

LA
JOURNÉE
DE
PRINTEMPS

TRADUIRE
L'IVRESSE

L'IVRESSE EST RESPIRATION

LAURENCE BREYSSE-CHANET

Claudio Rodríguez est assurément un poète de l'*ebrietas*, rapt, enthousiasme, un élan qui est un risque sans cesse renouvelé, sans cesse à conjurer par le poème. L'ivresse s'inscrit parfois littéralement dans son œuvre, comme dans « Con media azumbre de vino », extrait de *Conjueros* [« Avec une demi-mesure de vin », *Conjurations*], ou « Un brindis por el seis de enero », dans *Casi una leyenda* [« Un toast pour le six janvier », *Presque une légende*]. Pourtant, c'est un autre poème de ce dernier livre que j'ai retenu, tant l'ivresse y prend corps de façon réelle et figurée, tant elle donne forme par le passage du souffle à la respiration, qui, comme nous l'avons remarqué au fil de notre approche au cours de cet atelier, est tout autant l'inspiration, promesse d'une nouvelle naissance. Dans un premier temps, je rappellerai ici les ancrages de la voix *claudiana* dans son recueil liminaire, qui m'ont conduite à certains choix de traduction. J'ébaucherai ensuite les étapes de la création, jusqu'au livre de 1991. Nous nous sommes arrêtés sur le poème qui marque sans doute un renouveau, dans une vie que de violentes épreuves n'ont pas épargnée.

Sans doute *Don de l'ébriété*, livre commencé par Claudio Rodríguez à l'âge de dix-sept ans, publié en 1953 dans l'Espagne franquiste par un poète de dix-neuf ans, un miracle, est-il un des grands poèmes de l'expérience de la poésie, l'expérience comme « ex-periri », la traversée d'un danger, comme l'a dit Philippe Lacoue-Labarthe. Un chant qui, plus encore qu'un chant de l'aube, est un chant du crépuscule, ce crépuscule du matin qui se souvient de la nuit, présente en ses marges. Par sa traduction, j'ai voulu en *saisir* la vocalité, la faire entendre, comme un mystère, une *aventure*, un mot « claudiano », comme le rappelle la revue du Seminario Permanente Claudio Rodríguez, *Aventura*¹. Dans ce temple de clarté monte l'écho régulier,

¹ Pour tout renseignement sur Claudio Rodríguez, je renvoie au site des Éditions Arfuyen, ou en espagnol au site web www.claudiorodriguez.es.

mais peu à peu décentré par les enjambements, des pas du corps du marcheur, qui se perd dans la terre charnelle de la Castille. Cette étendue spirituelle est aussi le miroir où se révèle l'âme, le lieu où se livre un combat contre toute fatalité, c'est lui que j'ai tenté d'écouter, comme le chiffre de toute lumière, depuis la force qu'est la parole de poésie.

Claudio Rodríguez a fait partie de ceux qui ont cherché une nouvelle voie pour la poésie espagnole dans les années 1950, vers une poésie de la « connaissance », loin du réalisme social, de sa recherche de la communication immédiate, plus qu'un travail spécifique sur le langage. Avec Claudio Rodríguez, la poésie espagnole cherche à nouveau *l'expression* – la *participation*, qui prendra pour lui nom de « contagio », tant la parole est *contagion* d'une ferveur –, non la représentation.

Il est certain que Claudio Rodríguez s'est toujours tenu à l'écart de la vie littéraire madrilène, bien qu'habitant Madrid. Il n'a jamais cessé de revenir à Zamora, pour s'y perdre à travers champs, en contact intime avec les mystères et les rites d'un monde archaïque. Son œuvre pourrait offrir un « éloge de la maintenance », selon la très belle expression qu'Yves Bonnefoy applique à la présence du monde des offices, par exemple, dans Saint-John Perse². Une garantie de l'unité du monde. La poésie de Claudio Rodríguez, tout comme son histoire, est celle d'une solitude, pourtant toujours portée par le mystère d'une « terre rouge »³. Une présence qui est un *don*, grâce inexplicable et générosité tout aussi bien. À la façon d'Antonio Machado, il traçait avec sobriété les lignes essentielles de sa vie, *castellanamente* essentielle :

