

Denis CLARINVAL

LA CONFISCATION



AVANT-PROPOS

Le mot « norme » semble calme. Il a la douceur des termes techniques, le ton neutre des dictionnaires et des graphiques. Il ne crie pas, il n'ordonne pas. Il paraît décrire. Et c'est précisément ainsi qu'il agit. Car « norme » se tient sur une ligne double : tantôt règle explicite, prescriptive, tantôt moyenne statistique, simple constat de ce qui arrive le plus souvent. Dans le premier sens, la contrainte est visible : une norme s'énonce, se discute, se transgresse. Dans le second, elle se dissout dans l'évidence : ce qui est majoritaire devient ce qui est attendu ; ce qui s'en écarte devient « anormal » sans qu'aucune loi n'ait été prononcée. La violence change de forme : elle ne frappe plus, elle enveloppe. Elle n'interdit plus, elle disqualifie. Elle ne punit plus, elle isole. La norme statistique, sous ses airs de description, tend ainsi à devenir une injonction sans voix.

Le même glissement traverse le mot « règle ». On l'entend d'abord comme loi, au sens coercitif : ce qui doit être, ce qui commande, ce qui borne. Mais « règle » est aussi un instrument, une simple latte graduée, un objet de mesure. Là encore, l'apparente neutralité est trompeuse. Une règle mesure selon une unité choisie ; elle suppose un étalon ; elle impose une rectitude ; elle déclare visibles certaines dimensions et en laisse d'autres dans l'ombre. Ce qui n'entre pas dans sa graduation n'est pas seulement « difficile à mesurer » : cela devient progressivement inexistant pour le langage qui s'y soumet. La règle-instrument ne se contente pas d'enregistrer le monde ; elle le façonne. En prétendant être transparente, elle décide silencieusement de ce qui compte.

La « mesure » elle-même porte une ambivalence analogue. On parle de mesure comme dimension : longueur, distance, proportion, relation. Cette mesure-là est une manière d'habiter le monde, de se situer, d'accorder des rythmes. Mais on parle aussi de mesure au sens de décision : « prendre des mesures ». C'est l'acte du pouvoir, le geste qui corrige, qui ajuste, qui suspend. Dans ce passage de la dimension à la décision, quelque chose se renverse : la mesure cesse d'être une relation vécue, un rapport sensible au réel, pour devenir un paramètre à normaliser. Ce qui était justesse devient conformité ; ce qui était proportion devient contrôle ; ce qui était accord devient réglage.

Ces trois mots — norme, règle, mesure — dessinent ainsi une même mécanique, presque imperceptible : un terme qui pouvait désigner une contrainte explicite se double d'un sens

descriptif, technique, instrumenté, et la contrainte se déplace. Elle ne s'énonce plus comme loi : elle se présente comme évidence. Elle s'abrite derrière la statistique, la méthode, le « bon sens », la procédure. Elle se légitime en se déclarant neutre. Or c'est peut-être là le point le plus inquiétant : lorsque la norme se donne comme constat, elle devient indiscutable ; lorsque la règle se donne comme instrument, elle devient innocente ; lorsque la mesure se donne comme dimension, elle efface la décision qui l'a fixée. La parole du pouvoir se retire, mais le pouvoir demeure ; il change seulement de visage. Il n'a plus la forme d'un ordre, il prend la forme d'un monde.

Il suffit d'observer comment, dans la vie commune, la majorité se transforme en autorité. Ce qui est « fréquent » devient ce qui est « normal », et ce qui est « normal » devient ce qui est « souhaitable ». À l'inverse, l'écart n'est plus une singularité : il devient une anomalie. Rien ne l'interdit, mais tout le rend difficile. La norme statistique ne supprime pas la liberté ; elle la rend coûteuse. Elle n'écrase pas par la force ; elle pèse par la comparaison. Elle ne condamne pas ; elle expose au soupçon. Et ce soupçon est d'autant plus puissant qu'il ne se sait pas violence : il se croit simple lucidité.

De même, l'instrument de mesure ne s'avoue jamais comme un choix. Il se présente comme un outil. Pourtant, toute mesure suppose un cadre, une unité, un étalon, une décision préalable. Ce que l'on mesure, on le rend commensurable ; ce que l'on rend commensurable, on peut le classer ; ce que l'on classe, on peut le hiérarchiser ; et ce que l'on hiérarchise, on peut le gérer. La règle graduée est un prélude à l'administration du réel. Elle n'est pas mauvaise en elle-même ; elle devient dangereuse lorsqu'elle s'étend au-delà de son domaine, lorsqu'elle prétend mesurer ce qui ne relève pas de l'étalon : la valeur d'un geste, la profondeur d'une présence, la singularité d'une voix, la vérité d'une expérience. Alors, l'instrument ne mesure plus : il réduit. Et la réduction s'appelle objectivité.

Ce régime est d'autant plus efficace qu'il ne requiert presque plus d'idéologie. Il n'a pas besoin d'un grand discours : il lui suffit d'un vocabulaire. Il n'a pas besoin d'un tyran : il lui suffit d'une moyenne. Il n'a pas besoin d'une police : il lui suffit d'une procédure. La norme, la règle, la mesure deviennent les mots d'un monde qui se ferme sans avoir l'air de se fermer. Et le langage, en adoptant ces termes sans les interroger, devient complice malgré lui. Il répète la neutralité, il entérine l'évidence, il consolide l'atmosphère. C'est ainsi que la coercition la plus profonde devient la plus invisible : elle ne se donne plus comme contrainte, elle se donne comme réalité.

On pourrait croire que la réponse serait la révolte, la transgression, le refus frontal. Mais ce serait encore parler dans la langue de la norme, comme si la norme était une loi à briser. Or le problème n'est pas seulement l'interdiction ; c'est la capture douce du possible. La résistance commence ailleurs : dans la réouverture des mots, dans la remise en circulation de leurs ambivalences, dans l'attention aux glissements. Il s'agit moins de combattre « la norme » que de rappeler qu'elle n'est jamais purement descriptive ; moins de refuser « la règle » que de montrer qu'elle mesure selon un choix ; moins de dénoncer « la mesure » que de rendre visible la décision cachée dans la dimension. Autrement dit : fissurer le langage là où il se prétend transparent.

