
“I Draw a Line”: The Destructions of Tomaž Šalamun

Richard Jackson

It is not outrageous to trace the lineage of a poet as continually *avantgarde* as Tomaž Šalamun back through a Romantic poet like Prešeren. While Prešeren’s vision is tragic, “a deep abyss with no chance of escape,” as he says in his second *Sonnet of Unhappiness*, Šalamun confronts the abyss and overcomes it by creating an even deeper abyss in an incredibly physical language that swallows the original. This new metamorphosed abyss is, then, more like a well, nurturing even as it brings forth its water from the mysterious depths of language. Of course other influences are drawn from that well – Vallejo, Breton, Khlebnikov, Hikmet, O’Hara. The result is a language of non-sequiturs, contradictions, literalized figures of speech, hyperbolic claims, episodic fragments, intense confessions, false causalities, askew parallelisms, – all enhancing the poetry’s juxtapositions of the cosmic and the trivial, redefining each in terms of the other. As poet Treena Sharpe says, “I love Tomas Šalamun’s poems for their roaring and zany associative movements. One can’t help but feeling a little bit out of breath, a little in shock, after finishing one. It’s as if the poem knocks you down a hill: you tumble down getting all twisted and bounced and disoriented, and at the end you stand up dizzy and out of breath, but when you look back, the grass is bent, a branch is broken, maybe your sock fell off somewhere along the way, and you can figure out just how you got to the bottom”.¹ This is a poetry that fulfills English poet W. H. Auden’s definition as a remaking of the language, and more, it is a language so filled with associations that it translates so remarkably well into other languages, creating effects as mysterious as the original Slovene.

¹ Treena Sharpe, “E-Journal on Tomaz Salamun”, *UT Chattanooga ONLINE ENGL* 471, April 10, 2010.

For Šalamun, the poem must always be engaged in a quest for what it cannot say in traditional terms: “*The poet is a hunter, not an expresser*”, he says in an interview. “*You express what you already have. The inexpressible is like the beast in the woods that the hunter always knows only by its tracks. The very fact that we can’t describe it adequately now, searching as we are with various metaphors and similes, shows what a powerful thing it is, what attraction it has*”.² And yet another paradox emerges: the hunter not only destroys the prey, but also himself. And not only that, but his own age:

To keep devouring a century
 becomes
 as boring a business
 as the counting of
 peas.

(*Poems for Jaša*)

For Šalamun, “*time is / in a wire, in a foam, / folded and squashed*.” It is tactile, a thing to be handled, not an abstraction.

Destruction quickly gets redefined here as a rebirth of the self. “*Am I snuffed? Do I not exist?*” he asks later in *Alloying*. A few poems later he ends the book by asking:

Are you here?
 I don’t know, Unnamed, I don’t know.
 Look at me.
 Look at me.
 When you like
 When I die
 When it shines
 When my body is extinguished
 When I breathe.

The quick, disjunctive statements proceed without clear antecedents – do the “when” clauses refer to the opening question by the Unnamed, or are they statements by the Unnamed? As the poem unfolds it becomes clearer that both cases are

² Richard Jackson, “An Interview with Tomaz Salamun”, *Poetry Miscellany* 20 (1990), page 7.

equally true, seer and seen are one. "*We become what we behold,*" Blake says. The ambiguity is underscored later in the poem when he says, "*You are, what I see.*" The comma deconstructs what would have been a simple statement and makes it two independent but related statements. The line follows the simple statement about writing the poem itself and makes the line ever more prominent as a marker for the whole poem, and in many ways, the whole book. This redefinition of a kind of double self explains the kind of continual self questioning that runs through the entire book. He writes in I reveal myself and have a pure soul, for instance – "*don't you think it's dangerous to destroy yourself too // sure in some sense it's dangerous / I constantly have to measure distances.*" There is a violence inherent here, to the soul as well as to the language, and so to the body, and yet in a sense the destruction is also a re-creation, for he can write "*I pray for everyone I destroy with love.*"

One of the more amazing characteristics of this poetic mission is its use of quasi religious sets of metaphors. "*The Lord's eye glitters*" at or is the sun in one poem, while another poem is titled *Decalogue Is Before The Belly And After Pentateuch*. In yet another poem he hopes God will kill the "Devils" made of "glass". And "*God's eye swills little brooks / and blows on the heart,*" reads another. Indeed saints, Gnostics, Greek gods, altars and the like populate so many of these poems. However, the point is not a religious or theological one, but rather an attempt to get to that unsayable. A good deal of the time the references would be considered sacrilegious, destroying the theology it uses: "*We won't / visit more churches for you to / have fun with Christs in / violet velvet Bermuda / breeches,*" he says in *Granny*. One of the more extensive re-writings of a theological context in order to deconstruct it occurs in the following poem:

jesus christ fries in hell. for the longest time
he pastured sheep which gave ten kinds of wool.
abraham was flying in the air like a butterfly.
when he was fourteen and passed the little
baccalaureates they bought him motorcycle glasses.
at every bath he prayed not to be like the dutch.
jesus christ said: do you see all this? verily I say

unto thee: there won't stay stone on stone here that
 won't collapse. and saul still smelled of threat and
 slaughter. jesus christ was crucified thirty three
 years old. there was the left thief on the left side
 and there was the right thief on the right side.

