

## “October,” ou Chanter la Disparition

Marie Olivier

Université Paris-Est Créteil

### Résumé

Publié pour la première fois en 2004, le long poème « October » de Louise Glück, poète américaine contemporaine, ne s'impose pas comme témoignage direct des attentats du 11 septembre mais se positionne à l'extrême opposé du point névralgique du traumatisme, dans l'après-coup que constitue l'écriture.

Véritable *lied* mahlerien chantant la perte et l'éventuelle possibilité d'une survivance, « October » figure une expérience de l'après éprouvée par la lettre et à la lettre. Cet article se propose d'étudier le lyrisme glückien, comment celui-ci se fait poétique de la disparition et de l'après-coup, comment son écriture n'a de cesse de se dérober à la référentialité, et de flirter avec la transitivité du dire sans jamais pour autant lâcher prise avec le monde qui l'entoure.

### Mots-clés :

11 septembre, trauma, lyrisme, neutre, poétique

### Abstract

First published in 2004 by American poet Louise Glück, the long poem “October” does not claim or even *seem* to memorialize the attacks of September 11. Yet, her writing positions the lyrical instance at the extreme opposite of the traumatic epicentre, in the aftermath of the writing process. “October” sounds like a mournful Mahlerian *lied* in its singing the experience of loss and the very possibility of survival. The long poem questions to the letter and through the letter what it means to live in the temporality of the *after*. In this article, I purport to study how her poetics remains deeply grounded in today's reality while simultaneously escaping and shunning referentiality.

**Keywords:** September 11, trauma, lyricism, neutral, poetics

Dans un article publié le 13 mai 2004 dans *The Nation* et intitulé « Darkness Visible », Lexi Rudnitsky écrit<sup>1</sup> :

« Peu après la première commémoration du 11 septembre, alors que le *New Yorker* venait de publier un très grand nombre de poèmes en commémoration des attentats comme ‘When The Towers Fell’ de Galway Kinnell, ‘Late September’ de Charles Simic pour n’en citer que quelques-uns, le poème de Louise Glück, ‘October’, apparut dans les pages du magazine. Déployé à la verticale sur les quatre colonnes étroites d’une double page, la mise en page évoquait la silhouette des Tours jumelles. Les allusions du poème à ‘la terreur’, à ‘la violence’ et à ‘la mort’ tout comme ses questions concernant la survie du corps semblaient faire référence aux attentats du 11 septembre : ‘n’a-t-il pas guéri ?’, ‘mon corps n’a-t-il pas été sauvé ?’, ‘n’était-il point hors de danger ?’, ‘la terre n’était-elle pas un lieu sûr ?’, demande, insistante, la voix du poème ».

Publié seul en 2004 dans un petit livret anthracite, « October » explore ici l’horizon des lignes plutôt que la verticalité des colonnes du *New Yorker*. Cette différence dans la mise en page ainsi que le diffèrement de la publication du poème n’est pas sans rapport avec l’approche du monde de Glück qui, dans ce poème de six sections, ne mentionne jamais l’événement politique mais place son instance lyrique à l’extrême opposé du point névralgique du traumatisme, dans l’après-coup que constitue l’écriture, ce qu’elle explique de façon générale dans l’essai « The Dreamer and The Watcher »<sup>2</sup> :

« Pour moi, tous les poèmes commencent dans quelque fragment qui motive le langage –la tâche d’écrire un poème réside dans la quête d’un contexte. D’autres imaginaires commencent, je pense, dans le matériel, dans le monde, dans quelque chose de concret auquel un examen minutieux donne sens. [. . .] Mon travail personnel commence au point opposé, à la fin, à l’illumination, littéralement, qui doit ensuite être rattachée à un point d’origine dans le monde ».

Prise dans l’urgence d’un instant présent perçu comme allégorie de la perte, la voix poétique de « October », publié deux ans plus tard, inaugure ainsi le recueil *Averno*<sup>3</sup> : « les chants ont changé ; l’indicible les a pénétrés ». Glück tente d’écrire le néant et un *au-delà de l’image* qui

---

<sup>1</sup> *Nous traduisons.* RUDNITSKY Lexi, « Darkness Visible », *Nation*, May 31 2004: 29-30.

<sup>2</sup> *Nous traduisons.* GLÜCK, Louise, *Proofs and Theories*, Hopewell, Ecco Press, 1994, p. 101.

