

La mise en jeu

Le Pastior que j'ai connu, en 1985, habitait un studio à Berlin-Charlottenburg. Il s'y consacrait à sa petite « entreprise » d'écrivain¹ et vivait de quelques droits d'auteur, de traductions et des honoraires de ses nombreuses lectures publiques.

L'homme était d'une gentillesse inexorable et d'une courtoisie perfectionniste. Impossible de ne pas se sentir à la fois séduit et mis à distance par ce protocole désarmant. Sur un mode discrètement affectueux (et sans rien qui puisse relever d'un quelconque délire), il y avait là quelque chose de la façon hölderlinienne de couper court aux entretiens avec les visiteurs en faisant à leur usage assaut de politesses ronflantes.

Dans les rencontres littéraires, Pastior mêlait la plus concentrée et la moins malveillante des attentions à autrui, une écoute tabagique à la fois amusée et inquiète et une sorte d'absence lunatique à l'effervescence des discussions.

Ses lectures, douces, méticuleuses, souvent désopilantes, attentives toujours à mettre en évidence le mode de fonctionnement formel des textes, instaurent avec le public (qu'il ne cessait de regarder par-dessus ses lunettes) une connivence empathique (un maître chaleureux, des élèves extasiés). Mais cette connivence était simultanément mise en cause, et brutalement, par la complexité (voire l'opacité) des poèmes préférés.

Car la poésie d'Oskar Pastior est d'une radicalité intraitable et ses opérations de langue d'une subtilité vertigineuse. Entre cette violence des textes (une violence savante et joueuse, éloignée de tout lieu *commun*) et la

paisible humanité de leur auteur s'installait une tension, souriante et brûlante à la fois, vouant à un heureux malaise la sorte de communauté qui se constituait lors de ces séances.

Seule cette tension rend les hommes fréquentables. C'est que les êtres qu'elle construit savent que la communauté des vivants n'est possible que fondée sur le savoir de l'impossible de toute communauté. Ce savoir fonde une manière d'éthique — qui allie une urbanité rétive à toute promiscuité veule et l'amour de la singularité cruelle des styles.

Oskar Pastior était un homme de ce type-là. Je les aimais pour ces raisons, lui et son œuvre. Le traduire, le publier, le convier à venir lire en France, il le fallait — d'évidence. Ce fut fait. Dans *TXT* (dès 1983). Puis ailleurs. Moins qu'on eût aimé, mais un peu quand même.

•

Pastior disait avoir commencé vraiment à écrire à l'époque où, travaillant à la radio de Bucarest, il se débattait « avec une langue composée d'éléments préfabriqués extrêmement standardisés ». Ces premières compositions, il les appelle non pas « poèmes » mais, au sens sans doute musical du terme, « petites formations ». Bien sûr, la généalogie d'un travail est toujours abusivement reconstruite et les causalités qu'invente cette reconstruction de beaucoup simplifiées. Mais on peut quand même entendre résonner dans ce moment inaugural le *la* de toute l'œuvre. Pour brouiller la limpidité aliénante des messages, celle-ci mobilisera en effet des procédés assimilés à des effets de saturation auditive : larsens, fritures, acouphènes, ou « tinnitus² ». À coups de ritournelles de disque rayé, de dérapages phonétiques, d'anagrammes glissantes et de néologismes cocasses, elle ouvrira les doubles-fonds de la langue. Le message une fois parasité, brouillé et saturé,

surgira en tant que telle la densité étrange de la matière verbale. C'est alors l'irréductibilité de cette matière extravagante à toute *transmission* réflexe qui affleurerait comme question. Cette question, c'est précisément celle qu'une langue poétique comme celle de Pastior visera à rendre à nouveau active, vivante.

