

## Le poème comme descriptif chez Michael Palmer

Les rapports du texte poétique à la description sont complexes dans la mesure où ils sont gouvernés par un paradoxe fondamental : par la description, il s'agit toujours de transmettre la réalité sinon d'un objet, d'un extérieur, du moins d'une perception. Le texte serait alors avant tout un outil, le véhicule d'un ordre externe constitué qui préexiste à sa mise en texte et qui y survit, intact, pour imposer au lecteur la réalité d'une vision. Or, une telle transparence supposée du texte descriptif n'est plus à contester : il est depuis longtemps clair qu'elle est de l'ordre de l'illusoire. Cette illusion cède d'autant plus facilement dans le texte poétique que l'attente n'est pas celle d'une objectivité ou d'une exacte coïncidence entre sens et réalité : le poème se pose d'emblée comme objet opaque interposé qui potentiellement engendre une réalité nouvelle dont il faut rendre compte au même titre que de tous les éléments du réel. Le texte poétique devient le lieu où se met en scène non plus la diversité des perceptions possibles, mais la multiplicité des modes du dire – et incidemment seulement du décrire. On pourrait ainsi penser le poème comme descriptif – et non description – autrement dit comme à appréhender sur le mode de la liste, de la succession, de l'articulation fragile et éphémère d'éléments ponctuels et/ou de potentiels pluriels. Les modalités de mise en jeu d'une telle conception sont diverses, mais il serait intéressant d'aborder la poésie de Michael Palmer au travers de ce prisme interprétatif : souvent qualifiée de minimaliste, apparemment confinant parfois à l'aphasie, travaillant les flottements du référentiel, l'œuvre de Palmer se caractérise par la constitution d'architectures diverses où vient s'articuler le scepticisme qui entache toute tentative descriptive. Comme un long descriptif des apories de la communication langagière, les poèmes donneraient à voir, pour reprendre les termes de Palmer dans « Dearest Reader », « la photographie du rien que<sup>1</sup> » ou bien une autre réalité qui

---

<sup>1</sup> Michael Palmer. *The Lion Bridge (Selected Poems 1972-1995)*, New York : New Directions, 1998, « Dearest Reader », p. 97.

n'aurait que peu à voir avec la construction descriptive d'images, mais tout à voir avec une déclinaison des potentialités inhérentes au médium poétique : alors que la notion de description implique développement, élaboration et mise en cohérence des éléments décrits, celle de descriptif, dans le contexte des poèmes de Palmer, fonctionnerait au contraire sur les modes de la densification, de la conflagration syntaxique et du déplacement permanent du sens.

En deux mouvements parallèles, la poésie de Michael Palmer effectue d'une part une démythification de la fonction référentielle du discours, mettant en avant la nature générative du texte, non pas représentation, mais producteur de représentations plurielles, d'autre part une plongée dans les interstices du langage, entre les phrases, entre les mots, entre les lettres enfin, dans le but de montrer les discontinuités irréductibles qui grèvent toute entreprise cognitive. Ainsi, dans « Prose 9 », il désigne comme sujet du poème l'espace entre deux lettres :

Prose 9 is about the space between  
the i and v in 5. A donut approxi-  
mation of the full moon appears be-  
hind the central part of The Great Forest.<sup>2</sup>

L'ironie est bien sûr dans la typographie même qui rend encore plus artificielle cette dissection du mot : « five » en chiffres romains ne comporte plus véritablement « i » et « v », ce qui souligne le décalage potentiel entre description et objet décrit. Entre les deux, il s'est produit une opération de l'esprit, une translittération qui permet de retrouver le lieu caché au cœur du mot, ce lieu que « Prose 9 » est censé décrire. Dès lors, que faire de la description qui suit l'affirmation initiale qui ouvrait le poème ? En remarquer, comme y incite l'écart entre le « i » et le « v » de « 5 », les discontinuités et les incohérences discrètes qui font justement glisser la description vers le descriptif, autrement dit une radicalisation des modes descriptifs ouvrant sur les structures de la pratique descriptive et leur mise en question : le rapport entre beignet et pleine lune confine au ridicule métaphorique, alors même qu'il appelle le cliché romantique et évoque une figure de la quête de connaissance, tandis que la Grande Forêt, dotée de majuscules, devient emblématique et, dotée d'une partie centrale, endosse les propriétés d'un texte, pour renvoyer le lecteur à Dante. Or, ce que cette forêt initiatique cache comme « derrière » un écran, et dévoile en

---

<sup>2</sup> Palmer, *ibid.*, « Prose 9 », p. 10.

même temps, n'est rien plus qu'une « approximation ». Écartelés dans l'enjambement, « behind » et « approximation » deviennent les termes qui, par leur état même dans le poème, attirent l'attention sur le grand écart de la conscience qui rapproche le disjoint pour faire sens. Dans « Prose 9 », le poème dit son sujet, la porosité du langage et ses dangers – confondre beignet et pleine lune comme en une description et donc croire que le texte peut dire autre chose que lui-même.