Ma vie peut être racontée dans un abécédaire de cendre, comme disait Blas de Otero. Depuis ma naissance à Zamora, en 1934, jusqu'à maintenant [1988], on peut la résumer à un Prix Adonais,

2 « Un monde odorant, bruissant, nombreux, parce que la "matière première" de ses travaux ou transmutations était encore la vie, dont l'homme avait décidé de prendre en main l'avenir ». Yves Bonnefoy, qui a entendu le « rythme augural » de *Don de l'ébriété* a pu reconnaître, comme dans bien des poèmes de Saint-John Perse, « une écoute, une prudence de l'être. [...] ce battement de l'être dans les métiers [...] ». (Yves Bonnefoy, « L'Illumination et l'Éloge », dans *Honneur à Saint-John Perse*. Hommages et témoignages littéraires, Paris, Gallimard, 1965, p. 334-335.)

3 Voir le « Chant des pas », dans le deuxième livre de *Don de l'ébriété* (Claudio Rodríguez, *Don de l'ébriété*, présentation et traduction de Laurence Breysse-Chanet, Paris-Orbey, Éditions Arfuyen, 2008).

à mon intervention dans les soulèvements étudiants de 1956, à mon séjour comme lecteur d'espagnol en Angleterre [un exil volontaire, de 1958 à 1964, à Nottingham puis Cambridge, où il lit les poètes métaphysiques et les romantiques – on pense bien sûr à Cernuda, et à Valente], puis mes cours [à l'université Complutense de Madrid, et dans un institut international accueillant des universitaires américains], et les cinq livres⁴.

En Espagne, Claudio est un poète connu, reconnu, et pas seulement par les prix qu'il a reçus : Premio Adonais en 1953, à dix-neuf ans (un an avant que José Ángel Valente ne le reçoive à son tour pour *A modo de esperanza, En guise d'espérance* – Valente avait alors vingt-cinq ans –, un premier recueil lui aussi, placé d'emblée sous le signe de la cendre et du désert, dans le souvenir de Quevedo, un monde extrêmement différent de celui de Claudio, tant par le dépouillement de sa vision que par son écriture), puis le Premio Nacional de Poesía en 1983, le Premio de Poesía Iberoamericana Reina Sofía en 1994, et bien d'autres encore.

Claudio est aussi un poète aimé. Il a laissé l'héritage presque magique d'une double lumière, celle qui émane d'une personne et d'une voix poétique, l'existence même du Seminario Permanente le prouve et, comme je l'ai signalé, un site web d'une extraordinaire qualité, qui sert d'archives perpétuellement réactualisées pour les chercheurs et les amis de Claudio. Il est certain qu'au-delà de ce cadre privilégié propice à de réelles convergences, les poètes espagnols d'aujourd'hui continuent à écrire dans le sillage de Claudio.

Don de la ebriedad, le premier recueil, est le chant possible de l'impossible, une « cristalina fuente », « cristalline fontaine », qui semble revivre la transparence de la poésie de Jean de la Croix. De fait, avec Rimbaud, Jean de la Croix est le nom qui aimante constamment les lectures de Claudio. Avec assurément d'autres noms, Rilke en particulier, lu avec attention en Espagne⁵ – mais plutôt dans les années 1960 –, la tradition lyrique anglaise, Leopardi, Valéry, Fray Luis de León,

4 Claudio Rodríguez, entretien avec Mauro Armiño, « Claudio Rodríguez : oficio de palabra », *Cambio* 16, 4 janvier 1988, p. 88, cité dans Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad. Conjuros*, éd. Luis García Jambrina, Madrid, Clásicos Castalia, 1998, p. 7. C'est moi qui ajoute quelques précisions entre crochets.

5 Il faut ici préciser que *Réquiem. Las Elegías de Duino* paraissent en 1946 dans une introduction et traduction de Gonzalo Torrente Ballester (Madrid, Ediciones Nueva Época, 1946). Je dois un exemplaire de cet ouvrage rare à Pierre Bravo Gala, et l'en remercie.

