

DIALOGUE AVEC JOAQUÍN GIANNUZZI

« *N'ajoutez rien. Ne déformez rien. / Ne changez pas la musique de place. / Poésie / C'est de la poésie que vous voyez.* » (*Poétique/Poética*).

Voilà ce qu'est ta poétique. On pourrait difficilement être plus concis, préemptoire et convaincant. Mais ta vision, semble souvent s'échapper des confins de ce qu'on pourrait appeler « hyperréalisme poétique », comme celui que nous voyons maintenant chez de jeunes poètes qui parlent de natures mortes ou de bouches qui lapent une soupe avec une effrayante élémentarité. Qu'est-ce que voit un poète comme toi, Joaquín, que peut et que doit voir un poète, en rigoureuse vérité, et dans quel sens se distinguent-ils dans leur manière de voir les générations qui coexistent aujourd'hui dans notre monde poétique ?

Le poète voit quelque chose qui lui montre autre chose ; il ne s'en tient pas aux apparences. Quant aux alternatives générationnelles, je crois que nous sommes en présence d'un large registre de formes, d'une grande variété de poétiques plus que de tendances ou de courants clairement dessinés. Il y a peut-être moins d'entrain chez les jeunes, mais nous, nous pouvons trouver un intense attachement à la poésie, une forte présence dans la poésie.

Je vois dans ton langage un détachement sacrilège, une violence crue, de l'irrévérence, un phrasé désarticulé, une crise de l'expression, de la belligérance.

En réalité, ils incarnent le drame de la désagrégation de notre époque. Il n'y a pas d'attitude parricide. Avant de s'en prendre à des pères écrivains autoritaires, les jeunes doivent affronter un système qui les rejette.

J'ai eu la chance de trouver les moyens adéquats pour diffuser ma poésie et le fait que l'on s'approche de ma poésie est l'un des aspects très positifs des prix que j'ai reçus. Mais de nos jours, la production poétique avance de manière sédimentaire pendant que les circuits éditoriaux qui s'intéressent à la poésie se réduisent de plus en plus. C'est pour ça que les récitals ont une fonction de présentation et de circulation très importante.

Au début, tu as fréquenté la poésie mystique et tu dis que la poésie «est une fête du sens» et une forme de «connaissance, c'est-à-dire de plénitude et d'harmonie avec l'univers, une immersion dans l'absolu.» Jusqu'où ces expressions appartiennent-elles au passé ou jusqu'où sont-elles nuancées dans ta poétique actuelle, même si tu as conscience de vivre dans un monde qui a perdu la grâce ?

Mystique ? Immersion dans l'absolu ? Non, c'est excessif. En réalité, j'expérimente le sentiment dramatique de la poésie au sens où elle m'ouvre une brèche, une expectative avec la possibilité d'installer une foi dans l'inconnu. C'est pour ça que la poésie ne se conclut pas en elle-même, c'est-à-dire, qu'elle ne se limite pas au domaine esthétique, mais se projette dans celui du secret en luttant pour avoir raison contre la mort et l'absurde.

Poète d'ouïe obscure qui ne perçoit pas la rumeur... d'un système cohérent de réalité. C'est ainsi que tu te définis dans «Nicolás entre en scène», l'un de tes poèmes les plus instructifs et les plus destructeurs, où tu célèbres – c'est une façon de parler – la venue au monde de ton petit-fils. Mais je crois – ou plutôt je pense – qu'il y a une autre rumeur cohérente dont ta poésie est le témoignage. En te lisant, on sait tout de suite que tu as refusé les rhétoriques musicales de ce monde. En dehors de ces rhétoriques, tu as aussi parlé, dans «Funeral», de ce *don hallucinant/ qu'a la poésie/ pour donner de la cohérence/ à ces os essentiels et intimes/ de cet ordre étrange.*

La poésie serait, donc, ta seule forme de cohérence ?

Je dirais plutôt une recherche de cohérence, ou peut-être de mythes perdus. Mais il est vrai qu'un poème réussi crée un sentiment de cohérence. Cela n'empêche pas que la réaction face au monde soit une sensation de perplexité indiscutable. La transparence est mon obsession : deviner un ordre dans le chaos. C'est une autre des raisons qui s'ajoute à son caractère d'être cette finalité supérieure que j'ai signalée dans la réponse précédente.