<sup>3</sup> GLÜCK, Louise, *Averno*, Manchester, Carcanet Press, 2006, p. 11.

résiste à la représentation et au langage tout en semblant aller de soi. Cette tentative est prégnante dans toute son œuvre : c'est ce même innommable qui est désigné dans les vers de la première partie de « Descending Figure »<sup>4</sup> et qu'on lit en transparence dans les derniers vers de « The Night Migrations », poème précédant « October »<sup>5</sup> : « maybe just not being is simply enough/hard as that is to imagine » (12-13). De tels signes trahissent l'aporie immanente à toute tentative de *vouloir dire* l'indicible, ambition à la fois paradoxale et tautologique et qui rend l'écart entre le langage et le monde manifeste. Dans le poème « October », aucune référence à la ville de New York, aux Tours jumelles ou à quelconque attentat, et pourtant, sans être référentiel, le poème jette son instance lyrique dans le vide d'un monde qui ne semble plus avoir aucun sens et qui se traduit par une longue série de questions à l'initiale du recueil et du poème<sup>6</sup> :

I.

Est-ce de nouveau l'hiver, fait-il de nouveau froid,  
Frank n'est-t-il pas tout juste tombé sur la glace,  
n'a-t-il pas guéri, les graines n'ont-elles pas été semées ce printemps

le jour ne s'est-il pas levé,  
la fonte des neiges n'a-t-elle pas  
inondé les étroites gouttières

mon corps n'en a-t-il pas  
réchappé, n'a-t-il pas été sauf

la cicatrice n'est-elle pas apparue, invisible  
au-dessus de la blessure

la terreur et le froid,  
n'est-ce pas terminé, le jardin derrière la maison  
n'a-t-il pas été labouré et semencé—

---

<sup>4</sup> “if I could write to you/about this emptiness—” GLÜCK Louise, *Descending Figure*, New York, Ecco Press, 1980, p. 11.

<sup>5</sup> GLÜCK, Louise, *Averno*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>6</sup> “Is it winter again, is it cold again,/didn't Frank just slip on the ice,/didn't he heal, weren't the spring seeds planted//didn't the night end,/didn't the melting ice/flood the narrow gutters//wasn't my body/rescued, wasn't it safe//didn't the scar form, invisible/above the injury//terror and cold,/didn't they just end, wasn't the back garden/harrowed and planted—” *Ibid.*, p. 5.

Suspendues à un silence vespéral, de telles questions rhétoriques attendent désespérément leur résolution syntaxique et typographique : le point d'interrogation. Celui-ci se trouve différé tout au long de la première partie du poème et ne survient qu'après vingt-sept vers, dans l'ultime vers isolé de la première partie<sup>7</sup> : «et les vignes, ont-elles été vendangées ? » Ainsi sursis, le point de ponctuation participe à laisser la question en suspens au point de la noyer dans les remous d'une respiration syncopée oscillant entre interrogation et assertion, ce que révèlent les vers suivants<sup>8</sup> :

Je me souviens avoir senti la terre, rouge et dense,  
en raides rangées, les graines n'ont-elles pas été semées,  
les vignes n'ont-elles pas gravi le mur orienté au sud

je ne peux entendre ta voix  
à cause des hurlements du vent, sifflant sur la terre nue

Je me fiche désormais  
du son qu'il fait

à quel instant ai-je perdu  
ma voix, à quel instant est-il devenu  
inutile de décrire ce son

le son qu'il fait ne peut changer ce qu'il est—

La constante vacillation syntaxique entre forme interrogative et affirmative déjoue toute tentative d'assertion de la part de la voix poétique. Dans les questions des vers 12-13 et 23<sup>9</sup>, le tiret cadratin appelle et raye la réponse dans le même geste et dans la noirceur de son trait. De la même manière, l'absence de ponctuation suivant les questions des vers 15-16<sup>10</sup> marque par son vide l'incapacité de la voix poétique à trouver un point d'ancrage dans le monde mais également et paradoxalement, elle marque l'inscription de la souffrance dans le corps ainsi que ses scarifications :

---

<sup>7</sup> « the vines, were they harvested? » *Ibid.*, p. 6.

<sup>8</sup> La version originale est : « I remember how the earth felt, red and dense,/in stiff rows, weren't the seeds planted,/didn't vines climb the south wall//I can't hear your voice/for the wind's cries, whistling over the bare ground//I no longer care/what sound it makes//when was I silenced, when did it first seem/pointless to describe that sound/what it sounds like can't change what it is— » *Ibid.*, p. 5.