C'est dans cette perspective que l'on peut examiner les poèmes de Michael Palmer. Ils se positionnent d'abord dans un rapport d'hommage et de critique envers les poésies qui prétendent articuler l'abstrait par la métaphorisation et la description des détails de cette mise en métaphore. On pourra à cet égard lire en parallèle le poème de Robert Duncan « Often I Am Permitted to Return to a Meadow » et celui de Palmer qui lui fait réponse « The Meadow ». Ce travail de l'intertexte mène à une poésie qui sans cesse mine ses propres fondations en démontant à l'envi le leurre d'une surface poétique lisse et la fragilité des enchaînements logiques qui régissent la production du sens. Fondamentalement, la poésie de Michael Palmer provoque le questionnement sur ce qui, derrière le langage, se cache et ne peut être qu'indirectement évoqué dans la furtivité complexe de ses affleurements. Il en émerge une poésie vatique déroutante, où se succèdent les messages sibyllins dans la réitération obsessionnelle d'un geste de dévoilement irrémédiablement décevant.

### **La prairie : quel lieu pour le poétique ?**

Possibly to begin : dinner at Michael Davidson's Berkeley apartment with Robert Duncan in 1971. I mentioned the difficulty I was having writing, that is, inventing, an autobiographical note for my first book [...]. How in fact to fill a space approximately two by three inches – with words – in such a way that at the end that space would appear to a reader perfectly blank, or as the French can't stop themselves from saying, white ?<sup>3</sup>

Cette anecdote que rapporte Michael Palmer dans « *Autobiography, Memory and Mechanisms of Concealment (Part 1 or One Part)* » semble peut-être anodine, mais elle est en fait la

---

<sup>3</sup> Michael Palmer, « *Autobiography, Memory and Mechanisms of Concealment (Part 1 or One Part)* », Bob Perelman (ed.), *Writing/Talks*, Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 1985, p. 207.

formulation simple d'une stratégie complexe qui prend toute son ampleur dans sa poésie : elle est un commencement possible, une origine suggérée qui, comme l'indique le titre du texte, est à la fois lieu de révélation et de dissimulation. La mise en mots du moi est présentée de manière symptomatique comme l'occupation d'un espace et l'intention du poète comme celle d'une occupation par le « vide » – ou plutôt par le « blanc ». L'allusion pince-sans-rire à la faute fréquente des francophones n'est en rien accidentelle, bien au contraire elle emprunte à l'erreur sa signification, pour remplacer le vide à remplir du « blank » par l'écran opaque du « white », qui, sans texte apparent, laisse néanmoins soupçonner la présence sous-jacente d'un texte à découvrir. Le fait que cet épisode se déroule en présence de Robert Duncan n'est pas non plus sans conséquences, car du dialogue entre Duncan et Palmer naît une réévaluation du lieu même de l'écriture poétique, de ses mécanismes et de ses potentialités herméneutiques. Il n'est ainsi pas innocent que le poème central de l'œuvre de Duncan, celui qui passe pour son *ars poetica*, soit justement celui que Palmer réécrit pour mieux souligner filiations et contrastes entre leurs deux approches du langage poétique. Le poème de Duncan, « Often I Am Permitted to Return to a Meadow », met en place une métaphorique complexe, où la prairie subit des altérations successives qui aboutissent à un véritable effacement de l'image au profit d'une prairie purement conceptuelle, lieu par excellence du blanc et de la projection des ombres d'un réel inaccessible, dans un effet qui rappelle la caverne platonicienne.

OFTEN I AM PERMITTED TO RETURN  
TO A MEADOW

as if it were a scene made-up by the mind,  
that is not mine, but is a made place,  
that is mine, it is so near to the heart,  
an eternal pasture folded in all thought  
so that there is a hall therein

that is a made place, created by light  
wherefrom that shadows that are forms fall.  
Wherefrom fall all architectures I am  
I say are likenesses of the First Beloved  
whose flowers are flames lit to the Lady.