Quand et comment as-tu compris que la poésie était ton intention ou ton destin ?

Il vaudrait peut-être mieux parler d'écriture que de poésie. Je me souviens d'un maître de l'école primaire qui nous demandait d'écrire avec nos mots un chapitre du *Facundo*. C'est ce qui m'a fait découvrir le plaisir d'écrire. Ce qui m'impacte chez Sarmiento, c'est la force poétique de sa prose, une prose colossale. Il y a eu aussi l'attrait pour la peinture, que j'ai pratiquée jusqu'à ce que je comprenne que je devais l'abandonner pour la respecter. Il y a eu encore mon penchant pour un idéal de perfection que je voyais dans les sciences mathématiques et peut-être aussi cette fascination que j'ai pour l'exactitude, celle que je poursuis dans la composition de mes poèmes, même si cela peut paraître arrogant et prétentieux. J'ai aussi travaillé dans le journalisme. Les articles que j'écrivais pour (le quotidien) *Clarín* et (la revue littéraire) *Sur* étaient comme un contact latéral avec la littérature. Déjà immergé dans l'exercice de la poésie, j'ai tout de suite connu des poètes, comme Juan Rodolfo Wilcock ou César Fernández Moreno et d'autres membres de ce qu'on a appelé la génération des années 40. Tous étaient un peu plus âgés que moi.

Je pouvais fréquenter un filon très prometteur de la poésie de ce temps-là. Mais il faut surtout dire que Wilcock a été un narrateur exceptionnel et qu'avec ce métier, il a laissé une véritable œuvre créatrice.

Eugenio Montale, Williams Carlos Williams, T. S. Eliot semblent être des références inévitables dans ta poésie. Où sont les poètes espagnols ou latino-américains dont tu crois qu'ils t'ont alimenté ou accompagné ? Ou est-ce qu'il n'existe pas dans ton projet un dialogue possible avec la poétique en espagnol ?

Les professeurs de littérature dans le secondaire nous rabâchaient sans cesse, avec raison – je ne sais pas s'il en est toujours ainsi, que nous avions l'obligation absolue de lire les classiques espagnols. Je l'ai fait jusqu'à la saturation, au bon sens du terme. Malheureusement, ils nous imposaient aussi la lecture des poètes du XVIII^e du début du XIX^e siècle ; des périodes d'une redoutable aridité lyrique. Ils auraient pu nous épargner cet interrègne et passer directement à Machado, puis à Cernuda, par exemple. Nous avons dû les découvrir nous-mêmes. Mais à côté de Machado et de Cernuda, il y avait eu Quevedo et Góngora, bien sûr, et, selon l'habitude de mes sentiments, Garcilaso de la Vega, qui incarnait pour moi la musique de la langue. San Juan de la Cruz a aussi été présent dans un moment de crise – autour de mes vingt-deux ans – où je fus pris de ce que j'appellerai le malaise de la raison insuffisante : le besoin d'une existence transcendante. Par ailleurs, à ce moment-là, j'étais plongé dans la lecture de Léon Bloy et dans l'obsession pour sa phrase : « Tout ce qui arrive est adorable. » Ce postulat peut sembler une réplique déplacée si l'on pense à l'histoire et à ses génocides, mais il s'agit d'un autre niveau de réalité.

Chez Watt Whitman, une autre de mes passions, cette phrase aurait pu s'interpréter comme une célébration. Bloy parle depuis sa condition de catholique absolu. Mais l'un et l'autre affirment qu'une rédemption existe pour tout ce qui arrive. Et puis, ce qui m'émeut aussi chez Bloy, c'est son irascibilité intransigeante.

Justement, où est ta colère dans ta poésie ?

