

AGONE



Critique, Littérature & Philosophie
numéro 12, 1994.

Plaisir au poème

Chroniques de *Georges Mounin* sur Char, Éluard, Mallarmé, Valéry, Supervielle, Breton, Tortel, Vigny, Montherlant, Jules Renard, Nazim Hikmet, Eugène Guillevic, Gabriel Cousin...

Présentation par *Conrad Bureau*

DÉCLINAISONS

Jude Stéfan • *Jean-Pierre Siméon* • *Liliane Giraudon* • *Myriam Rhubian* • *Jacques Layani* • *Jean-Marie Barnaud* • *Jean-Pierre Ostende* • *Olivier Apert* • *Jean-Charles Depaule* • *Philippe Di Meo* • *Christian Bobin* • *Michel Monnereau* • *Jean-Jacques Viton* • *Yves Bichet* • *Jacques Aramburu* • *Jehan Pyrr* • *Gilbert Desmée* • *Roland Chopard* • *Joseph Guglielmi* • *Bruno Sibona* • *André Velter*

MARGINALIA

La poésie métaphysique d'Emily Dickinson, par *Olivier Salazar-Ferrer*

RÉDACTEUR EN CHEF

Jacques Vialle

SECRETARIAT DE RÉDACTION

Jacques Luzi & Laure Mistral

COMITÉ DE RÉDACTION

Cornel Alecse, Denis Becquet, Philippe Boissinot,
Philippe de Cristofaro, Thierry Discepolo, Laurence
Foucaut, Jacques Luzi, Laure Mistral, Olivier Salazar-
Ferrer, Jacques Vialle, Dominique Vincent.

FICTIONS & DICTIONS

Dominique Vincent

MARGINALIA

Philippe de Cristofaro

CORRESPONDANTS

Cornel Alecse (Strasbourg), Florence Morali (Toulon),
Nicolas Reeves (Montréal), Bruno Sibona (Londres).

SERVICE DE PRESSE

Laure Mistral, 16 rue des Filles-du-Calvaire, F-75003 Paris

Les auteurs qui publient dans **AGONE** développent
librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes.

© **AGONE** Éditeur • 50 rue Marengo • Marseille 6^e • France

AGONE

Critique, Littérature & Philosophie

numéro 12, 1994.

Plaisir au poème

« Si l'on veut restaurer la critique de la poésie, il faut restaurer une certaine sévérité, franche, foncière ; une sévérité sur l'essentiel. Aujourd'hui, quand la critique est sévère, c'est trop souvent sur un détail, après tant de louanges. »

5. Éditorial.

Jacques Vialle

11. « L'occasion d'être heureux et de savoir pourquoi ».

Conrad Bureau

Avec le *principe du plaisir* s'affirme une hiérarchie dans cette théorie de la poésie qui se veut et qui est, telle qu'elle est présentée et développée, un ordre de connaissance, au sens plein et strict du terme. Le plaisir comme source de connaissance, c'est sans doute, du moins dans l'optique de Mounig, le chemin le plus sûr, sans être le plus facile, vers la compréhension et même l'explication d'un poème.

PLAISIR AU POÈME
Georges Mounin

27. « La mort du loup »
33. Sur une seule image
37. « La Dame de carreau »
43. « Le martin-pêcheur »
49. Hommage à Supervielle
55. Sur quelques impondérables
61. Sur un chant funèbre
69. Science, fiction, poésie
75. Poésie fermée, poésie enfermée ?
81. Contre-pieds
85. Problèmes posés par quatre quatrains
89. L'hôpital de la poésie
93. « Vers l'arbre-frère aux jours comptés »
99. Une poésie fossile
103. « Je ne suis pas seul »

DÉCLINAISONS

Dans une lettre — qu'on a parfois dite obscure —, nous avons proposé à une soixantaine de poètes de répondre sur le thème de leur « plaisir au poème ». Faute de précisions superflues, les réponses abordent tant la lecture du poème que son écriture ; mais il ne s'agissait pas de privilégier une piste à défaut d'une autre. Nous n'attendions pas plus essais que littérature, mais réactions.

111. Jude Stéfan	Michel Monnereau. 142
113. Jean-Pierre Siméon	Jean-Jacques Viton. 145
116. Liliane Giraudon	Yves Bichet. 148
120. Myriam Rhubian	Jacques Aramburu. 151
123. Jacques Layani	Jehan Pyrr. 153
125. Jean-Marie Barnaud	Gilbert Desmée. 157
128. Jean-Pierre Ostende	Roland Chopard. 160
132. Olivier Apert	Joseph Guglielmi. 163
135. Jean-Charles Depaule	Bruno Sibona. 165
137. Philippe Di Meo	André Velter. 167
140. Christian Bobin	

MARGINALIA

171. La poésie métaphysique d'Emily Dickinson.

Olivier Salazar-Ferrer

Dans une société qui fonde encore la morale publique et le prestige social sur l'opposition entre le travail et la jouissance, l'attitude soupçonneuse [à l'égard du plaisir pris aux œuvres] ne doit assurément pas être sous-estimée. Ils sont peu nombreux ceux qui ont le courage de transgresser l'interdit et de se comporter comme l'un des patriarches de ma discipline, Leo Spitzer, qui, un jour, comme un ami le trouvait assis à son bureau et le saluait de ces mots : « Tu travailles ? », eut cette réponse digne d'être méditée : « Moi, je travaille ? Mais non, je jouis ! »

Hans Robert Jauss

Le seul véritable voyage, le seul vrai bain de jouvence, disait Marcel Proust, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre. À l'instar de la fiction, telle que Proust en concevait le modèle, le poème est cette manière insubstituable de s'offrir un regard neuf sur des choses — il est vrai, parfois extrêmement ténues.

Sauf à confondre le regard avec ce qui est regardé (qui peut être la douleur même), on ne peut nier qu'il y ait dans ce voyage une véritable source de plaisir. On ne peut le nier, à vrai dire, sans réactiver cette idée vieille comme notre modernité selon laquelle n'appartiendrait à l'esthétique que ce qui pousse à dépasser le simple principe de plaisir.

« Plaisir au poème » donc, en sa grammaire elliptique, n'est pas une invitation à gloser sur *les plaisirs aux poèmes*, ou sur la possibilité même d'en gloser ; « Plaisir au poème » est ce qui fonde le lien entre le poète et son lecteur et lui donne corps à la fois.

Bien malin qui prétend définir ce lien, entend-on déjà murmurer. L'imprudent !

Mais, précisément, il s'agira de dire ce que recouvre ce lien et non de le définir. L'imprudent, en honneur ici, n'est autre que Georges Mounin ¹.

De lui, Conrad Bureau — élève admiratif, puis ami et mémorialiste — dit qu'il savait gagner en communication ce que d'autres gagnent seulement en décryptage : « Comment justifier sinon, dit-il, que les explications de Mounin donnent à d'autres lecteurs, dont je suis, joie et saisie des messages qui, autrement, nous seraient restés cachés ? ² » Toute la force de Mounin est là, en effet, non pas dans le fait que ses explications nous semblent justes ou subtiles, mais, tout simplement, parce qu'il réussit à les rendre opératoires et qu'il nous conduit par conséquent à éprouver, au contact d'une image, ce qu'il éprouve lui-même. Cette joie donnée en partage — seule fin de l'explication —, on ne peut la confondre avec le « plaisir du texte », ce sentiment tout personnel que Roland Barthes plaçait au sommet de la fonction critique, précisant au passage, dans une attitude toute puritaine, que plaisir n'est pas jouissance, qu'il n'est pas non plus communion mais, comme le souligne Jauss, « autosatisfaction au paradis des mots », prime à la réécriture clandestine.

« Joie donnée en partage », « communion »... On semble naviguer ici en plein sentimentalisme. C'est oublier un peu vite que ces concepts pourraient recouvrir un sens précis, que l'on pourrait dire « technique », à l'instar du concept de « jouissance » qui, nous rappelle Hans Robert Jauss, a pu désigner, dans la

1. Cf. *infra*, pp. 27 à 108.

2. Cf. *infra*, « L'occasion d'être heureux et de savoir pourquoi », pp. 11 à 23.

- poésie spirituelle du xvii^e siècle, quelque chose comme : « Sortir de soi-même pour entrer en possession de Dieu. ³ »

Au fil des chroniques que Georges Mounin livra vingt ans durant aux *Cahiers du Sud*, et que nous avons rassemblées ici, « Plaisir au poème » apparaît comme l'ébauche d'un savoir original sur les œuvres ; original, en ce sens qu'il remplit les fonctions d'un appareil critique et qu'il permet également d'aborder de manière théorique nombres de questions pratiques. Ainsi, cette aptitude à « jouir de plus que soi », en découvrant l'expérience qu'un autre a su cristalliser en une image, renvoie au problème du « rapport à la vérité d'un texte ». Vouloir partager l'expérience d'autrui n'a de sens, en effet, que si l'on s'inquiète de la justesse de l'opération ; ce qui revient à admettre que la signification du texte est un enjeu de la satisfaction qu'il procure. Le lecteur, dit Mounin, veut partager avec le plus de certitude possible la signification du poème pour le poète : il veut communiquer, si difficile que ce soit.

Une opinion courante chez les poètes, mais aussi chez les critiques et les lecteurs, ne s'alimente pas au même credo : après tout, disent-ils, on peut éprouver du plaisir sur un malentendu ; on peut trouver un « sens pour soi » qui n'est pas un « sens pour le poète ». Qu'y a-t-il d'illégitime à cela ?

Rien d'illégitime, sans doute, car le problème n'est pas de légiférer sur les conduites à adopter à l'égard d'une œuvre ; on constate simplement que deux expériences d'une même chose, tant qu'elles demeurent étrangères l'une à l'autre, sont deux expériences incomplètes : celle du lecteur, d'abord, qui ne sortira pas des propres limites de son cerveau ; celle du poète, ensuite, qui demeure insaisissable — ce qui, concernant l'acte d'écrire, n'est pas un petit paradoxe.

3. Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 126.

On peut toujours aborder le poème comme on entre dans ces auberges où l'on ne consomme que ce que l'on a pris la peine d'emporter. Mais, dans ce cas, on peut tout aussi bien s'abîmer dans la contemplation des taches de Rorschach ; s'il s'agissait seulement de disposer d'un prisme où l'on puisse projeter son imaginaire, la poésie n'aurait pas lieu d'être ; de même, pour celui qui sait se satisfaire des seules impressions sensibles que font résonner les mots à ses oreilles, sans profit de sens, ce que dit le poème ne sert de rien.

Autre exemple des résonances spéculatives du « plaisir au poème » : la préséance de l'émotion sur la raison dans ce qui doit nous conduire à jouir pleinement d'un poème. Les associations d'images ou d'idées inexplicables n'ont pas besoin d'être expliquées, dit Mounin : lorsque le poème fait mouche, on voit et on sait avant d'avoir pensé. On peut ensuite se mettre à réfléchir et découvrir, peut-être, la vérité criante des associations que l'on avait d'abord reçues comme évidentes.

On ne comprend bien cette préséance de l'émotion sur la raison, qui n'est pas disqualification de la raison — sans quoi le plus imbécile serait le meilleur des lecteurs —, que lorsqu'on dégage les termes du problème de leur ancrage pratique, à savoir : comment parvenir concrètement à suspendre cette propension que nous avons à rationaliser ce qui résiste à être simplement perçu. Ce qui est en question ici, c'est l'importance donnée à l'irrationnel dans le moment créatif, par comparaison avec les reconstructions rationnelles que l'on peut en faire. Or, il semble que sur cette question règne une confusion entre ce que l'on entend communément par « irrationnel » et ce qui n'est généralement qu'« indifférence aux règles de la sémantique ordinaire ». Si obscure soit une image, elle trouve toujours son principe dans une association motivée par quelque expérience vécue. C'est ce qu'on appelle la connotation : l'association, absente des dictionnaires, mais qui fait sens au moins pour une personne, entre un mot (une figure) et une expérience. Les plus usées des métaphores, comme les plus hermétiques d'entre elles, relèvent de ce principe. Il n'est lieu, dans aucun cas, de parler d'irrationnel, puisque l'association ne procède pas du hasard, que ses raisons existent

au moins chez le sujet qui la crée et qu'elle n'est jamais si « privée » qu'on ne puisse la rattacher à d'autres associations. La préséance de l'émotion sur la raison, plutôt qu'une mise en retrait de la pensée, n'est donc qu'une façon de dire que le lecteur doit savoir mettre en suspens la confiance et l'autorité qu'il investit dans les règles du langage ordinaire.

« Parce que l'actualité est le lieu où se forge l'oubli, *AGONE* s'attachera à la rumination », a-t-il été écrit quelque part. Il faut lire et relire, à cet effet, les chroniques de Mounin pour comprendre en quoi « faire retour aux sources » peut être une façon d'affirmer une position ici et maintenant. Curieux, néanmoins, au-delà de ces affirmations et des échos qu'elles renvoient d'un champ de bataille imaginaire (où l'on s'affronterait enfin dans le plus grand fracas), nous sommes allés directement à la source, chez les poètes d'aujourd'hui, leur poser la question du « plaisir au poème ». L'échantillon des réponses que nous présentons ici n'est représentatif de rien, sinon de la bonne volonté et de l'accueil que notre question a su rencontrer dans ce vaste monde aux individualités marquées⁴. Mais il y a de tout dans ces réponses ; du pensum aux formules hermétiques dont on sent bien qu'elles enferment quelques éclairs, de la poésie même. Et parfois la volonté de dire ce qui depuis trop longtemps démange. Chacun devrait y reconnaître les siens. D'autres remarqueront au passage que la notion de plaisir résonne moins aux oreilles des poètes qu'à celles d'un honnête linguiste ; là où il voyait émotion, communion, rapport à la vérité, projection hors de soi, etc., beaucoup voient « le contraire de la douleur » ou, comme Adorno avant eux, situent le terme « au voisinage de la gastronomie ou de la pornographie ».

Jacques Vialle

4. Cf. *infra*, pp. 109 à 169.

« L'occasion d'être heureux et de savoir pourquoi »

Je n'ai pas l'intention de parler ici en lieu et place de Mounin ; je veux plutôt qu'il témoigne lui-même de son rapport à la poésie. C'est ce qui explique le recours que je ferai à de nombreuses citations, dont la plupart sont tirées des textes de Mounin qui suivent. En cela, je me réclame de Mounin lui-même, qui écrit à ce sujet :

Autant il est pédant de recourir à Copernic chaque fois qu'on dit que la Terre tourne, autant il me paraît petit de démarquer la bonne pensée déjà formulée, de désécrire ce qui s'est trouvé déjà bien écrit par un autre, afin de ne pas le citer. Citer, ce n'est pas étaler des lectures, ou s'abriter derrière des autorités ; c'est saluer de loin l'homme dont une pensée vous a réjoui par sa netteté, sa belle venue, sa lumière ¹.

Dans un article récent, intitulé « Georges Mounin et l'esthétique ² », j'ai tenté d'identifier les principes à la base de la poétique de

-
1. Georges Mounin, *Machiavel*, Paris, Le Club français du livre, 1958, p. 8-9.
 2. in *La Linguistique*, 1993, xix, 2, p. 25-39.

Mounin, sans aller toutefois jusqu'à les ordonner au sein d'une hiérarchie. Qu'on me permette de les rappeler ici :

- la disponibilité envers le texte (en référence à la préparation psychologique du lecteur) ;
- la familiarisation avec la poésie (en référence à la préparation chronologique du lecteur) ;
- l'attente ;
- le hasard ;
- la préséance de l'émotion sur la raison ;
- la préséance du lecteur sur le critique ;
- la grâce octroyée au lecteur ;
- l'« intransmissible autrement ».

À la lecture des textes de Mounin, il m'apparaît aujourd'hui qu'il faut considérer ces derniers principes comme des principes constituants, et poser comme proposition première, ou principe dominant, le *principe du plaisir*, auquel tous les autres sont subordonnés ; ainsi s'affirme une hiérarchie dans la poétique de Mounin, dans cette théorie de la poésie qui se veut et qui est, telle qu'elle est présentée et développée, un ordre de connaissance, au sens plein et strict du terme. Le plaisir comme source de connaissance, c'est sans doute, du moins dans l'optique de Mounin, le chemin le plus sûr, sans être le plus facile, vers la compréhension et même l'explication d'un poème.

On pourrait opposer à Mounin que le plaisir n'est pas un fait objectivable et qu'il ne peut, en conséquence, servir de fondement à sa théorie. Mais, pour Mounin, le plaisir n'est une chose insaisissable que dans la mesure où l'on feint d'ignorer tout ce qui le relie au monde empirique des émotions et des effets psychologiques :

Les documents les plus objectivables (bien que ce soit difficile) et les plus décisifs à la fois, pour répondre à la question : « Qu'est-ce qui fait d'un énoncé linguistique un poème ? », ce sont les effets qu'il a produits sur ses lecteurs. C'est de là qu'il faut partir pour cheminer difficilement vers l'analyse de ce qui, dans le texte, pouvait provoquer ces effets et non d'autres. Ces effets sont d'abord des émotions, quelles qu'elles soient ³.

Et ces émotions, poursuit Mounin, sont le « moment du vécu esthétique à l'état naissant ⁴ ». Voilà qui nous ramène, en toute logique, au principe du plaisir ressenti devant le poème et, relation plus importante encore, au *plaisir-émotion* comme fait objectivable, et donc comme objet premier de l'analyse. Voilà aussi comment la « science de la poésie », ou poétique, qu'Aragon ne fait qu'évoquer et que Mounin tente de développer, trouve son fondement dans une esthétique.

Dans tous ses écrits sur la poésie, jamais Mounin ne s'est écarté de cette position, qu'on peut qualifier d'originelle, mais qu'on doit également qualifier d'originale et d'unique en ce siècle. Ni la critique traditionnelle, ni la « Nouvelle Critique » n'ont su en effet nous présenter une démarche qui fasse autant appel, à la fois au texte et à l'émotion du lecteur. C'est que, pour Mounin, « le moment de la lecture (ou le moment du lecteur) est un moment capital *dans la vie et dans l'explication* du phénomène qu'on appelle poésie ; aussi capital que le moment du créateur ⁵ ». Si les sciences exactes prétendent expliquer le monde à partir d'un ensemble de connaissances formalisées, c'est en se posant la question du plaisir, de l'émotion et des effets ressentis au contact du poème que la poétique peut prétendre expliquer et comprendre son propre monde.

« Expliquer » ? On peut trouver le mot un peu fort et se demander s'il occupe vraiment une place dans la poétique de Mounin. La réponse se trouve d'abord dans la manière même de Mounin d'approcher le poème, dans sa façon de poser le problème de la poésie, qui se manifeste régulièrement, à travers ses écrits, dans ces très nombreux « Pourquoi ? », à propos des vers apparemment les plus difficiles ou les plus simples. Ainsi, dans cet article sur Paul Éluard :

Et pourquoi « glorieuse dans les bras du soleil » ? Là aussi, on voit

3. *La Communication poétique*, Gallimard, 1969, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 11.

5. *Ibid.*, p. 10-11 ; souligné par nous.

avant de comprendre, il faut voir avant de comprendre, et se laisser mener par les mots vers l'image. Une image de femme portée dans les bras du soleil, une vision de rayons divergents, de bras tendus offrants. C'est une image *glorieuse*, comme dans les tableaux celle des personnages entourés de lumière (mais il n'y a pas là d'allusion picturale, de souvenir littéraire de peinture). C'est seulement l'image radieuse de femme éblouissante qui a rempli les yeux d'Éluard. Et la preuve, c'est qu'il revient sur cette image, insatisfait jusqu'à ce qu'elle ait atteint la plénitude expressive adéquate à la vision qu'il gardait intérieurement :

Sans songer à d'autres soleils

Que celui qui brille en mes bras

dira-t-il en 1940. Et c'est bien la même image. Il me semble qu'il a finalement su se délivrer de son éblouissement dans ce vers-ci, le plus accompli :

Tu portes dans tes bras les branches du soleil

où c'est toujours la même apparition rayonnante et fascinante ; la même photographie d'une éternelle rencontre d'amoureux, de bras tendus, de regards qui s'élancent l'un vers l'autre ⁶.

La réponse se trouve aussi dans une simple note ajoutée par Mounin... après un aveu d'impuissance :

« L'éperon de mousse et de dalles en germe » est une ligne du paysage qui parle sans commentaires (Pourquoi des « dalles en germe » ? Je ne sais pas.)

Et voici la note :

Pourquoi vouloir *expliquer* ? diront les tenants de la thèse selon laquelle il ne faut jamais expliquer la poésie, qu'elle se sent, qu'elle se pénètre ineffablement, etc. etc. Je leur signale le cas du traducteur, *qui ne peut pas faire semblant de comprendre* ⁷.

C'est principalement à cause du lien qu'il établit entre plaisir et compréhension, et non pour des raisons d'école, que Mounin s'est toujours opposé aux « méthodes » universitaires qui, prétendant

6. « Je ne suis pas seul », *Cahiers du Sud*, 1958, 345, p. 307-308

7. « Vers l'arbre-frère aux jours comptés », *Cahiers du Sud*, 1957, 342, p. 308 ; souligné dans le texte.

dévoiler le sens ultime d'une œuvre, ne font que manifester l'étroitesse de leur point de vue. Ainsi, dans « La mort du loup » :

Tout le monde connaît les vers de Vigny.

La première façon de les étouffer, la façon lansonnienne universitaire, c'est la vieille explication philologique, historique, la vieille géographie des sources ; et la vieille explication par la rhétorique horatienne : « *Ut pictura poesis* ». Oui, c'est vrai que Vigny, vers 1836, avait commencé à rédiger le récit de la mort d'un chouan, pour un roman qu'il n'a pas achevé, le récit s'appelait la mort du loup. C'est vrai qu'il avait lu le Quatrième Chant du *Childe Harold* byronien, qu'il avait peut-être lu les poèmes de Macaulay, où paraît la même image romaine et sauvage. C'est aussi vrai que son poème a dû se nourrir de souvenirs personnels, de quelque chasse au loup véritable ; et de récits de chasse au loup racontés par son père, qu'il évoque par deux fois dans le *Journal d'un poète*.