Sainte Thérèse et, pour les poètes espagnols contemporains, sans doute Miguel Hernández, à qui Claudio Rodríguez consacre son discours d'entrée à la Real Academia Española en 1987.

Il me tient à cœur de rappeler ici que j'ai découvert l'œuvre de Claudio en 1988, grâce à la poétesse de Valence Amparo Amorós. J'ai rencontré avec elle Claudio en septembre 1989. Nous avons parlé dans un café, puis il est parti par une rue un peu montante, sa silhouette se détachait sur le ciel intensément clair de Madrid, et son corps, très curieusement mobile, aérien, semblait danser, comme délesté de toute gravité. J'ai pensé à ce moment que ses poèmes étaient ainsi, très corporels et étranagement intangibles, dotés d'un centre opaque, immobile, qui irradie un dynamisme mystérieux, insituable, jusqu'à ses marges – et le profond travail de Claudio sur l'enjambement n'est pas loin, qui rend si manifeste la *vocalité* de son écriture : déjà, l'écriture vocale d'une respiration.

Nous avons donc pour cet atelier établi un pont par-delà les années. Il s'est agi de relier au premier livre le texte ici proposé, extrait du dernier recueil, *Presque une légende*, de 1991 (publié huit ans avant la disparition de Claudio, il avait alors cinquante-sept ans), pour inscrire cette étape dans une réflexion sur la question fondamentale de la continuité d'une voix, qui se pose sans doute à tout poète. Le premier recueil, *Don de la ebriedad*, est composé de trois livres et de dix-neuf chants en tout (répartis en neuf, deux et huit chants). Il a été écrit entre Zamora et Madrid, où il est publié. Il stupéfie la critique de l'époque, saisie par la jeunesse de son auteur, et surtout par sa *différence*, tant de ton que de vision. Le rythme en est donné par les pas d'un poète-marcheur, comme l'était Rimbaud. Mais la terre mère, charnelle, est espagnole, c'est la Castille, en son étendue inouïe, où Claudio se perdait pendant des jours. La différence est réelle avec les autres grands poètes de la Castille : Machado était sévillan d'origine, Unanumo était basque. Cependant la Castille, c'est aussi le paysage intérieur des mystiques espagnols, référence toujours présente au long de l'œuvre. Le poète doit savoir *contempler* : « La poésie est un mystère et une aventure. » C'est en son essence l'art poétique de

Je crois savoir de source sûre que le traducteur de ces deux recueils de Rilke serait en réalité une femme. D'autre part, les *Sonetos a Orfeo* paraissent en 1954 aux Ediciones Rialp, dans une traduction de Carlos Barral. Claudio Rodríguez a pu découvrir les sonnets en français dans la bibliothèque de son père. C'est en français qu'il a lu Rimbaud.

Claudio⁶. Dans le texte de 1991, la Castille est toujours là, comme « meseta », ce « plateau » qui est une terre intérieure, un espace de résonance pour la voix.

Sans s'éloigner du pouvoir d'exaltation de la parole poétique, mais en y ajoutant des nuances, déjà contenues dans les marges d'ombre de *Don de la ebriedad*, traversé par de nombreuses interrogations qui en dérobent aussi l'éclat, lui donnant sa *gravité*, Claudio publie en 1958 *Conjuros* [*Conjurations*], son livre sans doute le plus enraciné dans une terre ancestrale, avec ses rites et sa magie, encore que la portée en soit universelle. *Alianza y condena* [*Alliance et condamnation*] vient ensuite, en 1965. Puis la voix se fait de plus en plus méditative, la quête métaphysique et la recherche morale se fondent en une poétique de la réflexion dans *El vuelo de la celebración* [*Le vol de la célébration*], de 1976. Et donc *Casi una leyenda* [*Presque une légende*], de 1991. Cinq recueils, une œuvre brève, écrite selon un rythme intérieur assez lent, comme aimait à le dire Claudio, mais où la ferveur de l'élan (« *impulso* », dit Claudio pour qualifier son premier chant) devient parfois une fulgurance, où est dite la présence, dans sa difficile évidence.