Ma mentalité me fait considérer avec bienveillance la majorité de mes semblables, malgré la vie dans un état de conflit permanent. La colère présente dans beaucoup de mes poèmes, en plus d'être animée par une vision critique du monde, s'applique à des sujets déterminés : ceux dans lesquels s'incarne le mal dans toutes ses manifestations. Il ne s'agit pas d'assumer ce qu'on appelle communément une poésie engagée, car, pour moi, la plus grande responsabilité du poète est celle qu'il a avec son langage. Cela, je l'assume comme une militance, y compris quand je représente la tragédie sociale de notre époque, la monstrueuse injustice d'un ordre qui implique l'agonie de milliers, de millions d'êtres humains. Malades d'opinion et d'impuissance, nous parlons beaucoup de tout ça, et c'est une bonne chose, mais en attendant, la situation continue à empirer. Si nous nous retrouvons sans utopies par désillusion, l'heure du suicide est sans doute arrivée (pardon pour cette catastrophique grandiloquence).

Mais la vie continue à vouloir de la musique.

Tes poèmes sont parfois des récits elliptiques. T'est-il arrivé d'essayer la forme purement narrative ?

J'ai fait quelques tentatives avec des récits qui avaient des tonalités poétiques mais ça s'est arrêté avec un texte irrécupérable.

Je suis d'accord avec le caractère de récits elliptiques appliqué à ma poésie. Dans mon cas, les significations apparaissent de manière explicite.

En réalité, je suis passé par différentes poétiques. J'ai d'abord pensé que la poésie doit « dire quelque chose », et j'interprétais ce « dire » comme une instance spéculative ou réflexive. J'ai compris plus tard que le dire de la poésie est la poursuite d'une forme. Je ne suis pas un poète expérimental ni d'avant-garde, mais d'arrière-garde. L'expérience rupturiste m'est étrangère et je le regrette. Parfois, je fantasme avec volupté, malice et mon image de vieux poète atteint de fracturisme.

Qu'a représenté pour toi la collaboration avec *Sur*, venant d'un bord idéologique opposé ? Comment te sentais-tu face à Alberto Girri qui était aussi un admirateur de Eliot ? Pour le dire autrement, que signifie pour un péroniste être un admirateur de Eliot, un poète qui, en plus d'introduire un langage familier et un rythme prosaïque dans la poésie contemporaine, était un ancien banquier nord-américain naturalisé anglais, catholique et conservateur, comme cela apparaît nettement dans ses écrits critiques ?

En ce temps-là, je vivais la poésie dans un état d'exaltation exclusive. J'explorais l'histoire avec passion et la politique m'intéressait, mais je n'éprouvais pas le besoin de les concilier.

Pour le reste, la poésie exprime aussi le drame des relations humaines. Cela est aussi présent dans mon œuvre.

Girri est un poète extraordinaire chez qui la pensée est une présence vive, mais il est toujours impliqué dans l'image. Je reste sous le coup de sa manière magistrale de reproduire des concepts et des métaphores, en structures solides. Cette génération a été riche de grands poètes, comme Enrique Molina et Olga Orozco. Mais la génération dont j'étais le plus proche était celle de Francisco Madariaga, Juan Gelman, Osvaldo Lamborghini, Jorge Calvetti, Ricardo Zelarayán, Amelia Biagioni, Rodolfo Alonso, Horacio Armani, Antonio Requeni et María Elena Walsh.

Ce qui semble particulièrement te connecter avec les nouvelles générations c'est le rejet de l'ego confessionnel, comme quand tu dis : « L'objet de la poésie c'est la poésie et non l'étalage d'une expérience personnelle. Ce qui est important c'est l'homme comme sujet banni de l'univers. » Et plus efficacement encore, dans un de tes poèmes de 1960 où tu dis que le monde « s'échappe comme un chien... des courbes secrètes de chacun. » Dans la « La dispersion », tu écris aussi : *Les objets de ceux dont je suis le centre/ cesseront de s'aimer*: une manière détournée de se placer comme un centre nécessaire dans un univers où, en outre, l'amour existe.

Je pense que la mise à l'écart de l'ego confessionnel peut être une opération indispensable dans la lyrique contemporaine. Il y a quelque chose de dangereux dans l'exagération de nombreux jeunes poètes qui évacuent, non seulement l'expérience subjective, mais aussi la mention de toute expérience perceptive ou sensorielle, créant une poésie résolument abstraite.

Je me dis parfois, en lisant ces textes, que les lecteurs du futur (si tant est qu'il y ait des lecteurs et un futur) se demanderont : où était le monde visible de ces poètes ? L'abstraction est la mort de la poésie. Les grands poètes du XX^e siècle se distinguent précisément par leur immersion dans le concret.