L'Université même, aujourd'hui, sait que ces informations, souvent utiles, ne suffisent pas à nous rapprocher de la poésie, du poème ⁸.

C'est pour la même raison que Mounin s'oppose aussi à toutes ces pseudo-scientifisations du phénomène poétique qui se contentent d'importer des procédures ou des méthodes, efficaces en linguistique et en sémiologie, mais inappropriées, sinon douteuses dans l'approche de la poésie ; à tous ces prétendus « systèmes » d'interprétation ou d'explication — prétendus, en effet, puisqu'ils sont présentés comme de véritables systèmes d'analyse sous le fallacieux prétexte que leur objet d'étude est un « système » quelconque de la langue représenté dans l'œuvre (comme le « système » des phonèmes par exemple). La science ne se fait pas par osmose. On ne saurait prétendre fonder une « science de la poésie » par simple et toute-puissante application des procédures de la linguistique, de la sémiologie, voire de la psychologie ou de la psychanalyse. On verra donc souvent Mounin s'en prendre à cette fameuse analyse des sonorités, procédure tellement répandue, même aujourd'hui, qu'elle est devenue un cliché méthodologique, une sorte de grille à prétention scientifique, alors qu'elle n'est fondée que sur les choix arbitraires de l'analyste, clé commode et à la mode qui réduit le poème aux seules valeurs évocatrices attribuées aux sonorités :

Voilà vingt bonnes années, Valéry régnant, que l'explication par la musique est devenue la tarte à la crème du commentaire de texte dès la classe de troisième. « *Ut musica poesis* » ; une belle page, enseigne la Jeune Université, tient à la fois du théorème et de la musique. Nouveau formalisme, tous les poèmes sont désormais soumis à des triturations et réduits à de longues, et presque toujours artificieuses métaphores musicales : ce sont maintenant des oratorios, des préludes, des fugues, des symphonies. Toutes les séquences de consonnes et de voyelles sont soumises à de graves statistiques, et la phonétique de chaque vers y gagne des propriétés littéraires inattendues, contradictoires, polyvalentes. Et c'est la deuxième façon d'étouffer la musique vraie du texte sous une musicalité arbitraire inventée *a posteriori* et plaquée de force sur la face du poème ⁹.

Mounin s'attaquera, avec autant de verve, à tous les autres formalismes, qu'ils apparaissent chez les critiques ou chez les poètes eux-mêmes :

Les poètes, en général, ont horreur des *Poétiques*, à l'exception justement de celle-ci, selon laquelle il faut qu'un poète fasse des images. L'image pour l'image, la chasse aux images, l'obsession des images, l'attente et finalement l'engendrement exaspéré des images sont sans doute le formalisme le plus vide de notre jeune et moins jeune poésie. L'image, quand elle est là, sert quelque chose de plus haut qu'elle, et dont elle n'est pas le seul serviteur. L'image est un moyen, parmi d'autres. Naturellement les poètes peuvent toujours nier ces constatations objectives au nom de leurs prédilections d'époque. La justice poétique immanente se venge d'eux, les faisant entasser autant de centaines de milliers d'images que les versificateurs du XVIII^e siècle ont empilé des centaines de milliers de vers ¹⁰.

Opposé à tout manifeste, Mounin ira jusqu'à servir une leçon de... surréalisme au pape du surréalisme lui-même, André Breton :

« La dame de carreau » date de l'époque où les surréalistes étaient envoûtés par les récits de rêves : 1926, « Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine ».

8. « La mort du loup », *Cahiers du Sud*, 1952, 316, p. 502-503.

9. *Ibid.*

10. « La dame de carreau », *Cahiers du Sud*, 1953, 318, p. 312.

C'est un chef-d'œuvre terrible d'Éluard contre le surréalisme des autres. André Breton mettait alors la production des images au centre du premier *Manifeste* — et des images arbitraires, sans préméditation dans l'esprit du poète, associant les réalités les plus imprévues, sur le modèle trop fameux de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. » La poésie devait devenir exclusivement la « production des plus belles images ». Et, suivant cette poétique, André Breton confectionnait « L'union libre », — poème dont la seule vérité poétique est justement, non pas dans l'accumulation des images, qu'on multiplie sans peine avec un peu d'entraînement, mais dans ce ton de litanie dont pouvait naître un grand poème, et qui dessine seulement la forme gâchée d'un grand poème presque vide ¹¹.

À vrai dire, les manifestes comme tels importent peu à Mounin, même avec leurs présupposés et leurs outrances ; Mounin déplore simplement que certains théoriciens cherchent à en imposer, et surtout que certains poètes s'imposent à eux-mêmes d'y souscrire. Et, dans la perspective qui est la sienne, celle de la compréhension de la poésie, celle du plaisir au poème, il faut bien lui donner raison, sans quoi c'est tout le jeu entre le poète et son lecteur qui s'en trouve faussé. C'est pour lutter contre cette fausseté et rappeler les poètes à la poésie que Mounin s'insurge contre les stéréotypes, les tics, les modes. Ainsi, à propos d'un poète qu'il ne nomme pas :

Cent cinquante pages bourrées de *pièges de flamme noire*, d'*algues de vent de neige*, d'*étoiles aux rayons de gel et de sel*, de *sacres du printemps*, de *paumes de fougères*, de *salives solaires*, d'*îles d'enfants de la haute mer*, etc. : catalogue de tout ce qu'on fait de mieux ces temps-ci comme articles courants dans la quincaillerie poétique. Un poète qui, de tous ses mots, court après la poésie ; un pouvoir sur des mots qui n'a pas été précédé d'un pouvoir sur les choses. On dirait que tous ces poètes, pathétiques souvent dans leur tension vers la *poésie*, n'ont pas de femmes (même s'ils ont très monotone-ment des femmes), n'ont pas d'enfants, n'ont pas d'idées, n'ont pas d'amis, n'ont pas de morts ¹².

11. *Ibid.*

12. « Sur un chant funèbre », *Cahiers du Sud*, 1955, 329, p. 128

De toute évidence, une certaine forme de refus s'inscrit dans la poétique de Mounin : « Le refus d'entrer [à n'importe quel prix] dans un pacte poétique », comme l'a écrit si justement Jacques Vialle¹³. La poétique de Mounin développe ainsi une anti-poétique, ou plutôt une anti-poétiques, au sens de *anti-manifestes*. Ce refus ne doit pas apparaître comme un défaut de la théorie, mais comme la garantie d'une analyse centrée sur le poème, le lecteur et l'émotion, hors de toute doctrine. Il est exemplaire, à cet égard, que Mounin, marxiste convaincu, n'ait jamais, devant le poème, donné dans la « marxologie ». Il est également exemplaire qu'il n'ait jamais utilisé, en écrivant sur la poésie, même dans son dernier livre, *Sept poètes et le langage*¹⁴, le jargon de la linguistique, lui qui s'est pourtant, depuis les années trente, nourri de cette discipline. On ignore peut-être que, dès 1932, il lit Marcel Cohen, avec lequel il entre en contact en 1934, et qu'il consacre trois années (1935-1938) à travailler sur Vendryès et Meillet. Mais on sait très bien que sa toute première publication (à vingt-cinq ans !) avait pour titre « Le chauvinisme linguistique »¹⁵.

Certes, Mounin a écrit, dans *Sept poètes et le langage*, à propos du « mystère » de la poésie : « On peut réclamer le droit, pour le lecteur-chercheur, à travailler loyalement sur tout ce que les poètes ont dit sur ce mystère. En 1990. Grâce à la linguistique.¹⁶ » Malgré ces lignes, dans tout ce qu'il a produit sur la poésie, Mounin n'emprunte que très rarement des termes à la linguistique, sauf peut-être ceux de « connotations » et de « dénotation »¹⁷.

13. « Un ami de passage. Georges Mounin aux Cahiers du Sud (1946-1964) », *AGONE*, 1993, 10, p. 37-38.

14. *Sept poètes et le langage*, Gallimard, 1992.

15. « Le chauvinisme linguistique », in *Les Cahiers du contre-enseignement prolétarien*, 1935, 16 ; Cf. également, pour plus de précision, Conrad Bureau, *Bibliographie de Georges Mounin*, Neuville (Québec), Éditions Bref, 1994.

16. « L'intuition des poètes et le savoir des chercheurs », p. 18.

17. Cf. l'introduction de *La Communication poétique* : « De la lecture à la linguistique », *op. cit.*

Quant aux procédures de la linguistique, au sens précis et strict du terme, on les chercherait en vain. C'est que, dans une poétique profondément orientée *par* la définition que René Char donne de la poésie (« Le bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion reine instantanément ¹⁸»), il y a peu de place pour la quincaillerie linguistique.

C'est plutôt à l'esthétique que Mounin fait appel, convaincu que cette « matière-émotion » constitue à la fois la nature et le destin de toute vraie poésie. Mais qu'est-ce que l'esthétique ? On me reprochera peut-être de manquer d'originalité, puisque je reprendrai, une fois de plus, la définition proposée par Gilles-Gaston Granger ; mais c'est la seule qui m'apparaisse, encore aujourd'hui, non seulement exacte, mais véritablement opératoire, dans sa brièveté efficace. Quant à l'originalité à tout prix, je renvoie aux propos de Mounin sur la valeur de la citation et sur l'importance de ne pas « démarquer la bonne pensée déjà formulée ». Selon Granger, « est esthétique tout ce qui concerne le rapport d'une structure à ses contenus, dès que l'on considère l'objet comme objet d'une contemplation possible ¹⁹ ». Et c'est précisément là, dès 1954, le point de vue de Mounin :

Un jour ou l'autre, on va s'apercevoir que la poésie, elle aussi, a besoin de sujets ; que le sujet, c'est le point de contact entre l'univers du poète et l'univers du lecteur, le point de communication, de compréhension ; que le sujet, c'est aussi ce qui commande l'organisation d'un vrai poème, opposée aux inventaires monotones d'émotions bout à bout. Qu'on refasse l'expérience honnêtement : tous les beaux poèmes que nous relisons, ceux d'Apollinaire et d'Aragon, ceux d'Éluard ou ceux de Supervielle, tous ont un sujet, c'est-à-dire un objet. Le reste, c'est du solfège poétique ²⁰.

Il peut paraître étonnant de lire, sous la plume de Mounin,

18. Cité par Georges Mounin in « Science, fiction, poésie », *Cahiers du Sud*, 1955, 330, p. 322.

19. *Essai d'une philosophie du style*, Armand Colin, 1968, p. 188 ; en italique dans le texte.

20. « Le martin-pêcheur », *Cahiers du Sud*, 1954, 321, p. 318.

des adjectifs comme « vrai » et « beaux », qui renvoient de façon si évidente à sa subjectivité de lecteur : un « vrai poème » ; les « beaux poèmes » ; etc. C'est justement en cela que la poétique de Mounin se fonde, d'abord et avant tout, sur une esthétique, c'est-à-dire sur des « valeurs de contemplation », selon une autre formulation de Granger ²¹.

Toute la recherche de Mounin sur la poésie est orientée vers ces valeurs — et le plus étonnant, c'est qu'il les trouve. Pour Mounin, les « valeurs de contemplation » contiennent l'explication ultime de la poésie, parce qu'elles sont, tout simplement et strictement, les *corollaires du plaisir au poème*. Et, à lire Mounin à propos de poésie, on découvre qu'il y a pour lui « valeurs de contemplation » *si et seulement si la forme et le contenu ont valeur de vérité*. Mounin n'est pas à la recherche de mots perdus, échappés de l'inconscient — fût-il surréaliste ! Il est, consciemment et rationnellement, à la recherche de mots... trouvés par un travail sur le langage, de ces mots capables de construire « la poésie et l'œuvre d'art [qui] sont un produit largement irrationnel de l'esprit humain » ; à la recherche de ces mots, de ces poèmes qui ont le « pouvoir de la vérité » ²²:

Le pouvoir de « La dame de carreau », c'est aussi le pouvoir de la vérité quand on rapproche son décor, son arrière-plan si l'on veut, de ceux de tant de poèmes surréalistes d'abord, encombrés de pseudo-fantastique à la Max Ernst, de chevaux de cirque descendant debout des escaliers monumentaux, de mannequins de couturière accoudés sur des rochers de coucher de soleil romantique, etc. ²³

Dans une perspective esthétique, qui est celle, éminemment, de Mounin, on comprend enfin pourquoi la fréquence des mots « vrai » et « beau », celle des mots de même famille, des synonymes et des équivalents, est si élevée dans ses textes sur la poésie. Ainsi, dans « La dame de carreau » :

21. *Ibid.* ; souligné dans le texte.

22. *Sept poètes et le langage*, *op. cit.*, p. 11.

23. « La dame de carreau », *op. cit.*, p. 310.

Le pouvoir de « La dame de carreau », c'est d'abord le pouvoir de la vérité, le pouvoir de tout dire. Au lieu de se baratter la cervelle pour trouver de l'étrange, selon la formule de Leconte de Lisle, Éluard a su dire dans « La dame de carreau » toute la vérité sur sa propre sensibilité :

Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber. Aimant l'amour. [...]

Éluard est fidèle à la modeste et prodigieuse vérité du rêve — ici, du rêve qui se borne à réaliser ce que la vie quotidienne a désiré — au lieu de fabriquer très intellectuellement, sur la base d'une théorie freudienne du rêve, de grandes constructions arbitraires à prétentions oniriques, de faux grands rêves significatifs et très décoratifs — ceux qui nous ennuiant aujourd'hui, comme étant de l'esprit sur les rêves, quand nous les relisons dans les anthologies du surréalisme ²⁴.

Et c'est parce qu'il croit avant tout au « pouvoir de la vérité » que Mounin ose écrire le mot « réalisme », qui nous étonne tant de prime abord, mais dont on peut comprendre enfin et la portée et la place qu'il occupe dans sa poétique :

Le mot réalisme est un grand mot, qui fait trop peur encore à beaucoup de poètes : le réalisme des poètes, c'est de reconnaître, c'est d'avouer d'abord leurs émotions véritables — qui sont aussi les nôtres — au lieu d'essayer d'en fabriquer de très distinguées, mais qui n'existent pas ²⁵.

Comme on le voit, Mounin rappelle ici l'importance primordiale de la « vérité poétique vécue », tant par le poète que par le lecteur. C'est seulement dans la mesure où le poète a connu un « pouvoir sur les choses » avant d'atteindre au « pouvoir sur les mots » ²⁶, que, dans la poétique de Mounin, « la poésie n'est pas illusion d'optique linguistique ²⁷ », mais qu'elle se trouve

24. *Cahiers du Sud*, 1953, 318, p. 310-311.

25. « Sur un chant funèbre », *op. cit.*, p. 133.

26. *Ibid.*, p. 128.

27. « Vers l'arbre-frère aux jours comptés », *op. cit.*, p. 308. Formulation reprise à la fin de « Je ne suis pas seul », *op. cit.*, p. 309.

plutôt, et peut donc être retrouvée, dans ce qu'il appelle « de rares moments souverains, souverainement saisis, et dits ²⁸ ». Définition qu'on peut trouver « étroite », comme il l'écrit, alors qu'elle est tout simplement une *esthétique*, au sens le plus strict et le plus nécessaire du terme.

C'est que Mounin ne craint jamais de citer les vers qu'il aime, comme ce quatrain, de René Char une fois de plus, intitulé « Vers l'arbre-frère aux jours comptés » :

*Harpe brève des mélèzes,
Sur l'éperon de mousse et de dalles en germe
— Façade des forêts où casse le nuage —,
Contrepoint du vide auquel je crois ²⁹.*

Et Mounin de nous dire, de dire à ceux et à celles qui lui reprocheraient encore, malgré tout ce qu'il a écrit sur le sujet, d'« enfermer la poésie dans une étroite définition » :

Non, ces quatre vers ne jugent ni ne condamnent aucune autre poésie : tout au plus enseignent-ils que tout poème, soit qu'il saisisse une émotion presque insaisissable, soit qu'il décrive un lieu, soit qu'il raconte un fait, même un fait politique, doit posséder la même espèce de pouvoir sur nous que ces quatre vers ³⁰.

« Le même pouvoir », qu'est-ce à dire sinon le pouvoir et le plaisir de la contemplation, le pouvoir du « plaisir au poème » ?

Enfin, pour reprendre cette formule, à la fois simple et éclatante, écrite par Georges Mounin il y a vingt-cinq ans : le poème est ce qui donne « l'occasion d'être heureux et de savoir pourquoi ».

L'occasion seulement. Mais à qui ? Au poète ? À qui *sait* lire ? Au poète et à qui souhaite « entrer dans le poème », apprendre à le lire. Et à le recevoir comme un don de parole.

28. « Vers l'arbre-frère aux jours comptés », *op. cit.*, p. 308.

29. *Ibid.*, p. 306.

30. *Ibid.*, p. 308.

Ancien élève de Georges Mounin, Conrad Bureau est professeur titulaire au département de langues et linguistique de l'université Laval à Québec ; auteur de nombreux articles de linguistique, il vient de signer une bibliographie de Georges Mounin qui fait suite à un article consacré à son esthétique. Il collabore actuellement à la réédition des *Belles Infidèles*.

Publications récentes de Conrad Bureau :

« Georges Mounin et l'esthétique », *La Linguistique*, 1993, xix, 2, p. 25-39.

Bibliographie de Georges Mounin, Neuville (Québec), Éditions Bref, 1994.

« Bibliographie de Georges Mounin sur la traduction », in *Les Belles Infidèles* (à paraître aux Presses universitaires de Lille III).

Si l'on veut restaurer la critique de la poésie, il faut restaurer une certaine sévérité, franche, foncière ; une sévérité sur l'essentiel. Aujourd'hui, quand la critique est sévère, c'est trop souvent sur un détail, après tant de louanges ! « Plaisir au poème » m'incite à dire carrément ce que je pense, à combler le fossé entre une certaine critique parlée (ce que nous admettons entre nous) et la critique écrite... Il faut apprendre à tout dire, en critique aussi.

Georges Mounin
Lettre à Jean Ballard
15 juin 1953

Nous remercions tout particulièrement Mme J. Leboucher-Mounin, et les éditions Payot-Rivages, de nous avoir autorisé à rééditer ces chroniques, initialement parues dans les *Cahiers du Sud* :

- « La mort du loup », 1952, tome 36, n°316, pp. 502-505.
- « Sur une seule image », 1953, tome 37, n°317, pp. 143-145.
- « La Dame de carreau », 1953, tome 37, n°318, pp. 309-312.
- « Le martin-pêcheur », 1954, tome 38, n°321, pp. 315-318.
- « Hommage à Supervielle », 1954, tome 39, n°323, pp. 138-141.
- « Sur quelques impondérables », 1954, tome 39, n°325, pp. 455-458.
- « Sur un chant funèbre », 1955, tome 41, n°329, pp. 128-133.
- « Science, fiction, poésie », 1955, tome 41, n°330, pp. 319-322.
- « Poésie fermée, poésie enfermée ? » 1955, tome 42, n°332, pp. 128-131.
- « Contre-pieds », 1956, tome 42, n°333, pp. 312-313.
- « Problèmes posés par quatre quatrains », 1956, tome 42, n°334, pp. 478-480.
- « L'hôpital de la poésie », 1956, tome 43, n°336, pp. 304-307.
- « Vers l'arbre-frère aux jours comptés », 1957, tome 45, n°342, pp. 306-309.
- « Une poésie fossile », 1958, tome 46, n°344, pp. 135-138.
- « Je ne suis pas seul », 1958, tome 46, n°345, pp. 305-309.

La mort du loup

Il y a une science de la poésie.

ARAGON ¹

Quand on aime la poésie, au bout d'un certain temps, la seule façon tolérable d'en parler, c'est d'en parler avec précision, quels que soient les risques. Tout finit par valoir mieux que la Tour de Babel assourdissante où, comme à la corbeille d'une Bourse étrange, sont chaque jour hurlées péremptoirement toutes les opinions sur la Poésie majuscule.

Parler de la poésie sous le regard d'un poème ; comparaître devant le vers, le mouvement, l'image, qui vous jugeront sur-le-champ par leur simple énoncé. C'est peut-être finalement la modestie et l'honnêteté qui conviennent, quand la poésie a cessé de nous être un jeûne excitant pour devenir une vraie nourriture.

Je ne voudrais pas que le choix des seize premiers vers de « La mort du loup », pour inaugurer cette sorte d'examen de conscience, apparaisse provocant. Je ne voudrais qu'apprendre à lire, à mieux aimer la poésie « qui va nue sur ses pieds de

1. in *Chronique du Bel Canto*, p. 241.

caillou, sur ses pieds de roseau ». Je ne voudrais donner de leçons que d'oreille.

Tout le monde connaît les vers de Vigny.

La première façon de les étouffer, la façon lansonienne universitaire, c'est la vieille explication philologique, historique, la vieille géographie des *sources* ; et la vieille explication par la rhétorique horatienne : « *Ut pictura poesis* ». Oui, c'est vrai que Vigny, vers 1836, avait commencé de rédiger le récit de la mort d'un chouan, pour un roman qu'il n'a pas achevé, le récit s'appelait *La Mort du loup*. C'est vrai qu'il avait lu le Quatrième Chant du *Childe Harold* byronien, qu'il avait peut-être lu les poèmes de Macaulay, où paraît la même image romaine et sauvage. C'est aussi vrai que son poème a dû se nourrir de souvenirs personnels, de quelque chasse au loup véritable ; et des récits de chasse au loup racontés par son père, qu'il évoque par deux fois dans le *Journal d'un poète*. Et c'est encore vrai que, puisque la poésie est semblable à la peinture, dit Horace, on peut expliquer ces seize premiers vers comme un tableau bien romantique, une lithographie d'époque avec sa lune inévitable et ses grandes nuées bleu-de-nuit, ses bois noirs, sa bruyère et ses brandes bien féodales ; avec ses accessoires-signatures, la girouette en deuil et les tours solitaires. Un paysage passe-partout, gâté de plus par cet humide gazon, qui reste au beau milieu du texte comme un mot noble attardé, très xvii^e siècle, dans une langue par ailleurs toute sobrement romantique.

