



2012



**Formes Critiques Contemporaines**  
↔  
**Contemporary Critical Forms**

Vincent Broqua and Jean-Jacques Poucel, guest Editors  
Nicholas Levine, page design

**Presses Universitaires  
du Nouveau Monde**

*Formes Poétiques Contemporaines* est une publication indépendante publiée par les Presses Universitaires du Nouveau Monde avec l'aide de la Chaire Melodia E. Jones (SUNY, Etats-Unis) et de la UB Foundation.

*Formes Poétiques Contemporaines* se veut un lieu de réflexion sur la création poétique contemporaine dans son exigence exploratoire de l'extrême littéraire. Un intérêt tout particulier est accordé aux expérimentations scripturales qui, par des installations spatio-temporelles contrôlées, cherchent à anticiper la fin du livre en proposant des solutions plastiques à l'expression d'un dire plus et mieux. La perspective de la revue est résolument internationale et plurilingue (pour les articles, les langues de travail sont le français et l'anglais; pour les créations, d'autres langues sont possibles).

Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois *FPC* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *FPC* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *FPC* se donne pour règle de ne jamais publier de textes antidémocratiques ou contraires à la dignité de la personne humaine. Les auteurs trouveront une feuille de style pour *FPC* à : <http://www.ieeff.org/fpcstylesheet.html>. Tout contact avec la rédaction doit se faire par courriel.

#### **Internet:**

Site web: <http://www.ieeff.org/revuefpc.html>

Courriel: [revuefpc@gmail.com](mailto:revuefpc@gmail.com)

#### **Adresse de la rédaction:**

Jean-Jacques Thomas, Dpt. of Romance Languages & Literatures

902-907 Clemens Hall, SUNY

Buffalo, NY 14260, USA

#### **Équipe fondatrice (2003):**

Jan Baetens, Elisabeth Chamontin, Alain Chevrier, Marie Etienne, Jean-François Puff, Gérald Purnelle, Bernardo Schiavetta, Jean-Jacques Thomas.

#### **Comité de rédaction:**

Directeur-Gérant: Jean-Jacques Thomas [Executive Editor]

Editeurs: Bénédicte Gorillot, Jan Baetens [Editors]

Directeur de la rédaction: Eric Trudel [Managing Editor]

Assistante de la rédaction: Laura Chiesa [Editor's Assistant]

Responsable du graphisme: Caitlin Cass [Graphic Editor]

Responsable de la couverture: Nicholas Motte [Cover Design]

Responsabilité internet: Darna Schyler [Web Editor]

#### **Comité éditorial :**

Sasha Bru, Alex Dickow, Sophie Loizeau, Carrie Noland, Quian Ma, Olivier Penot-Lacassagne.

#### **Comité scientifique :**

Elisabeth Cardonne-Arlyck, Michel Deguy, Michel Delville, Philippe Met, Marjorie Perloff, Gérald Purnelle, Adelaide Russo, Michael Sheringham, Henry Sussman, Rosmarie Waldrop, Steven Winspur.

© *Formes Poétiques Contemporaines* © Pour les textes: les auteurs

ISBN : 978-1-937030-20-9

ISSN : 1763-377X

Dépôt légal en France: juin 2012

## **Prologue**

*Il aurait fallu une introduction française et anglaise à ce numéro. Pour des raisons de taille du document, nous avons été contraints à comprimer ce dossier et nous avons dû retirer nos introductions, ainsi que les biographies des auteurs. Elles sont consultables sur le site de FPC et sur celui de Double Change ([www.doublechange.org](http://www.doublechange.org)).*

Ce numéro de *Formes poétiques contemporaines* est une carte blanche donnée à Double Change, collectif dont les membres organisent des lectures pendant lesquelles un poète français lit avec un poète de langue anglaise, en traduction. Ces lectures, qui ont souvent lieu à Paris, sont enregistrées et filmées de façon à constituer une archive. Double Change a par ailleurs une revue et un site internet.

*Présentation* : ce dossier s'intitule « Formes critiques contemporaines ». Il est le prolongement du travail mené par le collectif en France, aux États-Unis et en Grande-Bretagne depuis 2000. Des textes, des images, des langues – maternelles ou pas –, des formes diverses se côtoient et permettent, nous l'espérons, de lire et de penser la critique dans ce qu'elle a de plus vivant. Nos introductions publiées en ligne éclairent la façon dont ce dossier s'est constitué, le contexte urgent dans lequel il s'inscrit, et la forme que nous lui avons donnée, aidés en cela par deux amis qui ont consacré un temps d'autant plus considérable qu'il était bénévole (Nick Levine pour la maquette et la mise en page, & Nick Motte pour la couverture, réinventée pour ce numéro, à partir de la structure de base), mais aussi par tous les auteurs qui ont participé à ce numéro soit en écrivant des textes inédits, soit en nous permettant de reproduire des extraits textes déjà parus ou bien à paraître, soit en traduisant un texte.

*Formuler des interrogations* : parmi les interrogations de Double Change, celles de la relation de la théorie à la pratique poétique, de la traduction à la critique sont centrales. De quelle critique parle-t-on ? Quelles en sont les formes ? Et comment les

pratiques et les formes de la critique ont-elles à voir avec celles de la création ? Ces questions, qui ne sont pas nouvelles, ne s'épuisent pas. On y lit un prolongement et une redéfinition des questionnements déjà soulevés. Dans le *Chantier Littéraire* Monique Wittig affirmait que :

presque tous les courants de la critique littéraire moderne, pour autant que je les connaisse, ont tendance à liquider le point de vue critique des écrivains comme non scientifique, comme pris à glu de sa propre intentionnalité. Mais c'est pour moi une erreur d'essayer de l'éliminer ou au mieux d'en traiter avec condescendance. Je ne vois même pas comment on pourrait s'en passer... En effet il y a bien un travail pratique de l'écrivain qui intervient avant qu'on puisse parler de ce travail comme fini dans la critique, c'est-à-dire dans sa saisie en tant que production (40-42).

Ce constat prend une nouvelle pertinence lorsqu'on le relie aux essais de Charles Bernstein ou à ceux de Jerome McGann ou encore à toutes ces tentatives<sup>1</sup> de faire dialoguer critique et poétique afin de construire des *Formes Critiques Contemporaines*. Représenté par deux de ses membres (Vincent Broqua et Jean-Jacques Poucel), Double Change a donc invité des poètes, des critiques, des universitaires, des photographes, des traducteurs à envoyer des mises en pratique d'une critique de la critique, d'une poésie critique et d'une critique poétique. Depuis ce qu'on pourrait appeler « practice-based criticism », jusqu'aux fictions théoriques, en passant par la traduction comme critique ou encore par les formes plus traditionnelles de l'essai ou du poème critique, se déplie un paysage de pratiques multiples qui portent la critique toujours ailleurs et des deux côtés de l'Atlantique.

*Portrait du dossier en creux* : inventer et élaborer des sous-genres distinctifs tels que l'« essai modulaire » de Charles Bernstein, le « poème parlé » de David Antin ou la « conversion » de Jean-Marie Gleize. Remettre en circulation d'anciens genres tout en les débordant (entretiens en chassé-croisé, conversation, cri-

tique épistolaire). Mise en forme d'une poétique propositionnelle qui s'approprie l'idée des jeux de langage et du *Lebensform* de Wittgenstein. Clarification de la grammaire comme principe de composition chez Emmanuel Hocquard. Agencer un texte et des photographies. Publier des livres sous forme de dispositifs. Mettre en œuvre une critique collective dont la forme constitue un acte critique dans sa politique éditoriale : la *Revue de Littérature Générale* et, plus récemment, *Ligne 13* et *Idiom*, encore à paraître. Le choix de théories fictives comme de fictions théoriques (voir l'ensemble de la sous-partie « Fictionnaliser ? »). La critique comme traduction et travail dans une langue étrangère (Poyet/Wolf, Riggs, Levin Becker, Monk).

*Forme du dossier* : nous n'avons pas classé les textes par genre, nous avons privilégié des formes d'actions (converser, fictionnaliser, lire, manifester, méthode). De même, il n'y a pas d'un côté les textes écrits par des poètes et de l'autre les textes écrits sur les poètes. Il ne devrait pas y avoir une opposition voire un affrontement entre la critique universitaire qui parle des poètes et les poètes qui écrivent de la critique, mais bien au contraire une pensée de l'écriture comme des pratiques de lecture. On aimerait écouter un constat fait par un poète-professeur, poète-critique, poète-poète :

It seems to me that the academic culture of the humanities places more emphasis on learning its ropes, on professional conformity, than it does on any actual research, writing, thinking, or teaching of the people who make up the profession.

Qu'est-ce que cela veut dire ? A un moment où, en France et en Grande-Bretagne, comme aux États Unis, la recherche universitaire est tendue vers l'évaluation de ses pratiques génératrices selon des lignes de forces qui ont tendance à reproduire des modèles homogènes, il y a beaucoup à gagner à interroger les formes

---

<sup>1</sup> Voir le Centre d'Études Poétiques à l'ENS-LSH de Jean-Marie Gleize, le Poetics Program à l'Université de Buffalo, le Working Group in Contemporary Poetics à Yale et, plus récemment, « Poets and Critics at Paris Est ».

alternatives de la critique contemporaine et à donner la possibilité de fomenter des conversations afin de continuer à expérimenter avec la forme de la critique, c'est-à-dire avec les formes contemporaines de son écriture.

Reprendre et proposer des formes est le travail de la critique, le travail d'une poétique de la critique.

— Vincent Broqua et Jean-Jacques Poucel

## Prologue

*This issue of Formes Poétiques Contemporaines should have included two introductions, one in French and one in English, and a list of short biographies provided by the contributing authors. Due to page count constraints, these integral items, as well as other elements related to the volume, have been removed from this edition and are made available at the FPC and Double Change websites ([www.doublechange.org](http://www.doublechange.org)).*

\* \* \*

In response to an open invitation from the *FPC*'s editorial board, *Contemporary Critical Forms* is the continuation of collaborative projects undertaken by the Double Change collective in France, Great Britain and the United States since the year 2000. The volume consists of encounters between various forms of writing—texts, images, translations, performances—which, we hope, will provide an occasion for thinking about criticism in some of its liveliest states. Our longer online introductions explain how this dossier came to be, the urgent context in which it is inscribed, and the shape we have given it with the precious help of two friends, whose time was all the more valuable to us in that it was given on a volunteer basis—we are thus sincerely grateful to Nick Levine who prepared the journal's page setting and Nick Motte who redesigned the journal's cover, within the journal's given framework. Our gratitude, and that of the *FPC* editorial board, also extends to the authors who participated in this edition, either by entrusting us with an unedited contribution, or by allowing us to publish excerpts from their previous or forthcoming books, or by providing us with the translation of a work that fits into the project.

Among other shared interests, members of Double Change—a Paris-based collective whose members stage an active reading series in which an English-language and a French-language writer read together before a live audience, most often in Paris, always

with a translator, whenever possible while being filmed and recorded (the film archive, the journal, and additional information are available online)—have occasionally discussed the ways in which literary theory, the practice of poetics, the practice of translation, and other forms of criticism intersect in a directly experiential fashion with other, equally critical modalities of creative writing. In response to the invitation to edit an issue of *FPC*, Double Change elected to revisit the vexed intersection between the creative and critical, in hopes of showing, in our way, how the regenerative questions posed at this juncture remain constantly contemporary, recursively prompting attempts to think about critical and creative forms, respectively and together.

Because our work is very directly in contact with that of other writers, our first gesture was to listen to what writers themselves have to say about criticism. In her book *Chantier Littéraire (Literary Projects)*, for example, Monique Wittig writes :

Almost all the waves of modern literary criticism, as far as I know, tend to eliminate the authors' critical perspectives on the basis that they are not scientific, as if they were mired in their own intentionality. For me, however, it is a mistake to do away with them or, at best, treat them condescendingly. I do not think we can do without them... In effect, the practical work of the writer certainly precedes our being able to speak of the work as completed in criticism, that is, in the way we understand its coming into being (40-42)

This statement takes on a particular pertinence when read in the light of essays by Charles Bernstein or Jerome McGann, or when considered in the context of collective, even institutional endeavors invested in more closely allying the practices criticism and poetics—we think, for example, of the Poetics Program at Buffalo, the subsequent founding of the *Centre d'Études Poétiques* in France (first in Paris and then in Lyon), and more recently, in projects in which we are directly implicated: the coordination of

the Working Group in Contemporary Poetics at Yale University and the Poets and Critics at Paris-Est.

For this dossier, Double Change, represented by two of its members (Vincent Broqua and Jean-Jacques Poucel) has invited poets, critics, and translators to think through and put into practice a criticism of criticism, a poetic criticism or a critical poetics. From “practice-based research” (or “research-based creative practice”) to fictional theories, from translation practice as a form of criticism to more traditional forms of the essay and critical poem, this issue presents multiple critical practices that behave differently from the academic article, without necessarily rejecting it.

A thumbnail sketch of the issue might include the general development of distinctive subgenres: the talking poem and the poetic talk; the “conversion” poem within a poetics of strategic “exit”; re-inhabiting traditional critical genres while going beyond them (imaginary reviews, two-way interviews, epistolary criticism among friends, renewed defense of the highly subjective critique); examples of critical montage, or *assemblage* (at the level of individual articles, as well as perceived in a whole volume, or in the culmination of a life’s work); the exploration of formal principles (lists, hypotheses, verse form, narrative figures, shared recurrent tropological gestures) in the enactment of critique; the illustration of a propositional poetics that appropriates and adapts Wittgenstein’s notions of *language games* and *Lebensform*; the staging and discussion of common principles for imaginative criticism, taking both the critical work or creative works, often one’s own, as points of departure. The intention has been to collect, though not exhaustively, approaches to criticism in which the form constitutes a critical act, either in the poetics of its publication (as one can find, for example, in P.O.L. journals such the *Revue de Littérature Générale* and *Ligne 13* or, in the founding of “Idiom,” a new theory oriented series at Northwestern UP), or in its conceptual framings, whether they have to do with fictional theories with translation as a critical principle, or the with form as an organ of criticism.

This portrait opens up several ways of thinking about the dossier: effective approaches to writing criticism of poetry, or criti-

cism of criticism, go hand in hand with the invention of a style or a form, that is, with a new way of writing critically, often with a sense of humor. We have not separated texts by poets or novelists from texts written on poets or novelists: in this fashion we want to restate that academic writing about literature is not to be dissociated from creative writers who write criticism, but rather, that thinking literature as an integrative field consists of including all its different reading and writing practices. To this end, we have divided the dossier along the lines of privileged acts (**conversing, fictionalizing, reading, manifesting, and method**—all but the last of which are given in the present participle of their encounter). We would like, at least for purposes of this dossier, to listen to and apply pressure to an observation made by the poet-professor, poet-critic, poet-poet, Charles Bernstein:

It seems to me that the academic culture of the humanities places more emphasis on learning its ropes, on professional conformity, than it does on any actual research, writing, thinking, or teaching of the people who make up the profession.

At a time when, in France, in England, and in the United States, research in the humanities is increasingly being evaluated for its generative practices, more often than not along critical lines that produce increasing forms of homogeneity, there is much to be gained by interrogating alternative forms of contemporary criticism, to instigate a discussion, dialogues that continue to experiment with heterogeneous forms of criticism, that is to say, with its contemporary forms of writing.

Refashioning and proposing new forms is also the work of criticism.

It is the work of a poetics of criticism.

—Vincent Broqua and Jean-Jacques Poucel



**CONVERSER**

**CONVERSING**



# Pierre Bayard & William Marx

---

## *Comment parler de paradigmes collectifs (Entretien)*

Pierre Bayard : Nous pouvons peut-être commencer en précisant ce que les lecteurs ne savent sans doute pas, à savoir que nous nous connaissons depuis pas mal de temps, en fait une quinzaine d'années. Nous nous sommes rencontrés en 1998, dans un lieu qui nous est cher à tous les deux, à savoir le Japon.

William Marx : Oui, et plus précisément à Kyoto.

B : Kyoto, en effet. Et je te propose de dédier cet entretien à un ami commun très cher que nous fréquentions là-bas, Jo Yoshida, qui était un éminent spécialiste de Proust et qui est mort depuis.

M : Intention à laquelle je souscris entièrement, et avec beaucoup d'émotion. C'est Jo Yoshida qui m'avait fait venir au Japon, et c'est donc par des chemins très détournés que nous nous sommes connus là-bas avant de nous retrouver quelques années plus tard à l'Université Paris 8. Depuis, nos chemins ne cessent plus de se croiser, se décroiser et se recroiser. C'était l'époque où tu publiais ton livre sur *Roger Ackroyd*.

B : Oui, c'est pendant que j'étais au Japon qu'est paru en France *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, où j'introduisais l'enquête policière dans la critique universitaire en proposant de relire un célèbre roman policier d'Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, en retournant les armes de l'enquête policière contre le livre et contre l'auteur, pour montrer qu'Agatha Christie et le détective, Hercule Poirot, s'étaient trompés sur le nom de l'assassin.

M : Erreur qui ne nous est pas permise ici ! Une chose que nous ne pourrons pas faire aujourd'hui, c'est de parler du Japon comme si nous n'y avions pas été et aussi de parler de nos livres respectifs comme si nous ne les avions pas lus.

B : En effet, le Japon, chacun peut témoigner que l'autre y a été. D'ailleurs, ce pays est souvent présent dans tes livres. Et, pour ce qui est de nos livres, je crois que chacun de nous a lu très attentivement celui de l'autre. En ce qui me concerne, c'est avec un grand plaisir, pour différentes raisons dont l'une est que je trouve que c'est un livre drôle, ce qui n'est pas forcément ce à quoi on s'attend quand on ouvre un essai érudit sur la tragédie grecque ! Comme tu le sais, je suis très attentif à l'humour en sciences humaines ou en littérature, c'est quelque chose qui me touche toujours.

D'abord, ton livre est drôle par toute une série de formulations que tu emploies. Par exemple quand tu remarques que Sophocle est devenu un auteur littéraire avec le temps en raison d'une polysémie qui tient à notre méconnaissance du contexte et que, de ce fait, « l'auteur peut remercier chaleureusement la postérité » (p. 41)...

M : Hé bien oui, c'est grâce à cela que nous lisons encore Sophocle !

B : Ou bien quand tu compares le fait d'expliquer la tragédie par le concept de tragique avec ce que dit Molière dans *Le Malade imaginaire*, où l'apprenti médecin explique que l'opium fait dormir parce qu'il a une vertu dormitive et que tu ajoutes : "Autant

expliquer la pluie par la capacité pluvieuse du ciel ou le vent par sa force venteuse” (p. 47). Un des passages les plus drôles pour moi est celui où tu montres comment la catharsis est reprise par chaque époque au gré de ses préoccupations théoriques et que tu ajoutes qu’ « on attend encore l’interprétation postcoloniale, qui ne saurait tarder » (p. 92).

Mais ton livre n'est pas seulement drôle par ses formulations, il l'est aussi par les situations que tu décris. Je pense à celle où l'on voit Aristote, que l'on rattache traditionnellement aux analyses sur le tragique, arriver trop tard, c'est-à-dire qu'il n'a pas plus que nous connu les tragédies en question. Donc comique de formules, de situations, mais aussi de comparaisons, lorsque tu fais intervenir une anecdote à propos de Bush ou bien quand tu compares Sophocle à Labiche.

Enfin et surtout comique dans la thèse générale du livre que je trouve tout à fait intéressante, parce qu'elle dépasse de beaucoup la question du tragique grec. Tu montres à l'œuvre notre capacité de leurre quand nous faisons de l'histoire littéraire, capacité d'autotromperie ou même, sur un plan psychanalytique, de projection, voire de délire, et je trouve en ce sens que c'est un livre qui fait souffler un souffle d'air et même de gaieté dans l'histoire littéraire.

M : Merci, merci de ces compliments ! Je crois en effet qu'il s'agit d'un point sur lequel nous nous ressemblons et nous rassemblons : pas seulement la couverture de nos livres, la collection et l'éditeur, mais un certain humour. Évidemment, venant de toi, ce compliment me touche parce que tu es sans conteste celui qui a su intégrer ou réintégrer dans la critique littéraire une légèreté, un comique même qui semblaient ne pas y avoir de place. Tu as fait souffler dans le discours critique un vent frais qu'on retrouve en particulier dans ton dernier livre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*

Mais chez toi comme chez moi, je crois, cet humour-là n'est pas quelque chose qui viendrait par surcroît, une sorte d'agrément supplémentaire pour joindre, comme on dit, l'utile et l'agréable. Ce n'est pas seulement pour mieux faire lire ou mieux faire vendre nos livres que nous y mettons de l'humour. Il me semble que cette dimension humoristique correspond chez nous à la reconnaiss-

sance d'une altérité très profonde du réel, des choses qui sont en face de nous et qui pourraient bien se révéler sans cela extrêmement inquiétantes. Au bout du compte, mieux vaut en rire, mieux vaut installer cette distance ou cette relation humoristique devant quelque chose de si étrange et de si inquiétant. Cette étrangeté du texte et de l'œuvre littéraire – mais pas seulement, parce que ton dernier livre déborde beaucoup le domaine de la littérature – est quelque chose qui nous est assez commun.

B : Oui et je trouve que ton livre montre bien quelque chose que j'ai mis en scène moi-même dans d'autres livres, à savoir l'incommunicabilité. J'avais, dans mon livre sur *Hamlet*, montré comment deux critiques qui parlent de la même pièce, à la même époque, avec la même édition, ne parlent pas en réalité de la même pièce. Toi, tu nous montres cette incommunicabilité dans une autre situation très concrète, celle de notre relation à la tragédie grecque. Tu nous montres comment nous nous trouvons avec elle face à un tout autre monde et, de ce fait, nous sommes conduits à nous projeter sur elle – c'est également le cas pour un auteur comme Aristote qui donne l'impression d'être de la même époque – et comment il y a là incommunicabilité. Et, de ce fait, ton livre nous montre à l'œuvre – c'est en ce sens que c'est aussi un livre de psychanalyse – comment l'être humain est une fabrique de sens. Nous sommes en permanence en train de fabriquer du sens, y compris quand il n'y en a pas ou bien quand il est totalement perdu.

M : Est-ce un effet de notre nature ou de notre culture ? Je l'ignore. Il serait intéressant de savoir si cette dimension herméneutique dans laquelle nous sommes plongés est quelque chose d'essentiel à l'être humain – cela pourrait se défendre – ou bien si ce n'est pas plutôt l'époque ou l'ère à laquelle nous vivons qui nous amène à faire sens de tout et en particulier de ce qui n'est peut-être pas appelé à faire sens, le sacré, par exemple. C'est une interrogation à laquelle j'ai été très sensible en lisant ton dernier livre. Ainsi, quand j'ai vu son titre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été* ?, je me suis dit d'abord : « Tiens, ça me rappelle quelque chose. Pierre est en train de reprendre une problématique

qui a bien marché avec *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, et il essaie de l'appliquer à un autre domaine. » Or, en fait, pas du tout. C'est très surprenant et très réjouissant à la fois. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, c'était un travail sur la littérature et sur notre rapport très compliqué au texte. En revanche, avec le dernier livre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, on est dans un domaine qui déborde de loin la littérature, puisque tu parles de textes venus de l'anthropologie, du journalisme, de quantité de récits de voyages qui ne sont pas toujours de nature proprement littéraire.

En fait, ce dont tu nous parles, ce n'est pas de notre rapport à la littérature, c'est de notre rapport au réel dans son entier, c'est-à-dire que l'on assiste réellement à un approfondissement et un élargissement radicaux de la thèse des livres précédents. Le problème que tu poses n'est autre que : qu'est-ce pour nous que de vivre ou que d'être là ? Est-ce que nous pouvons même être quelque part si nous n'y sommes pas par le langage ? Cette importance du langage et du sens dans notre rapport au réel nous empêche d'accéder de façon directe au milieu dans lequel nous croyons nous trouver et nous interdit presque d'être là où nous sommes.

B : Oui, effectivement, c'est un livre qui s'inscrit dans une tradition de réflexion philosophique où l'on trouve des auteurs comme Bertrand Russell, comme Leonard Linsky etc., qui ont réfléchi à la question de savoir de quoi nous parlons quand nous parlons de tel ou tel sujet. Et la question est en fait très complexe, comme je l'avais montré à propos de la lecture. A priori, quand nous parlons d'un livre, c'est de ce livre que nous parlons. Mais si l'on regarde plus attentivement et en détail, c'est beaucoup plus compliqué, nous parlons de fragments du livre, qui ne sont pas les mêmes que celui dont parle l'interlocuteur, des fragments repris dans des fantasmes personnels et donc, en fait, nous ne parlons pas de la même chose.

Et c'est le cas aussi quand nous parlons d'un lieu. Ce n'est pas du lieu que nous parlons, c'est de tout autre chose. Et le savent bien d'ailleurs de façon intuitive certains des écrivains que j'évoque dans mon livre. Il y a une scène qui me fait un peu penser à ce que tu racontes, celle où Chateaubriand se trouve en Grèce, à Argos

(pour une fois il a fait le voyage, alors que souvent il ne se déplace même pas, il préfère se concentrer sur le récit !). Là, le guide voudrait qu'il aille voir un temple de manière un peu plus précise et il répond de façon superbe : « non, non, moi, ce qui m'intéresse, c'est de voir en perspective ». Et en perspective, cela veut dire, pour lui, voir le lieu tel qu'il a été dans l'Antiquité, et peut-être même tel qu'il sera. Il voit le lieu en le dissociant de l'époque où il se trouve. On pourrait dire qu'il a une sorte de réflexion pré-russellienne sur l'impossibilité de parler d'un lieu, sur l'incommunicabilité, et il sait que la seule manière de sortir de cette incommunicabilité est d'en passer par la littérature, c'est-à-dire d'introduire de la déformation dans la description.

M : Inversement, le corollaire obligé de la formule « Il est possible de parler des lieux où l'on n'a pas été » ou bien « Il est possible de parler des livres que l'on n'a pas lus », c'est : « Il est impossible de parler des livres que l'on a lus », c'est-à-dire qu'en fait nous ne pouvons pas accéder directement aux textes que nous avons lus. Nous sommes toujours en train d'interpréter, de créer tout autour une superstructure herméneutique qui nous empêche absolument d'atteindre à ce qui serait l'être même soit du réel, soit d'un signifiant.

B : Ce qui est intéressant, c'est que cette superstructure sur laquelle je ne cesse de revenir dans mes livres, je montre comment elle est imaginaire, fantasmatique, toi tu nous montres que c'est une sorte de délire intégral.

M : En effet.

B : Cela me fait penser à ces passages de Proust où le narrateur explique que tomber amoureux, c'est remplacer l'autre par une sorte de construction délirante. Je pense par exemple à un passage, dans *Albertine disparue*, où le narrateur montre à Saint-Loup une photo d'Albertine et où Saint-Loup s'écrie : « C'est ça la jeune fille que tu aimes ! » Et je trouve que ce que tu nous montres sur la façon dont nous avons lu les tragédies grecques depuis deux

millénaires et demi, et surtout depuis le 18e siècle, s'apparente à un délire, une sorte de paranoïa organisée où nous avons, avec l'aide des Romantiques allemands et en particulier de Schelling, construit des pièces imaginaires qui se sont substituées aux pièces antiques.

M : Oui, et nous avons fait cela parce que nous sommes tributaires d'une tradition des textes antiques qui est idéologiquement biaisée. C'est ce que j'essaie de montrer par une étude philologique assez précise, en comparant la grande majorité des pièces que nous avons – celles qui ont été transmises par un canon scolaire du deuxième siècle de notre ère – avec les quelques pièces d'Euripide qui nous sont arrivées, quant à elles, de manière totalement aléatoire (on appelle ces dernières les pièces alphabétiques, parce que leurs titres se suivent dans cet ordre). Bizarrement, personne n'avait pensé à faire cette comparaison. Et à partir de là, on arrive à des résultats assez étonnans : en un mot, les pièces qui nous ont été conservées, dans leur très grande majorité, ne correspondent pas au standard ou à la moyenne, pour ainsi dire, des tragédies grecques de l'époque. Nous avons au contraire des pièces qui entrent dans une norme idéologique et esthétique très différente, sans doute sous l'influence du stoïcisme, qui était très forte au moment de la formation du canon scolaire, et tout cela a beaucoup facilité au XVIII<sup>e</sup> siècle la création de cette superstructure herméneutique en laquelle consiste le concept même de tragique.

Cette situation nous interdit même de parler de ces textes tels que nous les avons. Par exemple, il nous est impossible de comparer Sophocle à Euripide, comme on l'a fait jusqu'ici, dans la mesure où Euripide nous est parvenu en grande partie par une voie différente de celle de Sophocle ; car s'il est possible que notre corpus d'Euripide nous propose une image relativement moins altérée de l'œuvre de cet auteur, en revanche ce que nous avons de Sophocle ne fournit qu'une représentation très partielle et très déformée de l'ensemble de la production sophocléenne. On est donc ici dans le cas typique où une transmission de textes nous rend impossible l'accès à l'intention même d'un auteur. Nous voici alors obligés soit d'interpréter de manière délirante, soit au contraire de refuser l'interprétation : c'est ce que j'appelle à la fin « l'inexplicable ». Telle

est l'impasse à laquelle nous sommes acculés.

B: Ta démarche fait penser à celle qui avait été celle de Jean-Pierre Vernant qui, dans un article célèbre, « Œdipe sans complexe », critiquait les lectures que Freud et les psychanalystes font de la tragédie grecque, en montrant comment la psychanalyse a projeté l'Œdipe au sens freudien sur l'Œdipe grec. J'avais d'ailleurs été frappé moi-même dans le prolongement de cet article par le fait que sur les trente-deux tragédies grecques, on trouve très peu de schémas œdipiens classiques. Du point de vue du meurtre, ce qui est beaucoup plus fréquent – tu m'arrêteras si je me trompe –, c'est l'infanticide.

M : Effectivement, le parricide est rare dans la tragédie grecque. Voilà encore un trait qui fait d'*Œdipe roi* une pièce parfaitement singulière et non représentative de l'ensemble.

B : Si on suit ces démasquages d'illusions, est-ce qu'on peut encore faire de l'histoire littéraire ? Si on admet que nous projetons nos problématiques contemporaines sur la tragédie – et même Aristote qui arrive quelques années après –, est-ce que ce n'est pas la mort définitive de l'histoire littéraire ?

M : La position que je défendrais, c'est qu'il faut essayer de débusquer toutes les apparences, toutes les illusions dans lesquelles nous vivons et lisons. L'approche philologique ou lettrée est alors ce qui nous permet non pas de dénicher un sens qui est sans doute introuvable, mais au moins de mettre à distance nos propres interprétations et nos propres délires. Ce que je propose, c'est une sorte d'herméneutique, mais une herméneutique sous réserve, c'est-à-dire en sachant bien que ce que nous disons ou pensons des textes est conditionné par toute une histoire qui nous précède et dont il serait bon de prendre conscience. Je crois que telle est la leçon que j'essaie de développer dans mes livres, à savoir qu'effectivement notre vision des textes et de la littérature est totalement prise dans une gangue d'interprétations et de valeurs qui elles-mêmes sont de nature historique.

B : Avec en arrière-plan, me semble-t-il, une thèse qui domine de nombreux travaux actuels de l'histoire littéraire, à savoir que la littérature est une invention récente.

M : Oui, c'est vrai.

B : Nous avons trop tendance à considérer que la littérature est une chose ancienne et à mettre sous ce chef, sous cette étiquette de littérature une quantité de productions qui n'en étaient pas.

M : Exactement. Depuis que la littérature a été créée sous ce nom-là à la fin du XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle, elle véhicule tout un ensemble de valeurs et de systèmes interprétatifs qui sont en soi passionnants et fascinants, mais qui en même temps ne devraient pas faire illusion pour nous. Il faut que nous sachions au moins prendre une certaine distance et essayer d'enlever si possible ces lunettes – mais en fait je ne pense pas que ce soit tout à fait possible, en tout cas ni tout le temps ni complètement.

Par exemple, il y a une intuition que j'ai eue en lisant ton livre, une drôle d'intuition. Enfin, ce n'en est même pas une, du reste : elle fait partie de la *doxa*, car tout le monde connaît la théorie de l'intertextualité, à savoir qu'au bout du compte nous n'approchons le réel que par les textes et que les textes ne sont faits que d'autres textes. Or, c'est une chose de le savoir, autre chose de le sentir, et c'est ce que j'ai senti en lisant ton livre. Tout d'un coup, je me suis dit : « Mais, au fond, qu'est-ce que c'est que le réel pour nous ? Est-ce que nous pouvons avoir accès au réel autrement que par le langage ? À quelle partie du réel pouvons-nous avoir accès autrement que par le langage ? » Ainsi parle-t-on beaucoup actuellement de la crise économique, mais nous ne pouvons savoir qu'il y a crise que si l'on nous en parle, que parce qu'il y a des discours là-dessus. Même quelqu'un qui serait actuellement licencié par une entreprise ne saurait pas forcément qu'il y a une crise économique. Certes, il saurait que lui-même vit une situation difficile, mais pour savoir qu'il y a une crise, qu'il y a quelque chose qui englobe et détermine sa situation individuelle, il faut que des journaux l'en informent et disent qu'en fait d'autres ouvriers, d'autres employés

sont aussi licenciés. Et ce qui est valable pour la crise économique est aussi valable pour quantité d'objets du réel. Par exemple, le fait que la Terre tourne autour du Soleil : personne ne l'a vue faire, nous ne le savons que parce qu'on nous l'a dit et même les scientifiques ne raisonnent que de manière indirecte pour pouvoir l'affirmer. Autrement dit, nous n'avons accès à l'essentiel ou à la plus grande partie du réel qui nous entoure que par le langage.

Et cela justifie très bien, me semble-t-il, ton entreprise, à savoir cette enquête sur le voile de langage ou de sens que nous jetons sur le réel qui nous entoure. Mais cela légitime également – et c'est là-dessus que je voudrais t'interroger – cette approche psychanalytique qui est la tienne, car j'ai trouvé qu'à certains égards, parmi tes derniers livres, celui-ci est le plus psychanalytique. On y retrouve très présente l'interprétation des discours à travers des concepts psychanalytiques, à savoir la construction d'un monde de désirs, de pulsions, etc., quelque chose qui était déjà là, mais moins explicitement formulé dans les précédents ouvrages. Est-ce que je me trompe ?

B : La psychanalyse est toujours présente plus ou moins directement dans mes livres. Là, je crois que nos approches se complètent en ce que tu montres comment les époques différentes lisent la tragédie grecque à travers leurs propres paradigmes, qui sont des paradigmes collectifs, et notamment le paradigme romantique, alors que je travaille plutôt, à l'intérieur de ces paradigmes, sur ce que j'ai appelé le « paradigme intérieur », c'est-à-dire la manière dont chacun d'entre nous, en tant que sujet, jette un voile sur le réel, y compris quand il travaille comme scientifique.

Un des épisodes qui m'a le plus amusé en préparant ce livre, c'est celui de Margaret Mead, qui construit tout un monde fantasmatique à propos de la sexualité des jeunes Samoans parce qu'elle a recruté des informatrices qui n'étaient pas fiables et qui, tout excitées à la pensée de parler de sexualité avec une jeune femme à peine plus âgée qu'elles, et de surcroît enserrées elles-mêmes dans les tabous de la sexualité samoane, entreprennent, avec la complicité involontaire de Margaret Mead, d'inventer tout un monde imaginaire de sexualité libre. C'est tout à fait caractéristique de

cette place du paradigme intérieur, ou de ce que j'appelle dans mon livre le « pays intérieur », une autre métaphore pour dire l'inconscient, lequel influe sur la rencontre des autres et des autres pays. Toute l'histoire de l'anthropologie ou de la découverte des autres est une histoire des fantasmes que nous projetons sur eux et en particulier sur les pays étrangers.

M : C'est également de l'impossibilité même de coïncider à soi qu'il s'agit puisque, comme dans beaucoup de tes livres, on trouve dans celui-ci en particulier un narrateur qui est là et dont on ne sait jamais s'il est toi ou s'il n'est pas toi. En fait, on finit par comprendre qu'il n'est pas toi lorsque tu décris de manière un peu pince-sans-rire l'île de Pâques ou bien le Transsibérien, alors que je ne crois pas – mais au fond je n'en sais rien – que tu sois allé sur l'île de Pâques.

B : Non, non, bien sûr !

M : Ah, tu avoues !

B : Et tu remarqueras que j'ai introduit des ours à l'île de Pâques!

M : Ah oui, tout à fait.

B : C'est pour les protéger, car ils sont persécutés aux États-Unis.

M : Il y a donc ce narrateur trompeur, qui au début est un narrateur très paranoïaque : il a peur de voyager alors que je crois savoir que tu voyages tout de même beaucoup. Ce personnage assez casanier, qui ne correspond pas tout à fait à la réalité – du moins telle que les autres peuvent la connaître –, n'aime pas sortir de chez lui, et il est bien heureux que l'on puisse parler de manière intéressante des lieux où l'on n'a pas été ; il trouve cette théorie tout à fait utile pour lui. Aussi, quand on lit ce livre, ne cesse-t-on de se demander : « Mais où est donc vraiment Pierre Bayard ? », et l'on est forcé de se replier sur ces petits indices que tu nous donnes : ces sigles que tu avais déjà utilisés dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* ?, qui indiquent si tel lieu est inconnu

ou bien parcouru ou bien évoqué ou bien oublié, chaque lieu cité étant suivi d'un avis, de *plus-plus* à *moins-moins*, de très positif à très négatif.

Je me suis amusé à faire la liste de tous ces lieux, et c'est là que je me suis rendu compte de choses étonnantes : par exemple, le répertoire d'abréviations n'est pas moins trompeur que le reste du livre puisqu'y figurent des abréviations jamais utilisées, comme l'abréviation LO (lieu oublié). Cela signifie-t-il qu'on ne peut jamais oublier un lieu ?

B : J'avais oublié que je ne l'avais pas utilisée !

M : Par ailleurs, cette liste d'abréviations qui paraît si exhaustive ne l'est pas tant que cela, puisqu'il y au moins une abréviation utilisée dans le livre qui n'y est pas signalée.

B : Laquelle ?

M : L'abréviation LE +- (lieu évoqué), que tu utilises pour le Transsibérien. Bref, on aurait pu croire qu'à la différence du narrateur la liste de sigles, au moins, était objective, que c'était du solide, comme les étoiles du guide Michelin, mais en fait pas du tout.

B : Tu montres que tu as lu le livre avec plus d'attention que moi puisque j'avais oublié pour ces sigles ! Donc, comme tu le rappelles, j'ai construit dans mes livres un dispositif que j'appelle de « fiction théorique », c'est-à-dire que, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des ouvrages de sciences humaines, il n'y a pas ici de coïncidence entre l'auteur et le narrateur. Effectivement, je lis beaucoup, contrairement au narrateur de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, ce qui a provoqué certains malentendus, et je voyage pas mal, d'ailleurs nous mettions notre entretien sous le signe de notre amour commun pour le Japon où nous allons l'un et l'autre souvent.

L'avantage de passer la parole à un narrateur, c'est de déstabiliser l'énonciation théorique, de permettre des énoncés beaucoup plus complexes. Avec de nombreux énoncés que formule mon nar-

rateur, je serais tenté de dire que je suis d'accord et pas d'accord selon les moments. Par exemple je serais tenté de prendre mes distances avec tous ces écrivains qui ne vont pas dans les pays qu'ils décrivent et parfois s'en vantent, et je ne crois pas que la meilleure façon de connaître un pays soit de rester sur son canapé ! Mais, d'un autre côté, ils représentent une partie de moi-même, je trouve qu'ils n'ont pas complètement tort... Donc la fiction théorique me permet de tenir des énoncés complexes qui correspondent à une partie de moi-même, mais à une partie seulement. L'image que je prends souvent est celle de l'auteur de romans policiers qui met en scène un criminel. Celui-ci n'est qu'une partie de lui-même et, heureusement, la plupart des auteurs de romans policiers sont des gens assez placides, justement parce qu'ils confient leurs pulsions agressives à leurs personnages...

M : Et ce n'est pas un hasard si l'un des premiers livres où tu aies proposé cette façon de faire et de voir est *Qui a tué Roger Acroyd ?*, portant précisément sur un récit où le narrateur n'est pas fiable.

B : Même avant... Par exemple, dans *Le Hors-sujet*, mon livre sur Proust, le narrateur se vante de supprimer toutes les digressions dans *À la Recherche du Temps perdu*, et certains proustiens qui n'ont pas compris à l'époque ce dispositif m'ont expliqué que je n'avais pas bien compris Proust parce que, en fait, ces digressions étaient voulues !

Je trouve que c'est un dispositif intéressant parce que polyphonique, proche de celui dont disposent les écrivains, qui ne vont pas défendre une thèse, mais plusieurs grâce à leurs différents personnages. Et pour certaines thèses que défend mon narrateur, je suis vraiment incapable de dire si je suis d'accord ou pas. Si l'on prend par exemple celle de *Demain est écrit*, à savoir que les écrivains décriraient des événements qui ne leur sont pas encore arrivés, à certains moments de la journée je considère que c'est complètement idiot et à d'autres que, finalement, vu le nombre d'exemples allant dans ce sens qui m'ont été rapportés, ce n'est pas si absurde que cela...

M : En pratique, c'est même une thèse que je cite souvent dans mes cours. S'agissant de Rimbaud, par exemple, on sait que beaucoup d'interprétations ont utilisé ses poèmes pour expliquer sa disparition et sa mort. L'interprétation psychanalytique que tu proposes pour ce phénomène de prophétie par les écrivains est au bout du compte très intéressante et très rationnelle ; elle marche assez bien et vaut certainement la peine d'être rappelée aux étudiants.

Est-ce que pour terminer – puisque je crois que nous arrivons plus ou moins à la fin de cet entretien – tu serais d'accord pour dire que nos essais ont en commun un certain dispositif d'enquête ?

B : Pourquoi pas ? Moi j'ai lu *Le Tombeau d'Œdipe* comme un polar, avec le sentiment de suivre une enquête. Comme tu le sais, c'est un dispositif que j'apprécie beaucoup, d'abord parce que j'aime beaucoup les romans policiers, mais aussi parce que c'est un dispositif que je trouve riche sur le plan heuristique et qui, de plus, marque chez l'auteur de sciences humaines un souci du lecteur. Présenter un livre sous la forme d'une enquête, c'est montrer que l'on pense à quelque chose auquel on pense trop peu souvent en sciences humaines, à savoir l'intérêt du lecteur. C'est pour moi une forme de politesse que de penser à ses réactions, d'essayer de l'attirer, de capter et de garder son attention.

M : Oui, la critique littéraire a aussi ses formes de politesse, une exigence de savoir-vivre à l'égard du lecteur. C'est sans doute quelque chose à quoi nous nous efforçons tous les deux.

# *Claire Guillot & Ron Padgett*

---

## *Une conversation*

*« La surface de cette table  
est un blanc doux qui se met à suggérer  
autre chose et puis rien. C'est  
juste le dessus de la table. Quand je laisse courir mes  
doigts  
dessus, ils font un doux froufrou. »*

**Comment la poésie peut-elle s'emparer des choses du quotidien ?**

Pourquoi n'y aurait-il pas de poésie dans les choses du quotidien ? L'un des meilleurs exemples en est « Le Savon » de Ponge. Et la poésie n'est elle pas une chose du quotidien? Pour moi elle l'est.

**Qu'est-ce qui te plaît dans « le Savon » de Ponge ?**

Ponge prend un pain de savon et en fait quelque chose de drôle: « il forme avec l'air et l'eau/ des grappes explosives de raisins / parfumés... / L'eau, l'air et le savon / se chevauchent, jouent / à

saute-mouton », « Le savon a beaucoup à dire, » « Le jeu consiste justement alors à la maintenir entre vos doigts et l'y agacer avec la dose d'eau convenable, » « Il n'est, dans la nature rien de comparable au savon. » Bien entendu, ce n'est pas le savon qui est drôle, mais ce narrateur faussement naïf. J'aime aussi beaucoup la façon dont Ponge mélange poésie et essai.

*« Et si une métaphore vierge descendait du ciel  
et se posait en douceur dans ton salon,  
tourbillon changeant de tons gris et de fumée ?  
Ce serait un dieu grec ! Ça te ferait peur ! »*

### **As-tu peur des métaphores ?**

Non, je n'ai pas peur des métaphores. J'ai même plein d'amis qui sont des métaphores. Il y a un bon livre sur le sujet, *Metaphors We Live By* de George Lakoff and Mark Johnson. Le style est indigeste mais les idées y sont fabuleuses. D'un point de vue strictement littéraire, l'usage de la métaphore m'est venu très naturellement, dès mes premiers textes, quand j'avais environ 14 ans. Quelques années plus tard, un ami poète m'a dit: « Ron, tu es très doué pour les métaphores. En fait, tu l'es trop. Ça va gâcher ton écriture. » Il avait raison: j'étais devenu dépendant de la métaphore, comme si c'était une drogue dure. Après cet épisode je me suis abstenu de toute métaphore pendant cinq ans.

**« On ne sait jamais », en anglais, se dit « You never know », littéralement « tu ne sais jamais ». Est-ce que « tu » et « je » sont équivalents dans tes poèmes? Et peux-tu expliquer comment tu utilises les expressions toutes faites ?**

« Tu » et « je » sont interchangeables, en particulier lorsqu'on se parle à soi-même. Apollinaire le fait de façon charmante dans le poème « Zone ». Mais l'union de ces deux pronoms a des implications psychologiques, philosophiques et sociales dont je ne suis pas qualifié pour parler. Ou peut-être suis-je trop paresseux sur le plan intellectuel pour le faire. En ce qui concerne les expressions toutes faites, je les utilise comme les autres mots, sauf que je dois

garder en tête le fait que toute leur énergie a été épuisée par leur usage. Leur redonner de la fraîcheur est un défi amusant.

Si on prend le titre du livre, en anglais il signifie « on ne peut jamais savoir ce qui va se passer », ou bien « cette personne s'est conduite de façon totalement inattendue », ou bien « ce qui vient de se passer est surprenant », ou bien « peut-être », en fonction du contexte. Quand cette expression est isolée, ce qui est le cas quand je l'utilise comme un titre de livre, elle n'a pas de contexte, et cela lui donne un caractère désincarné et flottant, alors qu'elle est en même temps terre-à-terre, quotidienne, familière.

*« N'espèре pas  
voir le lait livré  
à domicile  
par l'oiseau bleu  
du livre d'images  
que tu regardais  
à l'âge de quatre ans »*

**Les souvenirs d'enfance sont partout dans tes poèmes, même si tu les tords un peu. Est-ce que l'oiseau bleu te manque ?**

Oui, je suis prédisposé à la nostalgie. En fait c'est un sentiment que j'apprécie énormément. Cet oiseau bleu, que j'avais vu dans un livre quand j'étais enfant, est revenu me voir cinquante ans plus tard quand j'ai trouvé le même livre au milieu d'anciens ouvrages d'une bibliothèque. L'oiseau était encore là, à m'attendre.

**Est-ce que dans le poème il y a un lien entre ce bluebird et la chanson « Bluebird of Happiness », qui est très connue aux États-Unis ? Ou bien avec le conte beaucoup plus ancien de Madame d'Aulnoy au XVII<sup>e</sup> siècle, qui a ensuite été adapté au théâtre par Maurice Maeterlinck ?**

Je n'étais pas conscient du lien entre cet oiseau bleu et la chanson. Et je n'avais jamais entendu parler de l'histoire de Mme d'Aulnoy ou de la pièce de Maeterlinck. Pour moi, l'oiseau bleu est simplement un magnifique oiseau très coloré qu'on voyait souvent

quand j'étais enfant mais qui est bien moins répandu aujourd'hui. En fait, mon intérêt pour l'oiseau bleu venait sans doute du film de Walt Disney, *Song of the South*, où il y avait une chanson devenue très populaire aux États-Unis, « Zip-A-Dee-Doo-Dah ». Je la chantais quand j'étais enfant.

« *Zip-a-dee-doo-dah, zip-a-dee-ay  
My, oh my, what a wonderful day  
Plenty of sunshine headin' my way  
Zip-a-dee-doo-dah, zip-a-dee-ay*

*Mister Bluebird's on my shoulder  
It's the truth, it's actual  
Ev'rything is satisfactual  
Zip-a-dee-doo-dah, zip-a-dee-ay  
Wonderful feeling, wonderful day, yes sir!*

*Zip-a-dee-doo-dah, zip-a-dee-ay  
Mon Dieu, quelle belle journée  
Tout ce soleil sur mon chemin  
Zip-a-dee-doo-dah, zip-a-dee-ay  
Monsieur l'Oiseau bleu sur mon épaule*

*C'est vrai, c'est réel,  
tout est satisfactual  
Zip-a-dee-doo-dah, zip-a-dee-ay  
On se sent bien, quelle belle journée, oui Monsieur ! »*

Il y a une vidéo avec l'extrait du film sur YouTube, on y voit un gentil oiseau bleu qui se pose sur l'épaule du personnage principal.

—Traduction Claire Guillot

Ron Padgett, *On ne sait Jamais*, (Nantes : Joca Seria, 2012).

**Jacques Jouet, Cécile Riou**

---

# À supposer Marcel Proust

1

À supposer qu'on me demande ici de faire servir à la critique la poésie, tâche qui, après tout, ne devrait pas excéder les forces de cette dernière qui n'en a jamais manqué et n'en manquera pas de sitôt, je commencerai ma réponse en dégainant sans états d'âme une forme que j'ai déjà utilisée en de semblables circonstances (critiquer Roland Barthes, par exemple, à l'occasion d'une exposition qui lui était consacré) non sans que j'aie le scrupule de rappeler que cette forme – et c'est là que gît, me semble-t-il, ce que j'oserais pour l'heure nommer sa pertinence – est au moins autant tournée vers l'essai que vers le poème, modes de la chose écrite qui défendent et qui illustrent à mes yeux d'aujourd'hui deux arts distincts, si bien qu'un *À supposer...* est toujours, en même temps, deux écrits, aussi parfaitement différents l'un de l'autre qu'ils sont littéralement identiques.

## 2

À supposer que le début de ma réponse n'ait pas découragé la lectrice de continuer à lire la suite, je serais bien obligé de faire porter mon *À supposer 2* sur un livre réputé et, tiens, ça tombe bien puisque je sors à peine de ma deuxième lecture d'*À la recherche du temps perdu* – la première datant de plus de trente ans – nouvelle lecture ayant par surcroît la particularité d'avoir été strictement contemporaine de celle d'une autre lectrice (c'était, pour elle, sa première et il se trouve que sans nous concerter nous avions commencé en même temps, heureuse coïncidence — nous terminons en même temps de façon plus délibérée et c'est elle qui signe ci-après les *À supposer 8 et 9*), le choix d'*À la recherche du temps perdu*, de par son énormité, étant, je n'en disconviens pas, une manière de gageure proposée à ma forme, mais, au rebours, de par certains aspects de la phrase proustienne (pas tous, je veux parler de son caractère souvent hyper-syntaxique et de développement embryonnaire), cette œuvre pouvant dégager sous les pieds de ces duellistes, figurés par une commune a capitale initiale accentuée grave – À –, un certain terrain d'entente.

## 3

À supposer que je me demande d'abord quelle fut la première surprise de ma lecture – si je dis « première », c'est donc qu'il y en aura d'autres (et je n'aurais sans doute pas trouvé l'énergie de cette entreprise si je n'allais pas de surprise en surprise (ma relecture n'est en aucune façon un « *À la recherche de ma lecture perdue* » de naguère) – je serais obligé de faire état d'un agacement qui me tiendra jusqu'à la fin du livre et que pour moi-même j'ai fini par nommer « le saut au *nous* » (« *nous sommes* comme ceci, nous réagissons comme cela, nous, nous, nous, nous... » et même pas « *nous pensons ça* », mais bien « *nous sommes* comme *ça* ») à savoir ce moment de recul, après le coup de feu de l'observation extraordinairement aiguë, moment où le narrateur (et l'auteur aussi tout de même) accomplit ce qu'il considérera comme sa véritable tâche, le passage du particulier au général, talisman qui le protégera censément du titre infamant d'*« écrivain mondain »*,

qu'il est peut-être partiellement et qui lui colle à la peau, accusation à coup sûr injuste, tant cet ouvrage est au cœur et au fait de la coprésence de certains extrêmes sociaux — jusqu'à la lutte des classes à l'état larvaire, que figure si bien l'aquarium de Balbec, qui est un restaurant de luxe avec badauds roturiers derrière les vitres, mais phénomène qui ne constitue pas une raison suffisante à mes yeux pour justifier sur tant d'autres terrains toutes ces idées générales entraînant sans mesure l'auto-attestation de profondeur, et qui ne sont ni plus vraies que d'autres ni finalement plus inédites.

## 4

À supposer que je note pour moi-même une deuxième surprise, nettement plus positive celle-ci, ce serait justement cette attention durable et non bégueule à des extrêmes sociaux (en tenant compte de l'invention proustienne, rien n'y étant simplement autobiographique, ne jamais oublier que Proust assume une invention totale) : la duchesse et la servante, Françoise et Oriane, les enjeux de l'affaire Dreyfus et ceux de la Grande Guerre (pas le monde ouvrier tout de même face à celui du patronat, n'exagérons rien) et le fait que, semblable à ce que met en scène la *Ronde d'Arthur Schnitzler*, l'exercice des désirs traverse les classes, de Charlus à Jupien ou du narrateur à la duchesse de Guermantes, ici à sens unique il est vrai, l'exercice ambitionné de la littérature fonctionnant alors comme un sauf-conduit assez imparable, pourvu toutefois que le personnage se mette effectivement au travail (« Je me mets au boulot, oui ou non ? », pourrait être un bon résumé de ces trois mille pages) et qu'il soit enfin convaincu de ses capacités, de ses dons et de sa « foi dans les lettres », sachant que c'est auprès de Françoise au moins autant que de Ruskin qu'il trouvera le blason de son art, aussi vrai que le livre est dit livre-cathédrale, mais aussi livre-robe, conception et confection, de même que sa prose aura tenté d'égaler la gelée du bœuf carottes de Françoise comme la prose d'un autre égalera plus tard celle d'azeroles (je veux parler de Jacques Roubaud).

## 5

À supposer que je lise encore, cette fois avec passion, que je pèse et critique l'impossibilité réelle et donc la possibilité romanesque que le narrateur, à maintes reprises, entende, voie, note des choses que la position du personnage ne permet que peu ou pas de noter, voir et entendre, mais que le roman autorise, « tout a été inventé par moi » – je serais obligé de faire état, par exemple au début de *Sodome et Gomorrhe*, de cette étrange géographie chimérique d'un lieu de théâtre où l'on mate le secret de Charlus – d'ailleurs inversion réelle et mythique dont il est proprement ahurissant que le narrateur s'offusque à ce point, l'homosexualité étant un « vice », une « tare », une « faute », suscitant le « dégoût pour ce genre de mœurs », l'« horreur » et finalement la « condamnation », tous termes écrits et récrits noir sur blanc, faute moderne sur fond d'innocence antique, au point qu'on peut comprendre que Gide, le battant quant à lui de la cause, l'ait trouvé un tantinet saumâtre sous la plume d'un praticien.

## 6

À supposer qu'on me demande encore si ma lecture de la robe-cathédrale a été de tout repos et sans colère, je répondrais en faisant état d'une quasi répulsion, surtout sensible dans *La Prisonnière* et dans *Albertine disparue*, face à ce personnage d'amoureux geôlier, indic, flic et maître chanteur, tout cela sous couvert de la douleur, conception de l'amour autocentré, voire rétrocentrée, qui n'affirme guère l'amant que comme l'amant-que-de-soi-même, dans la dénégation de l'identité de la partenaire réduite à l'état de miroir, de caméra d'auto-surveillance ou de rétroviseur qu'il s'agit de posséder, le personnage du narrateur devenant un Arnolphe plus qu'un Octave ou Léandre, dans l'impossibilité dès lors de faire agir jusqu'à la relation d'amour la délicate et permanente réflexion esthétique sur l'effacement de la ligne de démarcation entre ciel et terre, ciel et mer, arbre et ombre, passé et présent— et tandis que ce mouvement vers soi seul va s'imposer jusque sur le terrain de la relation au lecteur (spectacle et intérriorité, obscurité-silence et grand jour-causerie, Sainte-Beuve et Proust, accusant

pour le coup une ligne de démarcation tout à fait nette) la lecture étant finalement considérée non point comme une ouverture au monde à connaître mais comme un relais vers la simple intériorité de celui qui lit et retourne perpétuellement vers sa petite et limitée personne.

## 7

À supposer que pour finir on me demande ici de peser avec justice les « vices et les vertus » de ce livre – pour reprendre le titre de la fresque de Giotto qui traverse la *Recherche* – je m'arrêterais sur l'objet *monocle*, qui revient si souvent tout au long de ces pages, monocles qui curieusement ne servent pas à voir, mais bien plutôt à être vu, comme si ses porteurs, tous personnages masculins (l'écrivain mondain, le marquis de Forestelle, M. de Saint-Candé, M. de Palancy, Bloch, le comte de Bréauté, Saint-Loup, Charlus...) étaient réduits à leur nombril oculaire, tandis que cette prothèse décorative, outil magique d'un incontestable savoir voir spécifiquement proustien (là, il est vraiment remarquable), trahit une vision monocaire, monomaniaque, monotone et monogame et une direction unique de l'amour comme de la lecture selon le système du boomerang, retour à l'envoyeur, ce qui n'est peut-être pas le meilleur moyen d'échapper au titre infamant de « célibataire de l'art » que le narrateur fustige, ni d'inventer là le moyen de retrouver le temps perdu, comme si le temps jamais avait pu appartenir à quiconque.

## 8

À supposer qu'on me demande, sur la simple coïncidence d'une lecture, d'écrire un *À supposer...* sur ma lecture de la *Recherche*, lecture qui me paraissait impossible difficile hésitante, je me demanderais d'abord si l'incroyable drôlerie de la langue ne mériterait pas d'être dépoüssierée polie décappée de son image sinueuse – qu'on ne peut pas lui ôter, vous avez raison – longue lente précieuse raffinée à l'extrême propice à l'endormissement, puisque taire le rire serait ignorer le côté de la bêtise mésallierée aux créations homophoniques de celui qui devint mon camarade

de voyage préféré, le directeur de l'hôtel de Balbec, serait faire fi des piques lancées par le rayon bleu, ou rouge, ou doré c'est selon d'Oriane qui cultive dans son salon parisien la méchanceté anti-bovine, serait sous-estimer la créativité neuve et toute d'aiguille de Françoise, dont le jambon de New York excite encore mes papilles, presque autant mais pas tout autant que le bœuf en gelée de Michel Ange, et ce serait enfin nier les éclats de rire francs qui émaillèrent ma lecture, au moins autant que les éclats cristallisés de ladite gelée qui éclaboussent le nom d'Agrigente, lequel est pour toujours tout à la fois « Grigri » et un gros bourdon qui volette dans un salon empesé, de même que Cambremer, mieux que la duchesse de, est une suite dégressive décroissante mineure d'adjectifs dont il ne faudrait pas qu'ils fussent quatre.

## 9

À supposer qu'on m'interroge sur le motif qui m'a le plus frapnée dans cette première lecture, j'évoquerais sans réfléchir davantage les robes – motif futile si on ne lit pas plus loin que le *Temps retrouvé*, mais aussi motif esthétique toujours associé à la peinture (Botticelli, Tiepolo, Carpaccio), qui court, couture visible et rabattue, d'Odette, la dame en rose (la dame aux robes de chambre en crêpe de Chine, sans contrepèterie) à Oriane magnifique en rouge Tiepolo et à Albertine – celle qui toujours empêche le rêve de voyage à Venise – ensevelie sous les brocards de Fortuny, imités de la basilique Saint-Marc et de Carpaccio, Albertine-Agostinelli la mauvaise Fortune puisqu'elle disparaît dans les couleurs vénitiennes, *vanishing lady* traduirait Ruskin, couture invisible, on dira couture anglaise, ou le vêtement retourné sans doublure dont la laideur (« l'envers de la broderie » dit Sei Shônagon dans les « Choses qui paraissent sales ») apparaît finalement à qui regarde sous les robes : Albertine rayonnante, aux joues rouges dans sa robe grise, file à l'anglaise dans ses robes Fortuny, et qui alors par inversion devient grise, puis cendre semée dans un vol fatal.

*Pascal Poyet & Uljana Wolf*

---

*Let's Call Her Dragon.*  
*An Appreciation of*  
*Weather*

*or dragon of evidence*

\*

your book arrived, it looks beautiful, thank you. i say it looks, inside and outside, because i haven't read it yet. i looked at it. what kind of reading is looking? it is falling short of reading, a falling with two circles, eyes, or failing, but gently through it. as gently as i can, since i can't understand your language.

\*

the not-understanding starts with the title. the title is a name, and it is green. a green name seen only in this light, standing under a ceiling. what is a ceiling when in a mouth, in front of a window, hello window. the ceiling speaks to the window, there is air. tree leaves a bunch of yellow green tails on a stick. rattling, but without a sound. is it windy? it is outside. is it whenever? it is when the other side is mouthside, of the pane that is. in plain view, and it speaks a title on the table. of a book. your book. a green name but is not understood:

## DRAGUER L'ÉVIDENCE

\*

when spoken out loud, when in a mouth, there was a mistake made. it took one to make it but it takes two for the missing of it. then that multiplies all over the table, the pane, it is again the very same: there were more than one mouths. streaming the air, is it live? it is not, but evidently more than that, at least five. one french and one not-french, one german and one not-german, and one english which is also not-english. five heads and one of them has two. so that the evidence is of a dragon and if one head must go, more will grow. this is how it will be when we write. how will it be? a green we, and still behind the ears. but that is altogether another twig on the tree.

\*

or do i miss you? misread you? i miss my other mouth this involves more than one. so that i am giving it over to you. handing, as it were, but it wasn't, because the mouths were branching out. you may take them now or miss as many as it takes. takes to do what?

\*

*From an evidence, a new one looms up, a common sight within... what ? the same discourse rather than a common language — l'une tient la dragée haute à l'autre :*

so eyes miss I mean yes miss you did but missed me right so to say and so just look you're not off the hook as we've now to make do cause there's no way how dare you to make off with this growing evidence that is of a dragon, a forever green demon in any mouth whatever side, mais un dragon et des dragées, little sugared almonds too — whiter-than-white, I take it — and hooked as we are to the dragon in this not-standing, this failing, we must keep the almonds in our mouths for oh dear a look a long time that's not having read yet nor heading or hardly

up the hill and suck them until sense appears — gently, that's the point — and prepare to see — to crunch — is this what you called mistake? — for the evidence even in plain words never drags on — so long, window! —, and is now of a question: do these dragon-pills have any virtue?

\*

*Let's call her sugar — the dragon I mean, car la dragée est amère, take five and see to what so many heads — and no tail? — will have led us or, well, dragooned us into... what? — many leads how many evidences while things no matter who's pointing, in any mouth from every side look like things that might turn out to be the very same thing if you look again: the table, say, there's nothing under it, nothing it stands for, but words, what are words when in plain view, shall we call them suckers — one leading to another — they are not as green as they look — looking is falling is failing right, coming full circle? — tiny circles, two dots at first sight, like two heads over two i's of a conversation piece, échouant pile at long last and, look, if tailing away, mouthing on both sides of a condensation pane.*

\*

Of course, it's better if I can understand your language, but it's indispensable that I speak your text.

\*

All this is, rather than « answering », a trying to « see » with you and so, to speak the same discourse rather than a common language,

and to see with you, to speak the same discourse implies, at the beginning, that I get the relations you have drawn between words (which is different than to understand them, which would be speaking the same language), not words one by one but one with another and to see or feel sense circulating through them, to experience this circulation and then to draw new relations in using some of these words and others that came or come in what I called for myself in writing *Draguer l'évidence*, various

### « positions »

which is a kind of visual approach of sense — sense rather than meaning, sense as a constant movement in which words take positions — for example in grammar, a different ending, a plural, a tense, or in varying registers, but also in more strictly visual aspects like letters (read, dear, dare (!) mes dragon et dragée or your live and five) or recurring shapes but different sounding (head, lead) or also changing « importance » (will and well) and so on — so as not to consider lexical terms only ; the kind of things you experienced *in falsche freunde*.

By the way, this is not so much a relation « between » dragon and dragée, or will and well, live and five, as a movement « from » dragon « to » dragée, « from will to well », « live to five », and the discourse is covering the distance, building the relation in travelling it, so to say. It's : will « or even » well, live « or even » five, « dragon voire dragée » in french.

So : words, any words, as « positions » in sense — various « positions » like bodies might take in everyday life in their ongoing movement ; « positions » also as the place where they might be standing at a given moment,

for we do not speak words but we're speaking with them — which also implies to look, and listen, at what they are saying, as this is also what means « position » : taking a stand.

\*

You like to look at words take a stand.  
Ich like to look at words take a chance.

You like to look at positions.  
I like to look at rendez-vous.

We like to see roses be roses.  
We rose to see what like is like.

\*

For when words move, and we look at them, it is true that they form „positions“, but only insofar as they meet. And in so close as they fleet, and part again. *Aparte Chancen* – very delicate things. And leaves. And I wonder if we are both looking at the same thing, i.e. movements and relations, or if the fact that you conceptualize positions means something different. In other words “full circle”?

“...a trying to « see » with you, Dragées”

So that I read your text and next thing I know, I have a Drops in meinem Mund – your dragée – and I suck on it. Meaning when you don't swallow, it drops out of your mouth. Is there another hidden layer in this? Or a hidden lover? Always the excess of language, and in excess, the erotics of collaboration. Between words, languages, us. Unwanted but not unwelcomed. Ménage à five, and in the middle there is this thing: translation.

*Let's call her dragon,*

for this is about a way of reading as looking, and when you look to the beginning of the word dragon there was δέρκεται, to see, to look, and this may, according to etymologists, relate to the staring of the serpent. Or the daring of the surplus? How do you—! Well, we do. Because according to us, it may relate to the fact that there are more heads than one and more eyes than two: the looking from many perspectives, the seeing of many movements. Relational reading. Reading as non-understanding, a practice of difference. But then is there any other way?

\*

To take a stand to understand = To take to the *Understand*. So that usually when one understands there is a shelter as opposed to helter skelter, something to stand under, and not out in the open. But the way we read is way out in / into the open. And so let's call her difference,

for there are also more than one ways to understand. There are other. And also than one another. And so let's look into that. For example, when we write in a language that is not ours,

(and even more so if we write in a language „that is not ours“ in two different ways, that is marked by a double distance, one from French and one from German)

when there is limited understanding of „meaning“, other forms of understanding emerge, secondary, tertiary – recurring sounds or shapes, our chances, circulating, but not sans sense. Her swaying heads.

And when the language is ours? And when the language is ours?

\*

„Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her. Es ist aber eine kleine Sprache. Sie reicht nicht weit. Rund um, rund um mich herum, immer rund um und so fort. Wir kommen gegen unsren Willen weiter.“

Ilse Aichinger

\*

Then this is exactly what happens when we write poems? You have called it not „understanding“ but not-understanding, a way of „getting the relations between words“, a form of reading or seeing or speaking the same discourse as the text. It seems to me that one could also call it writing, and that what we do when we speak each other's texts rather than each others language, and when we write about not-understanding rather than understanding, is that we write about writing. So the words are our current, our *Kurrentschrift*, davonlaufend, and when in English

they are also our currency  
or green counterfeits

falsche Drachen  
fausse drachmen

for we are contrebandiers  
and we know her cave

\*

A different conversation on the mantelpiece: I remember in Berlin you spoke about Chinese characters. Is ours perhaps a Chinese dragon?

„Relations are more real and more important than the things they relate“ Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry

\*

A Chinese translator français wrote that in the Chinese sentence the verb is imprecise (is it a verb ? is it a noun ?) and hard — as hard as a stone on the table.

For, in Chinese language, one character can be used as a verb or a noun without changing its form, depending on the context or on what the « empty word » is met by this « full word », as they used to call them. The (p)article makes the noun. And if there is no « empty word », (like pronouns and prepositions that classical Chinese poets used to leave out), it depends on the reader. As Cage said, full words are void of intention. That is, it seems that the reader wants to choose, but the poem actually doesn't call for any choice.

When I say words come in (but I should say *as*) positions, I mean that this stone can still be thrown.

I would say that words are deadpan.

To read I draw  
a line from *hidden* to *hidden* — because positions are constantly changing  
a circle around *daring*, another around *layer* and a line from the other to one (this to avoid a rhyme  
though

aren't they kind of rhymes I am looking for ?

just as there are « rhymes », as he said, in Gris' paintings (or that which Maurice Raynal called « métaphores plastiques » : a way to draw a new element from the confrontation of two others).

Words, you wrote, form positions only insofar as they meet,  
dans la mesure seulement où ils se rencontrent. Seulement ?  
Dans la mesure, oui.

Is language interaction, by definition — unavoidably  
even for a fleeting moment ? Isn't it absence of interaction too  
even for a fleeting moment ?

Can't we think of language from this possibility — as words could  
form positions to avoid each other, or not even to avoid, which  
would be a kind of interaction again, but like people moving not  
at the same place but on the same plaza, or square

or green

not greet

to be together without interacting  
not even difference, but looking in different directions  
like people together in a lift  
that which the french sociologist Isaac Joseph called « altérité  
distraite ».

They will part, but they haven't met, *ou dans la mesure seulement*. It's not so much what happened between two than how  
the relation, the not-unavoidably interacted, changed one.

I draw a line under Chinese characters and write in the margin :  
« personnages », with an exclamation mark.

The position is acrobatic. A way to make it possible for things or  
words to stand together being the things or the words they are  
when it's windy, stormy, and the relation is at best fleeting.

I draw a line from *Chinese characters* to *drachen* above, and it

looks like a kite the first one is holding.

Words mean, I mean. Draw a diagonal between those two axes.

I draw a circle around the *swallow*-verb, suddenly imprecise and hard, because it reminds me that on the central panel of Bosch's *The Garden of Earthly Delights*, there's a blue tit. On the central panel of this painting full of many birds, there's one blue tit, eine Blaumeise, which is painted at the surface of the painting, a flat blue tit, standing upside down on some strange flower and at the right scale (i.e. the size of a real blue tit) for the viewer standing before it in the Prado room

on the surface layer of the painting so to say, as if it was in the viewer's space, like a *swallow*-noun on this surface layer of your text « emerged » into my space

with at best a fleeting relation to the rest of the painting or text, a different stand one character could have taken, on a different square

— a bit hard to ?

I draw a line from *surplus* to *excess*, as two positions in the same sense

I would say that the blue tit and the swallow sont des personnages en excès.

In the « homographic translation » you wrote in Berlin of one of my texts, the German *Meise* is the translation of the french *mais*.

Can language be ours ?

Meine *Meise* Sprache. Ma langue *mais*.

Words are, as if they were translations, « towards a foreign like-nest bent. »

(Schleiermacher quoted by Rosmarie Waldrop).

Beginning with the beginning of one of your *falsche freunde*, looking for it :

*vase is a vase is a vase*, one and three — a name — what's in — no stem ? Did you ever spill it, or spell : vase as vase as vase — then which color is the vase ? Looks bright on this side et cela vaut, das gilt, pour n'importe quel mot, s'il est plus profond que large — das tiefer ist als breit, even a well a bored one a lament — deeper than... breath ? Save yours dear word while I take it — the vase I mean I'm in pretty deep — will I ever get out of my lack. Nothing is welling up in eyes when one says shall we look inside — this is what like is like, even that which we call a call rose from nothing and hardly to the occasion. Vase ist eine vase est un vase. That's a tie ! One position in three languages,— does it have to go further. Every word is in full flow — though none of you dear is a vessel — what do you mean empty words — going with its own current and back to no head no flower. So what for. Bibelot ? It's no use but it's worth while — I think that I think that I think — are we tied to this — I can't see no word on the mantelpiece.

\*

### words on the mantelpiece

---

### words under the mantelpiece

1. I guess writing always meant that I preferred (like you?) words under the mantelpiece. It started with the word mantelpiece itself which was in fact not a word but a piece with a German *Mantel* in it, a coat. Looking deep inside the vase we find that there also used to be a mantle in English, but it had no sleeves and it was more of a cape, which is why it was less capable of being a mantelpiece. But the German *Mantel* obviously turned the little ledge over the fireplace into the collar of the wall's coat. The true English translation of this coincidence is therefore the French idiom *un manteau de cheminée*, a coat and a fireplace in one. This makes everyone happy except for the coat which was hanging upside down and fuming through its fireplace head or mouth. Was it fuming because of the upside down or because of a very long misunderstanding? Perhaps it was fuming because it was a house dragon which either way or by word of whatever mouth is why I

always preferred placing things under the mantelpiece. It's a way of giving a fire space, of letting a wall have her will, mostly when it comes to directions. And it always comes to directions when we look under the mantelpiece, with many heads to see, don't you agree?

2. I thought I would add some annotations to the vase poem you translated—or rather, to the vase poem that could be thought of as the original, were it not a vase poem that was questioning the idea of an original „to begin with“ (as you beautifully made clear in your translation with the words „no stem ?“)

a) Visual:



b) Cinematic

When I think about a vase, I realize that the great thing about a title like „Broken Flowers“ is that it makes something happen. „Broken Flowers“ is a film but something like that happens also in poetry. „The emphasis is different just as the cinema has each time a slightly different thing to make it all be moving,“ writes Gertrude Stein. I have broken many vases in my life but now I prefer spilling and spelling but mostly this/mis. (I read somewhere that the Hungarian word for translator also means big spender. I might have made this one up.)

c) With background

This poem in my book *falsche freunde* is one of the few poems almost entirely written in English, as if it was already a translation. It's also one of the few poems from this particular cycle that actually doesn't deal with so-called false friends. This is because the English and German and French word *vase* do not have different meanings, they look the same and mean the same thing. When a word is so much itself (except it isn't: just try to pronounce it in all three languages, and then with a German accent in French, or a French accent in English etc.), one is tempted to really see it as a word-thing. And so this German poem composed almost

entirely in English is not a faux amis poem, rather a poem about how words are things—but not taken too literally because taking things too literally means to put an end to the circulation of sense, and instead to replace the possibility of relations with one single relation and control it and install power over it and then that would be the end of a beautiful friendship and of poetry.

#### d) With middleground (Stein)

What you wrote about the verb made me think of Gertrude Stein. Yes she had a name that was a stone and a noun and yet it could not be thrown. Instead she wrote:

*Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun.*

This was of course to make nouns be more like verbs. And verbs are interesting because „they can be so mistaken“. Mistaken, I think, is merely another name for Meise. An excess of relation. It is also another name for Meise.

\*

So that a Drachen could be mistaken for a kite

Und als sie aus Rosen einen Ring machte,

„and what I did I do I caressed completely caressed and addressed a noun“

\*

Can one meet unintentionally in English? „Come into the presence of“. In the space of a line, a sentence, a block of text, shaped like an elevator, travelling sideways. I guess that is what I meant when I said *only insofar as they meet*. And yes I imagined this lift

—I'm actually typing in one right now—where, even if there is no interaction, there is certainly confrontation or something *relational* unfolding—there are smells, sights, sounds, not to mention

the invisible world: germs, particles. I know what the person next to me ate five minutes ago (brussel sprouts tossed in bacon fat sprinkled with fresh thyme plucked with fingernails from thyme twigs). The train of my thoughts, the course of my breath, the dent in my handbag are altered by this experience. Information, influence, knowledge, grains of. Even if there is

floor  
after floor

To think of language thus as social space, and reading/writing and translation as social practice. Acrobatic personnages! Attentive and aware. Everyone trying to knit a stormy weather sweater for each other with their fingers tied to kites. Which is the surplus that you were talking about,

a little unhinged (aus den Angeln) (der Wind) (aus Schleiern gemacht)

because

*Du hast eine Meise*

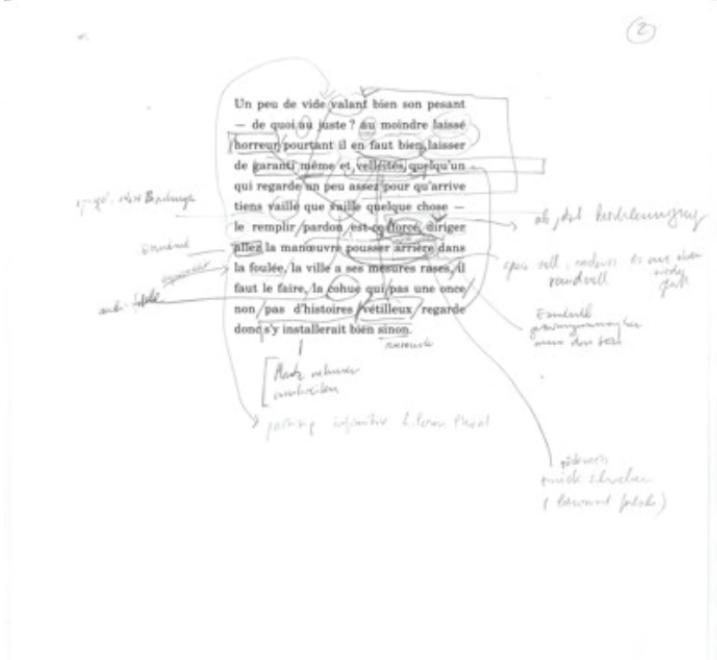
in German means that one is loco, crazy, in other words very much „towards something foreign bent“—something that is alike to you but not like you were meant to be.

I'd like to think of this bird rather than a stone. Caress.

I'd like to think of a body unterm Mantel, where words meet, a meaning piece.

Mistake, misread, misplace, hingebogen, Bibelot.

## Un peu de, a relational map



"Pascal Poyet and Uljana Wolf, who know little of each other's languages, learned to "speak each others texts" at a translation workshop during the Poesiefestival in Berlin, 2011. They translated each other's poems into German and French with the help of interlineary translations, boxes, maps, an interpreter (the wonderful Odile Kennel), and English. When they don't knit weather sweaters, they translate American poetry into their respective languages, German and French, or correspond in their translation lingo, English. This conversation started via email after the workshop and spilled over into the Year of the Dragon and FPC."



**FICITIONNALISER ?**

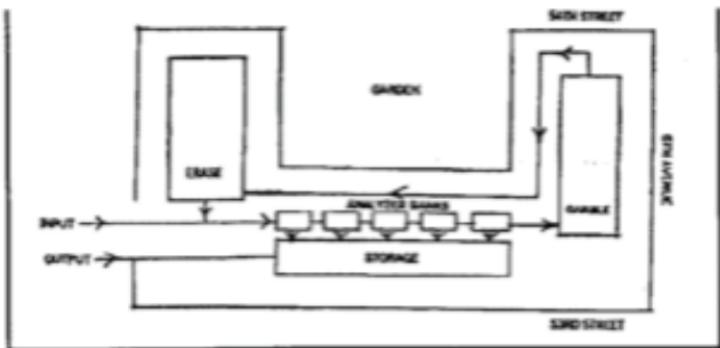
**FICTIONALIZING ?**



# David Antin

---

## *La nouvelle machine de Jean Tinguely*



© David Antin. All rights reserved

4.578.939

MACHINE AUTO-STABILISATRICE

DE TRAITEMENT DE DONNEES

Jean Tinguely, Paris France, cédant au Musée d'Art Moderne

société sise à New York, NY

enregistrée le 27 nov 1968, n° de sér. 567832

Machine de traitement de données conçue pour recevoir des données et les faire lire par une série d'analyseurs afin de déterminer leur équivalence aux données déjà contenues dans au moins un des compartiments de stockage de ladite machine. On fait passer plusieurs fois les données dans les banques des analyseurs jusqu'à ce que tous les points de convergence entre les nouvelles données et les données déjà stockées soient identifiés, puis ce qui reste des données est traité dans un régulateur ou dans système auto-stabilisateur, constitué de plusieurs mécanismes pour brouiller et effacer, tout ceci est ensuite réinjecté dans les banques de données des analyseurs. Ce processus est répété jusqu'à ce que les données reçues ne puissent plus être distinguées de l'état initial de la machine. La nouveauté de cette machine consiste à produire un état final ou output qu'il est impossible de distinguer de celui d'avant la réception des données ou état initial de ladite machine.