On t'a souvent qualifié de poète de l'austérité, de la tendresse et de l'ironie, l'une et l'autre, amalgamées ; comme poète postmoderniste, prosaïste, réaliste, objectiviste, descriptiviste, minimaliste, et aussi comme quelqu'un qui mise sur l'échec et fait tout ce qu'il peut pour nous déranger, selon ce que disent Jorge Fondebrider et d'autres. Mais il y a quelque chose qui me semble échapper aux commentateurs et qui peut peut-être apparaître comme l'un des traits qui définissent le mieux ta poésie – c'est en tout cas celui qui m'impressionne le plus, c'est l'obsession de la mort. Elle est présente dans tes meilleurs poèmes, depuis « La Paloma » et jusqu'à ton splendide « Cabeza final » (*Tête à la fin*), qui est plus une sculpture qu'un poème. Elle l'est encore dans tes sinistres et si réussis « Tiroteo en la noche », « Sin señales », « Teléfono y vacío » en passant par les poèmes où tu décris des crimes ou des accidents de voiture. La cruauté, la violence, le caractère soudain ou dégradant de la mort sont une marque presque féroce de ta poésie. Je crois qu'en cela, tu appartiens, avant tout, dans ton expérience et dans la plénitude de ta poésie, à la génération qui écrivait et dominait dans les années 70, marquée à feu et à sang par le *Proceso*. Et c'est pour cela que ta poésie a une gravité et une transcendence – un mot que tu dois sûrement détester et qui n'apparaît sûrement pas dans le monde postmoderniste – *light*, neutre et indifférente dans un monde que nous habitons ou plutôt que nous endurons. C'est aussi un maillon, involontaire, pourvu d'un autre sens, avec les néoromantiques. Toute dépouillée et métaphysique que l'on veuille qu'elle soit, ta poésie nous renvoie centralement, continuellement à la mort. Est-ce que ce serait un bon diagnostic pour la définir ?

Au sujet des accidents que tu mentionnes, il s'agit, inutile de le dire, de ma fascination pour les obscures manœuvres du hasard et du destin. Peut-être que ce qui m'intéresse le plus ou qui m'attire comme thématique, ce n'est pas la mort individuelle mais la mort d'un monde, l'état de désagrégation dans lequel nous nous trouvons, la perte collective de la beauté à laquelle nous assistons. Ce n'est pas tellement à la mort en soi à laquelle je pense, c'est plutôt aux espaces qui l'entourent, à la détérioration causée par le temps, au sentiment de perte, à la dégradation de l'énergie spirituelle, à la cassure de l'unité.

Dans la poésie d'aujourd'hui, je note parfois qu'il n'y a pas de réponse à ce grand drame qui nous entoure, je veux dire que je ne la vois pas saigner.

Il m'arrive de craindre non pas que nous abandonnions les mots, mais que ce soit eux qui, après s'être lassés, finissent par nous abandonner.

Pendant notre conversation, la nuit est tombée. Les avocatiers hauts et dégingandés du jardin semblent avoir poussé dans l'ombre. En prenant le thé, nous parlons de la parution récente des *Œuvres complètes* de Joaquín aux éditions Emecé, de son enthousiasme pour les livres d'histoire et de sa délectation en lisant les mémoires du General Paz, du chant d'un moineau sur sa fenêtre. J'observe ses gestes vivaces, ses yeux lumineux, ses mains qui irradient comme des lampes une douce énergie dans le crépuscule. Après vient le ravissement de l'entendre réciter de la poésie anglaise traduite par Borges ou Wilcock ou les anti-sonnets de Alfonsina Storni.

Il y a encore beaucoup de choses à dire, mais nous n'avons aucune crainte, les mots ne pourront jamais se lasser de Joaquín Giannuzzi.