<sup>9</sup> « le jardin derrière la maison/n'a-t-il pas été labouré et ensemené— » ; « le son qu'il fait ne peut changer ce qu'il est— » *Ibid.*

<sup>10</sup> « les graines n'ont-elles pas été semées ce printemps/les vignes n'ont-elles pas gravi le mur méridional » *Ibid.*

Frank n'est-t-il pas tout juste tombé sur la glace,  
n'a-t-il pas guéri, les graines n'ont-elles pas été semées ce printemps,  
[. . .]  
la cicatrice n'est-elle pas apparue, invisible  
au-dessus de la blessure

La répétition obsessionnelle de la même question, basculant entre forme passive et active, structure un discours qui tourne à vide : « les graines n'ont-elles pas été semées ce printemps » ; « le jardin derrière la maison n'a-t-il pas été labouré et ensemencé— » ; « les graines n'ont-elles pas été semées » ; « la terre/n'était-elle pas saine et sauve quand on l'a ensemencée//n'avait-on pas semé les graines, n'étions-nous pas été nécessaires à la terre, //et les vignes, ont-elles été vendangées ? ». Résolument stérile, la terre met l'humain à l'essai et exhibe un corps qui se veut épreuve de résistance et preuve d'une résistance éprouvée. Le corps de la terre reflète celui du texte, qui lui-même reflète celui de la *persona*, comme on peut le lire dans la deuxième section de « October »<sup>11</sup> :

été après été s'est achevé,  
un baume sur la violence :  
désormais cela ne me fait plus  
aucun bien de me faire du bien  
[. . .]  
tu ne peux plus toucher mon corps.  
Un instant, il a changé, il s'est endurci,  
ne lui demande pas qu'il réagisse de nouveau.

Le corps du texte est ainsi éprouvé, épuré, étiré à l'échelle du recueil<sup>12</sup> comme de ses vers et de ses strophes. L'indicible hante une langue excessivement simple par un *quelque chose* qui relèverait presque d'un désastre blanchotien : « l'indicible/les a pénétrés »<sup>13</sup>. Le manuscrit scarifié du corps humain se voit reflété dans les sillons droits et rectilignes du champ dévasté (« les étroites gouttières », « en raides rangées »), tranchées creusées à même le corps du poème, celui-ci revenant par là même à l'étymologie littérale de ses *vers*, sillons noirs creusés

---

<sup>11</sup> « summer after summer has ended,/balm after violence:/it does me no good to be good to me now/[. . .]/you can't touch my body now./It has changed once, it has hardened,/don't ask it to respond again. » *Ibid.* p. 7.

<sup>12</sup> Nous écrivons « étiré à l'échelle du recueil » car *Averno* est le tout premier à présenter de si longs et nombreux poèmes.

<sup>13</sup> Dans la quatrième section du poème, on peut lire ces vers : « «the songs have changed; the unspeakable/has entered them. » *Ibid.* 11.

dans le blanc d'une page désespérément stérile, agreste et à l'image d'une terre froide et nue (« la terre nue »).

Car la seule véritable résistance dont le poète puisse faire preuve passe par l'usage de sa langue. Une telle résistance travaille tout contre le langage et ses servitudes, ses « arrogances » pour ne pas dire son « fascisme »<sup>14</sup>. Après l'attentat du 11 septembre, la voix poétique ne peut témoigner qu'en chantant dans la langue vernaculaire américaine, chanter le deuil, la disparition du lien entre l'avant et l'après, ce dernier s'avérant apparemment définitivement perdu entre le monde et le langage. En effet, les mots que l'on a pu entendre ou employer manquent de toute façon leur cible : *Tours jumelles, ground zero, attentat-suicide, tuerie de masse, 2977 victimes*. Passés en boucle sur les écrans cathodiques et dans les journaux, ces mots ont fini par perdre complètement leur sens au fur-et-à mesure d'une répétition cyclique et obsessionnelle.