Il y a là un enjeu qui touche au cœur de la parole : redevenir capable d'entendre ce qui échappe à la moyenne. La singularité n'est pas un écart à corriger ; elle est un mode d'apparition du réel. Une voix n'est pas « anormale » parce qu'elle n'est pas majoritaire ; elle est peut-être l'un des instruments par lesquels le monde se dit. Une présence ne se juge pas à l'aune d'un étalon ; elle se rencontre. Une vie ne se mesure pas seulement en dimensions ; elle se reçoit dans son rythme propre. Le langage redevient juste lorsqu'il cesse de confondre l'évidence avec la vérité, la moyenne avec le bien, l'étalon avec la mesure.

Ainsi, derrière ces mots tranquilles — norme, règle, mesure — se joue une question plus vaste : qui parle, et au nom de quoi ? Lorsque la norme devient moyenne, la majorité parle sans parler. Lorsque la règle devient instrument, la décision se masque en neutralité. Lorsque la mesure devient procédure, la dimension vécue se change en réglage. Le travail de la parole consiste alors à rendre à ces mots leur faille, leur épaisseur, leur histoire. Non pour les abolir, mais pour les dessaisir de leur pouvoir d'évidence. Car une parole qui retrouve ses fissures — une parole qui accepte de ne pas tout aligner, de ne pas tout rendre comparable, de ne pas tout ramener à l'unité — ouvre à nouveau l'espace où le monde peut répondre autrement : par des singularités, par des timbres, par une polyphonie qui n'est pas désordre, mais accord vivant.

L'INTERPRETATION PROJECTIVE

L'interprétation projective commence souvent par une sincérité. Elle ne naît pas toujours d'une mauvaise foi ; elle naît d'une habitude du regard. On arrive au texte avec un désir, un manque, une attente, parfois même une crainte. On vient chercher une confirmation, un remède, une clé. Et déjà, avant la première phrase, une forme est prête : une grille silencieuse, une manière de reconnaître, une manière de classer. Le texte n'est plus un événement ; il devient un matériau. On ne lui demande pas de parler, on lui demande de répondre.

Cette projection est rarement consciente. Elle se nourrit de ce que la culture a déjà déposé en nous comme un vent de sable : des préjugés, des modèles, des oppositions toutes faites, des réflexes d'époque. On sait d'avance ce que « doit » vouloir dire un texte religieux, un texte poétique, un texte politique, un texte philosophique. On sait d'avance ce qu'il faut y trouver : un message, une doctrine, une psychologie, une morale. Et ce « savoir d'avance » devient la norme de la lecture. Non pas norme imposée par une loi, mais norme statistique de la culture : le plus grand pourcentage des lecteurs lit ainsi, donc cela devient « la bonne lecture ». La moyenne se transforme en autorité.

Le texte, alors, n'est plus rencontré : il est neutralisé. On le rend commensurable à ce qu'on sait déjà. On le mesure avec une règle dont on a oublié qu'elle est un choix. On aligne ses images sur des catégories familières. On réduit ses nuances à une thèse. On transforme ses silences en intentions. On devine des arrière-pensées là où il y avait une réserve. La lecture devient une administration : elle gère le sens au lieu de l'accueillir. Et surtout, elle confond sa propre clarté avec la vérité du texte. Plus la projection est fluide, plus elle paraît juste. Or c'est souvent l'inverse : la lecture trop fluide est la lecture qui n'a rencontré aucun obstacle.

Car la fidélité se reconnaît à une forme de résistance. Lire vraiment, c'est accepter d'être déplacé. C'est sentir que quelque chose ne se laisse pas intégrer immédiatement. C'est devoir relire, hésiter, suspendre son jugement. La compréhension authentique n'est pas d'abord une possession ; elle est une exposition. Le texte oppose sa densité. Il garde son étrangeté. Il oblige à desserrer la main. Sans cette résistance, on ne lit pas : on répète, on reconnaît, on plaque.

Le point le plus grave, dans l'interprétation projective, n'est pas qu'elle soit approximative. C'est qu'elle peut être absolument erronée tout en se croyant légitime. Elle ne se contente pas de déformer : elle inverse. Elle fait dire au texte ce qu'il ne dit pas, et parfois même l'opposé de ce

qu'il tente de faire entendre. Et elle peut le faire avec une assurance tranquille, parce qu'elle dispose d'appuis collectifs : une tradition d'interprétation, un lexique consacré, des schémas scolaires, des lectures dominantes. Le préjugé devient la garantie. La contamination culturelle devient critère.

Il y a des exemples partout. Un poème lu comme un discours. Une pensée lue comme une doctrine. Une réserve lue comme une faiblesse. Une ironie lue comme une affirmation. Un mot ancien lu avec une définition moderne. Une métaphore lue comme un concept. On projette une époque sur une autre. On projette une psychologie sur une forme. On projette une morale sur une expérience. Et ce qui se perd n'est pas seulement « le sens », mais l'événement même du texte : la manière singulière dont il ouvre un monde.

Cette projection est d'autant plus puissante qu'elle se présente comme méthode. On croit « contextualiser », « expliquer », « clarifier », et l'on ne fait parfois que recouvrir. La méthode, ici, devient règle-instrument : elle mesure le texte selon un étalon extérieur. Et ce qui ne rentre pas dans l'étalon est déclaré secondaire, ou poétique, ou confus, ou contradictoire — autrement dit : on l'exclut du cœur. Le texte est ramené à ce qu'il peut fournir. On l'appauvrit sous prétexte de le rendre accessible. On retire sa nuit pour gagner une lumière. Mais c'est souvent une lumière qui tue.

L'interprétation projective est ainsi une forme de propriété. Elle s'approprie le texte. Elle le domestique. Elle le fait entrer dans un régime où le lecteur reste souverain. Or un texte digne de ce nom est précisément ce qui destitue la souveraineté du lecteur. Il impose une patience. Il résiste aux catégories. Il oblige à un autre rythme. Il demande que l'on accueille en soi une altérité, non qu'on la transforme immédiatement en familiarité.

C'est pourquoi la lecture véritable ressemble à une veille. On lit comme on garde une faille ouverte. On renonce à la maîtrise rapide. On accepte de ne pas conclure trop vite. On s'interdit de confondre l'intuition immédiate avec l'exactitude. On laisse au texte la possibilité de demeurer autre, de demeurer obscur là où il le doit, de demeurer pluriel là où il le veut. Et surtout, on se méfie de la facilité : la lecture qui « marche trop bien » est parfois celle qui n'a fait que dérouler une projection.

Il ne s'agit pas de condamner toute interprétation. Interpréter est inévitable : lire, c'est toujours déjà sélectionner, souligner, relier. Mais il s'agit de distinguer deux gestes. L'un projette : il

impose une forme préalable au texte. L'autre écoute : il cherche la forme qui naît du texte lui-même. Dans le premier cas, le texte sert. Dans le second, il parle. Et la différence, souvent, tient à un indice très simple : dans la lecture projective, le lecteur sort renforcé ; dans la lecture d'écoute, le lecteur sort déplacé.