J'ai proposé enfin, pour offrir une orientation de départ à notre travail commun, quelques éléments de mes réflexions de traductrice, sans nulle théorie, des notations nées d'une pratique. Au départ s'est imposé à moi – depuis fort longtemps – un attachement profond à l'acte de traduction de poésie, conçu comme pleinement créateur. Je crois que traduire est un geste, peut-être le seul en littérature, qui engage à *la fois* le lecteur et le critique, qui les réunit dans le même acte de possession d'un texte : traduire est, comme aime à le dire Jean-Yves Masson, un acte où se rejoignent la lecture et l'écriture. Une lecture écrite.

J'ai très vite été requise par la présence du *don* à travers chacun des recueils de Claudio Rodríguez – dans la mesure où le don, cette ébriété initiale et jamais tarie, est un geste en mouvement, plutôt que la chose donnée. Dans chaque recueil, chaque poème, bien

6 Claudio Rodríguez, *La otra palabra*. Escritos en prosa, édition de Fernando Yubero, Barcelone, Marginales Tusquets, 2004, p. 220. [Ensemble d'essais critiques de Claudio Rodríguez comprenant des pages sur les chansons d'enfants et les rondes espagnoles, sur Rimbaud, Milton, Leopardi, Paul Valéry, sur des poètes de langue espagnole – Pedro Salinas, César Vallejo, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Alberti, Miguel Hernández, José Hierro –, et deux entretiens.]

différencié, gravite sur lui-même, et de cette énergie intime naissent les échos qui finalement unissent chaque livre et les livres de Claudio entre eux. Le « Manuscrit » que nous allons traverser en est une des émanations les plus intenses.

Je pense ici au titre du cinquième recueil de Lezama Lima, *Dador*, de 1960, qui fait apparaître le poète comme celui qui donne, dont le poème est peut-être, selon les mots de Rilke, « un souffle de l'Ouvert », ou comme le dit Claude Esteban, dans *D'une couleur qui fut donnée à la mer*, « une faveur de l'immédiat »⁷. Texte en mouvement, le poème de Claudio est mouvement. Jusque dans sa lumière – ses lumières bien plutôt, ses clartés, plurielles, qu'il faut entendre, comme la voix. C'est sans doute là que doit se situer l'écoute du traducteur, en ses différentes étapes. De l'écoute flottante qui doit tout embrasser, au travail le plus minutieux sur le vers, puisque *Don* est écrit en hendécasyllabes, au nombre de six cent quatre-vingt-six. J'ai voulu les respirer sur le rythme du décasyllabe français, comme il a été assoupli par Rimbaud, dont Claudio a été un des lecteurs de langue espagnole les plus attentifs sans aucun doute. J'ajoute ici que j'aime en traduisant me souvenir de la définition « technique » qu'offre le Robert du « traducteur » :

traducteur : Techn. Dispositif servant à transformer un courant électrique en impulsions lumineuses ou inversement. Radio : Dispositif servant à transformer des variations de courant en impressions sonores.

Il faut rappeler le vif intérêt de Claudio, en 1953, pour le travail rythmique de Rimbaud sur l'alexandrin et la rime. Il a écrit un mémoire de maîtrise à l'époque, extrêmement précis, sur l'évolution de la rythmique rimbaldienne vers le « vertige rythmique » des *Illuminations* et les « brèches opéradiques » du « Nocturne vulgaire ». Son approche était centrée sur la « déconstruction de l'alexandrin » dans les *Premiers poèmes*, grâce au travail sur la césure, sur l'enjambement, vers un « ton personnel », un « rythme affectif pur », « [qui] incendie des zones occultes »⁸. C'est là qu'il m'a fallu me souvenir de ce travail d'écoute de Rimbaud, changé en art poétique par son application au grand vers

7 Claude Esteban, « D'une couleur qui fut donnée à la mer », *D'une couleur qui fut donnée à la mer*, Paris, Fourbis, 1997, p. 21.

8 Bien des années plus tard, Claudio participe à l'hommage rendu en Espagne à Rimbaud, pour le centenaire de sa naissance, en 1991. Son texte s'intitule « Harmonieuse folie », on y lit toujours le même attachement à la fulgurance de la « vraie poésie ». (Je propose une traduction de ce texte dans la revue *Europe*, « Rimbaud », n° 966, octobre 2009, p. 26-29.)

espagnol, l'hendécasyllabe, pour revenir au décasyllabe français sur le mode de l'assouplissement accentuel.