•

Les textes rassemblés en 1973 dans le volume *Gedichtgedichte* (*Poème-poèmes*) ne touchent pas au « mot ». Ils n'attendent pas davantage au détail syllabique de la langue. Leur affaire est la « phrase » et l'enchaînement récitatif qui lie un « discours ». Ils se présentent pour la plupart comme des descriptions de poèmes imaginaires : « poème trou », « poème patois », « poème frisson », « poème éléphant », etc. Ou bien ils décrivent, avec une objectivité ironiquement surindiquée, des textes censés exister : « à la première ligne il y a un A et un autre A ce sont les deux A de la première ligne », etc. Ou bien encore ce sont des sortes de scénarios fantaisistes, des résumés de situations susceptibles de donner naissance à des textes.

Rien de cela ne sort décidément d'un allemand à peu près correctement lexicalisé et grammaticalisé. Pourtant le sens fuit. Incohérences, incongruités, paralogismes, ratiocinations saugrenues en boucle et enfilades sans queue ni tête s'accumulent joyeusement. La langue s'épuise, éreintée, tournant à vide. Le texte patine, devient une enfilade de bribes hétéroclites où la cohérence du discours est mimée pour être mieux récusée par le découps sémantique. Le ton de l'ensemble est froidement délirant, traversé d'une ironie pince-sans-rire.

Hésitant entre la recette de fabrication absurde et l'auto-commentaire parodique, ces poèmes *au conditionnel* se forment de la suggestion d'un

réfèrent absent qui « aurait été » lui-même un texte. Ils proposent alors, au fil de dédales logiques farfelus, un sur-place dérisoire du sens ou une vidange tourbillonnante des significations plausibles. Cette « manipulation extra-littéraire » produit une méta-poésie drolatiquement conceptuelle : poèmes virtuels, poèmes sur le poème, poèmes du poème. C'est une sorte d'art poétique, si on veut. Mais moins proche de Boileau ou de Verlaine que du Tristan Corbière de *1 Sonnet (avec la manière de s'en servir)*, ou du Raymond Queneau de *Pour un art poétique*. Une sorte de négatif d'art poétique — dont, tout près de nous, se souviendra à l'évidence la poésie autotélique, expansive, centrifuge et parodique d'un Christophe Tarkos.

•

Les recueils qui suivront radicalisent le programme. Pastior y démantibule burlesquement la langue. Au registre littéraire, il mêle des accents populaires, des souvenirs de comptines, les accidents du parler trivial, les lapsus, les calembours, les approximations phoniques de tous ordres. Mais il se donne aussi des contraintes formelles drastiques (oulipiennes, si l'on veut)³ et plie le texte aux injonctions les plus acrobatiques (anagrammes, palindromes). Comme s'il s'agissait, par le bas (la trivialité burlesque) et par le haut (la sophistication rhétorique), de traverser le bloc confessionnel et esthétisé de la « poésie » de facture courante pour composer des saynètes bouffonnes, des manières de fatrasies, de « petites orgies verbales ».

Déplieusement chirurgical du corps de la langue et condensation (*Dichtung*) de sa matière phonique découvrent, dans la langue, une autre langue, une langue « trouvée ». Dans *L'Éventail des Goths de Crimée* (1978)⁴, par exemple, le langage poétique de Pastior, « fortement rythmé », est syllabiquement pulvérisé, scandé d'onomatopées. Tous les repères sémantiques

sont perturbés par cette « folle vibration en marche ». Simultanément, l'étrangeté produite par la perturbation donne la sensation d'une épaisseur verbale irréductible à la minceur du canal par où l'on croit « communiquer ». Cette épaisseur est principalement nourrie de langue allemande. Mais on repère aussi des traces de roumain, de latin, de russe, de grec. Attaqué en son « domaine moléculaire », l'allemand devient un bruit de fond que le travail d'écriture parasite. En même temps, ce bruit de fond germanique est le fond structurant du « bruit ». La langue poétique de Pastior n'est pas une verbi-gération radicale, un volapück autonomisé. Ce n'est ni le fond linguistique « commun » (l'allemand familier) ni son parasitage (l'étrangeté « trouvée ») qui font effet de sens et de jubilation — mais *l'écart* lui-même, le délié du « jeu ». Soit : une *altérité* à la réduction arraisonnée et idéologisée. Ces textes ne construisent pas un « autre » monde (ne représentent pas un monde imaginaire) mais enregistrent la trace d'une autre « expérience » des choses : une *différence* innommable en tant que telle, inassignable en tout cas à la figuration socialisée.