She it is Queen Under The Hill  
whose hosts are a disturbance of words within words  
that is a field folded.

It is only a dream of the grass blowing  
east against the source of the sun  
in an hour before the sun's going down

whose secret we see in a children's game  
of ring a round of roses told.

Often I am permitted to return to a meadow  
as if it were a given property of the mind  
that certain bounds hold against chaos,

that is a place of first permission,  
everlasting omen of what is.<sup>4</sup>

Fascinant et utile pour la lecture de Palmer est le fil d'Ariane qui tout au long du poème de Duncan fait évoluer cette prairie tant et si bien que le mot même et l'image qu'il évoque se perdent pour devenir les supports d'une réflexion liée sur les pouvoirs de l'esprit et sur le langage : produit de l'esprit (« made-up by the mind »), pli de la pensée (« folded in all thought »), ce lieu est celui où s'engendrent formes et architectures ; plus encore, ce champ plié vibre, comme d'une vibration atomique, de la vibration des mots (« a disturbance of words within words »), rappelant en cela la physique quantique et les rapports aléatoires qu'elle établit entre ordre et chaos de la matière. La prairie de Duncan est ce qui « permet » l'éphémère résistance au désordre dans un présent où passé et futur entrent en conflagration (« everlasting omen of what is ») pour produire ce positionnement de l'individu dans la cassure syntaxique « I am/I say », entre être et langage et surtout entre structure (« architectures ») et représentation (« likenesses »). Au cœur du poème de Duncan, se dessine donc une nostalgie et un espoir : nostalgie néo-platonicienne qui reconnaît l'inaccessibilité du réel et se résigne à vivre dans un monde d'ombres projetées ; espoir, malgré tout, d'un retour possible, minimal, à cet univers de projections, don de l'esprit et lieu d'ordre. Dans cet élan, le poème de Duncan finalement décrit un lieu idéal pour le poème, où dans le champ secret de la syntaxe le poète trouve son séjour ultime. Éternelle, la prairie de Duncan, de fait, décrit une ontologie qui s'établit par glissements successifs des définitions jusqu'à obtention d'un noyau d'énergie où se concentrent toutes les dimensions de la temporalité.

---

<sup>4</sup> Robert Duncan, *The Opening of the Field*, New York : New Directions, 1960, p. 7.

La réponse de Michael Palmer à ce poème permet de mettre en évidence les différents problèmes aussi bien philosophiques que poétiques qu'il pose : comme le souligne Lyn Hejinian dans *The Language of Inquiry*, la description est « fortement impliquée dans l'établissement de hiérarchies » et lorsqu'elle devient une définition, elle « met en place des limites qu'il est quasiment impossible de franchir »<sup>5</sup>. Iconoclaste, le poème de Palmer ébranle celui de Duncan en effectuant un remplacement de la description par ce qui est de l'ordre du descriptif :

Resembling a meadow  
 'folded in all thought'  
 a lamp is lit only vaguely remembered  
 for its form, an elephant  
 of pale blue porcelain  
 with trunk curved upward  
 lighting a room a gift  
 toward a featureless room  
 whose walls are lined with children's books  
 whose readers are unable to read<sup>6</sup>

Ce qui frappe lorsque l'on compare ce poème avec celui de Duncan, c'est sa compacité et la conventionalité apparente de sa structure syntaxique, qui entre en conflit direct avec une élaboration difficile du sens : fondé sur un échafaudage d'appositions, le poème procède à des mises à distance successives de ce qui en serait le centre significatif. Semblance (« resembling »), flou mémoriel (« vaguely remembered »), indétermination (« featureless »), limitation épistémologique (« unable to read ») font régresser le poème vers la figure de l'éléphant de porcelaine qui, bien que décrite, ne parvient pas à faire accéder le reste du texte au statut de description. Bien au contraire, le poème se construit comme un descriptif des éléments qui pourraient aboutir à une vision du type de celle de Duncan, y compris la citation directe « 'folded in all thought' », mais en fait en sont la réfutation. Si les « lecteurs sont incapables de lire », la prairie de Duncan est réduite à un artefact de langage, la source d'une lumière vague, qui pourrait aussi bien être un éléphant. Dès lors, s'il y a don, il est d'une nature bien différente du don de l'esprit de Duncan qui permettait le retour exploratoire à la prairie : le don de la lumière est celui de la

<sup>5</sup> Lyn Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley (CA) : University of California Press, 2000, « The Person and Description », p. 200.