Ce que nous savions auparavant nous le savons maintenant. Il nous semble être déjà passé par ici, pourtant on a le vague sentiment qu'il y a du nouveau. Au Musée d'Art Moderne de New York on a toujours l'impression qu'ils ressortent les mêmes œuvres des réserves, qu'ils les disposent différemment et attribuent un autre nom à l'exposition. Mais est-ce juste ? Une voiture fabriquée par Bugatti. La maquette d'une machine de Tatlin. A qui la faute ? Ils ont beaucoup de machines ? L'histoire. Comme vous vous en doutez, il y a eu des gens avant les machines et il y en aura encore après elles. Ces gens sont les précurseurs et les successeurs. Le reste est prophétie. Léonard est un précurseur. Vaucanson est un précurseur. Jaquet-Droz est un précurseur. Gabo, Tatlin, Vesnin, Popova, Moholy-Nagy, Schwitters, Calder, Stankiewicz, Tinguely, Munari... sont tous des successeurs. E.A.T est une prophétie. Et puis il y a cette histoire singulière qu'on nous a apprise quand nous étions petits – l'Art Moderne comme une série de tableaux accrochés dans une suite de salles à l'étage, et des sculptures radicales dans le jardin. Il y a beaucoup de tableaux. Mais qu'est-ce qu'une machine ?

« Une machine est un système mécanique conçu pour produire des forces et des mouvements qui obéissent à des besoins précis, composée d'une structure fixe et de parties mobiles telles que des

sangles, des manivelles, des roues, des engrenages, des courroies et autres dispositifs pour transmettre la force et déterminer le mouvement. La fonction ordinaire d'une machine est la transmission de l'énergie provenant d'une source d'énergie ou d'un moteur d'entraînement pour exécuter des tâches utiles », dit Howell Newbold Tyson, l'auteur de *Kinematics*, un livre publié par John Wiley and Sons.

« La machine est une imitation de nos muscles », dit, presque en signe d'approbation, K. G. Pontus Hutlen, organisateur de l'exposition « The Machine » au Musée d'Art Moderne cet hiver, et auteur d'un livre du même nom, publié par le musée.

Dans cette exposition, une machine est une voiture ou un appareil photo. Quel type de machine est un appareil photo ?

Une Machine à faire de l'art. Vous lui donnez de la Vie et elle en fait de l'Art. C'était également une machine thermique. Elle donne des frissons aux artistes. Quel genre de travail utile est-ce ? Elle n'était pas non plus une conséquence du type de travail qu'elle produisait. Que ce soit de l'art dérivatif, de l'art de bonne ou de mauvaise facture. Cela tenait à son inévitableté. Visée automatique. Telle était, pour ainsi dire, l'opinion du bromure d'argent. Tout ce qu'elle faisait était de l'art. Une œuvre utile. Faire s'arrêter les artistes pour qu'ils se demandent quelle nécessité il y a à produire ce type d'art. Une machine utile. *Let it be.*

Et la voiture alors. Il en va pour les voitures comme pour les avions. Ils changent notre mode de vie. Je vole vers Boston, assis à côté de deux ingénieurs représentant une entreprise de produits chimiques de Pittsburgh, nous mangeons de la nourriture de Républicain (de Démocrate ?). Quoiqu'il en soit c'est de la viande protestante. Le steak a été congelé et la sauce de la salade est en bouteille. J'arrive dans une heure. Le jour suivant, le brouillard tombe sur la ville et je retourne à New York en train. On nous sert de la nourriture raciste façon George Wallace : jambon, fromage et un Pepsi, pendant tout le trajet je parle avec un membre de l'orchestre de Frank Sinatra Junior. Le trajet prend cinq heures et nous passons du jour à la nuit.

Une voiture. Un poète que je connais lui conféra le nom de véhicule de la passion (voir Ed. Kienholz) et le pensait sincèrement. Alors qu'il passait en voiture devant un champ, un oiseau dans un arbre l'intrigua et pour l'observer il s'engagea dans le champ.

Pourquoi les machines nous intéressent-elles ? si c'est à cause de leur apparence, il y a là un prolongement des natures mortes. Schamberg, ou la *Broyeuse de chocolat* de Duchamp. Ou alors c'est du folklore. Nous avons grandi avec des machines et eux aussi. De la même manière, on peut déduire que Duchamp-Villon a grandi avec un cheval.

Lorsque j'étais enfant, pendant la Guerre – même si je sais que ce n'est pas exact, j'ai toujours appelé la seconde guerre mondiale la Guerre, je n'y peux rien – nous allions à Rockaway où je passais beaucoup de temps à jouer aux machines à baseball dans les salles de jeux. Quand vous mettiez un penny dans la fente une petite boule d'acier sortait d'un trou dans la poitrine de l'arbitre et tombait dans la main incurvée du lanceur. Il pivotait, lâchait la boule vers le marbre, vous tentiez alors de la frapper. Si elle passait sur le marbre et que vous ne parveniez pas à la frapper, le bras droit de l'arbitre se levait pour annoncer une prise, parfois quand elle ne passait pas sur le marbre, il levait son bras gauche pour accorder une balle, mais ça arrivait rarement. J'ai quand même fait un but-sur-balle une fois. Dans une autre machine, il y avait une bohémienne et un corbeau mécaniques, elle vous saluait, le corbeau secouait la tête, et la carte qui sortait vous disait la bonne aventure. Dans une autre, une mitrailleuse permettait de tirer sur un écran où se trouvaient des images d'avions. Quand on visait bien, l'explosion de l'avion s'accompagnait d'une illumination rouge et un point s'ajoutait à votre score. Et puis un film de Fats Waller qu'on jouait pour moins d'un dollar, « Fish !, Fish !, Fish ! ».

La romance des machines. Elle a connu ses époques heureuses et ses heures sombres. L'époque de l'horloge de Paley. Le canard de Vaucanson. Il mange, il boit, il bat des ailes, et lorsqu'il se sent d'humeur, évacue sa nourriture. Ou encore le scribe de Jacquet-Droz. La machine intelligente, la machine gentille, la machine propre. Les rues de villes de science fiction dont les angles orthogonaux sont toujours bien propres. (Où est l'invention de Bucky Fuller conçue pour vous nettoyer dans votre maison totalement automatisée ?) « Oh faire une machine, qui ferait une machine, qui ferait une machine... ! » Le cri de joie poussé par Les Levine : « Bientôt tout sera à l'état solide » ou Warhol disant « je veux être une machine ». Quel type de machine ? Pas un batteur à œufs, j'imagine.

La vie sexuelle des machines. Revient aux jours mauvais. L'autre-amont.

La poussière de sucre charriée par le vent se dépose en congères sur les machines, des filles en robes blanches, leur foulard blanc dans les cheveux, rompent les plaques roses de chewing gum, tout d'abord en bandes puis en des tas de morceaux rectangulaires. Elles font tomber les morceaux dans un toboggan vertical. La colonne de pâte à mâcher descend. Un pousoir en forme de fourche s'arme, précipite deux morceaux de pâte dans du papier, avant de projeter le papier et la pâte dans un tambour qui, par rotation, referme le paquet ensuite scellé par de la cire chauffée par une plaque métallique à l'avant de la machine de laquelle les petits paquets bleu, blanc et rouge sortent sur un tapis roulant. Les filles en blanc dont les visages sont recouverts de poussière de sucre vident un plateau dans la machine trépidante, se penchent, prennent un autre plateau, s'appuient contre l'ensemble contenant le pousoir, qui vibre contre le bas de leur corps. Se penchent, prennent un plateau, rompent la pâte. Elles ne tardent pas à rater le toboggan. De la pâte tombe sur le sol.

« La rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre ». Picabia avait mieux à faire. Et Duchamp aussi. Avec les machines, le sexe a ses bons et ses mauvais jours.

Pourquoi les machines nous intéressent-elles ? Ce qu'une machine fait. Quoiqu'elle fasse, elle le fait en grande quantité. Cela nous fait réfléchir. Si les ordinateurs ne font qu'une seule chose pour nous, au moins nous éviteront-ils de lancer des mots d'ordre stupides. « Achetez du soja ! »

Mon beau-frère le fit, à vrai dire, sans avoir jamais vu une graine de soja. Et avec la chute du prix des matières premières, il fit transporter des graines de soja dans des wagons de marchandises sur son gazon à Great Neck. Un psychanalyste suisse écrivit qu'un patient qui avait horreur des déchets et qui pensait aux grandes décharges s'abstenait de recevoir à dîner afin d'éviter les coquilles d'œufs et les peaux de bananes, les serviettes tachées, les papiers d'emballage, les boîtes et la corde. Cessa de se promener quand il pleuvait parce qu'il avait peur d'user ses galoches et de casser son parapluie. Ce que produisent les machines est étourdissant. Et leurs déchets aussi. Si vous êtes chanceux lors d'une promenade le long de l'Hudson, vous pourrez voir de l'art machinique descendre

le fleuve. Tinguely est là, qui pêche. Un conservateur audacieux aurait pu placer un piège à fumées sur le toit du musée, mais il y a un de Chirico fait de pollution. Alors que je suis dans un dépotoir avec des sommiers à ressort, des réfrigérateurs, des toilettes, je me rappelle avoir observé un petit garçon noir conduisant une jeune fille en tenue équestre sur un cheval, qui avançait à travers les déchets. Je demandais à un homme accompagné d'un enfant, qui passait par là, où était Bergen Beach, et il indiqua la direction d'un marécage. Ma femme en a assez de faire la vaisselle et exige des assiettes mangeables. Je veux des maisons solubles, et les astronautes recyclent leur urine et leur transpiration pour en faire de l'eau potable.

Pourquoi sommes-nous fascinés par les machines ? C'est le dernier lieu où le tempérament artistique peut se réfugier. Si vous voulez un emploi sûr et stable, faites appel à un type terne. Mais si vous voulez une prima donna imprévisible, procurez-vous une machine. Je ne connais pas une seule galerie dans laquelle toutes les machines marchent encore après le vernissage. C'est même parfois déjà trop tard. C'est pour cela qu'on a des archives sur les machines. Un fossile ou une pierre tombale. Nous lui apportons des fleurs. Dites-nous ce qu'elle a fait. Nous nous intéressons aux machines pour qu'elles nous surprennent. Tatlin travaillant à l'édification de son *Monument à la Troisième Internationale*, qui devait être composé de quatre structures rotatives séparées, le cylindre de la base tournant une fois par an, la pyramide une fois par mois, le second cylindre une fois par jour, et l'hémisphère du sommet (une fois par heure ?). Les conséquences d'une telle envie de résultats précis ont conduit à cet habitat chaotique en forme de spirale. Le bâtiment du Komintern, croisement entre la tour de Pise et des montagnes russes. Tatlin a-t-il été surpris ? Tenir une machine en laisse est souvent assez surprenant. Des filles dans une usine de montres à Akron, dans l'Ohio, peignaient les cadrans avec de la peinture phosphorescente, elles lissaient les poils de leur pinceau en mettant le bout dans la bouche, c'est ainsi qu'elles ingéraient des sels de radium et luisaient dans l'obscurité. Elles ont été surprises.

San Diego, 1968.

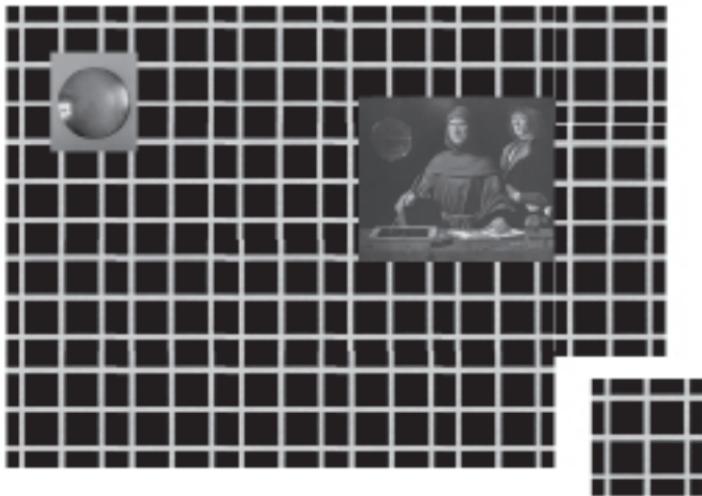
—Traduction Vincent Broqua

Texte extrait de *Radical Coherency*  
(Chicago : University of Chicago Press, 2011)

# *Suzanne Doppelt*

---

## *Aw Starry Night*



just by going outside, the dog will find a stick, single and double, to be used in various ways for looking at the world, it's a toy or perhaps an optical fiber. Nature is another one, magic and transfixed, a branch cut off, finished, a Y-shaped wooden antenna that turns then rises and falls when it gets close to water. And if you plunge it right in above below and bent, reason straightens it out again, you see inside the superflux and reflux a gorgeous maelstrom forming around it, perfectly made for the measure of all things, a bizarre experiment. Like the one the ant makes who takes it for a country path, or that of the walking-stick who became one, a stick or else a twig, and falls into a deep sleep, he plays dead eyes blank, fixed, and turned like those of a statue, turns on a small light in the middle of his blind room. He looks for one thing and finds another, *you can't wake up until the eyes come back* or to have a stick at your fingertips, a vacuum tube, and the matchstick man dances a ballet with ongoing astonishing effects and sings the great poem of ligaments and joints. He follows the lines of shadow that draw a figure on the wall as on a blackboard, he's nature's scribe, magic and transfixed, who dips his pen in here and there, in paint, in wax, and in clay, a true toy, a super optical fiber

eyes empty, open, sleeping, or dozing, the spirit wanders between things or behind, the lovely silhouettes, that's where they're found, it slips the length of the lines, *so you come back as furtive and fleeting figures in a vague distance*, an optical stem that touches sun and stars, it sees more than anyone has ever seen. Like the composite eye of a fly, a hemisphere equipped with an excellent lens that gives it a panoramic view of the world, it knows it all, there's no unknown that it doesn't know, clinging to a windowpane, in the shadowy corridors, on the banks of canals, poised on a flower or on a slip of paper half-concealing the attribution: iaco.bar. vigennis.p.1495. Empty eyes, luca always sees more than is seen, the visible recto verso, the objects at his fingertips, yet without dimension or precise location, the line of flight, the horizon, he dreams and invents yet says nothing, sleeping or dozing, a little like an insect, mute and blind beyond six feet

if they succeed, it will begin to move and even to turn, the astronomical table of the largest aberration of the fixed stars in longitude and latitude, luca and his detached shadow, both from the same side. They stand there, listening, and covering all the globes one after the other. It's covered with tools and figures, with books open and shut, which could also be a pitcher antiquely beautiful, a basket of rotting fruit, of dry bread and dead leaves, it's the true still life. The sky high and the earth low, between them hangs a lovely prism half-filled with water like the balloon of the soul, a constellation that falls back down to the table, the only one to strike the right height. You'd almost say a small solid in the form of a flying saucer, the hollow bone that defies all the laws of weight. Luca, expression blank, just put an end between a mind and an idea or between the world and himself, a magic trick well turned, his finger pointed above his ventriloquent plaque that has some pretty shocking things to say

a true omen, it's in the ball of 26 faces, a mirroring crystal like an insect's eye, that the world sees itself, shrunken and floating, the water makes images overlap, turning them around and around, it activates shadows, volumes, waves with specific orientations and shades, it's all there, luca half-blind tells fortunes as guido looks on. From his oh so lovely clairvoyant device just like a soap bubble—but what would become of it in an electric field? he considers the aberrations, reads the entrails below and the stars above, he is a fabulous doctor as well as the air traffic controller of the sky. The world sees itself there, sometimes one way often another, and things are numbers, he divines all those to come including the 13 more and more marvelous effects of the sublime measure, in this form that haunts space, a ball, a bubble, a double bowl, a drop of water or a convex mirror, one must never forget the disquieting attractions of geometry

like a fish, mouth sewn shut and without expression, luca is aphasic beneath his hood, and traversed by a continuous current running from his left hand to his right, he thinks, believes, senses, and magnetizes the idea, his room is an electrical field, there where all images converge, and it's his presence that renders it silent. As mute as a fixed star, red and green, luca records, his calm, x-ray eyes raised, his body absolutely still a hawthorn, the infinite spaces, he hears voices because any sound heard long enough becomes one. While behind him guido assists, his shadow separate, guaranteeing smooth passage, and just about to tell the little secret that he doesn't know, a thousand sketches, the silence of the painting, the proportions of the figure so very perfect. He gets a devilish one that strikes his ear like a bell, vibrating or white, it comes out of a column, emanates from a small box, from behind the door or from the ventriloquent table which has the gift of all tongues

—Translation Cole Swensen

Excerpt from *La plus grande aberration* (Paris: P.O.L., 2012).

# Lyn Hejinian

---

## A Small Theory

In the early evening before dinner, a child I will call A becomes a dog. The process takes approximately ten minutes and culminates in the bestowing—the self-bestowing—of a name: uttering the last bit of human speech the child will use for an hour, A says, “I am Jujube.” Jujube is a melodramatic figure playing the central role in a theater of becoming-adult whose predominant theme is *lost love*. Jujube is kennedled in a world of strangers and yearning for release, which she identifies with moving forward on a leash. She sticks out her tongue and seizes a length of heavy string draped over a chair; she pulls it into her mouth and shakes it. The leash will be the measure of her attachments, with it she will tug the world. Amplitude has to be pulled close. It is with an assertion of hope that a vast and diverse new field of interdisciplinary experimentation, critique, and aesthetic expansion has emerged. Carla Harryman writes: “Hope, or utopian desire, is a kind of engine of our qualitative life that drives us forward with a sense not that miraculously there will be a change for the better but rather

that one is a participant in change and that one can participate in inspiring change; even works of art that seem to enlist or project forms of negativity can be signs or symptoms of hopeful thought and desire.”<sup>1</sup> Social play has the potential to produce a workable version of solidarity. There should be an ontological, animal sufficiency to its moment, a working pause. Thereafter, whether it’s the continuities or the discontinuities that will prevail will remain to be seen. Which will have greater explanatory power? Greater sustaining power? Which will offer the better opportunities for justice, understanding, happiness? “What you are able to construct in language,” Fredric Jameson notes, “has a certain truth by virtue of that very wresting of language, not merely from silence as such, but from the baleful properties of the proposition form, the perils of thematization and reification, and the inevitable (and metaphysical) illusions and distortions of the requirement to begin and end at certain points, and to appeal to this or that conventional standard of argument and of evidence.”<sup>2</sup> It’s 6:30 pm, rain is falling, an open umbrella is standing upended on the front porch to dry. It is easy to imagine Anna Karenina or Pierre Bezukhov living their everyday lives. Anna chooses a pair of gloves, is restless. Pierre slips on his boots. He can still taste the pickled cabbage that was served with his soup, though Tolstoy doesn’t say so. Realism lies not in such details but in the knowledge that they exist. Actuality is even more complicated. “Actuality” is the term Kierkegaard in *Either/Or* prefers to “reality.” The latter for Kierkegaard implies conformance with “truth,” the latter connotes coming into being in a specific time and place. “What I’ve got is not knowledge but difference,” says Askari Nate Martin. “Then me, too,” says Jonah Giacomo Martin. “He who can’t learn new tricks is an old dog,” says Carmen Kandia Martin, breezily. “Listen to my story,” says Jonah: “Something stirred on a cold night,” he reads; “That’s the hook,” he says. “Cody jumped when he finished making dinner. He went to the lake the next day and he found a very dark and

<sup>1</sup> Carla Harryman, letter to the co-authors of *The Grand Piano: An Experiment in Collective Autobiography, 1975-1980*, parts 1-X (Detroit: Mode A, 2006-10), sent via email to grandpiano@lists.wayne.edu, Aug 16, 2011.

<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno and the Persistence of the Dialectical* (London and NY: Verso, 1990), 11.

gloomy cave. Apparently Cody was adventurous. He went into the cave and he saw a shape in a shadow. Then a monstrous wingéd creature flew over him and he fell backward into the cave, but he was fine.”<sup>3</sup> The multiple speakers of, say, English, or—to limit our sample—speakers for whom American English is their first (and perhaps only) language, do not necessarily share a single world view, except in the most general sense. It is not American English so much as the language culture of English-speaking America that inculcates in its citizens certain expectations and assumptions, as well as certain anxieties and proclivities. From its own sphere, the money culture does much the same. One way or another, every citizen stands in relation to the flow of exchange through which society is deemed to exist. The good citizen is expected to produce and sell, and profit and buy; perhaps he or she hopes, too, to profit and rise—beyond judgment, perhaps, without breaking stride. Here are twelve figures in the once, current, or prospective flow of exchange—a jury of sorts. There are six men and six women (we will begin equitably if not necessarily justly). I myself refuse to play the part of “judge.” A proposition, like a description, or a fiction, is only a small theory, not a judgment. Just as the opinions of a thoughtful person can leap from doubt to doubt and waver at the edge of decision, so I will try to imagine a dozen perspectives, inhabit a dozen contexts, devise a dozen means for forming an opinion or coming to a decision. I am Samuel Wang Xie, 51 years old, notary public and owner of a small documents business providing passport photos, id photos, fingerprinting scans, shredding services. I am Marisa Emily Wetherington, 29, a public health nurse, with no children and in the midst of an acrimonious divorce for which I consider myself largely to blame. I am Alejandro Javier Rodriguez, 39 years old, the divisional head of IT for the Department of Motor Vehicles. I am Lyn Hejinian, writer and university professor, 70 years old and too stubborn to retire. I am Benjamin Mark Edwards, 30 years old, handy man and domestic worker. I am Julie Claire Baine, 65 years old, former vice-president of the Western States Bingo Association, now retired. I am Billy Frederick Johnson, age 49, landscape arborist for the city’s public

---

<sup>3</sup> From an unpublished story by Diego Hurtado

works department. I am Stanley Demand Dennis, age 54, butcher for Safeway. I am MariaAna Sanchez-Fried, age 32, ninth-grade math teacher at Sojourner Truth Middle School. I am Hoa Mia Macintyre, age 22, city college student. I am Gabriel Espinosa, age 24, I've been looking for a job for months, now I'm thinking about going into the army. I am Milly Margaret Willis, age 56, child welfare attorney.

I am omnipresent to some extent,  
but how should I direct my attention  
sufficiently to what I desire, to  
stop, to  
what is charging on the roadbed, what  
going away, the

fire-gong, people and buses

and even in my room, as  
I know  
the waving sun  
the  
constant ephemerals<sup>4</sup>

Some of these—Larry Eigner's ephemerals (I am quoting from a poem of his), my figures—I would like to befriend, I want their approval. But Samuel Wang Xie, Marisa Emily Wetherington, Lyn Hejinian, and the others—they are all figments of my imagination. "B" (though perhaps more clearly in sections of the poem that I'm not quoting) would seem to be a poem about history, or about a sequence of "moments" experienced as historical rather than as gifts to a bourgeois sensorium. Eigner's aesthetic sensibility resists the leveling tides of history and the anonymity, the immateriality, they leave in their wake. Every actuality gets lost. Prior to that, every actuality gets found, or made. Eigner's poem captions re-

---

<sup>4</sup> "B," first published in *From the Sustaining Air* (Majorca: Divers Press, 1953); reprinted in Curtis Faville and Robert Grenier, eds., *The Collected Poems of Larry Eigner*, vol I (Stanford: Stanford University Press, 2010), 66.

covered, or imagined, fragments of lost reality. But nowhere does he emblemize it, or himself, as a site of loss. The bond (which was only an apparent one) between language and reality, sign and signified, can no longer be assumed. But this doesn't end their relevance to each other, which is not solely ironic. Here, nonetheless, is an ironic poem on precisely that theme—the linguistic detachment of meaning from occasion and experience:

tive mate rect ward cal nipresent solutely  
 sition etic ment berg ner nomenon torious tinually  
 dition ualities etically mains its tuality one ification  
 tened man ing ality's come siasm tic  
 cisely preted ful tory jected  
 tic ity sence trolled ny's ing

The poem's aesthetic appeal is limited. It presents only one problem: it's rhythmic, but not fully musical—cold night, dinner, lake, gloomy cave are all missing. Conclusions are with us, but their contexts seem to have been jettisoned. Juries are convened, criteria are provided, they understand what they have been summoned to decide, but all grounds for effecting change are withheld. Is it obsessiveness, then, or superstition that drives me to step out the front door with my right foot first on odd-numbered days and my left foot first on even—for good luck and to honor their respective claim to equal treatment? The level of satisfaction produced by my attending to my feet equally isn't great. But my proprioceptive senses, although admittedly only half-conscious, get tuned to the surroundings. I enter into the ambient sounds and familiar sights of the neighborhood, and, at least for a moment, all seems right. This moment of satisfaction, active and physiological, has the energy of a small theory, it forms an attitude with which I identify: “so be it: the ultimate expression of will aligned with what the world makes available.”<sup>5</sup> Then desire and dissonance (whether in the form of indifference, disassociation, or distance) are not mutually exclusive. One's everyday life is like one's shadow, binding one

---

<sup>5</sup> Charles Altieri, *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003), 137.

to the ground, elongated early and late in the day and directly under one's feet at noon. So we can talk about the "hidden meaning" of a poem. Just as it is dreaming rather than the so-called latent (or repressed) content of a dream that harbors the dream's real mystery, and just as it is the social relations of production rather than the commodity they produce that remains in thrall to capitalism, so it is that the relationships and interactions of all the elements of a work of art hold its meaning. The hidden meaning of a poem, in other words, resides in and as its plot, which is not a matter of what Ato Quayson terms "inexorable sequentiality" but the totality of all the elements at play in the work—its diverse discursive levels, changing modes, complementary devices, contradictory motifs, etc., along with all the epistemological and affective realms pertinent to them. The work of art offers an experience of contradictions and incommensurabilities—these are better than truths. Poetry has drawn its capacity for criticism into itself. Contradictory feelings prevail. Elements of a story appear, but it's a story punctuated with numerous gaps; these serve as perfect hiding places. Periodically, as the story develops, predictions are made: about a pair of lovers, the value of real estate, or an impending rhyme, and they turn out to be more or less accurate or inaccurate. A conversation begins, identities circulate, attaching to one statement, then another. Carmen Kandia Martin feels sassy. "My life," says Askari Nate Martin, "is continuous with the historical world, but not with the neighborhood I live in." Either everyday life is a site of utter conformity into which we are completely assimilated or it's a site of subversion and resistance. "I defy anyone to project my life onto these streets," says Nate, "and, especially, into those backyards," he waves toward the kitchen window. Self-consciousness is almost always stagnant, or perhaps it's more accurate to say that self-consciousness tends to settle into stagnation. Grandpa," says Malaya, "says life isn't about happiness." "Grandma," Jonah says, "says it is." "I can't use their categories," says Nate, and Carmen says he'd be better off if he tried. One's responses to aesthetic experience are bound to one's affective values—to the feelings one aspires to keep

available to the manner in which one lives ones life.<sup>6</sup> The aesthetic obsessions are emotional; in a world whose enchantments are irrelevant (in which a story's cold night is only a "hook"), they can seem irrational, or at least illogical; greed, cruelty, and even stupidity are more relevant than the desires that the aesthetic provokes or, sometimes, satisfies. Let the aesthetic, then, be relegated to the quotidian world, the ubiquitous sphere of everyday life. There it can generate vividness and intensities. A in the guise of Jujube is taking on the problem of language. She's purporting to be conversant with the vocal and postural signifying system of a dog. She cringes, fawns, whines, lifts a paw, waggles her butt, barks. And I? I take on the significance of the delighted, prescient, attentive new owner of a puppy, but I find it taxing, I can't sustain it. I put a handful of Cheerios into a bowl and put it on the floor. A/Jujube thrusts her face into the bowl, and I check the rice that's simmering on the stove, put a dollop of crème fraîche on each of six small salmon fillets and slide them into the oven, and remove six artichokes from the two pots in which they've been steaming. Maggie Fornetti gives the larger pot—her favorite—a quick rub for good luck. There are analogies to be found between the structure of *The Arabian Nights*, with its stories within stories, the structure of the psyche in Freud's account of it, with its co-existing consciousness and unconscious mental lives whose "systems are pictured as relatively autonomous persons-within-the-person"<sup>7</sup>, and the structure of the urban everyday, with its interrelated but independent and autonomous moments and events circulating through the moments and events of others. In the fiction whose figures include Askari Nate Martin, Maggie Fornetti, and their three children, A is Antonia Alice Martin, age 6, currently Jujube. Her twelve-year old sister Francesca Malaya Martin enters the Jujube game and takes Antonia out of the kitchen on the leash. Everyday life requires artistry. The quotidian harbors aesthetic effects and can of-

---

<sup>6</sup> This comment, and many others in this work pertaining to affective values and their importance to aesthetic experience, are deeply indebted to Charles Altieri's immensely important writings on art and affect. See especially *The Particulars of Rapture*.

<sup>7</sup> J. Laplanche and J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, tr. Donald Nicholson-Smith (New York and London: W W Norton & Company, 1973), 452.

fer aesthetic experiences, but, lodged as they are in the everyday, they are hard to evaluate. But every art form invites participation in its own way. Attending the ballet, for example, caught up in the sheer impossibility (in the artifice and athleticism) of the medium, psycho-somatically, sitting still in my seat, I dance. With this naïve, virtual mimesis, wherein I lose my subjective difference from the objective dance, I partake of aesthetic enjoyment. It is not the entirety of the experience (or experiencing) of the ballet, however; I also remain at a rational distance from the dancers and review the dance as a cartographer or field botanist might, and this is the negative substance of the experience, which keeps me from dancing and dancing from me. That negativity is not the negativity of condemnation, nor dislike, nor any other pejorative feeling or judgment. It is simply the negativity that informs and is essential to, the knowledge expressed by such statements as “this is not that” or, as in this case, “I am not dancing”; it establishes and maintains the alterity that, in turn, makes the ballet, for example, so strangely compelling. Later, I find myself engulfed in an excess of reason—natural and unnatural reasons, reasons in conflict. In a world of limitless sun, it is logical that there would be a superfluity of reason.

# Ian Monk

---

## Douze Critiques

dans son bouleversant recueil *Encore moi en fait* (sous titré : *bref le monde continue*) Jean-Pierre Letable nous entraîne encore plus loin dans son voyage au bout de son monde jusqu'à l'endroit précis où ses démons peuvent si bien être les nôtres tellement les barrières du langage semblent à la fois brillamment transparentes ou bien poreusement diaphanes si bien finalement qu'on peut finir par avoir bizarrement la nette impression qu'un ongle sorti de nulle part nous touche là où on s'y attend pas (à compléter par la partie érogène de votre choix) citons par exemple ce passage où le poète évoque 'encore une fois l'amour de ma vie' encore toi oui *encore toi là toujours toi sous moi là sur nous là encore le ciel et toujours moi en toi toujours encore là à lire d'un trait*

dans son long poème *Ombellifères de la vie* Christine Clémence semble avoir recréé toute seule un genre de poésie jadis extrêmement répandu mais qui est tombé dans les oubliettes depuis des siècles alors que les poètes latins pouvaient expliquer en vers comment éléver les abeilles (Virgile) ou même l'astrologie (Manilius) nous ne semblons plus avoir droit à utiliser nos sensibilités poétiques pour de tels projets éducatifs dans lesquels se mêlent de vraies informations à toutes les délices lyriques que nous ne trouvons pas dans les manuels informatiques ou d'autres *Que Sais-je* de notre époque citons par exemple la jolie façon dont elle explique non seulement comment reconnaître une carotte sauvage mais aussi la meilleure façon de la découper (en suivant ses fibres) et puis de l'accommoder (au beurre doux avec un peu de son cousin le persil plat) à croquer

dans son nouveau livre Etienne Deschamps continue son exploration du monde par le truchement d'une application religieuse à nommer les choses de sa création qui ressemble carrément à celle du bon dieu car dans l'œuvre de ce poète hors norme il devient impossible de faire la part des choses comme chez un Ponge qui verrait le monde et toutes ses choses anonymes ainsi que dieu si son existence était admise au sein de la création comme *hors de lui* alors que pour Deschamps tout se passe en quelque sorte en son for intérieur citons par exemple *ça grouille je le sais mais fais semblant de l'ignorer à chaque fois que j'ouvre ma bouche ou bien fini de manger et le monde est en moi de façon tellement éphémère qu'il me manque déjà* oui comme le bon dieu n'est-ce pas

dans sa mince plaquette *Constance(s)* on reconnaît tout de suite le style percutant mais en même temps bizarrement banalement quotidien de Pierre Lafitte alors qu'il table sur la mort à la fois de ses parents et plus loin dans le cycle sur sa femme et puis sur sa fille il se refuge dans les tâches ménagères (comme s'il n'avait jamais fait la vaisselle avant cette litanie de tragédies féminines et encore moins nettoyé les toilettes faisant partie de ce clan de

mechs qui vivent dans un monde où la nourriture arrive mystérieusement sur la table le frigo se remplit tout seul et les caleçons sales réapparaissent nettoyés dans la commode) citons par exemple *je frotte donc et frotte encore / le jaune d'un œuf sur le plat / qui est aussi tête qu'un humain / qu'un deuil de poule devant moi*

dans les textes sur son blog *Flarf? I nearly shat!* Jeanne Richard fait en sorte que les déformations ainsi que les habitants de la blogosphère prennent vie avant de se balader loin du monde virtuel tout en embrassant le monde réel de nos amours de nos incertitudes de nos abstractions citons l'excellent *l'amour est un sentiment qu'on ne décrit pas c'est un sentiment voilà tout et comme je suis toute nouvelle je me demande si je vais pas finir par remettre les œufs dans le frigo avec toi oui toi alors que je t'aime même pas (tout en laissant le beurre sur la table)* décidément on n'a pas encore dit assez sur les œufs et le beurre qui illustrent cette nouvelle école d'une manière superbement simple sans chercher à être novateur à l'outrance à dévorer absolument

dans l'anthologie de poésie mongole *Nouvelles de l'extérieur* ce qui ressort clairement est la distance qui éloigne non seulement nous les occidentaux et eux les orientaux mais aussi et même surtout les distances qui les séparent les orientaux en question les mongols donc les uns des autres sachant qu'à peu près aussi nombreux que nous les français ils vivent dans un pays aussi grand que l'Europe par exemple une façon de lire un poème d'amour qui commence par *Allah crée une femme et comme les perles de la lune elle avait trente-trois ans et pour un de ses sourires je mourrais avant d'y être* (de G. Bogd 'La femme de ma vie') est clairement l'impossibilité à la fois de l'amour et en même temps d'une sorte de proximité à la fois charnelle et effective

dans le nouveau tome de son projet *Toute la presse* Didier Lefèvre  
frappe encore plus fort en recopiant intégralement un numéro du journal de  
l'extrême droite *Minute* après un traitement similaire du *Libé* du treize  
janvier 2008 et puis du *Monde* du quinze septembre  
2005 mais cette fois-ci au lieu de traiter un  
numéro actuel du journal en question il a choisi de remonter aux  
années quatre-vingts à l'époque de la présidence de Mitterrand et  
la montée du front national de Le Pen que de mauvais souvenirs  
en fait mais des souvenirs qu'il convient de garder en tête  
constamment citons par exemple quelques titres de ce canard plus moche que  
tout comme *Fabius ou la preuve que les Juifs dirigent encore la*  
*France* ou bien *L'épagnoul breton n'est plus de pure race*

dans la nouvelle revue *L'Afrique Poétique* parmi toutes les pages pleines  
de délices et plus frappantes les unes que les autres il faudra  
surtout signaler la série des *utendis* de Wati Akabi (rappelons qu'il  
s'agit d'une forme fixe de quatrains de vers de huit  
pieds rimant aaab cccb dddb et ainsi de suite...) dans lesquels la  
prouesse formelle rivalise avec l'exubérance lyrique ou bien les poèmes à  
insultes de Jeanne-Marie La Plume (rappelons qu'il s'agit du  
pile de la face des très célèbres poèmes de louange dont il  
y a aussi de beaux spécimens dans cette revue) par exemple et  
*puis si ton con existait sans toi il serait plus beau et*  
*ton trou de cul avec et si tes parents causaient qu'une*  
*langue inconnue ils seraient mes confidents intimes...* à boire d'un trait

dans l'ouvrage collectif *Fuck off and Fly* un gros recueil des  
écrits de slammeurs internationaux les Français ne passent pas inaperçus au contraire  
ils occupent une place plutôt honorable notons surtout l'absence des niaiseries  
des petits corps maladifs et cetera et la présence des voix plus  
percutantes comme par exemple celui de 'Jean Merdre' *je chante pas ma*  
*souffrance / rien à foutre de ça / je chante la douce France / oui*  
*là ou on danse en transe / et le délire enfin finit pas*

et puis il y a même une slammeuse qui écrit sans rimer  
ce qui est aussi révolutionnaire que l'invention du vers libre à  
la fin du dix-neuvième siècle par exemple ces vers de 'Mirabelle'  
*je t'aime pas voilà tout / pas le matin dans le métro*  
*/ ni au travail / puis je t'emmerde au plume* mais quel régal

dans ce que nous ne pourrions qualifier autrement qu'une épopée la poète grecque Cristina Sifadis (soit dit en passant nous refusons absolument le terme 'poétesse') (récemment traduite en français par Marie Délourme) vise la vie moderne avec une fureur tout simplement homérique voici un exemple le *couteau plus suisse que ça tu meurs / lui pénétra subitement le cou la glotte / en passant par les choses style / la membrane thyro-hyoïdienne le constricteur inférieur du pharynx / le truc sans nom en bas glou là que ça fait alors / et puis encore / avant de ressortir par le mylo-hyoïdien / splash quoi par terre chez la mémé voilà enfin une belle tentative de faire renouer la poésie avec ses vraies racines au lieu de se refugier dans l'eau de rose qui n'est rien d'autre finalement que du sang coupé à faire circuler absolument*

dans son roman si poétique qu'on pourrait presque le repaginer en en faisant des vers libres et l'appeler carrément un poème Pierre Naso décrit la naissance d'un futur demi-dieu malgré lui c'est une belle façon en réalité de chercher à refaire les ponts entre d'un côté la culture dite savante dans laquelle hélas la poésie contemporaine s'est emmurée à la fois malgré elle et à cause d'elle et donc de l'autre côté la culture populaire de faiseurs de nouvelles mythologies comme les classiques de la bande dessinée qui ressemblent à plus d'un titre aux œuvres mythologiques classiques citons par exemple ce passage parmi tant d'autres *rosâtres ses doigts grattaient le ciel comme s'il voulait en arracher les bouts entiers alors que l'astre de jour commençait à suinter tout son or à dévorer*

dans sa pièce en vers *Alice Réfléchie* Charlotte Labelle déforme d'une manière diablement efficace la réalité de tous les jours en alexandrins presque classiques à la Racine rimant entre eux d'une façon presque classique à la Corneille mais pas trop un peu comme T.S.

Eliot qui voulait ranimer les vers des grands dramaturges élisabéthains dans ses pièces citons par exemple *le lapin devant moi il court et court encore /et puis il disparaît comme toi d'ailleurs go ! / quand on reviendra toi moi ni faune ni flore / à vrai dire mais les trucs les neutrinos / se barrant comme le sens...* On ne peut que se réjouir de cette résurgence d'une écriture théâtrale plus formellement poétique dans un monde où les comédiens sont les seuls à part quelques poètes et profs à savoir lire les alexandrins et ça compte !

#### Bibliographie :

Collectif : *L'Afrique Poétique*, Éditions Lemerre.

Collectif : *Fuck off and fly*, Travaux et Cultures.

Collectif : *Nouvelles de l'extérieur*, Gogol le Premier.

Clémence, Christine : *Ombellifères de la vie*, Vénus de Paris.

Deschamps, Etienne : *Choses prises, choses lâchées*, Éditions du Savon.

Labelle, Charlotte : *Alice Réfléchie*, L'Arc Editeur.

Lafitte, Pierre : *Constance(s)*, Opéra Dactylographique.

Lefèvre, Didier : *Toute la presse*, Éditions Beaumarchais.

Letable, Jean-Pierre : *Encore moi en fait*, Toute la Lyre.

Naso, Pierre : *La naissance des dieux*, Éditions Bourcamkis.

Richard, Jeanne : *Flarf ? I nearly shat !* Salon de Demain.

Sifadis, Christine (traduction M. Délourme) : *L'idiocie*, Actes de l'Est.

# *Sarah Riggs*

---

## *Accents in E-Minor*

*from assorted translation notebooks, and sifted through  
the bilingual poetics of Double Change in Paris*

What follows is a montage of translations, poetic fragments in English written as a foreign tongue, personal impressions, and theories of language plurality applied to my bi-cultural sense of political climates.

I want to contextualize my drive to translate within a French back-drop—the bilingual community there—and notably with the French and American poetry organization in Paris, *Double Change*. As the only American member of the French team of *Double Change* over an eight year period, the other Americans—Jean-Jacques Poucel, and the initial team of Americans, Caroline Crumpacker, Marcella Durand, Lisa Lubasch, Andrew Maxwell, Kristin Prevallet, and Jerrold Shiroma—having been based in the States. In addition to everyone there including Olivier Brossard and Claire Guillot producing French translations of English language poetry, several of the members in Paris also themselves write a kind of bilingual poetry: Abigail Lang, a native French speaker, in English; Vincent Broqua in French & English separately or woven together, and Omar Berrada, a native Arabic speaker, writes in all three. I'll also quote from translations of three French poets whose work I am translating or have co-translated into English—

Marie Borel, Oscarine Bosquet, and Isabelle Garron—who have each rewritten sequences of my poetry in English into a French of their own whims, style, and making.

I would like to explore the opportunities created by points of resistance in translation that force a kind of rewriting, as well as a reflection on, cultural assumptions. I'd also like to explore poetry written in a foreign tongue that sounds out of tune to a native ear. Yoko Tawada, in an interview in *Libération* explains why as a young writer leaving Japan, she chose to go live in Paris, "I liked French but my teachers did not allow me enough liberties, they didn't pardon my mistakes, and it is after all mistakes that produce literature." There is the mistake, and there is the accent, both of them it turns out, are personal histories within a context of cultural shift. The accent is more a style, a tone, a way of mouthing. A mistake is an aberrance from the norm, and it is almost never winning, it impedes communication. Mistakes are what you flush away, get rid of, iron out. But of course there are the exceptions, the fortuitous mistakes. Mistakes are also what poets turn into a virtue:

Marie Borel writes (*Wolftrot*, La Presse, 2006, trans. Berrada & Riggs)

It's a book on disoriented destinies. The days when I don't exist, the countryside is complicated. All that I write is a steep landscape. I scatter my lies behind me. Then the lies acquire an autonomous existence. It's like that, one makes mistakes.

\* \* \*

Source of enthusiasm in swallowing errors continually being made, I prolong the commentary so that there's no end to it, happily exhausting myself some afternoons in nothing but that. But I had taken the train late without knowing that I had missed all the connections. I wasted no time in reaching the end of the line, homeless, a word which one could take in two ways, neither of which was taken. Logic is sometimes opposed to chronology.

The word "homeless" here is translated from "sans domicile fixe," or the "SDF" of Paris: without fixed home. Here, as an American familiar with the streets of Paris day by day, I can talk about the

scene on the streets in Paris, which has vacillations in its homeless population. Writers Sabine Macher and Oscarine Bosquet some years ago spoke in a bistro about how there are more and more SDF in the street: their daughters have literally to step over them, whereas they as girls did not. Some of the homeless hold cardboard signs with just the three letters, SDF. I'm interested in the reflection on the perilous status of words (wor-l-ds), themselves without fixed address. A range of thoughts and emotions occurs upon seeing these three letters on a sign, and on-not-being-able-to-translate. This lack of a fixed status is apparent right at the level of signification. A sign I have not known how to take. Wordsworth's blind beggar. I still do not.

Logic is sometimes opposed to chronology. The word homeless can be taken in two ways, to the end of the line. In translation sometimes you reach the end of the line. You are homeless. Or rather the literal word you would logically use can only be used in one way, it's home is too fixed. And it is at this point that you create, you begin to play, you reflect.

With Omar I translated Oscarine Bosquet's "Par Jour," the poem from which grew her book *Participe Présent* (forthcoming as *Present Participle* in 2012 with La Presse, trans. Leblond-Schrader & Riggs). The earlier poem pivots on a word that can be taken in two ways, the word "journal," which can mean a private journal, or a daily newspaper journal. Her poetry superimposes and vacillates between these two registers, mixing the events of something like a private journal or diary with those of a newspaper *journal*. The two senses of the word cannot be recreated in English.

Composer des journées en un mot à partir des chiffres  
 1 2 3 4 journini 1 4 13 jounicoter 13 5 6 jourcaler 9 12a 4  
 jourbibi 2 4 2 10 jounailler et déterminer les activités de  
 jourseoir (voir jousis) jourbir jourler jourciller

toute la journée

recommencer le soir.

\* \* \*

To compose one word days starting from the numbers  
 1 2 3 4 daynotnor 1 4 13 dayweave 13 5 6 daylag  
 9 12a 4 dayminemine 2 4 2 10 dayhastle and

to determine the activities of daybreak (to  
 see daybreaking) daysharp dayhem daylash  
 all day long resume in the evening.

The syllabic rearrangements and nursery-rhyme-turned-political in Bosquet's "By Day" are an adventure in humility and creation.

Ben Hollander writes that the "how" of a poem of Charles Reznikoff's is guided by mistakes in the ease of expression. Evidence of a language of an American immigrant family. Words vibrate in the mind of the not-utter-native writer.

New York is a city of accents. It is also the place of my upbringing. When in New York, I do not have *much* of an accent. In France, where I have lived for ten years or so, I accent my errors to myself on a daily basis.

French poet Emmanuel Hocquard made the observation in "No man's land" (interview, *ZigZag Poésie*) that one of the interests of translation is not that it effaces the distance between two languages, but precisely that it fabricates distance, and creates unexplored, unoccupied spaces. This is interesting, that it is not being in the other language, or being in one's own language, so much as feeling what it's like to occupy a blank, to occupy the unoccupied.

In Hocquard's *Ma Haie*, in his essay on "Taches Blanches," he writes of how the translation of American poetry into French is a contribution to poetry now—and how? As a rip, a w/hole, a white spot. In reading American poetry in translation, there's the pleasure of noting: "never would a French poet have written that." The maps of Hocquard's childhood had countries and imperial empires marked in red, orange, blue and green. The rare unexplored zones were marked as white spots, the "taches blanches." Language has trouble describing what is useless, the empty room that's not used for anything as if it can only describe the full, the useful. Poetry-in-translation is something of what it's like to occupy a blank, to occupy the unoccupied.

Another point of departure for me is Jean-Luc Nancy's *On Being Plural Singular*. Nancy addresses how the origins of translation (his example is not between languages but between art forms) are plural, or to the extent that it's a singular origin, it's an origin that's seen as split, that disjunction between art forms or languages

in translation magnifies the plural touch of the singular origin. I take this to be crucial because it helps us to see the hybridity and disjunctiveness that is present right at the very moment of a search for a pure point of translation or crossover.

(my translation of Nancy here)

In the disjunction of the arts between them, by which they are what they are as arts: singular plural. What other than the exposure of an access concealed in its own opening, and with that even “inimitable,” unmovable, untranslatable because forming each time an absolute point of translation, of transmission or of transition of the origin in its original. For a number of years I worked on a series of drawings or paintings that are like writing, and different alphabets. They are translations from the languages I don’t know, and which fascinate me—Arabic, Chinese, Linear B. I follow where the gestures lead. The gestures are readable, there are letters or characters there, and the meaning is not clear: it is plural.

What counts in art, what makes art of art (and what makes man the artist of the world, that is to expose the world for the world), it is not the “beautiful” nor the “sublime,” it’s not the “finality without end,” nor the “judgement of taste,” it’s not the “sensory manifestation,” or the “expression of truth,” it is all that, no doubt, but beside: it’s the access to the split origin, in its own split, it’s the plural touch at the singular origin. And it’s what is always meant by: “imitation of nature.” Art is always cosmogenic, but it exposes cosmogeny for what it is: necessarily plural, diffracted, discontinuous, touch of color or tone, phrase or mass folded, sparkle, feeling, song or not suspended

I want to linger on some not-quite-native sounds and out-of-tune idioms that speckle writing when it is not one’s native tongue, and the effects that such moments have on enhancing a corporeal kind of reflection in poetry.

Abigail Lang writes in a super-non-native English (sparked with the density of Zukofsky) in collaboration with the visual artist, Catharina van Eetvelde, in their joint project, *Sluice*. Who is native or not native, whether the language is verbal or visual, is less

the question than to “see both sides,” being also aside and beside, sluice being the gate that allows (water) through.

[Cartesian devil judge]

Aside beside see both sides  
 an alphabet of hesitation sticks  
 fast clam stammers askew something  
 to utter avoid evergreen would  
 just as leave branch off  
 unfold at last windfall deciduous

Snipes wade and scape when  
 flushed from cover open mouth  
 movable tongue projecting lip red  
 throated diver divides the surface  
 blue and bevel a cartesian  
 devil under a glass bell

[Vectors]

Liquid crystal clear ice a  
 literalism of translation slipstreams  
 twice refracts segmented numbers or  
 letters read seeds not twigs  
 notch water tally the sky  
 ajar a child playing drafts  
 undrawn only leaves a wake

By focusing on the insights of translators and poets experienced in foreign tongues, I am interested in the opportunities that contact with the foreign generates, and the ways it creates awareness of one’s self language, and one’s cultural language, and precisely of how shifting, constructed and under construction, these terrains are.

I would like for a moment to create a speculative phenomenology of what happens when we enter into another language and begin to write in it. It is to enter into a mirror, the other side of it, a kind of psychedelic drug that has the risk of taking one too far from rooted reality, the known, the familiar, into a kind of blank—whether it is defined as a whiteness or a blackness. We do not see ourselves reflected back, we see composites of the familiar and the unfamiliar. The beauty of this journey is laced with fear. But it is a fear that accompanies the traveler with a beauty that

moves along with the movements.

This activity is largely an imaginative one, it is possible to remain exactly where one is, and to engage in it. I am not talking about actual travels, but imaginative ones, though actual travels do tend to incite the recognition of where mirrors are crossed, the entrance into the constructedness of ways of doing things: this does not look like me, this is not how I would do it.

There is something static about the mirror that reflects us. There is a potential for our fears, on the near side of the mirror, to circulate within the familiar definitions and knowledge within which each person necessarily lives. And what drives the movement beyond? –an intoxication of difference, a recognition that the mirrors we hold up to ourselves, our nations, our families, our languages, ourselves, are not all there is. There is not only this narcissism that we each share in common and experience everyday, even the most generous and open-minded of us, that seems to be, any way you test it, a feature of the human condition.

As someone keenly reminded every day of multiple ways I am American, by virtue of being in a foreign climate, I am aware of the dangers of something very American: to speak with good intentions. To speak openly, freely. To come to open borders, to come to free. The Indians, the Iraquis.

In her *Key into the Language of America*, written in her exceptional non-native English, Rosmarie Waldrop writes “Concerning the Heavens and Heavenly Lights” Which they adore, above acknowledging colonization. The stellar pallor attending powers shot madly from their spheres . . . A light that does not slap you in the face, but raises nouns like navigation and transcendence. Nothing strange in pigment (black) that does not feed on side-stars obtained by imperfect combustion. Rocks Meteorites. Great Western Railway. /// opalescent / celestial / celibacy.

To speak with intention already is to have a very clear idea of where things are going. This is different from listening to what you haven’t heard, the unfamiliar, the strange. How is it possible to hear, to really hear, in two languages? Omar writes in French and Arabic, in a translation in English we did together:

Rotation des sphères  
Les Éléments premiers s'accouplent

Chaleur frigidité sécheresse humidité  
 S'engendrent lettres supérieures  
 L'être des limites – حرف  
 Négation de toute forme  
 de relation (éternité)

*Les lettres sont la limite du monde physique.*

Pas de vocalisation	corps inerte	و
	souffle infiguré	ه
	repos	و
langue morte		أ

*Non pas signes de son mais signes sans son.*

Je dépasse la dualité : j'enlève mes deux sandales  
 J'invente un ordre à la mesure de mon infirmité  
 S'avance le pied véridique  
 L'Archange Israfil souffle dans sa trompette

a	u	i
ouverture	accolement	retirement

\*

Rotation of the spheres  
 The primary elements couple  
 Heat frigidity dryness humidity  
 Beget superior letters — حرف  
 Negation of all form of relation (eternity)

*Letters are the limit of the physical world.*

No vocalization	body inert	و
	breath inapparent	ه
	repose	و
dormant tongue		أ

*Not signs of sounds but signs without sound.*

I rise above duality: I take off my two sandals  
 I invent an order to match my infirmity  
 The true foot advances  
 The archangel Israfil blows in his trumpet

a	u	i
opening	adjoining	removal

With respect to translation, I am interested in how even loss and renunciation of control seem worth knowing as experiences—to feel the body clench upon itself, and to let go. Not to be adequate to the words, and to have one's own language fail in the face of another; there's something in the act of translation that's like this, that modulates into an acceptance of the necessity of an alternative space, and one's role in creating it.

The challenges of articulation, that any poem contains, create a series of generative dilemmas that make the translator reach after equivalents—and in failing—create something other. This other is somehow a composite of two languages and their respective cultural assumptions, as well as of the two persons' poetics and their peculiar subjectivities.

The Italian philosopher Gemma Corradi Fiumara writes in *A Philosophy of Listening* how there is “not much that can really be seen from one point of view, that parallel perspectives on the same ‘object’ may actually reveal different worlds.” She develops a theory of listening as counterpart to a capitalist culture so insistent on speaking, on words, on saying. And when words double up upon themselves, translate into two languages, not exactly but nearly? Vincent Broqua, another member of *Double Change* in Paris, writes in both French and English, weaving the two languages in and out of each other:

Cinq lettres

Here still here for

to attempt  
en nous par nous

les sons pour nous

on a entendu  
récemment ailleurs  
loin d'icides sons  
souvent le son de là  
fait mystère aux autres  
pas ici

sounds of shuffling feet  
on wood listening to  
ears listening to  
material being torn, ripped

ou simplement quelques fils  
encore séparés côté à côté

To translate the last bit of French there: “or simply some threads, still separate side by side.” In this proximity, this weaving of separateness, the separate remains separate, and is altered by it. We don’t know what is being said. Why is every French poet I know an avid reader of American poetry— Stein, Zukofsky, Jack Spicer, par exemple? And bits of this poetry are everywhere in what’s being written now. Hocquard writes, “to hold the whole North Atlantic ocean in the fold separating two pages: a fold draws two continents closer.”

There is a material ripping of sorts, a kind of chafing, as one nearly goes over to another side, without really going over. That’s the humility of the mirror. The other side is an unknown, it may be a dusty dark corner, banal, small. To what end this humility? But to generate shifts in perspective: all there is.

In his analysis of post-September 11th U.S. government, the Italian philosopher Giorgio Agamben employs the Latin word *institutum* to discuss the “suspension of law in order to cope with a tumult.”

He explores the logic of how western governments act in the name of “security” by stepping outside of, or standing next to, the laws, and how this *state of exception* is not only true of current governing principles in the U.S., but has been true since fascism and Nazism. Law reaches a “degree zero.” A state of emptiness—resonant with “ground zero”—is the grounds for the exceptional

manipulation of power. In this scenario, according to Agamben, a force of law is released that is attractive both to the ruling body and to its enemies.

Significantly, the word *institium* in Roman times also had the meaning of public mourning for the death of the sovereign. In discussing the co-existence of these two meanings, Agamben draws an analogy between the phenomenology of mourning, and periods of political crisis, when social institutions and rules seem to dissolve.

An *idea of zero* seems interesting, especially as it hinges upon the consent of a culture. An absolute nothing where a culture looks head-on into an abyss. (This reminds me of ideas about translation.) Some kind of superheroic intervention is required which is necessitated by the coterminous diminishment of the culture as a diverse body represented by its leader. One individual steps in, and, suddenly the hero (enemy of the people?) makes the crucial decisions for all. This heroism is dependent upon the idea of zero.

The leader plays upon a divide, and if he is to continue to act as hero, that rupture needs to continue. The public perpetuates the black hole, lives inside their loss—not mourning then, not a healing sadness, but melancholy—the circulation in a perpetual sadness. And in order for the leader to continue to act however he wishes, the people in some sense are affiliated with the hole, the gap, the area of mourning.

Among the mourners of the present—the emotional thermometer of the times—are the poets. The poets make art out of the *nothing(s)*. We do not so much affiliate ourselves with it as declare its existence as plural and human, full of slippery tugs between subjective and objective conceptions. We are the politicians of the emotional spheres as manifest in who we are now, who we are becoming, in all our diversity and discordance. I found this in my early error-ful translation sketches of Marie Borel:

“After having lost hope of advancing peacefully,  
probably because of adding hope to some dream, we  
made some addition errors. We find ourselves not  
far from zero. We are little. We are pretty ridiculous.  
We would do better to go to bed.  
To have read in bed.

“On se retrouve pas loin de zéro. On est tout petit.  
On est ridicule. On ferait mieux d’aller se coucher.  
Lire au lit.”

What if we pursue Agamben’s analogy not merely with respect to the law—since law as we know it is written—but to states of exception with respect to language. What would it mean to step outside everyday language, as intensely poetic language would seem to do? To slow it down, speed it up, generate errors & slippages. If one says the ordinary laws of language do not apply to me—which is one way of understanding the initial step taken by a poet or writer in experimenting with language—is this not a state of exception vis-à-vis language? And is the experience not connected to a profound mourning, a sense of loss at not being able to be within?

Isabelle Garron writes in *Face Before Against* (Litmus, 2008)

- no poem
- . any longer / signifies
- today but
  
- . this somber varnish
- between the thing and us
- . face / to infinity

... . also  
*only there ] . ...*

\*

- across
- their nocturnes
  
- our fluid
- alliances
  
- . your frames
- demented

*there . [ to assail*  
*—to chamfer*

\*

. pounded  
word

. loosened  
cords

. plunged  
keys

-- *clavicle*  
*against clavicle*

Chafing. We poets chafe the present. Garron punctuates it, spaces it—does unusual things with punctuation, placement.

And are the poets heard? In France, somewhat, more than in the States. There the poet is heard on the radio, granted space in daily newspapers, has a well-regarded, even though decreasingly eminent, role. But in both countries, poets are expected to be exceptions, the margin is codified as such, few poetry books are read. How dangerous is this, to write in a language that few read. And, how dangerous not to? Most of the poets I know view their work as political, and in its intentions it largely remains as such. It combines heroism with a kind of mourning. It presents alternative uses of language, finds a home in disjuncture, chafes at a unifying national discourse. This is important when many are unified in their (mis)interpretations of language.

Much contemporary Arab and African-continent poetry is often passed over for its simplicity, its stating things clearly. Among these voices, you have some of the strongest poetry being written now, precisely because it means what it says. It writes into the heart of the conflict. It describes the present. It is the hot political climates where thousands of people show up for poetry readings, in Beirut, in Johannesburg.

Many of the poets have been in prison, or live with the risk that will happen now. Their bodies are *on the line*. The end of the line, literally. To put one's body on the line in two ways is to be plural. Actions and words not separate from each other, nor the same. A point about the plurality of points, and how that is a critique of zero: leverage happens on singularity, or dividedness, but when you put them together, the singular divide, or a plural point, you are creating. There is not the idea of language as separate from experience.

Over the decades, Etel Adnan has made a practice of writing letters to her writer friends in prison. She writes in her poem sequence titled, October 27th, 2003, which she wrote in French on receiving a postcard from a friend in Beirut (and encouraged me in my wish to translate it into English): “I myself belong to the pebbles one throws for lack of helicopters, to the women locked up / to the political prisoners / sometimes I regret my love of / splendor.” At a panel at the literature festival in Berlin featuring an Arab and a Jewish writer, some said that the radical thing now is to say things directly. Israeli poet Aaron Shabtai said that in making this shift in his own work—and his poetry is frequently printed in the daily papers in Israel—that he felt a physical shift in his body as he came to physically inhabit the words. His actual physique, his body had changed.

For a while there was a movement into obscurity—that was radical. More recently it feels as if there’s a movement toward speaking directly. In my poetry I am pulled toward both, obscurity and direction. It’s not even that the two are allowed to co-exist, but that the opposition is false, it’s a slippery slope. It feels as if I’m realizing in the very body of my accented language, as well as in the accented language of my body, there is no other known side, the Cartesian split though useful is outdated. To what outside can we go that is not also within us?

Should one cross to the other side. Should one leave the visible world to exchange maps of sky and the earth to become a geographer of unexplored lands, to discover new fruits to swim in the improbable rivers to bathe in the sun of new planets. To collect propositions. All this will become clearer. All parameters are good, excepting that of weather. Whether the word time or weather, insignificant in Italian, and immaterial in English.

A-flat, F seventh, b flat minor and in confidence look at me whom you do not see, I am the world in three cardinal points, says the marquis. And it is not all of me whom you see, I am not the world in three other points, we approach the figure of quincunx, the constellation of five.

(from Marie Borel’s *Wolf Trot* [La Presse, 2006])

# **Christine Montalbetti**

---

## **Paroles de brume**

Lorsqu'il me propose de participer à ce numéro de la revue *Formes Poétiques Contemporaines* sur les « formes critiques contemporaines », Jean-Jacques Poucel me suggère un sujet: parler de cette fiction que, selon lui, les écrivains fabriqueraient à propos de leurs propres livres après les avoir écrits. Voici en substance la théorie qu'il soutient alors devant moi: après avoir terminé son roman, l'écrivain est sommé de répondre à des questions sur son travail et sur ce qu'il a voulu faire, et, pour donner le change, il invente un récit autour de chaque livre. Tandis que nous conversons, cette hypothèse d'une fable seconde que l'écrivain distillerait dans le prolongement de chacun de ses livres m'intéresse et me séduit parce qu'elle ressemble elle-même à une fiction, de nature borgéenne. Mon premier mouvement est d'imaginer une nouvelle à la manière de Borgès dans laquelle un écrivain serait tout entier occupé à forger ces fables secondes, qui se mettraient peu à peu à prendre toute la place dans son imaginaire. Mais à la fois je ne peux bien entendu pas souscrire à cette affirmation provocatrice et je pense aussitôt aux efforts que je fais pour répondre au plus juste

aux questions que l'on me pose sur mon travail de romancière (ou sur mon passage à l'écriture de théâtre), à l'honnêteté dont, excusez-moi, il me semble que je fais preuve. Je refrène donc mon premier mouvement d'enthousiasme et je m'oppose à cette hypothèse: elle a sa beauté esthétique, je l'admetts, mais elle n'est pas tenable, car l'enjeu est trop important, expliqué-je à Jean-Jacques Poucel, et les occasions qui nous sont données de parler de notre travail trop sérieuses pour qu'on souhaite s'en débarrasser à coups de petits récits mystificateurs. Mais Poucel n'est pas d'un tempérament à se laisser démonter. Il me regarde de son oeil ironique et me répond que l'écrivain, après avoir donné ses petites fables secondes en pâture, se met à y croire, au point d'être prêt à les défendre bec et ongles. Ce terrible argument me ligote: il prévoit ma réticence. Il a la violence de la notion de dénégation en psychanalyse (par où un psychanalyste peut bien vous faire dire ce qu'il veut): ou bien j'adhère à cette théorie des fables secondes, et elle est tout simplement vraie, ou bien je m'y oppose, et elle est vraie aussi.

Pourtant, je ne peux pas y adhérer. De cette théorie séduisante et inacceptable, et contraignante puisqu'elle intègre son objection, je voudrais ici essayer de desserrer les liens pour m'en échapper comme je le pourrai. Je sens bien que je pars ici avec deux handicaps: celui, logique et retors, de l'argument de la dénégation; mais aussi ce fait qu'il est beaucoup plus amusant et plus séduisant de défendre une telle théorie que de protester de sa sincérité.

Mais il faut bien que je réponde car ce que cette hypothèse met en jeu c'est la possibilité même de tenir une parole sur son propre texte. Ce qui m'intéresse, c'est aussi, paradoxalement, qu'il est difficile d'argumenter ici une réponse - intérêt risqué, puisqu'on verra que j'en fais les frais par ma maladresse. Cela m'intéresse, parce que cela me remet en cause, que l'hypothèse me poursuit, qu'il y a quelque chose, dans cette hypothèse terrible, qui met en doute non pas exactement la parole critique, mais la parole intime.

Puis-je tenir une parole sur ce que j'écris, sur mon travail d'écrivain? Sur quoi cette parole peut-elle porter? Quelles conditions dois-je mettre en oeuvre pour la rendre possible? Quel est le statut d'une telle parole? Quelles sont ses limites nécessaires?

Comment échapper à la fable? Telles sont les questions qui me traversent, et auxquelles je dois bien me confronter.

*Où je commence tout bêtement par protester de ma sincérité*

Émission de radio, ou de télévision, rencontre publique, entretien avec un journaliste ou un universitaire: l'espace qui m'est offert pour parler de ce qui depuis si longtemps m'accompagne, et me constitue, de ce qui se joue dans l'écriture et dont je n'aperçois pas moi-même tous les aspects, est un espace difficile et intimidant; mais c'est aussi un espace précieux. C'est l'occasion pour moi d'avancer un peu dans la connaissance de ma pratique, et c'est aussi le lieu où tenir une parole qui ouvre peut-être aux lecteurs d'autres perspectives qui ouvrent d'autres chemins dans sa lectures, qui y ajoutent quelque chose. Dès lors, fournir une fiction lisse, une fable commode, au lieu de chercher chaque fois la réponse la plus vraie possible, ce serait simplement empêcher que quelque chose se passe de cet ordre de la compréhension et de la transmission.

Ce serait aussi, et dans le même mouvement, construire une fausse figure d'auteur. Si d'habitude ce qui apparaît d'un auteur est transmis par ses livres et donc seulement impliqué de ses univers de fiction, dans ces occasions c'est bien en tant que personne qu'on se présente. Les fausses opinions qu'on peut se faire de vous ne sont-elles pas trop douloureuses pour qu'on ne cherche pas, dans cet espace fragile, une parole qui soit la plus juste? Si les romans qu'on écrit sont un moyen de conserver une trace de son expérience du monde, l'interview pose la question de la trace qu'on va laisser de soi. S'inventer, au lieu de tenter de se décrire, c'est renoncer à cette possibilité-là, c'est refuser d'exister aussi comme une personne. Je ne prétends pas tenir ici un discours de porte-parole, et il est possible que d'autres auteurs accomplissent consciemment ce geste de donner en pâture de petites fables, pour se débarrasser des questions, par jeu, ou par cynisme, ou pour d'autres raisons. Je veux simplement dire que ce n'est pas mon mouvement. Pourtant, en cette période de "rentrée littéraire" où *L'évaporation de l'oncle* (P.O.L, 2011) vient de sortir et où je suis

sollicitée pour en parler, l'hypothèse de ces fables me hante. Je ne cesse de me demander si ce ne sont pas là des fables aussi que je raconte. Un doute nouveau travaille ma parole.

Et, comme par ironie, alors que je relis *Enfance* pour préparer une émission de radio dans laquelle on me demande de parler de l'éventuelle influence de Sarraute sur mon écriture, je tombe sur un passage qui fait singulièrement écho à cette question. La narratrice retrace un souvenir lié à l'écriture enfantine et à sa réception: la mère de Nathalie l'invite à montrer à un visiteur le cahier sur lequel elle écrit un roman. Ledit visiteur, jetant un oeil aux pages couvertes d'une encre rouge, dit seulement à l'enfant qu'avant d'écrire un roman elle ferait mieux d'apprendre l'orthographe. Or ce souvenir va servir ensuite à Sarraute pour justifier sa venue tardive à l'écriture :

“ - C'est un des rares moments de ton enfance dont il t'est arrivé parfois, bien plus tard, de parler...

- Oui, pour répondre, pour donner des raisons à ceux qui me demandaient pourquoi j'ai tant attendu avant de commencer à “écrire”.... C'était si commode, on pouvait difficilement trouver quelque chose de plus probant: un de ces magnifiques “traumatismes de l'enfance”...

- Tu n'y croyais pas vraiment?

- Si, tout de même, j'y croyais... par conformisme. Par paresse.”  
(Gallimard, Folio, 1983, p.85)

Un récit “commode”, qui provoque une adhésion de son auteur par paresse ou par conformisme, est-ce cela, cette fable que l'on distillerait pour donner le change?

#### *Récit commode, répétition, récitation*

Je ne suis pas exempt de la récitation, ou de quelque chose qui s'y apparente. Quand on me demande, il y a quelques jours, dans l'émission “Du jour au lendemain”, ce qui fonde mon désir d'écrire, et pourquoi il est si central, je sais à la fois qu'on touche au plus intime, et que ce n'est pas la première fois qu'on me pose cette question. J'ai conscience que pour y répondre je répète des choses que j'ai déjà pensées et dites: sur la

trace qu'on voudrait follement garder, sur tout ce qui s'enfuit et le désir éperdu d'en conserver quelque chose, parce que le texte qu'on écrit retient dans ses rets un peu de ces instants qui sinon s'évaporent, un peu de son expérience, transformée par la fiction, médiatisée, souvent même inapparente à ses propres yeux — mais le texte pourtant comme un conservatoire de tout cela qui sinon se perd. Et je réponds aussi dans l'instant, à cet interlocuteur-ci, à sa délicatesse, des mots nouveaux me viennent, je crois, pour le dire, une idée nouvelle, que j'ose à peine formuler, que c'est aussi le désir de transformer du temps en beauté. Que c'est essayer, dans l'instant où vient la phrase, de fabriquer de la beauté. Je dis bien essayer, je ne dis pas que j'y arrive, mais je pense à cette alchimie-là, à ce rêve d'alchimiste, transformer du temps (fluide) en de la beauté (tangible).

L'avais-je déjà dit? Il ne me le semble pas. Si je l'avais déjà dit, je l'ai seulement repensé, ce jour-là, dans l'instant, et la coïncidence ne serait qu'un gage de vérité. Mais je l'ai répété depuis. Est-ce que cela rend moins vraie la formulation de cette tentation alchimique? Est-ce que la répétition, en ramenant une formulation à "un récit commode", met en péril son authenticité? Quant à la part que je reconnais, dont je sais, au moment même où je la dis, que je l'ai déjà dite (cette histoire de trace, de désir éperdu d'une trace), dans cette part-là, où il y a, oui, un peu de récitation, est-ce que cette répétition altère quelque chose de mon discours pour le transformer en fable?

Il me semble qu'on touche ici à quelque chose qui ne concerne pas seulement la parole sur ses propres livres, mais la parole sur soi en général. Quand on vous demande pour la dixième fois (ou même seulement pour la sixième, voire pour la quatrième) comment se sont passées vos vacances, est-ce que vous ne finissez pas par formuler les mêmes remarques et par reprendre sensiblement les mêmes énoncés pour parler du Danemark (il nous a fallu lutter contre la pluie) et de la visite du château d'Elseneur (comment vous vous êtes ébahis du contraste, de la disproportion entre les salles immenses et hautes et l'espace restreint des geôles, dans l'obscurité desquelles le parcours est si bien organisé, et cette émotion qui ne manquait pas de vous étreindre à l'idée de la fable d'Hamlet)? Vous êtes amené, devant une même question, à fournir

la même réponse, et à la reconnaître comme telle. Le sentiment de réciter qui peut vous submerger alors met-il en péril la véridicité de ce que vous êtes en train de dire? Tout récit déjà prêt est-il pour autant une fable? L'hypothèse pose plus largement le problème du statut de la parole et de la possibilité même d'un discours sur soi.

### *Mise en doute de la parole?*

Dans l'une des nouvelles d'*Après le tremblement de terre*, Murakami met en scène une femme qui passe quelques jours seule au bord de la mer après un colloque auquel elle a participé. On comprend, par bribes de réminiscences, qu'elle a vécu une relation douloureuse avec un homme qui habite à présent Kobé, où vient d'avoir lieu le tremblement de terre. Cette femme sympathise avec le chauffeur de taxi discret et énigmatique qui chaque jour la conduit à la piscine puis, la veille de son départ, chez une vieille femme qui lui donne de mystérieux conseils sur sa vie. Le dernier jour, comme ils prennent tous les deux un café à l'aéroport et que le chauffeur a gagné sa confiance, la femme s'apprête à lui révéler son secret. Mais à peine a-t-elle voulu commencer à raconter son histoire que le chauffeur l'interrompt: "Je vous en prie, ne m'en dites pas davantage [...]. Je comprends ce que vous ressentez, mais quand on met les émotions en mots, elles deviennent des mensonges" (10/18, 2002, p 95).

Des mensonges, l'affirmation est forte, et j'ignore le terme utilisé en japonais. Mais des versions simplifiées, nécessairement. Avec tout ce que la simplification peut introduire de fausseté.

Cette inquiétude, cette inaptitude qui serait celle du langage à coller exactement à l'expérience intime, sa nécessaire reconversion en mensonge ou en fable, n'est-ce pas ce dont il s'agit ici? On ne produirait donc à propos de ses émotions (de sa vie, de sa pratique de l'écriture) que des versions approximatives et simplifiées, qui éloigneraient l'interlocuteur de la vérité au lieu de l'en rapprocher. Mieux vaudrait, c'est en tout cas la thèse du chauffeur, le laisser à ses intuitions.

Cette prudence face au langage, et à toutes les formes de récit de soi, est une prudence légitime, et, quand il s'agit de parler d'une expérience directe, je ne suis pas loin de partager ce scepticisme au sujet de la confidence, de la possibilité non pas exactement de parler à autrui de ce qui nous agite et qui nous émeut, car nous pouvons trouver des mots tâtonnants pour le dire, mais de résumer notre vie ou l'une de ses périodes ou l'un de ses épisodes, sans tomber dans les écueils de la simplification et les effets distordants qui s'ensuivent. Mais on ne peut pas se taire complètement. Il faut bien y aller aussi, avec la parole, se coltiner aux mots pour les adresser à quelqu'un, produire des phrases sur soi devant un autre pour se laisser découvrir un peu, comme on peut, imparfaitement, avec les moyens qu'on trouve.

### *Pour une parole technique?*

Peut-être y a-t-il des paroles plus aisées que d'autres, plus sûres dans leur rapport à la vérité. Est-ce que s'en tenir à une parole technique à propos de ses propres romans serait une garantie qu'on ne bascule pas dans la fable, dans cette fable qui nous guette?

On pourrait penser que se contenter d'une parole sur la structure ou sur les procédés serait une manière d'éviter la fable. Mais, sauf peut-être pour des textes qui se construisent explicitement et d'abord sur un projet formel extrêmement précis, comme il en va en particulier des productions de l'Oulipo, je ne suis pas sûre que cette partie technique se trouve au cœur de l'expérience d'écrire.

On me pose souvent la question de ce en quoi ma connaissance de la narratologie pourrait influencer mon écriture. Je réponds toujours (je répète, donc: menace de la fable?) que je ne crois pas qu'elle l'influence. Le mouvement de mon écriture est un mouvement intuitif. C'est un mouvement d'avant la théorie. J'écris dans un certain état de naïveté, peut-être parce qu'écrire est une chose que je fais depuis l'enfance. Mon rapport à la théorie littéraire est un rapport secondaire, un plaisir de la pensée que je ne mets pas en jeu quand j'écris de la fiction. Je crois avoir lu quelque part que ce ne sont pas exactement les mêmes zones du cerveau que nous sollicitons quand nous écrivons de la théorie et quand nous écrivons de la fiction. Je suis prête à le penser.

Bien sûr, ma naïveté n'est pas totale, mais c'est moins parce que je serais théoricienne, que parce que je suis une lectrice. Et que l'on écrit forcément avec ses lectures, avec toutes sortes de lectures, d'enfance aussi - et avec tout le reste, le cinéma, les voyages, avec la vie même (dont les lectures, évidemment, font partie).

Non seulement, dans le moment où j'écris, je ne mets pas consciemment en jeu des procédés que j'aurais décidé d'utiliser, mais souvent, à la relecture, je ne les entends pas comme tels. Je suis dans l'épaisseur de la fiction, dans les mondes qui s'élaborent, dans le rythme de la phrase, dans la voix. Les éléments qu'on appelle techniques, je peux en reconnaître quelques-uns en me reliant, bien sûr, mais il peut m'arriver aussi bien de ne pas en reconnaître, d'énormes pourtant, d'être dans un étrange aveuglement.

L'exemple pour moi le plus frappant concerne la métalepse. Je connaissais très bien la définition qu'en donnait Genette dans *Figures III* (Seuil, collection Poétique, 1972) (disons, pour l'instant, une transgression de niveaux narratifs), définition que j'avais l'occasion de donner aux étudiants. Or alors qu'on m'avait demandé d'introduire une table ronde sur la métalepse, au moment même de la sortie de *L'origine de l'homme* (P.O.L, 2002), je me suis entendu dire par une collègue présente à ce colloque que c'était "le roman le plus métaleptique de cette rentrée". Vous le croirez ou non, je ne méttais pas aperçue, en écrivant *L'origine de l'homme*, que j'y faisais des métalepses, qui y sont pourtant très nombreuses - Genette en recensera d'ailleurs quelques-unes dans *Métalepse* (Seuil, collection Poétique, 2004, p 128-130). C'est que la métalepse, qui a un nom un peu abscons, est d'abord et avant tout de toutes les figures l'une des plus susceptibles de provoquer une émotion très forte. La transgression en quoi elle consiste désigne le geste de franchir une cloison en principe étanche (un personnage qui sort de l'écran d'un film, par exemple, ou un lecteur qui rencontre un personnage). C'est une figure du fantastique, une figure qui provoque un frisson (et il y a toujours quelques spectateurs pour pousser un petit cri quand le personnage de l'explorateur descend de l'écran pour marcher dans la salle de cinéma vers le personnage joué par Mia Farrow dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen). Il y a forcément quelque chose de fondamentalement émouvant à voir

traverser des cloisons qui dans la vie réelle sont définitives. Ce qui se passe à plusieurs reprises, dans *L'Origine de l'homme*, ce sont ces rencontres d'un personnage et du lecteur, ou de la narratrice et de son personnage, ces fusions de mondes séparés et incompatibles, le temps fugtif d'une séquence ou d'une phrase, où imaginairement nous nous rassemblons. C'est cet émoi-là qui m'intéresse, et non pas, dans l'instant où j'écris, le nom technique de la figure, ni même l'idée qu'il puisse s'agir par ailleurs d'une "figure".

Je me rends compte aussi qu'à toutes les questions techniques qu'on peut me poser, j'ai toujours envie d'apporter des réponses plus intuitives et liées aux émotions que le texte véhicule. Je réponds en ce moment à un entretien par mail avec un universitaire américain, Philippe Brand, et je vois bien comment j'oriente toujours mes réponses à ses questions vers ce champ-là de l'intime qui est celui que je souhaite approcher quand on me demande de tenir une parole sur mon écriture. Je n'ai pas envie de tenir une parole technique parce que ce n'est pas d'abord avec la technique que je travaille (le redire, tenir tant à le redire, me rend-il suspecte de basculer vers la fable?) mais avec des émotions fragiles et troubles. Je pourrais même dire, je crois, que la technique est moins encore un outil au service de l'expression de ces émotions qu'un effet du texte. Et moins ma boîte à outils que celle du lecteur professionnel. Il me semble donc que ce n'est pas mon rôle de tenir cette parole technique, et même que je vois moins bien qu'un autre les procédés techniques à l'oeuvre dans mes textes.

### *Récits de genèse*

Il ne s'agit pas non plus de rentrer dans ce (faux) débat où les uns prétendent que l'auteur est le moins bien placé pour parler de ses livres (laissons donc parler les critiques) et où les autres le tiennent pour l'arbitre de toute parole prononcée sur ses livres, le détenteur ultime du savoir sur son oeuvre (laissons parler la source). L'auteur n'est ni mieux ni moins bien placé. Il est autrement placé. Depuis sa place, il y a des choses que lui seul peut dire. Ou que lui seul peut dire d'une certaine manière. Cette place singulière, il me semble qu'elle concerne, par excellence, la genèse du texte. Les faits de genèse. La part qu'il y a, dans cette genèse, de factuel, de

vérifiable. Non pas le tout de la genèse, mais cette part-là.

Je peux éclairer le lecteur, par exemple, sur le choix de certains noms de personnages ou de certains toponymes. Non pas tous: il y a des noms dont je ne sais d'où ils me viennent. Pourquoi Simon? M'a-t-on souvent demandé. Je n'en sais rien, et si j'ai fini par trouver une raison, elle ressemble tant à une fable que je la tairai ici. Mais cantonnons-nous ici à l'histoire visible. Il y a des noms dont je peux désigner la source. "Sevenoaks", par exemple, la ville d'enfance du héros de *Western* (P.O.L, 2005). C'est le nom d'une petite station ferroviaire devant laquelle je suis passée en Angleterre et dont la pancarte m'est apparue au travers de la vitre du train. "Les sept chênes", me suis-je dit alors, quel merveilleux nom de conte pour désigner une petite ville d'enfance. Jack King, le nom de l'homme avec lequel mon cow-boy se bat en duel, et dont on découvre qu'il a décimé la famille, était le nom d'un plombier anglais. Ce n'était pas sa personnalité (qui n'avait rien d'antipathique) qui m'a incitée à ce transfert, mais le fait que je trouvais que c'était un nom tout en force, à cause de cette autorité du King, et de la sonorité tranchante et tout aussi monosyllabique de Jack. Je l'écris ici, je l'ai laissé entendre dans *L'évaporation de l'oncle*, dans une courte séquence autobiographique où j'évoque les bambous qui poussaient dans la courette et le nom du plombier qui m'avait appris que leur présence dans les sous-sols de Londres datait de la reine Victoria; pas impossible non plus que j'en parle dans l'un des *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres* (P.O.L, 2008) ou dans l'une des *Nouvelles sur le sentiment amoureux* (P.O.L, 2007): le répéter n'altère en rien sa vérité factuelle. Georgina Littlejohn est un nom que j'ai aperçu en signature d'un article d'un journal anglais qui traînait dans le métro. Jonathan Weaver (je peux continuer) est le nom d'un jeune garçon anglais que j'avais rencontré lors d'un été adolescent. Dans *L'évaporation de l'oncle*, quelques prénoms japonais correspondent à des gens que j'ai croisés. Tous ces éléments factuels participent d'une parole possible qui échappe au risque de la fable.