The first several lines shock and debunk religious myths. After conflating time schemes he then parodies of biblical language and events to describe his own version of destroying and rebuilding the temple (which is traditionally also Jesus Christ). When he parodies the allusion to stones on stones the lines undercut the ability of a religious vision to transform: the poem ends with a simple historical image of Christ hanging between two thieves, a human picture like Holbein's Christ. And the allusion to the left and right thieves also suggests a political context. But what is more important that the debunking is the attempt to get at what lies behind the story, the unsayable beyond common experience. As he says in another poem, "*The history of heaven is for everyone. / You don't need to drink anyone's blood, / blood is a censored sperm.*" In many ways this gets at the heart of what the original message of Christ was about: giving life through death (destruction). It is not a vision that mistakes language for the mystery it can't quite express: "*I'm / not like some whom the crucifixion / could make Jesus Christ,*" he goes on to say. As he approaches the end he says:

I am pure spirit,
 without consequence.
 With me the history of heaven is untied.

I have spent this much time on this metaphor complex not to build the case for Šalamun as a religious poet but to see him finally as a radical metaphysical poet, one for whom the physical must be destroyed to discover the metaphysical. As he goes on to say in the interview quoted earlier: "*Basically what I am trying to do is – with a word or a phrase – to catch the sacred seed of everything, what is at the center of the fruit, and open it up. The poem goes for the inexpressible, a kind of hidden God's space.*"

How, then, are we to read and respond to this inexpressible language? How even can we express it without destroy-

ing it? We can begin to draw some lessons from the opening poem, *Great-great-grandfathers*. He begins with a simple self-questioning: “*Why did I draw a line?*” But immediately the drawn line becomes not what it simply is but a range of what it could possibly represent, and what one can do with what it represents:

the line can:
be touched with hands
you can put a tree on it
you can wet it
you can lie on it
you can shut your eyes, not to see it
you can go for a walk on it
with your son in a gallery
you can step on one part of it
with your left leg, you can step on
another part of it with your right leg

The movement here extends from tactile references in a quick list to hints at a narrative with the mention of the son and the gallery. Once the physical setting and presence is established then the speaker goes on to mention what can be said about it, a way of pulling it back into the poem, into language, into the “lines” of the poem even through the geometric allusion:

and say: from here
to here
you can pack earth onto it
and eat wheat
you can realize there is no bran
you can say, every rhomb is made
of a line

At this point the poem takes off into a slightly extended scene, the gallery from earlier, presumably where the line may have been drawn, as now a whole pictorial scene has been evolving:

you can shout across a gallery
Tinkara, where are you? and
Tinkara in the gallery shouts back:
I'm pasturing sheep, I'm pasturing sheep
so the sound waves touch the line.

Just as we saw time and space conflate earlier, now the concrete and the abstract do, as well as sound and sight. The “saying” here that turns into a shout perhaps echoes the Heideggerian call to being. The poetic “line” has been evolving into the language of the scene, a scene defined by geometric lines, lines that also suggest sound waves – all three types of lines becoming one. But Šalamun doesn't stop at a representational sense of the line, for the next part of the poem goes on to say what cannot be done with the line (echoing a few negation comments from earlier). It has, he says, “no attributes,” is in a sense completely non referential. The poem then has created a non referential referent, not something we might mistake for the iconography of Panofsky mentioned near the end, but a paradox, an abyss. As he ends the poem saying “*The relation between you can and you cannot / is art / therefore the line is art,*” we realize that this is a poetry that finds a way to say the unsayable, that creates a world of poetic lines that are at once Shelley's creators and destroyers.

That kind of movement in *Great-great-Grandfathers*, relying on anaphora to make its many of its connections, and an associative movement from one rhetorical device to another (you can, you can shout, you cannot) is not uncommon in Šalamun. A more radical movement occurs in *When the sun breaks into*, which proceeds by what Pavese would have called an “image narrative”. This is not a simple surreal strategy, not magical realism, though it has affinities to both. Rather Šalamun makes an associative phenomenology, something akin to what Gaston Bachelard describes in his *Poetics of Space* where individual images open up to reveal picture stories. Šalamun's poem moves deftly in this way –

When the sun breaks into
the window pane, so that it
breaks into my eyes, I smell that
egg-like circle, the dust under

sycamore trees and the chimney
sweep's black iron ball
on the bike over his shoulder.