<sup>6</sup> Palmer, *op. cit.*, « The Meadow », p. 58.

figure hiératique de l'éléphant à une pièce claustrophobe habitée de textes indéchiffrables. Loin d'habiter dans un univers d'ombres projetées, valorisé même s'il est marqué de la perte du réel, car il est finalement ordonné par le langage, le sujet chez Palmer évolue dans ce qui est littéralement un contexte, dont la seule réalité est la prolifération des objets et des textes, des objets comme textes et des textes comme objets, tous irrémédiablement indéchiffrables. On est aux antipodes de l'épistémologie mise en place par Lyn Hejinian dans « The Quest for Knowledge in the Western Poem », où elle insiste sur l'importance de la « méthode descriptive » dans l'apprentissage du monde et sur « l'aide fondamentale apportée par le langage aux sens »<sup>7</sup>. Dans le cas de Palmer, ni la perception (prise dans le sens qu'en donne Charles Bernstein d'« activité opérante/projetante/ composante »<sup>8</sup>), ni le langage ne permettent d'accéder au monde et le sujet est condamné à demeurer dans un commencement permanent, celui de l'énumération des infinies « possibilités de phénomènes », pour reprendre l'expression de Wittgenstein<sup>9</sup>.

Outre la déconstruction de l'image – et par conséquent de toute description dans le poème – dont Marjorie Perloff souligne l'importance dans « Against Transparency : From the Radiant Cluster to the Word as Such<sup>10</sup> », la poésie de Palmer effectue un déplacement problématique vers une évaluation des possibles où le langage n'est vu ni comme lieu de transparence, ni comme lieu d'une opacité solipsiste, mais comme le lieu de limitations radicales dont la découverte se fait par l'expérience répétées des limites du dicible, de ce qui dans le langage irrémédiablement manque – l'acquisition et l'examen de ce que Wittgenstein appelle les « bosses que l'entendement s'est faites en courant à l'assaut des frontières du langage »<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Hejinian, *op. cit.*, « The Quest for Knowledge in the Western Poem », p. 215.

<sup>8</sup> Charles Bernstein, *Content's Dream*, Los Angeles (CA) : Sun & Moon Press, 1986, « Semblance », p. 35.

<sup>9</sup> Cité par Bernstein, *ibid.*, « Writing and Method », p. 220.

<sup>10</sup> Marjorie Perloff, *Radical Artifice : Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago (IL) : University of Chicago Press, p. 78.

<sup>11</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus-logico philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, Paris : Gallimard / Tel, 1986, « Investigations philosophiques # 119 », p. 166.

### Descriptif des interstices : vers une poétique du sibyllin

Fortement inspiré des pensées de Wittgenstein, le recueil de Palmer intitulé *Notes for Echo Lake* explore les conséquences de ce rapport conflictuel et tragique au langage : dans un mouvement de zoom vers l'infiniment petit de la question, le poète fait l'expérience des limites sur le mode de la déclinaison des unités linguistiques, du texte à la phrase, au mot, à la lettre, tous affectés d'une étrange autonomie, aliénante par la vertu de l'arbitraire du signe :

Words would come in smoke and go, inventing the letters of the voyage, would walk through melting snow to the corner store for cigarettes, oranges, and a newspaper, returning by a different route past red brick townhouses built at the end of the Civil War. Or was the question in the letters themselves, in how by chance the words were spelled.<sup>12</sup>

La cohérence syntaxique parfaite de ce passage, notamment de la description qui y est enchâssée, est éminemment trompeuse et fonctionne en fait comme la mise en question de tous les discours continus par l'échantillonnage des incohérences infimes. La personnification des mots pourrait paraître un jeu peu subtil de parallélisme entre vie du langage et vie quotidienne, dans une tentative de normaliser le rapport aux mots en l'assimilant à un rapport non-problématisé au monde. Pourtant, cette évaluation ne tient que très furtivement et c'est bien l'inverse qui se produit : la question qui clôt cette « note » renvoie un reflet des mots du début et le reflet de la personnification banalisante est le questionnement sur l'arbitraire du signe. « Echo Lake » n'est donc pas un lieu anecdotique – il est, pourrait-on dire, la prairie de Palmer ou plutôt son champ plié, où se construisent des modes d'expérience des limites du langage, dans une dialectique inversée entre clarté et hermétisme. Ainsi, l'introduction de Ludwig Wittgenstein au *Tractatus logico-philosophicus* est à cet égard instructive, car elle met simplement en évidence cette activité générative et limitative des « lettres mêmes » des « mots » dans « l'invention des lettres du voyage » :

Le livre traite de problèmes de philosophie et, comme je le crois, montre que la formulation de ces problèmes repose sur un malentendu de la logique de notre langage. On pourrait résumer tout le sens du livre en ces mots :

<sup>12</sup> Palmer, *op. cit.*, « Notes for Echo Lake 3 », p. 72.

tout ce qui peut être dit peut être dit clairement ; et ce dont on ne peut parler on doit le taire.