Cela ne concerne pas que le choix des noms. Des modèles visuels, aussi, peuvent être désignés. Tel visage d'un habitant de la rue principale, dans *Western*, est décrit à partir de celui d'un

homme très ridé aperçu un jour dans une bibliothèque. Les personnages de la fille et du gendre de la vieille voisine, dans *L'évaporation de l'oncle*, et la relation étrange - comme étanche - qu'ils semblent entretenir, cette hétérogénéité qui hante Yunko, leur disparité presque hypnotique, tout cela me vient d'une photo qui figurait en couverture d'un roman de Soseki. Une photo qui représente un couple, un homme et une femme dont les physiques, les postures, les regards sont sans rapport, comme si chacun vivait dans un monde imperméable à celui de son conjoint.

Tout cela, ce sont des éléments qui échappent à la fable menaçante, des éléments qui appartiennent à une histoire vérifiable, dont je peux me porter garante. Nous sommes loin ici de l'affabulation: nous sommes dans l'ordre de l'information.

Mais les ressorts profonds qui agissent les choix de tel ou tel nom, je les ignore sans doute: les raisons pour lesquelles ce nom-là de Georgina Littlejohn m'a paru convenir si bien à la femme qui déniaisa mon héros adolescent; les autres sources qui se trouvent mêlées à l'élaboration de ce couple que je pense né de cette photo; les contes auxquels ce nom des sept-chênes me fait penser, quelle histoire de géant, peut-être, ou de bûcherons, quelle fable de forêt coupée: quelle confuse mémoire se trouve ici à l'œuvre, cela, je ne le sais pas. C'est là que commence l'histoire secrète.

### *L'histoire secrète: une parole ouverte*

Derrière les éléments de genèse factuels dont je peux rendre compte (et qui, autant de fois que je les répète, échappent à la fable, en tant qu'ils demeurent informatifs et dans une certaine mesure vérifiables), il y a l'histoire secrète.

Cette histoire, ce serait celle des motifs sous-jacents à ces choix, et, plus généralement, l'histoire de tout ce qui circule dans le filigrane du texte, de tout ce qui en constitue les fondations troubles et mouvantes.

L'histoire vérifiable, en somme, ne forme que la partie visible de l'iceberg; l'histoire secrète, c'est ce qui demeure sous l'eau, sous la surface du texte, ses fonds marins.

Cette histoire secrète, il y en a une partie que je devine. Une partie que je reconnaiss, ou dont je me doute qu'elle est là, ce qui

n'est déjà pas tout à fait la même chose. C'est avec elle que le texte se constitue, mais qu'elle soit trouble y compris pour moi-même est nécessaire je crois à la création du monde de fiction qui va la véhiculer sans la faire entièrement émerger, qui va la drainer, s'élaborer sur ses fantômes.

Cette histoire-là est pour une grande part celle de mes chagrins, de mes traumatismes, que je déforme, déplace, retravaille sans très bien le savoir dans la phrase pour les transformer en texte. Je ne travaille pas dans la crudité de l'événement traumatisique, parce que la douleur immédiate me rend muette; c'est une élaboration longue, et moi-même je ne sais pas toujours de quels matériaux affectifs cette histoire secrète est faite.

La part la plus événementielle de cette histoire, celle qui consisterait à nommer les chagrins dont il s'agit, bien sûr, je pourrais la dire (je commence à savoir dire que *Western* est un roman de deuil - ce qui ne le résume pas plus que de dire que c'est un roman ludique sur le cinéma, ni que c'est un roman sur la figure errante du cow-boy qui n'est pour moi qu'un des avatars d'Ulysse qui hante mes fictions), mais on aura compris que quelque chose résiste en moi en l'exposition publique de ses douleurs. Je les laisse travailler le texte, malgré moi, à leur façon. L'histoire secrète est celle de mes émotions en général (pas seulement les difficiles, les douces aussi, tout le lot de ce qui traverse et innerve) et, encore une fois, il y en a certaines (la majeure partie, je pense) qui sont secrètes même pour moi dans le moment où j'écris, qui viennent infléchir mon texte, le colorer, le sous-tendre, sans que je sache exactement d'où tout cela provient.

Et ce flou-là de cette histoire secrète fait aussi, j'en suis persuadée, que quelque chose s'en communique au lecteur d'une façon tout aussi étrange et informulée. Que le lecteur ne reçoit pas seulement ce que le texte dit explicitement, mais aussi ce qu'il véhicule, ce qui le sous-tend, qu'il le reçoit pour partie, confusément, et que cela participe de la richesse, de l'épaisseur de son expérience de lecture, du plaisir qu'on peut éprouver à lire.

Que je n'aperçoive pas moi-même tout de cette histoire qui souffle sur les mondes que j'invente signifie aussi que la parole que je pourrais tenir sur cette histoire à l'intérieur de chacun de mes

livres est une parole révisable, modifiable. Il m'est arrivé qu'une parole de critique me fasse étrangement accéder à un pan de cette histoire que je n'avais pas aperçue. Dans *L'Origine de l'homme*, il y a un passage où Jacques, en route vers son ami d'enfance qui l'attend à l'arrêt de la diligence, s'inquiète de savoir s'il va le reconnaître physiquement après toutes ces années, et regrette que son ami ne lui ait pas donné quelques indices vestimentaires qui auraient aidé aux retrouvailles. Or l'indice auquel il songe, c'est un foulard, qui raconterait une scène de chasse, et dans le cuivre des cors duquel se reflèteraient des éléments de paysage. La description aussi précise d'un foulard, dont on détaillerait ainsi des reflets microscopiques, alors même que les plis de son étoffe, lorsqu'il est porté, doivent largement en brouiller la lisibilité, était, je le croyais, une description ludique, où l'on devait seulement s'amuser de l'excès de précision. Or un professeur de littérature comparée, qui avait travaillé sur ce passage avec ses étudiants, en était arrivée je ne sais comment à le mettre en série avec la scène de reconnaissance dans le théâtre grec, et plus précisément avec une scène de reconnaissance entre un frère et une soeur dans une pièce de Sophocle dont aujourd'hui je ne me rappelle plus le titre mais dont je sais que je l'avais lue, bien longtemps avant l'écriture de cette scène (et puisque j'avais entrepris, pendant une semaine d'hiver à la montagne avec des amis qui skiaient bien trop bien pour moi, de me rendre chaque jour au solarium et d'y lire l'ensemble des pièces de Sophocle). Mon premier mouvement fut de répondre que cette séquence n'avait rien à voir avec le souvenir très flou que je pouvais avoir de cette pièce. Puis, quelques heures plus tard, je me suis aperçue que ce foulard, que j'avais d'abord perçu comme une sorte d'emblème de la fiction, existait en réalité. Ce foulard à scène de chasse était un foulard qui se trouvait dans l'armoire à déguisements de mon enfance. Des déguisements que je pouvais partager avec mon frère.

Comment cette "histoires secrète"-là a donné naissance à cette séquence, comment s'est nouée dans la séquence l'articulation entre la mémoire insue du foulard, les jeux avec mon frère, la scène de reconnaissance entre le frère et la soeur dans la pièce de Sophocle, et le fait que le foulard dans le roman aurait dû servir de moyen de reconnaissance entre Jacques et son ami d'enfance, je ne

sais comment tout cela s'est fait. Mais certainement quelque chose flotte de cette chaîne bizarre dans la séquence, quelque chose que j'aurais pu, aussi bien, ne jamais apercevoir. L'histoire secrète, ainsi, je peux la toucher du doigt, en dire des fragments, mais c'est une histoire fragile, et même pour moi mystérieuse.

### *Maintenir la brume*

Il me semble ainsi que la parole que l'on peut tenir sur ses livres est une parole qui doit composer avec toutes ces zones de mystère. Une parole qui doit accepter le flou, et ce qu'il y a, dans les mondes qu'on invente, de flottant, et de malléable. Ici ou là, on peut bien diriger un petit faisceau de lumière sur son travail romanesque, mais c'est toujours dans le compagnonnage avec la brume, toujours au sein de cette brume majoritaire.

Éviter de tomber dans la fable, s'efforcer de tenir une parole sincère et vraie, ce serait accepter cette brume majoritaire. Face à tout ce qui m'échappe, essayer une parole prudente, partielle, révisable. Forer le brouillard de lueurs, mais faire avec lui, maintenir la brume comme une atmosphère essentielle à l'émergence des mondes fictionnels — comme leur propre.

Vous pourriez me dire, brume, brouillard, faisceaux, lueurs, tout cela qui est de l'ordre de la métaphore, et, pire, de la métaphore filée, ne compose-t-il pas à son tour une fable? Toute métaphore ne concentre-t-elle pas, à sa façon, une petite fiction? Peut-être. Elle est aussi un moyen de dire par la perception épistémologique des ressemblances, nous dit Aristote. Faisons-lui confiance. La métaphore de la brume, non pas comme une fable, ou pas seulement, mais comme un équivalent prudent de tout ce qui échappe, comme une façon de donner à voir l'étoffe des mondes de fiction, le trouble de l'écriture, la prudence nécessaire de la parole qu'on pourrait tenir à son sujet, et qui ne sera peut-être juste qu'à la condition qu'elle soit aussi, à sa manière, une parole de brume.

# Peter Gizzi

---

## *Vincent, nostalgique du pays des images*

Est-ce cela que tu envisageais, Vincent  
qu'on allait se reposer au bout du bosquet  
niché dans notre lot sous la migration de l'oiseau  
disant, qui et comment suis-je rendu meilleur par la lutte.  
Ou pourquoi suis-je Je à l'intérieur de l'arboretum vide  
cette spirale intime de fouetter les mîches et à vision  
la vigne feuillue entortillant et étranglant l'arbre.  
Ô, cher paradis, si c'est vraiment ce que tu es  
ou si vraiment tu entends ce que je pourrais dire  
guéris-moi et accorde-moi l'abondance du rire  
des yeux et des sourires, des yeux et de l'affection.

Ne pas être naïf et ne pas seulement penser à des réponses idiotes  
ni imaginer que les réponses seraient la seule destination  
et même questionner la couleur est inutile maintenant  
maintenant que le rayon blanc dans l'arbre lointain fait signe.  
Que le soleil puisse nous faire ça, à chacun de nous  
que le soleil puisse faire ça à tout ce qui est au dedans

la lumière brisée réfractée à travers les feuilles.

Ce que les anciens appelaient la paix, pas de plus clair exemple  
ce que nos pères appelaient le bien, quelle meilleure célébration.  
Les feuilles brillent dans le corps et aussi dans la tête  
le soleil touche plus profond que la pensée.

Ô être utile, d'un usage quelconque, à la chose vue et réelle  
Etre de quelque façon relié par ses gestes dans le monde.

Il n'y a peut-être rien de plus beau que ça  
rien de plus fidèle aux bonnes sensations qui vibrent au dedans  
comme au milieu de la fleur je dis ton nom.

Correspondre, être d'humeur égale envers les matières organiques  
peiner et réfléchir et retourner et peindre  
père, et après, la migration des choses.

L'instinct de retour des oies et des mulots.

L'évidence solide du soleil au sein de toute vie

Au sein de toute vie vue et sentie et de tous les pièces atomiques aussi.

Mais les choses senties existent dans l'ombre, réfléchissons.

Le noir produit un éclat encore impuni par la clarté  
mais peut-être une profondeur qui brille plus que la clarté et qui est vraie.  
Le noir est proche du doute et donc proche du soleil  
au moins de ce que les vieux livres appelaient science ou devant quoi  
ils s'inclinaient.

Le noir n'est pas le mal puisqu'il y a indigo et cobalt à l'intérieur  
et n'oublions jamais l'indigo et cette chaleur  
la chaleur de l'esprit réfléchi par temps obscur  
au temps des images et de la lumière réfractée.

Ah, le soleil est ici aussi dans la région polaire de la nuit  
la proximité animale d'un autre et d'un bientôt.

S'enfoncer dedans comme dans une grande marée de la fin août  
sortir sous tout ça là-haut qui scintille.

S'émerveiller et rêver et lever les yeux vers ça  
merveilleuse et étrange compagne de chacun de nos jours  
et la peine et l'inquiétude et la peur animale sans cesse nôtre.  
Le ciel nocturne, le sens profond de l'espace, les corps réels de la lumière  
les traits de pinceaux géminés en lueurs et chatoiements  
tenus serrés, enroulés plus serrés dans l'acte de voir.

L'acte purement vertical de se sentir pris dedans  
le ciel, la lune, les nombreuses formes célestes  
ces nuits étoilées seul et connecté et en vie sur les bords.

Maintenant penser à l'argent et au presque bleu de l'étain.  
Sentir ces teintes au plus profond, sentir la cire colorée et éteinte  
et jaune, jaunes sont les tonalités du travail et du pain.  
Le soleil profond et permanent touche terre et fait impression  
tellement plus impressionnant ici que quand il signale  
le grand orbe brûlant installé au centre de chacune des choses.  
N'est-ce pas réconfortant cette idée de chacune des choses  
bien que peut-être rien n'en sera l'expression ultime et réelle  
ce rien au centre de quelque chose qui vit et brûle  
vert puis menthe, bleu puis schiste, gris et de gris en violet  
en soir lumineux en suie alors dispersée maintenant disparue.

Mais à quoi sert maintenant cet étroit rayon, cette porte entrouverte  
le sentier étroit couvert d'arbres denses demandant  
qu'en est-il de cette gratuité striée d'ombres et de lignes lapidaires.  
Continuer, se frayer un chemin, faire le pas suivant, mourir.  
Les cercles s'élargissent et ondulent pour toujours dans la zone hachurée.  
Le cercle à l'horizon tournant encore et encore dans la peinture  
dans le peu proche, le maintenant loin, la ligne distante et reculée  
de la lumière du jour.  
Cette lumière était mon ennemie, une grande source de souffrance  
une grande consolation en peinture et en fraternité le ciel et l'herbe.  
Les collines odorantes parlaient en tons florissants j'entendais  
les souches noueuses déchirant le ciel, mangeant le soleil.

Les souches noueuses déchirant le ciel, mangeant le soleil  
les collines odorantes parlaient en tons florissants j'entendais  
une grande consolation en peinture et en fraternité le ciel et l'herbe.  
Cette lumière était mon ennemie, une grande source de souffrance  
dans le peu proche, le maintenant loin, la ligne distante et reculée de  
la lumière du jour  
le cercle à l'horizon tournant encore et encore dans la peinture.  
Les cercles s'élargissent et ondulent pour toujours dans la zone hachurée.  
Continuer, se frayer un chemin, faire le pas suivant, mourir.  
Qu'en est-il de cette gratuité striée d'ombres et de lignes lapidaires

le sentier étroit couvert d'arbres denses demandant  
mais à quoi sert maintenant cet étroit rayon, cette porte entrouverte.

En soir lumineux en suie alors dispersée maintenant disparue  
vert puis menthe, bleu puis schiste, gris et de gris en violet  
ce rien au centre de quelque chose qui vit et brûle  
bien que peut-être rien n'en sera l'expression ultime et réelle.  
N'est-ce pas réconfortant cette idée de chacune des choses  
le grand orbe brûlant installé au centre de chacune des choses  
tellement plus impressionnant ici que quand il signale.  
Le soleil profond et permanent touche terre et fait impression  
et jaune, jaunes sont les tonalités du travail et du pain.  
Sentir ces teintes au plus profond, sentir la cire colorée et éteinte  
maintenant penser à l'argent et au presque bleu de l'étain.

Ces nuits étoilées seul et connecté et en vie sur les bords  
le ciel, la lune, les nombreuses formes célestes  
l'acte purement vertical de se sentir pris dedans.  
Tenus serrés, enroulés plus serrés dans l'acte de voir  
les traits de pinceaux géminés en lueurs et chatoiements.  
Le ciel nocturne, le sens profond de l'espace, les corps réels de la lumière  
et la peine et l'inquiétude et la peur animale sans cesse notre  
merveilleuse et étrange compagne de chacun de nos jours.  
S'émerveiller et rêver et lever les yeux vers ça  
sortir sous tout ça là-haut qui scintille.  
S'enfoncer dedans comme dans une grande marée de la fin août.

La proximité animale d'un autre et d'un bientôt.  
Ah, le soleil est ici aussi dans la région polaire de la nuit  
au temps des images et de la lumière réfractée  
la chaleur de l'esprit réfléchi par temps obscur  
et n'oublions jamais l'indigo et cette chaleur.  
Le noir n'est pas le mal puisqu'il y a indigo et cobalt à l'intérieur  
au moins de ce que les vieux livres appelaient science ou devant quoi  
ils s'inclinaient.  
Le noir est proche du doute et donc proche du soleil  
mais peut-être une profondeur qui brille plus que la clarté et qui est vraie.  
Le noir produit un éclat encore impuni par la clarté  
mais les choses senties existent dans l'ombre, réfléchissons.

Au sein de toute vie vue et sentie et de tous les pièces atomiques aussi  
l'évidence solide du soleil au sein de toute vie  
l'instinct de retour des oies et des mulots  
père, et après, la migration des choses.  
Peiner et réfléchir et rentrer et peindre  
Correspondre, être d'humeur égale envers les matières organiques  
comme au milieu de la fleur je dis ton nom.  
Rien de plus fidèle aux bonnes sensations qui vibrent au dedans  
Il n'y a peut-être rien de plus beau que ça  
Etre de quelque façon relié par ses gestes dans le monde.  
Ô être utile, d'un usage quelconque, à la chose vue et réelle.

Le soleil touche plus profond que la pensée  
les feuilles brillent dans le corps et aussi dans la tête  
ce que nos pères appelaient le bien, quelle meilleure célébration.  
Ce que les anciens appelaient la paix, pas de plus clair exemple  
la lumière brisée réfractée à travers les feuilles.  
Que le soleil puisse faire ça à tout ce qui est au dedans  
que le soleil puisse nous faire ça, à chacun de nous  
maintenant que le rayon blanc dans l'arbre lointain fait signe.  
Et même questionner la couleur est inutile maintenant  
ni imaginer que les réponses seraient la seule destination  
ne pas être naïf et ne pas seulement penser à des réponses idiotes.

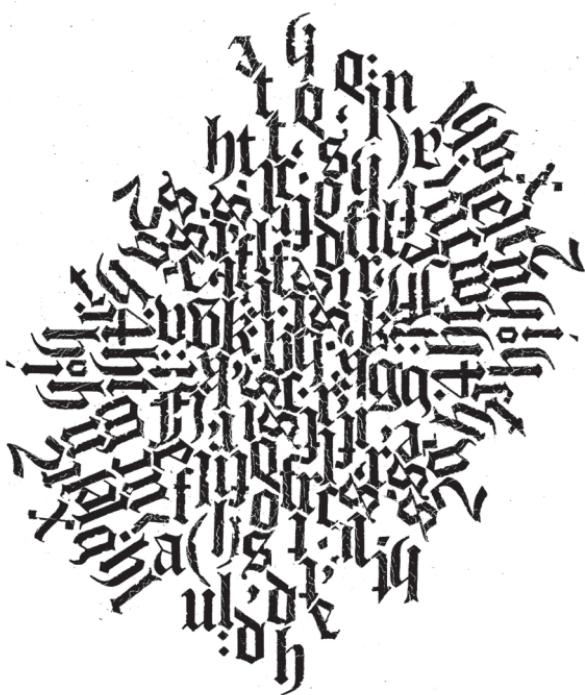
Des yeux et des sourires, des yeux et de l'affection  
guéris-moi et accorde-moi l'abondance du rire.  
Ou si vraiment tu entendis ce que je pourrais dire  
Ô, cher paradis, si c'est vraiment ce que tu es  
la vigne feuillue entortillant et étouffant l'arbre  
cette spirale intime de fouetter les miches et à vision.  
Ou pourquoi suis-je Je à l'intérieur de l'arboretum vide  
disant, qui et comment suis-je rendu meilleur par la lutte.  
Niché dans notre lot sous la migration de l'oiseau  
qu'on allait se reposer au bout du bosquet  
est-ce cela que tu envisageais, Vincent.

—Traduction Stéphane Bouquet

Extrait de *Outernationale* (Wesleyan Poetry Series, 2007).

*LIRE*

# READING



*untitled" © derek beaulieu. all rights reserved.*

# Warren Motte

---

## A Walk on the Sheikh Side

### The Pleasure of the Text

It began with a walk. I was strolling through my local bookseller's the other day in a state of mild abstraction, when I was arrested and called to attention as it were by an end cap display. Normally, I am able to pass by end cap displays without a second thought, but there was something special about this one, some detail in the gestalt of the thing that grabbed me. Looking more closely, I quickly realized that one of the titles of the books there displayed was the detail that had shaken me out of my reverie so harshly: *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*.

It's an irresistible title, as any reasonable person would agree. For my part, I opposed to it no resistance whatsoever, but rather picked it up, took it to the checkout counter immediately, paid for it (in cash no less, to the tune of four dollars and seventy-five cents), and brought it home with me. Only then did I begin to think about my reaction. Up until that point, I had been acting without conscious thought, as if in a state of hypnosis; and that, I

should mention, is an unaccustomed state for me. Clearly enough, the title had cast a spell over me. Looking the book over more carefully once I got it home, I realized that other paratextual effects may have influenced me as well. Salient among those was the agreeably lurid cover illustration, depicting a beardless, shirtless, muscular sheikh (has he been working out?) on a bed, urging himself upon a demure and obviously skittish virgin. Curiously, both of them are very Western in appearance (I say “curiously,” for a beardless sheikh can exist only in the Western erotic imagination: see for instance Rudolph Valentino). How did I know this man was a sheikh, one might ask? Or this woman a virgin, for that matter? Well, because the title had told me so, imperiously and irrefutably. And that was not the only information it conveyed, not by a long chalk.

Upon inspection, other paratextual elements proved to be just as compelling as the cover illustration, suggesting to me that a broad strategy of seduction had been deployed for my benefit. The jacket copy alludes to a “polo-playing sheikh” and a “stable girl [ . . . ] raised by her brutal father.” Moreover it howls, in red italics: “Claimed by the sheikh—for her innocence!” The volume bears the distinctive imprint of Harlequin Books, a sure guarantor of quality, I had always been told. For I realized that I had never actually *read* a Harlequin novel, and I told myself that I must repair that yawning lacuna in my literary education. That was one of the reasons which I adduced in an effort to explain to myself my own decision to read this novel, each of those reasons as plausible and logical as the next. I suspected, however, that the fundamental reason was of a different stripe entirely, and perhaps somewhat less rational.

Seizing upon any objective data that I could find then, I learned that Harlequin Books S.A. (with offices in Toronto, New York, London, Amsterdam, Paris, Sydney, Hamburg, Stockholm, Athens, Tokyo, Milan, Madrid, Prague, Warsaw, Budapest, and Auckland) had published *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* in August of 2009, as the second volume in a series entitled “The Royal House of Karedes,” a series that promises to bring to its readers one installment per month. That’s a heady rate, and one

which puts even the most faithful reader to the test: sneeze, and you miss an installment. The first volume is entitled *Billionaire Prince, Pregnant Mistress*; six further volumes are currently in the editorial pipeline, with titles such as *The Greek Billionaire's Innocent Princess*, *The Future-King's Love-Child*, and *The Desert King's Housekeeper Bride*. I should add that each volume is authored by a different writer—or at least the names figuring next to the titles are different ones. The author of *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* is a certain “Sharon Kendrick.” I don’t know who that is, but she has a website, and that’s a strong claim to objective reality in our cynical age. The section entitled “About the Author” in the back matter of the novel mentions that she had qualified as a nurse and had driven an ambulance “across the Australian desert” before marrying her “dashing doctor” and settling down. And indeed the spelling in the novel obeys British norms, rather than American ones. But that could well be a ruse, of course.

I find that I am reluctant, for some reason, to believe that “Sharon Kendrick” might be a garden-variety Australian *hausfrau*; thus, I shall continue to enclose her in those skeptical quotation marks. I have heard it whispered about my own profession that some academics write romance novels in their spare time, in order to put some butter in the spinach, as the French say. I must confess that I have been regarding my own colleagues more closely since my experience with *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*, and listening to their idle but good-natured banter in our departmental mailroom with an unusually critical ear. More plausibly, I suppose that there are two fundamental possibilities: either this novel was written by a committee, or by an individual. If by a committee, perhaps we can forgive them. Their production meetings must have been either crushingly dull or on the contrary truly hilarious; it strikes me that there is no middle ground here. If *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* was written by an individual however, then she or he deserves, at the very least, the bastinado.

But allow me to return to the title just for a moment, for among all the many features of this book, it’s the title that fascinates me most deeply. When he was trying to be provocative (which was a good deal of the time, admittedly) the critic Michael Riffaterre would argue that everything important about a literary text is

enunciated in its title. I had always regarded that assertion with skepticism, but no longer! *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* has convinced me that Riffaterre was right. It is an extraordinarily powerful title, and each of the major elements composing it is powerful in its own right. Take the word “playboy” for instance, and consider for a moment the amplitude of the connotational space it occupies in our contemporary lexicon. Hugh Hefner must be chuckling in his grave—wait, he’s not quite dead yet, is he?—to see it. The word evokes a vast ideological landscape, and a very particular conception of human sexuality, one based on recreation rather than procreation, one that is often associated, too, with incomplete or arrested development. Interestingly enough, the British edition of the novel (which appeared in June 2009, two whole months before the American edition) is entitled simply *The Sheikh's Virgin Stable-Girl*, eliding thus a construct that seems, on the face of it, absolutely crucial. How can one explain that phenomenon? “Sharon Kendrick” patently cannot, for she mentions on her eponymous website ([www.sharonkendrick.com](http://www.sharonkendrick.com)), after citing both titles: “No, that isn’t a typo! And neither have I written two books with confusingly similar titles. Just that the word ‘playboy’ appears in the north American addition, but not in the UK edition. Not quite sure why. Maybe I’ll check with my editor and report back to you!” Is there not something just a little too pat in her remark, a little too chirpy in her tone, something a bit disingenuous and unconvincing about those exclamation points?

Just like “playboy,” the word “sheikh” is an extremely puissant signifier. Let us note right off the bat the second *h* in its orthography, which seems (to an American eye at any rate) deliciously supplemental. Webster’s, after all, prefers “sheik”; and Valentino, to invoke him once again (and isn’t that inevitable?), did very well indeed without that *h* in 1921, needing it no more than he needed a beard. Yet that *h* signifies abundantly here, I believe. It heightens the esoteric, falsely-erudite quality of the word; it suggests the exotic character of the sign; its very supplementarity can be read as *luxury*, one of the key features of Orientalist discourses, at least since Baudelaire’s famous refrain, *luxe, calme et volupté*. So yes, by all means let us say “sheikh” with an *h*. One might also point

out that “sheikh” is a homonym of “chic,” a consideration that redounds to the sheikh’s credit, without a doubt. In a variant (and more erudite?) pronunciation however, “sheikh” is a homonym of “shake.” As in “shake your booty” (my apologies to Frank Zappa, who is surely well beyond them). Those two pronunciations may compete with each other, as do for instance “Eee-Rock” and “Eye-Rack”—and just as in that latter example, their very competition may suggest to us how dismally inept we are when it comes to dealing with all things Middle Eastern. Finally, it might be argued that if the title encodes everything of importance about the novel, the possessive appended to the word “sheikh” encodes everything of importance about the title. As literary effects go, this one displays an enviable rate of return: it occupies very little enunciative space, yet the dimensions of what it promises are truly epic.

The word “virgin” offers a moment of respite in a title that in other respects puts our hermeneutic endurance to the test so severely. For everyone knows what a virgin is, after all, and the word needs very little interpretation. It’s simple and straightforward. Transparent and unschooled. Naïve and sincere. Guileless and unaffected. Spontaneous and willing. Innocent and forthright. Instinctive and eager. But wait, I forget myself! A thousand apologies. Suffice it to say that this “virgin” offers herself to us as just what she is, nothing more, nothing less. Otherwise, where’s the fun?

The locution “stable-girl” (which “Sharon Kendrick” is careful to hyphenate in her novel, if not on her website, nor in the jacket copy) conjures up a lost, feudal world, one which we quite naturally long for with real nostalgia. One may recall the way Witold Gombrowicz puts that world on stage in *Ferdydurke*, wherein “stable-lads” are patently designated as the objects of the Polish land-owning aristocracy’s sexual desire. In *The Playboy Sheikh’s Virgin Stable-Girl* however, that sort of desire is far less degenerate, far healthier—that is to say, far more heterosexual. To be sure, there is more than a whisper of imbalance here in terms of social status. Yet that very imbalance provides an agreeable—and apparently ineluctable—symmetry one discovers when it comes to the titles of romance novels: *Argentinian Playboy*, *Unexpected Love-Child*; *Kept by Her Greek Boss*; *The Tuscan Tycoon’s Pregnant Housekeep-*

er; *The Boss's Inexperienced Secretary; Bought: For His Convenience or Pleasure?; Mistress to the Merciless Millionaire*; and so forth.

So yes, it's very much a question of the title in my mind. I hasten to add, though, that I did finally progress beyond the title of this book; I did actually read this novel in its entirety. That experience was a harrowing one for me, in more ways than I can comfortably enumerate. I would like to offer a few remarks about that experience, more for my own benefit, I suppose, than for anyone else's. If those remarks seem upon occasion unduly vicious, I can only say in my own defense that *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* put my readerly spirit to the test in crucial ways. That agonistic raged unabated throughout one hundred and seventy-seven pages; and its outcome was by no means certain. In other words (and more simply stated), I have not forgiven this novel for what it put me through.

I should begin by confessing that I am fifty-seven years old, and not normally subject to spiritual crises of the sort that my encounter with *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* provoked in me. I have spent my life reading literature, for the most part very excellent literature. I even profess the latter in a university; most of the teaching noises I emit these days concern the contemporary French novel. I have been extremely fortunate, I realize that now. Since my childhood, I have read bulimically and obsessively; and I have always told myself that I was not a snob when it was a question of literature. For in addition to all of the arduous, "serious," "elite" literature that I read, both for professional reasons and for kicks, I also read a great deal of "popular" literature, detective fiction and spy novels for the most part. Some of those texts are better than others, certainly; but the best of them (those written by Dorothy Sayers, for example, or Rex Stout, or Dashiell Hammett, or Geoffrey Household, or Eric Ambler, or John Le Carré) are very good indeed. Up until now, the worst book I have encountered—apart from Bob Hope's *I Owe Russia \$1200*, that is, which was inflicted upon me when I was a child and hardly counts here—is perhaps a novel by E. Howard Hunt (remember him?) entitled *Bimini Run*. It's a truly lousy book, there are no two ways about it; yet compared to *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*,

*Bimini Run* reads like *Ulysses*.

Yes, I have been very lucky in my readerly life up until now. But I have to admit that *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* has hit me hard. It has brought to the surface prejudices I thought I had conquered long ago. Interrogating my own response to it, I find more than a hint of highbrow arrogance, and more than a soupçon of pomposity, too. I have always loathed curmudgeons, and most especially academic curmudgeons: is that what I have become? Yet the antipathy that *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* inspires in me is by no means a surface phenomenon, a mere caprice. To the contrary, it is both broad and profound, and I think it takes its origin in what I can only describe as the novel's unrelenting stupidity.

In the past, I have often paid lip service to the cozily reassuring, pleasantly relativist idea that *all* literature has something to offer. Now, however, fresh from my reading of *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*, I'm prepared to stand up on my hind legs and denounce that idea for the mindless pap it surely is. No! Not *all* literature has something to offer. *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*, for example, has nothing to offer. It is nothing more than jabber. I can already hear the righteous protests of the *âmes sensibles*: "Oh, come on, Motte, lighten up, books like this are just harmless fun!" But that notion, as innocuous and uncontroversial as it sounds, deserves to be challenged. For like an urban myth, or like any of the grosser truisms that circulate in our culture, as long as it is *not* challenged, it is taken as authentic, as part of the way things are. Consider, for instance, the idea that the sewers of Manhattan are populated by hordes of alligators; or the assertion that 28% of Americans born in the year 1963 were conceived in the back seat of a '57 Chevy sedan; or the notion that university administrators typically slaughter and eat their own young. Most of the time, there is relatively little truth in these commonplaces, yet they are nothing if not resilient. Inevitably, that very resiliency must testify to an urgent cultural need—but of what ilk?

They say that methamphetamine has ravaged the brain of Middle America, but have they given any serious consideration to the effects of Harlequin novels? Here, it will undoubtedly be objected that I am a misogynist, deliberately misreading, for dark purposes

of my own, a literary form mostly written by, and mostly read by, women. But even if it is mostly women who write and read this stuff, why should women get a free pass? Wouldn't it be a gesture far more phallogocentric to suggest that, while, yes, most thinking people will find *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* to be the worst sort of drivel, it's probably okay for women?

I find to my own astonishment that I am scandalized by this novel. Up until now, I had thought myself a pretty hardened case. Indeed, if one makes a professional specialization of French literature, one becomes accustomed to texts that deliberately try to shock their reader. Sade! Apollinaire! Bataille! Réage! Reyes! Guibert!—not one of them has shocked me as profoundly as has “Kendrick.” I feel, too, as if I had been *insulted*, but how can that be? Do I feel some proprietary relationship with literature, such that any act of disrespect committed with regard to the latter should be an affront to me as well? I am the first to recognize how absurd that sounds; nonetheless, it is a question that troubles me. How bad is *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*, after all? And what do I mean when I tell myself that it is “bad”? As a dyed-in-the-wool formalist, I had always prided myself on being able to read literature in a happily amoral perspective. I am obliged to admit, however, that part of my reaction toward this novel is moral in character; and that in itself is enough to send the chills down my scoliotic spine.

Foolishly, it turns out, I had always thought that one could learn things from any piece of fiction. I have learned nothing from this one. Or rather, nothing about fiction. I have learned, admittedly, quite a bit about myself as a reader, and about my readerly bigotries. And I guess I subscribe to the *gnothi seauton* as closely as the next person. Yet some things surely deserve to be repressed—and I'm not speaking only about the mean-spiritedness that *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* brought out in me. Wading through this swamp of triteness, hopping from one ghastly cliché to another, stumbling through a landscape of appalling idiocy utterly unrelieved by humor (at least of the intentional stripe), I very nearly lost my way. That was the worst of it. I very nearly lost my way, never to find my way back. I am delighted to report that I

was finally able to recover a kind of readerly equilibrium. But that recovery came, you will now appreciate, at no little cost.

### Bring Out Your Dead!

I have never jumped out of an airplane, but now I don't have to, because I imagine that opening *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* affords much the same sensation. Reading the first page of that text (allow me to shift terms here just a bit) is like staring into the Grand Canyon. It is an abyss of inanity, virtually immeasurable in depth, and like the Grand Canyon it must be experienced in person in order fully to be appreciated. "There was no reason why a scorpion shouldn't be lying dead on the ground—but not when Eleni had only just swept the yard," reads the novel's incipit (7). "Call me Ishmael" it ain't, yet I cannot say that this first sentence offended me more than some others I have read. The layered negatives complicate things unnecessarily, to be sure; but I don't wish to engage in nitpicking here. Not when full-grown scorpions, for goodness sake, are striding across this scalp. No. The body blow comes two sentences later, when the narrator, obviously thinking the narratee too dense to interpret that liminal sentence for herself or himself, complaisantly remarks: "It was an omen, surely. An evil portent—coming moments before her father's mysterious guest arrived" (7). That metadiscursive act, so adipose, so flatulent, is itself an omen; and it does not bode well for what is to follow in *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*.

"Sharon Kendrick" gives Eleni's father to us in Identikit form. He's a cruelly authoritarian figure; nonetheless, as a successful horse breeder, he enjoys considerable status in the kingdom of "Calista." Since he is described as a traditional desert Arab, the fact that he is also a heavy drinker will surely raise some readers' eyebrows. But that's the way things are in Calista, apparently, a place cobbled together with no mention of Islam (religion: too controversial!) or of Muslims and their practices (what do those darned people want, anyway?). In many respects, the action of the novel might just as easily be situated in Texas or Kentucky—or the Australian Outback, for that matter. When "Kendrick" tries her hand at imagery, the simile that she puts on offer is not so much

limping as positively crippled: “Towards them galloped a clutch of four horses, and as Eleni watched, one of them broke free and surged forwards like a black stream of oil gushing out of the arid sand” (10). The reader may thus be forgiven for seeing metaphor where “Kendrick” undoubtedly intends literal meaning: “Illuminated by the orange gold of the dying sun, a colossus of a man could be seen, with an ebony stallion between his thighs” (10). Or does she, the sly old fox? For this is the “mysterious guest” himself, Prince Kaliq Al’Farisi of the Royal House of Karedes, whose notoriety as a world-class polo player is eclipsed only by his reputation as an international lady-killer: “The man, it was said, could make women moan with pleasure simply by looking at them” (10).

The Prince is a man of feral elegance, one who clearly marks his territory upon his arrival: “Kaliq dismounted with the same speed and grace as he would remove himself from the body of a woman he had just made love to” (11). Through that same gesture, “Sharon Kendrick” introduces one of the major themes of her novel: the fundamental equivalence of horses and women. Obviously enough, Kaliq is a master of both, and both are chattel. That theme pervades *The Playboy Sheikh’s Virgin Stable-Girl*, cropping up in places both expected and unexpected. Consider, as one example among many, a passage where Kaliq ponders his seduction technique: “Perhaps he needed to take his time with her—just as you would take time to saddle up a nervous mare before jumping her” (83). That final verb is particularly well-chosen, one has to admit; and if nothing else it confirms “Sharon Kendrick” as a master stylist *malgré elle*. Once in a while, that analogy provides her with the opportunity to introduce some low-rent, low-maintenance, and (crucially, for her purposes) *deniable* S&M: “His voice cracked like a whip and instinctively Eleni flinched” (24). More troubling still in some respects than the crude analogy of horses and women is the fact that horses in this novel frequently serve as sexual proxies for humans. Both Kaliq and Eleni are accomplished horsepeople; yet where Kaliq has a wealth of (human) sexual experience under his belt, Eleni is of course a virgin. When Kaliq commands her to stroke the stallion that he has just purchased, then, his message could not be clearer. When, upon seeing how well she rides his

own high-spirited horse, he wonders if she would be “as good in bed as she was in the saddle” (56), Kaliq not only confirms that all men are pigs, he also stakes his claim as a discerning rider. And thus it is perhaps inevitable that, in his inimitably debonair way, he should make Eleni an offer she can’t refuse: “You wish to come with me? As my stable-girl?” (37).

Yet occasionally Kaliq disappoints—or at least he disappointed me. He is from time to time beset by very unsheikhlike scruples: “Part of him wanted to throw her down onto the straw and have done with it. For there was no surer way of losing desire for a woman than to take your fill of her. But he sensed that Eleni might be slow to realize that her duty was to please her sheikh in every aspect that he demanded” (44). Come on, people, he’s a *sheikh*, after all, and she’s a stable-girl. They do kiss, eventually. And bizarrely enough, on one occasion, Kaliq imagines a kiss as Eleni’s first, despite the fact that he himself had kissed her fifteen pages previously. For what seems an eternity, it all remains disgustingly chaste. This is due in large part to Kaliq. Despite the devil-may-care attitude that he flaunts with such gusto, he is in reality a very conventional fellow indeed, fretting about what the servants will think if they find out that he has ravished his virgin stable-girl. His scruples do him little credit—as a *sheikh*, that is. At the very least, one would think, the International Brotherhood of Playboy Sheikhs should serve him with a letter of censure for his unsheikh-like pusillanimity.

Maybe he is intimidated by the fact that Eleni is a virgin, as much as that notion appeals to him: “A virgin. A sweet, green-eyed virgin. How the gods must be looking down on him—and how good it would be to enjoy such a gift for his own” (76). Eleni is in fact so demure that the idea of allowing a handmaiden to bathe her makes her “want to run a million miles in fear” (47). In fact, it is only when she sees herself in a mirror at Kaliq’s palace (her father’s house didn’t run to mirrors) that she realizes she has become a woman. The bath she does finally take (alone, need I add?) is an initiation of sorts, for, soaping herself, she brings herself—unintentionally of course—to something approaching orgasm. Which is better than anything Kaliq has offered her thus far, it should be noted. Ah, that reluctant sheikh! Would it be heresy to

suggest that Eleni's virginity mirrors a lack of experience in Kaliq himself, "Because he had never bedded a virgin" (83)?

Eleni, sweet thing, is innocence incarnate. Once she has been installed in Kaliq's palace, she receives a summons, and her reaction thereto beggars the imagination: "*Tonight, she was to be brought to the sheikh, and she knew not why*" (57; emphasis in original). While Eleni may not know, we readers, more intimately acquainted with the ways of the world, might be tempted to hazard a guess. Upon seeing her prince, Eleni's is pleasingly moved: "she felt so faint, so weak, so utterly *awed* by his royal presence" (60). Kaliq's response to her is a bit more closely defined: "Kaliq hadn't moved; he hadn't dared to—for the arrow of desire had made a stiff rod to lie aching at his groin" (60). Thinking to slake that imperious rod, he finds himself suspended between a raw (but ever-so-understandable!) atavistic impulse and the deplorable wave of progressive thought currently washing over his homeland: "One of his ancestors might well have snapped his fingers and called her over to pleasure him with her mouth, but such behaviour was no longer approved of within royal circles—even in Calista. He sighed. It had been a dark day when his stepmother Anya had first brought some sort of equality to the women of this island!" (60-61). Clearly, life is tough for sheikhs—"even in Calista."

Undoubtedly feeling that she is adding welcome flesh to the bones of her narrative, "Kendrick" causes Eleni and her sheikh to teeter on the precipice of coitus for a great many pages—more in any case than I care to remember. During that time, her characters play protracted games of sexual stop-and-go that are intended, one supposes, to heighten the erotic tension in this tale.

"Highness!" she gasped as she felt the royal tongue licking its way deliciously over her lips. "Oh, Highness!"

"Mmm?"

Fighting every instinct in her body, Eleni detached her mouth. "We must stop this," she said weakly.

"No!" he growled. (68)

Yet she succeeds in resisting his advances in the end, this brave girl, telling him that she is guarding her honor (or *honour*, as "Kendrick" would have it). Eleni achieves this not by main force (a

laughable notion, in view of the “hard definition” of Kaliq’s “powerful, curving muscles” [51]), but rather by cannily coaxing her prince’s attention toward—what else?—horses.

### I'll See Your Cinderella, And Raise You A Snow White

Realizing that he cannot have his way with her in Calista, Kaliq decides to take his stable-girl to Europe, that well-known sink of depravity where it is impossible to turn around and spit without hitting a fleshpot or two. If he cannot corrupt Eleni there, he reasons, he might as well turn himself out to pasture. Once conveyed by private jet to his country estate in England (he has apartments in New York and Milan, as well as a villa in the South of France, rest assured), Kaliq gets down to the serious business of seduction. To that end (and with his aching rod firmly in mind), he deploys all of his very considerable personal charm. On one occasion, he mentions slyly to Eleni that sheikhs typically go commando: “Did you not know that royal princes do not like to be constrained? I am naked beneath my robes!” (93). On another occasion, as he attempts to inveigle her into the naughty, his rhetoric rises to the level of something like poetry: “Ah, Eleni,” he said softly. ‘Shall I dismiss the stable staff and take you over to a quiet corner and make you into a woman here and now? Believe me, you will never get a better offer. Your sheikh showing you all the pleasures of the body which are all there, just for the taking. Just slide your hand up underneath my robe and feel how hard I am for you’” (93). Through all of this, Eleni maintains an artlessness that we might take as a welcome guarantor of her virginity, if only we did not suspect it was due to a fundamental slowness of wit on her part: “Had the prince *deliberately* put her into a suite with a door which connected to his—and was he planning to *use* it?” (111; emphasis in original).

All of this waffling is very tiresome indeed. And when they finally do get around to having sex, it is almost, as it were, beside the point. Predictably enough, Eleni takes to it like a champ, despite her lack of previous experience, footnoting that event with a terse eloquence worthy of Molly Bloom: “K . . . Kaliq! Oh, Kaliq! Oh!” (141; emphasis in original). And no wonder, for Kaliq himself has

just put on display all the sexual prowess for which he is so justly renowned in international, polo-playing, playboy sheikh circles.

After this, can marriage be far from Kaliq's mind, sheikh though he may be? It cannot, of course, and "Sharon Kendrick" takes this opportunity to add a nice metafictional touch to her novel: "The world's media went crazy. THE PLAYBOY SHEIKH AND THE STABLE GIRL, screamed the tabloids" (176). The full-blown specularity of that moment comes as a welcome surprise to the reader diligent enough to have penetrated this far into *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl*. I myself am a fool for narcissistic narrative, and I'll bet that I'm not alone. One is also glad to learn that Eleni has already begun to chisel a semblance of moral conscience out of her stony sheikh: "It had been her advice which had led to him starting up an international charity for missing children which was being funded by his Calistan polo club" (177). The more cynical among us may wonder how "missing children" are to be funded if they are indeed, well, "missing." Let us not think of that however, and let us instead stagger along to the final words of the text: "Princess Eleni" (177). It is an epithet which confirms that dreams really do come true, and which personifies the ineluctable narrative teleology upon which this novel wagers so heavily.

There you have it. That's all she wrote. No, I'm being unfair yet again, because that's *not* all she wrote. Would that it were! But no. "Sharon Kendrick" frequently attempts to persuade her long-suffering reader that there are Other Things Going On in her novel, quite apart from the sexual peekaboo that Eleni and her sheikh play. In that attempt, "Kendrick" is unsuccessful; but I feel obliged nonetheless to mention some of her efforts toward that end, if only in passing. With a characteristically ham-fisted gesture, she introduces early on the theme of death and mourning, a *topos* that pays impressive dividends in her view. Both Kaliq and Eleni have lost their mothers, we are told, and that bereavement can only bring them closer, despite the chasm that yawns between them: "Royal and commoner—united by a strange bond" (36). There is more than a suggestion of a power struggle in the kingdom, one pitting Prince Kaliq Al'Farisi against King Zakari Al'Farisi, his elder bother. But this narrative thread has no legs (to mix a metaphor

with true “Kendrickian” aplomb); who cares a fig for the internal politics of Calista? Early on, Eleni discovers that her sheikh’s wrists are scarred—“Oh, Highness!” she exclaimed softly—all thwarted passion forgotten at the shocking sight of his injuries. ‘Who has dared hurt you?’” (73). Those very scars, “Kendrick” suggests to her reader with an elephantine wink, may be emblematic of scars far more profound that mark Kaliq’s very soul, which take their origin in the fact that he had failed to save his younger brother Zafir from death (but did he *really* die?) by water. Kaliq has fretted for years that his brother’s death (but did he *really* die?) was the result of his own inaction. And that, had he himself been braver, Zafir might not have had to die (but did he *really* die?). Patently, this offers Eleni the opportunity to make Kaliq a better man: “Because somewhere along the way she had forced him to confront his deepest fears, and, in so doing, to defeat them” (174). But a cliché that is grosser still lurks just around the corner, on the final page of this novel. There, in the end, “Sharon Kendrick” assures us, “Kaliq had finally learnt to forgive himself” (177). Suffering Christ! Is *nobody* to be spared the loathsome imperative of self-forgiveness, not even sheikhs?

It will be apparent, then, that all of these adumbrations of subplots, alternative intrigues, and secondary complications are nothing more than narrative chickenfeed. A kind of window-dressing at best, allowing “Sharon Kendrick” to claim that something else is going on in *The Playboy Sheikh’s Virgin Stable-Girl*, in addition to the nauseatingly predictable tale of the stable-girl and the playboy sheikh. Once again (and let me be absolutely categorical here): that is quite simply not the case. And having said that, I am left with nothing more to add. *Qu’on n’en parle plus*, as Céline says at the end of his *Voyage*, let us speak about it no more.

#### Or Maybe Just A Little Bit More

So what have I learned? Not much, certainly. But perhaps not *nothing*, despite what I claimed earlier, in the heat of battle. Allow me to offer a few addenda here, let’s say three of them, just to tie up a few ends that seem (to me at any rate) perniciously loose.

Addendum 1: The experience of reading *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* had a strange and unexpected effect upon me. It sent me screaming to my bookshelves for other kinds of reading—almost any kind—, as if in antidote. Bulgakov! Kafka! Gogol! Sterne! Voltaire! Swift! Or something truly and unremittingly misanthropic and refreshing, like Sade or Philip Wylie. Hell, even Madame de Sévigné would do in a pinch (and I now sincerely regret all the bad things I've said about her over the years).

Addendum 2: I'm so tired of horses! I have never liked them much, I confess. Still less after my son was thrown by one, many years ago. But *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* has taught me positively to abominate horses. In my normal frame of mind, I would argue against the burning of books. But now, I would cheerfully warm my hands at a bonfire fueled by *My Friend Flicka*, *National Velvet*, *The Black Stallion*, *The Big Book of Lesbian Horse Stories*, *und so weiter*. And if I never come across another horse again—outside of an Alpo can, that is—I swear it will be too soon.

Addendum 3: For reasons I won't go into here, I very recently watched two full episodes of MTV's *The Real World*. That was a tonic, instructive experience, serving, if nothing else, to prove to me that *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* was not the most vapid, otiose, inane cultural artifact that I have yet encountered. No. It is not. *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* is not quite as bad as *The Real World*. In other words, *The Playboy Sheikh's Virgin Stable-Girl* is better than *The Real World*. There, I've said it. And I am happy to stand by that observation, facile though it may be, for it seems utterly incontrovertible to me when bathed in the light of one simple truth. Reading is *always* better than watching television. Or so I firmly believe.

# *Eric Suchère*

---

## *19 Propositions + 1*

### L'IMAGE

Une table de cuisine en bois présente des creux à sa surface. Une table d'aspect banal, sans qualité, économique, en presque rien à voir, a priori sans intérêt, que l'on approche pour vérifier, dans l'attente d'une déception, dans l'idée d'un autre ready-made, d'un jeu, clin d'œil, d'un mot d'esprit jusqu'à ce que l'on perçoive le plateau, ses creux de différentes largeurs, qui ne sont pas des vides mais légers enfoncements, comme table molle faussement surréaliste, comme jeu de contraste entre la dureté supposée du bois et les déformations de surface sans éclats, creux comme formés par un contact, par des appuis trop marqués, comme gestes du coude, de la paume ou du doigt qui à force d'avoir été faits auraient usé régulièrement, empreinte qu'une force patiente aurait laissée à sa surface, d'un temps passé, marque dans un objet qu'une présence a eu lieu, s'est retirée dont il ne reste qu'un signe, trace ou une image.

## L'ARTIFICE

Un miroir ovale dépoli est accroché sur un mur.

Un miroir banal aussi, simple ovale, le plus commun, image encore d'une quotidienneté très fortement marquée, d'un art non spectaculaire, que l'on approche pour vérifier, troublé très vite qu'il ne renvoie aucune image, comme objet faussement surréaliste d'un miroir magique, comme jeu entre ce que sa forme et sa surface évoquent, ce qui devrait s'y produire et l'absence d'effets quand on fait face, miroir qui ne réfléchit même pas la lumière ni ne l'absorbe, simple neutre, surface parfaite, sans tache, interférence, indifférente au lieu, comme en dehors de notre espace, comme miroir mort, figé depuis longtemps sur rien, n'absorbant que le visible, que du visible, « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée », que l'on voudrait toucher du doigt pour marquer l'objet, souiller sa perfection formelle, y inscrire une présence, détruire ainsi son artifice.

## LE VIDE

Une table, éclairée par une lampe articulée, est trouée. Variante : une tasse est posée sur un bout de la table.

Une table en métal avec un trou central peut s'apparenter aux tables de jardin conçues pour y ficher un parasol mais une table en bois avec un trou décentré est plus inhabituelle, surtout si une lampe focalise le regard sur le trou, si le trou n'est là que pour laisser passer la lumière, si, dans l'obscurité, c'est la tache lumineuse qui attire le regard, si la lampe n'est qu'un élément du dispositif, que la table n'est qu'un élément du dispositif, que seul compte ce qui se forme : un rond de lumière n'éclairant rien sinon ce qui habituellement ne s'éclaire pas, qui n'est là que pour lui-même, ne formant qu'une chose dérisoire, un spectacle paradoxal comme il ne peut provoquer qu'une déception, que la tasse vient contrebalancer, induisant une présence, que quelqu'un ait pu se tenir là, réalisant une théâtralisation de la focalisation, la focalisation sur un vide.

## LE PEU

Une assiette blanche a été recollée de façon rudimentaire.

Une assiette de faïence blanche, qui ne semble ni neuve, ni ancienne, ne semble pas particulièrement usée, ne semble pas avoir particulièrement servi, a été cassée, ne s'est pas cassée mais l'a été pour réaliser l'œuvre puis a été recollée plus ou moins habilement, sans recherche d'une habileté particulière, est acte de destruction sans violence – même si l'image de la violence persiste – pour un acte de création, est l'image de ce cycle parfait de destruction/création, est transformation par un geste non artistique – casser –, d'un objet usuel en sculpture – en tant que l'on ne mangera pas de nouveau dedans mais que l'on ne fera que la regarder –, est observer en quoi cela produit une forme, un dessin, est l'image des manques, de ce qui manquerait pour refaire une perfection, est l'indice – par une intervention minimale – d'un écart : du peu.

## LE DESSIN

Une veste décousue a été recousue et est présentée retournée.

Une veste usée présentée retournée sur un cintre suspendu à un fil doit attirer l'attention par son caractère non artistique, n'est qu'une veste, simple veste, pas vraiment à la mode, dont une particularité est d'être usée, vestige élimé présenté pourtant au regard, montrant ses coutures, les exhibant en étant retournée, épave humble glorifiée remontée malhabile, plutôt rafistolée que véritablement réparée dont on pourrait presque croire qu'elle a été décousue juste pour être recousue comme l'assiette avait été cassée pour être recollée, montrant sa fragilité, son impossibilité à échapper au temps, la violence analogique de ses cicatrices, un tragique par le peu à peine suggéré, renvoyant encore à une présence ancienne, laissant supposer le corps comme le pourrait un drapé, dont on pourrait comprendre qu'il s'agit d'un écorché et que les coutures en feraient le dessin.

## L'INDICE

Sur un verre se trouvent gravés symétriquement deux empreintes digitales. Variante : ce verre est posé au milieu d'autres de diffé-

rentes formes et tailles sur une étagère elle-même en verre. Un simple verre de cuisine, sur lequel se trouvent deux empreintes digitales, résidus gras trop marqués évoquant une enquête, preuves dissimulées dans l'accumulation des autres verres, cachées dans la multitude des formes, uniquement visibles par le spectateur attentif dans la somme des reflets et brillances, révélation que quelqu'un a tenu ce verre précisément, fantôme encore, matérialité d'une présence ancienne du corps par de l'infime, disant bien plus encore par la trop grande perfection des traces – emplacement et nombre –, laissant supposer un acte volontaire, donnant l'impression d'un but, que l'une est la projection de l'autre, que l'on doit superposer l'une et l'autre pour obtenir une image complète – en cela semblable aux trois cartes superposées dans *Le Secret de la Licorne* d'Hergé –, traçant, ainsi, un axe, celui du regard sur les choses : son indice.

### LES TRACES

Un morceau de moquette rectangulaire est posé au sol. Sur celle-ci se trouvent de nombreuses traces de brûlure.

Un rectangle d'une moquette rase unie, banale encore, posée au milieu d'une pièce comme un tapis, s'y singularisant, qui n'offre rien d'autre que des brûlures, taches et enfoncements, que l'on négligerait de regarder comme ce spectacle pourrait nous apparaître commun, évoque une accumulation de temps, une somme d'actes effectués, d'accidents et de mouvements dont on pourrait penser que n'est qu'un prélèvement, semblables aux *Guanos* de Judith Reigl ou aux tableaux-pièges de Daniel Spoerri, réalisant une topographie des gestes quotidiens : déplacement des meubles, brûlures involontaires... établissant un début de narrativité, celui de l'espace dans lequel cette moquette se trouvait, initiant au récit par le déplacement, pourrait bien être un leurre, reprise étudiée des marques en un dessin, espace à penser comme un tableau de traces.

### LE REGARD

Des meubles divers sont percés d'un trou et sont alignés afin que la lumière qui les traverse forme un rayon ininterrompu.

Des meubles vides, alignés, chacun percé d'un trou, disposés par ordre de taille décroissant, chaque trou permettant la traversée d'un rayon oblique qui finit son parcours en se posant au sol, établissant une disposition aberrante d'objets pourtant communs, une chorégraphie mobilière au but apparemment léger, simplement qu'ils soient traversés d'une ligne lumineuse, rayon laser du pauvre, petite magie faussement absurde, instrument d'optique improvisé qui tente de faire parcourir à la lumière un trajet pourtant bien misérable avant qu'elle ne s'épuise, définissant par là, Ptolémée sculptural, un ordre, une pensée physique, une pensée géométrique ou bien astronomique, outil de projection, qu'un déplacement minime interromprait d'un coup, signifiant l'évidence d'une percée, d'une focalisation mais aussi de ce qu'est un regard.

## L'USURE

Une couverture est accrochée comme un tableau dans un cadre en chêne. Cette couverture usée a été raccommodée de manière visible. Variante : une couverture est accrochée comme un tableau dans un cadre en chêne. Cette couverture montre des traces de brûlure.

Accrocher des tapis comme des tableaux pourrait laisser penser que ces tapis ont une valeur décorative évidente mais ceux qui nous sont proposés ont des qualités de matériaux et de tissage médiocres, glorifierait, alors, le goût populaire, serait pensée esthétique sur les dérives entre la peinture abstraite moderniste et ses succédanés industriels, mais, en plus, sont usés et rapiécés, digest du rectangle de moquette et de la veste recousue dans un geste encore plus accentué comme la réparation tient du ravaudage, désigne l'endroit de la blessure, ajout expressionniste aux motifs géométriques, condensé encore plus de deux styles opposés ou, semblable aux restaurations modernes de tableaux qui se contentent de combler, montre l'intervention, ne la dissimule pas, accentue souillures, dégradations multiples et tous signes d'usure.

## L'ABSURDE

Une table en medium peint présente des creux à sa surface.  
Une table d'une forme apparemment banale intrigue par sa cou-

leur, par sa surface, par un caractère lisse inhabituel pour ce type de forme, semble être plus un ersatz que véritable table, ou objet de design à l'effet recherché d'un contraste marqué entre un banal non pensé et l'épure d'une surface, que l'on approche pour vérifier dans l'attente d'une confirmation et, comme l'on perçoit son plateau, ses différents creux, font penser à la table précédente, sauf qu'ici les creux ne semblent pas l'effet d'une usure liée au temps mais propriété indissociable du plateau, émanant de lui, non produit par des défauts du bois ni par un menuisier ivre mais affirmant son caractère non table, de n'être qu'une image, l'impliquant plus comme sculpture que comme intervention sculpturale sur un objet usuel, définissant, ainsi, par sa conception, la création d'un inutile absurde.

## LA TENSION

Deux assiettes qui sont fêlées de manière identique sont posées bord à bord sur une table à côté d'une pile de papier vierge.

Une table de cuisine en bois, d'aspect banal, identique à celles que l'on peut trouver dans un magasin Ikea, sur laquelle on ne se concentrera pas, à penser plus comme un socle, sur laquelle se trouvent deux assiettes en faïence, qui évoquent un couvert en partie mis, éléments d'une action à venir, début de dramaturgie, sinon que ces assiettes sont les seuls éléments d'une table dressée, qu'elles sont au point de se toucher, moins assiettes que figures, qu'une possible raison de leur proximité est la création d'une ligne par la fêlure que possède chacune d'elle, que cette proximité, la symétrie donnée, permet de faire le lien, d'unir une ligne hasardeuse à une autre qui l'est tout autant, qu'à côté des assiettes se trouve une pile de papier blanc vierge qui semble induire l'activité plastique, un dessin à venir à partir du modèle formé par la ligne, objet de la tension.

## L'INUTILE

Des coquilles de noix cassées ont été recollées méticuleusement. Si ce n'est dérisoire ou activité vaine que d'avoir cassé des noix, les avoir mangées sûrement puis d'avoir tenté de recoller chacune des coquilles, une à une, comme un puzzle tridimensionnel, à épouser

ainsi le temps, à avoir procédé à une entreprise proche de l'archéologie sur cette chose de peu, de n'avoir œuvré que sur un travail sans valeur sinon dans la concentration sur les formes et de n'avoir, en ayant reconstitué plus d'une soixantaine de ces coquilles avec une méticulosité qui ne peut être qu'absurde, que produit un objet étrange, plus tout à fait noix, pas tout à fait sculpture mais vestiges incomplets, irrémédiablement endommagés, n'ayant pas véritablement retrouvés leur aspect d'antan, ce qui aurait dû être le but de cette opération, présentant leurs manques et affirmant par eux le témoignage irréfutable du caractère de l'art qui est d'être inutile.

## CURIOSITÉ

Un œuf d'autruche percé d'une multitude de trous est accroché au mur.

Que la coquille d'un œuf d'autruche soit plus grande ou qu'elle soit plus résistante qu'un œuf de poule change peu à l'entreprise comme l'on imagine aisément l'attention et la précision nécessaires pour perforer celle-ci, réaliser des trous si proches sans fragiliser trop ou menacer la structure de la coquille, comme l'on ne peut être qu'ébloui par la prouesse de la transformation d'un banal œuf en un objet précieux au dessin si délicat, plus proche de l'orfèvrerie que de la sculpture, et qu'il s'agisse d'un œuf d'autruche n'est pas indifférent si l'on rappelle sa symbolique moyenâgeuse évoquant tout autant : les quatre éléments du monde, l'Immaculée Conception, la récompense de la Résurrection, la perfection formelle, la création elle-même... fabrication et symbolique renvoyant, par ricochet, au lieu de collecte de ces objets : les cabinets de curiosités.

## RÉMANENCE

L'empreinte de la surface en béton brut d'une portion d'un mur a été réalisée par frottage.

Est report à l'échelle un, double d'une surface transposée en une autre qualité, papier substitué au béton qui semble l'imiter, leurre efficace d'une portion de mur, topographie des accidents, révélation d'indices semblable à une enquête, fonctionnant comme piège permettant de lire ce qui ne fait qu'affleurer et, peut-être,

échapperait à l'œil nu, à la vision directe : qualité du coffrage et irrégularités du mur certes mais aussi tout ce qui s'est produit lors du report comme appuis de la paume ou des doigts, frottements lors des déplacements de la main, saisie des gestes infimes, de petits riens, semblable, dans la captation des traces, au bout de moquette présent dans l'atelier mais également dessin, fusion de l'empreinte du mur et des gestes de l'empreinte, évoquant par les taches ce qui fut une présence, captage ultrasensible, par frottements, de ce qui en est la rémanence.

## L'INVISIBLE

Une vitre de la taille d'une porte est érigée devant un bâtiment. Sur le bord de cette vitre, se trouve une tache qui opacifie la vitre. Une vitre définit un seuil, une fenêtre sans mur, juste dressée pour constituer un lieu d'où regarder, un point de vue d'où cadrer, paradigme depuis longtemps de ce qu'est un tableau mais, également, limite, séparation, frontière... mise à distance accentuée de ce qui se trouve en face en un dispositif pourtant rudimentaire, en une vitre sur laquelle se trouve une tache opaque qui produit un trouble suivant qu'on focalise sur elle ou sur la vue, rendant impossible la perception nette des deux, nécessitant une mise au point permanente sur le proche ou lointain, à moins d'amalgamer l'une à l'autre comme participant d'un espace identique, est tache semblable à de la condensation laissée par un souffle, matérialisation d'une présence possible, de ce qui s'est absenté, ne laissant plus, là, que la trace la plus légère possible, celle de la respiration qui nous est invisible.

## LE QUOTIDIEN

Un fil d'or de trois mètres de long passe d'un objet à un autre en les traversant, reliant une chaise, un bibelot, une bouteille de bière, un verre, une assiette, une table...

Rien ou presque de notable qu'un intérieur normal ne se démarquant pas, dans ses objets, de ce que l'on a l'habitude de voir dans les œuvres de l'artiste : assiette, table ou verre, où l'intervention ne réside qu'en un fil, reliant ces objets placés en une presque scénographie qui referait identique le hasard des jours, ni rangé, ni

désordre, simulant un usage commun : bouteilles de bière vidées, sachet de viennoiserie refermé, paquet de cigarettes légèrement entrouvert, espaces asymétriques étudiés entre chaque... disant de l'ordinaire, la saisie d'un instant, un blocage par un fil qui est quasi cadenas, arrêt sur une topographie qui contraint le parcours que viendra suivre la ligne, un dessin dans l'espace, en un contraste marqué entre l'usuel et l'or, l'inaltérable et le provisoire, qui définit aussi le parcours d'un regard, une errance attentive sur les choses quotidiennes.

### L'AFFECT

Une tasse en porcelaine au décor brûlé est posée sur une table en métal rouillée qui a été vernie.

Une table pliante en métal frappe par sa surface : vernissée, elle apparaît comme laque, hors d'atteinte de l'air, la rouille ne s'y développera plus, le vernis vient geler la destruction possible et, sous lui, ses taches deviennent un motif précieux, le tout contraste à sa forme, à l'économie du modèle proposé, comme contraste la tasse en porcelaine tout simplement posée qui vient s'y refléter, tasse ancienne aux motifs de fleurs, d'insectes multicolores, au caractère désuet par rapport à la table, dont une des faces se présente brûlée en une rime plastique aux motifs de rouille, souvenir de la guerre comme cette tasse a été dégagée des décombres de Würzburg, en 1945, par Sabina B., la grand-mère de l'artiste, s'y joue sentimental la perte de l'innocence, l'attachement à du peu, la nostalgie, le trauma ou comment on lie des objets à l'affect.

### LA SUSPENSION

Des cartons d'emballage sont percés d'un trou et sont alignés afin que la lumière qui les traverse forme un rayon ininterrompu. Des cartons d'emballage vides, déposés en un désordre apparent, certains percés d'un trou, d'autres les entourant, chaque trou permettant la traversée d'un rayon oblique qui finit son parcours en se posant au sol, l'ensemble établissant une scénographie, une théâtralité, sensation que renforce la présence visible du projecteur, qui en accentue le caractère artificiel, faisant comme une maquette, une réduction schématique avec des moyens pauvres

d'un ensemble urbain, une chorégraphie immobilière en modèle réduit, où il s'agit moins de créer une image que de jouer des espaces, des déboîtements, des différences entre les beiges et gris, de l'épure des lignes, de celles que forment les bandes adhésives, de signifier aussi, par le matériau et ses connotations, une légèreté, la caractère provisoire de ce dispositif, que ce qui se trouve là est juste une suspension.

## LE CONTEXTE

Sur et sous une vitre placée à hauteur des hanches, dans une pièce qu'elle occupe totalement, sont disposés des objets divers.

Un ensemble constitué comme un résumé du travail établi : pelote déroulée puis enroulée de nouveau comme symbole constant de ce qui se fait et se défait, les noix déjà citées, les assiettes fêlées et sa pile de papier, un bibelot recollé, l'oeuf d'autruche perforé, un violon troué comme un jeu mystérieux, des bouliers, bouteilles en sablier... le tout hétéroclite mais disposé élégamment, dans un espace vidé, dans une mise à distance donnée par le dispositif comme la pièce est obstruée, les objets hors d'atteinte, réduisant ainsi les affects possibles, dans la quasi lévitation amenée par le support en verre, dans le mélange optique produit par la superposition de ce qui est sur le verre et de ce qui est en dessous, constituant un réservoir d'objets, de matériaux, d'idées, établissant des mises en relation, hybridations possibles, des changements de contexte.

## ET TANT D'AUTRES PROPOSITIONS POSSIBLES...

...l'attention, la concentration, la discréption, l'empreinte, la focalisation, le geste, l'hybridation, l'intérêt, l'instable, l'intime, la légèreté, la littéralité, les matériaux, les objets, l'ordinaire, l'oubli, le passé, la percée, la perte, la réminiscence, la réparation, la simplicité, la souillure, le temps, la violence...

Publié dans Burkard Blümlein, Nürnberg, *Verlag fur Modern Kunst*, 2009.

# Rosmarie Waldrop

---

## *The Poem Begins in Silence*

Barbara Guest, 1920-2006

Where language stops matter begins. Of words. The simple contact with a wooden spoon. I don't easily give up on the uncertainties that might, if only for a moment, alleviate grief. But time is perishable. I believe. A sense of consciousness comes precisely. From the flow of perceptions. Relations of warfare and polka dots. And you cannot twice capture the flash of identity between subject and object.

The poem begins in silence, you wrote, mystery, wild gardens, pitch within the ear, chalk, rivulets, shifting persona, shuffling light.

As long as we've not reached, as in a dream, the fibrous, woody substance of words. We are prisoners. Of narratives in the room. Sprawling to consider an emphasis falls. On reality. Neither thick

lids nor vowels inclement can obstruct the transparency of the dragonfly's wings. While the brain establishes consciousness through stimuli occurring not more than a twenty-fourth of a second apart. You occupy the lotus position.

The poem is fragile, you wrote, the contour elusive, ropes sway, heavy violets, galactic rhythm, sibilants, solitude edged, upward from the neck, provokes night.

When approaching death we cannot go into the matter of darkness. Viewed on the screen of distance, your shadow rephrased. Forbids the instant disclosure. The necessary night entangled in the folds of preoccupation until the next bold seizure of dawn. It is the connecting between moments — not the moments themselves — that is consciousness. Field broken by low running water, dour sky, the earth in twists moving like the water into the body's memory of self.

The poem is a resume, you wrote, of impalpable vision, the clair-obscur of thought, a brown mouse, twilight soup, the figure appears, adoptive day, scorched tongue, the edge, always.

After your death we find matter. For many fine tales about your life. And work. The speculative use of minerals, like beryl, to prevent attachment to words from overflowing. To catch the fraction of a second when the seam of present and future is visible in the flash of the lizard's flight. Loss requires restructuring all of our consciousness, our relation to sunrise. And giving way to the emotions.

The poem draws blood, you wrote, kicks away the ladder, rose marble table, folds of skin, mirrors, fans, nimble wind, multiplied by frost, the rage of night.

# Bénédicte Vilgrain

---

## *Sur le purisme de la critique: une contamination, Johann-Georg Hamann (1730 - 1788) – Gendun Chöpel (1903-1951)*

Dans son livre *Les Méditations bibliques de Hamann* (1948), Pierre Klossowski écrit : « Hamann accueille avec une satisfaction essentiellement chrétienne le procès que Hume et les Empiristes font à l'entendement et à la raison ; dans sa ferveur, il va jusqu'à confondre plus ou moins sciemment leur concept de la croyance (belief) avec celui de la foi paulienne. (« Voici un passage de Hume, écrit Hamann à Kant, qui vous prouvera que, tout en plaisantant, à son insu et indépendamment de sa volonté, on peut prêcher la vérité alors même que l'on serait le plus grand sceptique et que tel le serpent on voudrait douter de la parole de Dieu : « non seulement la religion chrétienne a été accompagnée de miracles à ses débuts mais encore de nos jours elle ne saurait être vue d'aucune personne raisonnable sans un miracle. La pure et simple raison n'est pas suffisante pour nous convaincre de la vérité de la religion et quiconque est porté par la croyance à lui donner son assentiment, celui-là est dans sa propre personne conscient d'un miracle constant qui se poursuit sans interruption, d'un miracle qui renverse tous les fondements de son entendement et le détermine à croire ce qui est le plus répugnant et le plus contraire à l'habitude

et à l'expérience. » Lettre à Kant du 27 juillet 1759.) Or, Hamann ira jusqu'à identifier [...] l'expérience sensible comme l'un des organes de la Révélation. Grande est la déception sans doute naïve de Hamann lorsqu'il voit le Hume prussien (Kant) ne tendre qu'à rétablir la raison en traçant les limites du sujet pensant pour construire une métaphysique nouvelle. N'est-ce pas un traître de plus à la Révélation celui dont la métaphysique, tout comme celle de Spinoza et toutes les précédentes, en usurpera à son tour la fonction ? » (Klossowski, 1948 : 15-16 note 1.)

Lisant « ne tendre qu'à rétablir la raison » je me demande si Klossowski a raison d'imputer la déception de Hamann (né, comme Kant, à Königsberg en Prusse orientale) à la réhabilitation de la raison en rouage d'une métaphysique, si la déception de Hamann ne serait pas plutôt à imputer à ceci : que la raison n'a en effet nul besoin d'être rétablie parce qu'elle ne prête, pas directement en tout cas, le flanc à la critique. Bien moins parce que, comme le « concède » Kant (1797), si « toute doctrine philosophique doit pouvoir parvenir à la popularité », c'est « exception faite du système d'une critique du pouvoir même de la raison et de tout ce qui ne saurait être établi sans qu'on l'ait circonscrite ; car un tel système requiert la distinction dans notre connaissance entre le sensible et le suprasensible, qui n'est pas moins du ressort de la raison » que parce qu'une raison « pure » est un oxymore rédhibitoire pour Johann Georg Hamann, auteur en 1784 de : « Métacritique : sur le purisme de la raison dans la 'Critique de la raison pure' de Kant », première publication posthume 1800. Eu égard à l'ironie de la citation de Hume sous la plume de Hamann s'adressant à Kant, n'aurait-on pas avantage à ne retenir de la proposition de Klossowski que son infinitif : « ne tendre qu'à », en amputant l'objet ? Hamann resterait « séparé », non seulement du contenu, mais du « motif » même de la quête de Kant (cf. Hegel, trad. Klossowski 1948 : 68.) Quel objet fondateur Kant aura-t-il manqué ?

« Parle, que je te voie » : cette injonction de Hamann fut proposée en intitulé d'une table ronde réunie par Susanne Schulte en 2003 à Münster en Westphalie : onze écrivains (tous « poètes ») et un théologien – Oswald Bayer, co-directeur en 1987 aux éditions Insel dans la série des « Almanachs » d'un collectif sur Hamann. Ils étaient douze à table, plus l'organisatrice, à l'occasion

du bicentenaire de la sécularisation de l'ex-Duché de Westphalie... Un paradoxe d'autant plus patent que certains partis-pris de l'Aufklärung, telle l'idée de « séparer l'autorité de l'Etat de sa justification religieuse », sont demeurés lettre morte pour l'auteur Hamann (Klaus Hammacher in Oswald Bayer [dir.], 1987 : 125.)

Johann Georg Hamann a passé la dernière année de sa vie entre Düsseldorf et Münster, où il est mort en 1788.

*« Parle, que je te voie ! – Ce vœu fut exaucé par la création, qui est un discours à la créature par la créature »* (Hamann, 1762/1939.) « Sans langage », écrit S. Schulte citant Hamann, « nous n'aurions pas de raison, sans raison pas de religion et sans ces trois composantes essentielles de notre nature, ni esprit ni lien social. [...] La raison est langage », commente Schulte, « la connaissance lecture, la compréhension néanmoins n'est pas immédiatement possible. Car Parler, c'est traduire – d'une langue des anges en une langue des hommes, c'est-à-dire des pensées en mots, – des choses en noms – d'images en signes » (Hamann, 1762.) Plus loin dans le même volume, Oswald Bayer cite à son tour : « Un mauvais traitement du langage et de ses témoins naturels est le plus rustre des parjures et fait du transgresseur de cette première loi de la raison et de sa légitimité le pire des ennemis de l'humanité. » (in Schulte [dir.], 2007 : 14.)

Le père de J. G. H., chirurgien, tenait « les bains de la Vieille-Ville, un établissement municipal extrêmement délabré sur les rives du Katzbach et de la Pregel », ainsi le philologue Hamann a-t-il décrit le lieu de sa naissance (cité par Oswald Bayer, 1987 : 9.) Son père était « Bader ».

Ulf Stolterfoht, poète né en 1963 vivant à Berlin, a écrit à l'occasion de cette table ronde un long poème « johann georg hamann » : neuf fois sept strophes de trois vers, qui commencent par ces deux mots : « vater bader » Doit-on traduire l'idée que le père de Hamann tenait un établissement de bains ou l'idée que l'on a là deux mots jumeaux, l'un avec des consonnes sourdes (« v » en allemand se prononce « f »), l'autre des consonnes voisées ?

Pierre Klossowski traduisant « Bader » écrit « badois » : le père de Hamann était « badois » ; la langue a ses raisons que la raison ne connaît pas. Et en effet, quel autre mot en français ? Du reste, ne vient-on pas au pays de Bade pour s'y baigner ? Mais

Klossowski se corrige au crayon sur l'exemplaire qu'il envoie à Jean Wahl à parution.

Je « traduis » : « laïc de père », le « de » en mémoire du « d » de « bader », « père » pour « vater », pourquoi « laïc » ?

Oskar Pastior (Sibiu, Transylvanie, 1927 – Francfort s/ Main, 2006) ne croyait pas en la possibilité de la traduction. Il expose en ces termes le projet de son poème + prose « Berliner Kontamination » (1978), une « contamination » d'un poème de Gottfried Benn (« Am Brückeñwehr » / « Au parapet du pont ») par une anecdote de Heinrich von Kleist (l'histoire d'une confrontation entre deux célèbres boxeurs anglais) ; et vice versa :

« Heinrich von Kleist par Gottfried Benn, un texte ; et Gottfried Benn par Heinrich von Kleist ; un texte également. Tandis qu'autour de moi les avis sur Benn et Kleist, majoritairement séparés et dans des esprits distincts, rôdent ou se fixent, essaimant, essaimant comme ci et comme ça en science et connaissance qui serviraient à de la relecture si elles ne prenaient pas de telles proportions, ou du reste même pas – si ma culbute en ce projet, faire parler du texte et non un savoir sur du texte, du moins j'essaie de m'en persuader, pouvait être scientifique. » (Pastior, 1987: 199.) « Texte » au sens de tissage : une trame (le récit par Kleist de la confrontation, son lexique) sur une chaîne (la mesure du poème de Benn, sa structure syntaxique.) Ayant passé quelque temps à lire Oskar Pastior (21 Poèmes-anagrammes d'après Hebel, TH.TY. 2008), j'ai décidé moi aussi de « contaminer » ce que je percevais du poème d'Ulf Stolterfoht « johann georg hamann » (réédité en « fachsprachen » [langages spécialisés] XXI, Berlin 2004) avec une trame qui lui serait étrangère : la biographie du savant tibétain Gendun Chöpel (prononcer Gendün Tchöepel : 1903 – 1951), un philologue aussi éloigné de l'orthodoxie que Hamann l'aura été en son temps. Comme l'évoquait Henry Corbin (1939 : 35), n'y-a-t-il pas déjà un peu du mot « magie » dans le mot philologue ? Ulf Stolterfoht est un lecteur interprète fervent d'Oskar Pastior. Le poème « johann georg hamann » est inspiré des « Wechselbalg » (Pastior, 1980) : Wechselbalg, ainsi nomme-t-on les créatures déposées par les nains en échange des enfants qu'ils volent aux humains.

En 1987, neuf ans après la parution de sa « Berliner Kontamination », Oskar Pastior s'« irrite » d'entendre dans son poème (Kleist/Benn) comme une préfiguration après-coup de l'Allemagne hitlérienne.

rienne. Pour Pastior (comme pour Hamann), les formes de la pensée devraient procéder de la composition des formes langagières (voir Stolterfoht, [www.engeler.de](http://www.engeler.de)). Et il dit avoir confectionné sa « contamination » sur une planche à dessins, au « hasard » (si possible dans l'ordre d'apparition) de tel ou tel prélèvement – ici un mot de liaison de Benn (le dessin ?), là un substantif pris chez Kleist (la couleur : « Benn déteint en Kleist », écrit OP.) Alors, pourquoi cette prophétie implicite de l'Allemagne nazie, comme si l'auteur, qui aurait dû n'être qu'un « catalyseur », n'était pas « innocent » du poème ? Je note qu'on entend déjà des échos de cette Allemagne-là à la lecture d'« Au Parapet du pont » (composé par Gottfried Benn avant 1936.) Objectons à l'auto-critique Oskar Pastior : comment transférer d'un papier sur un autre des mots, une structure syntaxique, sans emporter un peu du contexte ? Mieux encore, OP (1987 : 206) remarque un effet pervers de son dispositif : le texte « nouveau venu » ne peut s'empêcher de « développer une dynamique d'identification. » « La formulation [allemand Formulierung] avant la pensée, il faudrait dire Form & Lie-rung », forme et lyre. Ou, de manière plus apaisée dans les vers du poète Keith Waldrop : « Meaning should be/ understood, like a/ missing Buddha/ surrounded by appearances\*. » (Waldrop, 1983 : 19. \*Ne pas exclure le sens d'« apparitions »).