L'Université même, aujourd'hui, sait que ces informations, souvent utiles, ne suffisent pas à nous rapprocher de la poésie, du poème. Voilà vingt bonnes années, Valéry régnant, que l'explication par la musique est devenue la tarte à la crème du commentaire de texte dès la classe de troisième. « *Ut musica poesis* » : une belle page, enseigne la Jeune Université, tient à la fois du théorème et de la musique. Nouveau formalisme, tous les poèmes sont désormais soumis à des triturations et réduits à de longues, et presque toujours artificieuses métaphores musicales : ce sont maintenant des oratorios, des préludes, des fugues, des symphonies. Toutes les séquences de consonnes et de voyelles sont soumises

à de graves statistiques, et la phonétique de chaque vers y gagne des propriétés littéraires inattendues, contradictoires, polyvalentes. Et c'est la deuxième façon d'étouffer la musique vraie du texte sous une musicalité arbitraire inventée *a posteriori* et plaquée de force sur la face du poème. Ici, par exemple, on n'erre pas si l'on voit dans ces seize premiers vers de « La mort du loup » quelque chose comme une ouverture musicale du poème, un nocturne très beau. L'erreur commence à vouloir indifféremment célébrer les prétendues sonorités graves de la rime en « ande » et les sonorités criardes de la rime en « erre » ; ou bien les explosives sonores et sourdes qui feraient palpiter : « Ni le bois ni la plaine / Ne poussaient un soupir dans les airs » ; ou bien même l'accolement voulu des deux sons qui grincent dans ce vers-ci : « La girouette en deuil criait au firmament » ; ou bien les quatre sifflantes qui feraient passer leur souffle dans ces deux-là : « Car le vent élevé bien au-dessus des terres / N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires ». (Par quel mystère les huit ou neuf explosives de ces deux mêmes vers se taisent-elles ici pour laisser siffler les sifflantes et couler les liquides ?) Tout ceci n'est que *béquille* poétique, ou presque.

*Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions sans parler dans l'humide gazon,
Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes,
Nous avons aperçu les grands ongles marqués
Par les loups voyageurs que nous avions traqués.
Nous avons écouté, retenant notre haleine
Et le pas suspendu. Ni le bois ni la plaine
Ne poussaient un soupir dans les airs ; seulement,
La girouette en deuil criait au firmament ;
Car le vent élevé bien au-dessus des terres
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés.*

En fait, la musique du poème, la poésie du poème, est ici *faite uniquement par le silence*. Tout suggère le silence, l'établit, le propagé, mais sans le nommer une seule fois. La clé des seize vers est dans le dix-septième, au moment où l'impression se trouvant déjà créée, plus rien ne s'oppose à ce qu'elle soit nommée par son nom : *rien ne bruissait donc*. Ce qui compte, à partir de cette émotion, quand on l'a reconnue, ce sont des notations qui n'ont presque jamais rien à voir avec les tours de passe-passe phonétiques : la marche sans parler, le gazon, la bruyère épaisse, l'écoute et le pas suspendu. Ce qui compte aussi, ce sont les ponctuations, non pas toutes automatiquement, mais celles qui découpent des silences pour ainsi dire mimés. Les trois enjambements cessent alors, eux aussi, d'être des *trucs* romantiques, ce sont des silences à peine perceptibles, des arrêts aussitôt franchis que marqués. Le seul vers grinçant prend toute sa valeur, il met le silence en relief.

Mais ces notations, dont le pouvoir de suggestion reste très fort en soi, tirent un surcroît de force du coup de baguette extraordinaire qui déclenche le poème et du premier coup lui suscite une atmosphère. Du premier coup la magie du silence est obtenue sans un mot qui recoure à la notion de silence ou de bruit, par le mouvement fascinant de ces nuages volumineux et rapides, mouvement dont inconsciemment nous sommes toujours très surpris qu'il se fasse sans bruit, *parce que c'est un mouvement fracassant pour l'œil*, une espèce de charroi de masses énormes, écroulements, roulements de roches, de neiges, d'écumes, qui devraient tonner : « Les nuages couraient sur la lune enflammée ». (Le deuxième vers, à côté, bien que juste intellectuellement, bien que juste en tant que matériau poétique, apparaît pesant, raide, incomplet, c'est une image avortée.) Et ce bonheur d'une baguette infaillible, Vigny le retrouve aux quatre vers finaux, qui, comme une caméra sûre de soi, nous ramènent en plein ciel, à la même vision de nuées convoyées par le vent. (L'admirable dessin des chênes endormis et couchés fait valoir et vaut, par contraste, un bois gravé pour ceux qui aiment les arbres et leurs poètes.)

Avec ces quelques instantanés de nuit, Vigny prend place à côté des grands poètes du ciel, à côté de l'Euripide solaire enclosant dans un seul cri l'éclat blanc et bleu du ciel grec : « Ô soleil, ô lumière du jour, ô nuages qui courez dans le ciel en tourbillons » ; à côté de Victor Hugo nocturne des « Pauvres gens », lequel traduit magnifiquement l'illusion d'optique de ces nuages qui courent sur la lune, passent devant les étoiles et semblent les animer d'un mouvement qui par contre coup fait bouger la terre sous nos pieds comme un véhicule filant à contre sens :

On croit voir

Les constellations fuir dans l'ouragan noir.

L'ouverture de Vigny, ce silence, est un lever de rideau quasi-cosmogonique où « La mort du loup » prend toute sa résonance de poème du destin.

Sur une seule image

Chacun sait probablement que Nazim Hikmet est un grand poète contemporain turc ¹, et que sa poésie traverse admirablement l'épreuve de la traduction — ce qui sera peut-être le critère, un jour, de la *substance* poétique réelle.

Dans la poésie de Nazim Hikmet, il n'y a pas de *turqueries*. La fausse couleur locale, Nazim l'a vigoureusement pulvérisée dans un poème intitulé *Pierre Loti*. À la place, quelques sobres touches inattendues suscitent la vraie Turquie, non littéraire. Quand le poète parle de l'amour, qu'il aurait voulu voir venir

*Comme celle qui m'apporte le lait chaud
dans son seau de cuivre rouge.*

« Les violettes mauves, les amis affamés
et l'enfant aux yeux d'or »

1. Poèmes de Nazim Hikmet, traduits du turc, introduction de Tristan Tzara, notes de Hasan Gureh, Paris, E.F.R., 1951 ; les poèmes nommés ici se trouvent aux pages 2, 4, 104, 43, 133, 112, 116, 143 & 168.

Et quand il dit :

*Nous n'avons pas sur la nuque de notre cœur
de longs cheveux qui frisent
reluisants de graisse.*

« Prométhée, notre pipe, la rose, le rossignol, etc. »

(Il impose ici la vision de l'*effendi*, du petit-bourgeois vrai d'Orient, du fonctionnaire, du policier musqué de Stamboul ou du Caire.) À la place encore, la vraie couleur locale d'une poésie populaire turque, qui mériterait d'être aussi connue que la persane. Les *Rubais* de Nazim auront un jour les lecteurs français qu'ils méritent, on retournera sous toutes ses faces ce petit quatrains-diamant, poème de prisonnier :

*Chaque jour plus près du départ
Adieu Terre bien-aimée
Et bonjour
Univers.*

Cette patrie turque, qui nourrit si profondément son poète loin de tous les vieux chromos poétiques, affleure à maintes reprises dans une image irrépressible, la plus belle peut-être du poète : une image de petits chevaux vivants d'Anatolie qui pourrait être un cliché de la poésie chevaleresque arabe, si Nazim n'avait pas une fois pour toutes écarté satiriquement le poncif :

*Je n'ai ni coursier à la selle argentée
Ni revenus venant je ne sais d'où.*

« Sur ma poésie »

Mais les vrais chevaux du paysage anatolien sont toujours présents sur l'écran de son rêve intérieur :

*Ce pays qui ressemble à la tête d'une jument,
Venue au galop de l'Asie lointaine
Pour se tremper dans la Méditerranée
Ce pays est le nôtre ;*

« Ce pays est le nôtre »

En prison, l'image du crépuscule obsède parfois l'écran,
avec son cheval maigre et estropié
qui reste immobile au milieu de l'infini

« Lettres et poèmes, II »

(Belle image, moins littéraire que la précédente, et qui parle à tous ceux pour qui, une fois dans la vie, le soir fut cet horizon de pâturage, la ligne courbe d'une seule colline, et la silhouette d'un cheval arrêté sur la crête au fond du ciel ; mais image plus allusive qu'effective.) En deux strophes étonnantes de *naturel*, un autre soir de prison, Nazim objectivera son poème de chevaux libres pour hommes enfermés :

Être dehors maintenant, dehors
à cheval au galop
vers les montagnes
Tu ne sais pas monter à cheval me diras-tu

Ne me plaisante pas et ne m'envie pas
Je me suis fait un nouvel amour en prison
J'aime autant
ou presque autant que toi la nature
Et vous êtes tous les deux loin.

« Lettres et poèmes, VI »

On sent, par cette confidence, à quelle distance de toute utilisation rhétorique est arrivé le poème intérieur encore inexprimé sur les chevaux, qui hante l'imagination du poète. Un jour enfin, ce poème éclatera dans l'expression. Nazim avait déjà parfaitement traduit la nuance d'un certain bonheur, du bonheur qui fait que l'homme heureux, brusquement conscient de son bonheur, *ne peut pas tenir en place* :

Sans me vanter, ma bien-aimée,
J'ai traversé comme une balle les dix années de
ma captivité.

« Le même cœur et la même tête »

Dans les deux derniers vers de son volume, il unira cette même définition du bonheur-projectile avec l'image de galop qui court au fond de lui si souvent. Il écrira finalement ce distique hors de prix, qui prend place dans le reliquaire où chacun peut garder les plus beaux vers du monde :

*Pour vous dire la vérité, mes frères,
Je suis heureux, heureux à toute bride.*

La dame de carreau

« La dame de carreau » date de l'époque où les surréalistes étaient envoûtés par les récits de rêves : 1926, « Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine ».

C'est un chef-d'œuvre terrible d'Éluard contre le surréalisme des autres.

André Breton mettait alors la production des images au centre du premier *Manifeste* — et des images arbitraires, sans préméditation dans l'esprit du poète, associant les réalités les plus imprévues sur le modèle trop fameux de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ». La poésie devait devenir exclusivement la « production des plus belles images ». Et, suivant cette poétique, André Breton confectionnait « L'union libre » — poème dont la seule vérité poétique est, justement, non pas dans l'accumulation des images, qu'on multiplie sans peine avec un peu d'entraînement,

1. in *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939.

mais dans ce ton de litanie dont pouvait naître un grand poème, et qui dessine seulement la forme gâchée d'un grand poème presque vide :

*Ma femme aux poignets de perce-neige
Et de pépins de pomme aux ongles nus
Ma femme aux lèvres d'éventails
Ma femme aux mollets de moelle de sureau
Ma femme aux yeux de fin du monde et de bon appétit
Ma femme au regard de rue barrée
Ma femme aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
Ma femme aux pieds d'initiales
Ma femme aux gestes d'argile
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque,
Ma femme aux seins de pétrole, etc. etc.*

Où sont, dans cette citation, les vrais vers de Breton, les vers interpolés ? Ce genre de poésie à béquilles, aujourd'hui, continue de fourvoyer de jeunes poètes : hors de l'image, point de salut.

En regard, il n'y a pas une seule image dans « La dame de carreau », poème qui n'a pas une ride : même le goût surréaliste pour les formules provocantes (« Toutes les vierges sont différentes. Je rêve toujours d'une vierge »), même le bric-à-brac surréaliste à base de sciences occultes (ici la cartomancie : « Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, mais sans la reconnaître ») échappent à l'outrance vieillotte des textes de ce temps-là, s'intègrent sans trop d'artifice à la confession d'Éluard.

Le pouvoir de « La dame de carreau » c'est d'abord le pouvoir de la vérité, le pouvoir de tout dire. Au lieu de se baratter la cervelle pour trouver de l'étrange, selon la formule de Leconte de Lisle, Éluard a su se dire dans « La dame de carreau » toute la vérité sur sa propre sensibilité :

*Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber.
Aimant l'amour.*

Éluard a renouvelé toute sa vie le souvenir de son premier amour d'adolescent, trouvé le pouvoir extraordinaire de recommencer presque ingénument ce qui ne se recommence pas. C'était le don d'Éluard. Je dirai même que bien des efforts pour atteindre à l'érotisme le plus droit, dans « Corps mémorable » (1948), restent des efforts émouvants ou pénibles en vue d'atteindre un but manqué, quand on les compare aux quelques notations bouleversantes de sobre sensualité juvénile qu'il y a dans « La dame de carreau » :

Une fois, le monde allait finir et nous ignorions tout de notre amour. Elle a cherché mes lèvres avec des mouvements de tête lents et caressants. J'ai bien cru, cette nuit-là, que je la ramènerais au jour.

Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation.

Le pouvoir de « La dame de carreau », c'est aussi le pouvoir de la vérité quand on rapproche son décor, son arrière-plan si l'on veut, de ceux de tant de poèmes surréalistes d'abord, encombrés de pseudo-fantastique à la Max Ernst, de chevaux de cirque descendant debout des escaliers monumentaux, de mannequins de couturière accoudés sur des rochers de coucher de soleil romantique, etc. Éluard, au contraire, évoque, avec une probité réaliste qu'on n'apercevait pas, le Saint-Denis de son enfance populaire à l'école communale, aussi nettement circonscrit que l'Aubervilliers de Prévert, et fait de presque rien :

À l'école, elle est au banc devant moi, en tablier noir. Quand elle se retourne pour me demander la solution d'un problème, l'innocence de ses yeux me confond à un tel point que, prenant mon trouble en pitié, elle passe ses bras autour de mon cou.

Tout ceci dit dans la langue la plus classiquement pour tous, en 1926 (« Je ne pouvais plus tomber. Aimant l'amour. En vérité, la lumière m'éblouit »). Le seul moyen qui soit insolite, à peine sensible, est ce qu'on pourrait appeler les syllogismes du rêve :

formes impeccables de raisonnement, dont les termes sont à peine altérés, mais qui nous étonnent toujours lorsque, à notre réveil, il nous arrive de nous ressouvenir du dernier, que nous trouvons évident dans notre rêve :

[...] l'innocence de ses yeux me confond à un tel point que, prenant mon trouble en pitié, elle passe ses bras autour de mon cou. Ailleurs, elle me quitte. Elle monte sur un bateau. Nous sommes presque étrangers l'un à l'autre, mais sa jeunesse est si grande que son baiser ne me surprend point.

Éluard est fidèle à la modeste et prodigieuse vérité du rêve — ici, du rêve qui se borne à réaliser ce que la vie quotidienne a désiré —, au lieu de fabriquer très intellectuellement, sur la base d'une théorie freudienne du rêve, de grandes constructions arbitraires à prétentions oniriques, de faux grands rêves significatifs et très décoratifs — ceux qui nous ennuient aujourd'hui, comme étant de l'esprit sur les rêves, quand nous les relisons dans les anthologies du surréalisme.

Et dans ce chef-d'œuvre, il n'y a pas une image. (On acceptera de ne pas compter comme telles, dans les premières phrases, les « bras ouverts à la pureté » et le « battement d'ailes au ciel de mon éternité », qui sont à peine des images, et plutôt des manières de dire toutes faites.) Je sais bien qu'il y a, dans *Donner à voir*, des considérations d'Éluard qui célèbrent la théorie des images chères à Breton. Mais elles ne sont pas décisives. Éluard convaincra difficilement que, dans le vers d'Apollinaire, « Ta langue le poisson rouge dans le bocal de ta voix », ce qui nous atteint, c'est le « bocal de ta voix », et non pas la superposition visuelle du mouvement de la langue qui parle hypnotisant le regardeur sensuel, avec l'image de ces retournements brusques de poissons rouges, similitude criante, photographique. Ou bien que dans le vers de Saint-Pol Roux, « Ruisseau, argenterie des tiroirs du vallon », ce qui compte, ce sont les « tiroirs du vallon », plutôt que le miroitement du vocable « argenterie » — « tiroirs du vallon » n'étant, comme le « bocal de ta voix », que le

prolongement lourdement souligné de la métaphore précieuse (à deux pas de Maurice Dekobra : le wagon de vos injures glisse sur les rails de mon indifférence !) Et de la même façon, quand Breton dit : « Sur un pont, la rosée à tête de chatte se berçait », peut-être qu'il est séduit par l'étrangeté d'un rapport qui ne rime à rien, mais un lecteur aimant les chats et les jardins matinaux finira par apercevoir l'extraordinaire exactitude classique de cette image, qui donne à voir une goutte de rosée dans sa forme sphérique légèrement déprimée, légèrement aplatie, forme géométrique rigoureusement semblable à la tête hexagonale des chats ; goutte de rosée qui projette aussi la scintillation diamantée de quelques rayons, comme les trois poils de moustache droits et blancs. C'est criant. Je n'ai jamais cherché cette correspondance qui s'impose immédiatement, pour peu qu'on ignore qu'il faut considérer la « rosée à tête de chatte » comme un mystère surréaliste.

Il y a donc des poèmes qui sont des chefs-d'œuvre sans une seule image. Dans son essai sur *Hugo, poète réaliste*, Aragon choisit « Souvenir de la nuit du 4 », un chef-d'œuvre où viendront se casser les dents tous les critiques à petite bouche — le commentaire d'Aragon les enferme dans un dilemme dont ils ne sortiront jamais sans y laisser des plumes. « Souvenir de la nuit du 4 » est vraiment ce beau poème, et sans images. (Il y en a tout juste deux, sur soixante vers : une, franchement de trop, touche au maniérisme d'esthète dans le texte nu : « Avez-vous vu saigner la mère dans les haies ? » ; l'autre, qui veut être horrible, n'est pourtant pas le détail horrible : « Son crâne était ouvert comme un bois qui se fend ». Les vers pathétiques sont ailleurs, Aragon les a merveilleusement discernés.)

Les poètes, en général, ont horreur des *Poétiques*, à l'exception justement de celle-ci, selon laquelle il faut qu'un poète fasse des images. L'image pour l'image, la chasse aux images, l'obsession des images, l'attente et finalement l'engendrement exaspéré des images sont sans doute le formalisme le plus vide de notre jeune et moins jeune poésie. L'image, quand elle est là, sert quelque chose de plus haut qu'elle, et dont elle n'est pas le

seul serviteur. L'image est un *moyen*, parmi d'autres. Naturellement les poètes peuvent toujours nier ces constatations objectives au nom de leurs prédilections d'époque. La justice poétique immanente se venge d'eux, les faisant entasser autant de centaines de milliers d'images que les versificateurs du xviii^e siècle ont empilé de centaines de milliers de vers. Si j'étais poète. je serais attentif à la leçon d'Éluard, si riche d'images, et qui quelquefois pourtant, sans aucune image, achève un poème, ou même un vers parfait, comme celui-ci : « Bonne journée, j'ai revu qui je n'oublie pas », dont le mouvement suffit à créer tout le rythme du poème « À Pablo Picasso ». Le secret de la poésie n'est pas enfermé dans une rhétorique des images : une définition de la poésie qui rejetterait « La dame de carreau » doit être fausse.

Le martin-pêcheur

On étonnerait les trois quarts de nos poètes si l'on consacrait trois cents pages à démontrer qu'ils ne sont pas sortis de l'impressionnisme.

En Italie, le grief, au contraire, ne surprendrait pas : Benedetto Croce a vulgarisé cette séparation, qu'il voulait essentielle, entre *poésie* et *non-poésie*, entre émotion et raison, c'est-à-dire entre l'univers dans sa totalité d'une part, et les seules impressions que l'homme en reçoit d'autre part. Réduite à n'être que la capture des sensations, surtout les moins saisissables, la poésie italienne, logique avec elle-même et Croce, conclut que l'art pur implique le respect total du choc immédiat : il ne pouvait y avoir de forme artistique achevée que le *fragment*. De fait, les Fragmentistes ont occupé largement la littérature italienne, de 1900 à 1920 ; et leur postérité depuis.

Comme le disait pertinemment Benjamin Crémieux, qui reste notre dernier grand introducteur à l'Italie, Benedetto Croce, par son *Esthétique*, apportait seulement la justification de l'impressionnisme

alors triomphant en Europe. Mais qui ne voit aussi que presque toute la poésie d'aujourd'hui reste formellement *fragmentiste* ?

Malgré les calques surréalistes, qui, superficiellement, décorent généralement notre poésie la plus moderne, qu'est-ce trop souvent qu'un poème aujourd'hui ? Un très mince état d'âme, et, dans le meilleur des cas, une addition d'impressions photographiées linguistiquement avec brio, par des procédés raffinés : notre langue poétique donne mille fois pour une l'impression d'être bien supérieure à ce qu'on lui fait dire. L'enseignement du second degré d'ailleurs, fût-ce le plus classique, n'enseigne vraiment plus guère que cela : peser dans des balances toujours plus sensibles des mots toujours plus impalpables ; aussi, parmi les deux ou trois dizaines de milliers de bacheliers que fait chaque session, on voit émerger chaque année quelques centaines de jeunes *forts en poème*, rompus déjà au maniement du langage le plus récent. Mais qu'est-ce trop souvent que leurs poèmes ? Une suite impressionniste, une juxtaposition d'impressions si bien isolées par leur propre analyse qu'on aboutit à la dissolution de leur sujet : d'un sujet qui pourtant existe, dont ils sont partis ; d'un sujet nettement situé en dehors d'eux-mêmes, en plein monde extérieur. Une véritable phénoménologie de la sensation poétique aboutit à vouloir que le poème dissimule son sujet, cache qu'il est parti d'un sujet : c'est alors une espèce de bulle savonneuse à la surface de laquelle on pourrait apercevoir l'univers si l'on connaissait à la fois la géométrie des sphères et la physique des lames minces : le miroir poétique, à force de décomposer la lumière, a fini par dérober la vision du sujet, qui est aussi l'objet.