Dans « October », il en est de même : tu es dérobé dans le pli de l'une de ces questions sans ponctuation, l'instant du traumatisme est littéralement remis en question, « à quel instant ai-je perdu ma voix, à quel instant est-il devenu/inutile de décrire ce son », faisant apparaître l'écriture comme un geste paradoxal car simultanément précipité dans le temps et mis à l'écart de celui-ci : le présent et le passé itératifs ne peuvent avoir ni valeur narrative ni valeur d'achèvement<sup>15</sup>. La *persona* du poète se retrouve dans un état d'impuissance tel qu'elle se pense privée de toute raison d'être :

je ne peux entendre ta voix  
à cause des hurlements du vent, sifflant sur la terre nue

Je me fiche désormais  
du son qu'il fait

à quel instant ai-je perdu  
ma voix, à quel instant est-il devenu  
inutile de décrire ce son

le son qu'il fait ne peut changer ce qu'il est—

---

<sup>14</sup> Ces deux termes, « arrogance » et « fascisme » sont des termes que Roland Barthes a régulièrement employé en relation à la langue et au langage, notamment dans sa Leçon inaugurale au Collège de France en 1978 : « mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas empêcher de dire, c'est d'obliger à dire ». BARTHES, Roland, « Leçon » in *Œuvres Complètes tome V*, Paris, Seuil, [1978] 2002, p. 432.

<sup>15</sup> « Est-ce de nouveau l'hiver, fait-il de nouveau froid, » ; « le jour ne s'est-il pas levé,/la fonte des neiges n'a-t-elle pas/inondé les étroites gouttières » *Ibid.* p. 5.

À force d'être examiné, le point d'origine du traumatisme est englouti dans une incapacité de dire tout en se voulant néanmoins témoignage<sup>16</sup> :

L'aurore. Les basses collines scintillent  
l'ocre et le feu, même les prés scintillent.  
Je sais ce que je vois, un soleil qui pourrait être  
un soleil d'août, ramenant  
tout ce qui avait été retiré—

La voix poétique se place en effet dans une position de témoin (« je sais ce que je vois »), témoignage à la fois direct et différé, pris dans une temporalité où le retour du même s'avère impossible, (« un jour comme un jour d'été », « une nuit comme une nuit d'août ») et où le temps semble aboli. L'abolition du temps est soutenue par le fait qu'au travers des différentes sections de sa fresque, « October » fait défiler un paysage selon un panorama ni tout à fait onirique, ni tout à fait symbolique. Or, comme Roland Barthes l'explique dans son cours sur le Neutre au Collège de France en 1977-1978, le panorama est « d'abord ou déjà la contraction du temps jusqu'à son abolition. Une minute de panorama, c'est une méditation puissante d'un temps détaillé, *transposition* ou *échange* de l'espace et du temps »<sup>17</sup>. Projection de ce que l'on pourrait appeler en anglais « a mindscape »<sup>18</sup>, le panorama de « October » concentre toute une année dans un présent itératif qui suspend l'action plus qu'il ne l'accomplit<sup>19</sup> :

C'est ça, la lumière de l'automne, ce n'est pas la lumière de l'été.  
La lumière de l'automne : *tu ne seras pas épargné.*

Les chants ont changé ; l'indicible  
les a pénétrés.

---

<sup>16</sup> « Daybreak. The low hills shine/ochre and fire, even the fields shine./I know what I see; sun that could be/the August sun, returning/everything that was taken away— » *Ibid.* p. 7.

<sup>17</sup> « une contraction du temps jusqu'à son abolition : une minute de panorama = méditation puissante d'un temps détaillé → transposition ou échange de l'espace et du temps ». BARTHES, Roland, *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002, p. 208.

<sup>18</sup> Ce terme est notamment employé par Elizabeth Dodd pour qualifier la poésie de Louise Glück : « as in Plath's work, Glück's poems rely on an inventive, even pyrotechnical implementation of metaphor, frequently evoking landscapes that are in fact mindscapes ». DODD, Elizabeth, « The Ardent Understatement of Postconfessional Classicism » in *The Veiled Mirror and the Woman Poet: H. D., Louise Bogan, Elizabeth Bishop and Louise Glück*, Columbia, University of Missouri Press, 1992, p. 153.

<sup>19</sup> « The light of autumn : *you will not be spared*/The songs have changed; the unspeakable/has entered them./This is the light of autumn, not the light that says/*I am reborn.*/Not the spring dawn: *I strained, I suffered, I was delivered.*/This is the present, an allegory of waste. » *Ibid.*, p. 11.

C'est ça, la lumière de l'automne, ce n'est pas celle qui dit  
*Je renais.*

Ce n'est pas l'aurore printanier : *j'ai subi, j'ai souffert, j'ai été délivré.*  
C'est ça, le présent : une allégorie de la perte.