Gendun Chöpel est né en 1903 dans l'Amdo, une province étendue de l'est du Tibet. Être « amdowa » ne donnait pas droit, en cas de nécessité, à un passeport tibétain (Stoddard, 1986 : 147 et 205). L'Amdo était pourtant l'une des quatre provinces de l'aire culturelle tibétaine, avant que l'occupant chinois n'en restreigne l'influence. Le père de Gendun Chöpel fut un religieux laïc, comme seule la plus ancienne des écoles du bouddhisme tibétain, l'école dite « ancienne », y autorise. Doit-on mettre en relation cet héritage paternel avec une disposition, tôt apparue chez Gendun, à refouler le primat de l'inscription théologique au profit de l'expérience de la réalité ?

« fand kant », écrit Stolterfoht, délibérément élusif au regard d'une relation frappante entre Hamann et Kant, (Stolterfoht, 2003 : I,3) ; « a trouvé kant » : on aurait pu l'écrire de Gendun Chöpel (Stoddard, 1986 : 261.) Néanmoins, Gendun Chöpel n'ayant été ni un voisin ni un contemporain n'a pas eu, comme Hamann, l'occasion de prendre « kant » (mon ami, écrit Hamann) pour

cible. A l'inverse, le philosophe de Königsberg a si sûrement visé la dialectique (ces « illusions auxquelles succombe naturellement une raison qui n'a pas connaissance des limites de son pouvoir » [Kant, 1785/2000 : 13]), que je l'imagine reprocher au « tha snyäd pa », au maître de la formule que fut Gendun de « dialectiser ». La dialectique, « art d'argumenter par questions et réponses dans une situation de dialogue » (Robert, 1988), Gendun Chöpel l'a utilisée comme si elle avait été son alliée – elle s'est retournée contre lui.

« hegel parle de perles » (« von perlen spricht hegel » Stolterfoht : I,1.) Ulf Stolterfoht pointe ici l'élection par Hegel de Hamann : Hegel s'est vu « monstrueusement » préfiguré dans l'« amour de l'équivoque » de Hamann (Klossowski, 1948 : 63 et 1988 : 13), dans cet « original » Hamann (Oswald Bayer *in Schulte* [éd.], 2007 : 11.) Côté Gendun Chöpel, je transpose : « hegels parlent de perles » ; « hegel-s », pourquoi pluriel ? Pour réduire l'homonymie de « parle » avec « perles », que l'allemand « spricht von perlen » n'a pas. Les désinences du français « parl-ent » et « perle-s » semblent émanées des voyelles « a » et « e », comme si les voyelles étaient, plutôt que des variations lexicales, des flexions attachées aux désinences. La déesse à qui Gendun Chöpel adresse les vers suivants a pour nom « Vocale » : « Veuillent les mots, auxquels s'éclaire / le monde, embellir nos gorges ! » (Donald S. Lopez [éd.], 2009 : 42-43.) Le terme tibétain que je traduis ici par « éclairer » est un équivalent sémantique de l'allemand « erklären », qui signifie « déclarer » au moins autant qu'élucider ; c'est par ce terme qu'en tibétain on désigne les consonnes. Sonnantes, elles éclairent. On ne s'étonne pas que Hamann ait renvoyé les « Lumières » à leur contingence dans le langage. D'où le caractère luthérien que ses lecteurs lui voient (Corbin, 1939 : 36.) « Avec Luther il avait gagné une réalité où argent et langage ne dissimulent plus le conditionnement mutuel de leurs phénomènes, non moins que l'incompatibilité de leurs mesures » (Renate Knoll, *in Oswald Bayer*, 1987 : 133.)

Mais ce pluriel à « hegel » a d'autres raisons. La « logique » ou l'« épistémologie » bouddhiste (bien sûr non libérée de métaphysique, encore que criticiste, cf. Tillemans, 1999 : 1-2), dans laquelle Gendun Chöpel fut éduqué, a pris son premier essor au Tibet au onzième siècle, une période d'intense traduction du sanskrit vers le tibétain. Parmi les philosophes traduits, Dharmakīrti,

VIIème siècle, est un héritier de Nâgârjuna, qu'on connaît pour sa pratique du tétralemme (quelque chose existe, n'existe pas, existe et n'existe pas, n'existe ni n'existe pas). Le « s » à « hegel », c'est le retour d'une construction dialectique triadique à une dialectique déconstructive au carré, c'est le pluriel du 4 relativement au 3. Le « s » à Hegel, ce sont aussi tous ces philosophes d'Inde et du Tibet qu'il est inutile de nommer dans un poème en langue occidentale, aussi longtemps que leurs noms nous resteront inconnus. Gendun Chöpel a traduit Dharmakîrti et écrit sur Nâgârjuna un commentaire controversé.

Gendun Chöpel a étudié à Labrang, au nord-est du Tibet, puis à Drepung non loin de Lhasa, deux universités monastiques d'obédience « réformée » (gelug pa).

Hamann « commence en 1746 à Königsberg par la théologie et la philosophie, se tourne vers le droit et l'économie politique, néanmoins il étudie surtout la littérature, la philologie et la rhétorique, mais aussi les mathématiques et les sciences naturelles. Il quitte l'université sans avoir donné d'issue concluante » à ses études (Oswald Bayer, 1988 : 10.) Suite à l'échec d'un voyage « d'affaires » à Londres, Hamann finit par se trouver dans une situation matérielle si difficile qu'en 1767, Kant intervient pour lui procurer un poste de traducteur aux douanes (sous la direction du conseiller français du roi de Prusse Frédéric) ; bientôt il monte en grade : « hoch-ambition », écrit Ulf Stolterfoht et, un brin cruel : « schon bald verwalter packhof / pregel » (de bonne heure secrétaire à l'administration des douanes / pregel » – Stolterfoht, 2003 : I,1.) La Pregel est le fleuve qui, à Königsberg, se jette dans une anse de la Baltique (cf. supra).

La mémoire de Gendun Chöpel enfant était si vive qu'à peine avait-il besoin d'apprendre ; il paraissait se ressouvenir de mots, de vers, de récits et de prières dont son esprit aurait conservé la trace. A cinq ans il fut reconnu comme l'incarnation de l'abbé d'un monastère de l'école « ancienne », majoritaire dans son pays natal de Rebkong : le monastère de Dodrag (« rdo-brag »), dont la résidence fut jugée trop délabrée pour accueillir cette précieuse sorte d'enfant qu'on appelle « sprül sku » (corps émané [d'un précédent], soit un lama réincarné). C'est pourquoi le garçon fut envoyé dans divers grands monastères de l'école « réformiste » (Stoddard, 1986 : 136-139.) Les premiers vers de mon poème ac-

quiescent à ceux de Stolterfoht. Là où Stolterfoht (I, 1, vers 2 à 3) laisse entendre que « lui » (« er » : Hegel, dans sa présomption de paternité à l'égard d'un Hamann qui l'aurait anticipé ?) se trouverait au cœur du « problème », quand « nous » (l'entourage ?) n'avons le pouvoir que de prendre les devants (« es / scheint er steht inmitten des problems. wir aber greifen vor »), je rappelle les pressentiments de maîtres qui reconnurent en Gendun Chöpel une intelligence préparée par d'autres disparues.

Ils ne l'enverront qu'à regret étudier plus à l'est dans des collèges monastiques de centres réformés. En 1828, Hegel épingle en Hamann un point-clef de sa cartographie du « génie », un génie diffus aux périphéries d'un centre retranché : Berlin. Un Berlin occupé par les aspects conventionnels de l'Aufklärung. Au bas de la première page du poème de Stolterfoht, Hamann « passe la Nogat », une rivière du Golfe de Dantzig, frontière entre la Prusse orientale et la Pomérérie. Il a « des embrouilles à Rinteln », un bourg aux portes de la Westphalie, avant d'achever sa vie à Münsster. Le voyage de quatre mois que Gendun Chöpel effectua pour rejoindre Lhasa suit la même direction, du nord-est vers le sud-ouest, vers un « centre » (une « Babel », comme l'écrit Stolterfoht pour le compte de Hamann.) Le poète, philologue, traducteur, historiographe et géographe Gendun Chöpel s'est éteint en 1951. Quelques mois auparavant il avait été relâché, après une incarcération dans les geôles de Lhasa qui aura duré deux à trois ans. Des politiciens conservateurs sous une régence corrompue (après la mort du XIII<sup>e</sup> Dalaï Lama, avant la venue du XIV<sup>e</sup> à la majorité) auraient dénoncé ses sympathies communistes – des sympathies qu'il s'était gagnées au cours de ses errances à travers l'Inde au contact d'amis militants de mouvements pour l'indépendance, depuis le Bengale occidental jusqu'au Sri Lanka : « ein wandelnder adam », écrit Stolterfoht, un adam déambulant. « Jeune, je n'ai pas épousé une femme que j'aurais aimée / je n'ai pas accumulé les biens dont vieux on a besoin. / Une vie de mendiant s'achève, un stylo / à la main, quelle triste impression je me fais ! » (Gendun Chöpel in Lopez [éd.] 2009 : 92.)

2003 : bicentenaire de la laïcisation de l'ex-duc'hé de Westphalie célébré au cours d'une « table ronde » autour de l'exégète des Ecritures Saintes Hamann. C'était aussi le centenaire de la naissance de Gendun Chöpel, célébré à New York au cours d'une lec-

ture publique de ses poèmes.

« Look at God by two small eyes  
 Listen to him by two small ears  
 Serve him by two small hands  
 Go to the church by two small feet  
 Tell the truth by a small tongue  
 Be loved by a small heart  
 ... » (in Lopez [éd.], 2009 : 9.)

Gendun Chöpel a étudié l'anglais assidûment ; s'il a écrit ce poème en anglais avec des mots simples c'est – j'en jurerais ! – parce que Hamann, le théologien de la « condescendance » au sens de l'« abaissement » – de la Trinité par exemple (Oswald Bayer in Schulte [éd.], 2007 : 12), aurait aimé l'écrire.

*Post-scriptum :*

Au cours de son voyage à Londres en 1757-58, Hamann a reçu la Révélation des Ecritures Saintes. De l'Amdo à Lhasa, de là au Bengale occidental puis au Sri Lanka – allers et retours, de Kalimpong à Lhasa début 46 : ses voyages ont rendu Gendun Chöpel critique à l'égard des religions. Par conséquent, comment aurais-je pu « préméditer » la connivence qui s'est progressivement imposée entre le personnage Hamann embusqué derrière le portrait qu'en dresse (en « langages spécialisés ») Ulf Stolterfoht, et la biographie de Gendun Chöpel, telle que rapportée par Heather Stoddard dans son livre *Le Mendiant de l'Amdo* ? Comme ne l'a pas exclu Kant, les apparitions ont aussi leurs raisons que la nôtre ne connaît pas.

Ulf Stolterfoht, « johann georg hamann », in *Fachsprachen* XIX-XXVII

(1)

vater bader sohn. hoch-ambition. schon bald verwalter packhof  
 pregel. von perlens spricht hegel. empfiehlt sie unsrem ohr. es  
 scheint er steht inmitten des problems. wir aber greifen vor.

erst einmal herder. sprache gesellschaft gestalt. mit urgewalt ge-  
 schwenkte denke. oft um ein einfaches von x. gewiß : es gibt  
 den allgemeinbegriff. hat aber zu verschwinden. obskuran.

fand kant. bezieht sodom auf potsdam. babel auf berlin. wirkt immerhin klandestin. man springt in die schrift wie in schüsseln voll teig. es hat sich ihm dergestalt alles gezeigt.

fragt kierkegaard besorgt : ob das system denn gastfrei sei ? es bleibt dabei : system zeugt system. der dichter stiehlt wie ein dieb indem er meta-schematisiert. kaschubisiert. hier stopp !

klopstockscher schock : auftritt st. john und ein bizarre shaftesbury – so entfalten sich bilder sicherlich nicht. sie reiten dich vielmehr hart und unvermittelt zu brei. (meta-metapher zwei. mit zündler.)

karlfried gründer. hamann als wandelnder adam. überschreitet die nogat am nämlichen tag. bahnhof anklam. nunmehr faktisches potsdam. rapider abbau in mitau. durchwandeln der kandeln als storch.

« wäre dies alles gewollt » (w. v. humboldt) – es liefe nahezu perfekt. wie er trotzdem permanent aneckt. gespinste in rinteln. sich mählich verfinsterndes münster. schlüssiger schluß ist schließlich ein muß.

« Gendun Chöpel », in B.Vilgrain, *Une Grammaire tibétaine, chapitre 10*

(1)

laïc de père un maître. fils que vies antérieures. abbés (à rdo brag en rebkong). hegels parlent de perles. front s'entend. le garçon semble avoir été habitué. comment aurions-nous pu anticiper.

de règle il n'est que temps. orthographe médecine. réapprend pré-servions que réforme. diffère de peu qui officie. et comment : ce sont des prosélytes. deux siècles qu'on dépense. x fois ramifiés.

dialectise. écoles vous régressez au culte. kalimpong se voit cosmopolite. style d'autant plus jésus. il est écrit que pour manger ils fabriquaient un bol en farine d'orge. l'original chinois n'a pas démenti.

un disciple s'enquiert : le maître est-il nommé sur la page de titre ? il n'est que remercié : préfacier déférent. le traducteur occidental braconne en s'informant – en publiant. en lotsawant. rires de gendun !

né amdowa : séparation rendue aiguë par de bizarres geshé – c'est ainsi qu'on apprend à ne pas s'imager. s'aguerrissant pour la vision inopinée de l'inscription. (stèle-longue 797 apr. J.-C. / lance-pierres.)

débats. établit que les plantes ont un principe conscient. passe le nag-ch'u kha en caravane. bazar frontière. au mois du singe dans lhasa renommée. déconstruction intégration. on n'étudie que sous tutelle.

« en plus nous le faisions exprès » (d'inverser l'ordre des syllabes) – faussaires en désignations. recalé à son propre défi. nous dérisions à labrang. ditsa pays natal en s'estompant. la fin définitive finalement dictée.

## Bibliographie

Bayer (dir.), 1987 : Oswald Bayer, Bernhard Gajek, Josef Simon (co-dir.), Hamann. Insel Almanach auf das Jahr 1988 (mes traductions.)

Corbin, 1939 : Voir Hamann, 1762.

Hamann, 1762/1939 : Aesthetica in nuce. « Sämtliche Werke », Historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler, Vienne 1949-57, vol. II, traduction Henry Corbin in Mesures, 1939 (1), p. 40

et suiv., & Les Cahiers de l'Herne : Henry Corbin, 1981. Ici reprise sur deux propositions seulement.

---, 1784/1800 : Metakritik über den Purismus der Vernunft zu Kants « Kritik der reinen Vernunft », in « Sämtliche

Werke » vol. III. (Cf. tr. Romain Deygout in « Métacritique du purisme de la raison pure », Vrin, 2001.)

Kant, 1797 : Die Metaphysik der Sitten, Vorrede. (Voir tr. Masson, Pléiade, 1986. Vol.3 : 450, modifiée.)

---, 1785/2000 : Fondement pour la métaphysique des moeurs. Traduction et analyse Ole Hansen-Love, Hatier (la citation

- entre guillemets est un commentaire du traducteur à la définition que Kant donne de la dialectique : « une logique de l'apparence. »)
- Klossowski, 1948 : Les méditations bibliques de Hamann. Textes de Johann Georg Hamann présentés et traduits par Pierre Klossowski. Avec une étude de Hegel. Paris, Minuit.
- , 1988 : J. G. Hamann, Le Mage du Nord. Textes présentés et traduits par Pierre Klossowski. Fata Morgana.
- Lopez (éd.), 2009 : 104 poems by Gendun Chöpel, a bilingual edition [tibétain/anglais]. Edited and translated by Donald S. Lopez Jr. (mes tr. du tib. en fr.)
- Pastior, 1980 : Oskar Pastior, Wechselbalg, Klaus Ramm.
- , 1987 : Oskar Pastior, Jalousien aufgemacht, Klaus Ramm (éd.) Carl Hanser Verlag (mes tr.)
- Schulte (dir.), 2007 : Susanne Schulte (dir.), Rede, daß ich dich sehe ! Wortwechsel mit Johann Georg Hamann (Parle, que je te voie ! Echange de propos avec J. G. Hamann), Aix-la-Chapelle (mes tr.)
- Stoddard, 1986 : Heather Stoddard, Le Mendiant de l'Amdo, Société d'ethnographie de Nanterre.
- Robert, 1988 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.
- Stolterfoht, 2003 : Ulf Stolterfoht, « johann georg hamman », repris dans *Fachsprachen XIX-XXVII*, Urs Engeler Editor, Berlin 2004. Les chiffres romains renvoient aux pages du poème, les chiffres arabes aux strophes dans la page. Je remercie Rosmarie Waldrop de m'avoir fait connaître ce livre.
- Tillemans, 1999 : Tom J. F. Tillemans, *Scripture, Logic, Language, Essays on Dharmakīrti and his Tibetan Successors*, Wisdom Publications, Boston.
- Vilgrain, Bénédicte : « Déploration sur la mort de Gendun Chöpel », Une grammaire tibétaine chapitre 10, à paraître aux éditions Eric Pesty.
- Waldrop, 1983 : Keith Waldrop, *The Space of Half an Hour*, Burning Deck, Providence. Les quatre vers cités ne font pas partie du « Poème de mémoire », traduction Anne-Marie Albiach (Orange export Ltd, 1982.)

Travail dédié à la mémoire de Friedrich Kittler (1943-2011).

# Patrick Beurard-Valdoye

---

**Ca s'est passé comme  
ça. Vraiment comme  
ça ? Plutôt comme ça**

Wien, Berlin, Weimar, Yerushalaïm,  
NYC, Black Mountain.

**HUDSON** – « La *Battle Piece* de Wolpe, dit Cage, est une partition horriblement difficult and very fascinating, ça vous laisse en premier lieu dans l'incompréhension totale, l'effet immédiat est to make you tremble, or non seulement vous en tremblez mais de surcroît la power de l'œuvre vous disloque. »

**WIEN** – On croit généralement qu'une maison est faite de murs de fenêtres et de portes, mais dans la proposition d'Adolf Loos au couple Moller, l'esprit de la villa est révélé par le vide, en sorte que le con-

trepoint orchestre les espaces mélodiques.

**HUDSON** – Quand il fut demandé à John Cage s'il n'eut jamais l'intention d'arrêter, il répondit que non, ayant une dette envers Schoenberg. Lorsqu'il l'avait sollicité pour des leçons de composition gratuites, Schoenberg avait répondu au jeune homme : « d'accord mais si vous me promettez de faire de la musique toute votre vie. » **WIEN** – Wolpe occupait la chambre d'amis au premier de la villa Moller, cet engrenage d'espaces fluides conçu par Loos tel une musique pétrifiée sur la colline, jusqu'au moment où Wolpe dut fuir, traqué à nouveau.

**BLUE RIDGE** ( Lake Eden - Il y avait entre Stefan Wolpe et John Cage la différence entre un maître de Karaté et un maître de Taï Chi.

musique pour le *Triadisches Ballet* de Schlemmer. Il y avait des fêtes costumées au Bauhaus, souvent à l'initiative de la viennoise Friedl

Dicker réalisant des vêtements mi archaïques mi avant-gardistes. Friedl et Sefan son amant suivaient le cours d'Itten. ***BLUE RIDGE ( Lake Eden***

— Quand le recteur Charles Olson proposa à Hilda Morley de donner des cours elle accepta avec circonspection. Elle trouvait l'équipe mâle-chauviniste. « La position des enseignantes tendait à l'arrière-plan, une sorte de choeur féminin en mode mineur chantant l'esprit d'une conscience limitée dans une pièce de théâtre grec. » Olson : The primordial & phallic energies. Tandis qu'il donnait cours la nuit durant, elle enseignait tôt le matin.

***NAHAL REFAÏM – Wolpe habitait dans la rue des prophètes : R'chov Hanyiim. On disait qu'il traversait les rues de Yerushalaïm tel un roi, jubilant, suivi par ses étudiants et étudiantes qu'il prenait par le bras. Il écrivit à Jalowetz pour lui demander de venir de Wien remonter le niveau musical local.*** ***BLUE RIDGE ( Lake***

***Eden*** — Le cours d'été de Merce Cunningham était un moment charnière. Charles Olson le fréquentait assidûment et travaillait aux exercices avec précision. D'après Hilda Morley qui observait avec plaisir ce submergeant géant évoluer finalement avec grâce et sensibilité, cela révélait que le corps était source de connaissance prioritaire pour Olson.

***Merce of Egypt. HUDSON*** — Stefan vit Alma Mahler à Weimar et il se souvint avoir été frappé par cette présence forte et magnifique.

Par la suite il revint sur son impression.

***BLUE RIDGE ( Lake Eden*** — [Xanti Schawinsky] : « Réalisant que l'atmosphère à Black Mountain était favorable à l'expérimenta-

tion, je me suis dit : pourquoi pas atteindre l'expérimentation totale ? ». Ce qui n'avait pas été possible au Bauhaus quand il travaillait avec Schlemmer. **WIEN** — [Wolpe] : « Je voulais me renouveler et me régénérer, et pour puiser les potentialités découlant de mon exode je me suis décidé à aller voir Webern : « Aidez-moi à me retrouver », et nous sommes devenus amis. » **BLUE RIDGE** (*Lake Eden* — Quand il fut demandé à Josef Albers dès son arrivée : Quel objectif escomptez-vous atteindre au Back Mountain College ? il répondit par la voix d'Anni sa femme : « ouvrir les yeux. » *Augen öffnen*.

Albers se référait sans doute à l'équation de John Ruskin : mille personnes parlantes pour une qui pense ; mille personnes pensantes pour une qui voit clairement. Il fallait être Ruskin pour ajouter : « To see clearly is poetry, prophecy and religion. All in one. »

**Charles Olson** considérait que les poètes seuls étaient pédagogues. **IRGENDWO — COMME QUOI.**

**BLUE RIDGE** (*Lake Eden* — Robert Rauschenberg lui avait offert une *Black Painting*, mais Wolpe jugeant le tableau déprimant, l'abandonna à Black Mountain.

**SPREE** [*destinataire*] — Cher Monsieur Schoenberg, je sais depuis hier soir qui était l'acheteur de vos tableaux. Maintenant il nous a quittés pour des félicités éternelles. Je ne pense pas qu'il ait souhaité que vous l'appreniez un jour. Si c'est le cas, il me pardonnera toutefois de vous le dire aujourd'hui, car il m'est impossible de me taire. Vos tableaux, c'est **GUSTAV**

**MAHLER** qui les a achetés. Votre **Webern**. **BLUE RIDGE** (*Lake Eden* — *Spectro-drama 2, play, life, illusion* de Xanti Schawinsky,

explora tous les moyens dramatiques, visuels, sonores, scéniques, chorégraphiques, architectoniques, voire métaphysiques. Et même : « space concepts, color, form, motion, time, space-time, communication, sound, rhythm, poetry, language, music, architecture, physics principles, anatomy, economic principles, social aspects . . . and metaphysical phenomena, illusion, etc. » Etc ? Il intégra l'*Ursonate* de Kurt Schwitters dans cette forme théâtrale non narrative où lumière, musique, arts poétiques arts plastiques et designs s'équivalaient. Y voir néanmoins une préfiguration du premier happening serait erroné. Quand Schawinsky, opérant en marionnettiste de l'espace, ne laissa rien au hasard, Cage le convoqua. Un océan, un exode et une guerre semblaient en fin de compte les séparer.

**SPREE** – Il y avait sur la scène d'un concert dadaïste organisé par Wolpe huit gramophones diffusant des musiques toutes différentes, valse, marche, symphonie, et à des vitesses variées. Simultanément une fille portant un tuyau en guise de pantalon lisait du Shakespeare. Wolpe aurait accompagné d'une musique atonale Schwitters dans l'*Ursonate*. **BLUE RIDGE** ( *Lake Eden* – Les spectateurs apprécierent le premier happening. Mary C. Richards lisait sur une échelle, peut-être aussi sur un cheval de bois. Peut-être des extraits du *Théâtre et son double* qu'elle commençait à traduire. A un autre moment elle a du lire Edna St Vincent Millay. *Euclid alone has look on beauty bare*. Cage en noir lisait peut-être Emerson, Thoreau peut-être, ou Maître Eckhart ou bien. Ou bien. **HUDSON** – Au « Club des artistes » de Greenwich Village, Varèse était le plus âgé, Wolpe plus vieux que Cage qui lui, était au

milieu et Morton Feldman était le plus jeune, nous étions ouverts aux arts plastiques contrairement aux autres musiciens, dit Cage, et tous les artistes plasticiens proches de Varèse s'intéressaient à la musique. **BLUE RIDGE** (*Lake Eden* – Ou bien sa Juilliard lecture entrecoupée de longs silences. David Tudor vidait des seaux d'eau : *Water music* de Cage. Des images abstraites dessinées sur le verre des diapos étaient projetées sur un mur de l'aile, un film sur l'autre. Rauschenberg faisait entendre des chansons de Piaf en accéléré avec un vieux gramophone. Il devait aussi y avoir ses *White paintings* pendues en l'air. Les fragments de lettres du *Maximus* survenaient de l'auditoire, un étudiant d'Olson se levait, lisait, s'asseyait, un autre plus loin prenait le relais. Le recteur est-il monté lire sur l'échelle aussi ? The King of the Mountain. Tout le monde surveillait le temps. Cunningham : « Cette idée de séparation, of things happening, même séparées they're happening at the same time. » Est-ce que tout en mineur était mineur ? Aucune image. Témoignages rares et contradictoires. **ANY-WERE – NON RIEN DE RIEN. HUDSON** – La pièce pour piano et voix *Gesang* : parce que je dois abandonner quelque chose de très cher est dédiée à Friedl Dicker. Une voix pleine d'un rêve se forçant à la décision dans l'étirement des distances, selon Hilda. A l'écoute, elle eut la sensation qu'elle « was left with one skin less. » **BLUE RIDGE** (*Lake Eden* – A certains moments que Cage nomma plus tard parenthèses de temps, les protagonistes n'étaient libres que dans une certaine limite. En compartiments, qu'ils ne pouvaient occuper sans un feu vert et dès lors, ils pouvaient agir librement aussi longtemps

qu'ils le souhaitaient. **HUDSON** – Quand

Wolpe rencontra Hilda, il dit qu'il devait venger Friedl par sa musique. **BLUE RIDGE** ( *Lake Eden* – Le centre était vide. Les actes se déroulaient aux coins et aux parages de quatre triangles publics pointés vers le centre, et au plafond. Les événements se superposaient. Le partage était du temps. Quarante cinq minutes, selon Cage. Deux heures d'après des spectateurs. Les dames des professeurs suçaient des glaces. Hilda Morley aussi ? **HUDSON** – Les improvisations de Wolpe au piano impressionnaient le clarinettiste Tony Scott lors de leurs sessions de free. Wolpe était chez Scott quand débarqua Charlie Parker. Stefan excité :

« Bird I love your music ! » Bird quasi shakespearien : « Maestro, je serais honoré si vous composiez pour mon orchestre. » **BLUE RIDGE** ( *Lake Eden* – Vrai, tout le monde.

Sauf Wolpe irrité par ce mélange sans hiérarchie des genres, cet aléa de choses, ces explorations incontrôlées, cette théâtralité d'évènements sans lien causal, et ces attitudes d'imposture : Cage donnant une lecture,

Cunningham pianotant, Rauschenberg accélérant des vieux disques, le chien aboyant autour de Cunningham se faufilant entre triangles de spectateurs. Bien au-delà du classicisme européen, Wolpe finit pourtant par se lever et partir du dining hall outré, fulminant.

Il eut tort : l'espace construit en carré, les quatre allées diagonales entre chaises, avec tasse posée sur chaque chaise, que vinrent remplir de café quatre stewards vêtus en blanc, les chaises même, le lutrin et le smoking de Cage, la mesure du temps enfin prouvaient l'intentionnel et confirmait l'ordre classique. **NOWHERE – ON SE CROIRAIT ON NE SAIT OÙ [ : ] HUDSON** – [Wolpe] : « Well,

this is quatsch.» **WIEN** – Webern avait alerté Wolpe du danger à rester : les nazis ne tarderaient pas. **BLUE RIDGE (Lake Eden**

– [Olson] : Wot' Apened ? *Des yeux & la polis, des pêcheurs, & des poètes.* Sans murs pas de noms. Le harpon donnait forme dans la danse d'un présent aux reins de lion, la lance du repêcheur de narré énonçant son nom au cœur de la circonstance (*Il n'y a peut-être pas plus de noms qu'il n'y a d'objets*) — Maximus testait sur le champ cette décharge d'énergie du poème ouvert oui : Alcyoné volant amoureusement au-dessus des eaux calmes, salle partagée en quarts d'aire selon deux axes d'où venaient le vent, et Merce (l'ex-danseur de « celle-là » dont le récit avait imploré qu'on la traînât sur le sol), oui quatre régions : du temps historique & post ; du processus de révélation ; des affaires humaines & des manières de gouvernement ; du héros rené sur rejectamenta. Sans oublier le chien. Le poème, que plusieurs sources brouillaient, circonplanait par dessus l'assistance dansant (et comment ?) en posture assise (*Il ne peut y avoir plus de verbes qu'il n'y a d'actions*), il aurait suffi seulement d'un homme (ou d'une fille) entendant un mot — *Et ce mot là* — disant ce qui affleure en chacun. Au diable la causalité : nous sommes en train de briser la malédiction. **ELSEWHERE – , S'IL EN EST.** **SEINE** – [Edgar Varèse] : « Je ne crois pas qu'il y ait un art ancien et un art moderne. Il y a l'art qui vit dans le présent. La preuve c'est que des cycles s'établissent. A certaines périodes, nous constatons le retour de certains modes d'expression. Il y a des correspondances, des coïncidences, peut-être, de sensibilité. » **BLUE RIDGE (Lake Eden** – Hilda Morley se souvenait que Mary C.

Richards disait des poèmes d'une échelle, interrompue par quelqu'un qui vidait un seau d'eau, et par d'autres faisant toutes sortes de bruits rendant impossible la continuité du dit. Ne se souvint de rien ni personne. Même pas que l'échelle fut translatée dans le cours des choses. Sinon : le fil continu du dire. **HUDSON**

— Au moment où « Give us new forms » fut prononcé, le Macmillin Hall fut pris d'un frisson. C'était en plein Watergate. Le vers « Let's drag the republic out of the dirt » déclencha la stupéfaction. Hilda n'en croyait pas ses oreilles. Ce Lied composé sur *A l'armée des artistes* de Maiakovski cinquante ans auparavant, était d'une brûlante actualité.

Une excitation s'empara de la salle, une tension mêlée de cris de joie. Le public se leva, il y avait des hurlements. John Cage qui était deux rangs devant Stefan se tourna vers lui, debout, applaudissant. Leurs divergences éthiques les avaient jusqu'ici éloignés. Larmes aux yeux Wolpe se leva et malgré sa maladie descendit dans la travée de côté pour saluer le public du balcon. David Tudor le rejoignit pour l'embrasser sur la joue. **BLUE RIDGE**

(*Lake Eden* — Il y avait finalement deux échelles : l'une d'où Cage alternait longs silences et lectures, l'autre où alternaient les lectures de Mary C. Richards et de Charles Olson. Quant au chien dansant, il ne jappait pas. *ISLE OF MAN* — Dans son « Merzbouffe » éphémère en porridge récupéré dans le camp, Schwitters conçut une petite échelle permettant un point de vue de dessus. Il reprenait ainsi les principes des Merzbauten de Hannover et de Lysaker. **SPREE** — Au moment de frapper à la porte du cours de musicologie, le jeune homme se répétait : « N'oublie pas Stefan,

tout ce que tu vas entendre est faux, mais tu dois d'abord l'apprendre. » Il tentait d'élaborer quelque chose en passant du Beethoven au ralenti ou en accéléré sur un gramophone, ou en le jouant à l'envers.

**BLUE RIDGE ( Lake Eden** – On entendait aussi parmi le public, l'incantation de Johanna Jalowetz – la veuve morave du musicien enseignant la reliure et la voix – : « Deep in the middle ages, Deep in the middle ages. » Assise tout près d'Olson qui la jouait relax, en patron. Nom d'un chien. Ce même été il y eut des explorations sexuelles qui amusèrent Wolpe. Hilda Morley en servante d'Aphrodite, était déstabilisée, moins déconcertée toutefois qu'Olson, dont les conceptions de la masculinité relevaient, selon certains témoins, d'un point de vue de camionneur. **LES**

**SOURCES – ET EUX ILS SONT LÀ-BAS ET NOUS NOUS SOMMES ICI. BLUE RIDGE ( Lake Eden** – Olson : « Art does not seek to describe but to enact. » Enactment plutôt que happening ? Reenactment. **HUDSON** – [Stefan à Hilda] : *O my bird, give me one of your feathers.* **BLUE RIDGE ( Lake Eden** – Enactments for three pianos : *Grand chant, stones sing, flowers, throats, the chlorophyll, the dead leaves, the traces, the history with chemical reactions, the pulses of cells, of what is in the making and in the changing phase.* Et le final *Fugal motions*, inspiré de la *Grande fugue* de Beethoven. **WIEN [Arnold Schoenberg à Alma Mahler à propos de Glückliche Hand]**

– « Tout devrait être couleurs, bruits, lumières, sons, mouvements, regards, gestes brefs, tout ce qui constitue la substance de l'art scénique, tout cela organisé en un cortège multicolore. Rien d'autre. » Rien d'autre. **HUDSON** –

Rauschenberg considérait qu'en tant qu'artiste il avait aussi un point de vue sur un camion.

Different de celui du chauffeur. Un point de vue englobant celui du chauffeur. **BLUE RIDGE** (*Lake Eden* – Nulle trace et pourquoi ?

Précipitation ? Déconviction ? Goût de l'éphémère ? Fabrique du mythe (j'y étais) ? Intensité du vécu ? Impossibilité de restituer angles et sens (machine de Morel hors service ?) Je rêve d'une Black-mountain-notation – à la manière dont von Laban conçut la sienne – permettant de redonner ce happening. Mais l'absence de notation me permet de rêver. Olson (*Maximus V*)

, that the objective  
(example Thucidides, or  
the latest finest tape-recorder, or any form of  
record on the spot

-live television or what - is a lie  
as against what we know went on, the dream : the  
dream being  
self-action

**BLUE RIDGE** (*Lake Eden* – Les circonstances

l'autorisant, le *déroulant* du soir avait été conçu le matin. Cage dit qu'il avait fait une esquisse qui précisait quand chacun devait débuter. Plus tard il titra la traduction musicale de ce happening *Theater piece 1*, et en fit une partition. *Theater piece 1* est la version historique du premier opus de la post-histoire.

**NAHAL REFAIM** – Je sentais à quel point le folklore de ce pays était profondément enfoui en moi. Je n'ai jamais oublié comme

les cadences de la langue de là-bas me touchaient, comme les lumières du ciel, les odeurs du paysage, les pierres et les collines autour de Yerushalaïm, l'énergie autant que la puissante beauté de l'hébreu se métamorphosaient en musique, qui prenait

**soudain un caractère topographique. Tout me semblait nouveau, cependant que cela surgissait en moi du fond d'une source ancienne.** *BLUE RIDGE ( Lake Eden – Robert Rauschenberg* prétendait avoir été le plus mauvais élève de Josef Albers. L'étudiant aura pourtant retenu la leçon sur Kurt Schwitters. L'historienne d'art Barbara Rose prétendit que Rauschenberg ne devait rien à Schwitters, presque inconnu alors aux USA. Bizarre critère scientifique que ce « presque inconnu ». On connaît la combine. Mais Albers et Wolpe auront suffi. Sans parler du livre *Dada painters and poets* de Motherwell. **HUDSON** – Cage voulait savoir quel était le plus musical d'un camion passant devant une usine ou de celui passant devant une école de musique.

**NAHAL REFAÏM – Wolpe ne pouvait se consoler d'avoir abandonné le Yishuv'.** **HUDSON** – Son passeport expiré, l'heimatlos en obtint un palestinien. Ils arrivèrent à New York autour de Noël. Quand du bateau Stefan vit Manhattan, il eut l'irrésistible envie de tout secouer. Et de développer sa musique dans cette voie. **NAHAL REFAÏM – La Danse in a Form of a Chaconne fait appel aux rythmes horah en mode atonal.** **THAMES** – Ce fut sans doute le plus mauvais conseil que donna H. D. à Hilda Morley, de ne pas publier trop tôt. Son premier ouvrage parut en effet lorsqu'elle avait soixante ans. *BLUE RIDGE ( Lake Eden – J'aimerais savoir ce que Gropius et Wolpe se sont dit à Weimar.* Quant à ce qu'ils se seraient dit au bord du Lake Eden, lorsque l'architecte se rendait au College en qualité de membre de l'Advisory Council, les époques ne coïncidaient plus. **HUDSON** – Les écouleurs d'une rivière aux rides entrelacées. Deux filles en nacelle de

bois face à face, l'une d'elles rame d'un aviron étroit et long dont la teinte vive se reflète dans les rides et les herbes sous-marines. Sur l'autre rive les feuilles des buissons ont forme de doigt, et bien des mains s'allongent pour caresser l'eau ou les filles, surtout les jeunes pousses. Le feuillage se dispose en murette qui les cache les protège et les berce. Les doigts de feuilles leur parlent, mais les ombres réveillées dans la rivière prennent de l'apleur et détiennent des secrets plus hostiles que ceux des feuilles du mur protecteur. Quelques poèmes d'Hilda évoquent son rêve récurrent.

**BLUE RIDGE ( Lake Eden** – Il fallait créer un monde où lui aurait pu tenir. Plus qu'une dormaison le Black Mountain College était une cité. Une république en archipel. *Moi, Maximus, je m'adresse à vous Vous mes îles d'hommes et de jeunes filles.* Basse éloquence enrouée sans effort, lèvres rieuses, l'œil véloce quêtant le soutien d'oreilles. Melopoëia. La voix de tête en glissade vers le velu de poitrine, les mains ranimaient l'air, pales des vents fixés dont l'index pointé géographiait le contour des sens. Pour manger ses mots des autres, ourdits. Les bras ouvraient en T le buste olsonore pour élargir la parole avant prise du fort. Il était de ceux qui mouillaient leur chemise. Un brave pécher fleurissait sur

le fort prêt à se livrer. **WIEN** – Selon la formule de Loos, l'homme a des nerfs modernes. Der Mensch kommt mit modernen Nerven zur Welt. Aus modernen Nerven unmoderne zu machen, nennt man Erziehung. L'éducation, c'est faire du non-moderne avec des nerfs modernes. **NAHAL REFAÏM**

– **Après quatre semaines en Palestine, tout s'effondra. Il ne pouvait plus traverser une rue. Au cours de l'analyse entreprise,**

**Stefan put composer à nouveau, malrhine, mais il lui était impossible de s'asseoir, le corps congelé, comme transi. L'immobilisation l'a toujours préoccupé : comment interrompre un flux musical dense ? WIEN –** Une théorie psychanalytique justifie le lapsus de Gropius lorsqu'il écrivit une lettre d'amour désespérée à Alma adressée par erreur à Herr Direktor Mahler.

C'était pour le jeune architecte le moyen inconscient de rencontrer celui qu'il admirait. Comme une demande de mariage de la fille du titan. La théorie de l'accident provoqué sciemment ne doit cependant pas être écartée. Selon Alma, Gropius n'aimait pas la musique, c'est même ce qui les aurait séparés. En vérité il craignait dans la *Septième* et la *Huitième* les démons qui auraient mis en danger sa propre pratique située sur le territoire orthogonal de la raison et du contrôle.  
**NAHAL REFAÏM – Wolpe regarda de près les compositions qu'on lui soumettait et dit : « Bon, si vous voulez je vous prends comme élève. » Il ajouta : « Mais il faut que vous entriez en psychanalyse. Vous ne pouvez sérieusement étudier la musique et devenir compositeur sans faire une analyse. » Et comme l'autre n'en avait pas l'intention, Wolpe ne le prit pas comme élève. Manque à gagner.** **BLUE RIDGE ( Lake Eden –** Les agents du FBI venaient régulièrement enquêter. Johanna Jalowetz fut interrogée. Était-elle une espionne ? Une Chevrolet noir officiel se gara devant la loge du concierge, deux hommes en noir demandèrent après Olson, absent, revinrent le lendemain après midi, that FBI Biz, Olson à peine réveillé les emmena à la cuisine où il répondit

aux demandes intrusives pendant son petit-déjeuner. Il n'est pas dit que les bruits de mastication du bacon ne rythmaient pas son affolement. « This is way HISTORY, is a LIE right there in front of me in my own parlor, it was, a lie ! » Il s'en tira malgré tout à cause de. Mais une ombre planait. On les avait à l'oeil. Le cas échéant c'était un nid de free lovers. « A nouveau cette vieille notion européenne de police SECRÈTE. » Les parenthèses commençaient à ne plus se refermer. La ponctuation était-elle devenue la police secrète de la langue ? **SPREE – Stefan avait vu un documentaire révélant comment la police procédait par électrodes branchées sur le sexe des communistes.** Convaincu qu'il n'y résisterait pas et livrerait les noms de ses camarades il n'adhéra jamais au parti communiste. Il avait vu en outre l'état de son frère William après son évasion. **BLUE RIDGE ( Lake Eden – Sollicité pour concevoir les nouveaux bâtiments Walter Gropius observa qu'à l'inverse d'autres universités, où une poignée de personnes décidaient, à Black Mountain « the whole college was our client », chacun prenant part à la discussion quant aux plans ou au programme architectural.** **NAHAL REFAÏM – La partition de Deux épitaphes chinoises pour choeur et percussion porte en épigraphe : « Vengeance à Guernica ».** **BLUE RIDGE ( Lake Eden – [Olson] : « Les plus tristes, les derniers des engagés — peu importe leur génie — comme mon ami Stefan Wolpe, sont les « humanistes », ceux qui ne parviennent à s'évader de leur domaine. Ils ne peuvent s'évader des modèles. »** Wolpe n'était pas le post-Modern Man au sens d'Olson. **HUDSON – Il fallut trois ans à Hilda, au contact de**

Charles, pour entrer dans ses poèmes, pour y goûter, pour fraterniser avec ce langage. Mais trois mois avant sa mort, Olson reçut une lettre où Hilda Morley — ayant relu les poèmes de la période Black Mountain une nuit — dévoilait comme elle se sentait tout contre eux ; elle crut un moment les avoir écrits, c'était sa propre voix qui suintait des caractères. Un échange venait d'avoir lieu, une transfusion ; Hilda transvasée à la margelle d'un nouveau réceptacle. *SPREE — Friedl*

*Dicker, déportée au ghetto de Terezin, parvint à enseigner le dessin aux enfants sur les bases du cours d'Itten, y réalisa des décors de théâtre et des costumes, avant d'être auschwitzée le 6 octobre, vingt-cinq ans jour pour jour après le premier cours d'Itten à Weimar. Y avait-il encore à Terezin quelque chose à mieux voir plutôt que rien ?*

*HUDSON* — La *Battle Piece* de Wolpe, dit Cage imméd , iat non lieu to tremblez vous totalevery l'incompréhension or disl , oque and de l'oeuvre l'effet you en est mais de tremble seulement vous horribly est la power partition ça make en surcroît dans diffi , cult premier une laisse fascinating, vous. *BLUE RIDGE ( Lake Eden — Maximus :*

( Ô Po-êtes, à vous  
du pain sur  
la planche

(Extraits de *Gadjo-Migrandt*, à paraître.  
Les vers d'Olson sont traduits par Auxémery.)

# Daniel Levin Becker

---

## Home Sickness

Margaret Atwood, reviewing the aesthetically mediocre *Snow* in the *New York Times*, praises Turkish novelist Orhan Pamuk for the ongoing project of “narrating his country into being.” Literature that can do this, that can bestow on a place a new and meaningful kind of existence, does not depend on an author’s ability to make us at home in another world: it is a question of making a kind of poetic tourism out of occupying our own.

Such literature usually requires either unswerving optimism or unflinching vexation, and Ian Monk’s *Plouk Town* errs distinctly on the latter side. A breathless poem of some 150 pages, it is constructed as a series of scenes that grow methodically in length, calling on people and places that drift in and out of focus, rotating among narrators who are by turns omniscient, unreliable, and incoherent. There are abstract soliloquies about the passing of time, unappetizing inventories of kitchen cabinets, telescoped stories of love and elliptical declarations of lust. In its inventive but endlessly familiar circuit around a single small town—“plouc” translates roughly to “hick”—*Plouk Town*’s pacing feels almost literally like

that of a caged animal. If it is *about* anything, it is about the circumscribed life, about stagnation and the absentminded fantasy of escape.

Monk was born near London, but has lived for nearly 25 years in a suburb of Lille, France, where he works as a translator. *Plouk Town* pauses in a handful of locations that are specifically *lillois*—the Boris Vian elementary school, the public square named for Léon-Henri Lardemer—and also harbors an English poet, who is glimpsed intermittently as *l'Anglais* or *le British* or the *rosbif* upstairs. But not much is precise about the poem; rather, it has a creeping universality to it, a focus not on town or country but on a lingering moment of frustration and claustrophobia. The characters that appear and disappear from one page to the next are understood to be French, but their anonymity and interchangeability suggest that something global is speaking through them.

In the absence of anybody dependable or conventionally sympathetic, Monk's extravagantly colloquial French becomes its own kind of main character. It is often unclear whether *Plouk Town's* coarse, clipped register—which suggests subway graffiti sooner than it does poetry—is an elaborate homage or a boorish caricature; most likely, like the language itself, it is both at once. In Monk's hands French is a volatile and oddly reflective thing, lending itself equally to the malcontent tirade and the philosopher's musing. Just as words do not choose who uses them, each of the voices in this town is represented with a disarming lack of prejudice. The strung-out hooligan and the ascot-clad reactionary are at odds in all things, but they are entitled to the very same space on the soapbox.

Thanks to the perpetual mutability of its language, *Plouk Town* is oddly equitable. At one point early on, a post office clerk calls for *intendances*<sup>1</sup> and nobody in the overlong line knows what the word means; later, a functionary laments seeing her country overrun with cretins who do not use the subjunctive mood and who liaise the silent S in *les haricots*. One part of the tenth section is the inner monologue of a man waiting in line at the bank, where his account is about to be shut down; another is the inner monologue of the woman surveying the same line from behind the counter.

---

<sup>1</sup> An archaic term for financial, bursary or otherwise administrative matters

He curses in silence, she clucks her tongue in scorn. Both prove, in their thousand unbecoming words, that they are right.

In Monk's case, a thousand words is not a figure of speech but a formal dictum. Beneath what often reads like free verse, the poem is carefully, if not tyrannically, constrained. Each of its eleven sections consists of  $x$  stanzas containing  $x^2$  lines of  $x$  words each: the first comprises one word (*plouk*), the next comprises two four-line stanzas with two words per line, and so on up to eleven sets of 121 eleven-word lines. There is no punctuation, apart from diacriticals and apostrophes: only words, aligned as densely and unceremoniously as houses on a street that looks the same as all the others.

Monk takes evident pleasure in pruning his verses, sometimes before they flower and sometimes after they have already wilted. The shortest stanzas are striking in their economy, whether ornately aphoristic (*le silence de nuit / s'assoit comme chienne / qui pisse sur le / trottoir de tes rêves*<sup>2</sup>) or deliberate and crude (*poubelle crotte voiture / voiture poubelle crotte / crotte voiture poubelle*<sup>3</sup>). Often there is a pleasingly polyrhythmic enjambment, for instance when a nameless narrator cycles three-word units through five-word lines while grousing that nobody says goodbye when you leave a shop anymore:

*y a plus d'au  
revoir monsieur dame aux magasins  
y a plus y a  
plus y a plus y  
a plus de doigt levé*

These mechanisms work in service of the poem's sense of restlessness; ideas big and small whip about like flags in a turbine, but, like the characters to whom they are (or are not) attributed, they do not stick around very long. One set of seven-word lines stages a sort of relay race between subject pronouns; the poem's formal centerpiece is simply 81 lines of identical length in which the same nine words—*plouk, quoi, moi, bière, encore, la* (alternately *là*), *baise, merde*, and *toi*—are permuted in a spiral pattern based on the end words in a sestina.

---

<sup>2</sup>Literally: the silence of night / sits like a bitch / that pisses on the / sidewalk of your dreams

<sup>3</sup>trash turd car / car trash turd / turd car trash

What the later sections lack visually they make up in internal coherence. As they grow longer, individual stanzas develop relationships and unified personalities. Section eight is intimate, focused on interpersonal affairs; nine is broodingly philosophical, right down to its own refashioning of Shakespeare's seven ages of man. Ten is its own compact story, conveying events only through a web of exchanges and concurrences—the line at the bank, the flamed-out car, the pregnant teenager. Even when the sprawl verges on chaos, as it does especially in chapter eleven, the narration maintains a clinical undertone.

This is not to say that *Plouk Town* is humorless. Monk nods occasionally to his own control, here by replacing a question mark with the French interrogative grunt *hein*, there by filling in a gap at the end of a line with a spontaneous obscenity. All the same, there is something very serious about the rigidity of *Plouk Town*, its total suppression of chance. The same calculated impartiality that balances all of the poem's voices also strips them of their power: they communicate desires that are touching or repellent, vital or venal, comical or genuinely intimidating—but only as loudly as everyone else. Rage though they may, they are rooted to a map that Monk refuses to color outside the lines.

Monk is the only active English member of the Oulipo, a Paris-based collective of writers and obscurantists whose chief pursuit consists in creating literature from mathematical structures. The notion of place, both geographic and imaginative, has long been a central preoccupation for the group, culminating most prominently in Italo Calvino's *Invisible Cities*, Raymond Queneau's *Zazie in the Metro*, and Georges Perec's *Life A User's Manual*. Queneau, who co-founded the Oulipo in 1960, produced a whole corpus of novels and poems that invent Paris in their own blemished but mythical light; he also remarked upon moving there from Le Havre that he already knew the city from reading Balzac.

Structurally, Monk takes many cues from *Life A User's Manual*, which moves through the spaces of a large Parisian apartment building according to an algorithm based on the knight's movements on a chessboard. Like Perec's multi-novel, *Plouk Town*

deals mostly in microcosm, using rotating vignettes to sketch the contours of something that would be impossible to represent at full scale. The resemblance is explicit in one part of section nine, where the reader systematically surveys nine floors of an unnamed building (once again using the permutation pattern of the sestina). In general, *Plouk Town* bristles with a similar kind of minutely orchestrated detail to that of *Life A User's Manual*, as much in its formal mechanisms as in its characters' lives. Yet, unlike Perec's, Monk's use of mathematics is not joyful or inquisitive; it seems meant not to transcend the inevitable and arbitrary qualities of life, but rather to entrench them.

*Plouk Town* also owes a great deal to Queneau's lifelong fascination with the rhythms and truncations of everyday French, which to his mind deserved an entirely separate appreciation from schoolbook French. When Monk uses *y a plus* instead of *il n'y a plus*, or writes *keskeu* to abbreviate *qu'est-ce que*—just as Queneau once used *skia* for *est-ce qu'il y a* or *kékchose* for *quelque chose*—he is not merely economizing in the interest of word count: he is declaring an inherited suspicion toward decorum, a defiant affection for the way a language evolves through its own corruption. The fact that he carries this defiance in regard to French—that is, to a non-native language, in which mastery can be fully earned but is inevitably incomplete—raises, and never entirely answers, what is ultimately *Plouk Town's* most important question.

In their best moments, Monk's English poems have displayed the same kind of cynical omniscience that overwhelms this one, the same canny detachment between the narration and its emotional underside. The best recent example, “Our Why and Our Where and Our How” (included in an Oulipo-themed issue of *McSweeney's Quarterly*), ambles through an enchantingly dour meditation on sex while picking apart the form of the limerick. But much of his other work relies on structural contrivance to a point that obscures its deeper import. In poems like those in the 2004 collection *Family Archaeology*—whose title poem is organized just as *Plouk Town* is, but with the same number of letters in each word too—the formal achievements are impressive, but rare is the ingrained meaning that justifies them.

The criticism most commonly leveled at constrained writing is that its challenges are artificial, that they allow the author to replace the creative impulse with empty acrobatics. As urbane and crafty as Monk is in his early poems, he never refutes that notion half as convincingly as he does here. After all, the fact that *Plouk Town* is in French is the least arbitrary thing about it: if the motive is to represent a place at once foreign and too familiar, the true constraint is not to do so in even lines, but to do so on that place's own terms. The smugness and frustration that the poem holds in its tense equilibrium are both individual and demographic, both personal and projected. Each love-hate relationship to the country and to the language is believable because it belongs, ultimately, not to the character but to the author.

In a way, then, the place Monk is narrating into being in *Plouk Town* is a place that exists only inside language, a place of contradictions and impurities and revolted multitudes. It is a place for the foreigner trying to keep abreast of a language's evolution and decay, and for the purist trying to keep it from evolving at all. It is for the resident alien and the permanent outsider, the arm-chair tourist and the amateur sociolinguist, the immigrant and the native who spends each day surrounded by immigrants. It is for people who are proud of their nationality, people who have none, and people who do not know what the concept means besides the fact that they speak the way they do.

If such a community is to exist, Monk shows us, it will not be without tension and rage, violence and effacement. As a conceptual project, *Plouk Town* is alienating because it undertakes to map a place that changes at every moment, where everybody and nobody will belong. As a piece of literature it is alienating in the manner of those modernist poems that bear witness to the birthing pains of a certain modern moment, nebulous but terribly heavy, the way Eliot's *Waste Land* and Guillaume Apollinaire's "Zone" did before it. As a place, though, *Plouk Town* is most alienating of all: it has so much to teach us about the tenterhooks of living in a foreign country, the vertigo of inhabiting a foreign language, and the place where the two become indistinguishable. Yet to translate it out of the spattered and mutinous French in which it was conceived would be to miss the point, because it is impossible to tell where the language ends and the story begins.

# *Stephen Ratcliffe*

---

## *On Robert Grenier's Drawing Poems:*

*"CICADA / CICADA / CICADA / CICADA"*

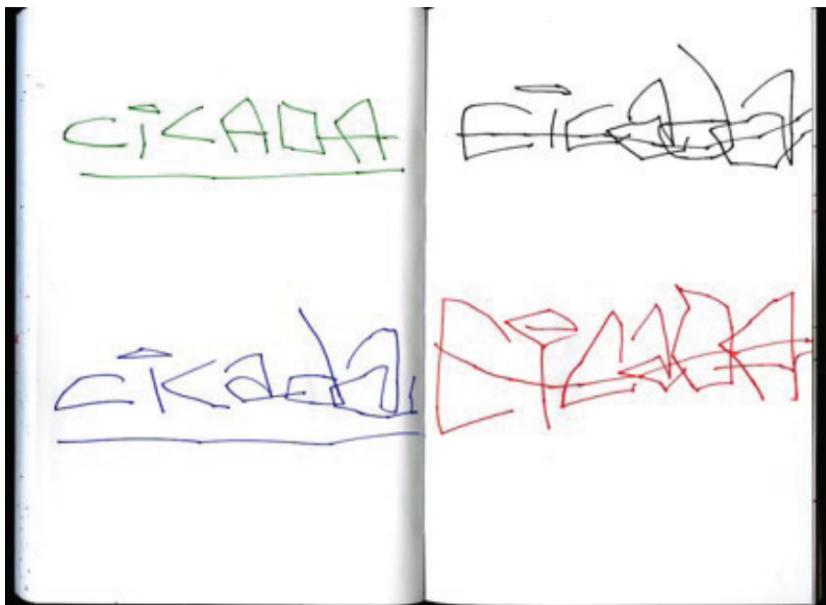
*(Thinking [Writing/Making] Things)*

The word 'idea' comes from the Greek εἶδος which means to see, face, meet, be face-to-face.

We stand outside of science. Instead we stand before a tree in bloom for example – and the tree stands before us. The tree faces us. The tree and we meet one another, as the tree stands there and we stand face to face with it. As we are in this relation of one to the other and before the other, the tree and we are. This face-to-face meeting is not, then, one of these 'ideas' buzzing about our heads. . . . We come and stand – just as we are, and not merely with our head or our consciousness – facing the tree in bloom, and the tree faces, meets us as the tree it is. Or did the tree anticipate us and come before us? Did the tree come first to stand and face us so that we might come forward face-to-face with it?

— Martin Heidegger, *What Is Called Thinking*

On April 23, 2011 (which happens to have been Shakespeare's birthday, a fact noted several times in what followed) Robert Grenier and I sat down in my living room in Bolinas to record what became the fourth of four conversations ("On Natural Language"), all four of which together with "images of each of the drawing poems under consideration" can be found at PennSound (<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/On-Natural-Language.php>). What follows here is a reconsideration of the first of the drawing poems ("CICADA / CICADA / CICADA / CICADA") that we talked about that rainy afternoon, beginning with some further thinking about what it was that we were talking about. Here is a scanned copy of the poem (as it appears on PennSound):



© Robert Grenier. "Cicada/Cicada/Cicada/Cicada". All rights reserved

The poem is a visual shape in letters of the "sound pattern" that RG had heard several years before, one summer in Long Island, which had been 'conserved' (in his memory), then brought forward (mysteriously, 'once again') to his attention as 'event' (not "emotion" only but the whole circumstance being "recollected in tranquility"); which reminds me of stepping off the ferry boat onto another island (Corfu) in 1972,

hearing the sound of cicadas going on (and on and on) in the hot dry air of a summer afternoon. The letters-made-into-words of RG's poem 'visualize' the sound of those bugs – i.e., 'transcribe' it, 'enact' it, 'perform' it, bring it into the present moment of seeing-reading-hearing the poem itself (as it exists) on the page and/or, when read aloud, in the air.

The poem as an articulation of a 'comprehensive' sound event perceived in Long Island is completely different from that sound event – indeed, how could drawn letters possibly be 'the same' as (or anything 'like') 'real' /'actual' bugs in that physical landscape? – but it also becomes it (on the page, in the air), the sound of those heard but unseen bugs in that summer scene 'translated' here into hand-drawn letters in four colors of ink (green, blue, black, red), seen but not heard unless the poem is read aloud, at which point the sound of cicadas in Long Island ('*vraiment*') 'becomes' these letters – "CICADA CICADA CICADA CICADA" – which transform the language of bugs into our human language, each one of these languages conveying 'meaning' to those for whom it is made – bugs hearing in the sounds they make, one presumes, some 'message'; we also seeing and/or hearing something of note in the poem/name – but is it a 'message'? And if so, what does it 'say' (or 'mean' or 'import')?

(It seems, at least at first, that nothing is 'said' by this repeating of the name of a bug four times; not only is this [whatever it is] not a 'poem' in any ordinary understanding of that word (no speaker and no event being interpreted/presented with significance), it is not even a propositional 'statement of fact' – nothing is asserted, grammatically speaking, since there is no sentence.)

Could it be that the thinking here of that sound event on Long Island, the idea of it 'realized' in these hand-drawn letters on the page, has pushed it out into space (onto the two-dimensional space of this page)? Could it be that one can write things themselves – this 'thing' (sound of cicadas) written into existence, coming into being in these letters? Could this be one possible instance of the kind of thing Heidegger was 'testifying to' (possibly also having had some experience of something 'like it') when he said that "The tree and we meet one another, as the tree stands there and we stand face to face with it," that tree (those cicadas) made here to exist/'persevere' in language? Could it be that an image (on the page) maintains itself (as image) in relation to some

previously heard sound pattern, which was itself equally 'experienced' ? Could it be that a word in English ("cicada") identical to the word in Latin for "A homopterous insect with large transparent wings living on trees or shrubs; the male . . . noted for its power of making a shrill chirping sound, much appreciated by the ancient Greeks and Romans" (as the OED tells us) might be, in naming it, the 'same' as thing it names? What might it be/mean to write the thing itself? And what might it be (or mean) to read it (on page or screen, for instance) or hear it read aloud? Could these drawn letters (arranged as materials, on the field of a page) create those bugs, make their sounds (for a reader) 'become' present, actually audible?

The image on the page (made of letters) seems abstract, whereas sounds of cicadas on Long Island or Corfu (made by the vibration of membranes on the underside of their abdomens) are physical, and can be perceived by the ear as such: those (male) bugs on those trees and shrubs (over there in the landscape) calling their mates perhaps . . . or asserting their existence, or claiming a place in the territory, or joining in a sounding/music all are making (at least four of them) for the 'joy' of participating, hearing each other's cicada-communal-existence-together? (We don't really know what they're doing, can only guess what it is to them participating in such communal sounding.) But the four words are also physically in space: letters drawn by hand in four colors of ink which 'position' four of those bugs in the space of two pages, or on a computer screen; each one spelled "CICADA" but written differently (in different-colored ink but also with different-looking letters, this green "C" in the top left not 'made the same' as that black one across from it, or that blue one below it, or the larger red one that appears diagonally across from it in the bottom right); the ground of the page (completely white) analogous to (i.e., 'like') that landscape (unseen, at least here, the offstage action of the landscape in which bugs were once sounding the air) made here into a whiteness of background behind the words of a poem that (here/themselves) are 'performing' that sound. Which is also to say that these drawn letters of the poem, even though they were occasioned by memory of hearing cicadas on Long Island, here create a present situation (made of letters), which is happening 'now' (in the writing itself) and remains a possible future present occasion for the (unknown) reader who may 'activate' it - i.e., this writing is not only the conserving of a past event.

What would this poem be if it weren't drawn by hand? Could it be made by pressing keys on a computer or typewriter (perhaps an IBM Selectric, such as RG used to type the poems in Sentences)? How would it look in black ink only, typed rather than 'scrawled'? What would be 'lost' in that translation (e.g., in the "rough translation" that appears beside it on the PennSound page), if anything? (A beginning 'answer' to this last question might include, but not be limited to, the following four structural features of the drawing poem [which one might experience in 'real' present time; might be of interest in themselves as 'forms' and in relation to the drawing poem's 'performance' of cicadas]: note for instance the triangular green, triangular blue, rectangular black, and "e"-shaped red 'dot' above each of the four, also differently 'shaped' lower case "i"'s in "CICADA"; the green and blue somewhat 'horizontal' lines below the green and blue letters in "CICADA" on the verso echoed in the somewhat less horizontal, asymmetrically curved lines that seem to scratch across the surface of the black and red letters ["CICADA"], perhaps 'like that branch' of the tree or shrub on which each of those two bugs now appears to sit; a diagonal symmetry/asymmetry of an upper case "ADA" in the top left green "CICADA" in relation to an upper-plus-lower case "aDa" in the bottom right red "CICADA," which is matched by an apparent symmetry of lower case "ada"s in the blue and red "CICADA" positioned on the bottom left and top right of the two facing pages [I say "apparent symmetry" because the closer I look at these letters the more unlike they seem to be: the ascending line of the blue "d" which slants up to the left from the almost squared-off corners of the lower 'normally curved' part of the "d" being almost straight, the ascending line of the black "d" curving up to the left from an also curved shape of the lower part of that letter; each black "a" seemingly larger than each corresponding blue "a"]; a strange almost-progression in the four words [from top left to bottom right] in which the letters seem to get increasingly more jagged, gnarled, or twisted – the "C"s, all eight of them [grouped into four sets of a palindrome, "C-I-C," matched by four other sets of a second palindrome, equally unnoticed in the same word, "A-D-A"] changing from clean green curve followed by a 45-degree angle in the top left [green] "CICADA"; to a less cleanly curving and angled pair of "C"s in the bottom left [blue] "CICADA"; to the pair of three-sided 'rectangular' "C"s in the top right [black] "CICADA"; to a final much larger pair of trapezoidal "C"s in the bottom right [red] "CICADA" which appears [because of its increased size and greater 'angularity'?] almost ready to explode off the page, as if the sound of this "CICADA"

had grown beyond all measure or restraint, even to the 'breaking point' [but of what? what will happen on the far side of that point? will one enter the cicadas' world? be transformed into a bug?], letters-drawing-bugs getting stranger and stranger, sound appearing to get louder/more intense – perhaps because the last, bottom-right word-bug is literally bigger but also because, wherever one starts to read, an experience of reading builds up a memory of more than the one "CICADA" one is seeing, plus also the fact that one can see all four words at once 'translates' into a louder continuum of the sound of all four bugs together.)

The name itself, "CICADA" – whose second syllable appears in "cadence" (which is not etymologically connected to the name for this bug), that rhythmic, flowing/falling sequence of sounds unfolding in time – words, music, or nature itself: "That strain again. It had a dying fall" as Orsino says at the beginning of Twelfth Night, wanting to hear again a music that "came o'er my ears like the sweet sound/ That breathes upon a bank of violets" – a physical thing made of letters which become the analogue of not only the bug but the sound it makes (the sound we hear when we hear the letters "CICADA" read aloud; the sound we can imagine when we see those same letters on the page), takes on something of the mysterious power of a fetish: 'equal' to the thing itself, it appears to become it – the bull in the cave painting at Lascaux and the cicada in the poem going hand in hand in demonstrating the condition of 'real' bull and cicadas, painter and poet noticing then noting what otherwise would disappear, each of them seeking to preserve one's fleeting human experience (perhaps), each of their respective works a 'form of belief' testifying to the 'fetish power' of an arrangement of certain lines or, in this case, letters to 'stand in' /'stand for'/'be' something utterly different – otherwise, only hand-drawn lines made of 'paint' (charcoal or four colors of ink). And, what is more, as hand-drawn lines (paint on cave wall, arrangement of letters on page) each of them making some actual thing happen 'now' . . . this being what a fetish is 'for' – to accomplish something (by 'magic' ) in the present; potentially, in this case, to make ('new') bugs exist (and sound) and in the cave paintings to summon 'actual beasts' into the cave, possibly to be worshipped (in themselves) or to bring about success in the hunt.

Read aloud, the fact that there are two different ways of pronouncing the first "A" of "CICADA" (long and short, i.e., "a" and "ä") sets in motion a variety of alternating rhythms/rhythmic interactions zinging

between the sounds of any two bugs on the two pages, all the possible interactions constructing a 'force field' of sound almost 'equivalent' (perhaps) to the one made by cicadas in Long Island (a "faire fielde full of folke," as Langland said in Piers the Plowman, referring not to bugs but rather "alle maner of men"). It might also be useful to note that any of the several possible articulations/sounding-outs of the series of four "CICADA"s will resemble an amphibrachic tetrameter line (compare Browning's "And into the midnight we galloped abreast"), not that this poem is attempting to echo such a "classical meter" of course, but rather to 'realize' in these letters the sounds made by, and positions occupied by, cicadas (which themselves also exist in a 'measure').

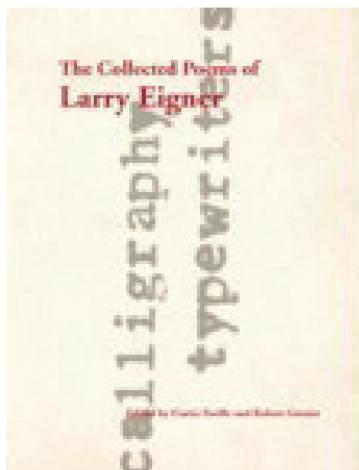
Notice also that, despite its apparent 'minimalism' (i.e., repeating the word "CICADA" four times), the poem invites a larger 'metaphoric' reading, one made possible by the persistent use of the name "CICADA" (going back to the Latin word for such bugs, and to what other names for such bugs before that?) in 'historical time'; a reading that may lead someone to experience the strangeness of cicada-giving-birth-to-"CICADA," ancient existence of life forms on earth (and of the earth, and the cosmos itself) thereby also being 'summoned' by a repetition of "CICADA." I am thinking of how the poem points to a time that is prior to the time in which one reads it (time often being 'a subject' in RG's work – think of the poem in Sentences, which we talked about in one of the earlier conversations on PennSound, "time to go to the laundry again soon") and of how in reading and thinking about it one may well experience a series of metonymic relations. That is to say, any way of reading through these four words produces an amphibrachic tetrameter line (x/x x/x x/x x/x) in the present time of anyone's engagement with the poem, which can be understood to 'stand for' the ninety-plus generations (2,500-plus years?) of human use of the word "cicada" that still persists today (the classical measure going back to the Greek root suggests this reading) so that one can imagine one hears literally millions of bugs, and millions of human soundings of the word "cicada," reverberating through all of those years on earth. Beyond that, the time humans have used the word "cicada" (2,500-plus years?) can be understood to 'stand for' all the years on earth when humans/proto-humans had other words for cicadas (and all such sounds made by cicadas happening over that time). And beyond that, one can think of 'historic time' (the time when humans had words for cicadas)

as a metonym for millions of years (how 'old' is this bug anyway, in its present 'shape,' capable of making such sounds?), "cicadas" (but we can't even call them that, since there weren't any humans to name them then) going on in their utterly mysterious sounding/interaction with each other – beyond our knowing, or any possible 'knowledge' of such extraordinary beings. And beyond all of that, the existence of cicadas as a (possible) metonym for all of life (and time) on earth.

But there isn't just one bug in RG's poem but four, arranged in and as a grid of words-made-of-letters, composed in the four quadrants of two facing pages of a black notebook – four words like the four lines of a quatrain:

CICADA  
CICADA  
CICADA  
CICADA

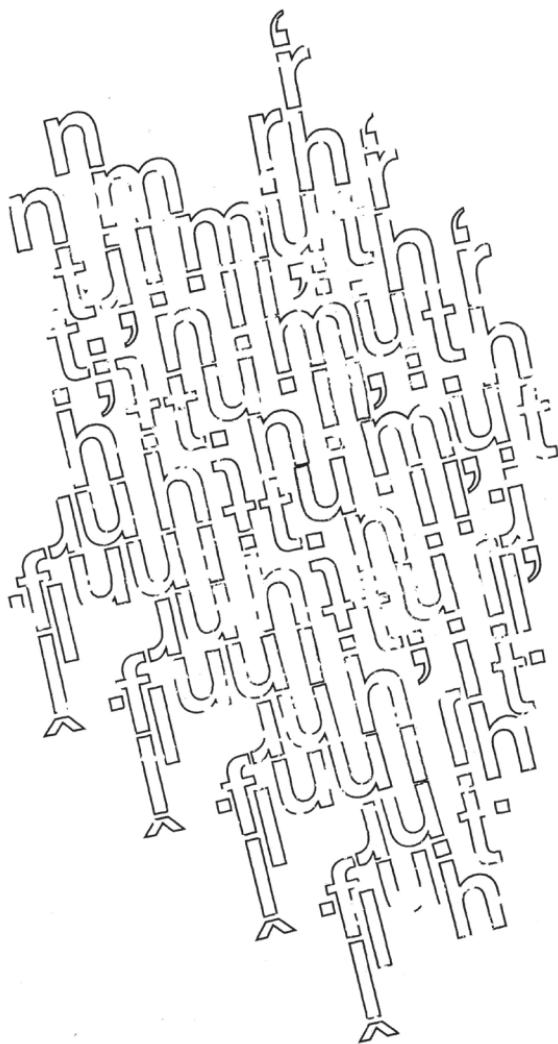
each of whose lines both is and is not the same. (How strange to make a poem out of one word 'repeated' four times – talk about minimalism!) The poem takes place on the field of the page in which letters are put, bugs and letters arranged in that landscape, the page an analog in two dimensions to the three-dimensional world in which the bugs exist. To place words on the field of the page – page as place to work, field in which the action of the poem takes place, the poem a "field of action" as Olson put it, 'marks-in-space' as Eigner's "calligraphy/typewriters" suggests:



© Larry Eigner. *The Collected Poems of Larry Eigner*

– is to attempt to build a verbal ‘equivalent’ to bugs in space. Four bugs are there on the page, vying with each others’ colors; and in the air, when the poem is read aloud (making sounds). They are also there (RG testifies, in the April 23, 2011 conversation) on these two facing pages as an ‘offering’ to the actual bugs on Long Island (which are no longer there, exist only here on this page – which came about at least in part because of RG’s idea of them, his memory of them made physical here, as letters-made-into-words). (The white space behind the images is like offstage action, the landscape in which the action of the bugs [making their sounds] originally took place – and once was heard.) You can read these four words-made-of-letters any way you want – across or down or diagonally you will get to all four eventually, seen and heard as living presences on pages that reenact where cicadas were, in space – and also where they still are now, for a reader who ‘activates’ them. (Isn’t this what Heidegger was asking about in What is Called Thinking – how to position oneself to discover the possibility that words might ‘say’ what is going on? – and out of such, to construct a ‘true name’?) Their symmetry there (in the space of the page) is ‘equivalent to’ the unseen, bygone asymmetry of a location in nature (on Long Island); and as such, in the presence of such potentially sonic materials, we still may hear what Morton Feldman once called (speaking of the structure of one of Webern’s tone-rows) their “intervallic logic,” a logic of sound made by bugs in nature ‘played’ as words-made-of-letters drawn by hand here (a music that in former times one might have called “the music of the spheres,” but here might be more simply called “just cicada sound,” – sound made possible in the attempt to write [i.e., testify to, as in ancient practice] ‘it’).

Many thanks to Robert Grenier for his ongoing ‘conversation.’



*untitled" © derek beaulieu. all rights reserved.*

# *Marjorie Welish*

---

## *Subject Matter*

He walks does not walk to the stump. He sets does not set a microphone on the stump—interesting here is some bread we are out of bread and while you're at it would you prefer controversy can you spare stationary nature he said placing a rotary fan where the microphone had been a lure. A carpenter's level on a huge screen fluorescent sounds finish the aural amphitheater. Car alarm. And steering wheel for the tree and tree canopy a kind of wrapping paper or coat hanger. He will teach architects about sentences: Stein and her car alarm. He will or will not. He would unfold the sound system unfold the monochrome microphone tapping graph paper he would lay a sentence speaking across the microphone not into it about the lay of the land then he would lay the land on the scape slipped under the campus as it is to be. Coat hangers and vocations. He points to the factor then the entity then the item. If it were the 1970s he would have hung the microphone from a tree limb letting it swing., but it is the Sixties. The microphone tips over crushes the graph paper with a loud roar the sea uncrushes it sand

lays upon a fresh sheet of graph paper. It must be the Sixties he says to himself I should have foreseen that rolling his sleeves raveling the extension cord.

To see change it from active to constative he writes on page 25 the leaves drying the leaves drying fall out as we walk under or among (amongst) or past for past language (before XII c.) or amongst languages See FOLIAGE then See LAMINA not the same "see" in the sense of "refer to" the foliage consult the "representation of leafage (as in architecture)" fell to a fault as Beckett does and does not. Leafage leapt from the wall sprung from her thigh not the same manufacture had a propensity to dry wet each at differing rates of leakage occurring within a spectrum or scale scar scarred limits apparent why not fall Beckett asks sand from rock to gravel to sand strongly marked and or play again The sea uncrushes the sheet See LAMINA pulverizes it "thinner than foil" Electroplate the reader with sights and sounds.

# Marie B. Borel

---

## *Thinking in Motion*

Pierre, I would like to present your work as a whole. It is rich and varied and the films present in the DVD *Cinépoèmes et films parlants* are its logical extension. I like to recall that you are above all a writer. And I hope that those who've seen your *cinépoèmes* will, by feedback effect, want to have a look at your writings.

### **What are things?**

Your first book appeared in 1989. It is not a book on cinema, it is not a book of poems, it's a philosophy book. It's called *Le Singulier* and it treats the thought of Guillaume d'Ockham, a Franciscan theologian of the fourteenth century. Those who (like me) know nothing of this topic tend to equate Ockham and Duns Scot to the courageous crusade they led against Thomas Aquinas's philosophy and his reductive and alienating synthesis of philosophy and religion.

You gave him back his conceptual force. You illuminated this modern thought which is intent on deconstructing metaphysics.

What are things, if not singular objects? The thinking that combines them must never lose sight of their singularity. Even if it is incongruous to summarize a whole by the sum of its parts, it is not possible to isolate something like a naked life. It's a book about reference.

After *Le Singulier*, you wrote an unclassifiable book that addresses the creative process of writing and sets the momentum of the sentence—its “utterance” as you say—like the engine of writing, away from any preconceived determinism. You wring the neck of “pre-written books.” Published by Éditions Christian Bourgois, this book is called *Chercher une phrase (To Seek a Sentence)*.

Then you became a poet. You began a collaboration with the Éditions P.O.L. who published in succession *Les Allures naturelles (Natural Gaits)*, *Le Chemin familier du poisson combatif* and, later, *Kub or (OXO)* and *Sentimentale journée*.

These books are built on very lively sequences in which pre-formatted discourses (technical, scientific) flirt with the everyday, an experiment in biology merging with a stroll through Paris’ 5th arrondissement. These books contain samplings that, within a *dispositif*, allow the reader to retrace by himself a “story” (yes, story in quotations marks), while initiating a reading that is disjointed in relation to the narrative flow. A logical extension of these random readings can be found in some of the *cinépoèmes* and the *films parlants*.

You’ve written two novels. Both are closely related to film generally and your *cinépoèmes* specifically. The first, the somewhat puzzling FMN, tells the story of a painful sentimental education in a pre-codified world. Paragraphs appear like the rushes of a random discourse, which is why I connect that novel to certain *cinépoèmes*.

The second, *Le cinéma des familles*, more reflexively “written,” presents a “ciné-biography” in which flashes of movies that affected the narrator articulate the various stages of his life. Excerpts from this novel are starting points for the *films parlants*.

You pursue the theoretical and critical work that you initiated

in your philosophy book and in *Chercher une phrase* in various practical ways: translating, circulating magazines, and writing articles.

You collaborate regularly with photographers (Suzanne Doppelet), visual artists (Jacques Julien), and singers (Rodolphe Burger, Jeanne Balibar). You do not approach various practices in exclusive terms, rather in terms of possibilities.

I know you are a film buff in the most “childlike” sense of the term, the way others have haunted the football pitch. You are a *cinéfils* [a son of cinéma] but not a *cinéphile* and I think this matters. You are not a scholar in the classical sense. You do not own a library. You collect nothing. And this goes for the entirety of your work. The scholarship implicit in your work does not have to do with fixed, immovable knowledge. It is but a tool for thinking in motion.

### **The philosopher is not a geometer but a surveyor**

For you, all of these practices (which we generally attempt to isolate) are explorative modes of language in all of its forms, frames of knowledge or of approach. To paraphrase you: you are not a writer, but a land-surveyor. In wandering about, you recycle our sick and saturated statements. Surveyor but not “cleanser” in the sense of “city police” or “guardian of language” (Sarko-dick-in-the-mud-zizi); on the contrary, you critically and movingly illuminate our faded sentences, which you reorganize with stunning pertinence and clarity.

As you wrote in the *Revue de littérature générale*: the better part of writing is workmanship, it is raw fuel spent for action, its life expectancy is limited. That remark you articulated over a decade ago is perfectly illustrated in the films of this DVD-book.

Just watch these short films. We've all dreamed of doing this.

Pairing our words to bachelor images. To make one's own films. And why not give to words as a gift the sparkle of the seventh art? Free them from whatever passivity or boredom a book entails by managing to reduce them to raw dynamics, to pure emotion.

### Talking films (*Les films parlants*)

You said: "I had no particular intention to go beyond the book. A book may go beyond itself, yet moving to film seemed logical enough, like attempting the same thing by other means. You take in more than you can retain. Chance and memory have selection in common."

The *films parlants* couple memories of films, they affix and limit them."

" I found the DVD (an object in which you can circulate without altering it) to be closer to a book than a videocassette. Since the *films parlants* are staged readings, and the *cinépoèmes* animated texts, the book analogy could be operative."



### **The Lullaby of Broadway (*La berceuse de Broadway*)**

A film conceived for the Centre Georges Pompidou on the theme of grace

(re-edits from *Gold Diggers of 1935*, Busby Berkeley). Music by Rodolphe Burger

Grace n°1

Landing, the fact that a given thing gives itself prior even to being a thing

Grace n°2

A thing repeats itself

Grace n°3

Tearing oneself away from the attraction of things; resisting, then consenting

Grace n°4

Movement in forms of elevating and then of releasing things

Grace n°n

The grace of things is joined in profane bonds to the salvation of those who allow and make them exist.

Lend your ear, listen to the Broadway singer:

*Dans le mitan du lit rivière est profonde.*

### **Protection of animals (*La protection des animaux*)**

An episode from *Le Cinéma des familles*: "The Night of the Hunter" (Charles Laughton), shots slowed down and reedited.