Toutes ces réflexions, je les refais à propos de François Dodat, qui poursuit à l'écart de Paris des travaux d'une patience et d'une finesse artisanales, en fait de photographie d'impressions. Voici, tiré de *Pour un théâtre olympique*¹, un poème intitulé :

1. Éditions Pierre Seghers, « Poésie 53 ».

RÉALITÉ PROFONDE

La grenaille à l'infini brille jusqu'à couvrir de réalité profonde les jalons tranquilles du passé. Un prisonnier s'écoute boire dans la maison sans fontaine où l'eau s'invente comme le silence au milieu du vent ; il traverse la grenaille et prend pour de réelles victoires les chevelures en robes de veines qui coulent sur les perrons de la place. C'est pourquoi, heureux comme une image, il saisit à pleins doigts la poussière surprise qui lui vient des yeux.

Il y a dans ces dix lignes une science consommée de toutes les ressources de notre langue, un miroitement de mots fascinant. Mais quoi ? C'est une succession de notes dans le journal intime du poète, elliptiques, allusives, impropres à la consommation poétique. Je suis certain que dans la tête du poète il y a la clé de ces dix lignes, avec tous les souvenirs à lui dans un voyage à Vicence en 1952. J'entrevois que derrière ces notations fugaces, il y avait quelque chose qui valait sans doute la peine de nous être communiqué : mais comme j'aime la poésie, je refuse de faire semblant d'entrer dans ce texte, je refuse de me donner le change et de donner le change.

Ce n'est nullement de ma part le procès formel d'un hermétisme formel. Ce « prisonnier qui s'écoute boire dans la maison sans fontaine où l'eau s'invente comme le silence au milieu du vent », peut-être qu'un rien suffirait à faire qu'il soit une invention claire, étonnante de force communicative. Les « chevelures en robes de veines qui coulent sur les perrons de la place » ne me choquent pas non plus, je les vois, les marches de *marbre veiné* d'un grand escalier très ancien, translucides, presque immatérielles à cause de la lumière. Le texte l'a dit. Mais je n'en suis pas plus riche, je ne suis pas chasseur d'images séparées. J'aime les poèmes. (Le poète ne pourra pas s'obstiner dans l'attitude de ces personnes charmantes, disertes, mais qui ne finissent pas leurs phrases et, quand elles s'arrêtent, nous disent, l'air pénétré : je me comprends. Je suis sûr que le poète se lit, qu'il se relit même : il est à l'intérieur de sa propre histoire, il revoit en même temps que chacun de ses mots l'ensemble des circonstances qui l'a fait choisir. Mais moi,

je suis le lecteur, je suis dehors, je frappe à la porte. Je ne conteste pas au poète le droit de prendre des notes illisibles pour tout autre. Mais les publier, c'est un autre acte.)

Ceci n'est pas non plus de ma part le procès de François Dodat, qui sait écrire ce poème parfait, ce contraire de « Réalité profonde » :

LE MARTIN-PÊCHEUR

*L'orphelin des rivières
il n'était plus qu'un rêve
un soir qu'en habit de faïence
il pêchait immobile
les poissons tout curieux de le voir
si triste et si bleu
comme un beau roi de Chine
au milieu des roseaux.*

C'est le même poète. Ce sont les mêmes moyens, mais ils cessent d'être impénétrables. Une touche comme l'« habit de faïence » n'est pas moins allusive que les « chevelures en robes de veines », mais elle impose une vision de couleur vive, faïences bleues de vieux Rouen par exemple, que je sais à quoi référer (corroborée trois vers plus loin justement : « si triste et si bleu »). Le « beau roi de Chine » est une suggestion du même ordre, où le mot « Chine » oblige à lire immédiatement *soies*, robes de vieux mandarins, couleurs opposées, bleu et feu, soieries — c'est tout le plumage du martin-pêcheur éclatant sur la page, en trois vers, comme une broderie de paravent soie sur soie. Toutes ces correspondances fonctionnent sans explication dans l'imagination. Mais si Dodat, s'enfermant sur lui-même, avait intitulé son poème, non pas « Le martin-pêcheur », mais « L'orphelin des rivières » ? Ce serait une note dont nous n'aurions pas la clé, parce que le poète aurait oublié de l'y laisser. Tandis que c'est un poème.

Cet exemple n'est pas gratuit. René Châr avait d'abord écrit

l'un de ses plus beaux poèmes sous la forme suivante :

LE LORIOT

*Le loriot entra dans la capitale de l'aube
L'épée de son chant ferma le lit triste
Tout à jamais prit fin.*

Parlant avec un ami, précisant les circonstances d'où naquit le poème — la déclaration de la Seconde Guerre mondiale —, celui-ci lui demanda d'inclure la clé de son émotion dans le poème. Char écrivit alors simplement :

LE LORIOT

3 septembre 1939

*Le loriot entra dans la capitale de l'aube
L'épée de son chant ferma le lit triste
Tout à jamais prit fin.*

Personne ne soutiendra la première version contre la seconde ; et pourtant rien n'est changé. Mais c'est une leçon considérable : la note à propos de laquelle on pouvait commettre tous les contre sens poétiques possibles est devenue poème communicable, pour tous.

Un jour où l'autre, on va s'apercevoir que la poésie, elle aussi, a besoin de sujets ; que le sujet, c'est le point de contact entre l'univers du poète et l'univers du lecteur, le point de communication, de compréhension ; que le sujet, c'est aussi ce qui commande l'organisation d'un vrai poème, opposée aux inventaires monotones d'émotions bout à bout. Qu'on refasse l'expérience honnêtement : tous les beaux poèmes que nous relisons, ceux d'Apollinaire et d'Aragon, ceux d'Éluard ou ceux de Supervielle, tous ont un sujet, c'est-à-dire un objet. Le reste, c'est du solfège poétique.

Hommage à Supervielle

S'il y a un domaine où, malgré les apparences, tout n'a pas été dit *depuis qu'il y a des hommes et qui pensent*, c'est bien celui de la poésie — si l'on accepte que la poésie soit toute la partie du langage où les hommes essaient d'exprimer, de traduire et de communiquer, de conserver surtout peut-être, non pas des notions, mais des émotions (des émotions pour des notions, pour des paysages et des idées, pour des situations et des problèmes, pour des souvenirs, des projets, des événements non séparés de leur couleur émotionnelle en nous).

Qu'on réfléchisse à ce fait seulement, qu'en dépit de la masse de poésie érotique grecque et romaine ou biblique — ou à cause d'elle —, nous n'avons probablement pas de poésie française digne de ce nom sur l'union charnelle du couple. C'est-à-dire sur les moments brefs et capitaux de la vie, d'où viennent les émotions toutes-puissantes qui donnent au couple, sinon toute la teneur de son accord, au moins sûrement toute sa possibilité d'abord, et toute sa couleur.

Comme l'homme et la femme ont aussi besoin que ces émotions capitales et difficiles à dire soient conservées quelque part, accessibles,

aisément retrouvables, il a fallu que ce besoin soit contenté par mille moyens détournés ou maladroits. L'érotisme ordinaire et la pornographie, s'ils sont nés pour des raisons historiquement très différentes, ne survivent peut-être en grande partie que comme balbutiements pauvres, comme succédanés pitoyables d'une poésie de la bonne santé charnelle, qui nous manque encore.

Celle-ci a tenté de naître chaque fois que la poésie elle-même, redevenue combative, échappait aux suavités formelles qui la menacent périodiquement, et, comme on dit, posait de nouveau sur le sol de la réalité son pied nu. Chez les préclassiques, en dépit des meilleures intentions du monde, elle est tout de suite libertinage, chez André Chénier — relisons seulement « La lampe » —, elle est une traduction de tableaux de Boucher et de Fragonard en vers, grise et froide. Le romantisme, avec ses corollaires de religiosité spiritualisée, la comprimera : sous-jacente, elle ne sortira pas du *Carnet grec* où Vigny note un peu laborieusement la comptabilité de ses prouesses érotiques, en grec ; elle ne percera chez Hugo lui-même qu'en érotisme traditionnel, dans le genre du titre « *Nivea sed non frigida* ». (Un seul vers peut-être, chez Hugo, dans « Tristesse d'Olympio », laisse apercevoir la tentation de nommer cette bonne santé, vers toujours lu dans nos classes et sur lequel ont passé sans y songer des générations de professeurs et de bacheliers, ce qui suffit à marquer combien transparente est son allusion : « Nos *chambres* de feuillage en halliers sont changées », dit Olympio. Vers unique comme celui de Vigny : « Si ton beau front rougit de passer dans les songes... ». Vers qui touchent aux réalités de la vie charnelle au lieu de s'enfermer dans ces tonnes d'images *visuelles* qui sont les succédanés de la poésie charnelle.)

Après eux, qui nommer ? La scène du banc du fond du jardin, dans *Madame Bovary*, va devenir le prototype d'un tableau de genre dans la littérature romanesque où prennent la parole des écrivains déjà trop vieux sans doute, et surtout des écrivains qui ne peuvent pas parler de la bonne santé charnelle parce qu'ils ne l'ont pas. Tous les mutilés de cette vie charnelle ont tenu des plumes étincelantes et confessent à longueur d'analyses

leurs mutilations, plus qu'autre chose. Je pense aux définitions ignobles de Jules Romains, aux pages sadiquement souillantes d'avance, écrites dans les années du vieillissement morose et libidineux ; je pense aux écrivains obsédés de salive et d'urine, et qui croient parler de la vie charnelle alors qu'ils étalent, aussi cliniquement que les malades à Sainte-Anne, des maladies personnelles.

Il y a Pierre Louÿs, *Aphrodite et Psyché*, *Les Chansons de Bilitis* et *Les Aventures du roi Pausole* ; ensemble très lu même aujourd'hui, mais où je ne consens à voir qu'une tentative, et manquée. L'attitude de Pierre Louÿs, au regard des thèmes de la vie charnelle, est encore une attitude polémique, celle d'un fils de Flaubert qui veut surtout scandaliser le bourgeois : l'hymne que l'esclave d'Aphrodite chante à la gloire du sexe est un morceau de bravoure provocant ; *Les Chansons de Bilitis* sont une réédition des « Femmes damnées » de Baudelaire, une revanche prise à la barbe des juges. Dans *Psyché*, la chanson charnelle aboutit à des préciosités sophistiquées qui font du livre un véritable pendant d'*À rebours*, un supplément sexuel à la vie de Des Esseintes. Pierre Louÿs appartient, malgré tout son hellénisme de surface, à ces décadents fin de siècle qui, de Verlaine au brave Albert Samain lui-même, se sont tous un peu sérieusement pris pour de petits Sardanapales.

Et Whitman ? Il faut le mettre à sa place, entre les quelques grands précurseurs, ici. Mais précurseur uniquement parce que lui-même, en dépit de son énorme santé, c'est une littérature polémique, agressivement contre-puritaine, que lui dicte la vie charnelle. À quoi peut nous servir aujourd'hui qu'un poète ait pu nommer le « rigide coute masculin » ; que, dans un vers, il ait juré « par ses testicules » ? Le grand fragment des *Enfants d'Adam* (« Des rivières emprisonnées qui me font mal »...), avec des moments riches, mais de la rhétorique tâtonnante aussi, ce vocabulaire insuffisant d'orage, de sexes, d'étreintes et d'enlacements n'est quand même qu'un grand discours éloquent. Proclamation très belle, point de départ de beaucoup de poètes ultérieurs, plus qu'un poème de l'union charnelle.

Tous ceux qui suivront lui doivent quelque chose. À commencer par le surréalisme, qui ne sort pas souvent, sur ce point, de la

littérature agressive et freudienne — excepté quelques pages d'Éluard, et de René Char.

Après eux, des poètes plus jeunes tournent avec insistance autour de ces grands thèmes, ils sentent qu'il faut reprendre à l'érotisme banal, à la pornographie, distinguée ou non, ces territoires profanés. Ils cherchent, en face de la littérature à sensation sur les sexualités malades — qui règne dans les romans quasi de bout en bout —, l'expression d'une bonne santé de jeunes et de poètes. Pour n'en citer que trois, connus de nos lecteurs, il s'en est fallu d'un rien, d'un peu de sobriété dominant l'intempérance verbale d'un premier jet, pour que *Le Nu aux fleurs*, de Jacques Duperray, ne soit un chef-d'œuvre. Il s'en faut de peu que, dans *L'Ordinaire amour*, Gabriel Cousin n'ait trouvé pour écrire « L'acte », le naturel et le bonheur avec lequel il écrit « La naissance ». Il s'en faut de peu que, dans *Préface à l'amour*, Jean Malrieu n'ait écrit deux ou trois des poèmes que nous attendions : « Avec ton désir », « Naturelle » et « Tresse noire » contiennent ces chefs-d'œuvre, obscurcis de vieilles images parasites, de vieilles facilités, de longueurs.

C'est à eux que je dédie la lecture, à côté des éclats de voix whitmaniens qui risquent de les fourvoyer, de ce poème inaperçu de Supervielle. Il enseigne.

LE DÉSIR

*Quand les yeux du désir, plus sévères qu'un juge, vous disent
d'approcher,
Que l'âme demeure effrayée
Par le corps aveugle qui la repousse et s'en va tout seul
Hors de ses draps comme un frère somnambule,
Quand le sang coule plus sombre hors de ses secrètes montagnes,
Quand le corps jusqu'aux cheveux n'est qu'une grande main inhumaine,
Tâtonnante, même en plein jour...
Mais il est un autre corps,
Voici l'autre somnambule,*

*Ce sont deux têtes qui bourdonnent maintenant et se rapprochent.
Des torses nus sans mémoire cherchent à se comprendre dans
l'ombre,
Et la muette de soie s'exprime par la plus grande douceur
Jusqu'au moment où les êtres
Sont déposés interdits sur des rivages différents.
Alors l'âme se retrouve dans le corps sans savoir comment
Et ils s'éloignent réconciliés, en se demandant des nouvelles.*¹

Pas une image visuelle dans ce texte ; c'est-à-dire, ici, pas une image intellectuelle, fille d'autres images déjà lues ; rien que des touches tactiles. Rien que des vérités charnelles directes, des découvertes sensorielles exprimées du premier coup dans une langue immaculée, d'une *moralité* inouïe. (Une seule tache verbale à mon gré : « La muette de soie qui s'exprime par la plus grande douceur » est une préciosité d'époque, une cheville littéraire, une image-fille née de la mode Lautréamont des « poulpes au regard de soie », des « sexes de soie ». C'est un vers de journal de modes qui bouche la place d'un autre vers absent, peut-être introuvable.)

Il faut que les poètes qui veulent nous récrire un *Cantique des cantiques* écoutent attentivement le poème de Supervielle. Ces quelques vers du « Désir » sont impérissables et devraient rendre impossibles désormais certaines facilités littéraires ; ils font partie de l'anthologie la plus sévère qu'on puisse imaginer de la poésie de notre demi-vingtième siècle.

1. in *Les Amis inconnus*, N.R.F., 1934.

Sur quelques impondérables

S'il est quelqu'un qui soit plus sensible au choix des mots d'un poème que le poète lui-même, c'est probablement le lecteur. On nous a depuis toujours informés des tâtonnements heureux et douloureux du poète, de ses repentirs, de ses variantes : les éditions critiques et les fac-similés de manuscrits nous ont rendu familière cette longue patience admirable dans la recherche du mot qui va toucher le point juste. Le lecteur est sensible autrement, sans doute — mais cette sensibilité n'est pas moins importante pour le sort du poème. Et les poètes auraient tort d'être inattentifs aux raisons, souvent obscures, et rarement formulées, pour lesquelles un poème, en dépit de ses qualités, ne fonctionne pas.

Mille poètes, assoiffés de traduire enfin telle émotion capitale à tel moment pour eux, et pour nous, recommencent à chaque génération la vieille tentative d'inventer des mots nouveaux pour la dire — malgré la leçon que l'histoire administre dix fois de suite : le secret de la poésie n'est pas dans la fabrication d'une langue précieusement poétique à côté du français pour tous.

Peut-être n'est-il pas mauvais, pour une fois, de redescendre des métaphysiques de la poésie, qui sont trop souvent notre critique

poétique, et, malgré le discrédit qui s'attache aux regratteurs de mots, de parler de ces modestes questions de langue et de langage. Au risque de passer pour un pédant comme on n'en fait plus.

Certainement, Gaston Puel a cru trouver le mot qu'il avait — depuis quand ? — sur le bout de la langue, en écrivant : « Nous nous laissons glisser à dos de terre ferme. La nuit *crinolina* », ou bien : « Le dernier charpentier est tombé de son toit. Ils ont remis son double-mètre à sa pieuse famille, qui *panopliait* encore et La Marne et Verdun ». L'oreille du lecteur est sûre que ces deux mots si caressés sont mort-nés. Pourquoi ? C'est plus difficile à discerner : néologisme faussement suave de journal de modes ? Ou bien développement tout intellectuel d'une image commune (la nuit tombe) ? Rien de plus facile et de plus tentant, c'est vrai : partir d'une image inventée par un grand poète, et se persuader qu'on la renouvelle ou même qu'on l'améliore avec une variante, une surenchère : le difficile et le beau, c'est que Baudelaire écrive : « Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche ». Après lui, ce n'est plus qu'un jeu d'inventer des nuits qui viennent à pas de soie, à pas de vent de velours ; et quand Leconte de Lisle a dit : « La nuit roule de l'Est », il suffit d'avoir bien profité d'un bon professeur de français pour croire inventer des nuits qui déferlent, des nuits qui houlent et qui moutonnent, des nuits qui clapotent aux pieds des monts. (Le jeune poète tombe ici dans l'éternelle tentation des traducteurs, et c'est parce qu'il n'est alors qu'un jeune traducteur envoûté.)

Notre langue poétique a toute une collection de ces mots jolis dont le charme isolé s'évanouit à l'usage : quoi de plus expressif que le verbe *lover* ? Que de poèmes n'a-t-il pas tentés ?

« Son sang sournois se love et court dessous les herbes », écrit Malrieu. Rien à faire, c'est un vers mielleux, c'est un vers sucré. Pourquoi, de la même façon, Tarpinian croit-il atteindre un effet s'il écrit :

*Dans un silence illimité
le chêne à sa vie monte
Dormant le ciel en ses racines ?*

Effet raté, derrière lequel on devine une impression dont la plume n'a pu venir à bout ; la nouveauté syntaxique — employer le verbe dormir avec un complément direct — est inconsciemment le moyen par où le poète s'est dissimulé son échec à lui-même, avec une illusoire hardiesse technique. La même chose arrive à Gabriel Cousin, fasciné par un mouvement qu'il voudrait ressusciter :

Un jour

*elle vint sous le crassier du soleil
dansant ses hanches.*

Évidemment le déhanchement d'une démarche inoubliable, le beau balancement célébré dans le vers baudelairien du « grand vaisseau qui prend le large » n'est pas une richesse interdite à tout poète après Baudelaire ; il y a place au contraire ici pour d'autres merveilles.

Le seul problème est : comment réveiller notre œil à cette sensation par une vision tout à la fois neuve, et vraie ? Gabriel Cousin, dans sa phrase, aide à mieux comprendre comment le poète est aveuglé : ayant recouvert la virginité de son émotion par la virginité d'une syntaxe insolite, il croit de bonne foi qu'il a traduit l'une par l'autre, alors que sa construction du verbe, en brutalisant la langue, a pour effet de rendre plus voyante une lacune de l'expression. Malrieu bute sur le même obstacle en écrivant : « J'équarris d'un souffle ma poitrine », où le verbe équarrir est une transposition toute verbale, impropre, à partir des expressions du langage courant sur la *carrure*. Même Éluard s'est laissé quelquefois prendre à ce piège, inventer le mot qui ne vient pas :

*Frapper la femme monstre de sagesse
Captiver l'homme à force de patience
Douceur la femme pour étreindre l'homme.*

Il a beau faire, le verbe *douceur* ne vit pas dans son vers, et je serais bien étonné que, même pour me contredire, on parvienne à le faire vivre. Il essaie de dire quelque chose, il ne le dit pas : quelque chose est là dans la langue française pour nous empêcher

d'adopter ce verbe dont les poètes ont peut-être tant besoin. Mais il nous est malaisé de nous rendre compte de l'origine de notre malaise : est-ce que la conjugaison du verbe *doucer* fournirait au présent toute une série de monosyllabes inexpressifs, courts, sans échos, pour peindre un geste prolongé (nous avons allongé *flatter*, dans ce sens, par une locution, *flatter de la main*) ? Est-ce alors que sa phonétique contredirait son sens ? Est-ce la proximité d'un autre verbe vivant : *doucir* (pour *tiédir* : faire doucir de l'eau) ? Ou la proximité de *tousser* ? Est-ce l'effet manqué de son premier emploi chez Éluard, qui le rend infirme à jamais ? Est-ce que nous le trouvons trop cherché ? Le sort d'un mot qui naît dépend de ces erreurs de pesée minuscules.

Naturellement les poètes peuvent regimber, plaider, s'acharner à la défense de ce qu'ils veulent croire un privilège, et qui n'est ici qu'une facilité. C'est parce que j'aime les poètes que j'ai nommés que j'en parle.