Ainsi, prolonger la méditation sur norme, règle, mesure par celle sur l'interprétation projective revient à dire ceci : la violence la plus efficace n'est pas toujours celle qui interdit ; c'est celle qui comprend à la place. C'est celle qui fait passer la projection pour l'évidence, le préjugé pour la neutralité, la moyenne culturelle pour la vérité. Résister à cette violence n'exige pas seulement des idées ; cela exige une posture : redevenir capable d'être surpris par un texte, d'être arrêté par lui, de recevoir son étrangeté comme une chance. Car c'est dans cette résistance-là que l'on retrouve, non une image fidèle, mais une résonance juste — et, peut-être, la possibilité d'une polyphonie où le texte n'est plus une matière à utiliser, mais une voix à rencontrer.

PASSION

Quand Orphée touche le luth en sons d'argent,
Déplorant une mort dans le jardin du soir —
Qui es-tu, reposant sous de hauts arbres ?
Le roseau automnal, l'étang bleu
Bruissent la plainte.
Malheur, la forme mince du garçon,
Qui s'allume pourpre,
Mère douloureuse, dans son manteau bleu
Cachant sa honte sacrée.
Malheur, l'engendré, puisse-t-il mourir
Avant d'avoir goûté le fruit ardent,
Celui amer de la faute.
Qui pleures-tu sous des arbres crépusculaires ?
La sœur, sombre amour
D'une race sauvage,
Quand la quitte le jour bruissant sur ses roues d'or.
Ô, puisse la nuit venir plus pieuse,
Kristus.
Cadavre tu cherches sous des arbres reverdis
Ta fiancée,
La rose d'argent
Flottant au-dessus de la colline nocturne

Cheminant sur les rives noires
De la mort,
Pourpre s'ouvre dans le cœur la fleur d'enfer.
Penché sur des eaux soupirantes
Vois ton épouse : visage roide de lèpre
Et sa chevelure flotte sauvage dans la nuit.

Deux loups dans la forêt obscure
Nous mêlâmes notre sang dans une étreinte de pierre
Et les étoiles de notre race tombèrent sur nous.
Ô, l'aiguillon de la mort.
Défunts nous nous regardons à la croix des chemins
Et dans nos yeux d'argent
Se mirent les ombres noires de notre sauvagerie,
Hideux rire qui brisa nos bouches.
Des marches épineuses s'enfoncent dans l'obscurité,
Pour que des pieds glacés s'écoule
Plus rouge le sang sur le champ pierreux.
Sur le flot pourpre
Se berce, qui veille, la dormeuse d'argent.

•

Mais lui devint arbre neigeux
Sur la colline aux ossements,
Gibier épuisant de sa blessure purulente,
De nouveau pierre taciturne.
Ô, la douce heure sidérale
De ce calme de cristal,
Quand dans la chambre épineuse
Le visage lépreux de toi se détacha.
Nocturne sonne le jeu de cordes solitaire de l'âme
Plein de sombre extase
Aux pieds d'argent de la pénitente
Dans le silence bleu
Et la réconciliation de l'olivier.

L'INTERPRETATION PROJECTIVE

Si l'on accepte d'entrer dans *Passion* comme dans un texte où le mythe et la confession ne s'excluent pas, alors le poème devient plus qu'une allégorie : il se donne comme l'écriture d'une faute vécue, portée jusqu'à l'extrême de sa lucidité. Il ne s'agit pas d'un "poème sur" l'inceste au sens d'un thème littéraire parmi d'autres, mais d'une dramaturgie intérieure où l'instance lyrique parle depuis un noyau biographique impossible à avouer autrement que sous masque, déplacements, figures. C'est précisément ce mélange — la précision de certains motifs "privés" et la nécessité de les couvrir d'un voile mythico-religieux — qui fait de *Passion* une pièce centrale dans la lecture biographique de Georg Trakl et de sa relation à Grete Trakl, relation que de nombreux commentaires ont décrite comme "possiblement incestueuse" ou exprimée en "images incestueuses", tout en soulignant le caractère problématique, construit, parfois instrumentalisé de ce motif dans la réception.

Ce qui frappe d'abord, c'est que la "sœur" n'apparaît pas comme une figure secondaire, ni comme un simple emblème de pureté ou de salut, mais comme l'objet direct d'une adresse intérieure chargée de désir, de honte et d'effroi : « Qui pleures-tu... ? / La sœur, sombre amour / D'une race sauvage ». La sœur n'est pas seulement nommée : elle est qualifiée comme amour — et non comme consolation, ni comme souvenir, ni comme image. La formule "sombre amour" ne relève pas du vague : elle installe un lien érotique, nocturne, presque tribal ("race sauvage"), où l'âme n'est pas séparée du sang. Or, ce qui constitue l'argument biographique décisif, c'est que cette désignation ne demeure pas à l'état de métaphore : elle se prolonge immédiatement en une scène de fusion charnelle et de fatalité, par l'image des "deux loups" et du sang mêlé : « Nous mêlâmes notre sang dans une étreinte de pierre ». Le poème ne dit pas "nous nous aimions", il dit : nous avons scellé une étreinte. L'étreinte n'est pas une proximité sentimentale : c'est un acte, et l'acte est présenté comme irrévocable (pierre), archaïque (loups), et fatal (étoiles qui "tombèrent sur nous"). À ce niveau, la lecture biographique se fonde sur une cohérence interne : la sœur-amour n'est pas un motif isolé, elle est enchaînée à une union — et à la marque d'une faute.

La faute, justement, n'est pas importée de l'extérieur par l'interprète : elle est explicitement dans le texte. « Malheur... Cachant sa honte sacrée. » « Le fruit ardent... Celui amer de la faute. » Ces deux notations font basculer *Passion* hors du simple chant crépusculaire. Il y a honte, et

la honte est dite “sacrée” : non pas sainte, mais liée à un interdit fondateur, à une transgression qui touche le cœur même du lien. L’expression “fruit ardent” n’est pas n’importe quelle tentation : c’est la tentation d’un goût, d’une prise, d’un acte consommé ou sur le point de l’être. Et l’amer de la faute atteste que le plaisir est inséparable d’une connaissance de l’interdit. C’est ici que l’interprétation biographique gagne en force : on n’a pas besoin d’ajouter un récit ; c’est le poème qui déclare qu’il y a eu transgression. Le rôle de la lecture consiste alors à identifier de quelle transgression il s’agit, et pourquoi elle prend précisément la forme “sœur / amour / étreinte / honte / faute”.