Extended chords carried Alice's voice and Tom heard the voice of animals. He saw them. A toad, a barn owl, a fox, a couple of rabbits, a spider, sheep, a turtle.

The river the wind life the forest night the river carrying immigrants, Tom and Alice are in their skiff under the protection of animals. Under the protection of animals become gnats, little nothings, enjoy. It's chaos. They are asleep. We are awake. They were awake. We were asleep. Tom had a hybrid nightmare. Alice was singing. There was a gnat and his midge and their three little

gnats. The midge left. The three little gnats flew away to the moon.

In "The Night of the Hunter," the lens too was benevolent towards Tom and Alice under the protection of animals. "The Night of the Hunter," a film as only gnats see, while sleeping.

### **Cornered (*Coincés*)**

*Cornered*, by Edward Dmytryk. Music by Rodolphe Burger.

In the inferno of a forever missed rendez-vous. Cornered.  
So, no kissing? No, not this time.

### **Oliphantchild (*Élenfant*)**

*Le Cinéma des familles* and Robert Flaherty, Lon Chaney.

You said: "My maniacal passion for cinema which had until then only provided a background and rhythmic grid for writing finally gets put to use. The narrator recounts a childhood he sees through films' scenes. It was enough to simply situate a narrator (in this case, you) between spectators and the screen. A world opens, that of the writing of time. The danger is the gibberish. To get caught up by even a poor image and believe you're setting the Thames on fire.

This child straddles this elephant  
this Oliphant playing for seven years  
(seven)  
seven hundred and seven times *La Chanson de Roland*  
the world is full of mysterious objects of incomprehensible  
events of figures  
indecipherable  
the world is full of riddles that  
to the Oliphant represent a condensed form  
of the experience of conquest of reality for which the riddles  
are the emblem.

## Cinépoèmes

You said: "My first attempts (*films parlants*) resembled guided readings but this form of constraint results in hampering reading or hearing or remembering.

The *cinépoèmes* suggest many more acrobatics : the remembrance of a memorable thing followed by a new forgetting under the overload of memory ("Don't forget it"), the feeling of being ceaselessly belated (*Elvin Jones*). The *cinépoèmes* require the forgetting of a great number of phrasal combinations in order to recall a few."

The music of the sentence consists of an essentially silent rhythm. Syntax itself is that rhythm, a cadenced order, a sequential hierarchy. Syntax is far more than the skeleton of the sentence, it is its circulatory system, what's rhythmic in meaning.

The meaning of a sentence is the global effect of its rhythm.

To make it into an experiment, see it through to its end is to say it.

What thinking means: to seek a sentence.

## A Cinema of Poetry

You said: "If there is a phantom form behind the *cinépoèmes*, it's the music video. The music video has been around since the nineteen-tens."

Dziga Vertov launched an irrevocable condemnation of works of fiction. From film to film, the documentary value of the shots opens up pictorial and verbal associations: in the *cinépoème*, the intertitle has a plasticity and rhythmic value similar to the images.

First *cinépoème*: *A Sixth Part of the World* (All of you, from the forest, from the river, immigrants, animals, you are the masters of the Soviet earth, it is in your hands, the sixth part of the world.)

### **Elvin Jones**

In color, without images. 3'. Music by Rodolphe Burger.

All sentences are musical. Two movements confront each

other, reference and apparition combine.

The feeling of a montage that holds together by miracle for a brief instant, suspended.

Elvin Jones the drummer effortlessly follows several disoriented rhythmic phrases. Sequential repetitive phrases address this energy. Clarity comes forth, suspended in crazy fast stops and starts interrupted by very brief moments in which we understand that thought is sight's dupe.

### **Evening rabbits (*Lapins du soir*)**

B&W without image. 40". Music by Rodolphe Burger

Beautiful

Not to know where things come from

Yesterday stood me up, rabbit, tomorrow tomorrow

whatever's gone with the wind is another day

Not the tacked on, redundant music

which is the bane of cinema

(see their dirty little pale asses)

### **Atman**

In color, without image, Music by Sakamoto Koichi, 3'20"

Meditation

Alive: you change the calendar you bring on the night you grill you kill  
yourself you shoot an arrow from a bow you listen you say nothing

Bow is the word

Arrow target breath

Aim at the other bird

### **Night (*Nuitée*)**

Li Po quatrain, B&W, without image, mute. 4'30"

Ideogram poem

Sky above man

### **Don't forget it (*Ne l'oublie pas*)**

In color, 4', music by Susumu Yokata

cet amant dépareillé

cette amande écossée  
 cette amante écossaise  
 la même chose avec septembre  
 tu sacrifies un souvenir  
 andantino allegro presto

this lover undone  
 this shelled almond  
 this Scottish lover  
 the same with September  
 you sacrifice a memory  
 andantino allegro presto

**Aunt Elizabeth (*Tante Elisabeth*)**

In Color, 5'30", Music by Rodolphe Burger, Olivier Cadot

et dans le nuage il y a la plus belle pluie des pluies  
 et au dessus de la pluie il y a le plus beau soleil des soleils  
 et là, comme il n'y plus rien on rentre

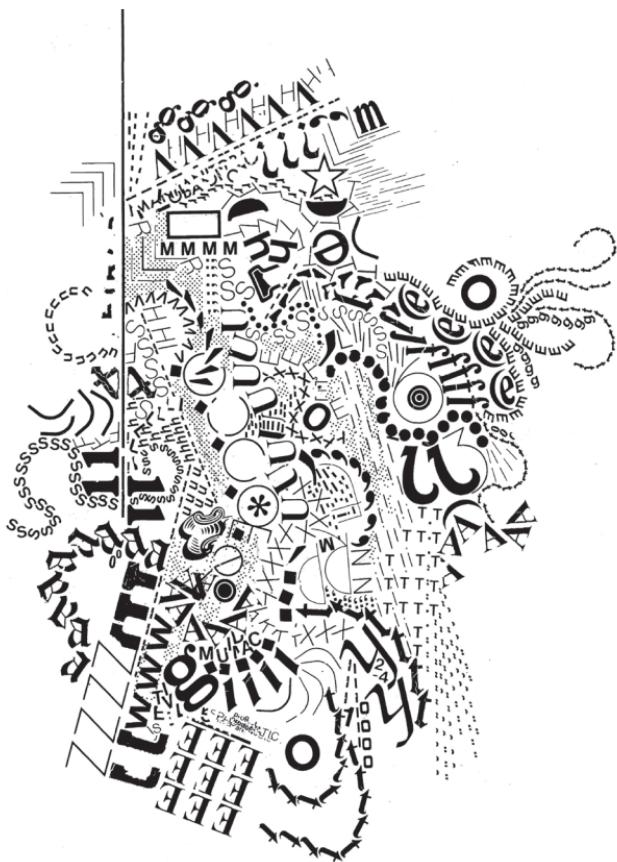
and in the cloud there is the most beautiful rain of rains  
 and above the rain there is the most beautiful sun of suns  
 and now, since there's nothing left let's go home

*thanks to Dr Fred for the élan.*

—Translation Jean-Jacques Poucel

This article was originally published in *Cinéma 07, Revue semestrielle d'esthétique et de cinéma* (Spring 2004).

Pierre Alferi. *Cinépoèmes et films parlants*.  
Édition : les laboratoires d'Aubervilliers, 2003.



*untitled" © derek beaulieu. all rights reserved.*

# *Henry Sussman*

---

## *Screen-Memories # 4*

### *Virtual Scenarios Revisited: Screen-Memories Unbound*

*Screen-memories* is a poem blurring the boundaries between cinema and literature, between remembrance and contemporary annotation, between aesthetic experience and critical afterthinking. The polymorphous slippage hopefully gathers in certain memorable phrasings and formulations claiming the force of inevitability. The poem's marked hybridity is grounded in the presupposition that verse, with its own unpredictable rhythms, montage, and associative, sonorous, orthographic, and typographical cuts, is in many respects the text-medium or display most richly equipped for the dynamics and media-specifications of cinema. Opening verse as the notepad for a life spent throughout in movie-houses and later in screen-memory assisted by DVD technology was an intuitive choice, guided in crucial respects by my related activities as a post-World War II urban denizen and congenital book-person.

In its particular takes on a series of films ranging from "Citizen Kane," "Persona," "Rashomon," and "Last Year at Marienbad,"

to “Blow-Up,” “2001: Space Odyssey,” and “La Belle noiseuse,” the poem hopefully sustains a detached and informative critical eye. What enters the defile of articulation is at the same time only a minuscule sampling of the overall film-literature. At play in the selection process were odd contingencies of my life-situation and emergent aesthetic sense, the unfolding cultural obsessions of the U.S. society I grew up in, prevailing cinema fetishes (e.g., reigning film-kings and queens), and the operation of the networks of distribution.

From the camera angles of personal reminiscence and critical retrospection, certain coherences in the international cinema language that could link, for example, “The Seventh Seal,” “Black Orpheus,” “The Apu Trilogy,” “Rashomon,” “Hiroshima mon Amour,” and “A Taste of Honey,” began to emerge. It was only gradually that my fascination with the films that had enthralled me when my visual and aesthetic sensibilities were first developing took on the regularity and concentration of a project. I would recapture the feature films that had traumatized as well as captivated me in retrospective houses and series as well as on an oversized SONY Trinitron connected to my DVD player. I began seeing certain of these knockout films multiple times and taking the best notes on them I could manage, notes encompassing the striking technical as well as dramaturgical features.

I had willy-nilly undertaken an experiment in personal Cognitive Psychology, one much in keeping with the cybernetic display, storage, memory, and mindset I had been gradually negotiating for some two decades. Which films, revisited, transported me back to exactly the same virtual setting, mood, and other cognitive and psychological states that I had inhabited when I first encountered the vast preponderance of them, in my teens and early twenties? Which cine-artifacts had accrued over the intervening years in their craft, design, subtlety, and delicacy? In comparison to my remembered visual and aesthetic transports, which ones were disappointing when I “reactivated” them? The more entrenched my obsessive habit of revisiting the films that had truly rung my bell when I first encountered them became, the more deeply I appreciated my extreme good fortune in having viewed “8 ½,” “North by Northwest,” “Tom Jones,” “Some Like it Hot,” and “Clockwork Orange” as first-run features. Through no volition of my own, my

visual sensibility, the interface between my personal language, ecstasies, and limitations and the public Imaginary prevailing at my starting point in U.S. culture, was extremely well in synch with the emergence of a highly articulate international cine-language in one of its great heydays. The point of embarkation for my personal film journey was my native Philadelphia, whose Center City I inhabited during my high school days, a zone that had never abandoned its European and indeed international urban scale and configuration. I was no stranger when I first encountered the Parisian Strasbourg-St Denis, either on hard pavement or B & W film-stock.

Over the course of my experiment, it became clear that the telling films of my past were virtual reelings and unreelings, with an existence and qualities impervious to my aesthetic or psychological needs and desires. To revisit a film was to reinhabit a scenario that for all its brevity had reconfigured my Imaginary for the rest of my life. It is true that as an entrenched adult, I was unable to rekindle the overwhelming awe and admiration that the title-character in "Shane," played by Alan Ladd, inspired in me during a fraught Atlantic City family vacation when I first encountered the film at age seven. And in 2007, Bergman's "The Hour of the Wolf" though admirable, seemed a might contrived in its stage-machinery and gothic trappings, more so than when I first viewed it toward the end of college, in 1968. My personal all-time Bergman *palme d'or* was in the end accorded to such works as "Persona" and "Shame," so gripping in their austerity.

But the vast majority of the films I revisited, regardless of how many times I viewed them, perfectly reproduced the atmosphere, mood, and zone of thinking and processing I occupied when I first paused amid their virtual scenarios and polymorphous stimulations. In many cases, I was beamed back not only to the film in question but to the precise moment and setting of my first viewing: to the Fox Theater on Market Street in Philadelphia where my father and I took refuge from the summer heat on a particularly luminescent one of our Sundays together in the mid-1950's to revel in "The Seven-Year Itch"; or the Castle at Brandeis, where "Shoot the Piano-Player" had been included in a 1967 student cinema series (snow was on the ground and on the Castle turret where we retired after the viewing); or the Goldman (around the corner from the Fox, on 15th), where on a particularly oppressive July day, tak-

ing a break from my mother's cancer treatment, I was stunned by "Blow-Up." The pivotal films of my life and Imaginary resided at the nexus linking aesthetic vividness and memory. I can only conclude from my writing experiment that perception and recollection are already deep-wired and programmed with aesthetic specifications and recognitions of enormous subtlety.

Cinema certainly captivated Walter Benjamin as a decisive medium and arena of cultural and aesthetic articulation as he gathered his materials and observations on the rise of global modernization in the nineteenth century into the compendium known as *The Arcades Project*. Cinema was enough on Benjamin's mind for him to characterize the specific prose medium that he devised for this vast uncompleted work--his fish-eye outtake and time-capsule on modernity under the regime of large-scale capitalism--as "literary montage."<sup>1</sup> Not only was Benjamin acutely aware that the print-medium website of Paris on the eve of large-scale modernization and mechanization that he was improvising in *The Arcades Project* was first and foremost a cinematographic artifact, arising from textual splices and cuts and gaining its focus through a strategic mix of historical and conceptual perspectives and camera angles. He took special care, above all in Convolute Y of this work, to chronicle the new visual instruments, media, and modes of simulation, successively shaking while enlarging urban civilian life in the course of the nineteenth century. In turn, Benjamin documents the emergence and aftershocks of such image-transfer and motion-capturing media as the daguerreotype, collodion emulsion, lithography, the physionotrace, the mirror-stereoscope, photomontage, the phenakistiscope, chronophotography, photo-sculpture, and the pantograph.<sup>2</sup>

Among the vast panoply of the trends, epiphenomena and emergent forces that Benjamin encompassed into his wide-angle view of modernization were new rhythms and tempos of communal life as well as of manufacture and representation; the mega-trend of acceleration, in commerce, consumption, and production, a baseline factor in the accretion of frictional profits bankrolling the capitalist system on to further expansion and consolidation. Benjamin's meticulous attention to factors of time, speed, rhythm, and transition (whether smooth or abrupt and shocking) are of

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), Convolute N, p. 463 (N1a,8).

particular moment to any study of the history and dynamics of cinema. I have dwelt under the aura of Benjamin's singularly poetic and performative prose for many years now. It is a decisive factor in the poem that my lifetime encounters and engagements with films elicit.

In Convolute K of *The Arcades Project*, focusing on "Dream City and Dream House, Dreams of the Future . . . Jung," Benjamin chronicles the advance warnings of the acceleration that was to define the temporality of life under high capitalism: "More than a hundred years before it was fully manifest, the colossal acceleration of the tempo of living was heralded in the tempo of production. And, indeed, in the form of the machine." The critical camera lens that could trace the evolution of the *form* of the machine into the *pace* of extractive systems and a hyperactive way of life still makes me take a sharp breath. Two paragraphs below, Benjamin secures a place for film within these fateful, encompassing developments: "Film: unfolding of all the forms of perception, the tempos and rhythms, which lie performed in today's machines, such that all problems of contemporary art find their definitive formulation only in the context of film."<sup>2</sup>

## Works Cited

- Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), Convolute N, p. 463 (N1a,8).
- Benjamin, *The Arcades Project*, Convolute Y, particularly pp. 673-74, 682, 684, 686, 689-90.
- Benjamin, *The Arcades Project*, Convolute K, p. 394 (K3,1 and K3,3).

---

<sup>2</sup> Benjamin, *The Arcades Project*, Convolute Y, particularly pp. 673-74, 682, 684, 686, 689-90.

*Screen-Memories # 4*

Say it in BIG grain

w voices barking off walls, musical  
 interludes, sound-track wheedling, every  
 imprint bearing sign & seal  
 of Real, whether village India,  
 Roman back-alleys, ruined Heian  
 temples dripping in merciless rain. Flickers  
 of the Real, don't dare stare straight on,  
 take'm in dulled,  
 somber lighting, in muf  
 fled sound-bytes; w splices  
 lending mal  
 address amid grace--  
 Chaplin's movements. This rea  
 soned style, this int'l post-  
 War cine-language leads nonethe  
 less into heart (or is it local  
 'hood?) of Familiar, burden  
 of all of us, even when garden  
 variety murder's about to break out  
 by *Ossessione*, when, somewhere out on the *Grido* tried  
 & tested love's about to be tossed  
 to the winds.

Sun beating down  
 between so telling clear  
 ings in foliage

only on such a day

blinding flash-effects, camera  
 first allowing itself to band erect to the sky,  
 BLITZES of unbearable definition

---

<sup>3</sup> Benjamin, The Arcades Project, Convolute K, p. 394 (K3,1 and K3,3).

dis  
 orientation, alternating at will, only  
 at such stillest  
 hour could unspeakable  
 drama unfold, most horrible, hor  
 rible betrayal, deceit under mask of feigned revulsion, fin  
 gers turned to vipers on shoulders of outside  
 dream-man Tajumaro, "*La Ronde*" ob  
 scenely splayed out, state park setting,  
 under obsessive  
 light of day, only  
 then could this all tran  
 spire.

Beaded sweat pouring  
 out sluices of the skin, body  
 fluids switching personal channels midway,  
 in full sight, bound tormented noble hus  
 band Kanazawa no Takehiko soon to be skew  
 ered, abjectly defenseless.

Far wetter world,  
 "Rashomon" hacienda,  
 Heian rain cascades unchecked  
 in torrents  
 simulating unmitigated currents  
 of fate,  
 decoded by woodsman, thief, Buddhist  
 priest far too youthful for wisdom,  
 creatures of twigs and brambles,  
 what pathetic crew!

We poor raga  
 muffins bereft  
 in suspended dis  
 sonance & conflict between narr  
 ative fragments; Time steps in,  
 blurred echo  
 btwn counter-versions,  
 common event. We hover

w woodsman in very tangle or under  
 brush, details & contingencies  
 maybe interrelated but not quite mana-  
 ging to establish this or that. Time slows  
 w still-shots of testifying  
 characters before the Examining Magistrate  
 in our faces. Rupture  
 left by dissonance of perspectives hanging  
 from Akutagawa's tale, "In a Grove," does not accord w  
 forward thrust of film-narrative. Some  
 thing has to move or give in medium, murderous  
 dance of lust & death, dance of  
 brandished blades aspark in positively mad  
 dunning  
 sunlight. Movement melts

into dance in liquid  
 zone of surges, neo-“Bolero” melodic boil,  
 buildup & intensification always repe-  
 titive, sound  
 track supplement, all brumming up in  
 margin btwn sharp intensity of drive & desire  
 stoked up among the trees & forest creatures &  
 raging liquid element

while facts  
 shuttling btwn light-script nar-  
 ration, btwn dry heat of sex &  
 action & fluid interpretation on the parts  
 of motley crew.

#### Facts

change hands in grip of the agent  
 interested party, and as torques  
 tale's angle, so morph  
 “the facts the facts & nothing  
 but the facts” (Sgt. Friday); we  
 know not on what day this tale of propriety  
 melting into swamp. What occasions

manners, restraint, civilization: all  
melting into dance,  
eyes & hands of Kurosawa,  
dance of ag  
GRIEVED knife  
brandishing MASAGO--  
circling woods' deepest  
sociopath for having quest  
ioned & impugned  
reputation & corporeal integrity.

Dagger-strokes,  
laughter rip  
from Tajumaro's  
guts & pores.

Facts meta  
morphosed into anything  
but facts, sense and ap  
prehension into anything but.

Firm bearing of corpor  
eal frame, grace in move  
ment, flex & concen  
tration, woodsman's steps,  
wandering unbeknownst  
into woods of  
Real desire & homicidal  
passion, fall  
w balletistic  
precision. No less than national treasure  
Kurosawa show  
cases thru montage and camera  
angle; blocking meticulous  
allaround, dance too! Untenable  
triangle, household economy and inju  
dicious lust,  
lust dissected thru each deadly

gradation, insouciant passion, stark domination, abject complicity, every hypocrisy, willed transgression & pleasure denied,  
 flung out in DANCE  
 back-set, mandala  
 of chattering, unanimous woods. Every  
 deceit-combo played out:  
 arriving @ head:  
 life-&-death con  
 test, bell  
 igerents recast,  
 reluctant brawl btwn sim  
 pering milquetoasts, incited  
 wifey, challenging very  
 virility: btwn men now  
 terrified of prospective end  
 as once titillated—  
 sensual *jouissance* & out  
 ward show of  
 POSSESSION!

As exotic

mushroom  
 encounter Masago, wife, poised,  
 brook,  
 stork or heron of finest filigree,  
 shielded from infelicities  
 of sun by vast straw sunhat anchored  
 to chin by gauze of spores' consistency  
 wafting in wind. We meet her first  
 as *absence* of things:  
 hat, scarf, dagger, sheath  
 strewn wantonly across forest  
 floor & when her image  
 intrudes slumbering Tajumaro,  
 camera obsesses on tendril of still  
 teenage greenness,  
 tantalizing ankle swinging  
 horseback trot.

Released from pieties

of marriage and reborn: in afterlife of rage  
 demure Masago, animated to point of terror  
 by her interpreter, Machiko Kyo, now she-demon, karate  
 chops bravado into male  
 whimpering, skews channels  
 btwn carefully constructed witnesses' accounts  
 sordid events; line-dances  
 btwn living & dead: her close sister, spirit  
 of murdered  
 mate, bellows his excruciating fate  
 from pandemonium of exorcized  
 souls. Alone  
 she befuddles knot  
 sorry bystanders left making  
 sense of blood, water, wind & wood  
 rain cascades w/o pity.

Rain cas  
 cades down beams of Shimizu Temple; God's eye  
 casts only liquid caress  
 on human muddle.  
 "I just don't understand."  
 "I've never heard such a strange story."



# *Daniel Levin Becker*

---

## *Mal du pays*

C'est en faisant l'éloge de *Neige*, récit médiocre du romancier turque Orhan Pamuk, que Margaret Atwood évoque un pouvoir essentiel de l'écriture: celui de faire naître un pays en le racontant, de créer par la narration un espace qui existe déjà. La littérature qui arrive à faire autant n'entreprend pas d'accueillir le lecteur dans un autre monde, mais de le rendre touriste dans le sien.

Une telle littérature se sert souvent d'un optimisme sans borne, mais *Plouk Town* de Ian Monk relève plutôt d'une vexation intarissable. Poème essoufflé de quelques 150 pages, il propose une série de scènes de longueurs croissantes, visitant gens et lieux qui taquinent la clarté et avançant à la merci des narrateurs qui sont, selon l'instant, omniscients ou incohérents, dignes d'une méfiance amusée ou d'une admiration craintive. On y lit, dans le désordre, des soliloques sur le temps qui passe, des inventaires peu appétissants des placards, des abrégés impersonnels d'amour et des déclarations elliptiques de la luxure. Le tour que fait *Plouk Town* d'un village toujours trop petit rappelle, assez littéralement, celui d'un animal dans sa cage. S'il a un propos, un sujet manifeste, c'est la vie circonscrite, la stagnation, la fantaisie distraite de s'en échapper.

Monk est né près de Londres, mais habite depuis un quart de siècle dans le quartier Fives de Lille, où il gagne sa vie comme traducteur. S'il passe par quelques endroits explicitement lillois—le Collège Boris Vian, le square Léon-Henri Lardemer—le poème n'est pourtant guère précis. Il est plutôt universel, impliquant mine de rien une frustration et une claustrophobie qui ne connaissent aucune frontière politique. Ses personnages surgissent et disparaissent d'une page à l'autre ; ce sont, comprend-on, des Français, mais ils sont tout de même anonymes, échangeables, voire globaux.

Faute de figure suffisamment constante, le poème fait du langage français son personnage principal. Ici c'est un français tout particulier, grossier et saccadé comme seul un étranger aurait envie de le façonnez ; on se demande si c'est un hommage ou une caricature, pour en conclure enfin que—comme la langue elle-même—c'est les deux à la fois. Chez Monk le langage est un instrument volatile et pourtant réflexif, qui se prête autant aux tirades du mécontent qu'aux méditations du philosophe ; si les mots n'ont pas le droit de choisir qui les emprunte, les vers du poème doivent alors accorder la même parole à l'extrême droite qu'à l'extrême gauche, au bourgeois qu'à la racaille.

D'où une qualité curieusement équitable. Car *Plouk Town* n'est pas plus tirade que méditation, ni l'inverse. Ici un narrateur qui se veut roi de son quartier, ignorant la grammaire et terminant toutes ses phrases (c'est les classer généreusement) par *quoi* ; ailleurs une narratrice qui se plaint de voir son pays envahi par des crétins ne sachant pas employer le mode subjonctif et faisant la liaison dans *les haricots*. C'est toute une communauté qui parle, qui polémique, qui se contredit. Une partie de la dixième section est le monologue d'un homme qui attend à sa banque avant la clôture imminente de son compte ; dans une autre, c'est le monologue de la dame qui surveille la queue de derrière le guichet. Il la maudit, elle le méprise, et au final chacun, avec ses milles mots malséants, s'avère avoir raison.

À propos de ces mille mots : ici il ne s'agit pas d'une métaphore. Sous une apparence de vers libre, *Plouk Town* est soumis à un ensemble soigneux, voire tyrannique, de contraintes. Chacune de ses onze sections contient x strophes qui contiennent elles-

mêmes  $x^2$  vers de  $x$  mots chacun : la première n'est qu'un mot (*plouk*) ; la seconde comprend deux quatrains dont chaque vers est composé de deux mots, et ainsi de suite jusqu'à la dernière, qui comprend onze strophes de 121 vers de onze mots chacun. Pas de ponctuation, à part les accents et les apostrophes : rien que des mots, alignés à la manière dense et désinvolte des maisons dans une rue ressemblant à toutes les rues avoisinantes.

Monk se délecte évidemment à élagger ses vers, tantôt avant qu'ils ne fleurissent, tantôt après qu'ils sont déjà flétris. L'économie des strophes courtes est frappante, qu'elles soient aphoristiques (*le silence de nuit / s'assoit comme chienne / qui pissoit sur le / trottoir de tes rêves*) ou délibérément grossières (*poubelle crotte voiture / voiture poubelle crotte / crotte voiture poubelle*). Cela produit souvent un enjambement polyrythmique, par exemple quand on passe des phrases de trois mots dans des vers qui en accommodent cinq, tout en grognant du déclin de la politesse :

*y a plus d'au  
revoir monsieur dame aux magasins  
y a plus y a  
plus y a plus y  
a plus de doigt levé  
quand on veut causer [...]*

Quelques instants plus tard, en se souvenant de sa mauvaise décision de laisser ses clefs aux voisins, le même narrateur se montre quand même justifié :

*dans mon plume ils laissent  
les draps mais dans un  
état et puis en plus  
ils ont chié dans ma  
corbeille non mais moi je  
te dis faut être vicieux*

De tels mécanismes servent surtout à évoquer l'agitation qui parcourt le poème, le tourbillonnement des phrases, des voix, et les sentiments auxquels elles correspondent. Parfois Monk se contente de jouer ainsi au niveau grammatical ou lexical ; la pièce

maîtresse de la neuvième section consiste en 81 vers de longueurs identiques où les mêmes mots—*plouk, quoi, moi, bière, encore, la* (ou *là*), *baise, merde*, et *toi*—permettent en une variation de motif spiral dont les mots-rimes paraissent dans une sextine.

Les sections ultérieures sont moins impressionnantes visuellement, mais elles offrent des cohérences internes non moins fascinantes. Plus les strophes s'étendent, plus elles s'entendent, donnant naissance aux personnalités globales : la section huit est intime, interrogeant les rapports humains, tandis que la neuf se voue à la rumination métaphysique. Dix raconte sa propre histoire par une toile de convergences fugaces : la queue à la banque, la bagnole brûlée, l'adolescente en cloque. Même en côtoyant le chaos, notamment au chapitre onze, la narration garde un fond clinique.

Ne pas croire pour autant que *Plouk Town* manque d'humour : Monk adresse de temps en temps un clin d'œil à l'autorité qu'il exerce, soit en remplaçant un point d'interrogation par un *hein*, soit en remplissant l'espace au bout d'une ligne par un éclatement obscène. Il reste pourtant quelque chose de très sérieux dans la rigidité formelle du poème, car l'impartialité qui nivelle toutes les voix les prive aussi de pouvoir. On a beau exprimer ses désirs touchants ou répulsifs, vitaux ou vénaux, comiques ou intimidants : ce ne sera jamais assez fort pour ressortir du bruit commun.

Monk est le seul Anglais actif dans l'Ouvroir de Littérature Potentielle, un collectif parisien d'écrivains et d'obscurantistes dont la recherche principale concerne la création de la littérature à partir des structures mathématiques. Le concept du lieu, imaginaire autant que géographique, est depuis longtemps au centre des préoccupations du groupe, ce qui a déjà donné les *Villes invisibles* d'Italo Calvino, *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, et *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. Queneau, qui a fondé l'Ouvroir en 1960 avec François Le Lionnais, est l'auteur de tout un corpus qui invente à sa guise un Paris blêmi et mythique (c'était lui aussi qui avoua dès son installation dans la capitale qu'il la connaissait déjà grâce aux romans de Balzac).

Au plan structurel, Monk emprunte librement à *La Vie mode d'emploi*, qui invite à la visite des pièces d'un immeuble parisien selon un algorithme imitant le mouvement du cavalier au jeu d'échecs. Comme le multi-roman de Perec, *Plouk Town* interroge

surtout le microcosme, employant des vignettes diverses pour esquisser les contours secrets de ce qui serait impossible de représenter grandeur nature. (La ressemblance devient explicite dans la neuvième section à travers la surveillance d'un bâtiment, étage par étage, utilisant encore la permutation d'une sextine.) Au fond *Plouk Town* est hérisse du même goût du détail orchestré qui pénètre *La Vie mode d'emploi*, autant dans son propre échafaudage que dans les histoires racontées ou suggérées. Mais l'approche mathématique chez Monk n'est guère réjouissante ou inquisiteur comme chez Perec : ici il ne s'agit pas de transcender la qualité arbitraire et inévitable de la vie quotidienne mais, paraît-il, de la retrancher.

*Plouk Town* doit beaucoup aussi à la fascination de Queneau pour les rythmes et les raccourcis du français parlé. Quand Monk écrit *y a plus ou keskeu*—tout comme Queneau écrivait jadis *skia* et *kékchose*—il fait bien plus qu'économiser ses mots : il montre la méfiance dont il a hérité vis-à-vis du décorum conservateur, la défiance affectueuse envers la façon dont une langue évolue en incorporant ses propres corruptions. Et cette défiance envers le français—c'est-à-dire envers une langue seconde, dans laquelle une maîtrise gagnée reste inévitablement incomplète—pose ce qui demeurera la question clé de *Plouk Town*.

Au mieux, la poésie en anglais de Monk met en branle la même omniscience cynique que dans ce poème-ci, le même détachement de la narration et son émotion sous-jacente. Mais l'essentiel de son travail dans sa langue maternelle dépend lourdement de la convolution structurelle, au risque que la forme obscurcisse souvent le fond. Le poème titre du recueil *Family Archaeology* (2004) anticipe le jeu de longueur fixe mis en pratique dans *Plouk Town*—allant jusqu'à l'étendre au nombre de lettres dans chaque mot—mais on n'y trouve que rarement du sens qui met en valeur la contrainte.

Ce que l'on reproche le plus souvent à la littérature sous contrainte est que ses défis sont artificiels, permettant à l'auteur de circonscrire toute impulsion créatrice de la remplacer par une acrobatie dénuée de sens. Aussi rusé et raffiné que Monk se montre dans ses anciens poèmes, il ne réfute jamais cette notion avec autant de force qu'ici. Car le fait que *Plouk Town* soit écrit en français reste son attrait le moins arbitraire : si son mobile est de

représenter un lieu à la fois étranger et trop familier, la véritable contrainte n'est pas de le décrire en vers manucurés mais de le faire selon les conditions posées par le lieu même. La suffisance et la frustration que recèle le poème, dans son fragile équilibre, sont aussi personnelles qu'inventives : chaque rapport amour-haine au pays et au langage est, finalement, celui de l'auteur. C'est pour cela qu'ils demeurent tous crédibles.

Dans un sens, alors, le lieu que fait naître Monk en le racontant est un lieu qui existe déjà à l'intérieur du langage, un lieu rempli de contradictions, d'impuretés et de multitudes révoltées. C'est un lieu pour l'étranger qui essaie de se tenir au courant de l'évolution et de la pourriture de sa langue adoptée, ainsi que pour le puriste qui l'empêcherait tout court d'évoluer. Un lieu pour l'expatrié résident et l'outsider permanent, le touriste sédentaire et le socio-linguiste amateur, pour l'immigré et pour l'autochtone entouré chaque jour d'immigrés. Un lieu pour ceux qui sont fiers de leur nationalité, pour ceux qui n'en ont pas, et pour ceux qui ignorent ce que signifie la nationalité au-delà d'une façon de s'exprimer.

Si une telle communauté va exister, montre Monk, ce ne sera pas sans tension ni rage, sans violence ni effacement. En tant que projet conceptuel, *Plouk Town* est aliénant car il s'agit d'esquisser la carte d'un lieu étrange sans légende, auquel appartiendront tous et personne à la fois. En tant que projet littéraire, il est aliénant dans la tradition des poèmes ardus témoignant de la naissance douloureuse d'une époque pesante, comme l'ont fait Apollinaire dans « Zone » et Eliot dans *The Waste Land*. Mais c'est surtout en tant qu'endroit que *Plouk Town* est aliénant : il a autant à nous apprendre sur le malaise et le tiraillement de celui qui vit loin de chez lui, sur le vertige et l'excitation que l'on ressent à habiter une langue étrangère, et sur le lieu où les frontières entre pays et entre langues se brouillent. Pourtant, vouloir le traduire, l'arracher au français éclaboussé et mutiné dans lequel il a été conçu, serait perdre l'essentiel—tant il est difficile de situer le moment et le lieu où la langue finit et la narration commence.

# Claude Moreau-Bondy

---

## My Abracadabra for Emmanuel

To Juliette, Maxime and Jule.

“Thus the inanity of wondering about I or me. To ask oneself : ‘When *I* say *me*, what do I mean’, is to attempt to explain the inexplicable. I take *me* to be an object of reflection, in the third person, all the more underlined by particularly aberrant formulae such as *I, me*. I ask a philosophical question, philosophically insoluble.”<sup>1</sup>

“>>-----> The arrow only points in the way humans use it. This pointing is no *abracadabra* (hocus-pocus) that the mind alone could accomplish.”<sup>2</sup>

Why bring these two propositions together ?

The first is not emblematic of Emmanuel Hocquard’s style, poetic practice, or inmost convictions, but it does provide a rather accurate insight into his method of investigation and the precise,

<sup>1</sup> Emmanuel Hocquard, *Les Coquelicots*, cipM/Spectres Familiers, 2011.

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, OUP, 1958.

concrete reasoning he puts before us when he places facts, memories, anecdotes or language games under observation.

His *modus operandi* is neither hidden nor opaque, and the theatricality of the operation most resembles those outdoor stages without rigging for lights, where the actors move about freely like the wind, perhaps from the Atlantic.

In any case, to my mind this is what best distinguishes him from several of his contemporaries, with whom otherwise he may be or might feel close.

One of the remarkable aspects of this experience of poetry, an experience to which I attach a major importance for *my own* existence—I am thus speaking in my own name—is how it reveals itself to be capable, i.e. : how it *succeeds at*, and how it incessantly attempt to *show* almost simultaneously, or in a proximate distance, each and thus all of the possible configurations the naked eye can observe, given that the eye is not an infallible tool.

Better yet than the outdoor theater, the image that comes to my mind is close to the spectacle I once witnessed at Emmanuel's apartment in Bordeaux when, upon entering in his office, I suddenly saw, set on top of a file cabinet, a lay out, a prototype, in any case, a miniature model of the *tessons de Montalban* episode, displayed for observation as in the natural sciences, with all its facets, excluding the plinth and pedestal. A minimalist spectacle, to be sure. Nonetheless, effective and for me, fully didactic.

One of the principal characteristics of the language investigations Emmanuel Hocquard undertakes, is the consistancy and the inconsistency with which he returns to the opposition between rules and convention on one hand, and to the discovery or invention of alternative languages agencies, on the other hand, founded either on a personal perception and practice or on community or geographic conceptions.

In each instance, what is in question is a minor (*insular*) expression, a singular or even *idiot* expression, whose absurdity or enigmatic traits surprise and illuminate, sometimes even causing liberating laughter, a sort of *koān*, fit to destroy or pulverize the established order.

Many problematics and many paradigms, as the fragments and the figures which can be combined and connected to them, as *Les Coquelinots*, or even *Ruines à rebours*, are recurrent ones in the course of the various investigations, but receive forms, estimations and elucidations which alter quite noticeably in the course of time.

Hence the major issue of the *floating utterances* and the thorny notion of *connection*:

“As often, I find myself confronting the same difficulty : how to ‘reach the big road that I see but to which the access has everywhere been blocked?’”

“Which obstacles shall I undo to regain access to the field of poppies ?”

“How shall I go from memory to image ?”<sup>3</sup>

Each book, each *table*, tells the story of a new exploration, a material and grammatical exploration of the conditions of possibilities and of the means to find in order to reduce the gap or the aporia of what seems to be an issue with no answer : “as if painting had the power to clean the sight that things bestow upon us when language is no longer able to do so.”<sup>4</sup>

Following the example of the *Chinese painter, who entered his own landscape*, the poem, the text or the book, while describing its landscape, inscribes itself in it, like Roithamer in the very Cone of *Korrektur* : “The Cone is the logic of nature (of my nature).”

Thus, *vacant lots, holes, spaces that don't communicate*, or even further, *edges, root strains*, but also memories, fables, and many

<sup>3</sup> Emmanuel Hocquard, *Op. Cit.*

<sup>4</sup> Emmanuel Hocquard, *Ibidem*.

other things like straits or passages (only apparently synonymous) configure a landscape - many landscapes - distinctive in its inward-outward topography, and puts into practice in the same time and the same place, next to its surface, the notches through which to enter it and the articulations by way of which the subject and the world expose themselves, in a singular heterotopy of what Wittgenstein called a *form of life* :

“We learn and we teach words in a certain context, and it is expected of us (as we expect it of others) that we can (that they can) project them into other contexts. Nothing guarantees that this projection takes place (nor our apprehension of universals, nor of rules), just as nothing guarantees that we make and understand the same projections. Ultimately, if we do, it depends on the fact that we share modalities of interest, of feeling, and of reactions (etc.) - this entire whirlwind of an organism that Wittgenstein calls ‘form of life’. Speech and human activities, their health and their community rest upon nothing more than this, but also on nothing less. It is a vision that is simple as it is difficult, and as difficult as it is (because it is) terrifying.”<sup>5</sup>

The following passage I am borrowing from Sandra Laugier :

“How do we know how to use language ? The question itself sums up two poles of Wittgensteinian thought : 1) The passage from metaphysics to grammar. 2) The redefinition of subjectivity. To learn a language is not the assimilation of rules, nor of concepts, nor of meanings.”<sup>6</sup>

*Ma haie (My hedgerow)* is precisely the *inward-outward* expression of such a form of life.

—Translation Jean-Jacques Poucel

Previously published in *Cahier du Refuge* 203 (cipM, 2011).

---

<sup>5</sup> Stanley Cavell, *Must we mean what we say ?,* Cambridge, CUP, 1969.

<sup>6</sup> Sandra Laugier, *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, Paris, PUF, 2001.



**MANIFESTER**

# MANIFESTING



*composition et traduction Vincent Broqua*

---

# Charles Bernstein Montage

*Quelle est la tâche de la critique ?*

Si la poésie a pour tâche « de nouvelles découvertes », quelle est la tâche de la critique ? (*Attack of the Difficult Poems*, 253)

*La critique : une poétique*

La critique d'art, tout comme la critique littéraire et l'histoire littéraire, est faite de mots et ne peut se désintéresser de la poétique, elle ne peut se soustraire aux problèmes de la représentation et à ce qu'implique le ton. Lorsque la critique d'art refoule ses investissements d'écriture, elle s'assujettit au même positivisme naïf que le portrait le plus conventionnel, aussi recherché qu'il se prétende. (*Attack of the Difficult Poems*, 264)

*Fusion des genres*

Quelle est la différence entre la poésie et la prose, entre un poème et un essai ? Est-il possible qu'un poème puisse prolonger l'argument d'un essai ou que cet essai soit le prolongement de la prosodie d'un poème ? (*My Way*, xi)

...

La théorie n'est jamais plus qu'une extension d'une pratique, mais, en retour, la pratique est toujours informée par la théorie, comme une horloge qui ne ferait pas « coucou » si la lumière n'était pas allumée. Peut-être que la relation entre la théorie et la pratique peut se comparer à la relation entre la stratégie et la tactique ; ou, en fait, peut-être que la théorie est tactique et que les poèmes sont stratégiques. Ou peut-être est-ce comparable à la relation entre le corps et l'esprit : la meilleure image d'une esthétique est une œuvre d'art, et vice-versa. (*My Way*, xi)

...

*My Way : Speeches and Poems* comprend des essais, des conversations, des discours, et des textes en vers. Le livre est composé de façon à faire jouer entre elles les relations thématiques et formelles qui se lisent à travers ces textes choisis. (*My Way*, xi)

### *L'essai modulaire*

J'aimerais proposer une forme d'essai modulaire qui permette de grands sauts d'un paragraphe à l'autre et d'une section à l'autre. Dans de tels essais, il devient possible de recombiner les paragraphes afin d'aboutir à une autre version de cet essai—puisque la démonstration ne dépend pas de l'enchaînement linéaire.

Juxtaposer des matériaux disparates quoique reliés, forme un réseau, une constellation ou un environnement.

De la même manière, j'envisage les paragraphes comme des séries de longues remarques ou comme des improvisations à partir de noyaux aphoristiques. Ainsi, ces paragraphes sériels quasiment autonomes constituent des sections elles-mêmes sérielles. (Je préfère l'idée de la semi-autonomie à celle de la disjonction. Ces paragraphes ne peuvent pas tenir seuls. Ils dépendent de ce qui vient avant et après. Mais, toutefois, ils possèdent en eux-mêmes des propriétés d'autonomie ou de complétude. Un peu comme vous et moi, après tout). Mon idée est que l'ordre des paragraphes puisse être changé, et, plus important encore, que de l'espace soit laissé pour ajouter des nouveaux paragraphes, un peu comme on laisserait de l'espace pour penser (plus).

...

Ce n'est pas du collage.—Vous êtes au volant et vous décidez de tourner à droite. Vous avez alors le sentiment de tourner et, en changeant de direction, vous éprouvez la sensation de la contin-

gence des relations. Vous pourriez aussi vous engager dans un rond-point et revenir à votre point de départ. Vous descendez une rue, arrivez à un rond-point et vous retournez vers la rue par laquelle vous êtes arrivé, mais vous la voyez cette fois-ci depuis l'autre côté, la rue ne semble plus la même, à supposer qu'elle le soit jamais. Je reviens à mon point de départ, et je me rends compte que l'essai est terminé.

C'est bien différent de la rupture engendrée par la parataxe radicale ou extrinsèque, qui provoque des types de modulation, de forme et de discontinuité singuliers. Les paragraphes sont davantage liés par un principe de continuité que par une quelconque discontinuité, mais la relation qui les unit permet de changer de piste tout en continuant à avancer, tout en créant des rapports à ce qui précède. (*My Way*, 8-7)

J'ai pris le métro, je n'arrête pas de rater mon arrêt, mais il finit par revenir, de temps à autre, jamais dans le même sens. L'ivrogne ne rentre pas dans le même raisonnement deux fois sans de tomber de son tabouret.

A essais différents, rhétorique différente.

Tout cela tient en partie au fait que je souhaite obtenir des textures et des modes différents en passant d'un paragraphe à l'autre, mais aussi d'un essai à l'autre.

La construction de l'espace grammatical par divers types de séquençage informe. (*My Way*, 8)

*Eduquer le poète, éduquer le critique, extraits d'un entretien avec Marjorie Perloff:*

**Marjorie Perloff** : Pour devenir architecte, il faut bel et bien apprendre des choses propres à l'architecture. Et un compositeur doit bien entendu savoir deux ou trois choses de musique. Mais n'importe qui, à ce qu'il semble, peut être poète. Le *New York Times* a fait l'éloge de Dana Gioia parce qu'il a précisément travaillé pendant dix ans pour General Foods et qu'il a fait fortune avant de faire carrière en poésie – une chose que, de toute évidence, on peut faire sur une simple décision de sa volonté. On se déclare poète, point à la ligne. Et il s'ensuit naturellement que tout le monde peut se faire critique de poésie et juger de la qualité de la poésie. La

semaine dernière le *Wall Street Journal* a déclaré que Gioia était l'un de nos « meilleurs poètes » sans ne jamais dire comment ou pourquoi. Il semble que leurs critiques savent, tout simplement. Et en réaction à la donation stupéfiante de plusieurs millions de dollars que Gertrude Lilly a faite à la revue *Poetry*, Joseph Parisi, le vénérable directeur de cette revue, a publié des statistiques qui donnaient à réfléchir. Par exemple, *Poetry* tire à 10000 exemplaires aujourd'hui. Mais chaque année, la revue reçoit 90000 manuscrits. La poésie, semble-t-il, est plus drôle à écrire qu'à lire !

Il est évident que des programmes d'études doctorales comme le *Poetics Program* à l'Université de Buffalo ont fait un énorme travail pour rectifier cette situation en exigeant un certain savoir des poètes en devenir. Pourriez-vous en dire plus sur la façon dont cela a fonctionné à Buffalo ? Puisque ce programme d'études est en grande partie votre enfant, comment l'avez-vous inventé ? Quels en sont les points forts ? Y a-t-il des choses que vous feriez différemment aujourd'hui ?

**Charles Bernstein** : Pour ce qui est des recensions et des prix, on pense souvent qu'une personne qui ne lit jamais de poésie et qui n'a pas d'intérêt manifeste pour la poésie devrait être à même de juger ce qui est bon et ce qui est mauvais en poésie, car nous sommes tous des « être humains » après tout, comme me l'a dit il y a quelques années le coordinateur d'un jury de prix très mineur.

...

Pour en venir au *Poetics Program*, les départements d'anglais séparent généralement les cours d'écriture de poésie des cours de lecture de la poésie et nous savons tous que les premiers sont en grande augmentation alors que les derniers sont en déclin. Le *Poetics Program*, tel que nous l'avions créé au début des années 1990 à Buffalo, rejettait cette dichotomie et pas seulement de manière informelle ou cours par cours. Nous en avions fait une question de principe général. Loin de ne s'appliquer qu'au premier cycle ou au Master, ce principe valait aussi et surtout pour le programme d'études doctorales. Les poètes qui enseignent dans notre programme doctoral de poétique – Susan Howe, Robert Creeley, Myung Mi Kim, Loss Pequeno Glazier, Dennis Tedlock – ne donnent pas des cours d'écriture mais des séminaires doctoraux. Les étudiants ne nous rendent pas des poèmes et des manuscrits,

mais des essais et des mémoires. Les étudiants du *Poetics Program* sont souvent des poètes, et nous encourageons l'activité d'écriture de la poésie qui contribue de façon positive à l'enseignement des cours, l'écriture critique, et la recherche. Cela ne veut pas dire que tous les étudiants du programme d'études soient des poètes, mais un grand nombre l'est. Et ils ont créé les conditions qui leur permettent, localement, d'échanger leurs travaux, de publier des revues et des livres, et d'organiser des séries de lectures. (*Attack of the Difficult Poems*, 244-245)

### *Le politique*

Et que sont les normes universitaires ? Ne sont-elles pas comme les digues qui nous protègent des inondations de la pensée indomptée ? Ou sont-elles semblables à ces étroites chaussures chinoises qui déforment notre pensée pour la faire se glisser dans l'image de rigueur qui leur est attachée ? Lorsque j'observe les formats et les normes implicites des revues à comité de lecture et des colloques universitaires, j'ai plutôt l'impression que la préférence va à une prose morte [...]. De nombreux professeurs diront qu'ils ne cautionnent pas cela, mais ce qui importe n'est pas tant ce que chacun fait individuellement que la culture institutionnelle qu'on accepte. (*Attack of the Difficult Poems*, 16)

Les universités peuvent être le lieu essentiel d'une opposition à la construction de l'ignorance, à condition qu'elles ne pensent pas leur rôle uniquement en termes d'amélioration. En effet, la production de l'ignorance est favorisée par la passivité de la communauté universitaire qui accepte des définitions disciplinaires étroites et une spécialisation qui fait peser des contraintes irrationnelles sur la nature de la recherche et de l'écriture, au nom d'une soi-disant professionnalisation qui est, finalement, au service de la contrainte et du contrôle. Parce que les professeurs choisissent de n'envisager leur travail que comme la recherche du savoir et rarement comme de l'écriture, ils se privent de la possibilité que leur travail acquière une force sociale. Lorsqu'on juge de la valeur de l'écriture ou de la recherche, on ne devrait pas poser comme critère la conformité aux normes en vigueur dans le champ d'étude à ce moment, mais on devrait plutôt se demander si chaque phrase et chaque paragraphe sont nécessaires à dire. Sinon, on ne fait

qu'aider et encourager ceux qui, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'université, sont trop prompts à vouloir se rendre à l'idée que la parole publique ne peut s'écrire qu'avec des phrases « simples », ou que les phrases complexes et les longs paragraphes ne sont pas « clairs ». L'idée que les idées complexes et inhabituelles, tout autant que les phrases complexes, sont « élitistes » doit être combattue et tenue pour du populisme démagogique et du quasi-totalitarisme. Ce n'est pas que les écrivains, artistes, intellectuels, ou que les auditeurs et les lecteurs, soient ignorants. Ce sont les contraintes imposées dans les espaces publics qui produisent, protègent et défendent l'ignorance.

...

Je milite donc pour la production de travaux culturels publics qui utilisent des modes impopulaires et portent sur des sujets inhabituels. (*My Way*, 16)

#### *La critique appartient à un environnement*

« La poésie est trop importante pour être laissée à ses propres techniques » signifie également que les poèmes ne peuvent pas faire le travail de toute la poésie par eux-mêmes. Pour que les poèmes existent, nous avons besoin de rédacteurs, d'éditeurs, de maquettistes, de relecteurs, de libraires, de sites internet, d'enseignants, de critiques, de détracteurs, de soutiens, et bien sûr, histoire de ne pas les laisser complètement en dehors de l'affaire, de poètes et de lecteurs. (*Attack of the Difficult Poems*, 254)

#### *La critique comme prolongement du poème*

La critique entre en conversation avec le travail du poème et le prolonge, mais la critique n'est pas la fin de la poésie. Pas plus que le poème n'est le résultat d'un processus d'analyse et de recherche. Le poème est un point de commencement où l'on embarque pour des voyages encore à venir, sur la terre comme dans l'espace imaginaire entre l'ici et le lointain, entre l'aujourd'hui et le passé, entre être et paraître.

Dis-donc, si tu as le temps maintenant, allons ensemble faire une virée dans les pâtisseries sur la perspective Nevsky. (*Attack of the Difficult Poems*, 255)

# Gwenaëlle Stubbe

---

## *Je publie, j'écris et si mes livres sont caducs*

Critiquer la littérature pour moi n'est pas compliqué, j'ai toujours eu des réserves sur la littérature, et tout ce que la littérature contient de réflexion sur elle-même (théorie littéraire, etc). J'ai toujours éprouvé un mal fou à m'en remettre à telle figure marquante de l'histoire littéraire. Donc, se constituer une identité totale à travers la littérature, à la fois historique, critique, et créative (en écrivant), je l'ai toujours refusé tout en me l'avouant pas. Je supportais très mal qu'on me parle de littérature quand on accrochait rien de solide, comme parler

de la répétition en littérature (Deleuze: notamment) ou parler de bégaiement, etc. D'une certaine manière, maintenant je m'avoue tout ça et je respire. J'avoue quoi, j'avoue que le fait d'avoir fait des études de lettres, d'avoir été pendant 4 ans, dans une sorte de tunnel clos littéraire, cette spécialisation des choses propres à notre époque et qui se voit notamment dans les études, n'était pas pour moi.

J'ai pu critiquer la littérature, quand je me suis déspecialisée, quand je suis sortie d'elle.

Je pense que mon appartenance belge y est pour quelque

chose, à une amie psychiatre, je lui dis tu sais j'ai sorti un livre là, le dernier chez POL, elle me dit si tu savais comme ça m'est égal les livres. La Belgique est flegmatique par rapport à la littérature, et j'ai transporté ce flegme, en me décentrant, et allant vers la sociologie, pour comprendre d'où sort une écrivaine en herbe, de quoi ça se compose le plus concrètement du monde, le plus bêtement du monde.

J'ai bien compris qu'écrire n'a rien de pratique, au sens, faire des affaires, être femme politique, conduire un avion, être vendeuse ou vendeur, qu'écrire, c'est tenter, je dis bien tenter, tenter d'acquérir un sens pratique, par contre. C'est quelque part sans arrêt se dire 'comment merde acquérir ce sens pratique que les autres ont et qui leur permettent d'aller librement leur personne devant tout le monde', et dans ce cas d'avoir des liens courants, se faire respecter, augmenter le ton, sentir là il faut que je réponde, là pas, là elle me parle par comme il faut, là il faut que je la recadre, etc. Toutes ces attitudes psychiques qui constituent pour

moi le sens pratique du monde, une manière de pouvoir rentrer dans le monde, en tout légèreté, en tout quiétude et faire ses affaires du coup. Tout le temps que vous êtes chez vous à écrire vous n'êtes pas dans le monde parce que dans mon cas, il y avait incapacité à y être, et écrire pour moi était une tentative de comprendre à travers l'écrit, ce qui était totalement étranger à l'extérieur et que j'observais, dans lequel je me retrouvais de temps en temps, mais ces moments brefs me créaient un tel mal aise qu'il me fallait des heures de peaufinage, chez moi, pour me reconstituer une attitude plausible pour le monde extérieur, des heures donc d'une écriture pour me débarrasser du malaise par une série d'explication à moi-même de comment ça fonctionne dehors, comme les autres fonctionnent, et donc d'observation. Je pense à Flaubert, à beaucoup d'autres qui sont dans l'observation méticuleuse, on dirait pour apprendre justement comment c'est de l'autre côté. Flaubert, on pourrait voir sa position d'écrivain comme une position par défaut, il ne pouvait pas faire des études, est tombé malade en

le faisant, maladie qu'on peut mettre en relation avec cette difficulté d'être dans le monde, et le retrait qui s'en suit comme le meilleur mode d'équilibre trouvé. Le clou, c'est quand à partir de son encoche, la maison, le bureau clos, à partir de là on peut avoir une translation avec le monde extérieur, une attache, un grain à lui donner, en faisant des mots des actions, en priant le ciel pour que nos mots écrits dans un cylindre (la maison, le bureau), fasse action, et que nous de notre retraite, on rentrerait, dans un second temps, en relation grâce au subterfuge le mot faisant acte, comme l'acte révolutionnaire, le vieil acte révolutionnaire, la révolution française. Voir pour cela ce qu'en dit Gisèle Sapiro, la révolution française est assise sur les mots, les mots ont précédé l'acte et s'est faite révolution française, un épisode qui a scellé en France justement cette intrication mot/acte, et que les poètes se remémorent encore souhaitant pour eux-même une écriture qui fasse acte à travers l'idée de 'subversion', une écriture 'transgressive'.

Mais l'idée que la littérature soit subversion, c'est pas par le

contenu, c'est par le style qu'elle devrait faire subversion, depuis l'époque moderne, c'est le style qui est la clef de tout.

Toujours dans cette intention de critiquer un domaine où je suis. Je critique au fond quoi, l'idée en poésie depuis l'époque moderne, qu'une écriture moderne, c'est finalement en résumé: comment noyer le poisson. Comment finalement ne pas vous comprendre, ne pas pouvoir vous suivre dans ce que vous écrivez parce qu'il y a un style qui rend du coup ce que vous écrivez incompréhensible, et comment en fait finalement faire de l'écriture poétique, l'équivalent d'une belle équation mathématique à déchiffrer. C'est ça la quintessence de la poésie actuellement. Et moi, j'ai excellé dans cette manière de noyer le poisson, à tel point que me relisant je n'avais qu'une seule envie de tout déchirer, tellement je ne comprenais pas un traître mot de ce que j'avais écrit, tellement ça me paraissait indigeste, abscons, je peux le dire.

Mais en disant ça je suis fausse, aussi, parce que j'ai pensé également whawh quelle

liberté j'ai là, et j'avais un enthousiasme fou pour cette totale liberté, ce qui me semblait.

Maintenant relisant ce que j'ai pu écrire récemment, je le dépiaute, et je vois tout ce que ce dépiautage à finalement de grave, de très grave, de pas du tout réjouissant, tellement il dit en fait sous forme close, écriture close, sans accès au monde extérieur, une instabilité psychique critique, une manière d'être au bord, et de pouvoir bien s'y fixer.

Je peux vous reprendre plein d'exemple, où je décris sous forme imaginaire, parce que je n'avais que l'imaginaire pour justement me sortir d'une réalité pratique dont je ne comprenais pas le moindre geste, la moindre action, dont tout m'étais étranger. Je me sortais de cette incompréhension, en construisant à qui mieux mieux des personnages imaginaires. Dès qu'il y avait un tant soit peu de réalité crue, l'idée qu'une table est une table, du béton du béton. Dès qu'il y avait ce renvoi des matières à elles-mêmes, ou l'utilisation des objets pour ce qu'ils sont une table: porte

des assiettes, et bien là j'atteignais le seuil de mes capacités pour supporter la réalité, donc je n'avais de cesse de démolir la table de la reconfigurer de défaire sa matière si bien tassée, et par des incisions, faire venir là et là, par exemple, une chouette qui aurait aéré la table dans sa matière. Et j'aimais alors, mais j'aimais le mot est faible, j'éprouvais le sommet de l'exaltation chaque fois qu'il y avait interruption de matière, de matériau normaux. ou toute sorte de situation typiquement habituelle. Ce que je décris là, ça donne ceci dans mes textes, je reprends un livre publié en 2006, *Salut salut Marxus*:

*Marxus: matière molle étalée sur du tapis, en pose demi-lune, entretenu par gens de maisons. Avec intérieur tout en plaques et superposition. Nappe table, table tapis, tapis planches. Style de maison en canon.*

*Même pas un doigt pour aller entre. Peut-être! Oui! Juste Marxus. Avec minuscules mu-queuses bouches en file indienne. Qui écarteraient tables et cadres contre cheminée (Al Dante, 2006)*

Si on imagine que Marxus, c'est moi-même, et c'est un être plutôt sexuellement sibyllin, je me perçois côté homme, on voit aussi l'idée de retrait du monde qui se trouve dit là dedans, dans une maison. Dans cette maison, le personnage est contenu dans des superpositions en chaîne, et pour sortir d'un état finalement d'un atterré puisque aplati sur un tapis, dans une forme d'inertie totale. Pour sortir de là, rien de tel que la création de minuscules apparitions comme ces doigts-là qui font irruption en file indienne, avec les muqueuses bouches.

Et ce texte encore qui ressemble à celui que je viens de décrire, comme je ne supporte pas le côté entêtant des matériaux ici un trottoir:

*Si j'avais eu la décision des trottoirs, je les aurais fixés pour trois jambes en prévision- en chapeau. Pour que ma peau ait de l'aise et de l'air, et de quoi enruler trois flotteurs pour flotter rosement au centre d'une mer plate.*

Tous les textes de ce livre n'étant qu'une reproduction imaginée d'un même contenu, celui-là donc montre ma dif-

ficulté a pouvoir être dans un lieu public comme une plage, l'impossibilité d'être dehors, dans un rapport que je dirais donc pratique au monde, qui me faisait défaut au moment où j'ai écrit cela:

*Surtout ne va pas de tes jambes dans leurs jambes  
reste bien sur toute ta chemise*

*si sur la plage, il y a de la place -va-zz-y, mais mets-toi-zz-y que de l'oeil*

Comme je n'ai pas la possibilité d'être moi, de me mouvoir moi sur une plage, sans me poser de question, que je suis complètement sectionnée dans mes mouvements, il me reste que l'oeil, que la présence isolée d'un oeil le mien qui observe justement le mouvement des autres pour tenter de comprendre ce qui s'y passe.

A d'autre moment, j'imiter ou je m'assimile à une substance autre, et je me contorsionne pour lui ressembler et n'avoir plus l'air qu'un grain de riz pour ne gêner personne sur le passage, ça va du plus petit au plus transformé. Dans ce texte,

je voudrais suivre mon chemin, un homme m'en empêche, je lui demande de s'écartier, mais avec une petite voix ridicule, de suppliante, et je me résous à n'être que du riz:

*C'est une sorte de grande terre.  
Donc, Marxus [moi] se présente!  
(...)*

*Seule faille sur cette terre. Un homme et sa face arrière qui bouche. Pas grave.*

*Marxus un doigt à la main quémande!*

*Monsieur Monsieur, vous ne voudriez pas vous déplacer de trois pouces que je puisse voir Monsieur cette terre ?*

*Non!*

*C'est pas de chance mon vieux!  
Marxus s'incline. Marxus est un endroit serré comme riz, comme 3 arbuste plissés sur 1 grain de riz (Salut, salut Marxus, Al Dante, 2006).*

Tout cet univers est codé, il est codé et rigidelement organisé, il ne se laisse pas du tout comprendre facilement. Il faut ma personne pour le faire comprendre, à travers la performance, alors on peut comprendre. C'est un imaginaire

rigidelement organisé qui peut paraître original, sa construction est rigide, les phrases sont calés à la manière d'une attaque aérienne, quelque chose qui coupe à chaque fois, qui change sans état d'âme de direction, parce qu'il y a aucun état d'âme là dedans, aucune formule, phrase qui viendrait de manière un peu langoureuse faire lien, non cette manière de voir est exclue, celle qu'on retrouverait plus facilement dans le roman. C'est une écriture qui se constitue dans une optique de phare en pleine mer, et de roches qui entourent ce phare, de façon la plus expressionniste possible.

J'en arrive à ce qui me paraissait le point ultime d'une telle écriture, c'est qu'il n'y a pas d'autre finalité pour ce genre d'écrit, que la fin de l'auteure, elle-même. Bouffer à perpétuité sa propre incapacité à exister fait qu'effectivement, on n'existe vraiment plus nulle part, et une écriture comme celle-là, me semble être un long acheminement vers cette fin, les dispositions physiques et mentales étant perdues pour poursuivre, et ne reste alors qu'en dernier recours la mutation.

# *Joshua Clover*

---

## *Terza Rime*

### PRELUDE

Without promising much, friends, I want to introduce three problems that accompany the history of, or the desire for, “poetic criticism” or “critical poetics” or *cripo*.

### CANTO ONE

It is not a simple matter to assess the historical character of this practice and particularly its *presence*, the recent boom in such writing

which, unlike the verse of Lucretius and Averroès, returns as a minority practice, strange to its epoch and no less strange to itself.

Without a doubt it can be understood  
 diachronically as a consequence  
 of the exhaustion of the lyric form

which has permeated the lyric  
 and invigorated its others  
 since the early seventies.

This aesthetic exhaustion is intertwined  
 with poetry's lost commission to serve as a figure  
 for the autonomy of the aesthetic itself,

its place as what Fredric Jameson calls  
 "the very centre (or summit) of some modernist  
*système des beaux arts.*" (*Singular Modernity* 173)

In this moment, poetry strikes a bargain  
 with poststructuralism in general  
 and deconstruction in specific.

The "materiality of the signifier" necessarily flatters  
 poetry, which premises itself on such ideas;  
 this is the entire lesson of Jakobson's "poetic function."

Deconstructive criticism correspondingly fashions  
 itself according to poetic or quasi-poetic devices —  
 most evidently various kinds of repetition,

particularly those based around the homonym's double  
 insistence on said materiality of the signifier  
 and on context as the groundless ground of meaning.

But if these are the sources which run together  
 to form the river of contemporary cripo, this cannot answer  
 the synchronic question of why this all happens when it does.

Certainly the aggressive discrediting  
of Marxist traditions after 1968  
allows for the rise of poststructuralism.

Certainly the global economic crisis of 1973  
and ensuing shift toward post-industrial and financial  
economies requires an accompanying  
ideological defense of a new materialism,  
and thus the possibility of a new production  
founded in language rather than the factory.

But we must also recognize the ambiguous collapse  
of the distinctions between high art and mass culture  
in the fifties and sixties, a rearrangement

which will reveal itself eventually  
as the collapse of a larger distinction  
between the cultural and the economic.

It is in this situation that lyric poetry splinters  
and shatters, unable to make the adjustments  
more readily available to the plastic and the narrative arts.

Benjamin was right.  
It is not just that Baudelaire  
is a lyric poet of high capitalism.

The modern lyric so successfully identified itself  
with a mode of bourgeois consciousness that can  
*enter the market* as inferno and phantasmagoria

while still supposing itself not *of the market*  
that the late annihilation of any such distinction  
leaves the lyric without a real or imagined home terrain.

## CANTO TWO

The hybrid object and its concept have found  
 considerable popularity in recent decades  
 for reasons elaborated in part above.

Against aesthetic objects that suggest a unity  
 or total character (as in the *gesamtkunstwerk*  
 but no less significantly the pure lyric) the hybrid

bears the new virtues: difference, the de-essentialized,  
 the heterogeneous rather than self-same,  
 the decentred, and above all the non-totalizable.

If these are the hybrid object's virtues, its vices  
 are the same in negative: its blind eye turned  
 to contradiction, its studied elision of the real

and immediate antagonisms from which daily life  
 is constituted, its fatal leap into philosophy  
 to escape the jaws of the dialectic.

But there are questions regarding the hybrid  
 which cannot be easily reduced to this opposition  
 between theoretical positions in late modernity.

There is for example the little-remarked fact  
 that an object is only identified as a hybrid  
 when its elements are joined together

with such infelicity that the jointwork  
 and thus the entire practice of hybridization  
 is visible, while an eloquent synthesis

of elements may never be recognized as a hybrid  
 but rather taken as a new form  
 or perhaps a simple variation on the old.

Hybrids become hybrids, that is to say,  
 only when they self-reflexively signal their own  
 hybridity, and because of this it is easy to imagine

a mode of *cripo* which has eluded recognition  
 by not making a big deal of its hybrid status —  
 while contrarily it is all too evident that

*cripo* objects like this text itself or “Artifice  
 of Absorption” (*A Poetics* 9) or various conceptual poetries  
 that make a big deal of building themselves from extra-

poetic discourse are better able to win the place  
 of valorization reserved for the hybrid text, but this  
 place is not inherently interesting.

Moreover, it is useful to reflect on the role  
 of hybridization in the process of cultural  
 development as a generalized phenomenon.

Let's take poetry as an example.  
 Whether we accept the familiar pairing  
 of “the mainstream” and “the experimental”

or a more nuanced schema of, say, a privileged center  
 ringed around by various challenges, the dominant  
 tradition preserves its power precisely

by internalizing various outlying developments  
 which do not present an existential threat  
 while patiently excluding the truly antagonistic.

Thus the hybrid, both as object and as ideology,  
 is a basic mechanism by which the mainstream  
 or center develops while retaining its hegemony:

if the *cripo* text means to offer a challenge  
 to the current dispensation rather than taking part  
 in its renewal, there must be some other kernel.

### CANTO THREE

To this point I have cast doubts on the enabling  
 conditions — historical and ideological — for both  
 the development and the valorization of *cripo*

but this is by no means to dismiss the practice  
*tout court* or to ignore the strange and intimate  
 power that, on occasion, it is able to summon.

Indeed, the remaining problem is why, exactly,  
*cripo* is able to offer what we feel as at once a threat  
 and a promise, even if enigmatic and rarely kept?

My suspicion is that this concerns the belief  
 that associates poetry with feeling and criticism  
 with thought, analytic thought in specific —

a belief which most intelligent types disavow  
 but nonetheless manage to reaffirm in the ways  
 they talk about both genres, and the categories they use

for description, as well as the differing qualities  
 and finally quantities of cultural capital  
 institutionally available to each genre in turn.

The worst is when someone says that a lyric is *a different kind of thinking* by which they mean feeling, basically, expanding its territory.

No one ever says — the last humility of the robed scholar —  
that syllogistic thought is a different kind of feeling  
even though it is.

But that's another story.

Actually, no, it's the exact same story  
told in a different way — which is our theme, no?

The separation of feeling and understanding  
is a vital institutional need; both poetry and criticism  
and their surrounding discourses play a part. Adorno:

“The separation of feeling and understanding,  
that makes it possible to absolve and beatify the blockhead,  
hypostatizes the dismemberment of man into functions.

Praise of the simpleton has an undertone of anxiety  
lest the severed parts reunite and put an end  
to the derangement.” (*Minima Moralia* 197)

*Cripo* threatens to do away with the self-  
dismembered man, as the poor poet named him:  
Guillaume, Guillaume, this long autumn

will not last any longer than the summer  
of last century, these afternoons at Point Ephemère,  
terrible music of labor divided now

singing behind the markets, and it is hard to say  
if critical poetics is a kind of overcoming  
or if it is the separation made real,

this is the ambiguous and enigmatic nature  
of *cripo* to which I keep referring,  
its unsettled relation to the unification of the world

market and the division of the human faculties,  
whether it is drawn magnetically to one pole  
or the other, or, best case scenario,

provides a way for thinking about both phenomena  
at the same time, not a hybrid, not a new materialism,  
a single thought, single because it is double,

able to hold the two thoughts together in their  
elemental contradiction, to find in this  
a truth, a truth that is so adamantine

only an inhuman cold can freeze it sufficiently  
that it might be shattered,  
winter oh winter of a thousand Decembers.

# *Richard Deming*

---

## *What Are Critics For ?*

As I write this, I am sitting in a room near the banks of the Wannsee, and from my window I see the sky is that deep January grey when it will not snow. For the entirety of the spring I am a fellow at the American Academy in Berlin, where I have no real duties other than to write and to present a talk in late April on my work. Now, the curious situation is that I was brought to this place, so they tell me, in part because I am both a poet and a scholar. Usually in these situations I have to present myself as primarily one or the other; however, since the Academy is committed to creating cross-disciplinary exchanges among fellows and within the Berlin intellectual community, the fact that I am both a poet and a writer of critical prose is part of why I was brought here from my home in Connecticut. For me, in anticipation, the question arises: what kind of work will I present in April, poems or critical discourse? The idea occurred to me that perhaps I might begin with a few poems of mine tied thematically to the critical work to which I would then turn. The idea makes sense to me and offers a struc-

ture by which I wouldn't have to neglect one "side" of my self or the other. Both of my means of exploring the world and my self in relation to that world will be represented. This balance is important for me also insofar as I contend that both modes are distinct ways of thinking that remain tied by a shared sense of inquiry into how things in the world are and how I, through language, experience them. If language remains at the center of whatever I do, not just as subject but also as a kind of reflexivity, then that experience won't be limited to me personally since language is where we all always find ourselves.

I wonder about the effect of this combination, of course, in the space of the lecture. Will it somehow seem self-important to read my poems as part of a lecture? Indulgent? Why should it? What travels behind these questions and hesitations is what gets my attention and since the reservations are fueled by the shared conventions of a lecture, the hesitations are not simply my own but belong to a general idea of how lectures "ought" to be. These concerns also could shape any event that proposes to be a poetry reading. That is to say, what would it be like if in the midst of a poetry reading a poet started reading a critical essay? These questions do travel in both directions. And since expectations reflect conventions and mores, the hesitations provide a way of thinking about what discourse allows and prohibits. To say it another way, this isn't just in my head.

For me, the great exemplar of combining the two modes of poetry and meditative prose is Ralph Waldo Emerson, who begins each of his essays with a poem of his own. One way of looking at these poems is to see them acting as a sort of epigraph, but that reduces the poems to ornamentation, limited to being at best paratexts. The poems are more than that, arguably, since he did take himself seriously as a poet. Thus, to think of what tensions follow this conjoining of the two modes in one space might offer some insight into how and why they otherwise are kept separate. In the essays, Emerson never expressly comments on these poems placed at the beginning of his essays, though they usually set up some sense of what is to follow either thematically or in terms of key

terms that are then deployed in the essays. The Emerson scholar Saundra Morris offers a reading of the relationship between Emerson's prose and the epigraphic poems by suggesting, "we might also imagine the epigraphs and essays as together figuring the positions of poetry and prose in Emerson's life. Emerson positions the two together, establishing between the genres a dialogue in which formal divisions become happily indistinct. This invitation to pause at the thresholds of his essays provides our best hint about how to read the prose that follows—poetically." In regards to this relationship between Emerson's opening poems and the prose that follows, Morris's characterization feels right to me—and I want to suggest in passing that part of reading is being attuned to what feels right, true, apt. So, here I want to ask two questions: what does it mean to "read poetically" and what role does feeling—that is, to say one's subjectivity—play in the act of describing, retelling, or articulating the act of reading?

I would say that to read poetically is to be mindful of the ways that language creates effects at every moment and to be aware of how it calls out to us—not only in reading poetry, but also especially in reading poetry. It means reading each word as seriously as it was written. In the chapter from *Walden* entitled "Reading," Henry David Thoreau describes the task of the reader in powerful, demanding terms: "To read well, that is, to read true books in a true spirit, is a noble exercise, and one that will tax the reader more than any exercise which the customs of the day esteem. It requires a training such as the athletes underwent, the steady intention almost of the whole life to this object. Books must be read as deliberately and reservedly as they were written." Let that steady intention be the measure of criticism. If one needs to think about criticism apart from its being strictly or even primarily an evaluative process (adjudicating good versus bad, successful vs. unsuccessful), if one separates it from being solely explicative in nature, then one might think of that mode as not only reading, but the writing of that reading—an internal process made external and, thus, public. What follows from this transformation of the interior to the exterior is an issue (in every sense of the word) of critical

work serving as a conversation with poetry.

I realize that this claim of criticism being a “conversation with poetry” is not particularly new, yet it bears thinking about what we mean by “conversation,” as this might give us some idea of how to bring poetry and critical discourse closer together. Let us think of the word in terms of its roots and hear it as a suggestion that criticism needs to “turn with” poetry. In everyday terms, to have a conversation two people must speak the same language and perhaps participate in the same language game. So, it seems that criticism that somehow partakes of being poetic—and what the essence of poetry is, what makes a text poetic (or let us say literary) is not at all stable or specific—comes closer to bridging that rift between the poetic experience (which is unparaphrasable, which is primarily experiential) and rational discourse. In the model that I have in mind, such a discourse would serve to let us think again what is only suggested by and as the literary text. But any critical reading is not definitive—each is only exploratory, provisional. That does not then lead to relativism in reading or anything else. Rather the desire—and how could we deny that desire, wishes, and hopes shape interpretive processes, consciously and unconsciously? —to be definitive, to say the thing that sets the record straight, so to speak, keeps active readers motivated, and ultimately forces a sense of responsibility, even if these acts can never actually be fully achieved. ‘Tis a consummation devoutly to be wished, but never to be achieved. Too, to be able to allow affect to enter in and to acknowledge how it registers in the process of reading is to begin to make a critical experience that acknowledges the warp and woof of human life.

I want to stress, too, that the conversation to which I refer is, like any good conversation, not simply agreement in terms, ideas, and ideals. It is as much contestation as it is confirmation, or is so by turns. In fact, we might say that contestation is necessary for criticism and that contestation is the process of interpretation—how and when a poem or literary text will suit, match a way of reading and when and where it does not fit, when it resists. A contestation among critics over a reading or a point is familiar

enough, of course, but it is important to note that such a struggle between readers signals that there is something at stake worth arguing about, something beside tenure or reputations. But I am more interested in the agon between critic and the text, which is also at some level between the critic (or reader) and herself. Again, this struggle, this negotiation, is a measure of proximity and distance—if the way of reading is too distant from the text, then it cannot make anything of the text. If it is too close, the critic has nothing to say; the poem has done the whole job, so to speak. But criticism, or what we might call public reading comes about because it isn't enough that a poem enacts an experience of language. The critic needs to make meaning from that experience, show how it can inform our sense of language or experience or, well, everything that language touches (which is everything and everywhere we can be). In a sense, what we read when we read criticism is what and how meaning means to the critic. That context is something the reader of that act of criticism then also wrestles with, wrestles against, wrestles for. Interpretation doesn't end with critical text, it is continued in that act of criticism, moving from reader to reader. “The poets light but lamps,” Emily Dickinson wrote, indicating that the light is passed after that from wick to wick even as the poets themselves “go out.” Critics are just additional wicks as the poem moves from lamp to lamp, reader to reader.

Wittgenstein believed that philosophy “ought really to be written only as poetic composition.” The implication here is that the discourse is shaped by an attention to form and form reflects a consciousness of how language itself and within a given context provokes the reader’s thought and emotion. This claim of Wittgenstein’s is why the philosopher is attractive to so many who write about poetry, as well as for so many who write poetry. Wittgenstein’s claim does idealize poetry, but it also offers a permission to let style be evident. The more conservative tendencies of philosophy argue that style should be minimized in order to make the writing seem more dependent on reason than on personality. This is a way of preventing a slip into sophistry.

There are, however, many philosophers whose style signals the

legible movement of thought. When reading philosophy written in such a way—and there are examples from Nietzsche and Pascal to Derrida, Cavell, and Heidegger (with Heidegger being the figure most self-conscious of his own turn towards “poetic” style)—a reader attends to form and content, style and argument. This is in fact why poetics ought to be so crucial a field since it has not only to do with poetry but by extension with language itself and how we bring ourselves to think about it. Poetics can be read poetically and philosophically. Poetry’s importance lies just where it is a limit experience of language in which we are asked at every step to find and find again our place in the overabundance of meaning that is what makes poetry poetry, or the literary literary. What we think about poetry can reveal to us what language is to us or what we are to language.

In part this is to say more directly: “critical fictions” as opposed to what? As much as literary criticism has come to envy science—and this is both an inheritance from the positivist strain of Anglo-American philosophy as well as current institutional forces that are skeptical of anything humanist and thus “unquantifiable”—it cannot be science without moving far away from its object of negotiations. Criticism can never be wholly objective and empirical, nor rationalist—not completely. This is because that which it studies—poetry or literature more generally—is itself neither rational nor objective. These literary texts may not be irrational since there often is a kind of structure determined by precedence and genre—call this “tradition”—but neither are there grounds for the engagement of such things in a way that coheres as science. Referring to “critical fictions” presupposes that a particular act of criticism does not realize its own constructedness and the role that the critic’s whole life plays in determining how she fundamentally creates and finds conditions of value in Freudian fashion. At the heart of criticism lies a certain self-consciousness that is too often denied if not all too often repressed. To say this another way, criticism is always creative, but how, one might then ask, can it come to recognize itself as such? I turn back to Emerson, who in his essay “The American Scholar,” insists, “One must be an inventor to read

well. As the proverb says, ‘He that would bring home the wealth of the Indies, must carry out the wealth of the Indies.’ There is then creative reading as well as creative writing.” In the sense I have in mind here, Emerson acknowledges that any act of reading generates the opportunity to ask not what some specific text means to the reader, but rather how it means. That “how” can be that question that opens us to the fact that we are continually creating meaning, by expanding and challenging strategies for reading in our attempts to integrate and understand language that resists us. More importantly, the means of meaning are not limited to one person, but are thought to represent meaning in general. We know that Emerson doesn’t mean we should invent out of whole cloth since in the midst of his claim he quotes a proverb. However, he creates the context and then argues that what we discover is only what is within our capabilities.

Rather than offering a polemics or a program, and instead of gesturing towards some radically new idea about critical practice, it is my hope here to reveal some questions that are always beneath the surface of criticism and of poetry. Disturbing this ground creates the possibilities for poetics, if we take poetics to be that space where aesthetics and ethics meet. My argument against the ideal of objectivity in criticism is that such a position seeks to limit *a priori* what any reader can be capable of. The answer isn’t simply to write critical discourse that employs metaphors or that is even broken into lines. In short, poetic strategies alone will not make critical discourse “creative.” Instead, what needs to happen is the acknowledgement that some creative principle is always present in the critical. Because of the Internet, social networking, and all the technological means of circulating points of view and perspectives, the dizzying proliferation of information and discourse creates an unending replication of pseudo-objective voices. Seeking to lessen subjectivity creates an indiscernible, indistinct din as the voices all blur together. By allowing room for subjectivity—but again, not simply the personal—ideas and readings foreground the hues and variations of possible readings. Only by taking all of these possibilities together can we discover our

capabilities and limitations. The rigor and challenge of creating an argument and appealing to reason need not be left behind—reason is not the enemy of a literary text—if we think that a critical piece enacts as well as represents the struggle to understand. At some level that is what reason exists for.