Comme il l'explique plus tard lors de la même séance, ce même panorama a un effet pacifiant, il « agit comme une drogue, fascine, anesthésie la souffrance, supprime les contradictions, produit un effet d'intelligence souveraine, une sorte de surnaturel de la conscience<sup>20</sup> ». La perplexité de la *persona* après le traumatisme laisse supposer que la vocation irénique du panorama barthésien échoue dans le poème. Et pourtant, la souffrance est anesthésiée jusqu'à un degré zéro d'analgésie<sup>21</sup> du corps<sup>22</sup> :

Cela ne me fait aucun bien ; la violence m'a changé.  
Mon corps s'est refroidi comme les prés dépouillés ;  
il ne reste plus que mon esprit, prudent et fatigué,  
et dont le sentiment est qu'on l'a éprouvé.

Une fois de plus, le jour se lève comme il se lève l'été ;  
un baume après la violence : la bonté.  
Un baume après que les feuilles ont changé, après que les prés  
ont été ensemencés et labourés.

Ose me dire que c'est ça, le futur,  
je ne te croirai pas.  
Ose me dire que je suis en train de vivre,  
je ne te croirai pas.

Déployée le long de ses six parties, la vision panoramique de « October » crée ce que Barthes appelle « un effet d'intelligence souveraine, une sorte de surnaturel de la conscience » à travers une distanciation par rapport à l'épicentre de la souffrance. Le panorama concède au

---

<sup>20</sup> BARTHES, Roland, *Le Neutre*, op. cit. p. 209.

<sup>21</sup> J'utilise le terme *analgésie* avec le sens que lui donne Émile Littré, c'est-à-dire une « absence de douleur ; insensibilité à la piqûre, au pincement, etc. » (*Littré*).

<sup>22</sup> « It does me no good; violence has changed me./My body has grown cold like the stripped fields;/now there is only my mind, cautious and wary./with the sense it is being tested.//Once more the sun rises as it rose in summer;/bounty, balm after violence./Balm after the leaves have changed, after the fields/have been harvested and turned.//Tell me this is the future./I won't believe you./Tell me I'm living./I won't believe you. » *Ibid.*, 7-8.



poème une récession, geste de recul mais également retrait du monde, celui-là même qui permet l'écriture : « au point opposé, à la fin, à l'illumination littérale qui doit ensuite être rattachée à un point d'origine dans le monde »<sup>23</sup>. L'instant crucial où commence l'écriture est une sorte de *kairos* renversé, lorsque le *il est temps* se retourne sur lui-même, alors que l'impossibilité de *dire* l'horreur devient lumineuse ; l'instant où le poète est acculé face à l'impossibilité d'écrire, c'est là que l'écriture commence<sup>24</sup> :

Je suis  
au travail, en dépit de mon silence.

Ce *kairos* inversé constitue ce que Glück entend par le chemin du retour, celui qui mène au point d'origine dans le monde : l'instant où Orphée se tourne vers Eurydice, l'instant où se dévoile « ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît » pour reprendre les termes de Maurice Blanchot<sup>25</sup>. C'est dans ce rapport à la perte inhérent au langage que s'inscrit le poème de Glück, parce que la relation au monde est de toutes les façons faux et faussé, les mots tombent d'eux-mêmes au travers de questions sans réponses, de répétitions incessantes.

*La musique ou le développement discursif impossible*

En chantant l'impossibilité même de dire, le *je* lyrique se fait l'instrument d'une expression vide si ce n'est intransitive, un *vouloir dire* qui ne fait que reculer dans l'horizon d'une souffrance cependant prégnante, expérience d'une agonie sans fin dans le corps. La *persona* du poète s'avance dans le crépuscule en désignant son masque du doigt et en projetant les chants en-dehors de sa propre parole<sup>26</sup> :

La lumière a changé,  
a pris une tonalité en do mineur, plus sombre.  
Et les chants du matin ont trop été répétés.

C'est ça, la lumière de l'automne, ce n'est pas la lumière de l'été.

---

<sup>23</sup> GLÜCK, Louise, *Proofs and Theories*, loc. cit.

<sup>24</sup> « I am/at work, though I am silent. » *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1955, p. 227.