Le recours à Orphée, ensuite, n’adoucit pas l’enjeu : il le rend avouable. Orphée est celui qui pleure une morte, celui qui chante un deuil, celui qui descend. Mais chez Trakl, l’Orphée de *Passion* ne pleure pas une épouse abstraite ; il se trouve pris dans une configuration où l’épouse, la sœur et la fiancée se contaminent. On lit : « Vois ton épouse... » puis plus haut : « La sœur, sombre amour... » puis encore : « Ta fiancée, / La rose d’argent... » L’argument décisif, ici, tient à cette instabilité même : ce que le poème met en scène, c’est l’impossibilité de tenir séparés les noms du lien. Sœur, épouse, fiancée : trois statuts incompatibles dans la norme, et pourtant, dans le poème, ils glissent l’un vers l’autre comme s’ils désignaient une seule et même figure. Ce n’est pas un hasard stylistique : c’est la marque d’un nœud réel. Une “fiancée” qui est aussi “sœur” ne peut l’être qu’au prix d’une faute ; et si l’on veut maintenir une lecture purement symbolique, il faut expliquer pourquoi le texte choisit précisément le lexique de l’alliance (épouse/fiancée) au lieu d’un lexique plus “spirituel”. La lecture biographique dira : parce que l’alliance a été imaginée, désirée, peut-être vécue — et que le poème en conserve la brûlure.

La lèpre joue alors un rôle crucial : « visage roide de lèpre ». On peut la lire comme une figure de décomposition, certes, mais dans *Passion* elle se tient au point exact où l’amour devient insoutenable. La lèpre n’est pas seulement la mort ; elle est la marque visible d’une souillure, d’une contagion. Dans une lecture biographique, elle signale l’irruption d’un interdit social et moral dans la perception même de la figure aimée : l’épouse n’est pas “laide”, elle est frappée. Et la chevelure “sauvage” dans la nuit reprend l’idée de “race sauvage” : le lien semble sortir des lois humaines, comme s’il appartenait à un monde antérieur à l’ordre. Ce qui est vécu comme passion se vit simultanément comme malédiction : d’où le vocabulaire du “malheur”, de l’“aiguillon”, des “marches épineuses”, du “champ pierreux”. Il ne s’agit pas d’un simple érotisme noir : il s’agit d’un parcours de pénitence.

Ici intervient le noyau religieux du poème, et il est décisif pour la thèse biographique : « Ô, puisse la nuit venir plus pieuse, / Kristus. » La prière n'arrive pas comme une décoration ; elle est une supplique au moment où l'interdit a été franchi ou pressenti. Elle dit : que la nuit soit plus pieuse — c'est-à-dire : qu'elle recouvre, qu'elle absolve, qu'elle soit un manteau. Mais l'absolution ne vient pas sous forme de salut clair ; elle vient sous forme de transmutation étrange : « Se berce, qui veille, la dormeuse d'argent... Plein de sombre extase... Aux pieds d'argent de la pénitente... Dans le silence bleu... Et la réconciliation de l'olivier. » La fin ne nie pas la faute ; elle tente de la pacifier par un symbole de réconciliation (l'olivier) et par une figure de pénitence. Or, si l'on veut lire ce texte comme argument biographique “décisif”, c'est précisément cette structure qui emporte la conviction : faute → supplication → pénitence → réconciliation. On ne bâtit pas un tel arc expiatoire pour un simple “motif” littéraire ; on l'écrit parce que quelque chose demande réparation, parce que la passion a atteint le point où elle devient destinée.

Les détails qui paraissent “poétiques” deviennent ainsi, dans une lecture biographique, des indices d'aveu : la honte “cachée”, la faute “amère”, le sang “mêlé”, l'étreinte “de pierre”, la “croix des chemins” (lieu de jugement et de bascule), le “rire hideux” qui “brisa nos bouches” (la parole interdite), et ce mouvement constant vers l'épines, l'os, la pierre — comme si la chair elle-même demandait à être durcie pour ne plus céder. La passion est ici moins une ivresse qu'une condamnation intérieure, et c'est exactement ce que l'hypothèse incestueuse exige : non pas un simple amour, mais un amour vécu comme impossible, et pourtant vécu.

Bien sûr, aucune lecture, fût-elle serrée, ne transforme un poème en “preuve” au sens judiciaire : la poésie masque autant qu'elle révèle, et le motif de la sœur chez Trakl a été diversement interprété et discuté dans la recherche, parfois même critiqué comme une construction de réception autour de Grete Trakl. Mais si l'on entend “argument décisif” au sens herméneutique — c'est-à-dire : le texte qui, par sa structure interne, rend l'hypothèse biographique plus explicative que ses alternatives — alors *Passion* a une puissance singulière. Parce qu'il ne juxtapose pas des images : il enchaîne des fonctions (désir, faute, honte, union, expiation). Parce qu'il mélange les noms du lien (sœur/épouse/fiancée) d'une manière trop significative pour être un hasard. Parce qu'il inscrit la transgression dans une économie de pénitence. Et parce qu'il choisit, pour dire ce lien, non la douceur de la nostalgie, mais la gravité d'une Passion : un

chemin où l'amour devient croix, où la bouche se brise, où le sang se mêle, et où l'ultime réconciliation ne se peut dire que dans un "silence bleu".

Il faut ajouter ceci — et c'est décisif pour la justesse de la démarche : la lecture biographique développée ici vaut à titre privilégié pour la première version de *Passion*, c'est-à-dire pour le texte tel qu'il vient d'être proposé, dans sa forme la plus directement "exposée", la moins filtrée par un travail de retouche ou de déplacement. Autrement dit, elle porte sur un état du poème où l'aveu, même masqué, semble encore proche de sa source vécue, où certains enchaînements (sœur / amour / sang mêlé / faute / honte) gardent une netteté presque brutale. Mais précisément pour cette raison, il est indispensable de confronter cette lecture à la version définitive : non pour l'infirmier par principe, ni pour l'"adoucir", mais pour mesurer ce que la réécriture fait subir au noyau biographique — ce qu'elle recouvre, ce qu'elle transfigure, ce qu'elle déplace ou resserre, ce qu'elle rend plus équivoque, ce qu'elle universalise, ou au contraire ce qu'elle confirme en le portant à une forme plus pure. La confrontation des deux versions doit donc faire partie de l'argument lui-même : si l'hypothèse biographique est forte, elle doit résister au passage du brouillon au texte final, et si elle vacille, il faudra comprendre si ce vacillement relève d'une réfutation ou d'un travail poétique de dissimulation, de sublimation, ou de conversion de l'aveu en figure.