The Lord's eye glitters,
you have to press the button
and the hog appears
in my mind, too.

Like pink, tinkling
piggy bank on the chest.
Near the pen.

Near the soft body hair
of the rug from
Persia, where

slaves are tossed into the stoves.

There are several associative strands we can trace here: the sun is echoed by the window, the egg-like circle, negatively by the iron ball, then the Lord's eye and the button that opens the mind. The movement is from the exterior world to the interior: once having entered the mind the image of the hog is transformed into the piggy bank, and the soft body hair suggests the hog's bristles, a movement also ending with an enclosure, the pen (a pun in English on the writing act, too). Both of these movements link another movement, the confinements suggested by the window's perspective, the chimney, the pen and the stove. What all this suggests is the way the mind gradually traps itself, becomes a "slave", but more importantly how it escapes its own traps: the rug at the end is from Persia which takes us back beyond the opening window so that the slave ultimately defines only those that remain confined. In many ways this is a paradigmatic move for Šalamun: all his poems, whatever their ostensible subject, are investigations into how the mind works. And isn't that the ultimate value of any poetry, any literature?

In fact, *Slow Motion* reads as an *ars poetica*. The poem begins by referring to the destroyed, here more specifically the "cremated ones". The world at the beginning is all white,

dimensionless until the concrete sensation of stepping on a potato. Then the poem begins to “name” things:

[...] The names shut themselves like
cupboards. Nobody is scratched. And the
farthest away sanskrit flows very tenderly.
But every little brook is relative as at
the end it hurts you like a dentist. The first
language is also the superstition. The origin
is already drawn. And the question if
things are adhered in growing, if names
lead to something, if doggies mate,
all in this white blue rare warm
kasha, the name adepts rightly call
as they call it. The ocean of love and grace.

In the beginning of the passage names and language are remote, harmless, “farthest away”. But this is almost immediately seen as something relative, for language hurts (the association with the dentist through the mouth through speech underscores this). And yet its origins are mythical, based on superstition. Yet all this talk is itself in language and is a form of “growing” by asking “questions” – thus, “*names / lead to something.*” But to what? The metaphor of procreation enters and this sets up the endings’ “*ocean of love and grace.*” But these have been defined here as what “adepts” call it, that is, the poem itself. What began in the first line of the poem as a reference to an absolute end for the body (the cremated ones), ends with an assertion of things going on, originless and endless, always in process. Šalamun’s sense of a transcendental being is precisely a sense of endless process, of always being *in medias res*.

As in *Zeus and Hera*, the poet is always looking for a “symbolic meaning” as it occurred in antiquity (origins) but finding it always in history’s processes (the Phoenicians), and the body (Poseidon’s penchant for boys). This is a form of using myth to demythologize: “*A mohair red sweater / fluttered from Olympus*”. Indeed, the poem ends with Poseidon hanging “*tendrils, / to gain them a symbolic meaning.*” But the point here and elsewhere in Šalamun is that this sort of meaning has forever been lost. For Šalamun, the poet speaks with the body and with the body’s words that seem as physical and blooded as one’s own

flesh. It is for this reason he can put himself into other people and objects, more subtly than Pessoa, redefining them in his own terms.

Take, for instance, *Snuff Moth*. It begins, “*I was born like a snuff moth,*” suggesting both an origin and a state of being. “*The nail went barely below my neck,*” he says. Then the poem takes off and associates a number of characters and events who have been similarly “nailed” – “tortured Christians,” then on to oysters, an Algerian marine. The returning image of the paper, which contains a story (there’s a reference to Ivo Andrić, too) and/or a letter, goes through numerous metamorphoses so that in the end it is not a paper at all but something that a yogi eats, destroying the idea of language. By the end of the poem, Šalamun has become the world he creates which ironically disappears with the paper: what we have left is this poem, a step away from whatever reality the poem was dancing around.

I am not finally suggesting that Šalamun’s poetics is one that eschews the real. In an interview with Fred Johnson he says, “*What I write I see in my head first. I’m constantly describing what I see. The first prompting is visual.*” On the other hand a Šalamun poem attempts to put the visual language into words and in doing so reveals more than we thought we saw, and “*the language which has us, which makes us and comes out of those pages – is something much more than we know about ourselves... Nothing can replace this shock that... something comes somehow from nowhere, that you almost don’t understand, that you’re trembling... what is it? And it still goes on*.”³ In *Poems for Jaša IV* Šalamun again associates abstract geometry with concrete imagery:

It’s about circles and eternal
moss, although on a field,
where stems are straight
from wind and blood,
there are clods of black earth
on the ground under me.