<sup>26</sup> « The light has changed;/middle C is tuned darker now./And the songs of morning sound over-rehearsed.//This is the light of autumn, not the light of spring./The light of autumn: *you will not be spared*.//The songs have changed; the unspeakable/has entered them.//This is the light of autumn, not the light that says/*I am reborn*. [. . .]//The songs have changed, but really they are still quite beautiful./They have been concentrated in a smaller space, the space of the mind./They are dark, now, with desolation and anguish.//And yet the notes recur. They hover oddly/in anticipation of silence./The ear gets used to them./The eye gets used to disappearances./[. . .]//*Maestoso, doloroso*://This is the light of autumn; it has turned on us./Surely it is a privilege to approach the end/still believing in something. » *Ibid.* p. 11.

La lumière de l'automne : *tu ne seras pas épargné.*

Les chants ont changé ; l'indicible  
les a pénétrés.

C'est ça, la lumière de l'automne, ce n'est pas celle qui dit  
*Je renais.*

[. . .]

Les chants ont changé, mais ils sont encore vraiment très beaux.  
On les a concentrés dans un espace plus petit, l'espace de l'esprit.  
Ils sont sombres, désormais, pleins de désolation et d'angoisse.

Et pourtant, les notes reviennent. Elles flottent curieusement  
dans l'anticipation du silence.

L'oreille s'habitue à elles.

L'œil s'habitue aux disparitions.

[. . .]

*Maestoso, doloroso :*

C'est ça, la lumière de l'automne ; elle en a contre nous.

Ce doit être un privilège que s'approcher de la fin  
et toujours croire en quelque chose.

Sans être doté d'un schéma prosodique particulier, « October » unit le *voir* et *l'entendre* au sein de la musique, et se métamorphose en une symphonie en six mouvements ne quittant jamais la tonalité sombre d'*ut* mineur. La mélodie de l'automne est enchaînée au visible, à la lumière<sup>27</sup>. La mélodie en *ut* mineur paraît suivre les variations incessantes de la *psyché*, tout comme les indications inscrites noir sur blanc en italiques, « *Maestoso, doloroso* ».

*Une lettre de surséance*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Notons que le groupe nominal « the light of autumn » est répété quatre fois dans la quatrième partie aux vers 88 ; 89 ; 92 ; 113.

<sup>28</sup> Nous utilisons l'expression « lettre de surséance » qui, dans le domaine juridique, désigne une « lettre qu'un débiteur obtenait du sceau, pour faire suspendre les poursuites de ses créanciers » (*Littre*) à des fins exégétiques.

Néanmoins, dans l'atmosphère crépusculaire, les chants célébrant le matin sonnent faux et sont répétés jusqu'à l'asémie<sup>29</sup>. C'est notamment parce que la voix ne peut en aucune manière raconter qu'elle convoque la rhétorique de la musique. Le poème tente d'articuler, ou plutôt de *décomposer* une mélodie matinale sombre, comme s'il ne pouvait subsister de la dissection des chants qu'un résidu, quelque chose au bord du visible et de l'invisible : « les notes ». La mélodie de l'automne s'inscrit dans le schéma répétitif d'un *toujours déjà* qui étouffe le jour naissant dès le premier instant de l'aube : le poème désacralise un *silere* virginal qui se voit pollué, abîmé dans les ténèbres de son crépuscule, dilué dans un présent évanescant, allégorique de la perte (« c'est cela le présent : une allégorie de la perte »).

La perte s'avère signifiée par la lettre de différence qui existe entre *les chants du matin* « the songs of morning » et *les chants de deuil* « the songs of mourning ». Les notes de musique de « October » s'insinuent dans le paysage du poème à travers la fente creusée par l'absence de la lettre *u* dans le signifiant « the songs of morning ». Sans jamais avoir été présente, la lettre serait cependant presque lisible dans les mêmes notes convoquées, « et pourtant, les notes reviennent ». La lettre est prise dans son individualité au même titre qu'une note de musique. Telle *lettre de surséance* n'accorde cependant aucun délai à la mort, qui semble toujours avoir un temps d'avance. La lettre « u » dans « mourning », absente de « morning », résonne malgré tout jusqu'à la fin du poème : la lettre est une plaie ouverte dans le sein du mot, c'est à *travers* elle et *au travers* d'elle que le temps fuit pour finalement disparaître. Elle devient le signe littéral de « la dissimulation qui apparaît » dont parle Blanchot, le voile jeté sur le mot et la mort.