Le livre, en conséquence, tracera des limites à la pensée, ou plutôt – non à la pensée, mais à l'expression des pensées, car, pour tracer une limite à la pensée, nous devrions être capables de penser les deux côtés de cette limite (nous devrions donc être capables de penser ce qui ne peut être pensé).

La limite ne peut, par conséquent, être tracée que dans le langage, et ce qui se trouve de l'autre côté de la limite sera simplement du non-sens.<sup>13</sup>

Strictement, les stratégies mises en place dans les poèmes de Palmer déplacent de la même manière le champ où se fait l'expérience des limites, de la pensée au langage : dans le poème, se rejoue perpétuellement cet exercice de la limite entre sens et non-sens, avec la nuance que cette limite s'avère non linéaire, mais bel et bien discontinue, à trouver tant dans les replis de la syntaxe que dans les interstices des mots. En d'autres termes, on peut faire l'expérience des limites du langage tant dans l'organisation/désorganisation syntaxique de la phrase que dans le rapport aliénant à l'arbitraire du signe – entre le « i » et le « v » de « 5 », pour revenir au premier exemple mentionné dans ce travail, ou encore dans l'aléatoire de l'orthographe pour reprendre le passage de « Notes for Echo Lake 3 ».

Or, chez Palmer s'ajoutent à cette problématique la fascination pour cet « autre côté de la limite » et la rébellion constante contre cet impératif du taire qui le met hors d'atteinte. Réitéré sur le mode de la liste, du descriptif de ses occurrences, le questionnement des limites se transforme en un questionnement de la symétrie potentielle entre les deux côtés, les deux dimensions, dans et hors du sens, dans et hors des mots. Dans ce processus se met en scène la tentation d'un dire indirect de l'indicible par le reflet dans le miroir et l'exploration fantasmée de « l'autre côté de la limite » comme autre côté du miroir, dans un élan pour contourner, dans le langage, les interdits de la proposition wittgensteinienne. L'interrogation sur les limites et la symétrie se traduit ainsi, chez Palmer, par le développement non tant d'une métaphorique du miroir que d'un travail sur les organisations binaires possibles, sur les effets de miroir (le lac) et d'écho. Niant, à l'instar de Cage, la possibilité de tout silence

---

<sup>13</sup> Wittgenstein, *op. cit.*, « Préface (1918) », p. 27.

autre que purement métaphorique<sup>14</sup>, de tout vide (« blank ») au profit d'un blanc (« white »), la poésie de Palmer joue constamment sur une dialectique de révélation et de dissimulation à tous les niveaux<sup>15</sup> : cette dialectique ne s'inscrit plus, de manière simpliste, dans le domaine de la description ou de la narration et d'une psychologie du discours où un moi se cache et/ou se montre, mais dans le domaine de rapports exploratoires au langage :

By foregrounding the inherent complexities and complex possibilities of discourse, poetic speech often becomes paradoxically more direct in its presentation than apparently simpler forms of writing; the evasions, displacements, recurrences, etc., stand as an immediate part of the message. I have been describing how autobiographical and confessional modes (those that name their function as one of disclosure) tend often to increase concealedness by masking or disregarding certain elements of discourse. By contrast, in proposing a different relationship to experience, time, memory, as well as the act of composition, the apparently hidden nature of much poetic language may inform both recognition and presence. Put another way, what is taken as a sign of openness – conventional narrative order – may stand for concealment, and what are understood generally as signs of withholding or evasion – ellipsis, periphrasis, etc. – may from another point of view stand for disclosure.<sup>16</sup>

S'inscrivant dans la problématique wittgensteinienne du langage, Palmer effectue donc deux mouvements simultanés et qui s'articulent de manière complexe dans le texte poétique : d'une part, une posture aux limites du langage et l'exploration de toutes les conséquences possibles de cette posture (effets de symétrie et tests des espacements et interstices du langage) ; d'autre part, une sorte de révolution copernicienne dans la définition de l'hermétisme en poésie qui, suivant en cela la remarque de Michael Rifaterre dans *The Semiotics of Poetry*, pose que « l'arbitraire des conventions de langage semble diminuer alors que le texte devient plus déviant et agrammatical,

<sup>14</sup> Cf. Michael Palmer en réponse à Rae Armantrout, « Poetic Silence », Perelman (ed.), *op. cit.*, p. 46.