Que de tics il faudrait encore s'arroger le droit de dénoncer pour le profit des poètes appelés à grandir ! Ils ont peine à croire qu'on suive avec ennui leurs lectures à la trace ; et de bonne foi, croient qu'on se trompe : tel qui n'avait pas lu, quand il écrivait, une seule ligne de Supervielle, avait lu cent poèmes de jeunes imbibés de Supervielle ; il est contaminé de Supervielle à travers Guy-René Cadou par exemple : il est une certaine manière de fourrer des chevaux dans un poème qui sera toujours signé Supervielle ; il a lui-même épuisé sa belle imagerie des bêtes intelligentes à qui ne manque que la parole ; et c'est toujours chez lui qu'on ira la goûter. De même, il y a une certaine façon d'écrire « l'aigu d'un feu d'épine », ou bien « le temps du sec » et « le limpide de ton eau », qui depuis Claudel et Giono ne peuvent plus être que des tics attrapés chez Claudel et Giono, déjà fatigants même chez eux. De même enfin, certaine façon d'abuser de la ligne inégale, et d'écrire :

Quand c'est l'été
plat
comme disque

n'est plus qu'un artifice typographique usé, par lequel le poète se cache à lui-même un raté de rythme vrai.

Si je n'ai pas convaincu des poètes en qui j'ai confiance, et d'autres aussi, je leur offre d'aller faire eux-mêmes cette expérience : qu'ils prennent un honnête symboliste de second ordre, par exemple, qui tout de même avait les honneurs de quatre ou cinq volumes édités par le Mercure de France : Pierre Quillard, et sa *Lyre héroïque et dolente* (1897). Ils auront tôt fait de juger l'odeur fade et triste qui se dégage de ces disparates, qui furent toutes à la mode d'une époque : les cadences mêlées côte à côte de Leconte de Lisle et d'Albert Samain, les « vantaïls d'airain » et les « vesprées », les « lémures » et les « haquenées », les « augural » et les « funéraire » les « chiens de bronze aux yeux de cornaline » et les « lys sans macule » ; avec un salmigondis de Verlaine et de Laforgue en supplément. Tout cela laisse l'image d'un brave homme d'amateur qui, finies de bonnes études, s'est pris pour un poète à force d'en avoir lu d'autres. Eh oui ! C'est là le bric-à-brac où tout le monde a pu puiser, ce qui restait de la vente après décès des matériaux de quelques grands poètes.

Nous avons le nôtre, et d'ici vingt ans tous ces vers bourrés de « blessures du sexe », de « gels » et de « sels », de « poids de sang », seront aussi vieillots que les « souvenirs » et les « errances » d'il y a soixante ans. Mieux vaut le savoir aujourd'hui, surtout pour ceux qui se mettent en route.

Sur un chant funèbre

J'achève la lecture d'une honnête plaquette. Quarante-vingt-dix poèmes. Rien, presque rien que des variations stylistiques sur des absences de thèmes ; une poésie grise — rien n'arrête, impossible de rien retenir ; une poésie qui n'a pas de centres, un écoulement de mots tous plus mélodieux les uns que les autres. La vertu des comptages en critique est douteuse : avec les mêmes six mille mots du même langage noble appauvri de toutes ses bienséances, Racine écrit *Bérénice* et Voltaire n'écrit que *Mahomet*. Mais pourtant, cent cinquante pages veuves de tant de mots mystérieusement interdits, qui sont justement ceux de notre vie véritable ! Cent cinquante pages bourrées de « pièges de flamme noire », d'« algues de vent de neige », d'« étoiles aux rayons de gel et de sel », de « sacres du printemps », de « paumes de fougères », de « salives solaires », d'« îles d'enfants de la haute mer », etc. : catalogue de tout ce qu'on fait de mieux ces temps-ci comme articles courants dans la quincaillerie poétique. Un poète qui, de tous ses mots, court après la poésie ; un pouvoir sur des mots qui n'a pas été précédé d'un pouvoir sur les choses. On dirait que tous ces poètes, pathétiques souvent dans leur tension vers la

poésie, n'ont pas de femme (même s'ils ont très monotone-ment des femmes), n'ont pas d'enfants, n'ont pas d'idées, n'ont pas d'amis, n'ont pas de morts. Quant ils intitulent un poème « Automne », on n'y parle pas de l'automne ; quand ils dédient un poème à un mort, que nous connaissons tous, on n'y parle ni d'eux ni de notre ami mort et de notre amitié, on y parle d'autre chose. Pas ou peu de sujets, c'est-à-dire pas d'émotions *non littéraires*. (Tous ces poètes vont au cinéma souvent, mais le cinéma n'existe pas dans leur poésie cloisonnée. J'ai lu un bon poème sur Charlie Chaplin, mais il est de Marian Pankowski, Polonais qui vit à Bruxelles, doublement protégé de nos maladies poétiques ¹.) S'ils écrivaient en prose, ce serait un peu de cette critique picturale, ou musicale, impressionniste, où l'étude du peintre et du musicien se trouve escamotée par des transpositions qui se veulent fulgurantes : le tableau décrit dans un vocabulaire de musicien, la symphonie racontée dans un langage de peintre. Camarades poètes, ayez des émotions d'abord, écoutez patiemment vos vraies, vos propres émotions, les émotions nées de votre vie et non pas nées de vos lectures — qui sont la matière irremplaçable d'une poésie ; apprenez à reconnaître, apprenez à discerner, authentifiez même vos émotions véritables et profondes. Après, seulement, l'effort pour les transmettre par des mots — au lieu de masturber quelquefois des mots pour en faire improbablement jaillir des émotions, à tout hasard.

Long préambule, inutile peut-être, mais non pas inamical à la poésie qui nous entretient de nos morts — poésie à laquelle nous avons droit aussi, dont nous avons plus besoin que des « givres de fougères sur les vitres de la mémoire » ou des « pièges de sel » et des « orgueils solaires » (il y a plusieurs décades que tous les poètes ont envie d'écrire à tout propos « solaire », exactement comme après 1865, après Baudelaire et Verlaine, on a cru qu'il y avait vertu particulière à se gargariser de « saturnien »).

1. Marian Pankowski, *Poignée du présent*, Caractères d'éditeur. Pankowski n'hésite pas non plus devant un poème, bon, mais intitulé : « Pour la naissance de notre fille » (de notre fille !).

La poésie du deuil est difficile. Elle touche aux émotions peut-être les plus résistantes à l'expression pour tous. À cause de toutes sortes de raisons : leur violence organique probablement sans égale, la paralysie qu'elles provoquent dans l'esprit, le délai qu'elles imposent presque toujours : c'est après quatre années seulement que Victor Hugo trouvera le *calme sombre* qu'il faut pour se parler de son propre chagrin ; sous un autre aspect, l'analyse de Proust impuissant à réaliser sur le champ le chagrin de la mort de sa grand-mère, puis atteint brutalement par lui longtemps après, cette analyse est toujours vraie. Depuis que le *lamento funèbre* existe, il est le fait de vocératrices professionnelles, et si les proches y participent, c'est que l'expression de la douleur y est codifiée d'avance, stéréotypée : jamais ce ne semble être l'improvisation dictée par une douleur particulière ayant besoin de ses propres mots pour s'exprimer. Tous les textes recueillis sont généralement simples, souvent même pauvres du point de vue littéraire, mais puissants — ce qui devrait faire un peu songer la *littérature*. Ces textes, qui semblent si loin de nos formes actuelles — puisque les notions de formules toutes faites et de stéréotypes nous reconduisent aux antipodes de notre conception moderne de la poésie —, contiennent pourtant ce sans quoi il n'y a pas d'action poétique, ils contiennent la substance poétique sans laquelle toute forme savante n'est qu'une forme savante — ils méritent d'être médités. Par exemple ce *lamento* lucanien :

Giocchino mio,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
quelle mort soudaine,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
les mains merveilleuses que tu avais,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
que de choses tu as faites avec ces mains,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
je vais te dire ce que j'ai mis dans ton cercueil,
deux chemises, une neuve, une autre rapiécée,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
une serviette pour te laver dans l'autre monde,

ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
 deux caleçons, un neuf, un autre avec un fond, puis ta pipe,
 ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
 toi qui aimais tant fumer,
 ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
 maintenant par qui t'envoyer du tabac dans l'autre monde
 ô toi qui étais le bonheur de ta femme...

Cette substance qui grandit toujours les *lamentos*, c'est une expérience humaine honnête, une expression loyale d'émotions véritables, qui font que formules codifiées ni stéréotypes ne signifient jamais ici rhétorique. Or cette difficulté moderne, que nous constatons, à nommer nos morts simplement dans notre poésie vient du fait qu'au *lamento* populaire nourri d'humanité s'est substitué la mécanique du discours, l'éloquence, c'est-à-dire la grandiloquence, la rhétorique à froid.

Il est peut-être bon de recourir à Montaigne ici, quand ce ne serait que pour vérifier la continuité, sous tant de vagues lettres apparemment contradictoires, du courant de notre poésie. Montaigne sait ce qu'il dit quand il parle poésie : « Voicy merveilles : nous avons bien plus de poètes que de juges et interprètes de poésie. Il est plus aisé de la faire, que de la cognoistre. À certaine mesure basse, on la peut juger par préceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine, est au-dessus des règles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une veüe ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement : elle ravit et ravage. » (*Essais*, I, XXXVII).

L'homme qui parle ainsi de la poésie peut être écouté même aujourd'hui. Sur le point qui nous occupe il exprime aussi bien son expérience. S'agissant de célébrer la mort et l'immortalité de Caton, Montaigne a condamné, comme nous le ferions, le discours et la grandiloquence fabriqués. Il a préféré ce que nous préférerions encore aujourd'hui, l'énoncé le plus limpide :

Je veux seulement faire luter ensemble les traits de cinq poètes latins sur la louange de Caton, et pour l'intérêt de Caton, et, par incident, pour le leur aussi. Or devra l'enfant bien nourri trouver, au prix des autres, les deux premiers traînans, le troisième plus verd, mais qui s'est abattu par l'extravagance de sa force ; estimer que par là il y aurait place à un ou deux degrés d'invention encore pour arriver au quatrième, sur le point duquel il joindra les mains par admiration. Au dernier, premier de quelque espace, mais laquelle espace il jurera ne pouvoir être remplie par nul esprit humain, il s'estonnera et se transira.

L'exemple le dira mieux : Ovide, Lucain, Virgile. Mais voilà nos gens sur la carrière.

« Que Caton soit de son vivant plus grand même que César », dit l'un (Martial, IV, 32).

« Et Caton, vaincu, ayant vaincu la mort », dit l'autre (Manilius, IV, 87).

Et l'autre parlant des guerres civiles entre César et Pompéius :

« Les dieux furent pour le vainqueur, mais Caton fut pour le vaincu » (Lucain, I, 1, 18).

Et le quatrième sur les louanges de César :

« L'univers tout entier à ses pieds, hormis l'âme inflexible de Caton ». (Horace, *Odes*, II, 1, 23).

Et le maître du cœur, après avoir étalé les noms des grands Romains en sa peinture, finit en cette manière : « Et Caton, qui leur dicte des lois » (Virgile, *Énéide*, VIII, 670).

(*Essais*, I, XXXVII)

Il ne s'agirait encore ici que de départager la fausse éloquence d'avec la vraie, si l'éloquence véritable n'était pas toujours une poésie, si la vraie poésie ne devait pas toujours être elle-même une éloquence. Montaigne est trop limitativement civique, et trop humaniste. Il y a place en nous pour plus de richesses dans la célébration de nos grands noms. Notamment, plus de place dans l'interpénétration nécessaire entre l'homme public et l'homme privé, les affections du poète et du lecteur en tant qu'hommes publics et hommes privés. Deuil public et deuil privé sont tout un pour nous, nous nous intéressons aux grands hommes parce qu'ils sont grands, mais aussi parce qu'ils sont hommes. Et nous éprouvons à leur égard des émotions totales,

qui ne séparent jamais le personnage de la personne — il faut donc en parler totalement, d'où la difficulté. Depuis Walt Whitman exaltant Abraham Lincoln, Maïakovski seul peut-être a su parler d'un grand homme en homme et pour des hommes. Sa grande méditation chantée sur *Vladimir Ilitch* est toujours à relire, elle est à la fois le plus haut des chants funèbres modernes et, rapprochement qui semble jurer, l'art poétique des chants funèbres dont chaque vers est une indispensable leçon — leçon fondamentale de franchise émotionnelle où Maïakovski notamment donne ce grand exemple : ne jamais censurer l'émotion, ne jamais l'amputer, surtout ici, des éléments personnels, sous le prétexte meurtrier qu'ils seraient indignes d'un si grand sujet.

C'est la fidélité à de tels moments émotionnels, c'est l'authenticité même de tels moments qui font la substance d'un grand poème. Non loin de Maïakovski, pour la même leçon, je place un petit texte de Guillevic intitulé « Souvenir », dix-neuf vers, un exorcisme six fois répété contre les mystifications poétiques de la mort — qui pour ce Breton seraient des mystifications folkloriques, ethnologiques, des pastiches de vieilles coutumes païennes mortes ou mourantes ; puis, le doigt d'un poète mis sur la cicatrice qui subsiste de tout chagrin, le point qui reste toujours douloureux, par où le chagrin se réveille toujours : c'est le distique avant-dernier du texte.

SOUVENIR

à la mémoire de Gabriel Péri

*Ce n'est pas vrai qu'un mort
Soit comme un vague empire
Plein d'ordres et de bruit,*

*Qu'il nous envie
Quand nous mangeons.*

*Ce n'est pas vrai qu'un mort
Soit du sang ou du lait la nuit plus haut que nous.*

*Ce n'est pas lui qui rit dans l'arbre et dans le vent
Si l'on pleure au village.*

*Ce n'est pas lui non plus
Qui fait tomber les bols quand on tourne le dos
Ou la suie sur le feu. .*

*Ce n'est jamais un mort
Qui nous prend à partie dans les yeux des chevreaux.*

*Il ne faut pas mentir,
Rien n'est si mort qu'un mort.*

— *Mais c'est vrai que les morts
Font sur terre un silence
Plus fort que le sommeil. ²*

Si je composais l'anthologie des plus émouvants de nos chants funèbres, je balancerais peut-être dix ans pour décider d'y mettre ou de ne pas y mettre les « Stances à Duperrier », que sauveraient finalement quelques vers. Mais pour ouvrir le volume, à l'*Introïbo* je mettrais « Souvenir » de Guillevic à cause de ce distique terrible, aussi lapidairement vrai que toute douleur vraie :

*Il ne faut pas mentir,
Rien n'est si mort qu'un mort.*

Distique sans lequel il manquerait sans doute à tous les poèmes du deuil un battement de cœur, et peut-être celui sans lequel tous les autres n'existent pas. Le mot réalisme est un grand mot, qui fait trop peur encore à beaucoup de poètes : le réalisme des poètes, c'est de reconnaître, c'est d'avouer d'abord leurs émotions véritables — qui sont aussi les nôtres —, au lieu d'essayer d'en fabriquer de très distinguées, mais qui n'existent pas.

2. Guillevic, *Exécutoire*, N.R.F., p. 179.

Science, fiction, poésie

L'un des plus constants caractères des *science-fictions*, c'est le sentiment pénible de la distance entre ce qu'ils pourraient être et ce qu'ils sont. Si bien que souvent le souvenir qu'on a d'un de ces romans vaut mieux que le roman lui-même : on le reprend, les bras vous tombent à la dixième page, on avait oublié la platitude des dialogues, la minceur des personnages, la pauvreté des descriptions, les facilités de tous ordres (même un Wells est atteint par une confrontation de cette espèce : le souvenir qu'on a de *La Guerre des Mondes* est supérieur à toute relecture). Au point que — second test — un simple résumé bien fait constitue souvent le remembrement du véritable poème que le romancier diluait dans son roman. Voici, par exemple, *Universe* :

Une fusée transgalactique est partie vers l'étoile *alpha* du Centaure. La traversée doit durer des siècles. À bord de l'astronef est embarquée toute une colonie dont les descendants pourront peut-être un jour toucher ce monde lointain. Mais une mutinerie se produit, le capitaine est tué ; les Mutins dominant les étages supérieurs ; l'Équipage, resté fidèle, a les infrastructures coupées de tout. Un temps considérable

a passé, le souvenir de la Terre est affaibli, l'origine terrestre a perdu tout caractère historique : l'armateur est devenu le Créateur, le chef des Mutins n'est plus qu'un ange rebelle, le voyage une allégorie du Passage à l'Au-Delà. Les livres emportés sont devenus des textes hermétiques, interprétés symboliquement. Les lois physiques, sans signification, passent pour des paraboles exprimant des vérités morales. Les jeunes de l'Équipage se moquent en cachette des vieilles croyances ; pour eux, la seule réalité, c'est le Navire, immobile, incréé, ses enchevêtrements de coursives, ses superpositions de ponts. La mission de l'Histoire fuséenne, aux yeux de l'Équipage, est la reconquête des étages supérieurs. Un des jeunes, au cours d'un engagement d'avant-poste, est fait prisonnier. Les Mutins raillent sa scolastique, ils le mènent à la Salle des Machines abandonnée, qui, dans la mythologie de l'Équipage, a fini par devenir un Tabernacle fabuleux ; puis à la Passerelle du Capitaine où, dans la terreur et l'extase, il découvre le Monde Extérieur. Il entrevoit les vérités qui sous-tendent les échafaudages de sa foi : l'existence du ciel étoilé, le mouvement du Navire, la possibilité d'un destin non transcendant pour les passagers. Revenu parmi ses compagnons, pour enseigner la Bonne Nouvelle, il est condamné comme hérétique, il s'évade, il s'empare à son tour d'un des Maîtres de l'Équipage et le conduit sur la Passerelle, face au Monde Extérieur : sa vie, désormais, ce sera la propagation de cette vérité, qui, dans les larmes et la persécution, doit rouvrir aux espaces infinis le monde clos du Navire. ¹

Beaucoup de traductions de poèmes célèbres n'atteignent pas la force ramassée de ce condensé de *science-fiction* par où l'on aperçoit le thème épique, implicite dans le roman, mais qui n'a pas été réalisé par lui (bien qu'il soit l'un des rares exemples de

1. J'ai retraduit, rapidement, le texte italien qui m'a donné l'envie de lire le roman. Sergio Solmi, « Divagazioni sulle "science-fiction", l'utopia e il tempo », in *Nuovi Argomenti*, n° 5, nov.-déc. 1953, pp. 26-27).

- bons récits de *science-fiction*). Je l'ai transcrit tout au long pour y juxtaposer ce qui me semble à chaque nouvelle lecture un chef-d'œuvre de la fiction scientifique en français ; le « Phénomène futur » de Mallarmé, merveille obstinément méconnue des mallarméens eux-mêmes, parce qu'elle n'entre pas dans leurs schémas :

LE PHÉNOMÈNE FUTUR

Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau. Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi (de la poussière du temps plutôt que celle des chemins), monte la maison de toile du Montreur de Choses Passées : maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles, d'hommes près de leurs chétives compagnes enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la Terre. Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment : « Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste. J'apporte vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi, par elle nommée, sa chevelure se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. À la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, semblables aux pierres rares, ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première. » Se rappelant leurs pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d'horreur, les maris se pressent ; elles aussi, par curiosité, mélancoliques, veulent voir.

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents car ils

n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres, navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'acheminèrent vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme, et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté.

La lecture des deux textes côte à côte est suffisante.

Tout au plus, pour rendre compte d'une admiration personnelle, ai-je le droit de remarquer que Mallarmé, si souvent enfermé dans des tours d'ivoire à triples parois, se montre ici l'homme au centre de son temps : hanté, à juste titre alors, de cette fin du monde conçue logiquement sur la base de l'hypothèse de Laplace et du principe de Carnot : la terrible fin du monde par *cessation du calorique* — obsession du Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, du Leconte de Lisle (aussi méconnu) de *La Fin de la nuit*. Le situant dans cette perspective de curiosité, d'inquiétude astronomique et cosmologique, je n'attire à moi par aucun artifice l'auteur du « Phénomène futur » : c'est aussi celui du « Coup de dés », le calligraphe du poème qui, préalablement à toute lecture, devait typographiquement suggérer la vision du ciel étoilé.

Tout au plus puis-je aussi remarquer que cette prose de Mallarmé, l'une des plus pleines, et aussi l'une des plus lisibles — on pourrait la donner dans une classe de seconde —, comme si la densité de ce qu'il avait à dire ici l'avait protégé contre la manie qu'il eut de plus en plus de calquer les méandres de la syntaxe anglaise en français.

Mais « Le phénomène futur », en même temps que le plus hardi condensé de Jules Verne en noir, a ce qui manque à tant de *science-fictions* : le pouvoir poétique. Peut-être que nul écrivain de *science-fiction* n'est capable de saisir et de mettre cette image criante de présence physique, que je relève au hasard de la lecture d'un jeune poète : « Puis la mer, en plan incliné, montait vers le ciel », vers où se trouve enclos le spectacle et la façon saisissante dont nous le percevons, notre illusion d'optique et notre émotion née de cette illusion : sur une plage de sable, au

ped de la 'dernière vague, l'impression d'être surplombés par la haute mer ².

Aux poètes de notre temps, peut-être ce poème de Mallarmé rappelle-t-il opportunément que la poésie *peut tout dire*. Si la poésie, pour le poète, c'est, selon le mot toujours vrai, toujours oublié, de René Char, « Le bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion reine instantanément », c'est une vérité qui vaut pour le lecteur aussi. « Le phénomène futur » est un des poèmes qui m'ont le plus appris à distinguer la poésie de ce qui n'est pas elle, aux temps où j'apprenais à lire. L'homme qui sut dire, de la femme, avant 1896, « ce visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres » ; l'homme qui sut poser cet énoncé simplement : ses yeux « ne valent pas le regard qui sort de sa chair heureuse » ; l'homme qui sut transmettre le spectacle et la sensation du soleil qui, sous l'eau « s'enfoncé avec le désespoir d'un cri » (court-circuit d'une rapidité folle à côté duquel des milliers d'images surréalistes ou non sont des pitreries laborieuses), cet homme est un très authentique poète, et qui n'enseigne pas seulement comment devraient quelquefois tenter d'écrire les romanciers des *science-fictions*.