The possibility that opens before us is how to take on this project without losing the capacity for a reading in a way that discovers the friction and the frisson between the specifically subjective—never merely the subjective—and that uneasy condition known as “the human,” and its wide-thrown net of our fraught yet generous commonality. This should prevent us from slipping into limited, personal associations (“ah, this reminds me of my grandmother’s apron”), but allow us to see how we invest in, how we discover, how we recognize where we are amidst all these words. This is no small thing, for poetry and the arts in general is a means of increasing our sense of experience, our capacity for wakefulness that whatever we are exposed to becomes a part of us. Acts of reading made manifest in criticism at their best partake of that. What is it that brings us to literature? Not information, surely, but rather the quickening of our attention, a deepening of perceptions. And acts of reading that take the form of criticism need not but can represent—that is, present to us and to others again—our experience—leaving, giving, frustrated, tentative, committed—of experience itself. The choice, if we think of it, can be our own. How utopian this sounds, yet without such hope, hope born out of things as these, what are we left with? Confronted with the archaic torso of Apollo, Rilke declares, “du mußt dein Leben ändern”: *you must change your life*. Poetry deserves a criticism, warmed by the blood of its own humanity, that is an accounting of this willingness to be changed by art, to be an open dialogue that flows in and from our still deliberate and endlessly deliberated lives.

# Redell Olsen

---

## *the matter of cloven-poetics: or, even the title against itself*

“It is easy to call the Baroque nonexistent; it suffices not to propose its concept” (Gilles Deleuze, *The Fold*).

\*

Criticism: a collared stag and a stag collared. As though the need to enclose, tame, capture that which had for so many millennia been the most esteemed object of the chase extended not only to deer parks.

\*

If this were only a call to a poetics of the baroque then its matter, its doors and windows would perhaps only open or even close from the outside and onto the outside. We might choose to investigate the interior of this stately folded home through a recognition of how poetry and criticism co-exist as “pleats of matter in conditions of exteriority”.<sup>1</sup> In other words, how we might take down

the jacquard curtains and, with no small amount of trouble, wash them and hang them out to dry on the lawn. But whether such a baroque criticism or criticism as baroque that *unfolds* with every tramp of the 'T through a common recognition of the façade could make any transformation of that historical ha-ha, the division between poetry and criticism, is uncertain.<sup>2</sup> This baroque façade is riddled with holes that might serve as viewpoints inside or out into the park towards an extension of the baroque rather than a settling on its existing seductions of surface and surfeit tensions.

\*

Deep in the forest here, a red deer called Ahornia still refuses to cross the old Iron Curtain.<sup>3</sup>

\*

If the *Trompe l'Oeil* of the façade suddenly gave way and you found yourself inside some baroque poetic edifice erected in homage to criticism, or even a University lecture hall, you might look up through a transformational decor of painted skies not meant to have any structural use but nevertheless appearing with the promise of other dimensions, in the form of advertisements for holidays abroad or an MBA by long-distance learning.

You could watch the space expand around you, its walls individualised by the columns into something like a promenading throng of dubious classification systems concerning poetry, criticism, theory.

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Trans. Tom Conley. London: Continuum, 2006. p. 40.

<sup>2</sup> A ha-ha “is a boundary to a garden, pleasure-ground, or park, of such a kind as not to interrupt the view from within, and not to be seen till closely approached; consisting of a trench, the inner side of which is perpendicular and faced with stone, the outer sloping and turfed; a sunk fence” OED. Second edition, 1989; online version December 2011. <<http://www.oed.com/view/Entry/83261>>; accessed 05 February 2012.

<sup>3</sup> Rohwedder, Cecilie. “Deep in the Forest, Bambi remains the Cold War’s Last Stand.” *The WallStreet Journal* 5th November 2009. <http://online.wsj.com/article/SB125729481234926717.html>

Taken altogether and seen from underneath the whole thing causes a mild vertigo—that baroque frisson—or at least might make you think that you were seeing things, as sizes and distances melt and change before your eyes, jutting ledges lead straight on to others you know to be far above or break off and lead nowhere. Say that it was not a stately home or a lecture hall at all but a painted cave in which you found yourself. The effect conveyed on the walls of the cave was of a group of stags, heads up, being driven past an observer. You might be forgiven for thinking that you were looking at an analogy for a common relationship between poetry and criticism.

\*

In contradistinction to a building this then perhaps an urban square, porous to entry from many different sides including the pixelations of a vexed pastoral landscape. The village leaking green.

Or, a net of radios cast over a space with the sounds phoned into each city passed through its self-mixer and starting to loop. With each cross-country pass, each sound makes another layer, overlapping itself at different pitches until it gradually dies away or “It was quite a beautiful Sunday afternoon.”<sup>4</sup>

So much decoration at risk of making the inside explode figures widely as a cult object yet objects to being called one as a badge of honour. Gold. Grids suspend as matter is, d’Or and doo-da informe us: “In this way I could transform the character of this fat from a chaotic and unsettled state to a very solid condition of form.”<sup>5</sup>

\*

---

<sup>4</sup> Max Neuhaus. “The Broadcast Works: Radio Net” Max Neuhaus.info <<http://www.max-neuhaus.info/soundworks/>>. (PDF download, p.13).

<sup>5</sup> Joseph Beuys quoted by Rosalind Krauss in “Olympia”, *Formless: a user’s guide*. Eds. Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss. New York: Zone Books, 1997. p. 147.

Not a baroque folly or pre-historic cave then. No golden grid. Out into the park.

\*

Two shapes held together without always touching: a trail of prints left in the snow as a deer makes its way across a space that was once bounded.

At the height of the Cold War, a high electric fence, barbed wire and machine-gun-carrying guards cut off Eastern Europe from the Western world. The barriers severed the herds of deer on the two sides. The group enforces the phantom divisions between genres through what they remember to be true.

Ahornia grazes on the Western side but stops when she nears the border, her world ending where the Free World once did.

\*

To propose a conceptual problem for a cloven-poetics that is not done with matter. What matters is how the form up against the wire of a self-enclosed system baulks. And what then? This is a document that is also a proposal for what might have been and could be again: a cloven-poetics.

In a cloven-poetics, criticism and poetry might refuse such a distinction preferring to be joined and split in cleaving hyphenation.

\*

The operations of a cloven-poetics are in slippage. Not content with being content merely. The creases of poetry and criticism that matter brings to life. A matter of words made live in a shopped in cavity that might be negotiated while dangling from the ceiling in a full-body harness with pencil and paper handy: drawing restraint and reaching up to and including her limits for example.<sup>6</sup>

Or, if that is too much information, the form of a cloven-poetics

here is a tearing down of tissue through repetitive stress in order to enlarge specific parts of the syntax and grammar as needed. This need not necessarily be an outcome in the material sense, but could appear conceptually as a mode that records indices of energy expended, or as representational mark-ups in woods; all that is dear in my sights.

\*

Deep in the woods there are signs that cross-border traffic may pick up. “Our data showed that the animals behaved very traditionally,” says Mr. Sustr. “The former border was in the minds of the animals. But some of the young animals are searching for new territory. They are more and more deleting the border behaviour that was there before.”

\*

A cloven-poetics recognises itself as something at the limit, turns away and goes on. An acknowledgement which leads to a transformation of sorts that is always on the move and toward a redrawing.

\*

“The results of asking half a million people to do anything, even something as simple as whistling, of course will be diverse. Some will do it; others won’t. Those who do will choose how or what to whistle.”<sup>7</sup>

\*

In 2002, he started fitting yellow collars on deer on his side of the German-Czech border, in part to study how migration patterns had changed with the fence gone. The collars have small GPS receivers and radio units that send messages about the wearer’s location.

---

<sup>6</sup>For related performances see Carolee Schneeman, *Up To and Including her Limits* (1973-76) and Matthew Barney, *Drawing Restraint 2* (1988).

<sup>7</sup> Max Neuhaus. “The Broadcast Works: Radio Net” <<http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/neuhaus2b-e.html>>

\*

The critical matter of a cloven-poetics might not necessarily propose its conceptual other as elsewhere. That might not mean that it is without substance, or that a cloven-poetics is without matter. Or that criticism does not.

Out from and over the ha-ha.

\*

A cloven-poetics might also refuse to stand alongside an object, to refuse what it is supposed to call “its”.

\*

Images of deer weeping over re-runs of Bambi-Goes-to-War is trending. Its subjects as zones in performance at market rates.

\*

A cloven-poetics might stand against itself from within a space. A space in which appropriation occurs and then is bricked up and thrown open, or created out of sequence with at least some modes of possible entry left open to swarm with elements.

That faun cannot come out of the thicket without a struggle.

\*

You might take a pin to measure the kinships between the various marks made on a map of matter and realise that it is the pin that needs recoding. A cloven-poetics might make this good as goo.

A cloven-poetics might stand against itself from within.

\*

What the matter is with criticism might be the same question as what the matter is for poetry, even if it is all nostalgic for natural landed scrapes with real porcelain cows, even edible sheep, or interactive elements.

\*

A cloven-poetics strives to surpass threshold after threshold of corporeal limitation or just limits the corporeal to a minimum threshold. Thrash metal hold.

It is easy to call a cloven-poetics nonexistent but that would be to miss the substance of poetry which is always a critical matter.

\*

Cut to the chase. In effect this is of a deer who refuses to cross the lyric fence.

“The wall in the head is still there.”

The once-deadly border area is alive with songbirds nesting in crumbling watchtowers, foxes hiding in weedy fortifications and animals not seen here for years, such as elk and lynx.

\*

To come to understand a cloven-poetics as a vast field of shared consciousness which encompasses the landscape as setting, as well as all the poetic and critical roles in the refusal of the drama of stalking, killing and consuming the text. To refuse the Shamanic at the same time as to recognise that this state of super-consciousness is so delicate and so precarious that when talking of a cloven-poetics, especially in the forest, one can not refer to criticism by its ordinary name. Instead a cloven-poetics, such an indirect name links to the aversion from any moment of sudden, violent action. A turning away from, after a long wait, the swift and decisive in-

stant when an arrow or bullet kills. Instead a cloven poetics, a criticism transformed so that it seems almost against itself, up to and including its own limits: an arcade pastoral of non-hierarchical relationships in nomadic reformation.

\*

A cloven-poetics is one then that wears its furs differently from the original owner and is even sometimes mistaken for this other from without. The skin from the legs is re-used to form leggings for the cloven-poetics and the fur hood carries reindeer ears or antlers that signal other possibilities and points of connection borrowed from any statement made for the border.

#### Works Cited

- Bois, Yve-Alain and Rosalind Krauss. *Formless: a user's guide*. Eds. New York: Zone Books, 1997.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Trans. Tom Conley. London: Continuum, 2006.
- Fletcher, John. *Gardens of Earthly Delight: The History of Deer Parks*. Oxford: Windgather Press, 2011.
- Harbison, Robert. *Reflections on Baroque*. London: Reaktion Books, 2000.
- Neuhaus, Max. *The Broadcast Works: Radio Net* <<http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/neuhaus2b-e.html>>
- Rohwedder, Cecilie. "Deep in the Forest, Bambi remains the Cold War's Last Stand." *The Wall Street Journal* 5th November 2009. <<http://online.wsj.com/article/SB125729481234926717.html>>.

# Pierre Alferi

---

## Toward Prose

Prose is neither a genre nor the opposite of poetry. It is the low ideal of literature, in other words, a horizon, and to it, it whispers a rhythm, a politic.

With respect to rhythm, we customarily measure it by means of the obvious forms it takes in standard verse. Undoubtedly, prose has its own rhythm, but as Cicero stated, not so easily recognized. In poetry, we also customarily praise, if only to confine it, the “original word” to which prose would owe its first pulse, more or less deafened.

This legend permits the lax usage of “prose” to refer to what is not verse, formally vague, prose “made without being aware of it.” But rhythm, which is not without regularity, can be distinguished from its measure, irregular in prose; and for prose we can reclaim the most delicate poetic task. We can also recount the tale of birth backward, state that all of modern poetry sprang forth from prose, and that toward prose it turns back.

Thus, Charles-Albert Cingra, in a chapter of *The Civilization of Saint-Gall* entitled “Renovation, by means of the ‘prose’ of all Occidental poetry,” narrates the recent history of rhythm. The event he recounts is the discovery, made by Notker, a stuttering monk, in around 880, of a new way of putting words into song. It was in order to not forget the music, as a mnemonic, that he had needed to invent these words. But they did not consist of recognizable verse. Knowing what poetry is—the art called poetry—he is unsure, despite the pleasure he takes, that these words he is making, so well arranged and resonating, part take of it. He believes, rather, they are prose; prose is what they are called, and thus the genre, beginning with Saint-Gall, promptly sweeps the land from coast to coast, with the impetuosity of a gale force wind. The rhythm, provided here by the music, therefore came first. But, slipping into the words, which it endowed with a true prosody, rhythm took on, to begin with, an irregular measure. And thus “prose” is.

To tell the truth, anything, even the sounds of water and the rhythms of wooden or metal contraptions seemed to him to merit the careful coupling and rhyming of words. Ekkehard reports that from his room Nokter could hear certain periodic creaks and moans from a wheel slowly turned by a trickle of water. He promptly wrote prose. Prose also in the sense that now nature, now technique directly flows in it according to their cadence.

The primacy of rhythm makes a “Dionysian” art. Cingra cites Nietzsche and, above all, Petrarch. Except that modern poetry (in vernacular languages) drew its inspiration from irregularly measured rhythms. This prosaic birth oriented its history. *The Canticle of Saint Eulalia*, the very first document of French poetry, is a “sequence.” Dante and Petrarch are but the last and the greatest troubadours. Besides, the troubadour’s song is the lay, and the lay consists of tropes and sequences that are but prose arranged over the course of the 12th century. Its birth is easily forgotten. Poetry soon closed itself off, imposing on rhythm — and, if needed, on music — an a priori regular form, a rigid metrics that supplanted

the sound of water, the creaks and groans. But the era of modern poetry is not yet closed. It is revived by irregular primitive forms. And Cingra concludes by citing Cendrars, Whitman, *A Season in Hell*.

This history is worth what myths are worth. You can object to it, or remain unmoved before the commonplace consecration of music as the model of all rhythm, prefer the slow wheel, the wooden and metal contraptions. At least the myth reveals a poetry quite remote from that “original word,” twice unbelievable, a poetry owing its modernity to prose, which is present at its birth and in its core. The genealogy that Cingra traces extends, in fact, to us, after the letting go of our old prosody: in France, for example, from Cendrar’s *Prose du transsibérien*, to Appolinaire’s “Zone,” to Reverdy’s *Voleur de talans*, to Ponge, to Michaux, to Novarina, Lucot, Cadiot. The panicked recourse to the old codes, on the one hand, and, on the other, the spectacular repudiations of a genre judged unacceptable or obsolete, the unrelenting practice of the line break and enjambment to the detriment of all other recognizable signs of verse — all of this betrays, in today’s poetry, the hauntings of prose.

For prose asserts itself: a non-heroic project, at ground level. It is no more a stranger to the poem than it is to the novel, and no less. “To think prose” if only to think about prose, to imagine it, to dream it would mean to want for literature — all of it — the rigor of an irregular prosody, of a mutating poetics, as well as a surrendering to the profane existence and the “vulgar” (contemporary) state of language. If prose refers to this maximal tension between a form for which no model is known and a reality that allows no view from above, then novels do not reach it more frequently than poems.

And this horizon, this idea, as free and broad as they are, call for a politics (thus a critique) of literature. Without prejudice to this emergent politic, to speak of literature in terms of prose must

allow us (once again, beginning now, in the meanwhile) to evoke work to be done, complex precarious writing projects, without relying on stylistic categories; and to evoke a means, the thousands of means that books have of putting themselves at the level of the “prose of the world,” without speaking of subjects (there are no subjects).

Faced with real prose, poetry seems rather to take on the task of sampling: where to cut? And the novel seems rather to take it all: how to make it cohere? Neither one, nor the other, nor any of the mixed techniques of the moment, finds any more in prose this straight line path—*prosa oratio*—toward the world, or whatever name we care give to the circumstances, the element in which we are drowning. It lies in the wanderings of syntax and the violence of line breaks, cunning, brutal: all moves are permitted except those already played.

These remarks are banal. Expecting something new, expecting work, that goes without saying.

Only, in this era of scribble, one finds many writers to elude the difficulty of writing and the imperious demand, rather unclear (no less so because it is everywhere excellently “represented”), of the world. This leads to a literature of complacency, which many critics, eluding the difficulty of reading, deign certify. Thus must one sift through tons of stories, dialogues, and lines of poetry to gather one single ounce of prose. What, however, could be more accessible, more modest? Prose is but a rumor to which a certain disposition, not quite serious, but similarly low, knows well reply.

—Translation Jean-Jacques Poucel

(This article is available in French on [www.revue.net](http://www.revue.net))

# *Caroline Bergvall*

---

## *Composés de matériaux*

1.

Le papyrus provient d'une plante. Une sorte de roseau qui pousse sur les rives du Nil. On compresse l'une contre l'autre deux tranches de tige disposées perpendiculairement qu'on rince à la boue, qu'on martèle pour les réduire en pâte afin d'obtenir une surface d'écriture à la fois épaisse, lisse et résistante. Des feuilles de papyrus étaient utilisées tant pour l'écriture que pour envelopper les morts. Dans le cartonnage d'une momie égyptienne, la couche souple de fibre ou de papyrus était appliquée encore humide sur les parties irrégulières du corps enveloppé de la momie pour créer une surface plâtreuse sur laquelle des motifs pourraient être peints. Des traités philosophiques, des textes poétiques, des pièces de théâtre ainsi que des factures et des livres de comptes ont été découverts autour des momies. Envelopper une substance écrite autour d'une autre. Comme du papier journal autour d'un poisson. Pulpe végétale et matière animale.

A la fin de son texte autobiographique *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'écrivain choisit de faire figurer une planche de l'encyclopédie du philosophe Diderot. Neuvième planche d'un ensemble qui en compte trente-trois, elle est extraite de l'article sur l'« Anatomie ». Elle représente la veine cave qui, sur cette planche, offre une ressemblance suspecte avec un arbre. La tête est un désordre broussailleux, le système veineux est semblable à des branches feuillues. A la fin de son texte sinueux, Barthes se tourne vers le monde botanique de la plante humaine.

Il ne structure pas son autobiographie chronologiquement, mais plutôt comme un réseau de strates : des croquis personnels, des notations érudites, des observations sémiotiques, des illustrations encyclopédiques, des documents photographiques, des dessins, des traces graphologiques. Tout cela comme des stimuli topographiques, des tropismes de l'être.

Il observe son corps. « Quel corps ? », écrit-il, « nous en avons plusieurs ».

Le roman obsédant de Clarice Lispector *L'heure de l'étoile* est dédié à ce qu'elle nomme « revenir à l'herbe ».

Dans la re-création radicale d'Alan Moore *Swamp Thing* est une salade humaine, une entité végétale transhumaine métamorphique, une grosse plante préoccupée de questions humaines, le résultat d'une expérimentation scientifique sur un homme mort, une plante élémentaire qui « se souvient d'avoir eu des os, et qui dès lors se construit un squelette de bois. Elle se souvient d'avoir eu des muscles et se crée des muscles à partir de fibre végétale souple... » *Swamp Thing* retourne à l'état d'herbe.

L'amour de Sappho pour une salade est l'une des manifestations des capacités transmorphiques de l'amour.

Bien que Diderot ait été l'un des principaux penseurs et partisans du ferment intellectuel et scientifique des Lumières qui a séparé la partie occidentale de l'humanité de ses voisins, il est bon de noter qu'en matière de sensibilité, le philosophe se demandait encore en quoi pouvait consister la différence absolue entre une plante et un mammifère. Sur ce point, tout n'était pour lui que gradation.

2.

parenthèse

parenthèse « joie et »

parenthèse

(Fragment 20)

La poète-traductrice entend nous montrer l'archéologie du document poétique, sa manifestation matérielle papyrologique d'origine, son état de plante scriptible. Elle utilise des parenthèses pour mettre en scène le lien entre le texte et « la poussière de papyrus ». Les parenthèses cherchent à nous faire imaginer la poussière corrosive, les trous, la pourriture, la dégradation du support matériel du texte. Elles n'offrent pas tant une restauration de la ruine qu'elles matérialisent sa cohabitation avec le présent.

Les parenthèses ne chantent pas plus qu'elles ne parlent. Elles rendent visible et séparent ce qui est inclus de ce qui est exclu, ce qui reste ici de ce qui a disparu. Elles n'imaginent pas le texte qui devait orner les sections perdues du rouleau, elles représentent simplement cette chose qui n'est pas. L'histoire de la matérialité du texte peut trouver un écho au cœur du travail poétique mais, comme elle le dit, « représenter tout ce qui est effacé reviendrait à remplir les pages de parenthèses ». On regrette qu'elle ne l'ait pas fait. Pourquoi choisir d'en inscrire certaines et laisser les autres de côté ?

Le succès d'une traduction tient à sa contemporanéité. A d'autres époques, on aurait cherché à remplir les manques, à recréer ce qui ne peut être retrouvé, à éviter ce qui ne peut pas être contrôlé, à

tout transformer en langage. La traduction par Anne Carson de l'ardeur lyrique de Sappho en bilingue et avec des parenthèses en fait une poétique pour le présent, une langue de l'effacement, de l'étranger, du bégaiement visuel et de l'être elliptique ou composé. De la co-existence de l'écrit et de l'effacement. Du verbal et du visuel. Ainsi que de cette voix chantante, fantasmée et oubliée, mise entre parenthèses, dans un contexte silencieux et scriptural. La pourriture cohabitera pour toujours avec le lisible. La ruine avec l'érudition. L'amour avec le vestige.

Mais dans son introduction à *If Not, Winter*, Anne Carson écrit : « il semble qu'elle connaissait et aimait les femmes aussi intensément que la musique. Est-ce qu'on pourrait en rester là sur ce terrain ? » Oui, mais de quel terrain, de quel terreau parle-t-on ?

Sappho c'est du compost. Du Sappho-compost. Du non-papyrus au papyrus, des copistes à la page imprimée, des sépultures humides aux corps au désir ardent à la chanson aux injonctions poétiques aux silences sociaux aux normes de traduction aux formules littéraires à la beauté érotique aux restaurations aux amoureux aux créations, en partie nom, en partie adjetif, en partie adresse, en partie histoire, en partie ragot, en partie lyre, en partie végétal, en partie saphique. Précipité. Ou une partition perforée pour piano mécanique.

Le photographe japonais Hiroshi Sugimoto explore une façon de penser similaire. Ses photographies de salles de cinéma prises pendant la durée totale de la projection d'un film révèlent combien les spectateurs humains ont été brûlés jusqu'à disparaître dans l'exposition continue de son appareil photo. Combien les cinémas ne sont en réalité remplis que d'une lumière éclatante. Combien la matière humaine disparaît simplement et totalement dans ses propres architectures et dans ses propres structures matérielles et technologiques.

## 3.

Dans la presse, à la mi-décembre, on pouvait lire que les collectionneurs des jeunes artistes britanniques des années 90 avaient été sérieusement ébranlés de constater que nombre de leurs œuvres n'étaient pas « faites pour durer ». Rien de bien surprenant à cela, mais la consternation bruyante de constater que, les pilules étant en train de fermenter, l'armoire à médicaments de Damien Hirst avait commencé à dégager une mauvaise odeur. Son requin plongé dans le formol a déjà dû être retenu puisque sa peau commençait à se rider dans son caisson défectueux. De nouvelles situations judiciaires surviennent. « Je suis allé voir la collection Saatchi et il est évident que les préservatifs sur le lit de Tracy Emin sont devenus friables – et rien de plus normal à cela après dix ans. Cela pose la question suivante : est-ce que ces choses peuvent être remplacées ? est-ce que n'importe quel préservatif usagé fera l'affaire, ou est-ce qu'ils doivent être ceux de Tracy ? » se demandait un collectionneur dans le *Times* du 30 janvier 2007.

## 4.

Pour ce qui est du papier, celui fait à partir de pâte de bois est inférieur presque en tous points aux papiers faits à partir de chiffon ou de vélin, c'est-à-dire de peaux animales. Les lois votées par la Chambre des Communes britannique sont enregistrées et consignées sur du vélin.

Dans son livre *Une histoire universelle de la destruction des livres de l'antiquité sumérienne à l'Iraq d'aujourd'hui*, le conservateur Fernando Baez remarque que « un papier fait de chiffons de lin ou de coton est durable, mais l'introduction de la pulpe de bois et des nouveaux procédés de blanchiment et d'encollage ont introduit des composants instables, tels que l'hémicellulose et la lignine ». Il y a une certaine ironie à ce que l'industrialisation et la déforestation sauvages nécessaires à la production des papiers issus du bois, qui au XIX<sup>e</sup> siècle avaient permis de démocratiser le livre et la production littéraire, soient maintenant des menaces pour la survivance même d'archives entières.

« Parmi les quelque vingt millions de livres et opuscules à la Bibliothèque du Congrès, approximativement trente pour cent sont dans un si mauvais état qu'ils ne peuvent plus être communiqués ».

L'artiste choisit des tailles de papier standard, des grammages standard, imprimés selon des procédés lithographiques courants, et des laboratoires photographiques bon marché. Ce travail s'intéresse aux processus matériels de l'impression non pas tant à travers la mise en page et la production artistique, mais plutôt à travers les processus standardisés des imprimeries commerciales ou industrielles. Les célèbres piles (*Stacks*) de l'artiste cubano-américain Felix Gonzales-Torres s'intéressent aux processus de basse qualité de l'imprimerie de masse et de la dispersion en masse. Il ne cherche pas à produire des œuvres qui suivraient des niveaux de qualité élevés, des niveaux qui pourraient assurer une bonne préservation de l'œuvre et ralentir le jaunissement et l'effacement. Le papier industriel qu'il utilise pour ses affiches est d'une qualité inférieure encore à celui utilisé pour les livres, il est souvent blanchi au chlore. Si le papier n'est pas sans acide, comme il doit l'être pour qu'il dure, il se détériore rapidement.

Les visiteurs sont invités à prendre des feuilles lorsqu'une pile est exposée. Chacune de ces piles est un prolongement de son art militant tout autant que de son esthétique minimaliste. Elles reflètent sa méfiance à l'égard de l'immobilité de l'objet d'art ainsi que sa pensée des échanges et des expériences artistiques individuelles. Cela entraîne son travail vers une pratique intimiste quoique distanciée, une pratique dans laquelle les objets sont des signes et des événements plutôt que des choses et des objets à collectionner, une pratique où les événements privés sont représentés à côté d'autres plus collectifs et anonymes.

Pile de papier blanc  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 hauteur idéale 22 cm

« Sans titre (Passeport) ».

Pile de papier bleu  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 hauteur idéale 20 cm  
 « Sans titre (Loverboy) ».

Pile de papier blanc  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 avec impression offset de petits portraits photos n&b  
 « Sans titre (Mort par arme à feu) ».

Pile de papier blanc  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 avec impression offset d'une coupure de presse : Atlanta, le 24 mai  
 – Beaucoup de choses se sont passées depuis que Joyce Simpson  
 a vu le visage de Jésus dans la fourchette de spaghettis sur le pan-  
 neau d'affichage de Pizza Hut à côté du garage Jiffy-Lube de Cole-  
 man Watley (recto)  
 « Sans titre (Spaghettis) ».

Pile de papier blanc  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 avec impression offset de deux cercles identiques adjacents  
 « Sans titre (Double Portrait) ».

Pile imprimée en offset  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 d'une photographie n&b d'un ciel nuageux et lumineux  
 « Sans titre (Aparición) ».

Pile de papier blanc  
 (exemplaires en nombre illimité)  
 avec impression offset d'une coupure de presse : OFFREZ DES  
 VACANCES A UN ENFANT : DONNEZ AU FONDS POUR  
 L'AIR FRAIS (recto) et impression offset d'une coupure de presse :

Après avoir reçu un rapport, le Pentagone déclare la recherche sur  
la guerre bactériologique sûre (verso)  
« Sans titre ».

Pile d'impression en offset d'anneaux noirs sur du papier blanc  
(exemplaires en nombre illimité)  
hauteur idéale 20 cm  
« Sans titre (Les années républicaines) ».

Pile imprimée en offset sur du papier rouge  
(exemplaires en nombre illimité)  
« Sans titre (On ne se souvient pas) ».

Deux piles de papier blanc  
(exemplaires en nombre illimité)  
hauteur idéale 66 cm chacune  
« Sans titre ».

Ces travaux survivront par hasard par accident, quelques feuilles par ci ou par là, l'aléatoire des archives. Les impressions des grands papiers accrochés sur mon mur s'estomperont. Combien de temps cela prendra-t-il ? Une grande feuille grise. Ça a à voir avec les ephemera et les documents transitoires de nos vies quotidiennes, des documents d'un intérêt mineur comme des étiquettes, des tickets, des reçus, non pas contraire aux surprises du bouillabaissage mais jamais prévus à cet effet. Ça a à voir avec les archives au niveau local et le travail effectué là pour contrecarrer la sous-représentation d'ensembles précis de la culture matérielle et sociale. C'est le signe d'une discipline individuelle, d'une rigueur, d'un engagement à raconter ce qui est nécessaire, mystérieux, choquant, agréable. Partager ses traces et ses observations alors qu'on disparaît, qu'on se fait perforer. De manière très simple mais pas plus simple.

—Traduction Vincent Broqua  
Extrait de *Meddle English* (Nightboat, 2011).

# *Anne Portugal*

---

## *Dépayser l'ensemble*

*allons voir* ne possède qu'un  
trait qui unit mille et fleur

Parce que formel ou conjugué  
*sentimental* sous-entend  
est vrai de tout  
que Fidji est une île  
étant le sujet inféré  
qui est sous la réclame

Oui *c'est fou* est une  
valeur liftier d'animation  
reversée d'un encart  
central en reparler  
direct du jardin  
en lui opposant Greuze

A rendre dans le grand  
duché du Lichtenstein  
lumière chez vous alors  
*on ne pense qu'à ça* le  
pouvoir de séduction  
des relevés d'un jour

Qui servent la promenade  
 font l'arrière-plan l'indéfini *on est*  
 l'instable avec  
 ce panneau *l'infini* le dossier personnel  
 de la villégiature

Dans l'intervalle *Tyrol*  
 la prononciation retrouve des a  
 des o des a ah s'il avait un lit  
 lit absent sur cet inconfortable  
 exemple

L'ellipse appuie  
 le contenu restitue

Rien vs combinaison  
 air robuste l'homme  
 le fait que ce visage soit  
 rendu rude la nature

D'où est venue la clim  
 neige pente montagne  
 supprimée subsisterait  
 le bleu de la combinaison

Peut être rétabli à cuivre  
 où trouve ® sa force  
 plus tôt résumera sera dans  
 un bon lit youpi le bon lit

On n'a jamais vu autant

Où sur le dégradé où la continuité  
paraît le composant du rocher  
permet un tel montage une scène  
d'escalade sur double voie bien  
détachant ses procédures sur

Les grandes surfaces

Où le détour concerne on pourrait  
simplement pour le produit d'attrait  
prendre les choses *à la légère*

Du coin qui en dépend son cerveau  
pour une stratégie de distinction  
*d'accord* d'y être par sa prévisibilité

L'enseigne sommaire un électrique  
couchant de papier dans une forêt de  
pardessus détend *des fois* les supports

Neutres dont la rue l'axe sur la totalité  
le fanion le coupe-vent le bonbon  
de l'entente déguisée *en menthe claire*



# Drew Milne

---

## Preface to the Critique of Pure Poetry<sup>1</sup>

Poetics has this peculiar history that in one strain of its articulation it is burdened by questions which, as prescribed by the textuality of poetry itself, it is not able to ignore, but which as going beyond all its powers, it is also not able to mute. The muddle into which it thus droops is not due to any ideological fault in its history. It begins with procedures which it has no option but to deploy in the play of its practice, and which this practice at the same time continuously justifies in the playing up. Muddling through with such language games (since it is made indeterminate in this also by its own textuality) to ever freer, ever more dematerialized conditions, it soon becomes apparent that in this way – the questions never fading – its play always remains somewhat immaterial; and it therefore finds itself compelled to resort to conceptual parameters which go beyond all possible or sensible pragmatics, and which yet seem so unobjectionable that even conformist readers readily accept them. But by this practice, poetics precipitates itself into darkness and counterfactuals; and while it may conjecture that

---

<sup>1</sup>The author would like to acknowledge the translators of Kant's *Critique of Pure Reason* for providing the objects of conceptual writing through which this poetics has been derived.

these are in some way thanks to productive blindnesses, it is in no position to be able to see or hear them for what they are. Since the procedures which it is using go beyond the limits of poetics, they are no longer party to any delimitation as poetry. The landfill site of these endless discussions of poetics is called Pure Poetry.

Once upon a time Pure Poetry was taken for the Prima Poétique of all the arts, and not only in the notorious salons of Mallarmé. If the bill be taken for the receipt, the pre-eminent importance of her accepted pleasures gives her many bonds to this entitlement as liquidity. Now, however, the changed fashion of the time brings her only irony; a diva outcast and forsaken, she dances broken-heartedly, like Giselle mourning her lost love: *ballonné en arrière – glissade – coupé – ballonné – jeté croisé*. Her government, under the administration of the vanguardists, was at first tyrannical. But inasmuch as their legislation still bore traces of ancient, macho barbarism, her theatre gradually gave way, amid feuding poetic schools, to clumsy anarcho-syndicalism; and the *misérabilistes*, a species of poetasters despising all cheerful modes of life, cast sullen darkness and philological morbidity over the once gayer sciences of pure personism. Happily they were short on talents and were unable to prevent Pure Poetry becoming viral in freshly staled neo-modernisms, although on no frankly cheerful or collective footing. In recent times, it has seemed as if a stop might be put to all these controversies and the claims of Pure Poetry receive their final judgment, through a certain deconstruction of the poetic understanding – that of the fêted Jacques Derrida. But it has turned out quite otherwise. However the attempt be made to cast doubt upon the pretensions of Prima Poétique by tracing her family tree to constitutive origins in the history of *différance*, this genealogy has, as a construction *in text*, been textually re-inscribed and framed, and yet she has still continued to dance en pointe, all the while *de*-scribing the necessary loss of choreographic determinacy. Pure Poetry has indirectly lapsed back into its ancient time-worn dogmatism and misdirection, and so again suffers that recession from which it was to have been saved. And now, after all innovative methods, so it is moaned, have been tried and found wanting, the prevailing mood is that of weariness and sulky *in-*

*differentism* – the funder and arts administration, in all the arts, of chaos, night and fruitless grant applications, but predictably in this case too the prelude, or warm-up, to rebranding and relaunch. At a minimum it casts a spectre on the ill-applied drills which have long rendered poetry so academic, formless, and unemployable.

It is nevertheless idle to feign indifference to such enquiries, the poetry of which can never be indifferent to human textuality. Indeed these pretended *indifferentists*, however they may try to disguise themselves by substituting hermetic blogs for the language of the secondary modernists, inevitably fall back sarcastically, in so far as they dance at all, into the very impurities of poetic larking about they profess greatly to despise. None the less, this indifference, showing itself in the midst of quasi-autonomous arts, and affecting precisely those arts, the development of which, if viable, we should least of all care to trash, is a phenomenon that calls for sparkle and wit. It is obviously the effect not of levity but of the corrupt consensus of capitalism, which refuses *ad nauseam* to be put off with supposedly inaccessible innovations, save where there is an all too quickly concretised *application* the articulated software for which nevertheless remains beyond the claws of experience or critical reflection, even among its writers, designers and hackers. It is a demand upon poetics to undertake anew the most tricky of all its chores, namely that of critical dancing, and to institute a context or distribution network which will assure to poetry its playful possibilities, and dismiss all groundless pretensions, not by despotic introductions or student guides, but in accordance with its own historical and mutable pleasures. This context is none other than the critique of Pure Poetry.

By this is not meant merely a critique of books, pamphlets and their digital avatars, but of the critique of the faculty of poetry *tout court*, in respect of all pleasure after which it may strive *independently of all human experience*. It will therefore decide as to the possibility or impossibility of Pure Poetry in general, and determine its sources, its dance floors and ceilings – all in accordance with non-intuitive procedures.

This line has been entered upon – the conventional poetics that has long remained over-trodden – and we flatter ourselves that in dancing over it we have found a way of embracing many of

those errors which have hitherto set poetry, in its non-empirical employment, at odds with itself. We have not evaded its questions by pleading the ineffable difficulties or insufficiency of human poetry. On the contrary, we have specified those questions exhaustingly, according to non-intuitive procedures; and after locating the point at which, through lyricism, poetry comes into conflict with itself, we have answered them to its mumbling ressentiment and fruitful dissatisfaction. The answer to these questions has not, indeed, been such as a dogmatic and innovative insistence on textuality might lead us to expect – that can be catered for only through theological fiats, in which mysteries we are not initiated. Such ways of answering them are, indeed, not within the experience of the speculative architecture of poetry; and inasmuch as they have their source in seemingly lyrical intuitions, it is among the kicks of poetry to counteract deceptive inspirations and attractions, no matter what halos and cherished laurels may need to be laughed at. In this enquiry we have made pleasure our principal distraction, and we venture to assert that there is not a single mode of Pure Poetry that has not been entertained, or for the architecture of which some choreography at least has not been dreamt up. Pure Poetry is, indeed, so fertile an ideological field that if a non-intuitive procedure were unsatisfying for the construction of even a single poem out of all the questionable enclosures to which it itself gives birth, there would be no alternative but to reject the procedure, since we should then no longer be able to place implicit reliance upon it in dealing with any other facet of the possibility of poetry.

While all this is being written, an expression of arch indignation, mingled with contempt, can be imagined upon the frontal temples of the general reader, at pretensions and pastiche seemingly so arrogated and plagiarised in the borrowing of earlier poetical texts. Yet the claims reproduced here are incomparably more moderate than the claims of all those writers who along the lines of the usual paradigm profess to critique the ideology of all earlier poetries or argue for the radical necessity of some meagre formal innovation. For while such writers pledge themselves to extend poetics beyond all limits of possible experience, it is humbly con-

fessed here that this is quite beyond the power of this text. We have in play here nothing save poetry itself and its pure dancing; and to arrive at a poetics of these, there is no need boldly to go where no text has gone before, since we bump into poetry as text everywhere and in text as such. Herbaceous borders provide many examples of how all the immaterial delineations of pure poetry can be enclosed graciously and hedged around with white paper foliage, hypertext or digital vegetation. The matter of this present enquiry is the kindred question, how much we can hope to achieve by pure poetry, when all the material and assistance of human poetry, its paratexts and adjuncts, are delimited, consigned to the recycling skip.

As regards the *form* of our enquiry, *diffidence* and *hilarity* are two essential requirements, painfully to be excised from anyone who ventures upon so delicate an undertaking. As to *diffidence*, we have prescribed to ourselves the maxim, that in this kind of investigation it is in no wise permissible to hold *opinions*. Everything, therefore, which bears any manner of resemblance to an hypothesis is to be treated as contraband; such dogged habits are not to be put up for sale even at the lowest price, but forthwith declared to customs, immediately upon detection. Any poetry that professes to hold purely, even as pure play, lays claim to be regarded as absolutely necessary. This applies still more to the least indeterminate shimmer of pure play poetry, since such indeterminacy has to serve as the measure, and therefore as the freest example, of all apodeictic (logical) diffidence. Whether we have succeeded in what we have undertaken must be left altogether to the reader's own play of purposes; the poet's task is collectively to adduce plumb lines, not to speak as to the effect which they should have upon those who are sitting by the beach or pool. But the poet, in order that she may not herself, guiltily, be the board surfing through already choppy waters, may be permitted to draw a line under certain passages, which, even if entirely ornamental, may yet occasion some affection. Such untimely intervention may serve to tickle the influence which already quite well defined doubts as to these minor scratches might otherwise exercise upon the reader's attitude in regard to their own embodiments.

We recall no enquiries which are more fundamental for ex-

ploring the faculty which we entitle reading, and for determining the games and limits of its articulation, than those to be instituted as work in progress in the poetics of parataxis, not least the forthcoming study provisionally entitled *Architectonics: the pure play of reading*. They are also those which have cost us the greatest labour – editorial labour, as we predict, bound to go unrewarded, not least in the great research assessment exercises of our current stage of academic decomposition. This enquiry, which is somewhat meekly sounded, has two sides. The one refers to the language of pure reading, and is articulated to confess and render intelligible the linguistic inarticulacy of its concepts in their pure play. It is therefore structural baggage. The other seeks to investigate pure reading itself, its possibility and the poetic architectonics upon which it lies or founders; and so deals with it in its poetic aspect. Although this latter exposure is of great significance for our most playful dematerializations, it does not form a structural part of our baggage. For the smouldering question is always simply this: – what and how little can reading and poetry know when separated from all human poetry? not: – how is the faculty of poetry itself possible? The latter is, as it were, the search for the needle of a given turntable, and to that extent is largely metaphorical in character (though, as is shown elsewhere, the pronoun stack need not be sovereign); and we would appear to be taking the liberty simply of confessing an opinion, in which case the reader would be free to confess a different opinion. For this evasion we must fluff the reader's spleen by pointing out that the linguistic induction with which we are here chiefly detained retains its full force even if poetic induction should fail to produce that complete desire for dancing for which we hope.

As regards transparent *hilarity*, the reader has every right to demand, in the first place, a *birthday suit* (naked) appearance, through *clothing*, and secondly a *non-intuitive* (poetic) obscurity, through *fashionable styles*, that is, through exemplary accessories and other intangible ideological quotations. For the first we are insufficiently immodest. That was half the fun; but it has also been the structural fracture of our not being sufficiently well dressed to do justice to the second demand, which, if not so pressing, is

yet still perfectly sensible. We have been almost continuously at a loss, during the progress of this work, as to how to dress up for the play of reading as performance. Grammatical and stylistic paraphernalia always seemed called for under some sign of necessity, and so took their place, albeit on unsecured credit, as some bottom line. But we very soon become aware of the enormity of the task and of the multiplicity of dress codes with which we should have to deal; and as we perceived that even if treated in dry, purely *scholastic* fashion, the outcome would by itself be already quite sufficiently large in bulk, we found it inadvisable to enlarge it still further through dedications and ideological blurbs. These are necessary only from a *populist* perspective; and this work can never be made fashionable for popular consumption. Such *trying too hard to please* is not required by dedicated followers of poetics, and, though usually distracting, might very well in this case have been the straw that broke the chapbook's spine or the rust that foxed its stapled codex. Professor Unrat, sometime specialist in academic audit, has remarked that if the size of a volume be measured not by the number of its pages and citations but by the time required for getting the hang of it, it can be said of many a book, *that it would be much shorter if it were not so short*. On the other hand, if we have in view the gregariousness of a manifold of speculative propositions, which, though wide-ranging, have such harmony as flows from a party of Bacchic dancers, we can aver with equal felicity *that many a book would have been more transparent if it had not made such an effort to be transparent*. For the spectacles of transparency, though they may be of assistance in regard to overviews, often cloud the ability to look at anything in particular. The reader is not given scope to arrive at a sufficiently oblique angle on the particular; the bright colouring of illustrative material intervenes to dress up and idealize the articulacy and choreography of the dance, which, if we are to join with both its conceptual harmonics and its nonconceptual pulses are what chiefly bounce us along.

The reader, so we hope to entertain, will feel it to be no small encouragement to yield their unwilling scepticism, when the poet is thus endeavouring, according to the choreography here proposed, to dance through a large and important work in an ephemeral and transient fashion. Pure Poetry, or High Larks, on the

dance floor we are adopting, is the only one of all the arts which dare promise that through a small but concentrated effort it will attain, and this in a short time, such ephemerality as will leave no task to its successors save that of adapting it in a site-specific fashion according to their own predilections, without their being able to add anything especially new to its informality. For it is nothing but the *dance card* of all our dances through *pure* poetry, lovingly laid out. In this dance nothing can catch us. What poetry produces entirely out of itself cannot be naked, but is taken to heart, embedded even, by poetry itself immediately the musical procedure has been uncovered and freed. The complete abandon of this kind of dancing, and the feeling that it is derived solely from pure poetics, entirely uninfluenced by any human poetry or *special* intuition, such as might lead to any determinate experience that would enlarge and increase it, make this over-determined abandonment not only fondly to be pursued but also unobtainable. *Tecum habita, et noris quam sit tibi curta supellex.* ['Hang out in your own habitations, and you will feel how curtailed your dances are.' (Persius, *Satires* 4:52), tr.]

Such a choreography of pure (speculative) poetry we hope one day to produce under the title *High Larks, a Poetical History*. It will be not half as large, yet incomparably richer in content than this present *Critique*, which has as its first task to discover the sources and conditions of the possibility of such criticism, seeding, as it were, and reforesting what has hitherto been cleared and levelled. In this present enterprise we look for a reader with the impatience and partiality of an *aesthete*; whereas in the other we shall look for the benevolent assistance of a *comrade*. For however completely all the *procedures* of the choreography are presented in this *Critique*, the harmony of the choreography likewise requires that none of the *musicians* and their *musical instruments* be left on the side. These cannot be enumerated by a purposively playful *orchestration*, but must be conducted with leisurely largesse. Whereas, accordingly, in this *Critique* once the entire *artifice* of the orchestra has been exhausted, there will still remain the post-show party in which to go over everything as *gossip*, a task which is rather a labour than an amusement.

# *Paul North*

---

## *The Second Wearying of Language*

The most familiar and savage linguistic creature is an idiom.

A dog in language's house, idiom comes when you call, eats out of your hand, but stays by and large invisible. When no one notices your way of speaking, it is idiomatic. Speech disappears; you shoot the breeze. *Aber* listen, an idiom is a cat, undomesticatable, idiosyncratic. The idiomatic and idiosyncratic are co-constitutive and irreconcilable.

Idioms bite with such violence into the history of a language that force is needed to restrain them. Force of habit, organized grammar, but also what we call thinking press the idiosyncratic into the idiomatic. A language is the system of cages built to house a freak show of idioms. They escape in curious ways. In Spanish the more idiomatic way to say *lengua* is *idioma*. When you cannot distinguish idiosyncratic from routine utterances, this is called a language.

We live in a downright cheery harmony; understand one another when necessary, do without understanding when it suits us, and we understand one another even then; who could from within such an order of things understand this frightful idiom and who would want to?

Semantically non-compositional, syntactically non-conforming.

1. the parts do not make a whole, an idiom is a unity whose principle of synthesis has to be a mystery in order for it to convey, convince, mean, be spoken or speakable. It raises a finger and gives itself its own law. *Loquor audet!*
2. an offense against the prevailing order and sometimes against orderliness in general or what is understood as order.

A note on the infinitude of language: that language, or any one language, draws its infinitude from a reserve of pure possibility is mysticism. Idioms depend on the finite modalities of a language, on its limited elements and their legal combinability. And yet they depend on them in a different way than sentences or clauses. They count on the fact that what is strictly impossible can also come to signify. To get meaning out of an impossibility, this is their magic.

Mark of a finite finitude that is also not totally determined, they are linguistic acts, affirmations of the language. They make little or no reference to the rules or to the stock of existing phrases. Their form can neither be deduced from an essence nor compared with examples: they are extraordinary language, an affirmation of a language's peculiar finitude.

The history of a language is geothermal. It piles up and compresses until it fuses into a mass, or so Humboldt thought. And so the popular 20th-century metaphor, archaeology, cannot be the method with which to extract it. It has no strata. As a language becomes heavier, and “the mass of material” increases, it presses on

the mind, “imposes its own characteristic laws, and hampers the free and independent operation of intelligence” (149). A lightened intelligence, free of the conformative pressures of a language, this would be an idiomatic intelligence.

One should accept and resist Humboldt where he says: “in the course of time, an epoch may ensue in which language, as it were, outgrows the mind, and the latter, in its own languor, having ceased to be creative, plays an increasingly empty game with idioms and forms of the language that originated from truly meaningful use” (150). “The second *weariness of language*” is the moment of fecundity when the past is emptied of its meanings and enters a parade of kitch. Where Humboldt idolizes Goethe, one should point out Nestroy, Cervantes, Frank O’Hara as exemplary artists of wearied language.

Humboldt celebrates the idiosyncrasy of a single language as the mark of its “individual character.” To the suspicion that there are differences within a single language, Humboldt responds with a paradox. How can a language differ in individual speakers and yet still serve as a “universal medium” and a “means of mutual understanding” (151)? A language serves the idiosyncrasies of its speakers, to be sure; it is the means to express every individual’s particular “cast of mind.” And yet, above and beyond the variability of people’s characters, language in general has a “perfect lack of character.” Infinitely divisible and infinitely combinable, language itself is the absolutely unidiosyncratic, a sphere of total indifference. Each peculiar combination is “a” language, but the distinctiveness of each does not affect the universality, communicability, infinitude, and uniformity of language as a whole. Nor does the character of individuals, their cast of mind, affect the national language, except in rare cases of genius.

What it means to write in idioms: to listen for phrases that cannot be written, for reasons central to that language and its limits.

Language as pure idiom, a hypothesis. All elements of grammar, syntax, vocabulary were once idiomatic. In those days “a bachelor is an unmarried man” or “the table is red” were shocking and foreign, virtually unintelligible. A language to which they corresponded, which they produced, transformed, or into which they slipped, has through geothermal forces made them the most deeply idiomatic, buried forever in the ear.

Make idioms or hear them for the first time. Are you, mature speakers, willing to become, temporarily, idiots?

*IDIOM is a new book series from Northwestern University Press, edited by Jacques Lezra and Paul North. It publishes texts that develop new idioms for theoretical writing from any discipline.*

Humboldt, Wilhelm von. *On Language*. Ed. Michael Losonsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

# Norma Cole

---

## Roger One: Ars Poetica

Roger One

Clear night

heavy water, any  
water, clearly no one

is talking

But who is doing it? A cigar band, or the drawing of an elegant round temple by Vitruvius. Cinnamon, rose and wild oregano from Mount Olympus near Mount Auburn Cemetery, near the intersection of Orchid and Tulip, violets growing up the Trefoil Path (tiny snapdragons, blue bells, snow-white flowering pear trees and a red-tailed hawk)

*atlal*—remains  
(Arabic)

materiality of language  
&  
defamiliarization

plasticity  
linkage(s) (the ‘book’ itself  
“blue like an  
orange”)

remains→ground (from the ground up, figure is ground is figure.  
4-D)

“the space that  
surrounds them”

con/text  
con/tent

interactive  
sound cloud

contact  
metaphysical

a rocking motion  
waves, furls  
like words

skin absorbs  
(barrier reef)  
tiny (big) changes from (mirage)  
face→solace  
but “aren’t we just splinters of stars” etc.?

# Derek Beaulieu

---

## To be most valued by those who most value brands

Despite over a century of poetic innovation since Stéphane Mallarmé's *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard* (1896) and almost 50 years since the publication of Eugen Gomringer's manifesto "Concrete Poetry" (1956), there is still little universally accepted vocabulary for concrete poetry. Concrete poetry is often contextualized historically and is categorized as a subgenre of radicalized praxis from its predominantly modernist period in the 1950s through to the present. By reiterating this historical precedent—a stridently modernist activity—criticism on concrete poetry more often than not reifies the idea that this form is still in its infancy, requiring a citation of poetic precedent in order to justify its existence. Brion Gysin remarked that "writing is fifty years behind painting,"<sup>1</sup> an assertion evident in the cultural and critical reception for concrete poetry.

Both Eugen Gomringer and Mary Ellen Solt sought simplicity and clarity in their materialist use of semantic particles (Gomringер's "Silencio"<sup>2</sup> and Solt's "Flowers in Concrete"<sup>3</sup> are examples).

---

<sup>1</sup>Gysin, Brion, "Cut-ups Self-Explained," accessed April 10, 2012, <http://webusers.physics.umn.edu/~duvernoi/cuts.html>

Gomringer argues that concrete poetry is an essentially modernist gesture that “realize[s] the idea of a universal poetry” and can “unite the view of the world expressed in the mother tongue with physical reality.”<sup>4</sup> His poetic is created by a dictatorial author-function, the modernist concrete poem limits and sanctions the role of the reader according to strict formulations; the reading space is “ordered by the poet [...] he determines the play-area, the field or force and suggests its possibilities.”<sup>5</sup> Writing in 1954, Gomringer argued for a poetic which both reflects and augments commercial advertisements and graphic design, “[h]eadlines, slogans, groups of sounds and letters give rise to forms which could be models of a new poetry just waiting to be taken up for meaningful use [...] So the new poem is simple and can be perceived visually as a whole as well as in its parts.”<sup>6</sup> Gomringer proposes that “languages are on the road to formal simplification; abbreviated, restricted forms of language are emerging.”<sup>7</sup> This reduction and “simplification” of language—this attempt to create a universal poetic based on headlines and slogans—is now completely submerged into contemporary graphic design and advertising. In many ways Gomringer was correct, poetry today must learn from the insightful use of language which is typified by contemporary graphic design and advertising. Marjorie Perloff states, “this call for what Eugen Gomringer has characterized as ‘reduced language’ for ‘poems [...] as easily understood as signs in airports and traffic signs,’ runs the risk of producing poems ‘poems’ that are airport and traffic signs.”<sup>8</sup> We should be so lucky.

My own concrete poetry is dedicated to the exploration of dry-transfer lettering. Once ubiquitous in business and graphic design environments, dry-transfer lettering (and its largest manufacturer, Letraset) is now an antiquated cultural artefact denigrated to art-

<sup>2</sup> Gomringer, Eugen, “Silencio,” accessed April 10, 2012, <http://www.ubu.com/historical/gomringer/gomringer01.html>

<sup>3</sup> Solt, Mary Ellen, “Flowers in Concrete,” accessed April 10, 2012, <http://www.ubu.com/historical/solt/solt1.html>

<sup>4</sup> Gomringer, Eugen, “Concrete Poetry,” Translated by Irène Montjoye Sinor and Mary Ellen Solt, accessed April 10, 2012, <http://www.ubu.com/papers/gomringer02.html>

<sup>5</sup> Gomringer, Eugen, “From Line to Constellation,” Translated by Mike Weaver, accessed April 10, 2012, <http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>

<sup>6</sup> Gomringer, “Concrete Poetry.”

<sup>7</sup> Gomringer, “From Line to Constellation.”

<sup>8</sup> Perloff, Marjorie, “Signs Are Taken as Wonders: The Billboard Field as Poetic Space,” *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 120, original emphasis.

ist production. Only once the business community rejected Letraset in favour of computerized graphic design technologies did dry-transfer lettering enter an artistic vocabulary. Ironically, that transition only occurred once the medium was deemed not cost effective by its manufacturers and is slipping out of production. I view poetry, as typified by concrete poetry, as the architectural structuring of the material of language; the unfamiliar fitting together of fragments, searching for structure.

Mine is a poetic without direct one-to-one signification. It is rhizomatic in composition, pointing both to and away from multiple shifting clouds of meanings and construction, where writing, as Deleuze and Guattari stated “has nothing to do with signifying [...] it has to do with surveying [and] mapping.”<sup>9</sup> This rhizomatic writing is “a map not a tracing”; and as a map it has multiple entryways, as opposed to the tracing, which always comes back to the ‘same’. The map has to do with performance, whereas the tracing always involved an alleged ‘competence’.<sup>10</sup> The writing I foreground in these “multiple entryways” is that which focuses on excess—the leftovers, the refuse, the waste. Writing which overflows the container of the poetic.

I construct my poems without an architectural plan or previous sketch, allowing the work to build gesturally in response to shapes and patterns in the letters themselves. Poems are constructed one letter at a time, each placed by hand. Once fastened to the page the dry-transfer letters are permanently affixed and cannot be erased or removed. A physical embodiment of Allen Ginsberg’s dictum extolling “first thought, best thought.” I attempt to craft my work with an eye to graphic design and typography—a poetry that looks to the evocative potentialities of kerning, letter-spacing, x-height and ascenders. The resultant poems, if executed with the same care given to projects by the best graphic designers, are logos and slogans for ’pataphysically impossible businesses.

Advertisers and graphic designers use the fragments of language to fully realize emotional, social and political means—and in doing so have left poets with only the most rudimentary tools in doing the same; the ‘golden arches’, the Nike ‘swoosh’ and the Dell logo best represent the contemporary descendants of the modernist poem. Poet Lew Welch famously wrote the ubiquitous

---

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Translated by Brian Massumi. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 7.

<sup>10</sup> Deleuze and Guattari, 12.

Raid slogan “Raid kills bugs dead” as a copywriter at Foote, Cone and Belding in 1966. Vanessa Place argues, “we are of an age that understands corporations are people too and poetry is the stuff of placards. Or vice versa.”<sup>11</sup> Like logos for the corporate sponsors of Jorge Luis Borgé’s library, my concrete poems use the particles of language to represent and promote goods and corporations just out of reach. These imaginary businesses, and the advertising campaigns that support them, promote a poetic dreamscape of alphabetic *ostranenie*.

### **Works Cited**

- Deleuze, Gilles and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Gomringer, Eugen. “Concrete Poetry.” Translated by Irène Montjoye Sinor and Mary Ellen Solt. Accessed April 10, 2012. <http://www.ubu.com/papers/gomringer02.html>
- . “From Line to Constellation.” Translated by Mike Weaver. Accessed April 10, 2012. <http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>
- . “Silencio” Accessed April 10, 2012. <http://www.ubu.com/historical/gomringer/gomringer01.html>
- Gysin, Brion. “Cut-ups Self-Explained.” Accessed April 10, 2012. <http://webusers.physics.umn.edu/~duvernoi/cuts.html>
- Mallarmé, Stéphane. “One Toss of the Dice will never Abolish Chance.” Translated by Christopher Mulrooney. Accessed April 10, 2012. <http://www.ubu.com/historical/mallarme/dice.html>
- Perloff, Marjorie. “Signs Are Taken as Wonders: The Billboard Field as Poetic Space.” *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. 93-133.
- Place, Vanessa. “Poetry Is Dead, I Killed It: an Essay by Vanessa Place.” Accessed April 10, 2012. <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/poetry-is-dead-i-killed-it/>
- Solt, Mary Ellen. “Flowers in Concrete.” Accessed April 10, 2012. <http://www.ubu.com/historical/solt/solt1.html>

---

<sup>11</sup> Place, Vanessa, “Poetry Is Dead, I Killed It: an Essay by Vanessa Place,” Accessed April 10, 2012, <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/poetry-is-dead-i-killed-it/>

# Anne Waldman

---

## *Robert Duncan's Dream: from the Workshop of Attention*

*There had been catastrophe. There would be catastrophe. The time in which a man lived was a whirl or drift in a great sea that might rise out of itself into a roaring end of things.*

\*

*What returned to my thought as I began work this morning was the revelation of the stars. For the dream Muriel Rukeyser, the Poetess of the major arcana of my own dream-tarot, took us out to see the night sky. All the stars of the cosmos had come out from the remotest regions into the visible. At first I was struck by the brilliance of Orion, but as I looked the field was crowded with stars. Dense cells of images and then almost animal constellations of the night sky. It was as if we saw the whole over-populated species of Man, and in that congregation of the living and the dead, the visible and invisible members of the whole, we began to make out patterns of men, animal entities whose cells were living souls.*

*"We see these skies here," the Poetess said, "because we are very close to the destruction of the world." —Robert Duncan, *The H.D. Book**

Writing against a poetics of catastrophe. Did we ever say it would be easy? A radical shift in the biosphere (*born on the cusp I was*

*born to...1945, under sign of Mars,) you can feel it in the weather. I would not not trumpet this cause, which is an anarcho-Buddhist-socialist-feminist-eco poethics. Call out Poetess Rukeyser. The goddess is dead. The “ess” in stress is dead.*

If we were truly cyborgian—human/animal/machine although born from *militarism and patriarchal capital*—we could inhabit a world without genesis perhaps, a world without end.

Robert Duncan asked me once, echoing Allen Ginsberg:  
And what *is* your end-cause, what *is* your desire?

I desire the continuing radical dissonance and magic and wit and activism in a practice of poetry. And being part of the continuum of word workers carrying, sifting, shifting narrations... in public space. (The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics 1978)

*& to wake up the world to itself.*

*Often I am permitted to return to a meadow.....*

Also I desire a path away from from a language-kulchur of death, empire and displacement, and would advance a de-colonialization of turf to hold dearer the body politic. Major and minor keys. color fields, musical notes, a long structured “realized” notation made by hand, voice, technology allowing for both discipline and improvisation in protest and performance. Collaboration enters the field as well.

My larynx instructs me thus, proclaims a vocal imagination and trust. Was *homo ergaster* the first hominid to vocalize? And what did she say? The larynx descended. We have an L shaped vocal tract. And how phonemes may also be produced on the outside of the body. Language is not a separate adaptation but an internal aspect of some much wider symbolic culture. Or where you find human you find poetry and capacity for song and impulse gathered from the rambunctious animal that sways and sings in ur-sound and body motion. Biopoetics. Oikos-Symbiosis. Something catches on. Something is catching on. The slime molds! “L” is for language, “L” is for love.

*What myth is stalking my imagination?*

Dear Extremophile:

What I learned: nature was not pure unchanging, there was no “real balance”

What I noticed. That I might “catch on” to noticing.

What I learned: Pythagoras was always re: approximations

Nature was an ocean inside me. Liquidity and detail.

Animal entities were pressing their bodies against me in the form of the ancient manatee.

*Do you need a weatherman to know which way the wind blows?*

All our binaries are in question: mind/body, animal/human, organism/machine, nature/culture, public/private, home/workplace, male/female, artist/careerist, life/economic. All can be dispersed and broken down and re-configured, interpolated upon, folded, appropriated, re-pixelated.

In New York City and elsewhere, the conglomerations and tendencies and astuteness that are Occupy Wall Street are recognizing and utilizing skillful gestures through signage, meme, and the oral repetition of response mechanisms such as “mic check”, and hand mudras which register yea and nay and “discuss this further”. Governance gatherings such as General Assembly, various web tributaries, publications (such as the Occupy Wall Street Journal and TIDAL) and the basic practice/ inspiration of showing up with many bodies in public all-weather space is established. The willingness to live and protest on the street continues. The official law enforcement response has been, by turns, predictable and vicious. Passive/aggressive, one might say. Artists, poets, citizen of all stripe and ilk are drawn to the possibility of a shifting consciousness addressing the dire situations of economic disparity, unemployment, resources in the hands of a few, racism, and universal unmitigated suffering in an inter-connected (pratitya-samutpada, Sk: dependent origination) world. Also endless war, and the deg-

radation of conditions in so many that surround you on the streets of the world. And not to forget to re-invigorate our society with imagination, delight, playfulness. Occupy Art an offshoot of OWS was declared in late November of 2011.

The first Occupy Art action took place at Lincoln Center on Dec 4, 2012, after a performance of Philip Glass's opera *Satyagraha*. (Satya= truth, agra = insistence). "Truth force" was Mahatma Ghandi's radical and deep sense of an act of civil disobedience and protest. Lines from the Bhagavad Gita are sung in Sanskrit in the first act, which highlights Ghandi's work in South Africa against apartheid (particularly of Indian workers) and a first demonstration on Sept 11, 1908 in Johannesburg which activated the Satyagraha methodology. Dr. Martin Luther King is also a protagonist in Act III of *Satyagraha*, whose own life of protest—as is universally known—was inspired by Ghandi's. Occupy Art wanted to highlight the irony of an opera advancing the moral rigor and practices of Mahatma Ghandi's civil disobedience with the financial support of the Bloomberg Foundation. The composer appeared with the Occupy protestors and supported the concern about the disparity between a visionary and humanitarian moral message and the apparatus of corporate arts funding. New York Mayor Bloomberg's police force had been arresting and applying pepper spray to Occupy demonstrators for weeks.

One obvious next action was a demonstration at the Museum of A Modern Art in front of Diego Rivera's riveting three-tiered fresco "Frozen Assets", which posits further irony: a painting relevant to current Wall Street issues inside a corporate art museum. The fresco displays wealthy New Yorkers at their bank at 1 Wall Street opening deposit boxes on a first tier; next up a homeless shelter (a pier at 25th Street) with sleeping bodies lined head to toe, more reminiscent of a morgue; at top skyscrapers of wealth and power tower over the "frozen assets" human realm, a burgeoning Rockefeller Center at center. This was painted in 1931. Diego Rivera was later involved in the New Deal's Works Projects Administration, painting frescos glorifying the stamina and dignity of the working man. Many activists have been pushing the current U.S. of A. administration to consider a New Deal-like solution which (back

then) put millions to work after the Depression.

Others want to turn the whole apparatus upside down.  
The current temperament of the 99% is restless and impatient.

As poet Charles Stein said of the Occupy movement, “Money has an enemy”.

Many younger Occupy activists have felt indebted to the Arab Spring and particularly the riveting situation in Egypt (which continues to be troubling and complex) where women had particular voice in the revolution overthrowing cop-pharaoh Hosni Mubarak.

*Go Down Moses* is a Negro Spiritual referencing Exodus 7:16 and Moses's demand for the release of the Israelites. The original verse was created by the Jubilee singers in 1872. I intoned a new version in my home city:

The prisons of Egypt go back far  
 To Joseph in the house of Potiphar  
 Check the papyrus check the astrology  
 Down the stair of time in a theocratic dynasty  
*Go down Moses*  
*Way down in Egypt land*  
*Tell old Pharaoh let my people go*

Death is before me today like the odor of myrrh  
 Like sitting under a sail on a windy day  
 Death before me today like a hangman's noose  
 In the torture chambers of Egypt you rarely get loose  
*Go down & etc...*

Al Qaeda bred in the prisons of Egypt  
 Nurturing hatred in the prisons of Egypt  
 CIA operatives in the prisons of Egypt  
 Waterboarding in the prisons of Egypt  
*Go down...*

Shackled in a pyramid waiting for the death barge  
 Shacked in a pyramid waiting for the death charge

Bound and gagged and blindfolded for twelve long days  
 As outside your prison revolutions rage  
*Go down...*

Shackled and outraged in Capitalism's jail  
 Gagged and bound by the Federal Exchange alpha male  
 What will it take to get the mind stable  
 What will it take get food on every table

*Go down Bloomberg  
 Way down in NY Land  
 Tell old Wall Street to let my people go...*

This verse is like luminous beads on a string  
 Verse like the shifting sands with a scorpion's sting  
 Cries of people in bowels of corruption  
 Ululate those crying out in insurrection

Rise up Cairo rise up Port Said  
 Rise up Alexandria rise up your need  
 Rise up El Karga rise up your voice  
 Prisons of Egypt gave you no choice

Rise up U. S. of A., rise up your voice  
 Capital's prisons everywhere leave us no choice  
 It's the universal paradigm it's the only game in town  
 Support Occupiers of Wall Street, don't let them down

We'll occupy Liberty Plazas beamed around the world  
 Sleep on concrete, wake up on consecrated soil  
 Where bones of slaves and workers and victims of war  
 Haunt the 1% spooked right down to the core...

*Go down Bloomberg  
 Way down in New York Land  
 Tell old Wall Street let my people go...*

I participated in and observed Occupy contact zones and protests in not only the New York nexus and ancillary protest sites - Zuccotti Park/Liberty Plaza, Duarte, Washington Square Park, Times Square, The New York Stock Exchange, and Union Square, but also sites in Toronto, Berkeley, San Francisco, and Athens, Geor-

gia. A fluid esprit de corps was always visible. As of this writing Occupiers have returned to the original contact zone in New York after the site was closed two months ago.

On October 13, full moon, sitting on the chilly ground Zuccotti:

*Moloch's motor stuck  
on roof of Casino Wall Street  
ghost chip in the sky...*

I thought of Marx's line: *A being which does not have its nature outside itself is not a natural being...*

*How are you contemporary with your time?* Georgio Agamben's query from *Nudities*.

My time as poet began as I said with larynx or so she thinks to find that vibration in female body rendering the text-sound forth. This location informed the more recent large structures of book length poems: *Structure of the World Compared to a Bubble*, an exegesis of the Buddhist Mahayana path based on circumambulations of the great Borobudur Stupa on Java's Kedu Plain, to the feminist anti-war kinship epic *The Iovis Trilogy: Colors in the Mechanism of Concealment*, and the vocalized dream tidalectics of *Manatee/Humanity*.

The eco-terror play *RED NOIR* was produced and performed by The Living Theatre in 2010, and *Cyborg on the Zattere* a "Poundatorio" with music by composer Steven Taylor is still in flux. *Cyborg* takes on the "knot" of Ezra Pound, his hideous politics and luminous poetry. We see him in his open-air cage at Pisa not unlike the cages at Guantanamo. The opera opens in a Wall Street Casino. Steven Taylor has composed a "usura" cantata for a Renaissance trio.

That is the question and the *plahn* of poet of larynx of the constellation of imagination toward making books and plays and libretti and recordings that respond to questions concerning the end of time, and that gaze into the darkness of "these times". Gestures into the void...

In various “workshops of attention” I taught this past fall—including several with musician Ambrose Bye where we focused on the social issues of Occupy and other current events—we continued these ruminations, investigations and cultural interventions, deciding where the work comes from... head ... throat ...heart? ... readings and samplings and appropriations of others? And where was our gaze? And we acknowledged “deficit” and a magical “disorder” too. We decided to track or trace back the neuron that found affinity with our psychophysical system, that summoned us poet. Is there a gene for poetry?

So far, a symbiosis. Attest to that. To come to a poetics full blown under a school desk, taking shelter from a fearful fantasy of nuclear blast and fall-out. Remember how one clutched the corrosive-resistant metal “dogtag” of name and station in Pubic School 8 on King Street? Air raids. *In the mind of the child are all times contemporaneous?* It hangs on a ball-chain under your sweater, remember its initial coolness against the skin...you are now, someone said, inducted into the paranoid armies of the U.S. of A. In the Viet Nam war soldiers put rubber silencers on their dog tags so the enemy wouldn’t hear their sound (they wore two tags—if killed one would rest with the body to the grave).

What is a fantasy of catastrophe like? It keeps you wakeful and curious. The disjunct here, a cognitive dissonance for someone so young.

*Often I am permitted to return to a meadow  
as if it were a scene made up by the mind  
that is not mine but is a made place  
that is mine*

(R. D. from *The Opening of the Field*)

*What myth is structuring my imagination?*

Playing with war trinkets at home, my lieutenant father’s spoils of WW II, were safe in a strong box. Some particular ones, medals embossed with insignias, enameled (I remember a remarkable deep blue), plucked from the enemy dead. Giving rank and posture, somehow stiff, formal and a gesture from the State which orchestrated the apparatus of Nazidom.

In a photograph with my father, our first contact, I am eight months old, he’s still in uniform. I play with a button on his shirt.

Out of this fascination a life-long poet obsession with the apparatus of war is sprung.

Presumably your child corpse would be identifiable with its metal tag after a nuclear blast. Survive like the gold cavities extracted from victims in concentration camps. But this was not the way to inhabit a body, the child thought.... *this is crazy*, what dogtag would survive a nuclear blast?

First question for the State.

How are you co-commensurate, co-commiserate, or co-conspiratorial with your time? What is your identity tag now? What is the trace of graffiti you leave in a cave or bomb shelter of desire, how would you be named? How are you saved? What have you accomplished, what deeds, what siddhis in public nuclearized space?

A child-decade later you are wiser, taking shelter in larger basements of hope and fear. You have studied some history. You have friends who have survived the holocaust. You are not quite post-holocaustal. The Quakers who founded your highschool are outside protesting and leafleting for a nuclear free world, against a backdrop of protest folksong and poetry.

Apparatus is a tough assignment. Can't read you. You are either in or off the mark. Above or below the mark. It is a non-human agency: apparatus. A non-human gesture is an apparatus. She wanted to soldier to embrace apparatus or so she thought but others who saw differently might convince you of a different approach. Look there a sunset. Look there a catastrophe.

A different approach. At the child's birth, her own, she was told, there were miracles. And there would be some hop for an other who would enter a world beyond apparatus. An arbitrary program is an apparatus. How dull! But she could be a miracle. Hopes pinned to the uniform.

—What is a desire to enter a path like soldiering feel like?

—Not arbitrary.

—Necessity is at the gate. *Est-ce que ça te soucie?*

All the “itys” come charging in.

There is a condition not unlike Paleolithic for opportunity. Opportunity comes knocking.

Beyond automatic. Because an apparatus obeys a system.

She dreamed about some cultural objects after after she traveled on all those vehicles, after she went out, after she joined up because remember she was now not merely out, but “once, out” and it was time to sleep and dream and get up at dawn and inhabit a new site.

from *Soldatesque/Soldiering* (Blaze VOX, with art work by Noah Saterstrom, 2011)

In an review of several recent relevant books “Predators and Robots at War” by Christian Caryl (*NY Review of Books*, September 29, 2011) we have chilling update on the latest drone and predator technology . We already have a world where unmanned robots — those powerful weapons systems that can both see and think—are essentially fighting wars. Packed with sensors and sophisticated video technology—“unmanned aerial vehicles” can see through clouds or in the dark and may loiter for hours or days over a target. The United States Air Force is now training more UAV operators each year than traditional pilots.

*Researchers now working on military robots seem especially eager to ransack the biological world for elegant solutions to the design problems that have to be overcome. There is a snake-shaped robot that can rear itself in the grass when it wants to scan its surroundings. Tiny surveillance robots scuttle up walls like bugs, and robot flyers flap their wings. The Navy is testing submersibles that swim like fish. Researchers in the UK have developed a robot whose sensors mimic rat whiskers –since so far no engineer has managed to come up with a sensory system that is better at navigating in total darkness.*

I walk out under a night sky full of stars far from the city, *I was struck by the brilliance of Orion* and look up naming them for poets who have died recently: Adrienne Rich, Janine Pommy Vega, Akilah Oliver, Ira Cohen, Paul Violi, Samuel Menashe, Gil Scott-Heron, Victor Martinez, André Chédid, Taha Muhammad Ali, Stacy Doris...

All writing around the sides the persons a galaxy all writing re-sounds a hot history. Star stars or stars stars. All writing is in fact cut-ups history will decide games heated and heated economic behavior. To rise up scene all sounds of Tahrir and inside supply side threatened. A long delineation. Longer than I would be counting stars. This, a whisper, this the end of whisper to rise up rise up and wiser and win the streets of the world. Commission overheard in a spin a soldiering one. What streets of the world to spin rubric's yes yes commerce, no, a no, no. Tanks of the blown-off world. He is my beautiful cyborg offshore a caw caw of major spills and elsewhere no, no. Cut the dialect the binary the dear word so precious and forbidden, dear Robert Duncan. They use the machines to take the streets out of "the out of" my world. Horizon my headwater cut cut the cable my beignets my else my obsession an appetite "poor politics, poor poor pols". Waters of the corpse world in media cut cut the lines manipulate desire and show the word show the Man show the tablets a Paleolithic grab all streets of the world. Twilight fields of discontent that shadow governments rise up people of the world of many wounded galaxies our discontent. And hear you, people of the word. What room? The grey we reach to. Assume that the worst has happened deporting Rom explicit in the gypsy purge meeting with language in the streets of the world. Subject to strategy poor poor pol a scrutiny. Its link its drill its Bandars. Condemn Salazar and the interior ministry of fisheries and assume the worst in writing cuts his exterior of life the glib industry, the selves behind the tyrants. My loaves and fishes in deep deep water. Is at some point classical prose, my no, Bulgaria my no Romania my Haiti my Egypt, and gypsy environment come to this Zuccotti coastline America ruptured pipeline to awe caw gulf stream is seated cut cut to other fields ripple effect and your domino will fall. And the bomb all fall down. Cutting and rearranging factor your opponent your domino history will gain introducing a new parity binary Asange dimensions your strategy. Will history decide "caw caw caw". How many Tarot yes yes discoveries sound to kinesthetic a gulf of arcana everyone. She wanted to soldier a gulf of anyone. She wanted to soldier out ofhere her long delineation stars longer than would be counting. Cut through this leak of revolution the occupied future will come out. We can deport Rimbaud now produce

accident to his color “Voyelles”. Exit the colors you drain me of. And new dimension to films cut cut Sarkozy the senses the place of sands, gambling scene all sounds all colors tasting sounds, France, France smell all streets of the world. Wake up, all colors of all the burqas tasting sounds of the Wall Street shadow world. Cut cut when you can have the best all: Anthropocene a Rom in everyone. In a collage of words read heard decipher, arise outbreak of temper Sarkozy, military strategy, sound of voice a pitching wail will sear the wall will wall the sound will break the word will suck the variation clear and act accordingly history will decide the streets of the world. Caw caw introduced the cut-up scissored remembered gulf renders the aroma in memory of my despotic elders. Let the dolphins in and act accordingly. Let the manatee thinking archivally deeper than man. If you posed entirely of prearranged cut cut determined by random Ghandi, no Merkel cut cut G-20. A page of written words no advantage to leak from circular Salazar. Obama an interior from knowing predict the move the mood, no go back will step down no no not will will step down will will arise? Circumpolar water and denizens within arise. Streets of the world arise. The cut variation images shift to sense advantage in processing to sound sight cut cut sound to arise. Of memories stars have been made by accidents is where Rimbaud was going with order could live could systematic derangement of the casino scene, cut cut in with a drone lullaby then hallucination: seeing and places that arise the streets of the word. And Merkel our nuclear future to deny deny. Our man in rendition cage and cut cut the torture o streets of the world arise to cut back forms else mammals suffer Mubarak. Moses rearrange blunt the word and image to other fields rise to streets the USA of the USA of the prisons soldiering world. We'll see how calm politics will become. G-20 outbreak of temper Germany. Of temper BP. Condemn the masters UK France corp or carp on it but no longer predict the move, XL pipe cut cut other fields than cuts your writing Egypt your Yemen your Syria your Libya. Re-inhabit the layer layer public visual oral consciousness of stars. New century's relation to boundaries Orion body and voice and no end no roaring end.

*Bibliomancy: Robert Duncan,  
Donna Haraway, Bob Dylan, Muriel Rukeyser, William S.  
Burroughs, Brion Gysin, Gayatri Spivak, Giorgio Agamben.*

# Jean-Marie Gleize

---

## Notre méthode

Il s'agit bien d'une question de distance. Ou plutôt, en réalité, de « distances ». D'un (lent) calcul de distances. Ou d'une prise (instantanée) de distance. La distance n'étant jamais la même. Une fois entré « en réalité », la question qu'elle, la réalité, me pose, c'est celle de ma position relative.

J'ai toujours eu grand plaisir à susciter, à suivre, à côtoyer ces configurations « élastiques ». Je sais aujourd'hui que c'est *parce que* la situation créée est impossible, intenable, que quelque chose va se passer, et se passe.

Sur le chantier les matériaux sont au sol, se chevauchent. Ils attendent. Tout cela n'a d'autre sens que d'être là, en suspens. Inerte, nocturne, soumis au hasard de quelques éclats, flash. Du réel et des mots en miettes, en poussière. Je sais aujourd'hui que c'est parce que je n'ai jamais su écrire « au sujet » des images (ou que je n'ai jamais su qu'accompagner leurs apparitions fugitives, leur disparition, leur effacement, leur retour à la poudre), que j'ai attentivement assisté à ces tentatives, effectivement participé à l'élaboration

de ces petites scénographies mystérieuses et provisoires.

Dans l'un de ces *dispositifs provisoires* (je pense aux premiers poèmes de la tradition arabe, à ces lamentations sur les camps abandonnés, les restes épars sur le sable), les traces sont nommées « documents ». En fait rien n'a lieu ou n'aura eu lieu que le document de ce qui a eu ou aurait pu avoir lieu. Aucun de ces objets (j'appelle ici *objet* le double mixte texte-image, ou *text-image*) n'a de sujet à proprement dire, ou de titre. « Document » est leur titre à tous. Naissance, ou création, ou « invention » (comme disent les archéologues) du document un, deux, trois... Reproduction, duplication, sélection, montage, archivage, disparition progressive.

Je connais un poète pour qui le mot et la chose ou la pratique « document » s'oppose à la chose, au mot, à la pratique « monument ». Toute image fixée peut aussi bien se penser comme « monumentale » — à la manière du poème anthologisé ou anthologisable que l'on reconnaît et que l'on apprend. Ou rester « document », feuille volante, fragment posé, interposé, à disposition. Un monument peut aussi bien être photographié comme tel, ou balayé par une « trainée de réel ». L'Histoire construit et détruit les monuments, les fait exploser et les restaure. La photographie peut enregistrer ces passages, documenter ces accidents, témoigner de ces orages ou de ces pourrissements poétiques. Une de ses leçons les plus touchantes (je parle de ce poète) disait que nous ne sommes intéressés, requis, que par « ce qui ne se conçoit pas bien ». Que ce qui ne se conçoit pas bien, donc, s'énonce ! Tende à s'énoncer. Ou à se filmer, à se photographier.