Comment rassembler en peu de mots ce que la traduction de ce livre, profondément incantatoire, en son élan d'offrande, entre possession et dépossession, m'a appris, et que j'ai souhaité réactiver maintenant, face au « Manuscrit d'une respiration » ? J'y ai sans doute *entendu* (« entendre » en espagnol, c'est *comprender*, ce qui n'est pas expliquer, il y a là une saisie d'un ordre profond, assurément en marge de la stricte appréhension rationnelle) la matérialisation du revers toujours énigmatique de l'obscur, aussi bien que de la clarté : « el eterno reverso enigmático » – ce sont des mots du grand poète cubain José Lezama Lima, « tanto de lo oscuro y lejano como de lo claro o cercano »⁹. Les lignes régulières des assonances qui, dans la poésie espagnole, dessinent la marque vocale d'une emprise du destin, s'estompent bientôt dans les chants qui structurent le recueil. Tout commence à changer à partir du mot « mystère ». Puis elles disparaissent dans le deuxième livre, pour laisser place à la « liberté libre » appelée par Rimbaud.

C'est à elle que j'ai voulu livrer passage en français, depuis le respect d'une logique profonde, qui conduit à assouplir une métrique, à écarter ou rapprocher les accents traditionnels du vers décasyllabe. C'est grâce à la fermeté du cadre métrique, régulier, de chacune des six cent quatre-vingt-six pierres de ce temple lumineux, qu'en espagnol le corps métrique devient un corps rythmique, celui qui dit un tremblement, né de l'ébriété, en sa sûreté et sa précarité. La métrique *tient* le corps poématique. Mais les marges en sont incertaines, instables, imprévisibles. Les enjambements ouvrent la finitude du vers en disant la finitude de la vie. La disposition libre des jeux phoniques épouse les pas du corps qui se perd dans la terre de la Castille : il se joue un combat contre toute fatalité, c'est lui que j'ai tenté de traduire, selon le jeu des courants électriques propres à chaque écoute.

Tel est le territoire que j'ai présenté rapidement, au moment de commencer à travailler sur ce « Manuscrit d'une respiration »¹⁰. Comme dans tout poème de Claudio, il s'est agi de repérer les nœuds

9 José Lezama Lima, Armando Álvarez Bravo, « Órbita de Lezama Lima », inclus dans *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Havane, Casa de Las Américas, 1970, p. 56

10 La photocopie qui a été distribuée pour l'atelier est extraite de Claudio Rodríguez, *Poesía completa* (1953-1991), Barcelone, Tusquets, 2001. J'ai fait circuler l'édition qui, en réalité, est devenue l'édition de référence (hélas très rare, hors circuit commercial) pour les

lexicaux dont jaillissent les principales lignes de tension, qui organisent la syntaxe sensible du poème. Avant tout, cependant, j'ai rappelé la mise en œuvre du principe strophique de la « silva », profonde *forêt* métrique¹¹. À son origine, une suite indéterminée de strophes, composées d'un nombre non fixe d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes, avec un schéma rimique consonantique assez libre. Puis la « silva » s'ouvre davantage encore, accueillant des vers d'autres mesures, sans rime, comme c'est le cas ici. Quatre strophes, de 15, 12, 14 et 19 vers respectivement : nous sommes placés sous le signe de l'imprévisible. Aucune recherche de rime, la libération en germe dans le *Don* est accomplie.

En revanche, nous avons noté que deux types de vers prédominent, les hendécasyllabes et les heptasyllabes. Seuls six vers font exception. Trois d'entre eux se contractent sur un substantif, qui concentre en lui une charge telle que la rétraction dit en fait une paradoxale expansion. Au vers 15, le mot « *revelación* » (un pentasyllabe, en fonction de la loi accentuelle espagnole, qui rajoute un temps après le dernier accent). Au vers 23, « *de la saliva* » (un pentasyllabe aussi). Après l'ouverture qui, au terme de la première strophe, dit le principe du poème – « *révélation* » –, s'y trace par son efficacité une carte du corps, instrument du poétique, transformé par lui. Enfin, le dernier vers, « *es la mañana* », dit le temps ouvert par le souffle vers un nouvel espoir, au terme de la *conduite* musicale de la respiration. Le français devra faire entendre la constance d'un rythme double, et ces décrochements qui font profondément sens.