PASSION

(VERSION DEFINITIVE)

Quand Orphée touche le luth en sons d'argent,
Déplorant une mort dans le jardin du soir,
Qui es-tu, reposant sous de hauts arbres ?
Le roseau automnal, l'étang bleu
Bruissent la plainte.
Mourante sous des arbres reverdis
Et suivant l'ombre de la sœur ;
Sombre amour
D'une race sauvage,
Quand la quitte le jour bruissant sur ses roues d'or.
Nuit de silence.

Sous d'obscurs sapins
Deux loups mêlèrent leur sang
Dans une étreinte de pierre ; trace d'or
Le nuage s'est perdu au-dessus du sentier,
Patience et mutisme de l'enfance.
À nouveau rencontre du frêle cadavre
Près de l'étang de Triton,
Assoupi dans sa chevelure d'hyacinthe.
Qu'enfin se brise la froide tête !

Car toujours, gibier bleu,
Une chose à l'affût sous des arbres crépusculaires,
Suit ces sentiers plus sombres
Qui veillent émus par les accords nocturnes,
La douce folie ;
Ou bien résonnait, plein
De sombre extase, le jeu de cordes

Aux pieds glacés de la pénitente

Dans la ville de pierre.

LECTURE INTÉGRALE DE *PASSION*

Passion n'est pas un poème d'amour, ni un poème de désir, encore moins un poème de confession intime. C'est une liturgie tragique, un chant de chute, un Vendredi-Saint sans Pâques. Dès le premier vers, Orphée apparaît, non pas le poète solaire de la Grèce apollinienne, mais un Orphée d'argent, glacé, funèbre. Il touche la lyre comme on remue une plaie. L'instrument n'est plus l'emblème du chant vivant : il résonne d'un métal froid, au crépuscule, dans le jardin du soir. Ce jardin n'est pas le jardin d'été des autres poèmes de Trakl, il est l'Eden après la chute, un lieu qui conserve encore ses formes, mais où la lumière s'est déjà retirée.

Dans ce jardin du soir gît « un Mort », non pas une personne, mais ce qui a été tué : l'innocence. Et celui qui repose sous les arbres, celui qu'on interroge : « Qui es-tu ? », n'est plus un sujet parlant, mais une présence absorbée dans le paysage, un souffle à peine distinct des roseaux d'automne. La plainte ne sort plus d'une bouche humaine : c'est le monde lui-même qui bruisse faiblement. La parole s'est retirée. L'être humain ne parle plus, il n'est plus qu'un murmure dissous dans le vent.

L'étang bleu, à son tour, agonise sous les arbres encore verdoyants. La nature n'est pas encore morte, elle persiste, mais ce qui meurt, c'est la possibilité de l'habiter dans la lumière. Le bleu ici n'est pas céleste : c'est le bleu dense et noyé de la Passion nocturne. L'étang suit « l'ombre de la sœur », non plus la sœur figure vivante, ni même figure lunaire, mais son ombre : une trace spectrale qui précède la chute. L'or, l'or de l'enfance, l'or des cheveux de la sœur, l'or du premier éclat, se perd dans un nuage au-dessus du pont. Ce pont, c'est la transmission des générations : et l'or ne le franchit pas. L'innocence ne passe pas dans la lignée suivante — elle s'évapore. Ce qui se transmet, ce n'est pas la lumière, mais la faute.

Alors viennent les loups. Non pas une métaphore d'inceste mais l'image animale de la sauvagerie originelle de la race. « Sombre amour d'une race sauvage », ce n'est pas l'amour romantique : c'est l'attrance fatale du sang vers la répétition de la faute. Deux loups mêlent

leur sang, non dans un élan vital, mais « dans une étreinte de pierre », un acte qui fige, qui ouvre la malédiction. Ce n'est plus le désir, c'est la compulsion. Le sang n'unit pas, il scelle une damnation.

Alors réapparaît « le tendre cadavre », non pas Georg, non pas Grete, mais le premier mort : Gustav I, l'enfant sacralisé puis recouvert par le mensonge du mariage. Il dort, paisible, dans sa chevelure d'hyacinthe — fleur funèbre des jeunes sacrifiés. Il ne crie pas, ne réclame pas, il persiste, endormi, comme un noyau de dette impossible à apaiser. Et soudain, un cri éclate, rare chez Trakl : « Que se brise enfin la tête froide ! » Ce cri n'est pas adressé au mort, ni à la sœur, ni au frère : il vise la figure du silence, la mère, celle qui a recouvert la faute par le mensonge, celle qui s'est retranchée dans une pénitence muette. La Passion exige ici non la rédemption, mais la rupture du masque.

Vient alors l'image ultime du poète : non plus Orphée jouant dans le jardin, mais la « bête bleue », le gibier. Georg n'est plus celui qui chante — il est celui qui veille, tapi, regardant sous les arbres crépusculaires, ému par un chant nocturne, saisi d'une douce folie. Douce, à l'opposé de la rage des loups. La folie du poète n'est pas destruction, elle est lucidité blessée : il voit les sentiers sombres, il reconnaît les secrets, mais il ne peut ni les crier, ni les réparer. Il veille — comme Hölderlin disait que le poète « garde le souci » lorsque les dieux se retirent.

Et le poème se ferme sur l'image la plus terrifiante : « Le jeu des cordes retentit, plein d'une sombre extase, aux pieds froids de la pénitente, dans la ville de pierre. » On est passé de la lyre argentée d'Orphée à un chant de Passion, non plus accompagné par la lumière, mais par une extase noire, une extase de souffrance. La sœur n'est plus l'ombre : elle est devenue la pénitente. Elle ne marche plus sur la terre vivante : elle se tient, pieds glacés, sur la pierre d'une ville morte, Munich, Vienne, le monde bourgeois, tout ce qui est civilisé mais sans cœur. Le poète joue, non pour sauver, mais comme on veille un corps. La Passion s'accomplit sans résurrection.

Ainsi, Passion n'est pas un poème d'inceste, c'est le poème de la malédiction du sang, du premier-né mort, de la mère silencieuse, de la sœur pénitente et du frère veilleur. C'est une Passion sans Dieu, sans pardon, sans salut, une Passion tragique où la seule lumière qui demeure est celle du chant qui refuse de mentir.