Même en laissant de côté tout ce qui, dans « Le Phénomène futur », est une prévision des *Enfants d'Hiroshima*, j'ai l'impression qu'après l'avoir lu pour la première fois, j'ai commencé de ne plus confondre un écrivain, même très fort, un artiste, même passé maître de son art, avec un vrai poète.



2. Philippe Jones, *Seul un arbre*, Paris, Les Lettres, 1952.

Poésie fermée : poésie enfermée ?

Comparer les gros tirages des best-sellers en prose et les trois cent cinquante exemplaires, jamais vendus, des petites plaquettes, à première vue, rien de plus arbitraire. Et pourtant, lorsque les best-sellers s'appellent *Premier de cordée*, *Annapurna premier 8 000*, *Étoiles et tempêtes*, on ne peut s'empêcher de réfléchir. Évidemment que le choix quasi spontané de grandes masses de lecteurs est loin d'être un critère irréfutable. Mais l'éloignement de centaines de milliers de lecteurs, éloignement plus spontané que ce choix lui-même, n'est pas un critère non plus. C'est trop commode, à la façon de Mallarmé, d'accuser la bêtise au front de taureau.

La vérité, de plus en plus apparente, est que les hommes ont inventé depuis un siècle une certaine quantité de nouvelles façons de s'émouvoir, aventure scientifique et voyage, alpinisme, aviation, natation sous-marine, etc. Herzog et Rébuffat les alpinistes, Léon Valentin le parachutiste homme-oiseau et Philippe Diolé le plongeur-archéologue essaient de traduire une immense part de la poésie vécue du xx^e siècle. Je dis : *cherchent* ; car il faut constater cette séparation trop nette entre les hommes qui consomment ces nouvelles façons de s'émouvoir et de nous émouvoir, et les hommes

qui possèdent l'art d'exprimer et de transmettre nos émotions. Trop de poètes-poètes, à côté, mandarins de la poésie, trop souvent s'évertuent encore à fignoler les vieilles formes des vieilles émotions minuscules inscrites au répertoire poétique officiel. Ils ignorent peut-être encore qu'ils retardent autant sur notre histoire que les estimables tragédies en cinq actes en vers en 1830.

Bornons-nous à l'alpinisme aujourd'hui. Que représentent, disons-le franchement, les chevrottements psychologiques et les bêlements impressionnistes d'une centaine de plaquettes d'une centaine de poètes en 1950, à côté du livre de Maurice Herzog : *Annapurna premier 8 000* ¹? Libre aux poètes-poètes d'inventer des causes mystérieuses et malveillantes à la défaveur qui laisse de côté leurs savantes menuiseries trop souvent sans usage ; la vérité, c'est qu'en 1951 le livre de l'ascension de Maurice Herzog et de ses compagnons constitue l'une de nos grandes émotions collectives, et fait partie du patrimoine poétique de nos générations.

Certes, la bonne opération n'est pas ici d'opposer le poète et l'homme d'action, pour dévaluer très anti-romantiquement le premier. Mais elle ne doit pas être non plus d'opposer le dédain définitif et métaphysique du premier vis-à-vis du second. Les lecteurs aimeraient des hommes d'action poètes et des poètes hommes d'action — qui ne séparent pas les deux moitiés de leur existence. Car, en ce moment, ce qui reste péniblement perceptible, c'est l'hiatus entre la grande action qu'un homme exemplaire accomplit — suivi des yeux par les millions de ses contemporains dont il est le prototype idéal — et son aptitude, ou son inaptitude, à transmettre la grandeur et la joie de cette action. (Je ne cherche à démontrer, dans ce qui suit, ni la revanche de l'homme d'action sur le poète, ni du poète sur l'homme d'action : peut-être, seulement, faire que beaucoup de jeunes poètes touchent du doigt — devant tant de grandeur tâtonnant vers l'expression — la *petitesse* de leur domaine poétique traditionnel.)

1. Grenoble, Arthaud Éditeur, 1951.

La poésie cornélienne de *Premier de cordée*, par exemple, atteint son demi-million de lecteurs initiaux malgré l'intrigue au-dessous du médiocre, malgré les morceaux de bravoure journalistiques, malgré le maigre reportage régionaliste et folkloriste, les trois quarts du roman. Dans *Annapurna premier 8 000*, avec tout le respect mérité par une telle expérience qui conduit l'homme à toucher sa frontière, il faut bien dire que, justement, les hommes sont plus grands que la montagne. Le livre existe en tant que récit, même en tant que page d'héroïsme : à côté de *L'Expédition Shingleton au pôle Sud*, ou du Saint-Exupéry de *Terre des hommes*, quand il raconte l'épopée de Guillaumet perdu dans les Andes. À côté, mais pas plus haut. Dès qu'il faut passer du récit pur et simple à la morale, à la philosophie, à la poésie de cet exploit, nous assistons à des efforts d'expression pathétiques et dérisoires afin de nommer ce quelque chose qui fait que les alpinistes sont heureux. La poésie de la montagne échappe. Lucien Devies, président du Comité français de l'Himalaya, président de la Fédération française de la montagne, alpiniste, ne nous transmet rien quand il nous parle de « ces moments où l'homme rejoint l'univers », ou quand il nous dit pauvrement qu'« étincelant de roc et de glace, le monde fascinant des cimes est un catalyseur » et qu'au sommet, « dans l'extrême dénuement nous découvrons l'extrême richesse ». Herzog, à la cime de l'Annapurna, s'empêtre dans le même vocabulaire passe-partout d'un commode mysticisme abstrait, probablement hérité d'une éducation littéraire et de goûts littéraires antérieurs : on pèse alors combien c'est avec des mots appris que la plupart des hommes (dont la vocation n'est pas d'arracher tous ses pouvoirs au langage) essaient de transmettre leurs grandes émotions non apprises.

Gaston Rébuffat, dans *Étoiles et tempêtes*², offre sans doute un témoignage moins imparfait : le guide, après avoir escaladé les six grandes faces nord des Alpes, essaie d'en communiquer le poème. Il sent par où l'alpiniste est un poète (« Il contemple,

2. Grenoble, Arthaud Éditeur, 1954.

comme le poète, mais mieux que lui »), mais il nous aide à sentir par où le poète garde tous ses privilèges. Par exemple, nourri de Giono, de Gide et de Saint-Exupéry, semble-t-il, on sent Rébuffat dans son amitié pour les choses du monde, à travers les mots de ses auteurs préférés ; pourtant, quand il est devant une de ses émotions propres il reste parfois démuné. « L'homme pressé, dit-il, ignore l'herbe des chemins, sa couleur, son odeur, ses reflets quand le vent la caresse. » Et c'est vrai. Pour ma part et pour mon plaisir, je sais où se trouve écrit ce poème de l'herbe, aperçu, senti, mais reperdu chez Rébuffat : c'est dans *Feuillets d'Hypnos*, un texte où moi, Normand, je retrouve toutes mes prairies natales à hauteur de mes yeux d'enfant, texte inégalable, avec une ou deux pages de *La Steppe* de Tchékhov :

Le peuple des prés m'enchanté. Sa beauté frêle et dépourvue de venin, je ne me lasse pas de me la réciter. Le campagnol, la taupe, sombres enfants perdus dans la chimère de l'herbe, l'orvet, fils du verre, le grillon, moutonnier comme pas un, la sauterelle qui claque et compte son linge, le papillon qui simule l'ivresse et agace les fleurs de ses hoquets silencieux, les fourmis assagies par la grande étendue verte, et immédiatement au-dessus des météores hirondelles...

On me dira qu'il ne s'agit pas là de la montagne, mais de la nature, où Rébuffat n'est pas privilégié. C'était un exemple. On sait toujours que Rébuffat sent quelque chose : il arrive à suggérer la présence physique de la montagne, à communiquer ses sensations — mais ce n'est pas quand il parle d'étoiles comme Saint-Exupéry, de vents et de tempêtes comme Giono, ni quand il se laisse entraîner par une cadence des *Nourritures Terrestres* ; c'est quand le guide parle sa langue, presque technique, et si riche de quelques mots puissants ; c'est quand il indique le soleil indifférent « là-haut sur les plaques » ; lorsqu'il évoque « cinq jours et six nuits passées dans la face » ; lorsqu'il décrit trois cordées comme « des îlots humains qui dérivent lentement vers le haut ». Une fois, nous nous sentons emportés avec lui, très haut, presque hors du monde : « Fragile au sommet de la pyramide qui pointe vers

le ciel, écrit-il, *nous assistons au coucher de la terre*. Puis, avec elle, nous basculons dans la nuit. »

Mais Rébuffat n'atteint par toujours ce pouvoir étonnant de transmission : douze fois, sur une centaine de pages, il a répété le mot « planète » sans nous toucher — parce qu'il ne suffit pas de répéter le mot « planète » pour nous faire sentir que nous habitons un astre. C'est ici que règne le poète. Leconte de Lisle, en dix fois moins de mots, nous enlève avec un œil d'alpiniste dans « Le Sommeil du Condor ». Et, tout simplement, Valéry, le Valéry du cimetière de la toute petite montagne Saint-Clair (quand on fait abstraction du paysage marin, si transposable aisément d'ailleurs). Il y a probablement plus de la joie de contempler de haut, dans les six premières strophes du « Cimetière marin », que dans bien des livres de montagne. Oui, Valéry, qui donne à tous ceux qui sont montés très haut le plus beau distique à se réciter dans le soleil et l'espace d'une cime :

*Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !*



Contre-pieds

Le service de la critique poétique, parfois, c'est uniquement le devoir agréable de faire enrager quelques minutes ses contemporains, qui n'y pensaient guère. Par exemple, de célébrer, naïvement, la poésie de Jules Renard le bien nommé.

Tout le monde sait qu'il y a chez Jules Renard un paysan du boulevard, un incorrigible faiseur de mots d'esprit 1900 qui met l'alouette et la baleine, l'araignée, le serpent, l'escargot, le papillon, le ver luisant, la puce et la fourmi dans le même sac à malices d'almanach (Vermot). Puis, un peu plus haut, le Jules Renard styliste, le chasseur de phrases, le faux petit La Bruyère en sabots qui ne sait pas résister au plaisir de filer la métaphore ou le devoir — modèle —, tout heureux d'avoir dit que les ornières sont les veines crevées du chemin.

Ce n'est pas une raison pour se boucher les yeux devant l'excellent écrivain que dissimulent, parfois seulement, les pauvres calembours du « Léopard » ou de « La couleuvre », ou des « Perles », ou des « Mouches d'eau ». D'abord, il n'y a quelquefois que de l'esprit, d'accord — mais souvent si bon : celui du « Serin », du « Goujon », de « La Bergeronnette », de « L'écureuil », de

« La sauterelle », du « Cerf » et de « La pie ». Et puis, *horresco referens*, il y a le poète Jules Renard.

Tout le monde admettra sans difficulté ses instantanés, le cou du cygne qui ressort de l'eau « tel un bras de femme d'une manche », « la congrégation de corbeaux », « la poule qui marche pieds nus », « le pensionnat des dindes », le paon saisi dans « son allure de prince indien », tant d'autres. Maintenant qu'elles ont été vues par lui, toutes ces choses ont moins l'air de faire partie de la poésie que du langage. Et pourtant c'est déjà tout Saint-Pol Roux sans rhétorique, c'est-à-dire sans excès.

Mais Jules Renard est plus qu'un Saint-Pol Roux de hasard en prose. Il est le poète inégalé du « Martin-pêcheur », à côté de François Dodat, non loin de Georges Barbarin (mais avez-vous lu *La Vie agitée des eaux dormantes ?* ce vieux livre). Si les pêcheurs à la ligne avaient dans la tête et le cœur les sentiments et la philosophie que nous leur attribuons, Jules Renard serait le saint de leur église, rien qu'à cause de ces quinze lignes.

Car il est vraiment le poète à ras de planète, beaucoup plus cosmique que beaucoup, qui se gargarisent avec le mot cosmique, et qui n'ont jamais vu de près ces êtres rares, un rossignol à trois mètres, une vraie loutre vivante, une belette qui ne soit pas en train de disparaître, la toilette d'une musaraigne, et même, en toute simplicité, le très ordinaire grillon noir en train de balayer devant sa porte : aujourd'hui la plupart d'entre nous parlent de la nature par oui-dire, et par procuration, la vie des hommes étant de plus en plus concentrée sur des zones de nature qu'on pourrait de ce point de vue nommer *stériles*, comme les bouillons de culture des laboratoires. Tous ceux pour qui la rencontre d'un terrier de blaireau manifestement occupé, c'est comme la découverte d'un pied nu sur le sol inviolé d'un autre continent que le nôtre, aiment en Jules Renard un *poète*.

Quand il parle de la souris, c'est le Verlaine d'« Impression fausse » : en mieux peut-être. Et quand il parle du cheval, il est l'Octave Mirbeau des bêtes. Quand il décrit le cafard, c'est Francis Ponge. Et son chat, « la tête bien fermée comme un poing », c'est aussi fort qu'André Breton, que la très célèbre « rosée à

tête de chatte » (aussi fort aux yeux de ceux pour qui les choses ont toujours précédé les mots, de ceux pour qui la tête d'un chat, le poing sur la table, une goutte de rosée elle-même existent d'abord, ont été d'abord des objets vraiment regardés).

Pour atteindre la poésie de Jules Renard sans contre sens, il faut s'être aperçu que chez lui, presque toujours, le poème est perpendiculaire au sujet. (Ses mises en scène complètes sont souvent ratées, comme « La chenille » ; il n'atteint que rarement, comme dans « La mort de Brunette », un chef-d'œuvre, à la perfection d'un scénario tel que, pour avoir l'équivalent, nous devons attendre les grands films paysans du cinéma soviétique.) La plupart du temps, dans le devoir bien sage ou spirituel annoncé par le titre, d'un seul coup, souvent d'une seule phrase, le poète livre toute la poésie dont il est capable ; il évoque les grenouilles qui « sautent de l'herbe comme de lourdes gouttes d'huile frite », ou bien le bouquet d'arbres isolés sous le vent qui « se flattent de leurs longues branches, pour s'assurer qu'ils sont tous là, comme des aveugles ». Et, non moins brusquement, nous avons l'impression que sa phrase a délivré l'image que nous avons depuis toujours sur le bout de la langue.

Les éditeurs français doivent croire (ils se trompent) que nos enfants ne sont pas assez intelligents pour lire ça : si Jules Renard était un auteur anglo-saxon, nous serions inondés de traductions passables, illustrées plus ou moins bien. Français, ce n'est encore qu'un tout petit classique au purgatoire, méconnu.

Problèmes proposés par quatre quatrains

Plus je vais et plus je crois qu'une de nos maladies critiques, c'est d'éviter les vrais problèmes posés par les œuvres : j'appelle vrais problèmes ceux que se posent naturellement les lecteurs, et dont la critique écarte pudiquement toute approche.

Par exemple, Tortel. On n'aurait peut-être pas dit grand-chose à Tortel — ou pas dit grand-chose de Tortel aux lecteurs —, aussi longtemps qu'on se bornerait à décrire lyriquement la poésie de Tortel ; ou bien qu'on se bornerait à construire sur cette poésie deux ou trois systèmes poétiques et philosophiques. La vraie question, que chaque lecteur, et chaque ami de Tortel, a dans la tête, et qu'il évite de se pose pour éviter d'y répondre, est peut-être celle-ci : « Comment se fait-il que ce poète à qui je veux amicalement tant de bien, dont je dis tout le bien que je veux en penser n'ait pas atteint, jusqu'ici, dans le public averti, la taille de Guillevic, ou de Ponge — qui sont manifestement ses proches parents ? »

J'ai fini par penser qu'on fait plus d'honneur à Tortel en posant cette vraie question, qu'en empilant à son propos toutes les définitions tortelliennes possibles de la poésie. Tant que je

n'ai pas fait face à cette vraie question, je laisse Tortel en suspens dans un commode univers poétique imaginaire où la poésie de Tortel est la seule ; où, par conséquent, j'évite de me prononcer de façon nette à son endroit. Si je me demande franchement : « Pourquoi pas Ponge ? Pourquoi par Guillevic ? » alors j'accorde à Tortel une place objective dans l'histoire vraie de notre poésie, et cette place objective, quelle qu'elle soit, vaut plus que la plus dorée des mises entre parenthèses.

Peut-être bien que Tortel est le cas le plus typique d'un poète dévoré par sa propre poétique : tirailé par une double vocation, de poète et d'esthéticien, et passant de l'une à l'autre sans cesse, il a pris pour patrons — preuve de son coup d'œil autocritique — ses vrais ancêtres : Malherbe, Boileau, Mallarmé ; tous ceux qui ont peut-être trop réfléchi sur les problèmes techniques de la poésie ; tous ceux qui se sont enivrés finalement des plaisirs de la technique. D'où beaucoup de ces poèmes artisans, qui se posent comme des problèmes à résoudre, et que la poétique tortelliënnne résout, mais indifféremment, parce qu'elle a été faite pour cela. J'allais écrire : « sans chaleur ». Je veux dire par là que la possession de sa poétique parfaitement élaborée donne à Tortel une sorte de détachement vis-à-vis de tout ce qu'il exprime : tous ses poèmes sont égaux sous cette lumière froide.

Ou plutôt : presque tous. De temps en temps, ces impeccables exercices de grand style rencontrent un des rares thèmes non techniques restés chers au cœur du poète (car c'est là le drame de la passion technique, elle tue presque toutes les autres émotions, les détourne à son profit). Alors ce métier si savamment acquis, si longuement médité, donne tout ce qu'il est capable de donner :

*Va, je sais à peu près ce que fut notre vie.
 Tout est si bien scellé que je ne peux mourir.
 Nous n'avons pas fraudé. Notre double parole
 Couronne le destin que nous avons construit.*

Je me perpétuerai, tu te perpétueras

*Car si je suis ton corps le tien m'a renfermé.
 Nous sommes nés ensemble et nous mourrons ensemble
 Car nous avons créé le Temps qui nous émeut.*

*Il faut nous souvenir que notre vie fut simple,
 Facilité, sans heurts, sans malheur, sans épreuves ;
 Nous n'avons pas été séparés l'un de l'autre.
 Nous avons eu du temps pour faire notre amour.*

*Que nous l'ayons construit, que nous puissions le dire,
 Que nous ayons placé nos belles pierres bleues,
 Nous avons fait notre devoir d'homme et de femme.
 J'en parle sans orgueil, puisque nous le savons. ¹*

Ici, Tortel est maître : et c'est parce qu'il est dominé par un thème qui le libère de ses obsessions techniques ; la fenêtre, la lampe, la rose, le miroir, c'étaient des *natures mortes* de la poésie tortellienne, des exercices au pinceau. Maintenant, c'est l'homme et la vie de l'homme qui sont à la barre du poème.

Chose curieuse, et belle : ces admirables quatrains, taillés dans l'alexandrin non rimé classique ne doivent rien de formel aux petites servitudes techniques grâce auxquelles un vers de Valéry, c'est trop souvent le *pastiche* d'un vers de Sponde, ou de La Fontaine, ou de Racine ; mais ils rejoignent le plus pur classicisme d'un Malherbe quant à la forme, d'un Maynard et d'un Corneille quant à la teneur, *parce que le classique est à l'intérieur*. Ces quatre quatrains justifient Tortel et sa longue patience technique, et sa manie poéticienne : ils prouvent qu'on peut encore être cornélien, formellement et foncièrement cornélien, vers le milieu du *xx^e* siècle, à condition d'avoir quelque chose à dire, au-delà du culte techniciste du pré classicisme français.

Car Tortel, heureusement pour nous, avait quelque chose à dire : un poème du couple, qui ne court pas les rues. De ce

1. « Quatrains sentencieux », dans *Naissances de l'objet*, Éditions des Cahiers du Sud, 1955, pp. 107-108.

point de vue même, il aurait sans doute fallu citer souvent ces quatre quatrains, parmi les plus beaux vers écrits en 1955, aux jeunes poètes partis pour explorer la santé, cette autre contrée énorme aussi, où tout se tait encore (malgré les *Poésies* de Lautréamont, malgré l'appel apollinarien). N'a pas la santé poétique qui veut ; mais je pense que ces quatre quatrains plairaient au public enthousiaste de *La Moisson*, de Galina Nicolaieva.

Dans une anthologie de la poésie de notre siècle, il faudra mettre ces quatre quatrains : non loin de quelques-uns des meilleurs poèmes de Ponge, et de Guillevic.

L'hôpital de la poésie

Un des privilèges auxquels tiennent (et croient) le plus tous les poètes, c'est celui selon lequel ils sont toujours tous des précurseurs en avant de quelque chose, des annonciateurs ; et que l'avenir justifiera les formes de sensibilité qu'ils sont pour l'instant les seuls à manifester.

La vérité, c'est qu'il s'agit là d'une illusion d'optique perspective ; et que l'avenir n'élite à chaque génération qu'un ou deux poètes sur les mille au moins qui pensaient de la sorte. Les autres, en dépit d'eux-mêmes, n'auront été, de leur vivant même, que des épigones, disons d'Éluard, d'Aragon, de Supervielle ou de Reverdy, de Char ou d'Apollinaire.

Au risque de ressasser, je dis que la quasi-totalité de notre poésie d'aujourd'hui fait des gammes : éluardiennes ou pongiennes, aragoniennes, apollinariennes. Elle exploite, petitement, des Amériques déjà depuis longtemps découvertes, arpentées, cartographiées. La moindre petite île vraiment nouvelle ferait bien mieux notre affaire.