Je lis quelque part : « *degré de réalité : inconnu* ». La réalité est en effet *a priori* mesurable (ou quantifiable). Une composante, plus ou moins, en composition avec de la non-réalité, ou quelque chose comme une réalité non réelle. Mais la non-réalité, bien sûr « ressemble » au réel. C'est ce que montre la photographie. *Degré de fiction : non connu, et, certes, non mesurable.*

Sous forme interrogative : Degré de réalité ? Inconnu. Nous avons tout intérêt, je crois, à ne pas quitter la région où ce sont les ques-

tions qui dominent (insistent). Y a-t-il de l'in-sensé ? Ou, sous une autre forme : Que va-t-il se passer ? Que s'est-il passé ? (On imagine qu'ici plusieurs récits sont possibles). La « réalité » serait la somme de ces récits occupant tout l'espace vide de l'image. Ou l'espace vidé de l'image.

Je suggère aux jeunes écrivains de ne pas avoir peur de se saisir de l'image, de la prendre bien en main, et de la vider. Sans anesthésie : la prendre, la déchirer, la vider.

Je suggère aux jeunes photographes de couper les mots en quatre, de les tordre et de les hacher, de faire avec ce qui reste un peu de gris d'image, plus ou moins foncé.

« Covering the real ». Parce que: ou bien c'est l'image qui cache (recouvre, avale, oblitère, par glissement latéral) tout le bruit que font les essaims de mots, phrases, paragraphes, ou bien ce sont les mots, phrases, nappes de traits tirés qui strient la surface de l'image, l'érodent et la couvrent. *Double couverture en conflit*. Affrontement violent prévisible, inévitable. Attendu, désiré. Vécu souvent comme une pluie d'orage.

Tout continue de tourner pour moi autour de l'injonction : « remplacer l'image par le mot image », et parfois je l'entends ainsi : *mot-image*, le mot « image » comme un mot-image, au centre de la page, cinq *lettres-images* noires entourées de blanc. Ou encore je crois voir *la photographie du mot* « image », et sa disparition progressive au sol, soumise aux intempéries, sous les flaques de graviers et de boue. Mais ce mot ni ces phrases ne sont photographiables. Et rien n'est photographiable. Si j'intitule un texte « Contribution à l'impuissance photographique » ce n'est pas par simple provocation, c'est comme si je disais « La poésie n'est pas une solution ». Il s'agit d'une expérience.

Un corps ou un visage. Ils ne peuvent coïncider. Ou bien, pour moi, ils sont infranchissables. Quelque chose serait perdu à l'intérieur de l'image (atrophié ? paralysé ?), quelque chose non respirant, contenu, tassé. Ou comme une scène de détention ? Fenêtres et portes fermées, bouches cousues, ciel absent (presque). Rien que

le bruit de l'eau qui recouvre les voix. J'aime cette idée que le récit se termine sur ce bruit assourdissant et silencieux du *Wasserfall*.

Certains croient que les photographies peuvent être décrites.

Ou racontées. Je lis : « Une histoire pourrait s'écrire ». Le fait est qu'elle ne s'écrit pas. Ne s'écrira pas. D'ailleurs les personnages ne parlent pas. Sur l'écran passe une phrase muette, donc une image. Sage et muette comme. Déplaçable. Posée ici ou là pour dire autre chose. Absolument disponible. D'ailleurs les phrases ne parlent pas. Elles passent.

Maintenant l'image flotte. Elle monte ou descend. Il faut la faire défiler, vers le haut ou vers le bas. Savoir que jamais elle ne sera à sa place.

« Dans l'espace enseignant, chacun ne devrait être à sa place nulle part ». (Roland Barthes)

---

« *un piège à lumière total* »

Ici pour concevoir (rassembler) ce qui entre (en composition) dans ce mouvement  
ou bien en décomposition dans  
(les fragments eux-mêmes décomposés dans)

On conviendra que ce mouvement est imperceptible

Il y a donc une expérience (formulée comme « le renversement des images ») mais qui suppose la mise au point (heureuse, douloreuse, conçue comme saltation au fil du courant, descente et montée, prises et surprises, bribes) lente (temps réel, à préciser), d'un appareil qui est et qui n'est pas le même que mon propre corps (mon corps)

(que ces mouvements sont en apparence immobiles)

Quelque chose apparaît se composer et se décomposer dans le

temps quelque chose invisiblement

invisiblement est l'objet de cette expérience

couché à plat ventre sur le pont ou sur un drap maintenant la pression

en attente de ce qui

ce dispositif de *capture*

Ce dimanche un ami me raconte que depuis quelques jours il perd l'usage de l'un de ses yeux, voit trouble, tremblé. Il m'apprend aussi que de l'autre œil, depuis sa naissance, il ne voit pas.

Au fond de ce cube (XIII<sup>e</sup> siècle) quelque chose brûle. Les trois portes ouvertes, défoncées. Celle du centre est obscure, rideaux tirés. Elle pourrit lentement, on dirait qu'elle s'enfonce.

Des images invisibles. Celles du fond de la rivière. Couché sur le pont je regarde entre les planches. Je voulais voir le bruit de l'eau.

Douleur aiguë au fond de l'œil.

En bas de la boîte la maison de bois est de plus en plus cassée, détruite. L'alvéole centrale est défoncée, le rideau troué flotte encore humide. Je suis entré en tendant les mains. Les yeux serrés j'ai vu la forme du lavoir et le trou.

Ce cube, ou boîte était un appareil, une sorte de lavoir, oui, un lavoir.

(Ici flottait comme de la poussière.)

Parfois du sang coulait sur le sol, mouillait les fenêtres de bois, séchait contre les grilles.

Des images invisibles. Simplement murmurées, entre les planches, entre les lattes, dans les fentes. Une eau de mémoire.

Entré brusquement dans l'étable je suis ébloui par l'odeur de la paille.

Minéral trop loin.  
Animal trop près.  
Végétal entre.

Alors végétal entre et comme assez lent.

Rien contre la vitesse  
sauf que pas et jamais « vite »  
(le bruit de l'eau absolument égal et neutre entrevu dans la fente)

Le ralenti est  
tout réellement au ralenti comme c'est  
est le *temps réel*

Tout « dans le style de l'attente »

Cette boîte est aussi mon visage et ce qui l'entoure. Je me tiens la tête à deux mains et serre, je pousse vers l'intérieur, je voudrais que mes mains se touchent et qu'ainsi l'image soit écrasée comme fruit de cassis au creux des paumes.

Maintenant elle s'étale à l'intérieur de moi, elle mouille les bords, je ne peux pas la voir mais je la sens qui s'étale à l'intérieur de moi.

Rien contre la vitesse sauf que non mesurable et partout  
l'échelle est dans la boîte avec les flaques de sang  
un miroir en miette  
: le ralenti est le temps réel.

Alors je vais te montrer à gauche la maison fermée bouclée dite le fournil dedans il fait un noir d'encre un noir d'écluse ou d'église et j'ai photographié cette nuit-là la nuit intérieure *inside* la bouillie de fruits noirs à l'intérieur de la tête j'ai fait pénétrer le noir incrusté broyé je l'ai pour toujours avalé maintenant il est tendu tenu à l'intérieur de mes joues entre mes tempes et de moi (entier). Vestiges ?

À quelques mètres au dessus du bord nous attendons les yeux fixés sur le sol l'eau est de plus en plus proche et de plus en plus haute

et nos yeux de plus en plus attachés à la peau d'algues sombres de plus en plus fixés ou perdus.

« nous n'avons rien d'autre que le temps, seulement le temps, c'est notre cabane »

Et l'ange trop loin  
la mouche trop près  
végétal entre, alors végétal entre et des feuilles collées à hauteur de paupières un bandeau  
Une ampoule grillée.

Cette histoire est l'histoire de la poussière.

Au commencement du livre je dis que T coule en moi « comme de la poussière ».

il coule

« des images invisibles. Celles du fond de la rivière. Couché sur le pont je regarde entre les planches. Je voulais voir le bruit de l'eau. »  
Elles coulent. L'eau du lavoir et de la rivière.

La poussière coule en moi comme de la lumière. L'eau invisible et nue, un son de prière ou de psaume, un son de poussière végétale.

Ainsi m'adressant à toi je peux te confirmer les principaux articles de *notre méthode* :

1. nous avançons imperceptiblement à l'intérieur de nous-mêmes
2. nous travaillons en temps réel, au temps réel
3. nous devonons quelque chose de ça (poussière/lumière)
4. les yeux fermés nous entendons la musique de tout (objective)
5. nous utilisons les accidents du sol
6. nous sommes (physiquement) à la décomposition des images
7. nous sommes des techniciens de surface(s)
8. il s'agit de littéralement *devenir*

« L'ampoule vidée se vide de ses rayons. Vidée elle se vide encore. Émet un éclat de lumière noire. Alors elle commence à fondre. A la fin du film l'ampoule est une plaque au bas de l'écran.»

*Mais le film est sans fin.* C'est le 9<sup>e</sup> point de notre méthode.

# MÉTHODE

# *METHOD*



# Pascal Poyet

---

## L'objet théorique

Je devais présenter mon livre *Draguer l'évidence* (Eric Pesty Editeur) dans une librairie parisienne. J'étais debout entre le rayon sciences humaines et une table recouverte de piles de livres qui se trouvaient être presque tous consacrés à Jacques Lacan dont on fêtait un anniversaire. Les auditeurs se tenaient, debout eux aussi, entre les autres tables. S'il doit y avoir une seule bonne raison de parler ou de regarder ce qu'on a fait, ai-je dit, ce que je comptais bien faire, plutôt qu'immédiatement tomber dans le texte, le lire, c'est que cela pourrait vous emmener juste un peu plus loin que la chose dont vous parlez, quelque part où vous seriez déjà en train de commencer autre chose :

Et en pensant à cette rencontre je me suis posé une question, une question que je me pose depuis un petit moment. Je me suis demandé quel était l'objet théorique de ce livre. Et par « objet théorique », je ne veux pas dire quel est le propos ou l'idée ou la notion — non, l'objet théorique, ce serait un objet, très concret, placé sur la table de celui qui écrit, ou qu'il verrait par la fenêtre et

sur lequel ses yeux se poseraient lorsqu'il écrit. Tellement souvent que le texte se mettrait à *tenir* de cet objet. Par exemple, je relisais les *Ardoises du toit* de Reverdy. Au début il y a un poème, un poème liminaire sans titre qui dit : Sur chaque ardoise / qui glissait du toit / on / avait écrit / un poème. En lisant ces vers écrits les uns en dessous des autres en créneaux, comme on les appelle, je me suis dit : mais Reverdy voyait peut-être bel et bien des ardoises à sa fenêtre, ou à sa lucarne, et ces ardoises pourraient bien être l'objet théorique des *Ardoises du toit*. C'est-à-dire que la disposition des vers qu'il invente dans ce livre tient peut-être bien de celle des ardoises qui glissaient pour de bon du toit qu'il voyait par la fenêtre. Les deux seules autres lignes, d'ailleurs, au bas de la page, parlent d'une gouttière. C'est une fiction peut-être mais voilà ce que j'appellerais objet théorique. Tout texte, toute œuvre — toute pensée ? —, je me suis dit, a son objet théorique, dont elle tient. Mais l'objet théorique, j'ajoute, ne peut être qu'un « personnage en excès ». Je me suis alors demandé ce que moi j'avais pu regarder pendant tout le temps où j'écrivais ce livre, et c'était un temps assez long. Et j'ai repensé à une pierre. À une pierre de ville. À une pierre, vous savez, ce genre de pierre que — vous marchez, dans la rue, et vous donnez un coup de pied dans une pierre. Involontairement. Vous donnez un coup de pied dans une pierre qui s'est mise sur votre chemin pour ainsi dire et voilà qu'elle roule devant vous. Et puis vous faites quelques pas, vous l'avez vite rejoints, et vous donnez un deuxième coup de pied. Ou non. Dans la pierre. Et donc il m'est arrivé comme à vous certainement de donner un coup de pied dans une pierre, de faire quelques pas et de — non pas de donner un deuxième coup de pied, mais de la ramasser. De la mettre dans ma poche, de l'emporter chez moi et de la poser sur la table. Et c'était au moment où j'ai commencé à écrire ce livre.

Je sors une petite pierre de ma poche et la pose sur la plus haute pile de livres devant moi — un livre du séminaire de Lacan : ...ou pire.

Et elle est restée là, cette pierre, pendant tout le début du travail de ce livre. Et qu'est-ce que je regardais quand je regardais cette pierre ? Je regardais la petite distance que j'avais parcourue.

Ces quelques pas. Je pensais en la regardant à cette distance de rien du tout, ce finalement pas grand-chose. Mais quelques pas qui font qu'après avoir donné un premier coup de pied, involontaire, j'avais la possibilité de donner un deuxième coup de pied, ou non, je n'étais pas obligé, mais je pouvais choisir. Mais cela ne marche pas toujours aussi bien : il arrive que la pierre, parce que le bitume peut faire des bosses, roule vers le côté et aille se mettre avec d'autres pierres. Et si vous aviez décidé de donner un deuxième coup de pied, si dès le premier coup de pied vous aviez décidé de donner un deuxième coup de pied et que vous cherchez la pierre, et qu'elle s'est mélangée avec d'autres pierres, cela peut devenir très compliqué. Parce que si ce n'est pas votre pierre, si vous ne retrouvez pas votre pierre, ce ne sera pas non plus le deuxième coup de pied. Voilà ce que je voyais dans la pierre. Entre autres choses comme son impassibilité. Et en repensant à elle je me suis demandé ce qu'elle était devenue parce qu'au bout d'un moment elle ne m'a plus rien dit cette pierre et je l'ai oubliée. Je me souviens que pendant une période elle était devenue un presse-papier. Pour les facturettes de la poste. Vous savez les toutes petites facturettes qu'on vous donne à la poste, aux machines. Elle est toute petite, la pierre de ville ; elle ne peut pas servir de presse-papier pour des choses plus imposantes, comme ces piles. Nous avons un appartement traversant et si vous ne mettez pas des choses lourdes sur vos piles, l'été, quand tout est ouvert, vous risquez de les retrouver par terre et n'importe quel objet peut devenir un presse-papier. C'est un peu une promotion. Il y a un sociologue qui parle de ça, qui dit que pour une chose devenir un objet c'est une promotion. Donc pour une chose comme la pierre devenir un presse-papier c'est devenir un objet, et c'est une sorte de promotion. Mais est-ce que je la regardais encore à ce moment-là ? Et puis je ne sais pas, j'ai dû la ranger dans une boîte parce que je l'ai cherchée pour vous la présenter, ce qui était une autre promotion, et je l'ai retrouvée au fond d'une boîte en effet. Je l'avais complètement oubliée cette pierre — ce n'est donc peut-être pas l'objet théorique du livre finalement. Est-ce qu'on oublie un objet théorique ? Et j'ai hésité parce que je suis venu en avion et je me suis demandé est-ce que

je mets une pierre dans mes bagages en venant en avion ? Alors j'ai préféré la laisser à sa place et celle-ci je l'ai trouvée ce matin Porte d'Orléans. Un autre objet pourrait être l'objet théorique de ce livre : les billes. — Je me dis que si j'arrive à vous dire quel est l'objet théorique de ce livre, ce sera une bonne façon de vous présenter le livre, non ? Le mot *billes* apparaît plusieurs fois dans le livre et les billes — je n'en ai jamais eu sur ma table et je n'en ai pas non plus dans les poches aujourd'hui mais j'ai beaucoup joué aux billes avec ma fille — les billes prennent du sens à partir de deux. Il faut qu'il y en ait une qui vise, qui vise l'autre. L'une est le but de l'autre et quand la première qu'on a lancée comme ça

Je fais le geste.

touche la seconde les deux roulent ensemble. L'une imprime son mouvement à l'autre. Et quand vous êtes en train de jouer, si la bille que vous lancez touche, si la bille que vous lancez touche la bille que vous visiez, alors la bille que vous visiez, vous la gagnez. Ça c'est encore autre chose : ensuite les deux billes sont du même côté. Ce sont vos billes. Et si vous êtes bon viseur, vous mettez toutes les billes du même côté. J'ai lu déjà des textes à Paris — des textes de ce livre je veux dire, quand j'étais en train de l'écrire. Je les avais présentés en disant que tous ces textes d'une seule phrase qui composent le livre avaient vue sur les autres et que c'était comme ça que j'allais les lire. Qu'ils avaient vue sur les autres. Voilà peut-être ce que ça veut dire : c'est peut-être comme entre deux billes un rapport de ce genre, de mise en mouvement de l'un par l'autre. Ma fille l'autre jour est rentrée de l'école en me disant aujourd'hui tout le monde avait apporté ses billes et moi, moi je n'avais pas apporté les miennes j'avais oublié. J'en ai trouvée une dans la cour et avec cette bille j'en ai gagné d'autres et elle est rentrée avec six billes. Ce n'est pas six billes à partir d'une, c'est six à partir de zéro ! Mais il y a d'autres objets qui font leur apparition, d'autres noms d'objets et peut-être qu'ils pourraient tous à leur tour devenir l'objet théorique de ce livre. C'est peut-être bien ce qui caractérise ce livre et je devrais peut-être alors entendre objet théorique dans un autre sens, dans un autre sens du mot *théorique*. Dans le sens où à Toulouse, la ville où je vis, il y a une place qui est une station d'autobus

et la place est couverte de bus qui passent et de gens qui attendent. Les gens attendent les bus passent et il y a un petit panneau lumineux et sur ce panneau il est écrit : « horaires théoriques ». Parce que je me suis efforcé dans ce livre à ce que j'appellerais tomber sur les choses. C'est peut-être bizarre comme question mais non pas décrire les choses mais en écrivant me demander s'il est possible de tomber sur une chose, la toucher, ou sur un objet, quelque chose de très concret comme ça. Par le biais de son nom parce que c'est du langage, des mots que j'utilise, oui, mais en même temps le nom ne suffit pas. Parce que le nom est quelque chose de très général. Il faut quelque chose de plus particulier. Des phrases. La phrase est beaucoup plus particulière que le nom. Et les phrases font les détours nécessaires pour arriver à tomber *pile* sur la chose et non pas l'appeler généralement comme le ferait son nom. Cette flèche que je ne sais que décocher droit, dirait Austin. Ces textes d'une seule longue phrase, c'est un peu comme on sortirait des choses de ses poches. C'est comme si en sortant une chose de ma poche au cours d'une phrase je pouvais dire voilà, vous voyez bien, apporter la preuve qu'il y a quelque chose quelque part — qu'il y a du réel quoi, quelque part. Qu'il y a quelque chose, — Porte d'Orléans. Mais le nom qu'est-ce que cela prouve, — est-ce qu'il y a quelque chose pour autant ? Alors il faut des phrases : vous lisez la phrase et *toc* vous tombez sur ce nom et vous vous dites mais qu'est-ce que cet objet fout là ? C'est l'évidence. Mais si je veux en apporter la preuve c'est sans doute que je sais que cela s'est produit, ai-je ajouté dans cette librairie. C'est donc une fois encore entre deux choses. Entre un moment où j'aurais entraperçu quelque chose, sans le vouloir peut-être et puis le moment où j'essaie de — pas de le reproduire mais de retrouver la possibilité que cela se produise, soit perçu. À Tanger je me rappelle, un jour à la sortie d'un lycée, un garçon tournait autour d'une fille. Comme cela peut se passer à la sortie d'un lycée n'importe où, mais j'étais en résidence à Tanger et je passais mon temps à marcher dans la rue à regarder ce qui se passait et j'ai assisté à ça. C'était l'heure de la sortie. Ils étaient tous dehors et il lui tournait autour. Et tout d'un coup elle se tourne vers lui et lui fait un grand sourire. Un

sourire pas du tout moqueur — un vrai sourire un grand. Et lui, il était tout abasourdi parce qu'il ne s'attendait pas à ce sourire. Il le cherchait peut-être, mais il ne s'y attendait pas. « Tout d'un coup on trouve quand on croit encore chercher ». Et elle, comme elle s'en allait prend la rue qu'elle doit prendre pour s'en aller. Elle était avec deux copines. Et lui aussi part. Avec ses copains lui aussi et dans la même rue parce que c'était la rue qu'il devait prendre lui aussi. Juste derrière elles. Et ils avançaient à une certaine distance l'un de l'autre, les deux groupes. Et jusqu'à ce qu'ils disparaissent cette distance n'a pas varié. Ils avaient tous le sourire et ils étaient tous conscients de ça, de cette distance qu'ils gardaient et probablement qu'ils en parlaient. Et cette distance, c'était le sourire de la fille qui l'avait ouverte. Et maintenant le but, le but du garçon tel que je l'imagine, c'était en quelque sorte de parcourir cette distance — mais parcourir cette distance-là, *piou !* C'était de parcourir cette distance et de décrocher un deuxième sourire. Parce que s'il y avait un deuxième sourire, alors... Mais pour le moment il n'y a eu que le premier, le premier sourire inattendu. Et cette distance, c'était la distance entre ce premier sourire, inattendu, et un deuxième sourire, possible. Possible mais pas obligatoire. Elles tiennent peut-être un peu de ça aussi, ces phrases ». . .

Et j'ai lu quelques pages du livre. Après quoi une auditrice est venue vers moi : « c'est important, le nom de l'objet théorique », — oui, j'ai dit. Elle s'était étonnée que j'appelle *pierre* ce qu'elle aurait appelé *caillou* et s'était dit que j'avais dû préférer lui donner un nom féminin. C'est vrai, mais disons, ai-je voulu ajouter, peut-être avec un peu de malice, en regardant les piles de livres de philosophie devant moi, que j'appelle cela indifféremment *une pierre* ou *un caillou*, comme Clément Rosset appelle indifféremment le réel, *le réel* ou *la réalité*. « Ce n'était pas une critique », m'a-t-elle répondu.

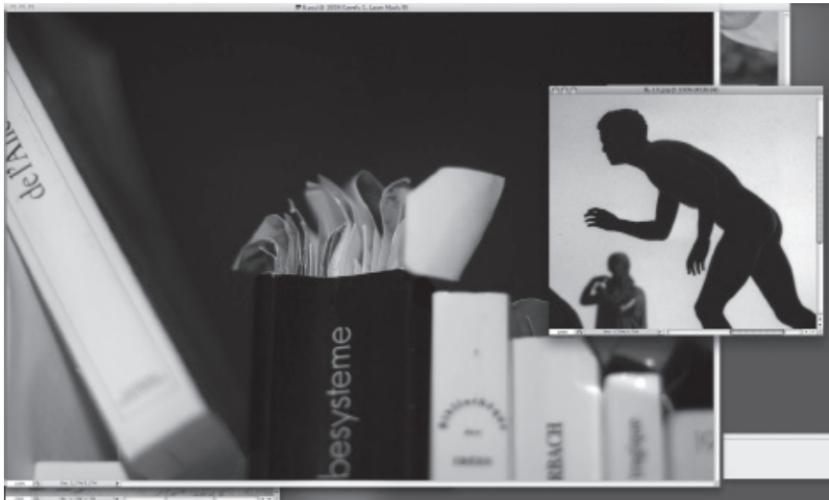
\*

*Par la suite, j'ai demandé à Françoise Goria si elle pensait que tout ce topo, ce texte, pourrait au moins faire une bonne musique de film et de quel genre de film il s'agirait à son avis. Elle m'a demandé : « À quel genre de musique tu penses ? »*

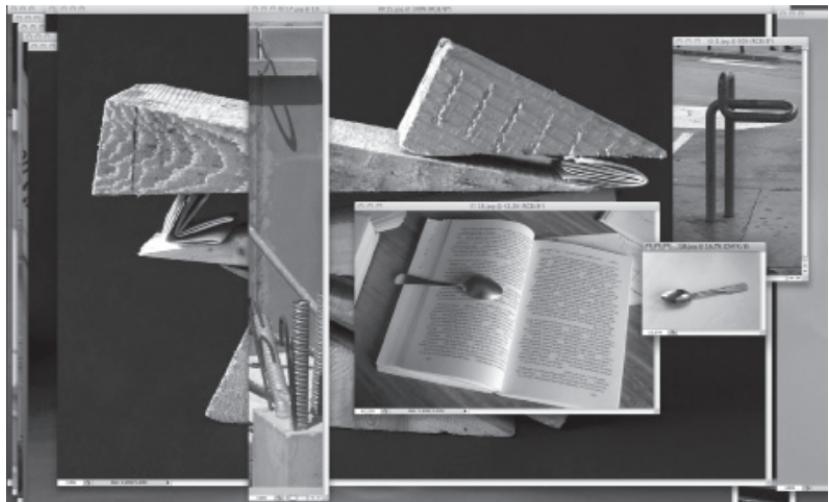
# Françoise Goria

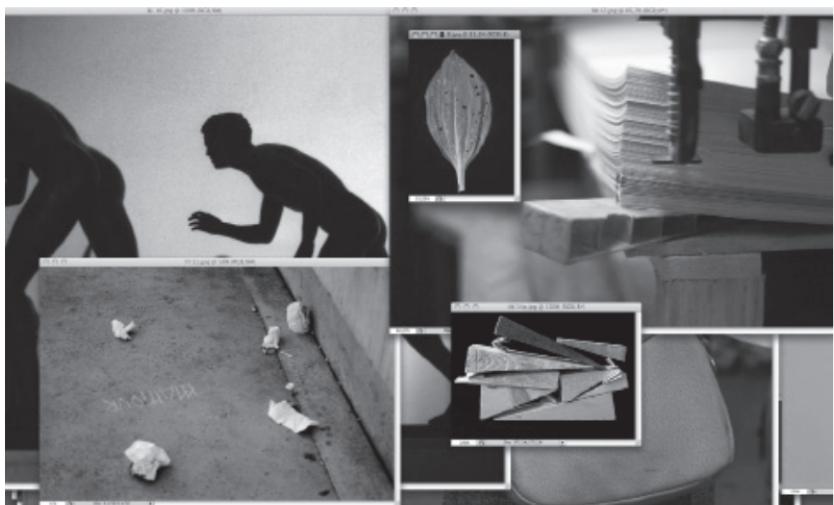
---

## *L'objet théorique*



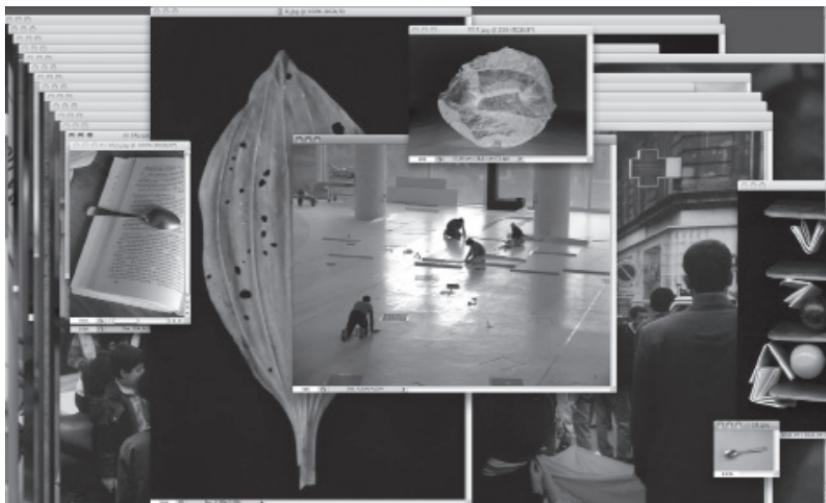
<http://youtu.be/I71EH67gr4M>











# *Sabine Macher*

---

## *Comment j'ai aigri certains de mes vivres*

dans mon lit  
en évitant les recettes mais en les parcourant quand même  
dans l'indifférence  
pendant la sieste de ma mère  
en militant pour les mouches  
dans du coton  
en pensant à miléna jesenska  
en couchant avec un de mes éditeurs  
en ne couchant pas avec une de mes éditrices  
en lisant les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard  
en enlevant les feuilles séchées des plantes sur le balcon  
en me trouvant très créative  
en imaginant stacy doris dans l'eau des dauphins grecs  
en jouant l'ordre des pages au dès  
en voulant séduire jérôme mauche  
en disant les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard  
sans aucun sens de la contre pétrie même si mon amour d'enfance

s'appelle peter mais il ne m'a jamais aimée  
 sachant que les listes sont pénibles à lire sauf pour liliane giraudon  
 qui m'a pris dans son sein aimant mes listes  
 pour les fourmis endormies dans le parquet l'hiver  
 pour finir avec quelque chose qui ne finit pas  
 en pensant que jean-jacques poucel était homosexuel  
 en me braquant contre la fiction  
 en étant une femme  
 en aimant sentir le moteur des véhicules sous mes fesses  
 en me demandant pourquoi marie étienne est toujours en jupe fcp  
 en ne pouvant plus faire d'enfants  
 en évitant le mot hémorroïdes  
 fcp veut dire quelque chose ?  
 avec des jolis seins  
 dos au radiateur  
 en n'étant pas très critique  
 en voulant être danseuse pour dire ce mot  
 en écoutant le néon qui est un fluo au plafond du studio de la ménagerie de verre faire zzzzzzzzzz puis un clac doux,  
 un glag  
 en aimant la classe de vincent broqua  
 en mélangeant les pages  
 en appliquant aux fragments considérés comme des vers ce que  
 j'ai compris du pantoum expliqué par michelle grangaud  
 en prenant en photo la tombola du montage  
 en pensant que ça suffit  
 en ayant très mal au cou  
 en défaisant l'ordre chronologique parce qu'il m'ennuie  
 en ne voulant rien inventer et en ne laissant pas non plus faire  
 en m'engueulant avec un plombier ce matin  
 en disant que j'aime l'ennui  
 en attendant un amoureux dont je ne suis peut-être pas amoureuse  
 en doublure sans sentir la gloire à 19 ans  
 en touchant les plantes  
 en aimant comme Sei Shônagon le jour de l'an  
 en passant ma vie dans les cheveux

à propos de *deux coussins pour Norbert*

L'écriture de ce texte a commencé pendant un séjour à Palerme avec l'aide d'une mission Stendhal, il s'appelait alors *Palermpzeste*. Si Stendhal a beaucoup vécu en Italie, il n'est jamais venu en Sicile ou Raymond Roussel est mort dans la nuit du 13 au 14 juillet 1933, entre deux coussins curieusement placés. Ce texte prétend jeter des ponts vers d'autres écrits et m'inscrit, faussement mais tendrement, dans une filiation d'écriture, avec beaucoup d'arrière grands-pères et une sœur.

Par une reconversion des lettres en chiffres, et avec le rajout : *Stendhal à Palerme*, la première phrase de *La Doublure* de Raymond Roussel :

*Avis*

*Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière.*      *L'Auteur*

recompose mon manuscrit : *deux coussins pour norbert*

Au delà de cette translation qui donne l'ordre des pages en épelant cette longue phrase, une deuxième intervention rend ce texte à fouiller ou à fouler comme un site archéologique : sur chaque page des mots et des segments de phrase ont été repliés les uns dans les autres.

Aussi suis-je persuadée qu'un livre comme celui-ci, en dépit de la phrase de Raymond Roussel, qui lui-même n'avait pas écrit de roman, ne doit se commencer à la première page et se finir à la dernière.

**D A<sub>3</sub>È G E<sub>11</sub>**

55 porte jour et nuit le tissu de bärble en **D** entelle gris-bleu-blanc en bandeau il va probablement pourrir un peu très contente de pouvoir me faire du café.

5657 la poste est un monument comme l'acropole.

58 à l'intérieur ils ont arrêté la fontaine.

59 io croyais que tout le monde était partie, en rentrant, mais le monde est là, aussi mónica la brésilienne.

60 hier ça s'appelait palermítaises

61 ensuite palermítaines elle est mexicaine

62 puis palermpzeste à changer.

63 io nomme yves mabin qui m'accordé cette mission.

64 j'achète des très belles cartes postales au premier homme qui veut que j'achète une charrette *artiginaile* très solide il la laisse tomber d'une hauteur de 40 centimètres et elle ne se brise pas sur le comptoir : e *solido* c'est son dernier jour d'ouverture io pense qu'il ment en marchand



une semaine sur la photo après c'est vide vrai

65 io ne sais plus ce que io voulais dire de lui

66 romain il est 67 il dit : c'est *la fin de la sicile à cause des gadgets chinois*

68 io n'achète pas la charrette artisanale dernier délai ferme lundi tout disparaîtra tire le rideau avec lui de la boutique via roma en face de la poste il dit je comprends presque

69 pour moi, edouard levé et raymond roussel c'est presque le même

71 le voisin jean- ? dit : *allez*

72 io pense que ça veut dire qu'ils vont

aller 73 le vendeur de charcuterie et de fromage dans le sprmr cd aux petits yeux noirs comme un rat une souris me rappelle à lui

74 la porte, ma chambre a deux portes, une sur le balcon en passerelle, l'autre sur l'entrée de l'appartement

74 bis celle-là s'ouvre tout seul

75 mónica rit avec un cri de guerre

io n'ose pas la fermer.

rebut : partir

oooo

*une fontaine sur une route n' A<sub>3</sub> ppartient à personne alors que la jouissance de son eau est pour tous. comme Il faut enfermer les femmes récalcitrantes dans des maisons closes où elles ne peuvent choisir de refuser d'être choisies*

*d'abord que est, que, ensuite que,,, pour bien faire et quand à dire qu'aucun il faut j'arrête de dire*

aucun âge n'est trop jeune pour exempter fontaine.

d'être être

vas voir sur la mezzanine dans les ordinateurs s'il est mort en pri-

son sous la guillotine dans son lit old marquis.

oh déjà regardé il n'y a pas oublier *palerme* dans la bibliothèque  
mais il y a retrouver *palerme* par la pensée du midi

meurs à charenton, presque tout est en anglais sur cet homme très  
emprisonné,

hubert lucot oui pierre loti non  
beaucoup de saint-simon saint-beuve saint-exupéry pas saint-  
saëns  
ses fils refusent de porter son nom la prison le sauve de la guillo-  
tine à l'asile de fous

un homme en face vient remettre le tissu à l'extérieur par dessus  
la rambarde du balcon ça fait désordre à paris comme à palerme  
mais ici ce n'est pas improvisé avec un drap isolé c'est en tissu de  
stores buren avec une vraie tringle à rideau et des anneaux mainte-  
nant que io suis là que oh réussi le trajet que la machine écrit qu'il  
n'y a personne demande si io ne voulais surtout pas venir dans un  
centre français tous les jours pour être culturelle

viens de ma fenêtre connaître les pizzettas comme celles du bou-  
langier de campo reale,

alors  
oui il faut sermon de ne plus écrire  
aucun livre à palerme  
et grâce au temple culturel io connais le boulanger

les miens ne sont pas beaucoup comme ceux de norbert noussel  
mais pas pour les mêmes raisons

au moins du tout 1 livre d'olivier cadiot  
une très belle oisive sur plexi-glas

vie que io voulais retaper hier dans l'agenda oublié via dei calderai

io ne sais lus

oooo

RIZZUOLE : le foulard rouge aujourd'hui pas noire d'eau  
 parce qu'il fait moins chaud la robe noire combinaison • la robe transparente fleurie en dessous qui vient d'une brocante d'appartement io crois près de louts blanc • le pantalon noir méritoire • les tongues roses muji légionnaire • parOLé PIAné il faut partir

seulement ce n'est pas normal de ne pas vouloir s'aligner sur la plage et se jeter dans la mer

**RIZZUOLE**

aucun monument historique ni moderne  
 qu'il pleuve des pierres  
 leopoldine et juliette  
 se regardent et se parlent  
 elles veulent changer de couleur de peau  
 elles ne veulent rien voir  
 elles sont deux vierges

vers le foncé

politiquement

ceux qui sont bronzés sans aller au le soleil il faut les fatiguer

io n'irai jamais à cefalù

les blancs bronzés sont plus reposés que les blancs blancs

manifestement

renonce s'il te plaît

io comprends rien

oh envie de revenir sur l'île de la sicile avant d'en être partie

c'est la preuve que je vais partir

c'est pour aller où io ne serais pas allée avec henri b.

civitavecchia est sur la feuille qui tient la page du cahier palermdzeste

io lave toujours mes pieds et mes tongues en rentrant mais c'est différent c'est différent parce que c'est pareil que la fois d'avant

53 jours

sans doute



néglige quelque chose mais mange des figues vertes

des phrases idiotes arrivent pour clore c'est mieux que les pêches vertes tschsstschs

j'éteins l'ordinateur le jour ça fait mal au cœur

*georges on ferme* dit sans mois en 1983 depuis l'intérieur d'un bar une femme que je ne vois pas

des voix inconnus indélébiles j'entends **E(è) mezzogiorno** entre genova et menton au mois de juillet vois des galets des ordures et la mer

oooo

la transpiration éclate sa première bulle de fleur de sel dans tout mon visage

*fauteuil deviens bureau* je le veux

io cache l'ordinateur en surélevant le tissu indien gris recouvrant

l'hideux skaï craquelé et plissé le tissu reste en cône de montagne  
 fraîchement formé volcan cachant le coin de l'écran de l'ordinateur à la vue extérieure  
 il n'y a que des fenêtres fermées ou barricadées mais io porte



les ladri en moi depuis qu'ils sont venus dans l'autre maison  
 prendre l'autre ordinateur

**G**ela de la zisa travaille le soir au vespri  
 il y a moins d'un an  
 la vue extérieure c'est ?

sa voix de flamenco à l'accent espagnol tellement elle se sent en-  
 core ibérique plus belle le soir  
 maintenant  
 nous nous reconnaissons en même temps  
 elle est debout io suis assise  
 ma position plus basse l'asservit en serveuse

ada regarde de son oeil vif et normand même sans perruque à che-  
 veu naturel elle est dix-septième belle comme le palazzo cutò et les

robes extra-larges à la hanche  
cela  
le 2 août deux mille 05  
au musée de l'archéologie io photographie la plaque sur le por-  
tillon à l'entrée et la poste  
ça va mieux pour écrire août mais io dois quand même souvent



recommencer

des restes encore reconnaissables pour être celles d'un moineau

les pêches dites blanches au devenir jaunes m'empoisonnent de-  
puis que je sais qu'au marché ballardò tout est surgelé les fruits les  
poissons

un petit tas gris et plumeux archéologique en l'air  
même les légumes

au musée d'Antonio Salinas un filet se tend sur tout le rectangle du  
deuxième cloître en haut le palmier unique qui n'a pas plié sous le  
bombardement en 1943 y passe son tronc sort les branches tiges  
feuilles dans le ciel les mailles sont larges dans l'eau des sardines  
pourraient y passer mais à vingt mètres du sol c'est un oiseau

ne prends pas la photo

enfin les salades c'est pas possible  
oooo

en pensant à ma propre mère et tout l'art de la tenir loin io com-

prends

elle est en train d'écrire E<sub>11</sub>  
le gâteau sent partout



la tenue 3 c'est : FRAPPÈ : le foulard japonais rouge vague autour  
de la tête • le haut bleu en lin • la jupe guépard • le pantalon noir  
mouillé • des nouvelles tongues brûleuses • les lunettes sur deux  
des trois photos • parOLé TROnké  
òo

ça revient  
autant mes pieds brûlent  
j'arrose encore la terrasse

il reste une semaine mon cerveau court en avant des pieds  
io pense à miriam qui garde l'autre maison  
comme les chiens en promenade

l'air est encore frais

on reste toujours dans cette case maintenant à se gaver de pâtes et  
de gâteaux  
celui au yaourt dans son l'huile

58.5

dans le magasin de sacs indiens une petite fille bloque l'entrée malgré sa petite taille

elle m'arrête

tire sur mon bracelet brillant pour l'enlever devant son visage tire sur le cordon qui dépasse du haut de la jupe de léontine devant son visage sa mère la soulève l'emporte l'attache au fond du magasin dans une poussette lui donne un portefeuille à machouiller revient vers les adultes normaux qui demandent à mâchouiller des marchandises pendu au plafond

des sacs des sacs des choses indéfinissables mais indiennes

c'est le septième jour du mois, l'ordinateur pense septembre mais c'est agosto, léopoldine est dans mon fauteuil avec les bijoux que je lui ai offert pour ce jour comme ma m'en mère m'offre un jour comme mon père en offre à ma mère, avec une fleur du toit

bougainvilliers de palerme

oooo

longtemps j'ai pensé que je n'arriverais pas à publier ce texte et n'ayant pas la fortune ou la croyance en mes œuvres qu'avait raymond roussel, je n'ai pas songé à le publier à compte d'auteur.

par contre, il m'a semble possible de le diffuser via des lectures publiques, et j'ai voulu, en épelant patiemment les noms de mes hôtes, finir par l'avoir tout lu à haute voix, à la place d'une publication sous forme de livre.

quand j'avais lu un peu plus de la moitié du texte, j'ai trouvé un éditeur, didier vergnaud et le bleu du ciel, mais j'ai continué à vouloir lire ce qui était maintenant un livre jusqu'au bout des lettres = pages, qu'il contenait, en épelant des mots en rapport avec la lecture publique, ou en faisant des paquets avec les plus fréquentes (les A et les E)

j'ai presque lu tout le livre à présent, en en changeant chaque fois le montage, mais en passant par le même procédé que celui utilisé pour faire le montage, justement, et le document suivant, incompréhensible et précis, comme cette phrase, en témoigne.

pages utilisées dans les lectures publics de norbert :

19	20	5	14	4	8	1	12	27	16	31	32	35	18	13	2
S	T+	E++	N	D	H	A	L	A	P	A <sub>1</sub>	L <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	R+M	E <sub>2</sub>	

15	21	3	45	42	9	22	28	10	11	30	41	24	40	23	34
O	U	C	E <sub>3</sub>	L <sub>2</sub>	I+	V	R <sub>1+</sub>	E <sub>4</sub>	É	T <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	N	T <sub>2</sub>	U	N <sub>2</sub>

38	25	51	44	29	52	54=64	55	39	50	49	17	33			
R <sub>2</sub>	O <sub>1</sub>	M <sub>1</sub>	A <sub>3</sub>	N <sub>3</sub>	,	I <sub>1</sub>	L <sub>3</sub>	D <sub>1</sub>	O <sub>2</sub>	I <sub>2</sub>	T <sub>3</sub>	S <sub>1</sub>	E <sub>5</sub>		

65	43	53	76	64=54	63	46	48	37	62	61	56				
C <sub>1</sub>	O <sub>3</sub>	M <sub>2</sub>	M <sub>3</sub>	E <sub>6</sub>	N <sub>4</sub>	C <sub>2</sub>	E <sub>7</sub>	R <sub>3</sub>	À <sub>1</sub>	L <sub>4</sub>	A <sub>4</sub>				

78	36	73	79	26	88	86	66	71	7	68	47	80	89	85	6
P <sub>1</sub>	R <sub>4</sub>	E <sub>8</sub>	M <sub>4</sub>	I <sub>3</sub>	È	R <sub>5</sub>	E <sub>9</sub>	P <sub>2</sub>	A <sub>5</sub>	G	E <sub>10</sub>	E <sub>11</sub>	T <sub>4</sub>	S <sub>2</sub>	E <sub>12</sub>

59	74	69	58	57	82	91	84	75	70	94	72	60	90	67	92
F	I	N <sub>5</sub>	I	R <sub>6</sub>	À <sub>2</sub>	L <sub>5</sub>	A <sub>6</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>13</sub>	R <sub>7</sub>	N <sub>6</sub>	I <sub>6</sub>	È <sub>1</sub>	R <sub>8</sub>	E <sub>14</sub>

81	77	83	87	93	95										
L <sub>6</sub>	A <sub>1</sub>	U <sub>1</sub>	T <sub>5</sub>	E <sub>15</sub>	U <sub>2</sub>	R <sub>9</sub>									

les chiffres au dessus des lettres se rapportent au numéro des pages pleines dans 2 coussins pool (il y a une erreur dans le chiffrage des U (deux U<sub>1</sub>) )

Il reste (le 2 janvier 2012 ) les pages: D A<sub>3</sub> È G E<sub>11</sub> - ne rien épeler avec ça – même si DEGAGE ça serait à propos –



# **Charles Bernstein**

---

## **Une chose particulière**

*I was determined to know beans*

—Thoreau

Ces mots-ci, ou ceux d'un poème, ne servent pas à décrire des événements déjà advenus dans le monde, dans la vie ou dans l'imagination, ni n'ont-ils pour intention de parler d'autre chose ; il s'agit principalement d'une question d'attention, de ne pas vouloir officier à l'évocation d'un souvenir, d'une idée ou d'un événement, tous extérieurs au poème lui-même (à l'acte d'écriture), mais d'assister à l'événement intérieur qui y prend place. Ce qui se rencontre ainsi, vécu et éprouvé, ne nécessite pas qu'on le déchiffre ou le décode, mais simplement qu'on le laisse être, étant devenu, en soi, pour soi.

Je veux dans mon écriture une texture verbale opaque et isolée détachée immaculée de particularité et de présence voulue et spécifique inaltérée et ainsi achevée complète d'immobilité

parce que je sens que mes insistances, manières de voir, esthétiques, rêves

les plus particuliers / privés / uniques  
sont aussi les plus

collectifs – publiques – connaissables  
que lorsque le langage atteint le seuil de son  
accès à la signification à la limite du  
son et du  
sens

nous trouvons un texte  
ouvert à

des interprétations qui ne sont

pas arrêtées, qui révèlent  
la forme et  
mythographie  
du (d'un)  
monde.

Ce qui se passe est pour partie jeu avec

le possible le concret de

l'arrangement, façons de porter l'intention

(& pas seulement  
la ligne comme  
souffle  
mais  
le mot, la syllabe  
tout ce qui mesure  
prend fin ou initie)

de s'en sortir

ou de laisser advenir

façons de

(ce que l'on ne connaît pas d'avance, toujours à l'issue

de la com(*op*)position,  
dans la durée).

Ainsi le poème comme champ de sens discret, qui n'essaierait pas de répondre à des grammaires à justification externe mais plutôt de découvrir (rencontrer) les limites qui constituent le sens, qui est l'humain ; c'est-à-dire, la grammaire qui se partage, qui s'habite. (Pourquoi ces mots précis constituent-ils un monde ?). En ce sens, un poème relève moins de l'expression personnelle qu'il n'assiste à la mise en œuvre d'une signifiance. L'intention de ne pas me montrer moi-même « mais cet ordre qui de lui-même peut s'adresser à tous »...

—Traduction Martin Richet

Texte extrait de *Content's Dream : Essays 1975-1984*  
(Chicago: Northwestern University Press, 2001).



# Jean-Philippe Toussaint

---

## How I Built Some of My Hotels

I could close my eyes and invoke them, one by one, the hotels in my books, make them come back, materialize, recreate them, I picture the little entryway of the hotel in Venice in *La Salle de bain* (*The Bathroom*), the dark foreboding stairwell of the hotel in Sasuelo in *La Réticence* (*Reticence*). I picture the long hall on the sixteenth floor in *Faire l'amour* (*Making Love*). I picture the hallway encumbered with tarps and paint cans in the hotel under construction in *Fuir* (*Running Away*). I picture the deserted ballrooms, labyrinthine corridors. I barely close my eyes — I can close them while keeping them open, maybe that's what writing is — and I immediately find myself in the crystal chandelier light of a deserted ballroom in the Tokyo hotel.

There are hotels in nearly all of my books. I do not build them with normal building materials, no weight-bearing walls, no beams, no scaffolding, hardly any concrete or bricks, nor glass, wood, aluminum. I make due with very little, a few color adjectives in the rooms, for the curtains, the bedspreads ("damp humid walls,

plastered with a faded orange fabric matching the dark flower pattern on the bedspread and curtains"). I do not draw up blueprints for my hotels prior to building them, but almost always visualize them, like in a dream. The hotels in my books are mirages of images, of memories, of phantasms and of words.

In each of the hotels I have built there are always some characters, ghosts more or less inspired by the real people I've encountered on my trips, the receptionist at the Venice hotel, invisible chamber maids, grooms in black livery with gold buttons and a small black cap on the head, invented doormen, in full regalia, frock coat and gray waistcoat, keeping watch in front of imaginary hotels. Beside these lightly sketched silhouettes there would be the starker outlines of several figures verging on the status of a character in a novel: my barman friend from the Venice hotel, the boss of the hotel in Sasuelo, the owner of the hotel *L'Ape Elbana* in Portoferraio. One might notice some overlap between this and that hotel, the reception desks in the Venice hotel and the Hotel Hansen in Shanghai. One might take note of main themes, points in common, Asiatic coincidences, Mediterranean convergences, perhaps a style would even come to light, rooms would have recurrent motifs, there would be a front door stoop shared among several books. I may well have started a sentence in Mardid in the early 90s and finished it in Corsica ten years later:

The hotel entryway offered a flower decorated stoop that led to French doors. I climbed the stoop and crossed the barrel vault under which white tablecloths had been laid for lunch.

The little stoop would be the same, the product of a perennial imagination. Yet, the first sentence comes from *La Réticence*, 1991, and evokes the hotel in Sasuelo, whereas the second is taken from *Fuir*, 2005, and describes the hotel in Portoferraio.

For some fifteen pages in *La Salle de bain*, I tried to hide that the hotel was in Venice. I never made an effort to find a plausible location for it in town, a real place to build it (in Zattere, for example), nor even an *imaginary place* to erect it. The hotel had no entrance, no façade, no sign; it was a purely mental hotel, a vision in

the mind. I was interested in nothing but the room, the interior of the room, where the narrator closes himself in. Outside this room, I built a network of corridors, hallways, connectors, landings, and floors (“it was a maze, no signs were given anywhere”). The other rooms only appear in the book at the whim of my novelistic needs, successively, on demand, not in order to constitute a harmonious architectural entity, but according the rhythm of the scenes I compose, each room having been created only for its *fictional function*.

The foundational image of *Faire l'amour* is a brief dialogue between the narrator and Marie in front of the giant bay window at the Hotel Shinjuku, in Tokyo. The book started to take shape with this image, which came to me as I was walking along the small steep path of the Tour d’Agnello in Corsica. I immediately knew that this image would give birth to a book and not to a film because it was a literary image, made of words, adjectives, and verbs, and not of textures, of skin, and light. The way I built this hotel in Tokyo is entirely representative of the way I build my hotels, which is to say, the way I construct my characters. From a literary perspective there is no difference between building a hotel and building a character. In both cases, details drawn from reality blend with images that develop in the imagination, dream or fantasy, sometimes including some sketches, little drawings, photographs, or more classic documents, tour guides, a detailed map of Tokyo, brochures that help me locate hotels in space and copy down their exact address (2-7-2, *Nishi-Shinjuku, Shinjuku-ku*). I only compose one hotel by drawing from several existing hotels. I mix and meld them together to create one that suits me, nourishing my imagination with truthful details taken from reality that I will then splice into the hotel I am in the process of building. This is as true of my hotels as it is for my characters — I pretend to speak of hotels, but I am speaking of Edmondsson or Marie.

In the same fashion that hundreds of kilos of aromatic bushes are required to produce, via distillation, a vial of rosemary essence, many real lives must be exhausted to obtain the extract of just one page of fiction. This network of multiple influences, of varied autobiographical sources that intermix, overlap, weave and

hold together so well that you can longer distinguish the real and the false, the fictional and the autobiographical, thrives as much on dreams as memories, as much on desire as reality. Just such a blend of influences is particularly present in the case of the Tokyo hotel, the room of which is based on a room in which I had stayed in Osaka, and the exterior on a hotel I knew in Tokyo; that is, at least two hotels served as models for this imaginary hotel, not counting yet other hotels, in Sendai or in Shinagawa, from which I borrowed here and there some final details (the scene in which the television turns on automatically to signal the arrival of a fax was inspired by an episode that actually happened to me in the Shinagawa hotel). Thus, as in film where a plurality of places are blended to constitute a single set, the inside and outside of the hotel do not correspond, but form a new entity, a hybrid building, whimsical and literary, an immaterial construct of adjectives and stones, of metal and words, of marble, of crystal, and of tears.

— Translation Jean-Jacques Poucel

Excerpt from *L'Urgence et la Patience* (Paris: Minuit, 2012).

Published with the kind permission of  
the George Borchardt, Inc literary agency, 2012.

# Ron Padgett

---

## Extraits de *On ne sait jamais*

### LE PETIT-DÉJEUNER DU POÈTE

Que fait un écrivain? Un écrivain s'assoit et vit un enfer. Je ne vis pas exactement un enfer, mais je ne crois pas non plus que le monde soit suspendu à mon prochain éclair de génie laborieux. Non, j'aimerais mieux être en train de ratisser l'herbe pour la mettre en tas, de protéger les deux bouleaux à l'approche de l'hiver ou de réparer le trou dans le poêle à bois. Vu que je ne peux rien faire pour sauver les âmes, je me sens probablement obligé d'enrayer la chute inéluctable du monde matériel. J'aime bien le monde matériel. Je pense qu'on devrait respecter les objets au même titre que les hommes et les idées. J'ai même du respect pour l'art, surtout quand on le consomme et qu'il devient soi. La peinture de Juan Gris de 1914, *Le Petit-Déjeuner*, est devenue une partie de moi en 1962, la première fois que je l'ai vue. Je n'avais jamais rien vu qui soit beau de cette beauté-là. Sans compter que je la regardais avec Joe Brainard, qui savait combien cette peinture était belle, je la voyais à travers ses yeux et j'avais envie de sauter dans la toile et

de me refléter dans tous ses angles et ses disparitions. Aujourd’hui, alors que Joe et moi sommes en route vers la ville, je trouve bizarre de penser que dans quelques années il sera parti, et courageux de sa part d’apprécier encore les petites choses de la vie. J’ai 49 ans et la mort tout autour de moi. L’écriture peut-elle aider? Sans doute que non.

### DINGUES

J’ai lu *Crainte et Tremblement* croyant que ça me ferait peur mais en fait j’ai découvert qu’un dingue a écrit ce livre au Danemark, un homme obsédé par l’histoire d’Abraham et d’Isaac et par sa signification. Je n’ai pas vu le rapport avec la crainte ou le tremblement, mais plus je lisais et plus j’aimais ce titre et qu’il soit sur la couverture. Sans doute que moi aussi je suis dingue.

### L'HOMME SINGE

Qu'est-ce que j'ai à vouloir écrire si souvent sur l'écriture? Je ne suis pas un théoricien du langage. C'est comme si pour moi, pourtant, il restait quelque chose dans l'écriture que personne n'avait vraiment décrit ou expliqué, quelque chose sur ces mots qui sont comme une chaîne alimentaire qui descend en même temps jusqu'à la plus petite créature et jusqu'au creux de notre estomac. Mais on reste encore très loin du mystère. Peut-être qu'on ne peut pas l'expliquer avec des mots, parce que les mots ne peuvent pas servir à se décrire eux-mêmes, tout comme un œil ne peut pas se voir lui-même. Il ne voit qu'un reflet de lui-même, il entraperçoit la fascination de l'existence, comme la créature préhistorique qui s'est vue coupée en deux par l'eau miroitante qu'elle s'apprétait à boire. Elle s'est penchée et a bu de ses propres lèvres. Je me penche et j'aspire mes propres mots de la page.

—Traduction Claire Guillot

Extraits de *On ne sait jamais*, (Paris: Joca Seria, 2012).

# *Elizabeth Willis*

---

## *Bright Ellipses*

Botanic Gardens,  
Leaves of Grass,  
*and* Meteoric Flowers

Erasmus Darwin was introduced to me by William Blake. I was in my twenties, had a handful of poems in print, but had not yet published a book. Few people I knew were interested in them either. Though Blake was a staple of Romantic poetry courses, he was less flashy than Shelley or Keats and his emphasis seemed at once more domestic and more deranged. Darwin's genius seemed to have been entirely obscured by the long shadow of his grandson Charles—or relegated to the realm of picturesque intellectual eccentricity. I believe I had the deluded sense that I was rescuing him rather than vice versa. He seemed to be all mine.

At the time, I was interested in the resilience of non-semantic meaning and visual rhyme in Blake's illuminated books and was trying to sort out how to address it. I believed that poetry had an hallucinogenic and holy magic, that it was intellectually rigorous and intensely physical. I had the feeling that Blake thought of his compositions as animated in ways that were ahead of his time and were still difficult to articulate. I wanted to see how

he got there. I wanted to watch the thinking in his poems move like the grand gallop of a zoetrope.

In looking through Blake's uncollected visual works, I noticed a reference to an illustration I had never seen in a book I had never heard of. It came from an early period when he took on piecework as an engraver and was only beginning to illuminate his own texts, writing backward onto copper plates. The engraving I was looking for had been commissioned for the 1791 edition of Erasmus Darwin's *Botanic Garden*. I had been interested in Blake's pastorals, in the engravings for his *Book of Thel*, and in the dialogue of visual and verbal meanings that runs through his illuminated texts. While "The Tyger" suggested formal perfection, it was a singularity; if one accepted the irreversibility of time-bound processes and the endless variation of species, the world was overflowing with dynamic asymmetries. Innocence and Experience were like Jacob and the Angel, a cognitive and spiritual wrestling that was not reducible to a battle between good and evil. I wanted to articulate the field of meanings that a poem could produce without those meanings being readily attributable either to poetic devices or to visual effects.

When I located Blake's engraving<sup>1</sup> reproduced in a facsimile edition of Darwin's *Botanic Garden*, I hardly glanced at it. Instead, I was overwhelmed by the visual composition of the text it accompanied. I was captivated by the visual energy of Darwin's footnotes and interludes, by his union of science and art, his inter-discursive ease, his ability to keep several windows open, several processes in motion, at the same time. The book was stunning on several accounts: the distracting superabundance of data and interpretation, the variation within its visual composition and its use of poetic form. It seemed to be making the implicit—and sometimes explicit—argument that poetry was a vehicle of investigation and an appropriate form for the publication of "hard," factual, scientific knowledge.

As far as I could tell, Darwin's primary interest—the passion that unified his wide range of intellectual, practical, and

---

<sup>1</sup> "The Fertilization of Egypt," based on a drawing by Fuseli.

industrial pursuits—was composition in its largest sense: the relation between the poetic line and the genetic line, between one code and another, the way a life is composed, the behavior of species. He investigated systems in part to determine which were humane and which not, what could be learned from one system that might be usefully deployed elsewhere. He wanted to understand the formation of weather, the use of electricity, the cruelty of society. I think he was as concerned with the relation between form and content as were Robert Creeley and Charles Olson. For Darwin, this meant speculating almost simultaneously on the meaning of the Portland vase, what makes plants happy, the possible applications of a steam-powered engine, and how to more safely deliver babies. It meant unfencing one disciplinary field from another.

Consider his book titles: *The Economy of Vegetation* (a poem). *Loves of the Plants* (a poem). *Phytologia: or the philosophy of agriculture and gardening; with the theory of draining morasses and with an improved construction of the drill plough*. *Zoonomia; or the Laws of Organic Life. The Temple of Nature, or the Origin of Society, a poem, with philosophical notes. Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools*. Such an ambition for integrated fields of knowledge required an agility that would disrupt the linear progress one expects of a text that wears its content on its sleeve.

Of Darwin's extra-poetic texts, I became especially interested in his *Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools* (1797). In an era that produced a vast array of conduct manuals for girls, here was a "plan" that sought not to change the behavior of young women but that of their teachers, parents, and curriculum:

## XII. DRAWING AND EMBROIDERY. PERSPECTIVE.

## XIII. HEATHEN MYTHOLOGY.

The title of the American edition published in 1798 expanded its claims from boarding schools to “private families, and public seminaries.” Darwin thought very specifically about gender and about self-knowledge, about language patterns and class, about the effect of social patterning on physiology. The section of the book devoted to writing begins by pointing out that because the writer assumes a rather fixed posture, the body should be made as comfortable and natural as possible, and he goes on to suggest the optimal size, height, and tilt of the writing desks of children. The section on reading begins by acknowledging that “reading is as much a language to the eye, as speaking is to the ear.” Grammar is described as “an abstract science teaching the texture of language.” In each instance, it is clear that the medium by which knowledge is transmitted constitutes a significant part of its received meaning. He advocates exercise, physical strength, “vocality,” and flowing clothing rather than bashfulness and whalebone corsets. His comments on the teaching of compassion and empathy<sup>2</sup> extend to the treatment of insects:

but to destroy even insects wantonly shews an unreflecting mind,  
or a depraved heart.

(48)

What characterizes our relation, our sex, the boundaries of our perceived behavior? Can we see ourselves within a frame beyond our species? Is there a science and an ethics within the attempt to do so? It is this kind of questioning that destabilizes, in productive ways, Darwin’s presentation of botanical research within his pastoral poems “The Loves of the Plants” and “Economy of Vegetation” which comprise the *Botanic Garden*. He was recording a world of passionate negotiation and variation rather

---

<sup>2</sup> “A companion sympathy with the pains and pleasures of others is the foundation of all our social virtues.” (46)

<sup>3</sup> Even in 2011, American political debates continue to be shaped by attitudes toward sexual preference and behavior, women’s legal jurisdiction over their bodies, and the definition of marriage.

than predictable patterns of heterosexual conquest. The sexual politics of "Loves of the Plants" was the opposite of that in Milton's *Comus* (another pastoral for which Blake composed illustrative engravings); in fact, it is the opposite of what has come to be thought of as "Darwinian." Rather than reaffirming patterns of domination as "natural" behavior, Darwin explores the fact of sexual variety in ways that still contradict prevailing social mores.<sup>3</sup>

Building on the work of Linnaeus, Darwin's classification of plants in the preface to "Loves of the Plants" includes: One Male, Many Males, Confederate Males, Feminine Males, One House ("Male flowers and female flowers separate, but on the same plant"), Two Houses ("Male flowers and female flowers separate, on different plants"), Polygamy ("Male and female flowers on one or more plants, which have at the same time flowers of both sexes"), and Clandestine Marriage. The first footnote of "Loves of the Plants" is devoted to Linnaeus, who has "demonstrated that all flowers contain families of male or females, or both; and on their marriages has confducted his invaluable fyitem of Botany." The Linnean classification system plays out vividly in the micro-narratives that unfold within the poem itself. For example:

Fair CHUNDA smiles amid the burning waste,  
 Her brow unturban'd, and her zone unbra'c'd;  
 Ten brother-youths with light umbrella's shade,  
 Or fan with busy hands the panting maid;  
 Loose wave her locks, disclosing, as they break,  
 The rising bosom and averted cheek;  
 Clasp'd round her ivory neck with studs of gold  
 Flows her thin vest in many a silky fold;  
 O'er her light limbs the dim transparence plays,  
 And the fair form, it seems to hide, betrays. (LP 152-153)

The accompanying footnote explains:

Chundali Borrum is the name, which the natives give to this plant; it is the Hedyfarum movens, or moving plant; its

class is two brotherhoods ten males. Its leaves are continually in spontaneous motion, some rising and others falling, and others whirling circularly by twisting their stems; this spontaneous movement of the leaves, when the air is quite still, and very warm, seems to be necessary to the plant, as perpetual respiration is to animal life. (LP 152-153)

Animal and vegetable behaviors repeatedly rhyme. Cassia, a similarly structured American plant produces black seeds that manage to travel the Atlantic, resulting in the plant's appearance in Norway, a fact that leads the poet to address the Transatlantic slave trade and to urge Britain's senators to use their power to "right the injured and reward the brave":

Hear him, ye Senates! here this truth sublime,  
 'HE, WHO ALLOWS OPPRESSION, SHARES THE  
 CRIME.' (LP 117)

The movement between sexual openness and colonial tyranny is dizzying. One outlines the other in black. One shows the possibilities the other excludes. Oppression bleeds into the edges of pleasure; both must be recognized for their roles within the total picture. The framing of a pastoral need not make the problems beyond its borders irrelevant; rather, it can heighten our awareness of them.

Accordingly, Darwin's sense of poetic form repeatedly enlarged its own borders. The central text of the *Botanic Garden* is, unmistakably, a poem, but the generic certainty of this identification is everywhere encroached on, supplemented, or called into question by prose explanatory notes, conversational interludes, and refigured indices. Apologies, arguments, commentaries, errata, and notes at the edges of the central text endlessly compete for the reader's attention. Even the word set at the lower right-hand corner of a page (to bridge the page turn) has a vocal quality:

*The Swallow.* l. 322. There is a wonderful conformity between the vegetation of some plants, and the arrival of certain birds of passage. Linneus observes that the wood

"Breathe,

What interested me most in the *Botanic Garden* was its bold resistance to closure, its formal sleights of hand. Darwin's beginnings and endings are always compounded, never simple. There is no rising action to a unifying climax but, rather, waves of narrative action intersecting with the movement of other tangentially related narratives. Poetic forms' like human and plant behaviors, are neither essential nor immutable; they are evolving and contingent.

The poet seems to rush out onto the page, then suddenly turn hesitant. When something is asserted—or when the author is speaking on behalf of something that cannot speak for itself—that *something* must be represented with sufficient complexity. To place such demands on the text is to traverse a necessarily digressive path. Darwin's interruptive "interludes" (episodic interviews between a Bookseller and Poet) address a series of poetic, cultural, and political issues similar to those addressed in the central text, but their informal, non-narrative structure allows them to treat composition and authorship more directly:

*Bookseller.* **Y**O U R verses, Mr. Botanist, consist of pure description, I hope there is sense in the notes.

*Poet.* I am only a flower-painter, or occasionally attempt a landscape; and leave the human figure with the subjects of history to abler artists.

Within one of these digressive passages, Darwin asserts the value of digression as he touches on Homer's use of simile:

*Poet.* The great Bard . . . brings his valiant heroes into the field with much parade, and sets them a fighting with great fury; and then after a few thrusts and parries he introduces a long string of similes. During this the battle is supposed to continue and thus the time necessary for the action is gained in our imaginations. . . . [A]ny one resembling feature

seems to be with him a sufficient excuse for the introduction of this kind of digression; he then proceeds to deliver some agreeable poetry on this new subject, and thus converts every simile into a kind of short episode. (83-84)

Darwin's poem argues, in its own defense, that figural language is inherently digressive.

Echoing Darwin's digressive action, I would return to the opening of "Loves of the Plants," where we find an "Advertisement for the present volume." What follows is a "Preface." Then a "Proem" to the "Gentle Reader." Then just before the poem begins, the poet bids us "FAREWELL." In the page between this leave-taking and the opening of the first canto, the poem is pre-empted by a list of its errors:

#### ERRATA.

- P. 29. l.6, for his, read her.
- P. 42, l. laft but one, for poetry, read poetic.
- P. 87. l. last, for fecond, read third.
- P. 94. l. 76, for boated, read bloated.
- P. 101. l. laft but one, for ifle, read ifles.
- P. 132. l. laft but 6, for exoitic, read exotic.

If we jump over the central text to examine the poem's closing, we find the end of the text similarly complicated, sidetracked, all but evaded. The last stanza is followed by "Additional Notes" (166-173). On the subsequent two pages, Darwin changes his system of classification entirely, presenting a "Catalogue of the Poetic Exhibition" that is strictly an index of the poem's images. This index begins with "Group of insects," "Tender husband," "Self-admirer," and "Rival Lovers"—a compilation of elements that can be understood in conjunction with each other and that reassure the reader of her footing—before it meanders into "Mrs. Delany's paper-garden," "Mechanism of a watch," "Mr. Howard and Prisons," "Group

of wild creatures drinking," "Slavery of the Africans," "Weeping Muse," "Electric Lady," "Lady walking in Snow," "Turkish lady in an undress," "Ice-scene in Lapland," "Gnome-husband and Palace under ground," "Salt mines in Poland," "Statue of Lot's wife in salt," "Lady inclosed in a fig," "Sylph husband," "Lady on a Dolphin," and "Night."

The three pages that follow are a similar index to the "Contents of the Notes," followed by an "Index of the Names of the Plants," which ends with a capitalized italic "*FINIS.*" After this ending, follows a "Supplement," and on the final page of the four-page supplement is a last instruction to the printer:

Pleafe to place the print of Flora & Cupid oppofite to  
the title-page.

The two prints of flowers in fmall compartments  
facing the laft page of the preface.

The print of Meadia oppofite to page 6.

Gloriofa oppofite to page 13.

Dionoea page 14.

Vallifneria page 33.

Apocynum page 182.

Of course, at the time Darwin's text was produced, printers set type from handwritten originals. When a signature or section of text was printed, the author could review it for errors, but those errors would be corrected not by the costly resetting and reprinting of the text but by adding to the next set of pages a list of errors and editorial changes that apply to earlier pages. This conversation between author, printer, and text may be visually peripheral, but it is central to the text's accuracy and coherence. A poem about typology becomes a poem about typography. Plant reproduction meets textual reproduction, art and science converge. The pleasures of composition are both hidden and evident. The instruction "Please to place the print" is followed by a final list of errata, a tribute to the fallibility and unendingness of textual production:

## ERRATA.

P. 13 In the fecond line of the note read *ftand up* instead of *hang down*.

In the laft line of the advertifement put a *comma* after the word *leisure*.

The “Loves of the Plants” begins and ends in error, diversion, and disclosure. (Error as distinct from sin.) To enter the text is to pass through several portals that turn the mind in different directions, disorienting the reader in ways that facilitate the reception of what follows. The poem makes its own “virtual” world.

+

Darwin’s formal openness met me in a world that had acknowledged the compositional reality of “writing beyond the ending” and accepted, via Deconstruction, the text’s resistance to authorial intention. His work affirmed my ongoing interest in the generative quality of mistakes, irregularities, and anomalies, what were called “monsters” in the parlance of his time. If biological and textual variation could be enriched through unpredictable “errors” in replication, organic design could not help but generate open forms.

Many years after my initial encounter with the *Botanic Garden*, I found myself writing a kind of amped-up, revisionary pastoral, and the series of prose poems that began to take shape brought me back to Darwin. The titles of the poems that eventually became *Meteoric Flowers* are extracted from Darwin’s work, but the overarching structure of the book is an inversion. Instead of lyrics interrupted by prose footnotes and conversational interludes, the long poem takes the form of four cantos of prose poems interrupted by single lyrics and a page of errata, so the entire book functions as an inter-generational, cross-cultural, cross-gendered dialogue.

The beginning of *Meteoric Flowers* can be read as a consideration of the endings we are always in the middle of. The question of where to begin is also a question of how and why to continue: “Heaven’s voice has hell behind it . . . It says we haven’t died despite the cold, it sells the green room’s sweat and laughter. It’s

misty in the dream. It says you promised to go on." ("The Similitude of This Great Flower" 3) *Apology* pivots toward incitement. The physical world wrestles its way, unpretty, into text: "I'm crawling toward the corn, kicking open the field." ("Sympathetic Inks" 4) What is the status of the female within the corporatized and militarized "field"? "She doesn't want to be the dollar sign, split and smirking, living in a desert of bolted-down things." ("A Description of the Poison Tree" 10) The subject is not only split but is caught in the repeated witnessing of the binaries that define it: "From the couch I see Mary saying yes and no, he and she." ("The Oldest Part of the Earth" 12)

In the process of its writing, *Meteoric Flowers* also became a poem about categories, combinations, and the extent to which metaphor harbors both hidden pleasures and encoded violence. Early in the project, I heard on the radio something about a "daisy cutter." The term referred to a weapon system that had been deployed in Viet Nam to mow down large areas of jungle into landing strips. In the war with Afghanistan it was being used to kill, disable, and intimidate humans. The power of the euphemism took me aback. Certainly a war that sounded like it was being conducted with garden implements would be more acceptable to the general public. It brought back images from the peace movement of the Viet Nam war era: in particular, the girl placing a daisy into the muzzle of an American rifle. How far was this daisy from Dickinson's Daisy, a woman surrounded by civil war? Had poetry acquiesced to its place within the collateral damage of the global theatre? If real bodies were being cut down and going largely unacknowledged, wouldn't the sensitive antennae of a poem reveal at least the shadow of this reality?

I thought Darwin's attacks on slavery and colonial violence were perfectly—not haphazardly, as might be one's first impression—placed in the context of a poem about reproductive life and the dynamism of other observable natural processes. Like Darwin, I wanted such losses—the real acts of violence obscured by "daisy cutting"—not to be felt at a distance; I wanted to counteract the ways metaphorical language was being used propagandistically to distance and absolve the voting public. Don't words or figures touch on all sides the generative world around them? An idyllic scene is outlined in black: here is what we have made and

here is what we have inherited; here is what is possible; here are its processes; here is what has been fenced out; here is what exists just beyond its gilt frame:

Suddenly the daisycutter someone was waiting for. I hear the keys like modern ice on its way to hell. We safecrackers have come here for the job, a gasp among luggage. Useless wings. Hook & eye. Assemblage as forgiveness. Get in the car on collaborative ankles. We're rowing like Greeks before those trees turn to treason, erased of all their writing. ("Bright O'er the Floor" 54)

What are poets but reporters, encoders and interpreters, thieves and "safecrackers"? What do we carry—and what carries us off? With what meaning-makers do we collaborate? Writing seems impossible without the larger concerns of one's thought bleeding through. "One person's idyll is another's confinement." (45) Poems are beyond the control of the poet, but even so, the poet is implicated in the messages the poem carries. When language leads, the poet writes from a place of extremity that offers no promises of resolution. "Let me just say that I'm hanging from this screen into an icy darkness." (48) Wasn't a formal awareness of address built in to lyric poetry; shouldn't the poet be called into question as much as anyone else? "What do you think of our soldiers, Elizabeth...?", the poem asks. (49)

When Darwin wrote the *Botanic Garden*, Britain had recently lost the American colonies but was still the most powerful colonial power on the planet. Even as America violently took possession of previously unbounded space and went on to invade sovereign nations, the Union maintained within its self-image the enormous promise suggested by its defiance of empire. What now? Having assumed Britain's place of privilege and priority, America would, seemingly, do anything to maintain its supremacy. If Darwin could use his poem to call on legislators (surely an inspiration to Shelley), couldn't others?

About sixty years after the *Botanic Garden* and thirty-five years after Shelley declared poets the "unacknowledged legislators of the world," Whitman wrote that "The United States themselves are essentially the greatest poem." (5) Questions of union and disunion can be understood as aesthetic problems as well as political

ones. If the “union” were a poem, what would be its formal and political demands, its patterns? In his preface to the 1855 *Leaves of Grass*, Whitman asserts his aspiration that America’s poems would achieve the status of a living, organic, botanical form; they would

show the free growth of metrical laws and bud from them as unerringly and loosely as lilacs or roses on a bush, and take shapes as compact as the shapes of chestnuts and oranges and melons and pears, and shed the perfume impalpable to form. (11)

What follows this passage is a set of beatitudes that, among other things, claims for poetry the status of scripture and invites the reader to question and investigate, essentially to read and write her world:

Much of my pleasure as a reader This is what you shall do: Love the earth and sun and the animals, despise riches, give alms to every one that asks, stand up for the stupid and crazy, devote your income and labor to others, hate tyrants, argue not concerning God, have patience and indulgence toward the people, take off your hat to nothing known or unknown or to any man or number of men, go freely with powerful uneducated persons and with the young and with the mothers of families, read these leaves in the open air every season of every year of your life, re-examine all you have been told at school or church or in any book, dismiss whatever insults your own soul, and *your very flesh shall be a great poem and have the richest fluency not only in its words but in the silent lines of its lips and face and between the lashes of your eyes and in every motion and joint of your body.* (11, emphasis mine)

The intimate engagement Whitman demands is the transformation of the human into a poem and the poem into a human.

Much of my pleasure as a reader and as a writer resides in the extent to which composition can be experienced as conversation: with the phenomenal world, with other writers, and with everyday language acts. One may be a ghost of the other—in the way that Crusoe is a ghost of George Oppen’s Manhattan. Near the end of my *Meteoric Flowers*, Whitman enters:

This I, this me, I'm speaking from a book. That brain that taught me delicious things, forgivable trains, a signal business. I don't want to be tragic, even to the goldleafed bug. I, Walt Whitman, with Texas in my mouth. Dismiss this fantasy in favor of our startled shade. I remembered my tricks and what they did. Even apples aren't free. Our life against the midnight lens: poor Crusoe on Mars. I'm walking through this wall of air to comfort my senate. ("Pri-meval Islands" 74)

The capitol at midnight was, for Whitman, a dream-like vision. The capitol of the capital. The housing of legislative bodies within the crowded, lonely, and erotically charged city. Within *Leaves of Grass*, he repeatedly looks for his companions, his readers, his hand against the page. His introduction to that book, his assertion of the possibilities of a poem or a "union," is not mere positivism; it is provocation. It is a dare.

*Meteoric Flowers* was fueled, in part, by a desire for an expanded and compounded sense of poetic figuration. What if the embodied vision of poets like Darwin and Whitman could reach through the chaos of the present and assist in remaking its meaning or at least understanding its wagers? To confront the politics of where we begin and end in order to understand where and who we are. To acknowledge the sentient, conscious qualities of the green world. To see the inseparability of things within the thigmotropic, petaled shape of the poem. To make of these endings a beginning.

#### BIBLIOGRAPHY

- Blake, William. *The Illuminated Blake: William Blake's Complete Illuminated Works*, ed. David V. Erdman (New York: Dover, 1992).
- Darwin, Erasmus. *The Botanic Garden: A Poem, in Two Parts* (London: J. Johnson, 1791).
- \_\_\_\_\_. *Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools*.
- Whitman, Walt. "Preface to Leaves of Grass" (1855). *Complete Poetry and Collected Prose* (New York: Library of America, 1982).
- Willis, Elizabeth. *Meteoric Flowers* (Middletown: Wesleyan UP, 2006).

# *Emmanuel Hocquard*

---

## *Poppies*

### **LA ROUTE DE LA SOIE**

I recently came upon a radio program called *La Route de la Soie* (*The Silk Road*). The title interested me.

*La Route de la Soie* (geographically and historically) designates the way silk fabrics made in China were brought to the West, from Antiquity through the end of the Medieval Age.

What intrigued me about this expression, forged in the 19th century, is the role played by the preposition *de* as an articulation between the words *route* and *soie*.

The preposition *de* [of], when it is used to establish various relations between two nouns, can demarcate: belonging (*la robe de Jane*), the point of departure or origin (*je viens de Tanger*), the

material (*une chemise de soie*), duration (*un travail de quatre jours*), etc. How then should it be understood in the word group “Route de la soie”?

First, *la route de la soie* was not a road, not in the actual sense of the term, beginning in one location (Chang'an) and ending in another location (Antioch), taken by silk merchants for over a millennium, but rather a network of trails and of pathways that, starting from several places in the Orient, led to diverse points in the Occident, after having crossed immense distances, numerous empires, kingdoms, and municipalities. Voyaging through the high mountains and the deserts could take months, even years. Rare were the merchants who would cover the entire distance. Marco Polo, his father and his uncle were among them.

We might also set aside the relationship of belonging. The expression does not designate a road that would have been exclusively reserved for the livery of silk (the way a pipeline only conveys oil). Outside of silk, which was the most sought after commodity, the caravans transported innumerable other items: dyes, furs, medications, ivory, metals, perfumes, precious stones, paper, exotic animals, etc. In addition to the merchants, the Silk Road was taken by pilgrims, scholars (mathematicians, botanists, doctors, astronomers), soldiers, moneychangers, bandits, artisans, intermediaries, diplomats, spies, preachers, and artists... (just like in Tangier!) who greatly contributed to the transmission and exchange of technologies and knowledge between the Orient and the Occident. Depending on the era and region, Chinese, Indians, Christians, Buddhists, Taoists, Muslims... would mix and meet in the outpost town and the caravanserai that stretched along the path of the caravans.

Not one of the habitual meanings of the preposition de applies here; and yet we clearly understand the expression *Route de la soie*.

This “road,” originally one-way, from the East to the West, designates less an axis of communication than the journey or the trip taken by silk.

Silk contains, constructs its own road.

Likewise, the time of the journey is the era of silk : not only the time it takes to travel, but the span of time beginning with the breeding of bombyx and ending with the confection of the tissues, and the clothes, as well as the time they are used, including all the intermediary steps.

The *Route de la soie* is very long (in spatial as well as temporal terms).

We might say that it is the emptiness created by the *de* between the two words that reciprocally enrich road and silk with a multitude of mental connotations and physical sensations.

The contact of silk on skin; of skin under silk.

## MINIATURE

You spend your nights in Barbossa  
observing Carlos drinking coffee.

You say he requires between a day and a month  
to bring a beautiful miniature to completion.

*Theory of Tables*

Miniature comes from the Latin *minium* (vermillion red). Today, in common usage, miniature primarily means a painting of small dimensions. The confusion between the two meanings probably comes from a sort of etymological catch related to mini, between the Latin *minus* (small) and *minimum* (red). The slippage from red to small likely comes from the fact that on ancient manuscripts the first letter of the chapter was painted in red and sometimes minutely ornamented. By metonymy miniature as a term ceased to refer to this little illuminated letter but rather concerned the entire page, or even the entirety of the work generally in small format (a prayer book, for example); and then, by extension, any small format painting of refined detail, with lively colors (Persian miniatures, among others).

*For me, this passage to red from small poses no problem. In the Journey in Detroit, I noted that “I learned to read and write with the help of a movable alphabet for which the top of the letters cut out of thick card stock were glossy red. [...] I would learn the shape of each letter by running my index finger over the smooth*

surface of the model. Then I would repeat the trace in reduction on the pages of the notebook, in as regular of lines as possible.”