³ “Like Stones form the Sky”, cfr. Johnson. Cuir, Ireland, *International Literature Festival, 2004, Transcript*, Issue 13: Croatia, Slovenia, Portugal, www.transcript-review.org, accessed on July 5th 2010.

Here he clearly has his footing on the ground, on reality. Yet “eternal moss” and the bloody stems start to make us wonder about the actuality of the scene itself. This double vision accounts for the hallucinatory quality that Šalamun’s language gives to reality as it stretches beyond what we can say as “a civic person” in ordinary language. Šalamun’s language allows time and space to be permanently in his world in order not simply to subvert the civic but to replace it with a poetics of embrace that desires to gather everything under it. What he sees is often absurd, and the response is often a playfulness that is willing to risk being lost, destroying the self. This is a world where “*Worms will retreat to / silk,*” a primeval world ready to begin all over. It is in the end a kind of synecdochic vision where the whole becomes the part that reveals something larger than the original whole.

*Translations of the poems by Michael Thomas Taren
and Tomaž Šalamun*

« J'ai tracé une ligne »: les destructions de Tomaž Šalamun

Richard Jackson

Il n'est pas scandaleux qu'un poète comme Tomaž Šalamun, si fidèle au mouvement avangardiste, trouve des racines dans le style d'un poète romantique comme Prešeren. Bien que la vision de Prešeren soit tragique, « *Un triste abîme sans voie de salut aucune* », comme il le dit dans le second de ses « *Sonnets du Malheur* », Šalamun affronte l'abîme et le surmonte en en créant un encore plus profond, et ce avec un langage incroyablement violente qui éclipse l'original. Ce nouvel abîme métamorphosé est donc plutôt à l'image d'un puits, qui nourrit tout en puisant l'eau des profondeurs mystérieuses de la langue. Bien sûr d'autres influences puisent dans ce puits – Vallejo, Breton, Khlebnikov, Hikmet, O'Hara. Le résultat est une langue remplie d'illogismes, de contradictions, de figures de styles littéralisées, de revendications hyperboliques, de fragments épisodiques, d'aveux intenses, de fausses causalités, de parallélismes bancaux, qui dans la poésie renforcent les juxtapositions entre le cosmique et le trivial, tous deux se redéfinissant mutuellement. Comme le dit la poète Treena Sharpe, « *J'aime les poèmes de Tomaž Šalamun pour leurs mouvements associatifs rugissants et loufoques. On ne peut s'empêcher de se sentir essoufflé, choqué, après en avoir terminé un. C'est un peu comme si le poème vous faisait dévaler une colline: en tombant, vous vous tordez, vous vous faites des bleus, vous vous sentez désorientés et vous vous relevez le souffle court et la tête qui tourne. Mais en regardant en arrière, vous voyez l'herbe écrasée, une branche brisée, une chaussette peut-être tombée au cours de la chute, et vous savez comment vous en êtes arrivé là* ».¹ Cette poésie, conforme à la définition du poète anglais W. H. Auden, est la refonte de la langue et, plus encore, c'est une langue tellement remplie

¹ Treena Sharpe, « E-Journal on Tomaz Salamun », *UT Chattanooga ONLINE ENGL* 471, avril 10, 2010.

d'associations qu'elle se traduit remarquablement bien dans les autres langues, tout en créant des effets aussi mystérieux que dans le slovène original.

Pour Šalamun, le poème doit toujours être engagé dans une quête de ce qu'il ne peut pas dire en termes traditionnels: « *Le poète ne s'exprime pas, il traque* », dit-il dans un interview. « *Vous exprimez ce que vous possédez déjà. L'inexprimable est comme la bête dans les bois que le chasseur ne connaît que par ses empreintes. Le fait même que nous ne trouvions pas les mots justes pour la décrire en ce moment, alors que nous faisons justement cette démarche de rechercher en employant diverses métaphores et comparaisons, montre précisément sa puissance, son attirance.* »² Un nouveau paradoxe surgit: le chasseur détruit sa proie, mais se détruit aussi lui-même, ainsi que son époque:

Je me sens las d'être seul.
 Dévorer sans cesse le siècle
 devient
 une affaire aussi ennuyeuse
 que de compter
 des petits pois.

(« *Poèmes pour Jaša* »)

Pour Šalamun, le temps « *se trouve dans le fil métallique, dans l'écume. / Tordu et serré* ». C'est matériel, une chose manipulable et non abstraite.