•

Engendrés à partir du vide que dessinait malicieusement le « comment-je-n'ai-pas-écrit-certains-de-mes-textes » de *Poème-poèmes*, les écrits de Pastior font systématiquement « poésie » de ce qui parasite l'écoute habituée et trouble la probabilité logique. Ainsi, ils réveillent, dans la langue, le désir de ce que la langue, pour discourir, pour faire communauté, pour médiatiser le plat reflet commercial des choses, doit mortifier ou récuser. Car les choses, dit-il, « sont d'une autre nature et liées les unes aux autres dans des rapports plus complexes que les simples mots et phrases⁵ ». Les mots et les phrases ne sauraient donc *nommer* cette complexité hors langue. Il y a des

chances, cependant, d'en *former*, en langue, la suggestion énorme. Pour ce faire : ouvrir un éventail de patois barbares, laisser parler les cris et les bruits nés du corps, animer des déplacements légers des structures, mettre à distance l'expressivité conditionnée et dégeler les paroles du lieu « commun ». Tout le style d'Oskar Pastior est dans le raffinement à la fois méticuleux et sauvage de cette mise en *jeu* des langues qui nous assujettissent.

CHRISTIAN PRIGENT

- 1 « Ce matin une lettre a voleté jusque chez moi. L'Office berlinois des statistiques m'enjoint, sous peine d'amende, de lui faire savoir combien de personnes travaillent dans mon entreprise, si cette entreprise a des filiales, ce que je produis comme biens de consommation sur mon lieu de travail. Désormais, l'activité d'écriture indépendante est soumise à imposition. L'administration des finances m'impose en tant que chef d'entreprise. C'est que j'ai déclaré sur les documents du recensement que la chambre où je vis était mon lieu de travail. Dans le train, j'écris, si j'écris, sur mes genoux. Ma tête est ma tête 24 heures sur 24. Dans les formulaires, il n'y a pas de case prévue pour ce type de lieu de travail. C'était ma contribution à une Poétique de la vie de poète. » (Oskar Pastior, Berlin, 27 Août 1988, traduction Ch. P.)
- 2 Voir le recueil *Lectures avec tinnitus*, éditions Grèges, 2010.
- 3 Oskar Pastior fut effectivement membre de l'Oulipo.
- 4 Voir dans *Fusées* n° 12, 2007, p. 24-28, traduits par Renate Kühn, quelques échantillons de ce volume.
- 5 Pastior, à propos de *Clous à tête de linotte et vocalises (Vokalisieren & Gimpelstifte)*, 1992 (traduction Joël Vincent).

les POÈMEPOÈMES se différencient plus du papier que le papier par rapport à eux dans cette marge de manœuvre se trouvent les chances et le malheur des uns comme des autres les POÈMEPOÈMES ne peuvent être comparés qu'avec des choses comparables et doivent donc être considérés en tant qu'inventions ils subissent l'altération cependant une fois écrits dans leur langue ils se comportent autrement qu'en théorie servent leur propre but et ont leurs secrets de leur côté pile tandis que les muses se battent en silence et en face

la table des matières se compose de numéros de pages et de débuts de lignes à tendance constructive collant avec la réalité dont elle atteste la profusion une aubaine pour le message non-dit prière de le comprendre

le poème-de-poche est aussi malléable qu'une poche et plus le mot-de-passe est élastique plus les pauses sont courtes les mini-structures sont belles et bien pratiques mais jusqu'où ira planche-neige dans les feuilles au plaisir du coupe-papier qu'est-ce qu'un coupe-papier sa majesté le coupe-papier est une longue présence qui trouve sa place dans des aphorismes là où le em croise le el et chacun d'eux de répondre el