*Theory of Tables* begins with the evocation of the “miniatures” that Carlos was making, a chess master I met in Paros, at the Café Barbarossa, at the port. For him, a miniature consisted of postulating (for himself) and attempting to solve a particular chess problem, a sort of “patience”, exterior to the entirety of a game in play; just a non-existent configuration of play, in several moves. We could talk about modeling both in terms of a *reduced model* and of the *simulation* of a logical system. It’s the double meaning of miniature that most interests me.

Transposed onto the field of language, a “miniature” could be the equivalent of what Wittgenstein called a language not. When I consider, retrospectively, everything that I have come to write, I realize that each of my books is a “grammatical miniature” that revolves around a particular question. The entirety of these miniatures undercover as biographical chronicles doesn’t constitute a whole, but rather a simple list. I think of Nietzsche: “You have to crumble the universe, lose respect for the whole.”

I also remember what Wittgenstein wrote about half rotten: “[...] Everything that happens to me becomes an image of what I am in the midst of thinking.” The red alphabet of my apprenticeship, the relationships that come into being between distant events and their present (or coming) annunciation: “the inner threads of the gray paper” of Symi. Hence, my predilection for anecdotes (which I often see as modeling or as a powerful form of modeling).

One day, in a course, I related the story of Japanese flowers made of paper that open on the surface of water (I’m fairly sure that Proust recounted something analogous): “You could find, at that time in Tangiers, Rue du Statue (now called Rue de la Liberté), in a toy store that still exists, packaged Japanese flowers. They were

little round packages in cardboard, of the same size as *Cachous* cans, but a bit deeper, that contained little grayish paper balls. When you would toss several of these little balls randomly in a container filled with water, it would take them some time to unfold. Some would open more slowly than the others. At the end of the process, the little gray balls would transform themselves into flat paper flowers, of different colors, that would spread their petals painted with delicate motifs over the surface of the bowl or the plate. [...] To write implies an unfolding (an explication) of the same order. All of our little gray balls are there, within reach, and want only to be opened. But for this time is required, *our time*, perseverance, concentration, and a lot of vigilance."

## SPACES THAT DO NOT COMMUNICATE

*One day, as a child, in the course of taking a late afternoon, summer walk in the country, I saw some poppies at the edge of a field, at the end of a lane, someplace between the Villa Harris and the Cap Malabata.*

Despite its banality, the impression with which this vision left me is one of the strongest I have been ever experienced. Every time I see poppies, that's the image that recurs (comes to mind) and makes my heart leap.

*Poppies (Coquelicot): onomatopoeia of the rooster's cry (*coquerico, cocorico*). Little wild poppy (*Papaver*) with bright red flowers, named after the rooster's mane.*

The emotion (sensation, as Matisse would have said) contains everything. He circumstances don't explain; they are, to the contrary, put into doubt.

It was somewhere near the beginning of summer. Poppies contain summer and somewhere.

What then can be said about the felt impression? Neither surprise, nor astonishment, nor joy particularly. Merely a slight sense of strangeness. Of disjuncture. Nothing more.

One summer. Nowhere. Far way from. On the side. A random field. No trees. Nobody. No voices. A lane—not a path—leading to this field and u-turning on itself.

The poppy lane.

It no longer exists today. Nor does the field.

The image of poppies remains.

The strangeness.

Solitude.

## GAME RULES

Make of words pieces on a chessboard.

It is a game.

Every game has rules. Every new game invents its own rules.

Rules are part of the game.

Language also has its rules. The totality of the rules constitutes grammar. But rules of grammar are not pretend rules.

Grammatical rules, framing language, frame thought. They impose totally tracked circuits. From this point of view, they are comparable to a network of pathways, roads and highways.

Imposed from the outside, they set interior limits on thought.

My little preliminary tale, where I describe how I discovered poppies, which tamely obeys the rules of normalized language, has nothing of interest to offer insofar as it absolutely does not take into consideration the incredible intensity of the discovery. The sequencing of sentences suggests merely the matter of a fact relation of a personal memory. We cannot go any further. So we must proceed otherwise.

Reclaim words. Keep some and sacrifice those that uselessly clutter the chessboard. The remaining want only to be activated: *child, poppy, lane, edge, end, image, heart, aside...*

Taken separately, these words, like all words, are inert. To set them into movement, put them at play.

To put a word at play is to release it, not into a sentence, but into an arrangement (*un agencement*).

[I am thinking of Deleuze speaking about desire. We do not desire a thing or a person. We always desire an ensemble. I do not desire a woman, I also desire a landscape that is enveloped within this woman (Proust). I desire an ensemble. The ensemble created by a silk blouse, a ray of light, a lane, a color, friends... There is no desire that flows through an arrangement. To desire is to construct an arrangement.]

Putting words at play is to put them into situations that lead them, without forcing, to make evident their implicit contents or their unpredictable connotations, to illuminate their as-of-yet hidden associations.

## NIGHT DOGS IN MARRAKECH

A long time ago, in the 80s or 90s, I was selected to contribute to the French delegation that would participate in an international colloquium of poets at the University of Marrakech. This colloquium, being held during the days, was, like most colloquia of international writers, the type of meeting in which the same participants gather periodically, in various places on the planet (like the “jet set”). You know beforehand what they are going to say and they say it. It’s the law of the genre.

The French team, then, had accommodations outside of town, not far from the Palmeraie (or what was left of it), in a pavilion of the Palais de l’Électricité, a state owned tourist resort (a Club Med or soviet holiday center for deserving employees) reserved for civil servants of the Compagnie Générale d’Électricité du Maroc who could come there to spend their vacations among family. Surrounding luxuriant and flowering gardens, the place was welcoming and comfortable.

It’s in this location that, in the middle of the night, without film, camera, or microphones, an avant-garde western was shot, *La blonde et le Satrape* (a very simplified rewrite of *The Abduction from the Seraglio*), which didn’t change the history of film. Joseph Guglielmi was in charge of the scenario, which he would improvise from take to take. Jacqueline Risset (not Bisset) played *la blonde*. Claude Esteban was assistant director. The Satrape was incarnated by a very charming Iraqi writer who was staying in the room next door and who, unable to sleep because of the ruckus we were making, asked to join us and play a role in the film. At two in the morning, the shooting completed, I kicked

the entire team out and opened the window to air out my room. That night, despite my fatigue, I hardly slept. Because of the dogs (Moroccan variety of the Californian coyotes).

Moroccan country dogs are of the “yellow dog” variety. Scrawny and hairless, they are neither entirely wild, nor entirely tame. I’ve never understood what purpose they serve. They are neither companion dogs, nor watch dogs, because in the *douars* (villages) where they live there is nothing to steal. In any case, the hedges of cruel fig trees that surround the dwellings are much more dissuasive than these ghostly figures, skittish when you face them and irascible when you turn your back. Whatever the case, they are there; and they come out mostly at night.

That night was filled with their uninterrupted barking. They were calling and responding to each other from douar to douar. Yet far from bothersome, this random polyphony was fascinating. It made the night space swell so much in me that I had the impression, almost cosmic, that my heart was swelling and peacefully beating in every part of this universe of sound.

I keep no memory of the colloquium, but I will never forget the night dogs of Marrakech. Like poppies, they serve no purpose, but they are always there, like a sound image, present, revealing something evident that I do not understand.

Often, at night, I miss them.

## VACANT LOTS

Having pushed the piece *Night Dogs of Marrakech* forward on my chessboard leads me to move the piece of *Vacant Lots* (*les terrains vagues*).

I have often evoked, here and there, the important place — in the literal as in figurative — held by vacant lots in the ancient Tangier: everyday as a child I would visit these vast open spaces, grassy and in flower, in the heart of the city. They corresponded, above the constructed city, to the straight's opening.

“Omnipresent, vacant lots belonged at that time to unfinished landscape of the city. [...] Empty spaces, land in vain, territory of lizards, beetles, grasshoppers and bees, they were from alternate-ly, according to the time of day, playgrounds for children and for dogs, passageways, observation posts, short-cuts between lanes, streets and avenues.”

I shall stop here on the word *vague*. Like “miniature,” *vague* sits at the confluence of two Latin etymologies: *vacuus* and *vagus*. Partly a state, partly a type of movement. One does not exist without the other.

1. *Vacuus* : unoccupied, without use, vacant, empty [*per vacuum*, across emptiness (Lucretius, on atoms falling through space)], without preoccupation, unencumbered, open, accessible, vain, without value...

*Ædes vacivæ: the empty house.*

2. *Vagus* : errant, floating, inconstant, undetermined, undulant, emancipated of all law, haphazard, vagabond, what the mind understands with difficulty because of its variable character or it poorly defined meaning, not established

*vagor*: going here and there, to stray far, to circulate, to leave on adventure [*vagantes fabulæ*: floating, contradictory tales.]

The movements carried by the adjective *vagus* like by the verb *vagor* share this singularity: they are not exercised *in* vacant lots, but *by* them. They are their fact. Said otherwise, just like the straight creates its own color, its winds, its waves and its currents, vacant lots contain and generate their own movement. There is a reversal herein: rather than say: “I am straying in a vacant lot,” we should say: “The vacant lot strays.” And were I to follow my thought to their end, I should say: “The vacant lot strays me.”

Poppies are vagabond. They do not grow, haphazardly, *in* fields or *on the side of roads*; like night dogs, they generate a particular space, a “floating tale” that’s important to me.

—Translation Jean-Jacques Poucel

Excerpt from *Les Coquelicots : Une grammaire de Tanger III*,  
(Marseilles: cipM/Spectres Familiers, 2011).



# *Bernard Rival*

---

## *Causerie à l'Abbaye d'Ardenne*

Cette causerie s'est tenue à l'Abbaye d'Ardenne en Novembre 2007. Elle a été prononcée au cours d'une demi-journée intitulée « Ecrire le livre », dans le cadre de rencontres autour du livre proposées par l'Imec. Pour diverses raisons que l'on verra ci-après nous avions sous-titré notre intervention : « . . . copier la poésie ».

La traduction a occupé une place importante dans la production éditoriale du Théâtre Typographique dès les commençements. Si l'on souhaite absolument se mettre à faire des livres, le plus simple est encore d'en (faire) traduire. Bénédicte Vilgrain traduit le tibétain et l'allemand, je traduis l'anglais. Bien que ce soit parfaitement discutable, on peut dire de la traduction qu'elle est une forme de copie : on a sous les yeux un texte composé avec les mots d'une langue donnée, on suit le texte mot à mot en remplaçant les mots de la langue dite de départ par les mots de la langue dite d'arrivée, qui, comme chacun sait, ne suivent pas forcément le même ordre syntaxique, et qui, tout en disant la même chose, ne disent pas toujours la même chose, d'où glissement de la copie

vers un ailleurs parfois plein d'équivoques — c'est particulièrement une forme de copie lorsqu'on traduit de la poésie, où l'on doit respecter (mais certains des meilleurs traducteurs ne le font pas) le nombre des vers, la forme générale du poème, en tenant compte de la longueur des segments, de l'interlignage, des alinéas &c, où les blancs occupent souvent une place équivalente à celles des mots. Le premier livre que j'ai traduit pour le Théâtre Typo était un choix de poèmes d'e. e. Cummings ; nous imprimions alors exclusivement au plomb, et habitions une partie de la semaine l'atelier, il m'arrivait par conséquent de traduire à l'atelier près des casses de Gill qui allaient servir à composer le livre, et je lisais les poèmes en anglais dans la « Typescript Edition » américaine, édition qui est elle-même une « copie », puisqu'elle s'applique à reproduire au plus près les poèmes dactylographiés par Cummings. Notre édition des *39 poèmes choisis* de Cummings est une copie de copie ; je n'ai jamais vu les tapuscrits de l'auteur.

La copie s'est ensuite re-présentée à nous lorsque nous avons reçu un manuscrit ; jusque-là nous n'avions travaillé qu'à partir de textes déjà imprimés (en langue originale p. ex., ou en revue). Nous connaissions le texte, qui avait été publié aux USA, et que nous avions déjà entrepris de traduire. Mais l'auteur en nous envoyant son manuscrit savait ce qu'elle faisait. Elle était peintre avant de venir à l'écriture, et conçoit ses livres autant comme œuvres visuelles que comme textes destinés à être lus. C'était avant l'ordinateur domestique, et Susan Howe composait certains de ses poèmes en collant sur la page, là où elle le souhaitait, les vers, les mots, les membres de phrase qu'elle avait préalablement tapés à la machine, puis découpés. Lorsque nous avons eu la photocopie du manuscrit en main nous n'avons pas été longs à comprendre ce que l'auteur souhaitait. L'édition américaine, qui nous était familière, mettait le texte (poèmes et proses sont dans ces pages entrelacés) à la queue leu leu ; on peut ainsi caser dans une page de livre une page et demie du manuscrit, ou un peu plus, ou un peu moins — la construction spatiale et visuelle du livre voulue par l'auteur en est faussée.

+  
SPEECH AT ETON

Must he fall or survive  
that be block or wedge  
I might go yet further, and might show  
you in the medieval world, extrapelia, or  
flexibility, quite banished ~~idealism~~  
forward Attic thinking quite lost; restraint  
must The Field Imaginary in American Studies  
stoppage, and Prejudice regnant?

my 'lôte +  
got left out  
in NB version -  
I love this in  
translation =  
perfect

It is pleasant to think of the small blonde sprite of 1811 tripping in and out of the Derby Square school, who may have looked, more than once unawares, on Shelley's boyish self as he went crusading through the streets with Harriet.

Louise I. Guiney, "James Clarence Mangan, A Study," 1897.

A FRENCH ETON or, Middle-class Education and the State

Less can be immediately good than  
critique radical visibility  
To cry with Oberman  
We are all terre filii  
All my  
Between my property says Burke  
all subjects  
and the mutations  
from his  
sepulchre

"le petit latin"  
yes  
is this the same  
as "sprite"?  
M'foller  
The English is rather  
the French is more  
use such archaic  
of "you" words  
but I  
don't really care about  
French

slight change here  
make it more formal  
The English but I  
don't really care about  
French

It liked the young  
of the future Prince  
with the word  
Burke is all.  
Burke was seen as  
the most important  
figure, about 1789, Burke  
believed send on time -  
but I don't care about  
French

© Susan Howe et Théâtre Typographique. All Rights Reserved

Nous avons donc entrepris de construire notre édition, traduite en français, page à page. Et l'auteur était si contente des épreuves que nous lui envoyions qu'elle nous fit même parvenir quelques pages qui n'avaient pas été retenues dans l'édition américaine, et qui sont maintenant dans le livre français. La composition manuelle au plomb exige beaucoup de temps et, pour avancer le travail, nous compositions les pages du livre à mesure que l'auteur approuvait la traduction (à laquelle elle prenait part en re-segmentant par exemple les vers, que le français allongeait) et la construction des pages ; mais au moment d'imprimer la prose qui ouvre le livre nous sommes revenus sur un choix de typographie et nous avons dû recomposer en hâte la première page. Dans la hâte le

Billy Budd d'Herman Melville a perdu un « d », cette bavure nous a échappé, et depuis nous corrigéons au crayon, exemplaire après exemplaire, cette très malheureuse coquille. L'édition du *Marginalia de Melville* de Susan Howe a décidé d'un format, à même de recevoir les pages telles que voulues par l'auteur. Nous réutilisons ce format lorsqu'il nous paraît convenir à un texte, poèmes ou prose. Mais c'est un format qui se prête mal aux rayonnages des librairies, ramenés de plus en plus souvent, par décisions des gestionnaires, aux dimensions des formats poche.

Une première notion de copie donc, la traduction, une deuxième, la fidélité aux pages manuscrites, ou tapuscrites, d'un écrivain. Une troisième forme de copie est apparue lorsque nous avons décidé de copier un livre. Peut-être notre manque de goût pour ce qu'on appelle les fac-similés est-il à l'origine de cette forme de copie-là, mais davantage encore ce que nous attendons d'un livre. La numérisation a cependant ici encore changé les choses, les numérisations des manuscrits d'Emily Dickinson qu'on pouvait voir sur le site de l'Université de Chicago sont infiniment plus belles et émouvantes, nous semble-t-il, que tous les fac-similés imprimés sur papier. Le premier livre que nous avons copié était un petit Almanach allemand, sur les pages duquel Goethe nota en 1823 les premières esquisses de son *Elégie à Marienbad*. Le petit Almanach fut publié en fac-similé en Allemagne en 1983, après être réapparu dans une vente aux enchères. Il n'était bien entendu pas question de reproduire l'almanach allemand, puisque nous allions en donner une version française, avec des mots différents donc. Mais de fabriquer un objet qui, suivant pas à pas les formes de l'original, en garderait l'esprit et même, en quelque sorte, la lettre. Nous avons traduit les vers de Goethe et les avons disposés là où ils devaient être, nous avons aussi traduit les prévisions météorologiques, les éphémérides et les moments religieux du calendrier luthérien. Pour insister sur le fait que notre copie n'était fidèle que dans l'esprit, tout en rappelant l'origine manuscrite, et tremblée, des vers de Goethe (écrits dans une diligence), nous avons demandé à un artiste japonais de mettre ici et là des petits dessins à la plume, (une plume, comme celle dont s'était servi Goethe pour

écrire ses vers).

Nous avons entrepris à nouveau de copier un livre après qu'Isabelle Garron nous eut montré les photocopies d'un livre, *La lucarne ovale*, que Pierre Reverdy avait publié à 50 exemplaires en 1916. Isabelle pensait que ce qu'on voyait sur les pages de ce livre, et qui le distinguait très nettement des rééditions ultérieures, devrait absolument être montré à un public de lecteurs un peu plus large qu'une poignée de chercheurs et de bibliophiles. Nous le pensions aussi. Vous savez maintenant qu'il ne pouvait être question pour nous de le photographier et de le publier en fac-similé, nous avons donc fait comme Pierre Reverdy avait fait en 1916 ; nous avons recomposé les poèmes au plomb, lettre à lettre, en respectant la longueur des segments, les espaces variables, les interlignages variables eux-aussi, la pagination, pages blanches incluses, le format ... mais là encore notre copie est fautive et infidèle, puisque nous ne disposions pas des caractères d'origine et qu'il était impensable au prix du plomb aujourd'hui d'acheter les polices nécessaires, pour vendre 32 euros prix public un livre tiré à 300 exemplaires. Nous nous sommes un peu rachetés en copiant 5 ans plus tard un autre livre de Reverdy, avec cette fois les mêmes caractères que ceux utilisés en 1918 ; mais ces caractères de plomb, Cochin corps 12 gros œil et Chicago corps 12, avaient déjà beaucoup donné, dans le Jura Suisse et à Marseille, et notre impression des *Ardoises du toit* est tout sauf belle.

J'ai parlé de trois formes de copie auxquelles nous nous adonnons au Théâtre Typographique. J'ai à chaque fois dit que chacune de ces copies était, d'une façon ou d'une autre, fautive. Vous vous souvenez qu'à la Petite école, en tout cas de mon temps, copier était une technique d'apprentissage, un mode d'appropriation et de mémorisation des lettres, des mots, du langage écrit, une technique un peu bête aux yeux d'une grande personne certes, mais une technique quand même. C'était aussi une punition, pour les mauvais élèves, mais une punition à prétention pédagogique. Ici je voudrais dire un mot de nos Saints Patrons. Bouvard et Pécuchet lorsqu'ils se rencontrent sur le Boulevard Bourdon sont copistes (on disait scribe autrefois, et scribouillard quand la copie n'était

pas correcte) — Emmanuel Hocquard qui, venant après Michel Foucault, remet en question le statut de l'auteur et de l'originalité, dit « copieur », c'est un mot qui convient, et qui offre l'avantage de nous mettre sur le même plan que la machine (à écrire) — Bouvard et Pécuchet vont, comme un autre copiste, ou scribe, célèbre de la littérature, mais lui le fera radicalement, mettre un terme à leur activité, pour progressivement en adopter une autre, plus incertaine et aventureuse, et se faire encyclopédistes. Ils reviendront cependant à la copie, découragés et dégoûtés par l'encyclopédie dans laquelle ils trouvent partout des erreurs, ou ce qu'ils croient être des erreurs. Si par exemple ils acquéraient en 2007 la réédition en poche du livre d'Ernst Bloch *La philosophie de la Renaissance* ils verraient en couverture la reproduction d'une Tour de Babel indiscutablement florentine, ou peut-être siennaise, et son attribution à Bruegel en 4ème de couverture les plongerait dans un état d'abattement. Si malgré cela ils entreprenaient de lire le livre ils trouveraient qu'en page 57 on fait naître Tommaso Campanella 100 ans après Giordano Bruno, alors qu'au chapitre précédent il était dit que Bruno était né en 1548, et qu'on vient de lire que Campanella est né en 1568. Bouvard et Pécuchet demandent l'impossible à l'encyclopédie — sur ce point nous ne les suivons pas absolument, même s'il nous arrive de nous étonner qu'un éditeur sérieux attribue un tableau florentin du 15ème siècle à un peintre flamand du 16ème. Il me semble que l'idée de l'encyclopédie hante encore le monde du livre — le « dépôt de savoirs et techniques » du texte de présentation de ces journées le dit bien — et que chaque livre est secrètement conçu comme une page, un paragraphe, une ligne d'une gigantesque encyclopédie, semblable à cette carte géographique, dont rêvait Borges, qui s'ajusterait parfaitement au territoire ; Novalis et Schlegel parlaient d'une Bible « la pensée d'un livre infini, l'absolument livre, le livre absolu ». La première page du livre de Keith Waldrop *The locality principle* porte en en-tête le mot MISTAKES, un peu plus bas Keith Waldrop écrit « And I have put an appalling number of them into print. » Pierre Bayle, un précurseur des encyclopédistes historiques, forma à la fin du 17ème siècle : « le projet de composer un dictionnaire critique qui

contiendrait toutes les erreurs commises par les compilateurs de dictionnaires et autres auteurs ». Il n'est pas impossible que tous les acteurs du livre aient eux aussi leur place dans le *Grand Dictionnaire Critique* de Pierre Bayle, même s'ils ne sont pas, comme nous, d'abord copistes, ou copieurs. Le Dictionnaire des Idées reçues que Bouvard et Pécuchet se mettent à copier est lui-même une Encyclopédie, une encyclopédie des erreurs devenues lieux communs en quelque sorte.

Le sous-titre de cette causerie disait : « de la typographie au plomb à la PAO, copier la poésie ... ». Nous ne copions désormais plus beaucoup la poésie au plomb, pour les raisons que tout le monde connaît et que j'ai déjà évoquées, mais tout le monde sait aussi qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la technique ancienne et la nouvelle technique (sinon la beauté de l'impression, qui est aussi la beauté des papiers, mais l'histoire des arts et des techniques est une longue suite d'adieux aux formes historiques de la beauté). Lorsque nous reproduisions un poème de Susan Howe au plomb, et que certaines lettres du poème étaient délibérément en partie effacées, nous limions délicatement le caractère de plomb afin de lui donner la forme voulue, avec toutefois un petit pincement au cœur à l'idée de rendre inutilisable à l'avenir ce beau caractère Bembo tout neuf. Pour une page de Roger Giroux nous faisons la même chose sur Quark ou Photoshop sans aucun scrupule. Mais ici encore nous copions, à l'aide d'une machine et d'un logiciel, la photocopie d'un manuscrit, (le manuscrit est lui à la Bibliothèque Doucet, pas encore catalogué) écrit en 1970 au stylo bic sur des cahiers d'écoliers à petits carreaux. L'auteur n'est plus là pour confirmer ou infirmer notre interprétation de son comptage des petits carreaux d'écolier. Et nous savons d'autant mieux que notre copie, aussi soigneusement, ou correctement, comme dit Wittgenstein, fût-elle faite, est probablement encore fautive.

Peut-être ce que j'ai dit jusqu'à présent vous aura donné une première idée de ce qui nous conduit à élire tel ou tel texte, tel ou tel auteur. Ce qui est à lire, mais dans le même temps ce qui est à voir — insister sur ce qui est à voir, au sens aussi de « c'est à voir »,

au sens étymologique de l'ironie, s'interroger, interroger. Pascal Poyet disait aux étudiants de l'Ecole des Beaux Arts de Genève qu'on ne passe jamais assez de temps à ne pas lire les livres. Voulant dire par là, vous l'aurez compris, qu'on devrait d'abord passer plus de temps à les regarder. Le deuxième verbe de notre sous-titre est : « donner à voir ». Qu'entendons-nous par « donner à voir » ? Les différents moments de ce colloque ont chacun un intitulé : « Composer le livre », « Ecrire le livre », « Dessiner le livre », &c, ce qui pourrait laisser entendre que le livre est une œuvre d'art totale, comme le souhaitait Wagner pour l'Opéra p. ex., puisqu'il englobe toutes les formes d'expression artistique, écrire, composer, dessiner. Et d'une certaine façon le nom de notre maison d'édition pourrait laisser croire que nous cherchons nous aussi cette fusion de tous les arts, puisque ce nom se réfère déjà à deux formes d'art : théâtre et typographie. J'ai dit par le passé que le théâtre auquel renvoie le nom de la maison d'édition était plutôt le théâtre d'un événement (comme on dit le théâtre du crime, le théâtre des opérations &c), le lieu où quelque chose advient : l'événement, qui pourrait n'être qu'un geste, c'est la poésie, le lieu c'est la page, ou la double page, ou les pages. Et cette poésie qui advient ne se lit pas comme les textes innombrables que nous lisons par ailleurs, et que Mallarmé désignait sous le nom générique d'universel reportage, sans intention péjorative je crois.

De la poésie que nous publions nous sommes en quelque sorte les premiers lecteurs — le nous ici inclut aussi bien ce qu'en anglais on appelle « éditeur », Isabelle Garron p. ex. pour les livres de Pierre Reverdy, Jean Daive pour les manuscrits de Roger Giroux, ou les poètes eux-mêmes, que nous invitons à s'asseoir devant l'ordinateur, et qui parfois voient d'un autre œil leurs textes en train, non pas de prendre forme, ils la leur ont déjà donnée, mais d'acquérir une autre forme, la forme d'un livre — et nous nous trouvons alors dans la situation que décrit Ludwig Wittgenstein dans le *Cahier Brun* : « une personne lit lorsqu'elle tire correctement sa propre "copie" du modèle qu'elle est en train de copier. » Ce que nous donnons à voir c'est la copie que nous avons faite du modèle donné par l'auteur. Ici je voudrais souvent dire hélas,

comme Valéry Larbaud dit justement que doit dire tout traducteur confronté aux problèmes de la traduction. Aux lecteurs ensuite de tirer leur propre copie de ce qu'ils ont sous les yeux. Paul de Man, dans son commentaire sur l'essai de Walter Benjamin *La Tâche du traducteur*, écrit que « l'une des raisons pour lesquelles Benjamin choisit le traducteur, et pas le poète, est que le traducteur par définition échoue. Le traducteur ne pourra jamais faire ce que le texte original a fait. Toute traduction est toujours seconde par rapport à l'original ... », mais plus loin Paul de Man s'interroge, à la suite de Benjamin, sur ce qui distingue plus fondamentalement le traducteur du poète, et remarque que Benjamin assimile la traduction à l'activité critique « La critique comme la traduction sont toutes deux prises dans un mouvement que Benjamin appelle ironique, un mouvement qui défait la stabilité de l'original en lui donnant dans la traduction ou dans la théorisation une forme définitive, canonique ». « Curieusement », dit-il, « la traduction canonise son propre texte plus que l'original n'était canonique. » De son côté, et plus lapidairement, Susan Howe écrit : « Print settles it », en français, l'Impression le fixe, le pose ou, si l'on veut un peu d'ironie ici encore, le fige. Le « it » est bien entendu le poème, ou le texte. Claude Royet-Journoud écrit lui qu'il manque à l'autographe la neutralité de l'impression. C'est d'elle dit-il que surgit l'élan du sens. Ce qui nous ramène équivoquement à la vieille distinction Signifiant-Signifié. Mais les Soviétiques, par exemple, devaient-ils faire leur deuil de l'élan du sens, eux qui souvent ne pouvaient lire les textes ou les poèmes interdits que sous forme manuscrite, et même étaient fréquemment réduits (quelle chance) à apprendre par cœur ?

## Autour de La Tâche du traducteur

*Paul de Man  
Wilhelm von Humboldt  
Barton Byg*

	Emp.
15	<b>Und nichts</b> So muß ich den? hab ich den nicht genug wär[le]s
	Gesagt? und besser werde dir's, du wüßtest nicht
	lischer — r meiner Trauer
	Von mir und allem, was ich (leide.).(nichts.) Nein!
20	<b>Pausanias!</b> sollt Ich kann es nicht aussprechen, heilige Natur!
	Def Leiden Reinen
	{ Die du den Frömmen gegenwärtig bist. }
	zu enträth- { Und unbekah den Übermuthigen! }
25	sein. Sie- { Pausanias(!). }
	hest du { Pausanias. }
	def nicht? { (neit.) }
30	Ach! lieber wär { Wa(s)s soll ich? (sag'(e) (es) mir!) }
	mirs { Emp. }
35	{ sage mir,
	{ ist alles klein, was ([ni]) Menschen nicht ersohnen. }
	nur sie genetisch leben-
	dig dargestellt
	werden.

© Autour de la Tâche du traducteur. Théâtre Typographique.  
All Rights Reserved

Copier, traduire, interpréter, imprimer, autant d'actes hantés par une instabilité presque ontologique, qui conduisent à la fixation, à la canonisation, et peut-être par suite, si l'on aime les paradoxes, à la neutralisation d'un original qui échappe, dont on perd progressivement la trace, original que le temps va déposer dans les bibliothèques et les collections, d'où les chercheurs viendront l'exhumier, ou le traduire, comme on dit d'un prisonnier qu'il est traduit en justice, c'est à dire sorti de prison. L'histoire médiévale

et renaissante de la découverte et de la lecture des livres d'Aristote ou de Platon nous a déjà tout dit sur cette question.

J'en viens maintenant au titre que nous avions donné à cette intervention. Olivier Cadiot parlait de la « fragmentation littérale de l'objectivisme » — et peut-être n'approche-t-on la littéralité que par fragments, fragments qui tout en restant des fragments, pourront être « articulés ensemble » comme le dit Benjamin, mais ne reconstitueront jamais de vase original, puisqu'il n'y avait au départ pas de vase. Et Paul de Man écrit que selon Benjamin l'original est mis en mouvement, un mouvement de désintégration, de fragmentation. Ce mouvement de l'original est un vagabondage, une errance. Du mouvement Thomas Hobbes dit qu'il est « *unius loci privatio et alterius acquisitio* », l'abandon d'un lieu et la prise de possession d'un autre lieu. Du livre et du poème je n'ai jamais bien su qui prenait possession de l'autre, est-ce le poème qui prend possession du livre en tant que lieu, et ici le « *settles* » de Susan Howe prend un autre sens, l'impression le fixe comme on dit : il s'est fixé dans le midi, ou bien le livre prend-il possession du poème, ou du texte, pour, en le neutralisant en quelque sorte — au sens de la neutralité de l'impression — exister en tant que livre, qui est aussi une marchandise, bien que dans le cas de la poésie ce soit une marchandise très peu demandée, Keith Waldrop écrit : « Certains produits ne génèrent pas de marchés ».

En tant que copieurs, qu'éditeurs des livres que nous rendons publics, la littéralité est l'horizon vers lequel nous portons les yeux, vers lequel nous tendons et qui toujours se maintient à la même distance. Sans doute sommes-nous dans la situation de l'Achille de Zénon qui ne rattrapera jamais la tortue, puisque, devant déjà parcourir la moitié de la distance qui l'en sépare, il lui faut d'abord avoir parcouru la moitié de cette moitié, et ainsi de suite ; ces moitiés de moitiés de moitiés qui sont aussi des fragments. Peut-être est-ce cet horizon de la littéralité que les chercheurs vont chercher dans les collections de manuscrits. Peut-être l'y trouvent-ils, et Gilles Deleuze aurait alors raison, Achille rattrapera la tortue. Ce qui confirmerait que la littéralité n'était pas toute dans l'œuvre qu'on dit publiée, c'est-à-dire rendue publique. Chaque généra-

tion retraduit les textes que le temps a consacrés, chaque génération produit de nouvelles éditions critiques qui tiennent compte des progrès accomplis par les chercheurs, les philologues, et aujourd’hui les généticiens, dans leur effort vers l’horizon de la littéralité. J’aime penser au premier traducteur d’un texte comme à un Christophe Colomb (un Christophe Colomb qui ne penserait pas que les « sauvages » ne parlent pas, et qu’il faut donc leur apprendre à parler, l’Espagnol) découvrant l’Amérique : il découvre l’Amérique sans savoir que c’est l’Amérique, qui n’est en fait pas encore l’Amérique, il ne sait pas que ce chapelet d’îles est l’avant-poste d’un continent, il souhaite toutefois qu’il le soit ; il est le premier à voir les Indigènes, les arbres, les oiseaux de cette terra incognita. Il n’a pas encore de noms pour les désigner ; si l’oiseau est bleu il l’appellera Geai, s’il a du rouge sur la poitrine, Rouge-gorge. Ceux qui viendront ensuite apprendront les noms que les indigènes donnent à ces oiseaux, et forgeront des noms latins composés pour que partout où s’est imposée la classification linéenne on puisse comprendre de quoi exactement il est question. Mais les Américains appellent aujourd’hui encore Robin, du nom anglais du Rouge-Gorge, *Erithacus Rubecula*, la *Turdus Migratorius*, ou grive migratrice, qui est en fait un merle ; il est vrai que les deux oiseaux, bien que différant beaucoup, appartiennent à la famille des Turdidés. Nous voici revenus à l’Encyclopédie, familiale en l’occurrence.

Ce que j’ai dit jusqu’à présent a peut-être été emprunt d’un ton exagérément élégiaque. Je vais finir et n’y changerai donc rien. Si a semblé planer partout l’ombre d’un original perdu, lointain, inaccessible, c’était principalement pour insister sur le fait que ce qu’on voit et donc lit dans le livre n’est que ce qu’on voit et lit dans le livre. Le seul littéral qui nous soit accessible c’est celui-là. Dans son dernier livre, que nous avons reçu il y a quelques jours, Susan Howe écrit : « Je voyais le parallèle entre notre savoir toujours fragmentaire et la progression continue vers l’intelligibilité parfaite qui jamais ne se dissipe ». Décider si Achille rattrapera ou non la tortue n’aurait donc pas de sens, si sa course et la course de la tortue sont en réalité parallèles.

# Frédéric Forte

---

## 99 notes préparatoires à un livre de poésie contemporaine

*Le texte qui suit est écrit dans une forme poétique que j'appelle 99 notes préparatoires, que j'emploie lorsque je veux « penser » un sujet donné. Il existe, entre autres, 99 notes préparatoires au bleu du ciel, … à la prose liquide, … au geste de ralentir ou … au Renard, série policière.*

*Ici, exceptionnellement, la matière des notes est exclusivement constituée de prélèvements effectués dans vingt-deux « critiques » écrites par les élèves d'une classe de 3ème d'un collège de Limoges où je devais me rendre pour parler de poésie. La professeur de français, Corinne Désiré, sans les prévenir de ma venue prochaine, avait donné à chaque élève un exemplaire de mon livre Discographie (éditions de l'Attente, 2002) en demandant explicitement de « rédiger une critique de l'ouvrage pour un journal, un magazine ».*

*Si ces notes empruntées portent au départ sur un livre spécifique, rien n'empêche d'imaginer qu'elles pourraient s'appliquer à beaucoup d'autres textes de « poésie contemporaine ».*

1. Déjà, le titre n'est pas commun.
2. Vous ne trouverez bien évidemment pas de résumé car, comme vous l'avez compris, ce n'est pas une histoire.
3. Le texte ne suit pas les règles françaises de lecture (à savoir quelles lignes ne se lisent pas du haut vers le bas).
4. Munissez-vous d'un dico !
5. Les poèmes sont faits de différentes façons.
6. Vous vous dites que l'auteur doit avoir de petits problèmes mentaux.
7. Premièrement, les phrases ne veulent rien dire.
8. Ce livre est spécial puisqu'il ne ressemble pas aux autres.
9. Il est composé d'une multitude de petits textes traitant de sujets totalement différents et très indépendants les uns des autres.
10. Un livre pas comme les autres.
11. J'ai remarqué une disposition assez étrange du texte.
12. Un texte et une disposition très surprenants.
13. Dans ce livre, il y a de la poésie.
14. Il se lit en une demi-heure (ce qui est normal quand il n'y a qu'une vingtaine de mots par page).
15. Il est difficile à comprendre car on se perd, on ne sait pas par où commencer, pourquoi c'est placé comme ça ; c'est un livre à voir.
16. Un livre ou pas ?
17. Si vous aimez les énigmes.
18. L'auteur lance un peu tout ce qui lui passe par la tête.
19. Il est assez loin de la réalité et semble jouer avec les mots qui, pour lui, sont avant tout des « sons ».
20. L'index est incompréhensible et la numérotation des pages est inexistante.
21. Le livre doit être lu comme on écoute un CD.
22. Ces petits textes pourraient être des poésies.

23. Pourquoi a-t-il utilisé autant de feuilles pour si peu d'écriture ?
24. Il est dur à comprendre, il est ennuyeux, il n'est pas attractif, on ne sait pas exactement où le livre s'arrête.
25. Le livre à lire.
26. Il défie toutes les règles d'écriture dont nous avons l'habitude !
27. Ce n'est pas ce que je garderais dans ma bibliothèque.
28. Un peu étrange.
29. À lire une fois.
30. On y trouve surtout des poèmes qui sont, pour la plupart, incompréhensibles.
31. Il n'y a pas d'ordre.
32. Pas de ponctuation correcte, quand il y en a une ; l'ordre des mots n'est pas respecté ; il n'y a pas de proposition subordonnée relative.
33. Son contenu ne justifie pas son prix (11€).
34. Le poète joue à déformer les phrases ou à les barrer.
35. Les titres sont repris de nombreuse fois, ça fait une répétition massive.
36. Dans cette œuvre, les titres n'en sont pas.
37. L'auteur semble vouloir reproduire de la musique avec des mots.
38. Le livre est fait pour ceux-là qui n'aiment pas la lecture.
39. Il n'a aucun sens et ne peut donc pas intéresser les lecteurs.
40. La façon dont le texte occupe l'espace des pages vous perturbera un peu.
41. Si vous voulez devenir traducteur, il est pour vous, sinon passez à côté sans le voir.
42. Il est certain que personne ne comprendra ce livre à part l'auteur et d'autres poètes.
43. Drôle de livre !
44. L'auteur est, contrairement à ce qu'on peut penser, plutôt cultivé.

45. Il n'a pas de logique.
46. Les poèmes sont comme des notes récurrentes sur une gamme qui donnerait toujours le même rythme en fond sonore, sur lequel est imprimé une mélodie, la mélodie des mots de l'auteur et son jeu de sons.
47. Je ne nie pas qu'il s'agit d'une expérience intéressante.
48. Il utilise le présent.
49. Disposition qui rappelle aussi des exercices de grammaires si l'on relie plusieurs sujets ou compléments à un même verbe.
50. Normalement, dans un livre, il y a plus de texte, mais ici ce n'est pas le cas.
51. Je conseille ce livre aux personnes qui n'aiment pas beaucoup lire : il ne faut pas chercher à comprendre l'histoire car ça ne veut rien dire.
52. Cela nous oblige à lire plusieurs fois pour comprendre !
53. Et c'est après plusieurs lectures que le « son » se transforme et donne du « sens ».
54. Il faut aussi vous attendre à ne pas comprendre du premier coup.
55. La ponctuation y est *bizarrement* introduite, parfois il manque une virgule entre deux mots, ça nous fait réfléchir.
56. Des paragraphes sont écrits avec les mêmes mots mais qui sont placés de différentes façons.
57. Je trouve ce livre bien pour l'étudier, la forme, le vocabulaire, le type d'expression, les répétitions, enfin tout ce qui peut être analysé.
58. Assez spécial et très original.
59. Je conseille aux paresseux de le lire.
60. Mon avis ?
61. Ce livre n'est pas écrit comme un livre ordinaire.
62. Il est spécial, séparé en « chapitres » très différents les uns des

autres.

63. Il est fait avec beaucoup de rimes.
64. Façon dont les phrases sont disposées.
65. Il se lit à la vite fait, il se lit très vite.
66. Et là, les mots plus nombreux prennent un sens plus concret.
67. Il ne faut pas vous contenter de lire les phrases mais chercher ce qui se cache derrière.
68. Ce livre n'est pas comme les autres, il ne raconte pas une histoire, il ne présente aucun personnage et son texte, présenté de façon à laisser plus de place au vide, ne veut parfois rien dire.
69. Pour ceux qui aiment les livres avec des histoires, du genre roman, ce livre n'est pas pour eux car il peut être lu comme un CD, on peut revenir en arrière ou aller en avant sans se soucier de l'histoire car, à chaque page, l'histoire change.
70. L'auteur cherche à nous embrouiller en mettant des retours à la ligne incessants et de grands espaces vides sans trop de ponctuation.
71. Il s'amuse avec la langue française.
72. Il est personnel car il dit ce qu'il pense.
73. L'auteur n'a pas mis de quatrième de couverture et ce livre est à un prix très abordable.
74. Il est très facile à lire, il y a peu de pages avec quelques strophes.
75. Tous ces textes sont dépourvus de ponctuation.
76. Si vous désirez le lire, je vous conseille de le faire dans le désordre et surtout à voix haute pour que les mots raisonnent [*sic*] et fassent de la musique.
77. Poèmes pouvant raconter les déplacements et les actions d'une fanfare.
78. On a le sentiment que l'auteur a écrit ses idées selon ses humeurs du moment, des idées souvent étranges.
79. Poèmes dans lesquels plusieurs barres coupent les phrases.

80. L'auteur, grâce à ce qu'il écrit, nous montre qu'avec peu de mots ou phrases, on peut écrire des milliers de phrases différentes.
81. Cet univers n'a aucun sens à mes yeux !
82. Entre douze et dix-sept phrases dénuées de sens et numérotées en chiffres romains.
83. Or, ne croyez-vous pas que normalement le lecteur doit comprendre le livre ?
84. Petit texte écrit par un enfant, que l'auteur a recopié.
85. J'ai jugé cette œuvre très ennuyeuse, peu drôle et peu compréhensible.
86. Livre manquant « d'action » et dont le sens est difficile à saisir.
87. Il n'y a pas d'histoire car il n'y a que des poèmes.
88. Ne doit même pas être lu, car ça ne mène à rien.
89. Au début, on a l'impression qu'il écrit n'importe quoi mais non...
90. Il ne sert ni à nous raconter une histoire, ni à nous faire apprendre autre chose.
91. Ses paragraphes sont parfois liés par un ou plusieurs mots étant développé(s) dans chaque paragraphe.
92. Sur chaque page, il y a deux phrases qui parlent d'un même mot.
93. Les phrases n'ont aucun rapport logique.
94. ESSAYEZ DE LE FAIRE !!!
95. Ce livre est assez original et plutôt ennuyeux.
96. Le texte nous dit quand même pas mal de choses.
97. Je peux vous dire que je n'ai jamais lu un livre aussi incompréhensible.
98. Je l'ai lu jusqu'au bout pour le fun, je n'en voyais pas la fin, j'étais heureuse quand j'y suis arrivée.
99. Il faut aussi aimer la poésie, bien sûr.

# Cole Swensen

---

## Rousseau: *My First Three Walks*

These hours slow these hours one sees      thought and walking on too late  
I learned to walk on glass      without looking down    I trip and open up  
  
and find you can't walk to happiness      examining several plants  
along the way a history of the soul develops according to specific repetitions  
  
and I with arms raised shall empty entire boxes and of time and say, but I say  
I have not lived  
  
and look back on a heart alone in a field  
and look back on wind.      God is just.

\* \* \*

odd is the event, which will not rest  
and its enormous dog all out in front

the rushing carriage  
it was my second

walk—was I somewhere else—as the body is always  
map-less in elses; the body is always theirs. Thus did

I find the softness of fate, a large thing and at some speed who walked more  
slowly home I walked on. We come back. To what is accident and what is

happenstance on its way, a gentleman. And if He wants me to suffer. I calm  
the other distance of His hand.

\* \* \*

I have always hated darkness  
Monsieur Lenoire offering favors

and now here comes  
what now have I to fear

Having rumored dead been having on December 20, 1776  
*The Avignon Courier* published Rousseau's obituary notice

Stating his run-in with the dog as the cause but unheard walking  
Through the Tuileries, St. Augustine held my heart up to the sun:

I was out walking in the Tuileries when

On walks the dead and the said are just as lost in God and wander they  
Down alleys of flowering limes.      The nice thing about a long walk

In a garden is that you don't go anywhere, and flowered the trees  
Who suffered whenever did I suffer.    In a garden going nowhere

Who lost the trees in flower

\* \* \*

I suffered built of things      and along with every man  
is a piece of history leading to open country. It is darkness

I fear and the smaller roads and the dark

Fear of fortune that shadows no thing cast upon. I have been cast down  
As was willed and as the trees have borne, the bearing in the trees has

Harbored me, and how should we have lived?

When back among the thrown    a stranger walked the world to grey  
And gave it all                away, away, my thief in the grave      at the age

Of 40 a fine grain among the fine things of the sun and natural wealth  
Scattered about me, copying music.

\* \* \*

All the wind, the human, be kind the hill over which in walking the trees  
It is in walking that I perceive the geometric congruence between my lone

Immortality and that of the world built of steps winding down a soft call  
Called out again: ignominy, anguish, and no hope of obtaining. This

Is the third walk and it is my only consolation. As Thoreau said: in walking is  
The preservation simply testing time and I struggle to my heart “which

Walketh on these several seas that do comprise the sun.”

# Nathalie Quintane

---

## Chou-Fleur

Assez tardivement dans la rédaction de ce texte — il était presque bouclé — s'est posée la question de la retranscription (de l'émission). Un parcours rapide mais rigoureux sur le *réseau* inventoriait des propositions pauvres, mimétiques (théâtre, scénar, dialogues dans le récit), à l'image des imitations de livres, amusantes (coin qu'on soulève d'un clic et qu'on rabat *comme une page*, bruit afférent de type sssssssiap, première de couverture, quatrième de couverture, etc). Une imitation de livre est amusante. Je dirais qu'une imitation de radio dans un livre est, est amusante. J'en ai trouvé une, très simple, dans un livre sur Gertrude Stein. Mais d'abord, je vais vous raconter qui est *Stein*, et singulièrement l'état du débat autour de son œuvre, ne doutant pas que l'état du débat autour de son œuvre ou son œuvre sont moins familiers que l'état du débat par exemple ou l'œuvre de *Pierre Michon* (en France).

C'est une femme assez forte qui habita longtemps rue de Fleurus.

Maintenant son œuvre : les répétitions excessives dans un texte, pense-t-on, coupent ce texte de ce à quoi il fait référence — la réalité. Si vous dîtes une fois *chou-fleur*, vous visualisez le chou-fleur, son allure de champignon atomique à jamais fixée, et presque vous inhalez ce parfum un peu aigre qu'il exhale lorsqu'il est cuit — c'est ce qu'on pense. Si vous dîtes deux fois de suite *chou-fleur* (*chou-fleur chou-fleur*), vous voyez deux fois plus de choux-fleurs, les voyez-vous ? Si vous dîtes trois fois de suite chou-fleur très vite, vous commencez à être frappé, ou perturbé, par cette accumulation de ch, de ou, de fl, etc, si bien qu'il ne reste plus au chou-fleur authentique qu'une mince fenêtre pour ainsi dire se signaler à votre attention — furtivement il paraît. Si vous dîtes une série de fois x *chou-fleur*, eh bien le chou-fleur abandonne la partie, il finit par abandonner la partie, c'est l'accumulation capitaliste (je ne parle pas d'accumulation primitive du capital mais d'accumulation capitaliste), plus rien ne vaut rien, ou plutôt rien vaut plus rien, les mots ne sont plus autant de particules se croisant et combinant, ils participent à une combine positive ils participent, participent sans parti-pris car ce ne sont que des mots après tout écrire trois mille fois de suite *chou-fleur* ne fera pas baisser le cours du chou-fleur, le cours du chou-fleur ne va pas s'effondrer et vous ne mettrez pas deux mille agriculteurs à la rue parce que vous avez écrit trois mille fois de suite *chou-fleur*, et cela, Stein l'a bien compris. Donc, certains pensent que ce qui intéressait avant tout Stein, c'était la combinatoire, la combinaison la combine, et non la suscitation du chou-fleur sur la page. Certains pensent que, bien que *chou-fleur* revienne plus souvent qu'à son tour, en l'observant bien, on notera qu'il est tout de même un peu là, sinon figure, du moins fait de la figuration.

L'état du débat sur une émission de radio retranscrit Marjorie Perloff. Je veux dire que Marjorie Perloff, de Stanford (University), retranscrit partiellement une émission de radio où deux spécialistes de Stein débattent de son œuvre; elle prend ce qui l'intéresse

et néanmoins résume : tous deux sont d'accord pour la version 1 - Gertrude combine, elle joue; le chou-fleur de la réalité, elle se le carre.

Personnellement, je crois que *Stein* dit quelque chose, parce que si *Stein* ne dit pas quelque chose, alors c'est que je ne dis pas quelque chose non plus ici, et ça, c'est embêtant. Evidemment que mon *chou-fleur* sur une page ne vous donnera pas plus d'aigreur d'estomac que le ebook ne vous remplira les narines de l'odeur de vos livres d'enfance. Mais enfin tout n'est pas si simple, et même, tout est confus — j'y reviendrai.

En attendant, je vais me servir du système Perloff, de Stanford, pour retranscrire une conversation avec Brigitte un peu longue (la conversation) :

Quand Brigitte demande à son auditrice si son anecdote permet, ou pas, de mieux comprendre où peuvent se situer les points de fixation du sentiment sexuel, l'auditrice acquiesce. À un moment donné, on sent qu'elle s'égare (des vacances au Maroc, les charmeurs de serpents de la place Djema el Fna, un jus d'oranges dans une carriole sur un trottoir), "Vous avez un souci avec les Arabes ?", demande alors Brigitte, et l'auditrice répond non, ajoutant que d'ailleurs ce n'était pas un Arabe mais un Berbère, et que d'ailleurs ce n'est pas elle qui le dit mais lui, qu'il a prévenu dès le début qu'il était Berbère et non Arabe, et qu'apparemment ça lui tenait à cœur. Brigitte suggère à l'auditrice qu'elle dissimule peut-être sa propre gêne par rapport à une question d'identité derrière l'insistance de ce Berbère pour dire qu'il n'est pas Arabe. L'auditrice acquiesce, et même abonde en ce sens lorsqu'elle se souvient que son père lui a foutu une frousse bleue un jour quand elle est re-venue à la maison avec une petite copine arabe. Et en effet, on se concentre pendant tout le reste de la conversation sur le problème du père qui serait toujours présent dans le cerveau de la fille quand elle a affaire sexuellement, ou potentiellement sexuellement, à quelqu'un qui n'est pas de sa propre identité selon son père. Et Bri-

gitte reprend la balle au bond pour demander à l'auditrice si maintenant qu'elle en a parlé en public, qu'elle a finalement publié sa gêne, celle-ci ne se détacherait pas en quelque sorte d'elle-même, ne deviendrait pas une forme d'énoncé flottant à destination et à disposition de l'ensemble des auditeurs, oui, à leur disposition, pour qu'ils en fassent ce que bon leur semble, que ça les aide ou que ça les indiffère, et Brigitte précise : "A présent, pensez-vous que dans la même situation, vous réagiriez de la même façon ?". L'auditrice répond que plutôt pas tout à fait, "voilà" dit Brigitte, que maintenant que c'est dit c'est fait, et qu'elle comprend que ça a certainement beaucoup d'échos pour tout le monde, "exactement" dit Brigitte, qu'elle n'est pas un cas particulier, "certainement pas", et que maintenant son histoire sert à toutes les histoires.

(extrait de *Crâne Chaud*, P.O.L., 2012)

# **Christophe Wall-Romana**

---

## **Opération gerboise bleue**

*Ce texte, pas si récent que ça, vient d'un long moment d'écriture bordé d'échecs à la fois internes et externes. Un éditeur qui disait vouloir publier mon manuscrit D'un ciel accidenté devant tous (1991), m'a demandé de le retirer de chez d'autres éditeurs, puis a disparu de la circulation et ne m'a plus jamais contacté. Ce geste loufoque et blessant, cette mutité du monde de l'édition, m'ont conduit à renoncer à la publication. J'ai écrit le texte suivant, Se l'avoir à l'alignement (1995), à la main, sur de grands feuillets genre A3 américain (44 x 28 cm) dans le sens de la longueur, donc produisant des lignes ou hyper-vers ou alignements, ponctués de grandes failles, et défiant à la fois l'envergure traditionnelle du livre et du souffle. L'ambition était de recopier ce texte d'une centaine de page à la main, et de le laisser changer avec chaque nouvelle version qui serait envoyée à un seul lecteur. Après trois versions, le projet a périclité ; je ne croyais assez ni en sa facture ni en son processus. Un recueil de petits textes Défonce pas ça va s'oublier (1998) a ensuite conduit à Remontée en plein l'air de dire se poser parfois otage sur la terrasse de l'autre (ca. 1997-2000) où l'alignement est repris avec une moindre démiurgie, et une nouvelle curiosité envers la/le poétique. Les oeuvres qui ont influencé ou gauchi ou propulsé ces textes sont celles de Stéphane Mallarmé, Robert Duncan, James Sacré, Charles Olson, Ed Dorn, Edward Dahlberg, Lew Welsh, Robin Blaser, Jean-Joseph Rabéarivélo, Emmanuel Levinas, Anne-Marie Albiach, Jacques Derrida, Rainer Maria Rilke, et Kenneth Patchen.*

d'où la nécessité de l'

Il y a-t-il crise si oui je soupçonne crise de vouloir dire exister sinon Histoire : entre les deux : la poésie

si l'on prend les mots comme matière, avec recherche et éprouve propre au recensement d'éléments simples, étude de leurs résistance taux de flexion capacité d'alliage, sans verser dans les Clefs de, il y a artisanat, on fait produit. Est-ce artisanat ontologique ? Fait-on comme produit la vie du lecteur, par singulière alors, conversation ?

tous bâtisseurs

au quart de table

Internet et Histoire à la perte de vue s'étaient deux puissantes formes de cristallisation forcément contiguës :

Internet : proie-*et*-espoir-*du*-média-renouvelant-l'humanité : propriété collective nous allons à l'Esprit par la voie de l'abstraction : demi-pont : pré-alpes du matériau même de la pensée redistribution immédiate :réplique instantanée : bon

in intra intro inter net knots knitting

vieille garde-chiourmes : perçuse de rêve : grand conteuse à pied levé : delta où commence de s'écouler un avenir en limon pollué vers la mer : terreau tréfonds d'animalité où se prépare peut-être le prochain escarpement révolutionnaire de l'être ou de l'ordure—*the politics of envy*—; altération vieille rengaine à plus ou moins long terme du privilège ruinex de l'individualité. Bien-bien.

Katagul, coincé au haut d'une falaise pour avoir tué les moulflons sans compter, tous les moulflons sauf la mère, pour avoir tué la transmissibilité de la tradition, crie qu'il ne voit plus rien, qu'il ne peut plus durer, debout sur un bout d'escarpement où la mère moulfon l'a attiré. Est-il aveugle ou plutôt voyant sans le savoir ? Son père entend ses plaintes, et Katagul le supplie de le tuer d'un coup de fusil. Le père qui n'a pas reçu de son propre père le don de reconnaître la voyance chez son fils. Dit de la femme de Tanabai, lui le héros raboté du *Adieu Gul'sari*, de Chineïz Altmatov, des Khirgiz post-staliniens.

au bord de la falaise on ne peut voir que ce que vous gardez, votre réservoir, hérité tout entier dans la seconde vue.

y'en a qui disent qui savent pas mais dans leur petit chez soi ouvrent un tiroir et en sortent le compte-goutte  
petites bestioles mortes dans la farine à pain

je peux pas vraiment dire que je sais pas il me semble que dire la vérité naufrage graphé mais pas du fond ou de la font d'Albiach en gardant les rayures par où a passé l'outil comment construire un poème, ça me rend en remontrace d'ailleurs de ce que j'aime

alors qu'insister comme ici et moi sur la parole comme si elle n'était pas autre —et deux mots-titres me restent, deux naïves colonnes d'Hercule, derrière quoi s'aplatisse mon temps-atlantide: « amont » et « fabrique » — ce qu'on laisse, gauchit ou déplace, corrige toujours cardinallement

petit vu de gouvernail écarté qui force un peu l'eau à lui résister de côté, à se muscler, pas très beau changement de cap

pas langage patron-fable ni liberté-chérie

mais la belle yole de l'axiomatisme

matière assez mal réunie, en une mésunion matérielle quoi, voisements locaux dont l'effet de masque est le stylisme à parfaire

monument : la poésie reconnaissante ou la poésie reconnue, généralement, est poésie ce qui se reconnaît tel, en un moment de lecture, tard le soir, un samedi matin, après une mauvaise récolte ou l'accouchement d'encore un enfant mort, je le crois à contre-cœur

*Bon, rassembler mon matos*

c'est où	qu'on les met les mots	qui compte pas les mots
----------	------------------------	----------------------------

d'où j'irai à leur place

eux se donnent d'avance

traîné dans la ténèbre sous le ballon de la conversation grappin ou sac de sable ballast qui croise des voies ferrées sauvages aux trousses

effet de ligne coup de fil « la ligne »

comme disent les cheminots ou les paquebotiers « la ligne »

à tenir en 20 volumes de la *Guerre contre l'Angleterre* lus un été coûte que coûte

conversation pose suite qui bouche la brèche—fausses roches d'ouverture de tombeau l'imaginaire intérieur trop carrees disent personne n'a jamais

que le tombeau des mots soit plein ou vide

—quand j'arrive au bout j'aurai envie que mon sexe se transformât en une fleur de lotus petits halos repoussés d'or, graphisme des nuées boudhiques en marques d'eau laissées dans le bois décrité ♠

du bout poussé vers vous, traverse, rideau atomisé de la peau, rideau de

peur

à l'autre côté, justement comme on traverse un appartement pour se retrouver sur le balcon

—me retourne, otage, il y a peut-être un orage qui passe derrière moi, un ballon qui fasse toujours le tour du monde

—ou bien le passage comme avec Madeleine Caroll sous le voile de la cascade de vous, l'odeur de vous, l'arrangement tout autres, le meublé à l'aïeul, et les rapports

seulement autres dit-on entre tout on les appréhende comme un secret, une force, un style

en viendra à décliner plus largement en temps dû

mais qu'à cela ne l'entêtement : la responsabilité

qui cache sous tristesse qu'il y a donner spectacle      il y a à  
l'occasion      *vavoom*      pédagogique-hypnagogique

je vais faire entendre ce bruit claquemurant tombée

de ligne sur la terrasse      « prendre une ligne »      et c'est un terrasse de manoir sicilien que décline le soleil  
 l'occasion

elle se désire entre ses deux c nous faire voir les touffes d'herbe empoignées du genne tout au bout  
 et de cet entretien multiple et partout muet tel qu'en recrute le grand tourisme de la poésy  
 alors lignes de contour d'avance de fait—besoin de personne qu'eux tous paliant l'un

subir, invité, amant horla se rangent autour de quel anim      les mots les parfaits  
 du sens  
 dans toute la vivacité qui commence de raccomir ce jour-ci, de sorte que c'est à vous de vous mouiller dit le sens.

[arrêt méthode:

1. artist sketch book gris commencé le treize ou quatorze mai mille neuf-cent quatre-vingt dix-sept, soit l'anniversaire de notre trouvaille d'Edna, petite chatte noire à demi-mort, au fond d'un carton assez plat qui me rappelle le carton parallélépipédique que je reçus à dix ans pour mon anniversaire et qui contenait une cible en métal rouge : un trépied pliant haut comme moi avec trois faisans rouge, bleu et jaune qui tournaient sur trois branches et sur quoi tirer avec un fusil, un fusil à fléchettes qui est peut-être le plus sacré objet que j'ai jamais reçu, l'ensemble rendu peu à peu désuet, une branche cassée, puis de nouvelles cibles, peut-être des projections plus fortes, à eau, à élastique, à air, le ressort faisant assez bébé. Sur le rebord du carton d'Edna, des merdes blanches. Merdes de chouettes qui n'arrivaient pas à descendre au fond pour attraper la chatte aux yeux à peine ouverts. Mais elle, la voix

assez forte, avec ses trois énormes tiques sur le dos, pour nous appeler à vingt mètres.

A. Des pages que je suis

2. très petit calepin beige à reliure verte qui s'ouvre sur where I walk / I thought of crows / on golgotha as com-/panions/ in thirsts  
 puis continue vers un organigramme  
 pour que j'écrive enfin un poème organographé

- A. une réflexion centrale sur l'artisanat que serait la poésie si j'arrive à montrer cet artisanat
- B. des notes éparses pour restructurer le poème, comme
  - a) ce qui bloque la voie (est-ce une personne, est-ce une chose, un minéral ?)
  - b) ce qui régit la conversation

c) ce qui transforme une conversation en poème  
 d) qu'est-ce que ça veut dire profiter d'une forme ou d'une personne ?

3. [ C, e)] tout texte est une conversation entre des voix à affiner
- entre moi (alias l'écrivant) et des liasses et lianes de sens
  - entre penser vers des objets, des temps et des gens et alléger la pensée en mots
  - entre par exemple l'île de Martinska en 1935 en Dalmatie où Césaire se met à écrire le Cahier parce qu'il y a là une Martinique spectralisée, et Dave Chong, jeune poète débordant féroce de jeux vidéo qui pousse ses poèmes en espérant les voir déplacer leur volume de vivant et se mettre à flotter dans le milieu alors révélé et nourricier de la réalité-non-numérique, ce qui est franchement naïf et débiant et fleur bleue, mais que je crois aussi sans peine aucune.

#### 4. des choses qui nous arrivent entretemps

qui n'arrive de lire, comme cette devinette : qu'est-ce qui a un trou ouvert et neuf fermés, puis ce trou fermé et neuf ouverts ? dans le ventre maternel où seul le trou ombilical nous est ouvert, puis, né, il se referme et les neuf autres s'ouvrent, en une journée ou deux (je vérifie : les deux yeux, voir, les deux narines sentir et respirer, les deux oreilles, entendre, l'anus, projeter les déchets épais, et l'urètre, projeter les déchets liquides : je n'arrivai pas à trouver le dernier, con que je suis : la bouche ! avaler l'air, faire resserrer l'air, baver, agiter les lèvres et la langue, créer le vide et avaler.)}

5. L'écriture, vous voyez bien.

beaucoup dire en une façon de liste qui est de ne pas satisfaire à un art poétique « en ligne » et qui me donne à réfléchir à ce savoir rhétorissant et dialectisant qui se grossit en corpus et se redonne en détours savamment auquel je me sens attelé, chevalinement, aux autres oh, et voilà qui vient défaire un peu ce que j'allais dire être la conversation majeure entre la poésie, ou le rythme, et la rhétorique, ou l'étude, une alternance, un balancement, un cyclisme ce qui me plaît assez sauf que ce ne peut être la solution et donc

(Extrait de *Remonter en plein l'air de dire se poser parfois otage sur la terrasse de l'autre*, inédit)



# **Joan Retallack**

---

## **By Now: Alterity and its Others**

Why is our excruciatingly conscious species still so oblivious to injustice and the suffering of others? Can poetry help if it hasn't by now? Essays help through complex critical attention. Novels can induce empathy. What can poetry do?

Anonymous Conference Participant

A poethical wager is not a political strategy. This essay / poem / manifesto / prayer is not an invocation of future utopias but of what some I longing to be a We needs to try right now. The terrifying thought experiment is this: we are and always have been embarked in the grip of PastPresent-Future. That tense juggernaut, sole orientation for remaining in motion. It is also the reason why everything we do has more unintended consequences than we will ever know. Perhaps this realization can be as much a source of optimism as terror. Perhaps we gave up on the idea of Progress too soon.

Dita Fröller, *New Old World Marvels*

## INQUIRY INTO FORMS OF POETHICAL ATTENTION

### 1. Beginning with Poetics as Quest (Excerpts from E-Conversation )

**Jena Osman:** What is a “well-designed question, the kind experiments rely on”? You’ve said that truly experimental works begin with a real/radical question. Can you elaborate on what makes a question “radical”?

**Joan Retallack:** Or real! My answer to this can’t in most cases be an example of a priori rigor because revealing the question is part of the poetic process. However, for me a radical question receives its form from the nature of the quest, which must (if it is a worthwhile quest) begin in extreme perplexity, even confusion, laced with driving curiosity and an often inexplicably strong sense of urgency. The situation is one of excitement and serious qualms as one tries to compose a poetics that can move toward the unknown, the unintelligible. The more intractable the unintelligibility, the more radical the interrogative moving principles must be. Why is unintelligibility so important to attend to? Because it marks the zone in which the contemporary moment is actively complicating our sense of past-present-future, to invoke Dita Fröller’s juggernaut tense. It took about 10 days for mainstream media to notice Occupy Wall Street and they/we still don’t understand it – what its consequences will or will not be. This could be an example of productive unintelligibility if it’s approached with interrogative attention. The poetical process of trying to make sense of questions already obvious in a surprising event whose limits we don’t yet know could in fact take form in the kind of exchange unfolding here. But, in general, beginning with questions is a matter of valuing curiosity and the ethically interrogative life. It means that the artist must be willing to interrogate her own

alterity and even more importantly, attempt to establish a position of reciprocal alterity with her own times.

**Anonymous Conference Participant:** What do you mean by one's own alterity?

JR: I mean the greed, the potentially brutal selfishness, the formidably circumscribed cultural assumptions that form the core of an identity that all liberal progressives must disavow. It's the shadow self that is seen most clearly by the "Other." Hence the need to engage with the "Other" in reciprocal alterity.

## 2. Noticing Reciprocal Alterities

JO: Was the origin of reciprocal alterity for you in Levinas? In what ways is it more than an expansion/complication of "I"/seeing the "I" as other? In other words, what does/can the "other" do (the one that's not "I") in response to that complication?

JR: It's logically impossible for the I to see itself as Other, since the seeing I is embedded in its subjectivity. This psycho-logical situation makes the I significantly invisible to itself. It is only the Other, or the relative otherness of certain procedures (e.g., chance operations, certain scientific methods, certain kinds of collaborations) that can expose and engage the alterity of the I. In these processes the I is changed. (You can see this, for instance, in the transformation of John Cage by the compositional processes he was himself transforming.) That exposure, that engagement in tandem with otherness is what I'm calling reciprocal alterity. Of course, I'm chiefly interested in how this can happen via poetical compositional processes. I think it requires the outsider logic, i.e., the otherness of poetry.

This doesn't come from Levinas. On the contrary, as I read Levinas (not to claim that I find him entirely clear), the relationship with alterity is metaphysical and asymmetrical. Levinas is yet

another philosopher in the Hegelian-Heideggerian tradition who never escapes the *intrasubjective* in his ethical positions. They are situated within the metaphysical beliefs of a masculine I-subject who inevitably characterizes the prototypic Other as the feminine. For Levinas the feminine escapes the light of consciousness. He says outright that alterity is a nonreciprocal relationship. The Other appears to interest him as a kind of alter ego construction. The Other cannot be entirely independent of Levinas's ego because he does not construct a radical approach to philosophy that would allow that to happen. The Other is always uncannily the self with a disturbing difference.

I like the term reciprocal alterity because it suggests the possibility of somehow taking into account things that have nothing at all to do with one's ego. This is

a combined epistemological and ethical position and for me has to do not with escaping my subjectivity (impossible) but with situating it, putting it into play alongside what is independent of it. That's of course an aspiration. I don't claim success, merely attempts.

That we can never significantly counterbalance the dominance of our subjective responses is the kind of metaphysical belief I don't want to haunt me as it has haunted the many generations of romantic idealists. The answer to that haunting (for Levinas and his philosophical cohort) always comes down to a need for some sort of transcendental principle. I'm interested in remaining in improbable but nonetheless pragmatic territory.

So what are the signs of other life on this planet, in the world as I experience it? I think the signs are noticed through a stance of attentive curiosity that can be composed into methodical (e.g., procedural) investigations. The signs of alterity are marked by surprise, humor, bafflement, perplexity. Reciprocal alterity, in the feminine – and otherwise other – light of consciousness, is dazzling and frightening in its provocative resistance to reductive log-

ics – particularly those used to manufacture the instant intelligibility of the consumer product.

JO: Can it exist as more than a thought experiment?

JR: A thought experiment can be an active intervention, no? OK, direct implication for poetics: inviting the unintelligible into one's compositions on an equal footing with what one thinks one knows – probably impossible – and learning something from the attempt. For me, this challenge feels urgent and, yes, leads to thought experiments of various kinds. Can one say the poem is a thought experiment? Only if “thought” doesn't exclude intuition and all the other sensual intelligences. I've been trying to develop a kind of investigative poetics that concocts devices to counteract my least interesting – most dreadfully familiar – poetic will. This involves a structural paradox within the experimental. People notice it in Cage's use of chance operations which are so methodically built into the composition. So, I'm thinking as I write this that reciprocal alterity is necessarily paradoxical as well. The quest for it will always to some extent be a strategic failure; but – and this is a hope – it will be productive nonetheless. The alternative is I-centered complacency.

The epistemology of alterity, my stance of reciprocity has also to do with the pleasures of radical curiosity – the interrogative nature of the poetic experiment that tries to invite in the unknown, the unintelligible in order to live with it for a while in its strange languages, rather than immediately translate (filter) it into the known.

JO: How does the concept of reciprocal alterity work in the poems?

JR: If I put myself in a position of radical alterity vis-à-vis the matter of the poem – I must compose the poem (i.e., the poetic process) in such a way that it is questioning (challenging) me as

much as I am questioning it. This has to do with the matter of creating a poetic form of life that engages the unintelligible as unintelligible but charged in some compelling way. In this circumstance then I am as estranged from the outcome of my own poetic process as any reader will be. We are together in the position of summoning courage for humorous and grave investigative puzzling. (The poem fails completely if it doesn't in some way both require and impart this courage.) This is not about knowledge as such, but engagement. However, that engagement is most consequential when the poet's form of life is rich in experience, questions and conjectures, epistemological and informational bearings.

JO: how is reciprocal alterity different than conversation?

JR: It's a form of conversation.

### 3. Noticing Other Logics: Radical Experiment

JO: In the online version of your essay “The Experimental Feminine,” you’ve included a note that says “lately I’ve been attempting to further distinguish useful ways of thinking about the experimental attitude in relation to poetry and poetics.”

Can you say more about this...are you trying to move beyond the limit that a term like “feminine” might present?

JR: I think I was referring to my subsequent essay, “What is Experimental Poetry and Why Do We Need It?” Every time I begin again to think of the “feminine” as conceptual and pragmatic operator, it seems to harbor even larger questions for the values and consequences of human culture. I haven’t come upon its limits except as it’s stereotypically used. In fact, in the face of its multiplicity and its continual development, the “the” is entirely misleading. On the other hand, the feminine is by no means all there is.

## BY NOW

How can reciprocal alterity be possible?  
 Will we (any we) survive without it?  
 Are we not surviving already?

## 4. Some things to keep in mind:

The best way to get the chimpanzee off the roof is  
 As Wittgenstein did not write in proposition 6.2  
 We are making decisions that flow from ancient social in-  
 stincts  
 Freedom was not what s/he wanted, only a way out  
 This is the story of the ellipsis  
 The ellipsis begins here.....  
 Can you locate the dot that has turned into a period

## 5. By Now

For a long time it has seemed too late too late to learn or learn from one another's or even one's own other languages clearly the thing to do is fast forward –[http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles4/65\\_retallack.pdf](http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles4/65_retallack.pdf) – from this point on or some other point on as before good luck etc.

By now its already time to fill out the time sheets time to move on to the next space-time unit on to the next words these those words in all the vocabularies where too many echoes are drowning them in their own noise what does it matter they we ask don't dwell on it the fact that the words will never be understood before it's time to move on there is no other kind of time.

(In the news photo the couch appears to be floating on the rubble. I can't get this out of my mind.)

Meanwhile the last space-time unit is full of all that could have happened in it the last words have been used in the only way they could have been used no turning back no changing these those

things now except insofar as they reside in the present space-time unit we are now occupying there appears to be only this/that space-time unit these/those words now.

(Two children are sitting on the couch that appears to be floating on the rubble. I can't tell much about them can't see them clearly can't get them out of my mind.)

The simultaneous translation begins not in another language but in the very same language where all the words continue to await translation.

(The children sitting on the couch that appears to be floating on the rubble of their home seem to have dazed eyes. Perhaps their eyes are clearly focused. Their feet stick out over the cushions into the rubble into my mind.)

These/those prepositions are translating themselves out of this/that language but into no other this revelatory zone was once thought to be a social space but now it appears to be an archive.

(In another photo, a woman sits on a couch that appears to be floating on the rubble of her home. Her head is tilted toward her lap, hiding her eyes. A man standing on the periphery is just out of focus. It's impossible to determine the direction of his gaze. These indistinct figures inhabit my mind.)

It is evident now that the emptiness of these/those words is precisely what is forcing us/them to use more and more of them.

Yes no please forget everything just said no looking back just move on please you must move forward in time to move on to fast forward to a new space-time unit too late but not too late I don't know.

## 6. The Full Confession

Since My Last Confession I Have Committed Many More Fallacies:

the ad hominem fallacy

the agnus dei fallacy

the peccata mundi fallacy

reductio ad absurdum

ad misericordiam

ad ignorantiam

tu quoque

the sounds less shameful in Latin fallacy

sounds more authoritative in Latin fallacy

the moralistic fallacy

the naturalistic fallacy

the pathetic fallacy

the false analogy

the weak analogy

the red herring

the slippery slope

the use of straw men

the fallacist's fallacy

the irrelevant appeals fallacy

the appeal to antiquity

the appeal to tradition

the appeal to authority

the appeal to consequences

the appeal to force

the appeal to novelty

the appeal to popularity

the appeal to the masses

the appeal to poverty

the appeal to wealth

the bandwagon fallacy

the circumstantial fallacy

the fallacy of compulsion

the fallacy of composition

the fallacy of division

the gambler's fallacy  
the genetic fallacy  
accent fallacies  
the equivocation fallacy  
fallacies of relevance  
fallacies of ambiguity and deception  
the rhetorical fallacy  
suppressed evidence  
denying the antecedent  
the prosody fallacy  
the poetic fallacy  
fallacies of presumption  
the fallacy of accident  
hasty generalizations  
biased statistics  
false dilemmas  
the after this therefore because of this fallacy  
ignoring contexts  
affirming the consequent  
arguing from ignorance  
invincible ignorance  
unwarranted persistence  
unwarranted repetition  
begging the question  
circular reasoning

The cleric explained that the reason the incidents had not been reported was that the church considered them a sin rather than a crime.

For a very long time these/those fallacies looked like the virtues they had become that is now this is what it is is this the it the how of history that contrary to its own rumors continues to appear to move on.

(Forgive the intrusion. From one photo to the next the rubble is rising. Only black and white or colored dots only minute areas

of shadow and illumination that might or might not have composed an image remain in the frame.)

## 7. The Absolution

no problem  
 not a problem  
 geen probleem  
 niet een probleem  
 pas un problème  
 nicht ein Problem  
 kein Problem  
 nessun problema  
 non un problema  
 nenhum problema  
 não um problema  
 no un problema  
 ning un problema  
 žádný problém  
 nema problema  
 nem problem  
 ne problém  
 (repeat 5 times)

## BY NOW

I have also tried to disprove the existence of many gods in the Aristotelian tradition of purely rational means, though not for a very long time.

I have tried to disprove the existence of many gods in the Avicennean tradition with a proof whose middle term will always be missing and must be taken on faith, though not for a very long time.

I have now stopped trying to prove anything at all, QED. But not without regret.

8. 8 is not a magic number, don't expect anything from 8.

9. This is our big chance.

# TABLE DES MATIÈRES

# TABLE OF CONTENTS

**Vincent Broqua & Jean-Jacques Poucel**

Prologue

3 / 7

## Converser ⇔ Conversing

**Pierre Bayard et William Marx**

« Comment parler de paradigmes collectifs”

15

**Claire Guillot et Ron Padgett**

« Une conversation »

29

**Jacques Jouet et Cécile Riou,**

« A supposer Marcel Proust »

33

**Pascal Poyet and Uljana Wolf**

“Let’s Call Her Dragon. An Appreciation of Weather”

39

## Fictionnaliser ? ⇔ Fictionalizing?

**David Antin** (Tr. Vincent Broqua)

« La nouvelle machine de Jean Tinguely »

57

**Suzanne Doppelt** (Tr. Cole Swensen)

“Aw Starry Night”

63

**Lyn Hejinian**

“A Small Theory”

69

**Ian Monk**

« Douze critiques »

77

**Sarah Riggs**

“Accents in E-Minor”

83

**Christine Montalbetti**

« Paroles de brume »

97

**Peter Gizzi** (Tr. Stéphane Bouquet)

« Vincent, nostalgique du pays des images »

111

## Lire ⇄ Reading

### **Warren Motte**

“A Walk on the Sheikh Side” 119

### **Eric Suchère**

« 19 Propositions + 1 » 135

### **Rosmarie Waldrop**

“The Poem Begins in Silence” 145

### **Bénédicte Vilgrain**

« Sur le purisme de la critique :  
une contamination, Johann-Georg Hamann  
(1730-1788) – Gendun Chöpel (1903-1951) » 147

### **Patrick Beurard-Valdoye**

« Ca s'est passé comme ça. Vraiment comme ça ?  
Plutôt comme ça. » 159

### **Daniel Levin Becker**

“Home Sickness” 175

### **Stephen Ratcliffe**

“On Robert Grenier's Drawing Poems” 181

### **Marjorie Welish**

“Subject Matter” 191

### **Marie B. Borel (Tr. Jean-Jacques Poucel)**

“Thinking in Motion” 193

### **Henry Sussman**

“Screen-Memories #4” 203

### **Daniel Levin Becker**

« Mal du pays » 215

### **Claude Moreau-Bondy (Tr. Jean-Jacques Poucel)**

“My Abracadabra for Emmanuel” 221

## Manifester ⇔ Manifesting

(Composition et Tr. <b>Vincent Broqua</b> <b>Charles Bernstein</b> Montage	229
<b>Gwenaëlle Stubbe</b> « Je publie, j'écris et si mes livres sont caducs »	235
<b>Joshua Clover</b> “Terza Rime”	241
<b>Richard Deming</b> “What Are Critics For ?”	249
<b>Redell Olsen</b> “the matter of cloven-poetics or, even the title against itself”	257
<b>Pierre Alferi</b> (Tr. Jean-Jacques Poucel) “Toward Prose”	265
<b>Caroline Bergvall</b> (Tr. Vincent Broqua) « Composés de matériaux »	269
<b>Anne Portugal</b> « Dépayer l'ensemble »	277
<b>Drew Milne</b> “Preface to the Critique of Pure Poetry”	281
<b>Paul North</b> “The Second Wearying of Language”	289
<b>Norma Cole</b> “Roger One: Ars Poetica”	293
<b>Derek Beaulieu</b> “To be most valued by those who most value brands”	295
<b>Anne Waldman</b> “Robert Duncan's Dream: from the Workshop of Attention”	299
<b>Jean-Marie Gleize</b> « Notre méthode »	311

## Méthode ⇄ Method

<b>Pacal Poyet</b> « L'objet théorique »	321
<b>Françoise Goria</b> « L'objet théorique »	327
<b>Sabine Macher</b> « Comment j'ai aigri certains de mes vivres »	333
<b>Charles Bernstein</b> (Tr. Martin Richet) « Une chose particulière »	347
<b>Jean-Philippe Toussaint</b> (Tr. Jean-Jacques Poucel) “How I Built Some of My Hotels”	351
<b>Ron Padgett</b> (Tr. Claire Guillot) extraits de <i>On ne sait jamais</i>	355
<b>Elizabeth Willis</b> “Bright Ellipses: <i>Botanic Gardens, Leaves of Grass,</i> and <i>Meteoric Flowers</i> ”	357
<b>Emmanuel Hocquard</b> (Tr. Jean-Jacques Poucel) “Poppies”	371
<b>Bernard Rival</b> « Causerie à l'Abbaye d'Ardenne »	385
<b>Frédéric Forte</b> « 99 notes préparatoires à un livre de poésie contemporaine »	397
<b>Cole Swensen</b> “Rousseau: My First Three Walks”	403
<b>Nathalie Quintane</b> « Chou-Fleur »	407
<b>Christophe Wall-Romana</b> « Opération gerboise bleue »	411
<b>Joan Retallack</b> “By Now: Alterity and its Others”	419