La destruction est rapidement redéfinie ici en une renaissance de soi. « *Suis-je prisable ? Est-ce que je ne suis pas là ?* », il demande plus tard dans « *Fusion* ». Quelques poèmes plus loin, il termine le livre en se demandant:

Tu es là ?
 Je ne sais pas, Innommé, je ne sais pas.
 Regarde-moi.
 Regarde-moi.
 Quand tu voudras.
 Quand je mourrai.
 Quand la phosphorescence apparaîtra.

² Richard Jackson, "An Interview with Tomaz Salamun," *Poetry Miscellany* 20 (1990), p. 7.

Quand mon corps sera éteint.
Quand je respirerai...

Les déclarations rapides, sans liens apparents, se suivent sans antécédents clairs. Les questions commençant par « quand » font-elles référence à la question inaugurale posée par l'Innommé, ou sont-elles ses propres déclarations? Au fur et à mesure, il devient clair dans le poème que les deux cas sont vrais, le spectateur et le vu ne font qu'un. « *Nous devenons ce que nous admirons* », dit Blake. L'ambiguïté est soulignée plus loin dans le poème quand il dit: « *Tu es, ce que je vois.* » La virgule déconstruit ce qui aurait été une simple déclaration et en fait deux déclarations indépendantes mais quand même liées.³ La ligne suit la simple déclaration sur l'écriture du poème lui-même et rend la ligne de plus en plus importante dans le rôle de marqueur de l'ensemble du poème, et à bien des égards, le livre en entier. Cette redéfinition d'une sorte de double de soi explique cette sorte de questionnement de soi incessant, parsemant le livre du début à la fin. Dans « *je me dévoile et j'ai l'âme pure* », par exemple, il écrit: « *ne sens-tu pas le danger de t'anéantir toi-même / oui bien sûr que c'est dangereux en un sens / sans cesse je suis obligé de mesurer des distances* ». Il y a ici une violence inhérente, aussi bien à l'âme qu'à la langue, ainsi qu'au corps, et pourtant, dans un sens, la destruction est aussi une nouvelle création, car il peut écrire « *je prie pour tous ceux que j'ai tués par amour* ».

Une des caractéristiques les plus étonnantes de cette mission poétique est l'utilisation de séries de métaphores quasi religieuses. « *Les yeux de seigneur brillent si fort* » ou il est le soleil dans un poème, tandis qu'un autre est intitulé « *Le Décalogue est avant le ventre et d'après le Pentateuque* ». Dans un autre poème encore, il espère que Dieu tuera les « les diables » faits de « verre ». Et « *de l'eau, poli systématiquement les yeux de dieu* », peut-on lire dans un autre. En effet, les saints, les gnostiques, les dieux grecs, les autels et tant d'autres peuplent un grand nombre de ces poèmes. Néanmoins, le thème ici n'est pas de parler religion ou théologie, mais plutôt de tenter d'arriver à cet indicible. La plupart du temps, les références

³ Dans ses constats l'auteur se référerait uniquement à la version anglaise du poème. (NDT)

seraient considérées comme sacrilèges, détruisant la théologie qu'elles utilisent: « *Nous ne nous promènerons plus dans les églises / où tu t'amuserais avec des Christ / en caleçons en peluche / violette* », dit-il dans « *Grand-maman* ». L'une des plus importantes réécritures d'un contexte théologique, afin de le déconstruire, se produit dans le poème suivant:

jésus christ est en train de frire dans l'enfer. Il y avait
 longtemps
 qu'il faisait paître les brebis donnant dix espèces de laine.
 abraham
 voletait autour tel un papillon. lorsqu'il avait quatorze
 ans et réussi son petit bachot, on lui acheta
 des lunettes de motard. à chaque fois qu'il prenait son
 bain, il priait
 pour ne pas devenir comme les hollandais. jésus christ
 dit: voyez-vous tout cela? sérieusement, je vous dis: ne
 restera ici pierre sur pierre qui ne
 s'écroule. or, saul dégageait toujours l'odeur de
 menace et
 de massacre. jésus christ a été crucifié lorsqu'il
 avait trente-trois ans. sur la gauche, il y avait
 le brigand de gauche, sur la droite, il y avait le brigand
 de droite.