Quand on leur dit tout cela, nos poètes croient toujours qu'on leur en veut, qu'on est de parti pris, qu'on ne les comprend

pas — qu'ils auront du talent vers 1980. Mais n'auront du succès d'ici vingt-cinq ans que ceux qui n'écrivaient pas des poèmes seulement parce que d'abord ils en avaient lu, de bons, beaucoup, souvent et longtemps : ceux qui sauront découvrir en eux leurs vrais poèmes — et non pas rédiger leur journal intime à la manière de Saint-John Perse ou de Char ou d'Artaud. En un mot, ceux qui vivent...

Par exemple, *l'hôpital* — une réalité monumentale au beau milieu de la vie moderne, un coup de marteau biographique pour tous ceux qui l'ont connu, dans notre monde d'assurés sociaux, de cures sanatoriales, de chirurgie prioritaire, d'avortements. La littérature non poétique est pleine d'hôpitaux, la littérature d'hôpital fait carrière, on exploite l'angoisse hospitalière. Mais les poètes ignorent cette réalité, pour laquelle Éluard, Apollinaire, Aragon, Char (*et cætera*) n'ont pas conquis droit de cité poétique. En effet, ce ne serait plus qu'un poncif assez désuet qui s'éloigne à l'horizon de l'histoire littéraire, objet de quelques anecdotes verlainiennes plus guère à la mode.

Ainsi, nos modes poétiques, nos manies poétiques en arrivent à nous rendre sourds à beaucoup de grands poèmes. « Les fenêtres » de Mallarmé, par exemple, pour tout le monde, c'est un poème un peu banvillien — non pas du meilleur Mallarmé donc — éclairant surtout comme document sur la *religion de l'azur* mallarméenne : on sauve les cinq dernières strophes, plus baudelairiennes, du poème, *avec toutes les croisées d'où l'on tourne l'épaule à la vie*.

Notre préjugé nous masque les cinq premières strophes — introduction prosaïque sans doute ? Hors-d'œuvre inutile ? — et leur extraordinaire *hôpital*. Car c'est de Mallarmé, du plus *irréaliste* prétendument de tous nos poètes, qu'est ce tableau terrible et parfait :

*Las du triste hôpital et de l'encens fétide
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux
 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
 Le moribond sournois y redresse un vieux dos,*

*Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de sa maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler.*

*Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.*

Il ne s'agit pas d'engager les poètes d'aujourd'hui — comme le fait puérilement Robert Poulet — à récrire « Les fenêtres » du xx^e siècle en vers du xix^e. Même en les intitulant *Lariboisière* (et les strophes de Mallarmé supporteraient un tel titre). Mais il s'agit d'apercevoir les poètes d'aujourd'hui qui savent ressentir notre monde comme Mallarmé ressentait le sien : c'est sûrement « Les fenêtres » de Mallarmé qui m'ont rendu très attentif à ce poème de Gabriel Cousin :

SÉPARATION DE CORPS ET DE BIENS

*Nous avançons vers les grands bâtiments où la santé est une
production. Nous ne pouvions plus que regarder grandir les fenêtres
derrière lesquelles déjà la mort avait été notre compagne.*

*Tu gis sur le lit fiévreux, l'œil sur les mouches.
Il fait beau, il fait froid, c'est le matin, la nuit. Je marche sous
la pluie, je roule sous le soleil.
Je suis sourd et n'ose plus frapper aux portes.*

Séparation de corps.

Tu es enfermée, l'oreille sur l'invisible qui t'habite et te transforme.

*Je suis dans la ville, au travail, parmi les enfants ; c'est le repas,
le sommeil. Je cherche des insectes qui pourraient t'approcher.
Mon corps est aveugle et n'ose plus traverser les rues.*

Séparation de biens.

*Et la maison vide, et le jardin où ne se tachent plus tes mains.
Le silence des repas, le vin que je bois dans un verre vide
Et les lilas délaissés, et les paroles qui ne seront point dites.*

Séparation de corps.

*Et la droite, aux yeux de châtaigne, qui lit sans nous
La douce, au sourire de garde, qui s'endort sans nous
Et la tiède à la peau de porcelaine, et qui attend après nous.*

*Séparation de biens.*¹

Lorsque je dis que Gabriel Cousin doit être un de nos prochains poètes français, c'est à certains de ses poèmes comme celui-ci que je pense. C'est une chose d'aligner des *miaou-miaou* phonétiques — parce qu'on est allé à l'école, que diable ! — comme ceux-ci : « Le soleil lâcha une poignée de sourires », ou : « Les feuilles pianotent sur le clavier du jour », ou : « Je dis soleil et mes yeux brûlent ». Et c'est tout autre chose d'apercevoir — je ne dis pas d'exprimer, je dis : d'apercevoir d'abord, c'est beaucoup plus difficile — ces *émotions* :

*Nous ne pouvions plus que regarder grandir les fenêtres
Je suis sourd et n'ose plus frapper aux portes
Mon corps est aveugle et n'ose plus traverser les rues
Le silence des repas, le vin que je bois dans un verre vide.*

Ce ne sont pas des petits problèmes de langage qui sont résolus *d'abord*. Il ne s'agit plus ici de candidats en train de passer le baccalauréat poétique, avec des sujets d'examen poétiques. Il s'agit sans doute, tout simplement — malgré peut-être un peu de rhétorique (ou d'éloquence ?) —, d'un vrai poète devant un vrai poème.

1. Gabriel Cousin, *L'Ordinaire amour*. Fragments, plaquette hors commerce.

Vers l'arbre-frère aux jours comptés

Lorsque j'ai lu pour la première fois, quand j'avais quatorze ans, l'anecdote célèbre de La Fontaine — qui s'en allait demandant à tout le monde : « Avez-vous lu Baruch ? C'était un grand génie » —, je me rends compte à présent que j'ai reçu sans m'en douter l'une des initiations principales qui m'ont fait aimer la poésie comme je crois qu'elle doit l'être.

La Fontaine, à travers l'anecdote, a d'abord atteint son objectif, au moins pour moi : j'ai voulu connaître ce Baruch et le lire ; et, jusqu'à ce que j'aie mis la main sur une bible, j'ai cherché, non pas ce qu'était Baruch (une note me l'avait dit) mais ce qui pouvait dans le texte du petit prophète avoir donné ce choc à La Fontaine. Et c'est encore aujourd'hui matière à longues réflexions de penser que La Fontaine, dont l'esthétique poétique était celle des *Fables* et des *Contes*, a trouvé quelque chose qui le saisissait dans les quelques pages de Baruch, absolument sans rapports avec ses goûts propres et ceux de son temps.

Malgré tout ce que j'ai lu de désolant, je persiste à croire à l'existence de la poésie parce que, de temps en temps, je continue de recevoir aussi ce choc ; avec l'impression d'être en

face d'un texte à chaque fois presque sans commune mesure avec des dizaines d'autres, apparemment presque pareils, et lus par habitude. Ainsi ce quatrain de Char, qui ouvre les *Poèmes des deux années* (1953-1954) :

VERS L'ARBRE-FRÈRE AUX JOURS COMPTÉS

*Harpe brève des mélèzes,
Sur l'éperon de mousse et de dalles en germe
— Façade des forêts où casse le nuage —,
Contrepoint du vide auquel je crois.*

Naturellement, c'est toujours Char, saisissant d'émotions ténues et puissantes, arrêtées et fixées pour nous dans le moment de leur plus contagieuse communicabilité. Mais comme je me défie de moi-même, de cette préférence qui peut être une étroitesse, et même une injustice (et comme, d'autre part, je reviens sans cesse à cette sorte de poèmes préférés), je ne cesse de me les expliquer, de me les justifier. Pour moi, ce petit poème est, depuis la première seconde où je l'ai lu, un instantané de moyenne montagne (comme les alpinistes n'en écrivent pas souvent). N'enfermons pas Char dans ses paysages méditerranéens, les *Feuillets d'Hypnos* et d'autres œuvres après celle-là sont toutes semées d'images de montagnes, de torrents, de glaciers même. C'est de Char aussi qu'est ce verset, qui pourrait servir d'épigraphe à tant de volumes d'alpinistes obsédés de leur impuissance à nous transmettre le secret de l'exaltation qui les récompense : « Tu nous menas de roc en roc, jusqu'à cette fin de soi qu'on appelle un sommet » (*Les Matinaux*).

Un rideau de mélèzes, un éperon de roc allant finir en à-pic : « Contrepoint du vide auquel je crois », dit Char. (Le vide le mène à la pensée de la mort, qui fournit la basse continue de sa méditation. Ce dernier vers a la fermeté très appuyée d'un credo, souvent affirmé par le poète pour qui « la mort n'est qu'un sommeil entier et pur... ».) Malgré le titre (l'« arbre-frère » est ainsi nommé parce qu'il est mortel aussi, parce qu'il est « l'arbre aux jours comptés »), le poème n'est pas centré sur

cette méditation de la mort. En contrepoint, la mélodie principale du poème est dans les trois autres vers, où se trouve saisi le plaisir aigu de se sentir exister seulement, né d'un regard posé sur la montagne : toute la vie est là, dit le poète, d'autant plus possédée qu'elle est en même temps sentie comme menacée.

La poésie ne remplace pas le monde — elle parle de lui, pour ceux qui le connaissent, inextinguiblement. Qui n'a jamais vu de mélèzes errera dans les labyrinthes de la phonétique (il apercevra peut-être, observation juste, mais inutile, que ce premier vers est fait comme deux mesures d'une valse lente), il entreverra peut-être, il ignorera pourtant la poésie de ces quatre mots — jusqu'à ce que les quatre mots du poète le poussent à vouloir enfin voir aussi des mélèzes. N'importe qui dira : « Pourquoi, harpe ? » Parce que le vent joue dans les branches des mélèzes. « Pourquoi, brève ? » Parce qu'il s'agit d'une musique légère, de souffles, souvent interrompus. Je crois que celui-là ne sait presque rien du vers de Char, il ne sait pas que le mélèze est le plus léger, le plus aérien des conifères, il n'a pas vu les fins rameaux verticaux retombants tout constellés d'aiguilles courtes d'un vert aussi tendre que celui de la plus tendre petite herbe ; il n'a pas vu (j'allais dire : les gestes) les mouvements lents, flexueux, arrondis, comme de longs doigts de mains d'aveugles de ces longs rameaux au moindre souffle ; car le mélèze est l'arbre des lisières, et des clairières. Telle est la plénitude du vers de Char, pour ceux auxquels il sert de souvenir.

« L'éperon de mousse et de dalles en germe » est une ligne du paysage qui parle sans commentaires. (Pourquoi des « dalles en germe » ? Je ne sais pas. Peut-être parce que le roc feuilleté de l'éperon fait par avance imaginer les dalles que l'érosion finira par en tirer ? De toute façon, je crois que ces trois mots sont le seul point trouble de ce petit poème si limpide ¹.)

1. Pourquoi vouloir expliquer ? diront les tenants de la thèse selon laquelle il ne faut jamais expliquer la poésie, qu'elle se sent, qu'elle se pénètre ineffablement, etc., etc. Je leur signale le cas du traducteur,

« La façade des forêts où casse le nuage », au contraire, instantanément, nous retransporte dans nos sensations de montagne : nous sommes de nouveau là, sur les pentes, où les nuages ont ce comportement si dépaysant pour l'homme des plaines, s'animent, épousent les formes, rampent, franchissent les rebords, descendent, coulent, et cassent sur le front d'une ligne d'arbres comme une nappe de liquide sur une marche d'escalier.

Mais avant de s'être dit tout cela, le lecteur a déjà reçu toutes ces richesses. Il suffira toujours, après coup, de montrer qu'elles y sont bien, que la poésie n'est pas une illusion d'optique linguistique.

Aimer n'importe quel poète, c'est être toujours capable de ces ressaisissements, de ces surprises inactuelles. (Et pour ma part, je suis toujours étonné que tant de critiques ne parlent d'une œuvre, n'en citent des poèmes qu'une fois pour toutes, dans le premier compte rendu qui signale la parution du volume. Ensuite, on n'y revient presque jamais.)

On me dira que c'est enfermer la poésie dans une étroite définition : de rares moments souverains, souverainement saisis, et dits. Non, ces quatre vers ne jugent ni ne condamnent aucune autre poésie : tout au plus enseignent-ils que tout poème, soit qu'il saisisse une émotion presque insaisissable, soit qu'il décrive un lieu, soit qu'il raconte un fait — même un fait politique, doit posséder la même espèce de pouvoir sur nous que ces

qui ne peut pas faire semblant de ne pas comprendre. Voici comment William Carlos Williams a traduit ce petit poème :

*To friend-tree of counted daus
Brief harp of the larches
On mossy spur of stone crop
— Facade of the forest
Against which mists are shattered —
Couterpoint of the void in which
I believe .*

(René Char, *Hypnos waking*, New York, Random House, 1956).

quatre vers. Ces quatre vers m'aident à lire de longs poèmes. Et, sans sortir même de l'œuvre de Char, qui ne soutiendrait dans l'abstrait qu'elle justifie totalement la fameuse théorie de Georges Bataille sur les instants souverains ? Et la plus fameuse théorie de Paul Valéry (selon qui, pour devenir pure, la poésie s'est progressivement séparée de tout ce pour quoi la prose eût suffi comme véhicule) ? Le corollaire de ces deux thèses, c'est qu'il ne peut plus y avoir place aujourd'hui pour une poésie qui soit un récit, pour une poésie narrative, à la Victor Hugo par exemple. Quand on ne sait pas vraiment ce qu'est la poésie, on peut prouver, naturellement, que *l'Iliade* n'est plus depuis longtemps possible (à preuve : *La Henriade*) ; ou *Le Mariage de Roland*, *Le Petit Roi de Galice* (à preuve l'affreux poème de Sully-Prud'homme sur l'ascension de l'aérostat de Tissandier). Mais je connais dans *Les Matinaux* (volume de Char publié depuis cinq ans) tel poème qui reste un chef-d'œuvre inconnu de René Char, poème uniquement fait d'un récit, qui est une histoire et qui est de l'histoire, en même temps qu'une espèce de prodigieux roman comme les auteurs de *science-fiction* n'en écrivent jamais. J'ai lu, j'ai relu ce poème, et je peux dire : vous qui avez lu *Les Matinaux*, avez-vous lu vraiment « Les inventeurs » ? Ces deux pages font déjà partie de la légende du xx^e siècle.

Une poésie fossile

Elle n'a que vingt-trois ans. Je l'ai lue l'année de son apparition, mais je n'ai plus jamais rouvert le livre ensuite, jusqu'à cette année-ci.

Cette poésie, depuis 1934, n'a pas changé. Moi, pourtant, j'ai changé, je le sais. (J'aimais *Les Nourritures terrestres*, à cette époque-là, jusqu'à relier de ma main mon exemplaire, et j'en recopiais des fragments choisis pour les posséder mieux. J'avais l'impression que, dans *Les Thibault*, les quatre pages de « La belle saison », la rencontre de Daniel avec un inconnu qui lisait dans le train le livre secret sans titre, avaient raconté ma propre histoire. Aujourd'hui, je ne peux plus supporter le maniéré, le précieux, le ranci, le truqué de cette langue, ses sempiternelles exclamations, ses pleurs et ses pâmoisons pour amis particuliers, son pompiérisme mignard ; et le livre me tombe des mains. J'en goûte quelques idées fraîches, quelques valeurs durables ; *malgré son style*, qui sent toujours l'eau de lavande et la manucure.) C'est d'ailleurs une terrible leçon critique que le vieillissement d'une de ces œuvres tant aimées : vieillissement constaté franchement dans le secret du cœur, et loin de toute polémique, arrêt complet du fonctionnement d'un texte qui pendant des années fonctionnait *pourtant*.

Mais la poésie dont je parle n'a pas changé : seulement, le poète a tourné court. On le voit mieux aujourd'hui, quand on relit ce petit volume oublié.

Tout le monde sait faire aujourd'hui le portrait de Montherlant : nous avons plus de recul à son endroit que s'il avait quatre-vingts ans. Tout le monde sait la manie vieillotte qu'il a gardée pendant des décades : se gargariser du vocabulaire de la guerre 1914-1918 comme les boy-scouts se gargarisent avec du vocabulaire indien, pour s'exciter l'imagination. Tout le monde a fini par être ennuyé par cette fausse littérature de jeune-ancien-combattant-perpétuel (excepté la meilleure version du « Chant funèbre pour un aspirant mort à Verdun », poème indélébile).

Nous savons tous aussi — chaque fois qu'il écrit une préface toute gonflée de son Soi-même, chaque fois que la radio, cruellement, le fait parler — l'incroyable vanité littéraire de l'homme. Toute sa vie, nous le savons presque depuis ses premiers mots, Montherlant va simuler l'orgueil qu'il n'a pas dans la peau, parce qu'il a cru probablement que c'était aristocratique. (Mais quand un homme est orgueilleux, irrésistiblement orgueilleux, jamais il n'a besoin de le dire, de le rabâcher : le trait de l'orgueil, c'est qu'il éclate. Pas un acte, pas un mot de Montherlant n'ont été d'un orgueilleux véritable : c'est un bavard, un guindé, quelquefois même un fat littéraire comme on n'en fait plus depuis le xvii^e siècle. Il sait qu'il n'a pas de caractère, il cherche à le cacher sous sa littérature d'idées fanfaronnes. Mais il ne joue même pas bien sa comédie de l'orgueil. Il n'est jamais naturel, même dans la vanité.)

On me dira que cela n'a pas empêché Montherlant d'avoir beaucoup de talent. C'est vrai. Mais il faut quand même redire ici, bien qu'on le sache depuis longtemps, que le lecteur se résigne mal à respecter la poésie dont il ne respecte pas l'auteur. Toute poésie que ne garantit pas une vie lui paraît toujours, à la longue, un ratage, ou du moins un faux, même quand il n'en localise pas exactement le défaut.

C'est pourtant de ce Montherlant-là que sont quelques-uns des très beaux poèmes français qui furent écrits de 1930 à

1940. On y sent certes un peu de la fadeur précieuse d'époque, et de ce style parfumé de journal de modes : Montherlant jeune a probablement trop lu Gide. Il offre même à cet égard d'extraordinaires *poèmes ratés*, comme « Le sacrifice à la rose », poème qu'il faudrait lire aux rayons X, expurgé de tout ce *style modern'style* des Henry de Régnier, des René Boylesve et des Jean-Louis Vaudoyer qu'il traîne encore. Mais ce poème assassiné par son époque mérite d'être relu — parce qu'il attend toujours d'être refait.

Malgré tout, le petit volume (son titre même est un raté d'époque : *Encore un instant de bonheur* !) apportait une poésie dont il est dommage que les Français n'aient pas voulu. C'était une poésie de grand poète (Montherlant a su ce qu'était la poésie), franche, droite, puissante, parce qu'elle partait de la vérité poétique vécue, et non pas de la culture poétique apprise. Montherlant a été capable d'*apercevoir* et de dire ces trois versets de « La maison menacée » :

*Asseyez-vous, bien-aimée, en bas, dans la salle à manger.
Que je tienne entre mes doigts le lacet de votre soulier.
Que je glisse un doigt entre votre soulier et votre bas et le tienne là.*

Montherlant a été capable aussi de cette émotion qui n'avait probablement été nommée jusque-là dans aucun livre :

Moi qui vis dans la passion de jouer avec ses genoux !

Montherlant a été capable d'écrire « Hélène ». (Et la lecture de ce poème est un test : ceux qui n'y sont pas sensibles ont irrémédiablement perdu tout contact avec leur propre adolescence.) Il a été capable d'écrire « La lampe solitaire », sténogramme poétique parfait d'un rendez-vous, poème qui serait célèbre s'il était traduit de l'espagnol ; et d'écrire « Il fait beau »

Vous êtes là, je suis là, et il ne naît pas de bonheur de nous.

Voici presque un quart de siècle, il s'en est fallu de peu que nous n'héritions d'une poésie faite de ces mêmes séquences que

nous admirons dans les meilleurs films italiens néo-réalistes et post-néo-réalistes ; d'une poésie dont nous avons besoin, puisque nous avons été la chercher dans ces films et dans les chansons dites populaires. Il me semble que l'homme qui a écrit ce poème avait de l'avenir :

*Toi avec ta douceur confuse, et moi engourdi par la force.
 nous avons dormi côte à côte comme deux serpents sous la même écorce ;
 mon âme a dormi avec toi et t'a aimée sans un mot.
 Toi, si petite, toi ; l'amie de toutes les choses petites de la terre,
 et moi qui, si j'étais monté dans la plus haute des plus hautes sphères,
 m'y sentirais encore captif et voudrais monter plus haut,
 nous avons été mêlés comme la rive et la rivière,
 nous avons été mêlés comme le cygne et l'eau.
 Et maintenant, d'autres que moi pourront boire à cette tête chère.
 D'autres hommes feront, tels les vents constellés,
 leurs souffles sur ton corps dormant comme sur une campagne tranquille.
 D'autres hommes entreront en toi, avec leurs faces de damnés.
 Je te garderai dans mes bras, et tu y seras éternellement immobile.*

On y sent, dans deux ou trois versets, les défauts dont j'ai parlé. Comme dans « Hélène », « Il fait beau », « La lampe solitaire ». Poésie menacée par tous les vices de Montherlant, poésie forte, avec un rien de douceâtre. Et pourtant poésie juvénile vraie, la seule poésie juvénile que nous ayons eue depuis longtemps.

Voici presque vingt-cinq ans, dans l'esprit d'un comédien déjà très vieux, mourait un jeune poète, qui nous a sans doute manqué.

Je ne suis pas seul

S'il fallait plaider pour le pauvre Sainte-Beuve — aussi mort aujourd'hui dans la pensée de la poésie vivante que les statues dans les squares à Paris —, je le créditerais de cette phrase : « Un critique est un homme qui sait lire [ou qui croit qu'il sait lire], et qui apprend à lire aux autres. » Inlassablement, bravement, bêtement. Parce qu'il sait par expérience qu'il faut apprendre à lire, toujours recommencer d'apprendre à lire, à tout le monde, à chaque génération.