Les chants sonnent le glas de l'existence tout en laissant possible le commencement d'une nouvelle vie. Sans se prétendre ni messianique ni épiphanique, la voix de la *persona* au contraire témoigne de l'inaptitude du poète et de façon plus générale, du langage, à correspondre, à coïncider exactement avec le monde. Dans ce poème, tout référent précis au 11 septembre s'avèrerait superflu et artificiel puisque ici, chanter la disparition engage la prégnance du silence, cet interstice qui pourrait également paraître cosmique entre signifiant et signifié, entre la vérité de l'horreur et la vocation dérisoire du poète face à celle-ci, comme l'ironie glückienne le prouve dans les vers suivants<sup>30</sup> :

Il est vrai qu'il n'y a pas assez de beauté dans le monde.

---

<sup>29</sup> « Et les chants du matin ont été par trop de fois répétés » ; « et pourtant, les notes reviennent. Elles flottent curieusement/en anticipant le silence » *Ibid.*, p. 11.

<sup>30</sup> « It is true there is not enough beauty in the world./It is also true that I am not competent to restore it./Neither is there candor, and here I may be of some use./I am/at work, though I am silent./The bland//misery of the world/bounds us on either side, an alley//lined with trees; [ . . . ] as though it were the artist's/duty to create/hope, but out of what? what?//the word itself/false, a device to refute/perception—» *Ibid.*, p. 13.

Il est également vrai que je n'ai pas la compétence de la recréer.

Mais il manque également de candeur, et là, peut-être pourrais-je me montrer utile.

Je suis

au travail, en dépit de mon silence.

La mièvre misère

du monde nous cerne

de tous côtés, une allée

bordée d'arbres ; [ . . . ]

comme s'il incombait à l'artiste

de créer

de l'espoir, mais à partir de quoi ? Quoi ?

Rien que le mot

une dissonance, un outil à réfuter

la perception—

Lorsque le poète ne trouve plus dans le monde d'élément qui puisse l'inciter à « motiver le langage » pour reprendre l'expression de Glück, ce n'est qu'à cet instant crucial orphique, là où le poète découvre son impuissance, alors que celui-ci fait l'expérience de la perte radicale qu'il peut témoigner de l'indicible. C'est à cet instant même que se forme le mode de résistance le plus efficace à toute forme de pouvoir et de tyrannie : le pouvoir de la littérature réside dans la dépense perverse du dire. Ici, la perversité du dire s'incarne dans le chant où il est un dire pour rien, un chant pour le mort, pour la mort et pour les morts, un chant lancé dans la plaine désertique et dévastée d'un monde où les signes prolifèrent mais ont déjà perdu leur sens dans leur profération. Comme l'explique Jacques Rancière dans *Politique de la littérature*<sup>31</sup> :

« L'expression 'politique de la littérature' implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir

---

<sup>31</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, [1979] 2007, p. 11.

avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire ».

C'est donc par l'absence même de toute référence au 11 septembre que Glück témoigne le mieux du drame, que le poète inscrit le mieux sa poétique dans le politique, en passant outre une référentialité illusoire. Il n'est donc pas étonnant que « October » s'achève sur une question rhétorique d'une simplicité déconcertante, posée à l'horizon d'un monde simultanément perdu et regagné à lui-même dans une splendeur nocturne et dans l'envers du paysage sur lequel s'élève « la lune, le *rien* de la lumière »<sup>32</sup> pour reprendre la belle expression de Roland Barthes dans *S/Z*<sup>33</sup>:

Au-delà des prés,  
au-delà des toits des maisons du village,  
le scintillement qui a rendu la vie possible  
se meut en étoiles glacées.

Allonge-toi et regarde :  
elles ne font don de rien, mais ne demandent rien.

De l'intérieur de la terre  
depuis son amère disgrâce, sa froideur et son aridité  
mon amie la lune se lève  
qu'elle est belle cette nuit, mais quand ne l'est-elle point ?

---

<sup>32</sup> BARTHES, Roland, « *S/Z* » in *Œuvres Complètes, tome III*, Paris, Seuil, [1970] 2002, p. 137.

<sup>33</sup> « Above the fields,/above the roofs of the village houses,/the brilliance that made all life possible/becomes the cold stars.//Lie still and watch:/they give nothing but ask nothing.//From within the earth's/bitter disgrace, coldness and barrenness//my friend the moon rises:/she is beautiful tonight, but when is she not beautiful? » *Op. Cit.* p. 15.