Les premières lignes choquent et démystifient les mythes religieux. Après avoir rassemblé les schémas de temps, il continue en parodiant le langage et les événements bibliques afin de décrire sa propre version de la destruction et reconstruction du temple (qui est traditionnellement associé à Jésus-Christ). Quand il parodie l'allusion des pierres posées sur d'autres pierres, les lignes empêchent l'habituelle transformation de la vision religieuse: le poème se termine par une simple image historique du Christ pendu entre deux voleurs, un portrait d'homme à l'instar du Christ de Holbein. Et l'allusion aux voleur de gauche et de droite suggère également un contexte politique. Mais ce qui est plus important, c'est que la démystification est la tentative d'arriver à ce qui se cache derrière l'histoire, l'indicible au-delà de l'expérience commune. Comme il dit dans un autre poème, « *L'histoire des cieux appartient aux masses, / il ne vous faut boire le sang de personne.* /

Le sang c'est du sperme censuré ». À bien des égards, cela touche au cœur-même du vrai message originel de Jésus-Christ: donner la vie par la mort (destruction). Ce n'est pas une vision qui prend le langage pour le mystère qu'elle n'arrive pas à exprimer fidèlement. « *Je ne suis pas fait de ce bois, la / crucifixion ne me rendra pas Jésus Christ* », poursuit-il. En arrivant à la fin, il affirme:

Je suis un esprit pur,
sans conséquences.
L'histoire des cieux est déliée de moi.

J'ai passé autant de temps sur ce complexe métaphorique, non pas pour démontrer que Šalamun est un poète religieux, mais afin de le montrer, enfin, comme un poète métaphysique radical, pour qui le physique doit être détruit afin de découvrir le métaphysique. Comme il continue dans l'interview cité plus haut: « *Pour résumer, ce que j'essaie de faire, c'est, à l'aide d'un mot ou d'une phrase, d'attraper la graine sacrée du tout, ce qui est au centre du fruit, et de l'ouvrir. Le poème tente d'exprimer l'indicible, une sorte d'espace caché par Dieu.* »

Comment, alors, pouvons-nous lire et répondre à cette langue inexprimable? Comment peut-on même l'exprimer sans la détruire? Nous avons un début de piste dans le poème d'ouverture, « *Arrière-arrière grands-pères* ». Il commence par un simple auto-questionnement: « *Pourquoi ai-je tracé une ligne?* » Mais, tout de suite après, la ligne tracée devient, non plus ce qu'elle est simplement, mais un assortiment de ce qu'elle pourrait représenter, et ce qu'on peut faire avec ce qu'elle représente:

Une ligne, vous pouvez:
vous pouvez la toucher de vos mains
vous pouvez poser un arbre dessus
vous pouvez la mouiller
vous pouvez vous allonger dessus
vous pouvez fermer les yeux pour ne pas la voir
vous pouvez emmener votre fils
se promener dans la galerie
vous pouvez marcher du pied gauche sur
une partie, et du pied droit sur
l'autre partie

Le mouvement s'étend ici depuis des références à des sensations tactiles dans une liste rapide jusqu'à des allusions à une histoire avec enfin la mention du fils et de la galerie. Une fois le réglage et la présence physique établis, l'orateur poursuit en mentionnant ce qui peut être dit à ce sujet; une façon de le remettre dans le poème, dans le langage, dans les « lignes » du poème même à travers l'allusion géométrique:

et parler d'ici
 jusque là
 vous pouvez remblayer de la terre
 et manger le blé après
 vous pouvez constater qu'il n'y a pas de bran
 vous pouvez dire, tout losange provient
 d'une ligne

À ce stade, le poème prend son envol en une scène légèrement plus importante, la galerie déjà mentionnée, sans doute où la ligne a été tracée, depuis devenue une image entière et complète:

vous pouvez crier devant la galerie
 tinkara où es-tu ? Et Tinkara, dans la galerie
 vous crier sa réponse, je fais paître les biquettes,
 de manière à ce que les ondes de sa voix touchent
 la ligne.

Tout comme nous avons vu le temps et l'espace se confondre plus tôt, maintenant le concret et l'abstrait font de même, tout comme le son et la vue. La « parole » ici qui se transforme en cri fait peut-être écho à l'appel de Heidegger à l'être. La « ligne » poétique a évolué jusqu'à devenir la langue de la scène, une scène définie par des lignes géométriques, des lignes qui suggèrent également des ondes sonores, les trois types de lignes n'en devenant qu'une. Mais Šalamun ne s'arrête pas à un sens représentatif de la ligne, puisque la partie suivante du poème poursuit en décrivant ce qui ne peut être fait avec la ligne (l'écho de quelques commentaires de négation, déjà vus auparavant). Elle n'a, dit-il, « pas d'attributs », ce qui, en un sens, la rend complètement non-référentiel. Le poème a donc créé un référent non-référentiel, pas quelque chose qu'on

pourrait confondre avec l'iconographie de Panofsky mentionné vers la fin, mais un paradoxe, un abîme. Quand il termine le poème en disant « *La relation entre pouvoir et ne pas pouvoir / est un art / ainsi une ligne est art* », nous nous rendons compte que c'est une poésie qui arrive à exprimer l'indicible, qui crée une constellation de lignes poétiques qui sont à la fois des créateurs et des destructeurs de Shelley.