<sup>15</sup> Cf. Palmer, « Autobiography, Memory and Mechanisms of Concealment (Part 1 or One Part) », *ibid.*, pp. 226-227.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 227.

plutôt que l'inverse »<sup>17</sup>. Alors que, quand le texte suit les conventions de la grammaire conventionnelle, il intègre le lecteur dans un contexte à la spécificité croissante (qui serait de l'ordre de la description), quand il s'atomise en phrases, voire en mots abruptement mis en concomitance, il rejette le lecteur dans un hors-texte d'où le texte est perçu sur le mode de la succession (à la manière d'un descriptif). Dans les termes de Charles Bernstein, « les juxtapositions ne suggèrent pas seulement des relations insoupçonnées, mais induisent une lecture de type ectosquelettal et citationnel »<sup>18</sup>. Ainsi, dans « Third Symmetrical Poem », les coupures engendrées par la répétition de « If you start » empêchent d'entrer dans le texte et l'organisent comme une série de tentatives d'approximation qui, à la fin du poème, s'intensifient jusqu'à la mise en abîme qui en signe la défaite :

If you start from the opening  
of the letter  
you can watch the letters following each other  
If you start with the picture  
you get a prohibition  
If you start with the face  
you get a complex modulation  
of the eyes and teeth  
If you start with the darkness  
you get the forest  
which is dark  
the wires which are sometimes not  
then the window and the photograph  
of the painting of the face<sup>19</sup>

L'article défini « the » affirme de manière presque dérisoire la certitude d'une réalité à découvrir, mais la seule chose que la lecture permette ici de découvrir, c'est l'inaccessibilité de l'objet apparent de la quête (le visage), mis à distance par les médiations multiples de la perception et de la représentation, placé en fait de l'autre côté de la vitre-miroir. Métalepique, la lecture de la lettre, qui ne permet pas la saisie d'un contenu, mais l'observation des lettres en succession, correspond à l'approche prescrite du poème : contrairement à ce que l'on voudrait parfois croire, le sens élusif ne rend pas possible la

<sup>17</sup> Cité par Michael Palmer, *ibid.*, p. 227.

<sup>18</sup> Bernstein, *op. cit.*, « Semblance », p. 37.

<sup>19</sup> Palmer, *op. cit.*, « Third Symmetrical Poem », pp. 37-38.

prolifération non-directionnelle des interprétations, mais met en scène et en question les processus mêmes de l'interprétation.

Ce qui donc se cache et se dévoile au fil des poèmes de Michael Palmer est la pluralité des « écritures » qui jouent aux limites du langage le mystère des textes et des lettres en série : le poème se pose à la fois comme lieu de descriptif de ce mode d'être dans le langage qui est le nôtre et comme élément d'un descriptif d'envergure où toute l'œuvre décline les possibilités des phénomènes de langage. Qu'en est-il dès lors de la révélation que l'on attend et qui se trouve sans cesse retardée et repoussée ? On en a une indication dans les premiers mouvements de « Disclosures » :

1

Beneath the writing on the wall  
is the writing it was designed  
to obscure. The two together  
form a third kind

2

There is no writing  
on the wall's other side  
Perhaps this lack  
constitutes a fourth kind

3

Some of the writing on the wall  
will be designated as truth  
some as art

4

It is said to represent a mirror  
of everyday life in its time<sup>20</sup>

Par la référence biblique au Livre de Daniel et aux mots inscrits en lettres de feu « Compté, compté, pesé, divisé », le poète se pose comme la main qui écrit et le lecteur-prophète qui déchiffre, définissant cette écriture comme emblématique de tous les textes et de ce qu'il faut en faire. Les écritures peuvent se recouvrir à la manière d'un palimpseste, mais surtout elles ont la capacité de se combiner, afin de s'auto-engendrer sans spécificité d'autorité ni de genre : vérité (philosophique), art (poétique), représentation démythifiée, l'écriture sur le mur est présage, message et signe. Or, tel l'oracle de la sibylle dans « Notes for Echo Lake 2 », le texte poétique de Michael Palmer

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, « Disclosures », p. 232.

apparaît, au terme de cette réflexion, comme la réplication, dans la mesure des possibles du « signe même »<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, « Notes for Echo Lake 2 », p. 68.