COMPLEMENT

Ce qui a durablement faussé la lecture de *Passion* tient à un mot, et à la facilité avec laquelle ce mot a été annexé par une psychologie moderne. Le titre a été entendu comme l'indice d'une attirance irréprouvable, d'un emportement amoureux, d'un désir qui s'affirme malgré l'interdit. Or, chez Trakl, le mot *Passion* ne relève pas d'abord de l'érotique : il appartient à un autre ordre, liturgique et tragique. Il renvoie à la Passion au sens christique, non comme promesse de rédemption, mais comme chemin de souffrance, d'expiation, d'écrasement intérieur — un Vendredi saint sans Pâques. La première version du poème le rend d'ailleurs plus manifeste encore par l'invocation explicite du Christ : cette mention n'est pas un ornement ; elle révèle le sens du titre. C'est là que se situe le renversement décisif : *Passion* n'est pas un poème de désir, mais un chant de chute et de pénitence.

Dès l'ouverture, Orphée apparaît, mais dépouillé de tout prestige solaire. L'Orphée de ce poème est d'argent : la lyre résonne comme un métal froid, funèbre. Le chant ne vient pas célébrer la vie ; il remue une plaie. Le jardin du soir n'a rien d'un jardin d'été ; il évoque plutôt un Eden après la chute, un lieu où les formes subsistent alors que la lumière s'est retirée. La plainte ne sort même plus d'une bouche : elle bruisse dans le roseau, dans l'étang bleu, dans le monde. L'être humain ne parle plus ; la parole est comme dissoute dans une nature qui persiste encore mais déjà noyée. Le bleu n'est pas ici un azur ouvert, mais une densité nocturne ; la nature demeure, mais la possibilité de l'habiter dans la lumière s'éteint.

Dans cette atmosphère, la "sœur" est l'un des grands pièges de réception. Elle n'est pas nécessairement la figure d'un amour désirant, encore moins un signe d'aveu intime. Le poème insiste plutôt sur son ombre : non la sœur comme présence vive, mais comme trace spectrale qui précède et accompagne la chute. Le motif n'ouvre pas vers une idylle secrète : il fait signe vers une fatalité. L'or de l'enfance, l'or du premier éclat, l'or des promesses, se perd "dans un nuage" au-dessus du sentier : le passage ne se fait pas. Si un pont est là, il ne transmet rien de lumineux. Ce qui se transmet n'est pas la clarté, mais la faute.

Là intervient le contexte tragique, que le titre "Passion" aurait dû rendre d'emblée lisible. Le poème se situe au début de 1914, moment où une faute est devenue manifeste : la grossesse de Grete. Or cette grossesse n'implique pas Georg : il en est étranger. La lecture qui a transformé

le poème en indice d'une relation incestueuse a donc déplacé le centre de gravité : elle a cherché dans le texte un aveu érotique alors que le poème se tient ailleurs, du côté d'une Passion au sens chrétien, c'est-à-dire du côté d'une souffrance expiatoire, d'une culpabilité portée, d'une pénitence sans issue. Le mot "Passion" ne désigne pas l'élan du désir ; il désigne la Passion de Grete, comparée à celle du Christ, précisément parce qu'elle est devenue "pénitente".

Cette pénitence n'est pas une posture esthétique. Elle s'enracine dans une économie morale et religieuse où la faute n'est pas seulement un événement, mais une marque indélébile. La foi catholique rend la faute intérieurement insurmontable : la culpabilité ne s'épuise pas en regret, elle devient destin. Dès lors, l'image de la pénitente n'est pas une figure vague : elle est le nom d'un effondrement spirituel dans un monde où l'absolution ne vient pas, où la souffrance demeure sans Pâques.

À partir de là, les images animales et sanglantes prennent un sens très différent de celui qu'on leur a souvent attribué. Les loups ne sont pas l'emblème d'un inceste, mais la figure archaïque d'une sauvagerie de la race, d'une compulsion qui répète la faute. "Sombre amour d'une race sauvage" ne dit pas une romance ; il dit l'attraction fatale d'un sang vers la répétition de sa propre malédiction. L'étreinte de pierre n'est pas un élan vital : elle fige, scelle, ouvre une nécessité sombre. Le sang, ici, n'unit pas : il condamne.

Cette condamnation se comprend pleinement si l'on remonte à la "malédiction originale". Dans cette histoire, une faute antérieure a déjà été recouverte par un arrangement social : un mariage destiné à couvrir une grossesse, à sauver l'apparence, à maintenir l'ordre bourgeois. L'acte censé "réparer" n'a pas réparé ; il a transmis le mensonge. Ce qui revient avec la grossesse de Grete, ce n'est pas simplement une faute individuelle : c'est la répétition d'un schéma familial, la réactivation d'un destin. Grete a refait ce que la mère avait fait : non nécessairement par imitation consciente, mais parce que la faute non assumée se répète. Là se trouve le cœur tragique : la lignée ne transmet pas la lumière ; elle transmet une dette.

La "solution" retenue — la fausse couche — n'est pas un salut ; elle est la répétition de la violence sous une autre forme. Ce qui devait être effacé est effacé, mais rien n'est lavé. Un vivant disparaît, et la faute demeure, plus lourde encore, car elle est désormais scellée dans le silence. La Passion ne se résout pas : elle s'approfondit. Elle devient pénitence insurmontable,

parce qu'elle ne peut ni s'avouer pleinement ni être pardonnée. Le poème ne cherche pas à moraliser ; il montre une structure : la faute est transmise, recouverte, répétée, et chaque recouvrement accroît la pierre.

Dans cette perspective, le rôle de Georg se comprend autrement. Il n'est pas le sujet d'un aveu amoureux ; il est le veilleur. Il chante non pour sauver, mais comme on veille un corps, comme on accompagne une souffrance qui n'a pas d'issue. Le jeu de cordes retentit "plein d'une sombre extase" : non pas extase de bonheur, mais extase noire, lucidité blessée. La ville de pierre n'est pas un décor : elle signifie un monde civilisé mais sans cœur, un monde d'apparence, de morale, de froideur, où la faute est recouverte et où la pénitence devient une prison. La pénitente, pieds glacés, ne marche plus sur la terre vivante ; elle demeure dans la pierre. Le chant ne ment pas : il tient.

Ainsi, *Passion* n'est pas un poème d'amour, ni un poème de désir, ni un poème de confession intime. C'est une liturgie tragique, un chant de chute, un poème de malédiction du sang : malédiction du premier vivant effacé, malédiction du mensonge social qui couvre la faute, malédiction de la répétition familiale, malédiction d'une culpabilité catholique sans rédemption possible. La Passion n'y est pas celle d'une attirance irrésistible ; elle est celle d'une souffrance expiatoire qui ne trouve pas de Pâques. Ce qui demeure, en dernier, n'est pas un aveu, ni une preuve : c'est la seule lumière encore possible dans un monde de pierre — la lumière du chant qui refuse de mentir.