Ce genre de mouvement, présent dans « *Arrière-arrière grands-pères* », en dépendant de l'anaphore pour un grand nombre de ses connexions, et en associant un outil rhétorique à un autre (vous pouvez, vous pouvez crier, vous ne pouvez pas) n'est pas rare pour Šalamun. Un mouvement plus radical se produit dans « *Lorsque le soleil force la vitre* » qui emploie ce que Pavese aurait appelé un « récit d'image ». Ce n'est pas une simple stratégie surréaliste, pas plus que du réalisme magique, même si elle a des éléments en commun avec les deux. Au lieu de cela, Šalamun fait une phénoménologie associative, quelque chose qui s'apparente à ce que Gaston Bachelard décrit dans sa « *La poétique de l'espace* » où des images individuelles se développent et finissent par devenir des histoires en images. Le poème de Šalamun se développe habilement de cette façon –

Lorsque le soleil force la vitre
pour m'inonder les yeux
je flaire ce contour en forme d'œuf,
la poussière sous les platanes
et le ramoneur à vélo avec
sa bulle en métal noir sur son
épaule.

Les yeux de seigneur brillent si fort
qu'il y a lieu à saisir un bouton.
Puis, un cochon se matérialise
dans ma mémoire.

Comme une tirelire rose,
tintant sur le bahut.
Près du stylo.

Près du poil tendre du
tapis de Perse, la Perse où les esclaves
sont jetés au four.

Il y a plusieurs volets associatifs que nous pouvons suivre ici: le soleil est repris par la fenêtre, puis par le cercle semblable à un œuf, de façon négative par la boule de fer, ensuite par l'œil du Seigneur et enfin le bouton qui ouvre l'esprit. Le mouvement commence du monde extérieur pour aller vers le monde intérieur: une fois entrée dans l'esprit, l'image du porc se transforme en tirelire, et les poils tendres suggèrent son duvet; un mouvement également se terminant par un enclose, « stylo » (« *pen* », un jeu de mots en anglais sur l'acte d'écrire aussi). Ces deux mouvements se lient avec un troisième, les confinements suggérés par la perspective de la fenêtre, la cheminée, le stylo et le four. Tout cela suggère, la façon dont l'esprit se piège peu à peu, devenant un « esclave », mais surtout comment il échappe à ses propres pièges: le tapis à la fin vient de Perse, ce qui nous ramène au-delà de la fenêtre qui s'ouvre et ainsi l'esclave ne définit, en fin de compte, que ceux qui restent confinés. À bien des égards, ceci constitue un mouvement paradigmatique de la part de Šalamun: tous ses poèmes, quel que soit leur sujet apparent, sont des enquêtes sur la façon dont fonctionne l'esprit. Et n'est-ce pas la valeur ultime de toute poésie, toute littérature?

En fait, « *Slow Motion* » se lit comme une *ars poetica*. Le poème débute en se référant à ceux qui sont détruits, ici plus précisément « *ceux qui ont connu la création* ». Le monde, à son commencement, est tout blanc, sans aucune dimension, jusqu'à la survenue de la sensation concrète du pied écrasant la pomme de terre. C'est alors que le poème commence à « nommer » les choses:

[...] Nos noms
se referment comme des armoires. Il ne se produit
jamais d'égratignure. Et au plus loin, coule le plus
tendrement le sanskrit. Or tout ruisseau est
relatif car au bout du compte, il fait mal un jour comme
un dentiste. Même la première langue c'est une
superstition.

Le commencement est déjà esquissé. Et cette

question, si les choses ont poussé avec, si
les noms mènent quelque part, si les chiots copulent,
ces questions finissent toutes dans cette bouillie
bleu-blanc
tiède et claire, un brouillard que les adeptes
appellent avec justesse du nom par lequel ils l'appellent.
Un océan de grâce et d'amour.

Au début du passage, les noms et la langue sont distants, inoffensifs, « au plus loin ». Mais c'est presque immédiatement considéré comme quelque chose de relatif, car la langue fait mal (l'association avec le dentiste par la bouche et par la parole le souligne). Et pourtant, ses origines sont mythiques, fondées sur la superstition. Pourtant, tout ce discours est lui-même dans le langage et est une forme de « croissance » en posant des « questions ». Ainsi, « *les noms mènent quelque part* ». Mais à quoi? La métaphore de la procréation fait son apparition et cela met en place l' « *océan de grâce et d'amour* » de la fin. Mais ces derniers ont été définis ici comme les « adeptes » veulent les appeler, c'est-à-dire le poème lui-même. Ce qui a commencé dans la première ligne du poème comme une référence à une fin définitive pour le corps (« ceux qui ont connu la crémation »), se termine par l'affirmation de la continuité des choses, sans origine et sans fin, toujours en transformation. La vision de Šalamun d'un être transcendant est précisément celle d'un processus sans fin, d'être toujours *in medias res*.