En effet, d'autre part, trois « *alejandrinos* » (vers alexandrin espagnol de quatorze syllabes, marqué d'une pause après l'hémistiche), permettent d'étendre l'empire du souffle, au vers 21. Le corps y marque son emprise en tant qu'instrument et lieu de la lente alchimie qui mène au renouveau. Les vers 35 et 38 dialoguent, puisqu'au départ de l'interlocutrice, « *tu vas tu viens, tu t'en vas* » – l'âme, le souffle, la vie, sans doute une des figures de « l'interlocuteur providentiel » que cherche tout poème, comme l'a

chercheurs, établie d'après les manuscrits de Claudio par le « Seminario Claudio Rodríguez » (il importe ici de mentionner le travail précieux de Tomás Sánchez Santiago) et l'« Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo », de Zamora, en 2009, pour les dix ans de la mort de Claudio Rodríguez.

11 Faut-il se souvenir ici des « *forêts* claires et délivrées » du premier sonnet de la première partie des *Sonnets à Orphée* ? (Je cite – fruit d'une très ancienne compagnie pour qui ne parle pas l'allemand – d'après la traduction d'Armel Guerne aux Éditions du Seuil, Rainer Maria Rilke, *Œuvres* 2, *Poésie*, Le Seuil, 1972, p. 379.)

dit de la façon la plus forte Mandelstam –, répond en contrepoint la révélation de « l'autre vie », qui est peut-être « la mienne ».

Comme je l'annonçais, nous avons souligné, du point de vue lexical et sémantique, cet espace aimanté qu'est le verbe « templar », au vers 56. En espagnol, il désigne, outre le sens courant (celui de « tiédir » par exemple), le fait d'exercer une tension ou une pression juste. C'est désigner par là le rôle des deux mesures versales qui conduisent – régulièrement *et* de façon imprévisible – le souffle vers son renouveau, par la chaîne des hendécasyllabes et heptasyllabes. Un autre sens renvoie à l'accord d'un instrument – et c'est bien ainsi qu'est traitée la respiration. Enfin, dans l'actualisation d'une lutte contre le destin, constante chez Claudio, le terme peut renvoyer à son sens taumachique, lorsqu'il désigne le mouvement par lequel la cape est ajustée au mouvement du « toro », cette force noire, aveugle, chiffre de la mort, qu'il s'agit de devancer pour la conjurer. Tel est cet espace de libération du souffle, dans le travail le plus réel du corps, de ses organes profonds, les poumons en particulier, qui font image avec l'arbre, sous le signe de la « feuille » qui a étonné certains (vers 5). J'ai songé à l'arbre intérieur qui grandit dans l'oreille, dans le premier sonnet déjà cité de Rilke, un souvenir possible du « temple dans l'écoute », « à peine un antre au creux du plus obscur désir », peut-être rendu à une nouvelle vie par la respiration *claudiana*.

Je souligne encore un point qui nous a longuement requis, au vers 4, « con taller y lápida ». Cette « lápida » peut-elle demeurer une « pierre », comme je l'ai proposé dans une première lecture ? Assurément non. C'est la pierre qui porte une inscription, la pierre tombale, la dalle funéraire. Le titre du recueil d'Antonio Gamoneda, *Lápidas*, a été traduit par Jacques Ancet comme *Pierres gravées*. Nous sommes plusieurs à avoir pensé bien plutôt aux *Stèles* de Segalen, un monde connu au demeurant par Antonio Gamoneda. Que faire alors ? Nous avons retenu finalement le terme de « marbre », qui annonce la « veine » du vers 6.