POSTLUDE

La confiscation s'impose comme titre parce qu'il ne désigne pas une simple faiblesse du langage, ni une défaillance passagère, mais un acte — discret, continu, efficace — par lequel le langage se substitue au monde au moment même où il prétend le servir. Il ne s'agit pas d'un effondrement spectaculaire, visible, qui laisserait derrière lui des ruines aisément reconnaissables ; il s'agit au contraire d'un fonctionnement ordinaire, d'une normalité si bien installée qu'elle passe pour évidence. Le langage continue de produire du sens, d'organiser les choses, de distribuer les noms, de garantir des accords, d'offrir des explications. Et c'est précisément là que gît la confiscation : dans le fait qu'il demeure opérationnel, qu'il "marche", et qu'en marchant il retire silencieusement au réel sa souveraineté.

Dire "confiscation" plutôt que "perte" ou "déclin" a une conséquence immédiate : le réel n'est pas absent. Il est là, donné, proche, mais sa présence est saisie, retenue, neutralisée. Confisquer, ce n'est pas détruire ; c'est prendre possession. Ce n'est pas réduire au néant ; c'est soumettre à un régime. Quelque chose subsiste, mais n'est plus disponible comme tel, n'est plus accessible dans sa vérité propre. Le monde demeure, mais il est recouvert par la grille des significations, par le réseau de ce qui "va de soi", par les cadres qui expliquent à l'avance ce qu'il est permis de voir et d'entendre. La confiscation ne ressemble donc ni à la censure ni à l'interdit : elle ne dit pas "tu n'as pas le droit". Elle dit : "tu as déjà compris", "c'est cela", "cela veut dire ceci". Le monde est ainsi privé de son pouvoir d'énigme, de résistance, de surgissement.

Cette confiscation a plusieurs visages, mais ils relèvent d'un même principe. Le mot "norme", par exemple, prend spontanément une coloration coercitive : la norme comme règle imposée, comme obligation, comme conformité exigée. Pourtant, le même mot peut être entendu au sens statistique : la norme comme ce qui est le plus fréquent, le plus probable, le plus répandu. L'ambiguïté est capitale : ce qui est majoritaire se met à valoir comme ce qui est légitime, et ce qui est légitime se confond avec ce qui doit être. La contrainte ne vient plus seulement d'un pouvoir extérieur ; elle naît du calcul même, du "plus grand pourcentage", de la moyenne élevée au rang d'évidence. La confiscation opère alors sans violence apparente : le monde est mesuré, classé, calibré ; et ce qui n'entre pas dans la courbe devient anomalie, bruit, exception. C'est une manière de priver le réel de sa singularité, de son droit à l'incomparable.

La même équivoque traverse les mots “règle” et “mesure”. La règle est la loi, certes, mais elle est aussi l’instrument qui trace, qui aligne, qui découpe. Elle ne se contente pas de prescrire ; elle forme le regard. Elle établit des lignes droites là où le vivant est courbe, elle impose une géométrie à ce qui n’a pas vocation à être rectifié. De même, la mesure désigne à la fois une décision (au sens coercitif : “prendre des mesures”) et une dimension (au sens descriptif : longueur, étendue, amplitude). Et l’on voit comment la confiscation s’installe : ce qui commence comme description se change en prescription ; ce qui semble seulement mesurer finit par gouverner. Le langage, au lieu d’accueillir l’imprévu, prépare des catégories dans lesquelles l’imprévu doit entrer, et s’il ne peut y entrer, il est rejeté comme erreur.

À cette confiscation “par la norme” s’ajoute une confiscation plus intime : celle qui naît de l’interprétation projective. Lire un texte, écouter une parole, rencontrer un événement, et y injecter — par intention, par préjugés, par contamination culturelle — un sens qui ne s’y trouve pas, c’est confisquer l’altérité. Le texte devient un miroir où l’on ne rencontre plus que ses propres schèmes. Ainsi se produit une infidélité radicale : non pas une nuance mal comprise, mais une lecture absolument erronée, parce qu’elle a substitué au donné une projection. Là encore, la violence est douce, presque invisible : il suffit d’être persuadé de comprendre. Mais ce que l’on comprend alors, ce n’est plus l’autre ; c’est l’image de soi.

La force du titre La confiscation tient précisément à ceci : il ne désigne pas un coupable unique. Il ne pointe pas seulement l’État, l’école, la morale, la religion, la science, ou tel appareil idéologique. Il désigne un régime plus profond, impersonnel, sans visage : le régime de l’évidence. La confiscation peut être relayée par des institutions, mais elle ne commence pas nécessairement en elles ; elle commence dans la prétention du langage à être miroir du monde. Dès que le langage se prend pour une surface fidèle, une transparence, une restitution complète, il confisque. Car le monde n’est pas un objet qu’on reflète ; il est une présence qui résiste. Et cette résistance, tôt ou tard, fissure le miroir.

C’est ici que la métaphore du miroir brisé prend toute sa portée : le langage s’est voulu miroir, et sous la pression du réel — sous la rudesse des choses, sous l’irréductible des vies, sous la violence des événements — le miroir se brise. Il n’en reste que des éclats, des fragments, des lambeaux de voix. Cette brisure n’est pas un accident malheureux qu’il faudrait réparer par davantage de méthode ou de maîtrise. Elle révèle au contraire que la totalité était une illusion, et que l’unité de la “voix unique” n’était qu’un régime d’autorité : une parole centrale,

souveraine, qui prétendait parler pour le monde et au nom du monde. Le bris met fin à l'illusion de l'unisson — plus exactement, à l'illusion d'une seule voix autorisée, de la propriété exclusive de l'humain sur le sens.

Mais la conséquence la plus profonde de ce bris n'est pas le chaos, ni la cacophonie. La poussière du langage qui retombe sur le monde, comme un vent de sable, n'est pas seulement un reste inutilisable : elle est la condition d'une polyphonie possible. Chaque éclat du miroir devient seuil. Chaque fragment, au lieu de réclamer le retour à l'unité perdue, ouvre un espace où des singularités peuvent enfin parler. Et cette polyphonie ne suggère pas des voix inconciliables ; elle suggère des voix qui ne peuvent plus restituer l'ancienne unité. Elles ne se contredisent pas comme des opinions ; elles se répondent comme des instruments dans une symphonie. Le monde, privé de la prétention d'être dit d'une seule traite, redevient audible dans sa pluralité : minérale, animale, végétale, mémorielle, cosmique. Ce n'est pas une désagrégation du sens, mais une conversion de la parole : ce qui était confisqué revient autrement, non comme un tout, mais comme une pluralité tenue.