Comme dans « *Zeus et Héra* », le poète est toujours à la recherche d'un « sens symbolique » comme cela s'est produit dans l'Antiquité (les origines), mais le trouvant toujours dans les processus de l'histoire (les Phéniciens), et le corps (le penchant de Poséidon pour les garçons). Il s'agit de se servir du mythe pour démystifier (« *Un sweater en mohair rouge flottait / de l'Olympe* »). En effet, le poème se termine par Poséidon suspendant les « *vrilles de la vigne / afin qu'elles acquièrent une signification symbolique* ». Mais ce qui importe ici, et ailleurs dans l'oeuvre de Šalamun, est que ce genre de signification a été perdu à jamais. Pour Šalamun, le poète parle à travers le corps et avec les paroles du corps qui semblent aussi physiques et consistantes que sa propre chair. C'est pour cette raison qu'il peut se mettre à la place des autres personnes et objets,

plus subtilement que Pessoa, de les redéfinir dans ses propres termes.

Prenez, par exemple, « *La phalène Crève* ». Il commence ainsi: « *Je suis né en tant que phalène Crève* », suggérant à la fois une origine et un état d'être. « *Le clou passait juste sous mon cou* », dit-il. Ensuite, le poème prend son envol et associe un certain nombre de personnages et d'événements qui ont été tout aussi « cloués », « la torture des chrétiens », puis il poursuit, en parlant des huîtres et d'un marin algérien. L'image du document qui revient, contenant une histoire (il y a ici une référence à Ivo Andrić également) et / ou d'une lettre, passe par de nombreuses métamorphoses si bien qu'à la fin ce n'est pas un document du tout, mais quelque chose qu'un yogi mange, détruisant ainsi l'idée de la langue. À la fin du poème, Šalamun est devenu le monde qu'il a créé qui disparaît ironiquement avec le papier: ne reste que ce poème, à deux pas de la réalité autour de laquelle le poème dansait.

Je ne suis pas en train de suggérer, pour finir, que la poétique de Šalamun évite le réel. Dans un entretien avec Fred Johnson, il se confie en ces mots: « *Ce que j'écris, je le vois d'abord dans ma tête. Je décris constamment ce que je vois. L'amorce est toujours visuelle.* » En revanche, un poème de Šalamun tente de transformer le langage visuel en mots et ce faisant nous dévoile d'avantage que ce que nous pensions avoir vu, et « *la langue qui nous englobe et dont nous sommes constitués et qui sort de ces pages, est quelque chose de beaucoup plus profond que ce que nous savons sur nous-mêmes ... Rien ne peut remplacer ce choc que quelque chose vient en quelque sorte de nulle part, que vous ne comprenez presque pas, que vous tremblez ... c'est quoi? Et ça continue de plus bel* ». ⁴

Dans « *Poèmes pour Jaša IV* », Šalamun associe à nouveau la géométrie abstraite avec des images concrètes:

Il s'agit
des cercles et de la mousse
éternelle. Même si c'est dans le champ
où toutes les tiges se tiennent droites

⁴ « *Like Stones form the Sky* », cfr. Johnson, *Cúirt, l'Irlande, Festival international de littérature*, 2004. *Transcript*, vol. 13: *Croatia, Slovenia, Portugal*, <www.transcript-review.org>, 5. 7. 2010.

à cause du vent et du sang et
le sol sous moi
consiste en mottes de terre noire.

Là, il a clairement les pieds sur terre, ancrés dans la réalité. Pourtant, « la mousse éternelle » et les tiges sanglantes commencent à nous faire douter sur la réalité de la scène elle-même. Cela représente une double vision de la qualité hallucinatoire que la langue de Šalamun donne à la réalité alors qu'elle s'étire au-delà de ce que nous pouvons dire en tant que « personne civique » dans la langue ordinaire. La langue de Šalamun permet au temps et à l'espace d'être en permanence dans son monde de sorte qu'il ne se contente pas simplement de corrompre le civique mais de le remplacer par une poétique de l'enserrement qui désire tout rassembler en son sein. Ce qu'il voit est souvent absurde, et la réponse est souvent un aspect joueur, prêt à risquer d'être perdu, se détruisant soi-même. C'est un monde où « *Des vers vont battre en retraite / devant la soie* », un monde vierge prêt à recommencer entièrement. C'est, en fin de compte, une sorte de vision synecdocheic où le tout devient une partie qui révèle quelque chose de plus grand que l'ensemble original.

*Traduit par Ana Petkovšek
Les citations dans le texte sont traduites
par Barbara Pogačnik*