Ivonne BORDELOIS

Revue *Hablar de Poésie*, numéro 4 – Buenos Aires – XI, 2004

ÍNDICE/TABLE DES MATIÈRES

NUESTROS DÍAS MORTALES	
NOS JOURS MORTELS	9
Una llama es América / C'est une flamme l'Amérique	10/13
CONTEMPORÁNEO DEL MUNDO	17
CONTEMPORAIN DU MONDE	
El guitarrero / Le Guitariste	18/19
LAS CONDICIONES DE LA ÉPOCA	
LES CONDITIONS DE L'ÉPOQUE	23
Crimen en el barrio / Crime dans le quartier	24/25
SEÑALES DE UN CAUSA PERSONAL	
SIGNES D'UNE CAUSE PERSONNELLE	
La muerte del cisne / La mort du cygne	28/29
Basuras al amanecer / Poubelles à l'aube	30/31
La verdad en la oscuridad / La vérité dans l'obscurité	32/33
Café y manzanas / Pommes et café	34/35
Mosca de velorio / Mouche de veillées funèbre	36/37
Por alguna razón / Pour une raison ou une autre	38/39
Poética / Poétique	40/41
Vacaciones junto a una ventana / Vacances à côté d'une fenêtre	42/43
Alberdi en Marsella / Alberdi à Marseille	44/45
Una noche de julio / Une nuit de juillet	46/47
Final de un verano / Fin d'un été	48/49
Susurro personal / Chuchotement personnel	50/51
PRINCIPIOS DE INCERTIDUMBRE	
DÉBUT D'INCERTITUDE	53
Un recuerdo personal / Un souvenir personne	54/55
Este oficio / Ce métier	56/57
Juegos Olímpicos / Jeux olympiques	58/59
Teoría del cuarto cerrado / Théorie de la chambre fermée	60/61
Mi hija se viste y sale / Ma fille s'habille et sort	62/63

VIOLÍN OBLIGADO	
VIOLON OBLIGÉ	65
Cuando el mundo es puesto en duda / Quand le monde est mis en doute	66/67
Sueño del nadador / Rêve du nageur	67/68
CABEZA FINAL	
UNE TÊTE LA À FIN	71
Saludo a Blaise Cendras / Salut à Blaise Cendras	72/73
Cabeza final / Une tête à la fin	74/75
Un domingo de Fernando Pessoa / Un dimanche de Fernando Pessoa	76/77
APUESTAS EN LO OSCURO	79
Amantes en la noche / Amants dans la nuit	80/81
Nicolás entra en escena / Nicolas entre en scène	82/83
Alguna vez, las líneas / Une fois, les lignes	84/85
Lo desconocido no está listo / L'inconnu n'est pas prêt	86/87
La batalla / La bataille	88/89
¿HAY ALGUIÉN AHÍ?	
IL Y A QUELQU'UN?	91
Teoría del jardín / Théorie du jardin	92/93
Fábula / Fable	94/95
Viaje suspendido / Voyage suspendu	96/97
Llamando a Rimbaud / Appel à Rimbaud	98/99
Una palabra virgen / Un mot vierge	100/101
El revolver / Le revolver	102/103
Viviendo la danza de Ulanova / Vivre la danse de Ulanova	104/105
Zapatos / Chaussures	106/107
El carnicero / Le boucher	108/109
Ravaillac / Ravaillac	110/111
Inmigrantes, 1910 / Immigrants, 1910	112/113
Justicia para perros / Justice pour chiens	114/115
Ni ángel ni rebelde / Ni ange ni rebelle	116/117
Desde la ventana del bar / De la fenêtre du bar	118/119
La razzia / La razzia	120/122
A tu ataúd privado tiran a matar /	
Sur ton cercueil privé ils tirent pour tuer	124/126
Aleluya del arroyo / Alléluia du ruisseau	128/129

La avispa / La guêpe	130/131
El poeta estándar / Le poète standard	132/133
Toma de posiciones / Prise de positions	134/135
Simetrías / Symétries	136/137
Un arte callado / Un art muet	138/139
El tripulante / Le membre d'équipage	140/141
La higuera / Le figuier	142/143
Tarde en Campo Quijano / <i>Après-midi à Campo Quijano</i>	144/145
Desnudáte y te amo / Mets-toi nue et je t'aime	146/147
Aproximación a un tango / Approche d'un tango	148/149
 Escala geológica / Escale géologique	 152/153
Dialogue avec Ivonne Bordelois	155