Ainsi, La confiscation dit mieux que tout autre titre ce mouvement paradoxal : le langage prend et retire, neutralise et recouvre ; puis, sous la résistance du réel, il se fissure, se brise, se disperse ; et cette dispersion, loin d'être simplement une ruine, fonde une autre manière d'entendre. Ce qui est perdu n'est pas le sens, mais l'illusion d'un sens total, détenu, possédé. Ce qui apparaît n'est pas la cacophonie, mais une symphonie de voix singulières — non pas l'unisson retrouvé, mais l'accord plus profond d'un monde enfin délivré de la prétention d'être confisqué.

LA CONFISCATION

Le langage prend le monde et le garde dans ses vitrines,
Il dit la mer sans sel et la forêt sans bruissement,
Il mesure la nuit comme on mesure un terrain vague,
Il nomme l'inconnu pour l'empêcher d'être inconnu.
Il trace une ligne droite au cœur des sources courbes,
Il appelle clair ce qui tremble et sombre ce qui veille,
Il fait d'un visage une donnée, d'une larme un symptôme,
Il remplace la pierre par l'idée d'une pierre froide,
Il ordonne aux choses d'entrer dans des cases sans ciel,
Et croit, parce qu'il compte, avoir touché la présence.

La norme devient un voile posé sur la différence,
Non la loi qui s'avoue, mais la moyenne qui gouverne ;
Ce qui ressemble au plus grand nombre se dit naturel,
Et l'écart devient faute avant même d'être vécu.
La règle est une règle, instrument de rectitude,
Elle aligne les pas, elle redresse les saisons,
Elle fait de l'arbre un schéma et de l'oiseau un exemple,
Elle coupe le pain du réel en tranches convenables,
Et la mesure, sous prétexte de décrire, commande,
Car la dimension secrète est changée en verdict.

On lit un texte et déjà l'on sait ce qu'il doit dire,
La culture apporte un bruit qui recouvre l'écoute,
Les intentions se glissent comme des doigts dans la phrase,
Et l'on confond le sens avec l'ombre de soi-même.
Ainsi l'interprétation devient une capture,
Non une rencontre, mais une prise silencieuse,
Le regard projette un monde et le croit retrouvé,
La fidélité se perd sous la ferveur des preuves,

Et l'on sort de la page plus rempli de ses schèmes,
Comme d'une eau trouble où l'on n'a pas bu l'eau.

Le langage veut être miroir, surface sans épaisseur,
Mais le monde résiste, il refuse la transparence ;
Alors l'image se fend sous la poussée du réel,
Et l'éclat de la vitre révèle l'ancienne erreur.
Ce n'était pas reflet, c'était possession froide,
Ce n'était pas lumière, c'était prise et maîtrise,
L'unité était un règne, la voix unique un décret,
La phrase un mur dressé contre les failles du vivant,
Et l'on croyait voir clair quand tout était nivelé,
Mais l'évidence n'était qu'un sommeil sans friction.

Le miroir se brise enfin dans la main qui le serre,
Et sa poussière tombe sur les chemins du monde,
Comme un vent de sable, un dépôt fin, insaisissable,
Qui blanchit les feuilles, les toits, les visages, les noms.
On voudrait rassembler ces grains en une seule phrase,
Mais ils fuient, ils glissent, ils refusent la clôture,
Chaque fragment garde un reflet que nul ne rassemble,
Chaque éclat porte un angle, une lumière inégale,
Et le sens se disperse sans devenir chaos,
Car le monde respire dans l'impossible totalité.

Ce qui naît de la brisure n'est pas la cacophonie,
Mais une polyphonie, une symphonie des failles,
Non des voix inconciliables, mais des timbres distincts,
Qui ne peuvent plus rendre l'unité ancienne du miroir.
La pierre parle autrement que l'eau, l'eau autrement que l'herbe,
Le merle n'a pas la voix du chêne ni celle du cèpe,
Et l'homme perd le droit de se dire l'unique bouche,
Il devient un instrument parmi d'autres instruments,

Écoutant dans le monde une musique plus vaste,
Où le même accord vit sans redevenir unisson.

Alors la confiscation montre son cœur sans visage :

Elle prend la présence, elle la change en évidence,
Elle lisse les aspérités, elle efface la résistance,
Elle réduit l'infini à ce qui se calcule.

Elle dit : voici la règle, et le monde doit se taire,
Elle dit : voici la norme, et l'écart doit se courber,
Elle dit : voici le sens, et l'énigme doit céder,
Elle dit : voici l'humain, propriétaire du langage,
Mais le réel, sans colère, revient casser le sceau,
Et l'éclat du bris rend au monde son opacité.

Il y a des mots trop pleins, saturés d'explications,
Ils s'effondrent comme pierre, non par manque mais par excès ;
Ils tombent de leur hauteur sur la chose qu'ils visent,
Et dans leur chute ils blessent, ils font saigner le monde.
Car le langage devient lui-même un sang qui circule,
Et ce qu'il transporte, parfois, c'est la faute des systèmes,
Les rites de la preuve, les tribunaux du probable,
Les paroles qui classent et condamnent sans frapper,
Alors le sang se répand par les égouts des villes,
Et la rivière du sens charrie des restes muets.

Pourtant dans cette cendre une veille se lève encore,
Non pour reconstruire un miroir, mais pour habiter l'éclat,
Pour consentir au fragment sans réclamer l'empire,
Pour laisser chaque voix tenir sa vérité d'angle.
La parole redevient pauvre et gagne en justesse,
Elle ne prétend plus dire, elle apprend à répondre,
Elle n'étouffe plus le monde, elle l'appelle et l'écoute,
Elle marche dans la nuit avec une lampe discrète,

Et la fissure devient seuil, non blessure à nier,
Car l'ouverture commence là où l'on ne confisque plus.

Que demeure alors cette loi plus douce que la règle :

Ne pas prendre le réel pour un objet docile,

Ne pas réduire la vie à ce qui se répète,

Ne pas confondre le vrai avec le plus fréquent.

Accueillir la mesure comme une dimension humble,

Refuser la mesure qui décide et qui enferme,

Lire sans projeter, entendre sans posséder,

Laisser au monde un reste, un secret, une distance,

Et dans la poussière même apprendre une musique,

Où le chant, sans mentir, restitue la présence.