Le vers 8 également nous a arrêtés. Comment traduire cette surimposition de sens, où l'on entend dans « cocida » une cuisson lente, alchimique, qui conduit vers la lumière, dans l'élimination des restes ? D'où le « en limpio », qui dit que l'on est passé, comme le ferait un écolier, du brouillon au « propre », dans la révélation qui est toute lumière ? Nous avons tourné autour de l'expression, en avons vu les charges sémantiques, le mouvement qui porte de la cuisson vers l'allègement, la clarté. Des suggestions comme « bien cuite, au

propre », nous ont retenus. Mais il ne faut pas abandonner le corps métrique, en sa régularité, qui précisément guide vers la lumière un corps pris dans la finitude, dans le doute et la douleur, constamment rappelés. J'ai pensé à « ses fibres attendries par la cuisson ». Peut-être, finalement garderai-je une proposition qui m'est venue ensuite : « doucement mijotée, tendre en sa fibre ».

Enfin, une intervention nous a permis de mieux saisir l'ancrage très fort de Claudio dans des réalités concrètes, ici le monde du vin, lorsqu'au vers 21, l'image de « la cal de uva del labio » a suscité la perplexité. On nous a suggéré avec forte pertinence que parfois les bouteilles sont mises au contact de la chaux, elles sont blanches de ce fait, pour que le vin soit gardé plus longtemps. Un chaulage est-il ici en question ? Ou seulement une contamination entre la blancheur des dents et le souvenir du processus – une alchimie – de chaulage, voire une évocation de l'écume qui reste sur les lèvres après l'ivresse ? Peut-on voir une trace même du travail de la bouillie bordelaise, où intervient la chaux, rappelle quelqu'un ? Possible.

Nos lectures auraient pu se prolonger bien davantage, nous n'avons pu nous arrêter plus longtemps sur le poème. Nous offrons ici à nos lecteurs, connus et inconnus, le vif souvenir d'un passage de l'ébriété de juin, non sans remercier tous les participants de leur intense qualité d'écoute.

LE MANUSCRIT D'UNE RESPIRATION (PRESQUE UNE LÉGENDE, 1991)

Et la respiration, espion profond,
me traverse, me transperce
de je ne sais quelle splendeur. Elle m'attend,
atelier et son marbre,
dans le vertige de la feuille du poumon,
jusqu'à la veine aveugle,
elle me blesse, elle m'aide,
doucement mijotée, tendre en sa fibre,
elle me tisse, elle me coud,
par le pollen de la lumière et le
fil blanc, très dur, de l'étouffement,

le doux fil du soupir,
alors que le corps s'en va loin tout seul.
Vais-je vivre enfin, après une telle
révélation ?

Mon lit me secoue et me purifie
par son odeur de mars,
par son regard de pluie entre les plis
de mon drap, par son
toucher de laine vierge.
Obscurité du thorax, chaux de raisin de la lèvre,
pénombre de l'os, pénombre de la
salive,
moelle épinière encore mal soutenue
par des ailes qui font mal
lorsque arrive le point du jour et son
tremblement d'innocence.

Et le mur mitoyen
me fait don de la santé, de la fièvre,
dans sa grâce je m'évanouis, je renaiss.
Et qui m'appelle à travers elle, qui donc
me requiert mais sans vouloir se donner ?
Voilà que tu t'en vas,
tu vas tu viens, tu t'en vas, tu sembles perdue,
comme enfuie de nouveau
dans l'instant où le temps n'existe plus,
tu vis une autre vie, mienne peut-être,
le rêve d'une chasse qui ne guérit
et ne peut plus attendre car elle attend
son fruit.

Avive ton vol quand le vent n'est plus,
même si tu pars sans revenir, même
si tu viens à moi. Tu sens bien déjà
que les ormes oscillent très doucement,
tu sens qu'ils se balancent feuille à feuille
sur les rivages de l'aube qui vient,
dans la précocité de la douleur ;
et tu sens maintenant

l'air de ce plateau, celui qui sait tout,
il dit ton salut, on ne l'entend pas,
car tu es sa musique.
Et tu ressens combien
la plus grande injustice de la vie
c'est la douleur du corps, celle de l'esprit
s'apaise par l'esprit. Tu me guéris,
et je te remercie de ta présence
si délicate que c'est presque te voir.
Et que pourrai-je savoir si demain
ce sera peut-être le matin ?