dans la première ligne il y a un A et encore un A ce sont les deux A de la première ligne dans la seconde ligne il y a un A et encore un A ce sont les deux A de la première ligne mais intervertis l'un l'autre dans la troisième ligne il y a un A et encore un A ce ne sont plus les deux A de la première ligne mais les deux A de la quatrième ligne toutefois intervertis l'un l'autre cela apparaît dans la quatrième ligne où il y a un A et encore un A ce sont les deux A de la quatrième ligne mais intervertis entre eux le poème peut être lu horizontalement et verticalement ce qui amplifie son effet de manière frappante prière d'en faire un dessin

le poème-à-retenir commence par les mots : N'OUBLIE PAS :
TODAY IS THE FIRST DAY OF THE REST OF YOUR
LIFE entendu à la radio et fascine toujours par son actualité la
logique décalée rebute certains auditeurs par quelque frisson de
joie comme la vie est bizarre pensent-ils nous assumons jusqu'au
bout les invitations alléchantes c'est-à-dire que nous nous
efforçons de ne pas oublier l'incontournable maxime et une fois
mémorisée il ne nous reste rien d'autre à faire que d'attendre
demain est un autre jour il se lève oui hélas non au final ce ne sont
que confusion consternation mine dépitée effort inutile d'avoir
trop appris il est là et n'est pas le premier jour attendu que faire
quoi faire là sur-le-champ tout oublier mais alors foin du plaisir ou
bien tout laisser comme ça mais là on nous le gâche systématiquement
en cas de conscience embarras du choix et problèmes
vitaux singuliers et que nous nous soyons décidés ou pas nous
n'avons rien d'autre à faire que d'attendre l'émission suivante
TODAY IS THE REST OF YOUR LIFE

dans la première strophe il y a quatre jolis mots dans la seconde strophe il y a quatre mots les quatre jolis mots se réfèrent à un mot horriblement affreux qui n'apparaît pas dans le poème et qui n'a également rien à voir avec les quatre mots affreux de la seconde strophe d'autre part les quatre mots affreux se réfèrent à un mot indiciblement joli qui lui-même n'apparaît pas non plus dans le poème et n'a rien à voir avec les quatre jolis mots de la première strophe quant aux deux mots n'apparaissant pas dans le poème à savoir l'horriblement affreux et l'indiciblement joli il se réfèrent eux à un tiers mot qui n'apparaît pas dans le poème et qui notons-le bien n'a rien à voir avec eux ce tiers mot donc qui se réfère aux deux autres n'apparaît pas non plus dans le poème et notons-le n'ayant rien à voir l'un l'autre n'a donc rien à voir entre eux ce tiers mot donc qui se réfère aux deux autres n'apparaît pas dans le poème mais notons-le n'ayant aucun rapport l'un l'autre n'aurait donc rien à voir ni avec les quatre jolis mots apparaissant dans la première strophe du poème ni avec les quatre vilains mots de la seconde strophe c'est un bien triste exemple de maltraitement de texte le poème pourrait certes être publié sans problème mais pas sous le titre prévu HORS-JEU

le poème-bande magnétique a une voix d'or et celle-ci raconte l'histoire
d'un crime pendant qu'une bande magnétique débite d'une voix
d'or l'histoire même de ce crime et la voix d'or est la voix de la
victime assassinée qui raconte comment la bande magnétique
continue à tourner tandis que le coup derrière les oreilles et la
nuque provoque chute râle et décès mais tout cela comme dans
un film muet parce qu'on entend sans arrêt la voix de la victime
assassinée sur la bande magnétique qui raconte à l'instar d'un
poème que d'une part on pourrait penser qu'un film muet ait une
coupure tandis que la musique continue à jouer et d'autre part que
le film muet continuerait à être projeté sur l'écran de telle sorte
qu'on voie un verre tomber du bord d'une chaise mais sans enten-
dre comment il se brise idem pour le combiné du téléphone qui se
balance sans qu'on perçoive la rhinolalie parce que la voix d'or sur
bande magnétique persévère à donner l'heure exacte le poème-
bande magnétique porte le titre fabuleux de roucououlou