Les gens qui croient à la *grâce* poétique éclairante et sanctifiante ont la conviction qu'on n'apprend jamais à lire à personne. Mais ces gens sont ceux dont la culture poétique est toujours achevée. Comme la culture, selon le mot justement célèbre, c'est ce qui reste dans l'esprit quand on a tout oublié, ces gens-là sont persuadés, de la meilleure foi du monde, qu'ils ont toujours su lire, qu'ils n'ont jamais appris à lire. (Mais si ce sont des écrivains, quand on a leurs inédits d'adolescents, leurs lettres juvéniles, alors on suit leurs apprentissages à la trace, à travers leurs admirations mimétiques ; on reconstitue leur itinéraire culturel, on voit qu'ils n'ont pas toujours su lire ; on voit que

la grâce poétique, elle aussi, peut n'être qu'une longue patience.)

D'un autre côté, quand on reste en contact avec les vrais jeunes, non pas ceux de vingt-cinq ou trente ans, ni même ceux, plus précoces, de vingt ans, mais ceux de quinze, seize ou dix-sept ans (qui dans cinq ans liront tout, ou bien ne liront plus jamais rien de neuf en fait de poésie), force est de constater leur désorientation devant les écrits qui nous paraissent les plus transparents, comme ce poème archi-connu d'Éluard :

JE NE SUIS PAS SEUL

*Chargée
De fruits légers aux lèvres
Parée
De mille fleurs variées
Glorieuse
Dans les bras du soleil
Heureuse
D'un oiseau familier
Ravie
D'une goutte de pluie
Plus belle
Que le ciel du matin
Fidèle*

*Je parle d'un jardin
Je rêve*

Mais j'aime justement

Quand on a fait maintes fois l'expérience, on sait qu'il y a des clés pour la poésie. Multiples probablement, diversement efficaces, très particulières. La poésie, elle aussi, se transmet.

Le jeune lecteur, que tout notre enseignement forme à *raisonner* sur la littérature, est désorienté parce qu'ici ses raisonnements passe-partout ne lui livrent rien. Certes, il voit bien que c'est

le poète qui parle (« Je ne suis pas seul », écrit-il), et qu'il parle de la femme qu'il aime. Mais ce qu'il en dit ?

*Parée
De mille fleurs variées
Heureuse
D'un oiseau familier
Ravie
D'une goutte de pluie
Plus belle
Que le ciel du matin*

Le jeune lecteur estime que tout cela n'est pas bien difficile à déchiffrer, pas bien mystérieux, pas bien original au fond non plus. Qu'est-ce donc que le professeur a, de vouloir admirer tout cela ?

Mais le même jeune lecteur est pourtant dérouté parce qu'Éluard a dit aussi :

*Chargée
De fruits légers aux lèvres*

(Le jeune lecteur, honnête, est très exigeant quant à la logique ; et quand il n'est pas très exigeant, c'est parce qu'il est déjà snob, et c'est pire : il fait semblant de sentir et de comprendre parce que c'est la mode.) Pourquoi « chargée de fruits légers aux lèvres » ? Ici, la rhétorique ordinaire est toute perdue : l'antithèse *chargée-légers* n'est pas la cheville ouvrière du vers. Il faut admettre qu'une poésie est une façon de lire, comme elle est une façon d'écrire ; il existe une façon de lire propre au *xx^e* siècle — comme il existe un dessin du *xx^e* siècle, que nous lisons à livre ouvert sur tous les murs et qui serait illisible aux contemporains de Léonard ou d'Ingres. Un tel vers, heureusement, propose une image saisissante avant d'être comprise, une image imposée. Mais de plus, elle est entièrement lisible, aussi lisible qu'une image de Racine ou de Leconte de Lisle, à *la lumière de l'histoire de la poésie du xx^e siècle*. Elle est tout entière expliquée par la poétique éluardienne des *Proverbes* : prendre une expression familière, parlante parce que familière, puis en altérer presque

imperceptiblement l'un des éléments de manière que cette expression, familière par sa forme, cesse de l'être par son contenu, pour obliger notre oreille à l'entendre toute neuve (« Plus la pluie est fine, plus le monde est loin »). Ou bien, comme ici, prendre plusieurs de ces expressions familières, « des lèvres rouges comme des cerises », « des lèvres comme un fruit mûr », « un sourire aux lèvres », « une fleur aux lèvres », et télescoper ces expressions dans une image à la fois rapide parce que sa structure est familière, et toute neuve (« chargée de fruits légers aux lèvres »). C'est là un des secrets d'Éluard, une poétique à laquelle il est resté fidèle quarante ans durant. (Ainsi qu'on le voit, le surréalisme n'abolit pas la nécessité de l'histoire de la poésie, il exige seulement une autre histoire de la poésie.)

Et pourquoi « glorieuse dans les bras du soleil » ? Là aussi, on voit avant de comprendre — il faut voir avant de comprendre et se laisser mener par les mots vers l'image. Une image de femme portée dans les bras du soleil, une vision de rayons divergents, de bras tendus offrants. C'est une image *glorieuse*, comme dans les tableaux celle des personnages entourés de lumière (mais il n'y a pas là d'allusion picturale, de souvenir littéraire d'une peinture). C'est seulement l'image radieuse de femme éblouissante qui a empli les yeux d'Éluard. Et la preuve, c'est qu'il revient sur cette image, insatisfait jusqu'à ce qu'elle ait atteint la plénitude expressive adéquate à la vision qu'il gardait intérieurement :

*Sans songer à d'autres soleils
Que celui qui brille en mes bras*

dira-t-il en 1940. Et c'est bien la même image. Il me semble qu'il a finalement su se délivrer de son éblouissement dans ce vers-ci, le plus accompli :

Tu portes dans tes bras les branches du soleil

où c'est toujours la même apparition rayonnante et fascinante ; la même photographie d'une éternelle rencontre d'amoureux, de bras tendus, de regards qui s'élancent l'un vers l'autre. Et comme les poètes sont frères par la grande poésie, force est

d'apercevoir que c'était déjà l'un des beaux mouvements de Verlaine :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches

(On le voit, les fameux rapprochements de l'explication de texte ne sont pas inutiles, et ne sont pas périmés ; ce sont seulement d'autres rapprochements.)

Le poème n'était donc pas le portrait (attendu) de cette femme que le poète aime ; aucun ordre descriptif et rationnel où raccrocher les vieilles habitudes de la lecture universitaire ; aucune musicalité, mécaniquement fabriquée, qu'on puisse aussi mécaniquement démonter et démontrer. Ce ne sont que les litanies de la femme aimée, sans ordre, dans la légère exaltation de la joie, de la gaminerie presque : c'est le portrait de cette joie, de cette gaminerie. Le poète heureux joue avec l'image de cette femme dont on dit qu'un rien l'habille, qu'un rien la pare, qu'un rien l'amuse, qu'un rien la comble : les quatre vers qui n'avaient l'air de rien dire (lus dans l'optique traditionnelle) disaient quelque chose.

Le jeune lecteur n'aime pas beaucoup non plus le saut brusque du second alinéa : « Je parle d'un jardin », dit le poète. Pourquoi ? C'est quand on a saisi le jeu des mots joyeux de la première strophe que l'on peut comprendre : ces vers pleins de fruits, de fleurs, de gouttes de pluie, d'oiseaux — mais de quoi donc suis-je en train de parler, se demande le poète étourdi de sa propre allégresse ? « D'un jardin. Je rêve. » C'est le ressaisissement dans la légère ivresse de l'allégresse, mouvement que l'inspiration souvent abandonnée d'Éluard aime bien : « Où donc ai-je la tête ? » Je ne sais plus ce que je dis. (Ce sont d'autres vers d'Éluard, c'est le mouvement, par exemple du poème : « Où en étais-je ? ») Ici aussi, on peut vérifier que la clé d'un poème est quelquefois dans un autre poème : en 1946, essayant d'expliquer l'aspect imprévisible souvent du poème, Éluard écrira cet autre poème :

*Le poète ne fait pas ce qu'il veut : il croit parler
de la femme qu'il aime, il parle des oiseaux.*

(C'est l'envers exactement du mouvement émotionnel de « Je ne suis pas seul ».) Puis, en deux mots, finalement, la double explication, toute simple : « Je rêve. Mais j'aime justement. » Tout le petit poème est, littéralement, la sténographie du léger enivrement intellectuel des premiers moments du jeune amour — et suggère l'émerveillement de ces moments inoubliables.

La poésie moderne n'est pas un ensemble de petits trucs syntaxiques qu'il suffit d'attraper. Derrière ces façons nouvelles d'utiliser la langue française, il y a des réalités antérieures au maniement du langage. Et c'est pourquoi le poème est lisible de bout en bout. Le lecteur aussi peut dire, au dernier mot : « Je ne suis pas seul ». Un poète est avec lui, vraiment avec lui, ce n'est pas une illusion d'optique linguistique.

DÉCLINAISONS

Dans une lettre — qu'on a parfois dite obscure — nous avons proposé à une soixantaine de poètes de répondre sur le thème de leur « plaisir au poème ». Faute de précisions superflues, les réponses abordent tant la lecture du poème que son écriture ; mais il ne s'agissait pas de privilégier une piste à défaut d'une autre. Nous n'attendions pas plus essais que littérature, mais réactions. Quelques auteurs ont adressé des poèmes qui sont, à notre sens, la réponse élémentaire et nécessaire à qui s'interroge sur la poésie. Les réponses, quoique fort différentes, résonnent parfois des mêmes obsessions ou « ruminations ». Ainsi, il semblerait que, excepté certains ascètes — dont nous n'apprécions pas moins la poésie —, des poètes jouissent de nous faire jouir. Pour tous ceux-là, et surtout pour leurs réponses, nous tenons à remercier sincèrement ceux qui ont participé à cette « en quête de réaction », ainsi que ceux qui ont eu la courtoisie de répondre par la négative.

Dominique Vincent

111. Jude Stéfan	Michel Monnereau. 142
113. Jean-Pierre Siméon	Jean-Jacques Viton. 145
116. Liliane Giraudon	Yves Bichet. 148
120. Myriam Rhubian	Jacques Aramburu. 151
123. Jacques Layani	Jehan Pyrr. 153
125. Jean-Marie Barnaud	Gilbert Desmée. 157
128. Jean-Pierre Ostende	Roland Chopard. 160
132. Olivier Apert	Joseph Guglielmi. 163
135. Jean-Charles Depaule	Bruno Sibona. 165
137. Philippe Di Meo	André Velter. 167
140. Christian Bobin	

« Tout le plaisir est pour vous... »

Non, vraiment, le « plaisir au poème » n'est pas mon fait (aurait fait ricaner Baudelaire et sa tâche, hausser les épaules à Rimbaud), ne peut être que celui de l'extériorité, rapportée à une période naïve de la littérature — la délectation gidienne ou universitaire —, se prêtant aux pires récessions actuelles qui relaient l'apprentissage à l'école des belles poésies, puis le mimétisme juvénile, l'assouvissement du lecteur à flatter — quel *plaisir* prendre à lire un poème de Celan quand on connaît en outre son sort ? « Écrit au couteau », de Christian Prigent, répondrait bien par son titre à la souffrance du poème — d'avoir été écrit et de choir là, sur la page, attendant d'être lu, dévoré, oublié, et s'en défendant mal. Faire beau, maladie de la littérature, *plaire* — même origine —, prétexte racinien à sa cruauté et à son ambition infuses dans les personnages parlant en vers charmeurs — et soudain Hermione surgit et révèle la violence de l'écriture s'attaquant à ses naifs amoureux, Oreste ou l'amateur. La fameuse hypocrisie du lecteur, c'est son sadisme. Or toute lecture — et du poème — suppose le *désintéressement*[¶] : on l'a appris avec Kant. Au-dessus du plaisir.

Il y a des écoles, des poètes flous pour le plaisir, quand lire Pindare est un travail sans autosatisfaction. Il faut délaïsser cette sale notion aux soirées gargarisantes, à l'ancienne — mais historiquement nécessaire — N.R.F. (Schlumberger, M. Arland, qui sut accueillir la douleur de Salabreuil), au révisionnisme poétique. Défaire ce plaisir pris — délectation morose ? car lire a affaire avec le sexe, pris pour le cœur, s'il est jouissance —, lire neutre, par respect, le poème, d'ailleurs en train de repasser dans la prose au grand dam des chalands narcissiques.

Jude Stéfan

Né en 1930 à Pont-Audemer (Eure), Jude Stéfan est professeur de lettres classiques depuis 1959. Il est entré dans la collection « Poésie Gallimard » en 1993 avec *La Vieille Parque* ; puis, en 1994, chez les « Poètes d'aujourd'hui » (n° 270, Éditions Seghers). Il a notamment publié *Laures* (Éditions Gallimard, 1984), *Lettres tombales* (Éditions Le Temps qu'il fait, 1983), *Vie de mon frère* (Éditions Gallimard, 1973), *Cyprès* (Éditions Gallimard, 1967).

Rue Nicéphore Niepce

Si on est capable d'imaginer l'effet que peut produire dans l'esprit d'un enfant de huit ans la lecture de ces choses en effet très banales qu'on voit sur les plaques des rues, par exemple, « rue Nicéphore Niepce », « rue des Carmes Déchaux » ou « rue de la Lanterne sourde », on comprendra, pour l'essentiel, le plaisir fiévreux que je prends au poème. Je tiens qu'il y a deux attitudes possibles pour qui est confronté impromptu à cette sorte d'énigme. Ou bien il a peur et il lui naît une fière rancune à l'égard des provocations du langage : il les frappera pour longtemps d'exclusion. Ou bien, savoir pourquoi ! quelque chose là irritera délicieusement ses papilles, il lui viendra, mais oui, comme un frisson sur la peau, assez pareil savez-vous au trouble du désir, et il y a fort à parier qu'il n'aura de cesse désormais de trouver l'aliment adéquat à sa neuve gourmandise. Pour moi, je suis fait de cette dernière sorte et je n'aime rien plus que ce qui me déconcerte, m'étonne et même me dérange. J'aime le dissemblable, l'étrange et l'étranger. J'aime l'inconnu. J'aime l'imprévu, l'imprévisible, l'improbable. Bref, tout ce qui donne à saisir un peu de l'infinie diversité des êtres et des choses. Et pour une raison capitale qui n'est qu'à première vue paradoxale : c'est que, dans cette

exploration gourmande et imprévoyante, qui exclut la méfiance comme le dédain, il m'est donné d'atteindre dans l'épreuve même des différences à l'essentielle communauté de cœur et d'esprit dont la prémonition seule fonde l'idéale fraternité sans laquelle vivre à mes yeux n'a pas de sens.

Je ne m'égare pas : le plaisir du poème m'est le plaisir du sens, ou mieux, si je puis dire : l'appétit du sens. La lecture, ni la pratique de la poésie ne seront jamais pour moi une jouissance d'esthète, un jeu d'acrobate, les prodigieux étirements et assouplissements du muscle intellectuel en vue de l'épate — ils ont leurs salles qui sentent la sueur et leurs Olympiades — et moins encore la volupté d'un pouvoir conquis sur les terres communes du langage, plaisir solitaire des maîtres de céans qui donnent du bâton à qui vient sur leurs chasses. Laissons là ces perversions du plaisir, on y lâche la proie pour l'ombre. Occupons-nous donc de la proie, ce sens dont je ne sais rien sinon qu'il est innombrable et que chacun dans l'affût même de son existence en révèle la nécessité et le goût. Or ce que nous comprenons et envisageons à plein n'est forcément rien de l'énigme dont il s'agit. De là que tout mystère, au rebours, happé dans l'affût du poème, offre la chance d'une révélation, parce qu'il mène à l'inconnu : « Dans l'obscur l'énigme a la peau si luisante qu'elle invite à la clarté », dit justement Pierre-Albert Jourdan. De là que l'autre, qui n'est pas où je suis et qui a plus que mon regard, est par conséquent et par bonheur un étranger, et, partant, pour ce qui est de la traque du sens, mon plus sûr complice.

Je m'égare ? Encore pas ! Le gosse qui bade, le museau en arrêt devant cet impossible « Nicéphore Niepce » que mon souvenir évoquait, qu'est-ce qui le retient ? C'est le brusque événement de l'impossible de la langue et la conviction que, dans cet inconnu dont l'immédiat n'a pas de sens, quelque chose inévitablement est dit et qui a à voir avec le mystère des hommes. Initiation à la joie de l'affût et aux fièvres de l'énigme. Peu m'importe que la stupéfaction de l'enfant tienne ici à sa naïveté comme à son ignorance, puisque ce qui compte c'est l'avènement de cette émotion, qui n'a d'âge ni de lieu, devant un incompréhensible qui veut nous dire quelque chose. Eh quoi, quand Yves Bonnefoy écrit un

livre (*Le Leurre du seuil*) devant des pierres dont l'eau du temps a brouillé la raison et la pertinence des signes qu'on y fit, n'est-ce pas la même émotion exactement qui est à l'œuvre ? « Cette émotion appelée poésie », précisément, dont Reverdy a le mieux vanté la force subjuguante. Cette émotion, cette fièvre qui nous prend devant l'étrange épiphanie du monde, sa présence proprement impossible, ses signes impénétrables, voilà ce que j'appelle le plaisir du poème. Ah, mais non pas assimilable à l'extase mystique : s'il est une transcendance ici, elle se joue dans l'entier du réel, et si la poésie est cheminement vers le sens, elle est, traversée des corps et des choses humaines, poésie horizontale.

Que je lise Baudelaire, Lautréamont, Aragon, Segalen ou Char, que je découvre un poète de vingt ans, ce qui m'appelle et me retient d'une ardeur jamais lasse c'est ce plaisir irréfutable que j'éprouvai à quinze ans quand je tombai par hasard sur l'obscur alchimie du poème de Tzara auquel je n'entendais rien, pareil décidément pareil au trouble de l'enfant qui déchiffrait sur le mur gris d'une rue bête et sale cet ahurissant message « rue Nicéphore Niepce ».

Jean-Pierre Siméon

Poète, romancier et critique, Jean-Pierre Siméon est né le 6 mai 1950 à Paris. Professeur agrégé de lettres modernes, il enseigne à l'Institut de formation des maîtres de Clermont-Ferrand, où il réside. Il dirige, avec Jean-Marie Barnaud, la collection de poésie « Grands fonds » chez Cheyne Éditeur. Collaborateur de nombreuses revues, il participe au comité de rédaction des *Cahiers de l'archipel*. Il a notamment publié : *Les Petits Jardins* (Éditions L'Aire, 1994), *Le Sentiment du monde* (Cheyne Éditeur, 1993), *Éva R.* (Éditions L'Aire, 1992), *Les Douze Louanges* (Cheyne Éditeur, 1990), *Le Sourire du chien* (Éditions L'Aire, 1990), *Poèmes du corps traversé* (Cheyne Éditeur, 1987).

Corédactrice de la revue semestrielle de poésie *If*, Liliane Giraudon, qui vit à Marseille, a longtemps animé la revue de poésie *Banana Split*, désormais une revue parlée : *La Nouvelle BS*. Liliane Giraudon a publié récemment : *Poésies en France depuis 1960. Vingt-neuf femmes. Une anthologie* (avec Henri Deluy), Stock, 1994 ; *Fur*, P.O.L., 1992 ; *Pallaksch, Pallaksch*, P.O.L., 1990 ; *Divagation des chiens*, P.O.L., 1988.

Marseille, le 1^{er} juillet 1994

Cher Monsieur Vincent Dominique,

Votre lettre, s'adressant à moi, commence par « Monsieur ». Je vois donc là que je suis traitée en Poète, qu'il n'y a aucun doute sur la chose, bien que mes derniers livres soient en prose ; mais comme chacun sait, la prose n'existe pas, il n'y a donc dans la langue que des tas de vers qui grouillent et scintillent, la prose étant donc, en quelque sorte, parmi d'autres exercices de navigation, celui, plus périlleux, consistant à tracer une ligne rythmée échappant à quelques aimants fixes — 8, 12, 9, etc. — (je parle de ceux que je redoute le plus, comme l'alexandrin ou l'octosyllabe, car ils se font dans mon dos précisément au moment où je ne m'y attends pas). Pour ce qui est du sens, je ferai assez mienne cette phrase de l'abbé Brémond :

Une infirmité congénitale, peut-être plus commune qu'on ne le pense, veut en effet que, dans un livre quelconque, je m'arrête d'abord aux rythmes. Le sens ne vient qu'après, quand il vient.

Mais le plaisir dans tout ça, me direz-vous ? Silence. J'écoute Charlie Parker. Je me sers un thé glacé. J'ouvre un abricot.

Je reprends.

Votre lettre est obscure. C'est, soit dit en passant, l'un de ses mérites. Car enfin, ce à quoi vous faites allusion, évoquant Georges Mounin et sa chronique des *Cahiers du Sud*, « Plaisir au poème », c'est du plaisir pris à lire des poèmes plutôt qu'à celui d'en écrire. Mais comment peut-on écrire un poème sans le lire ? La question se pose.

Brutalement, je dirais que j'aime trop le plaisir pour ne pas établir une différence entre « avoir du plaisir » et « écrire un poème », ou des poèmes, ou un ou des livres de poésie (puisque, pour certains, les enjeux soulevés par la différence des énoncés semblent capitaux...). N'ayant jamais séparé l'action d'écrire des poèmes de celle d'écrire des non-poèmes, c'est-à-dire de la prose, c'est-à-dire quelque chose qui n'existe pas, j'ai du mal à

limiter l'infinifit « écrire » à celui de « plaisir », puisqu'avant d'être un substantif, « plaisir » s'usait comme un infinitif.

Poème ou pas, « écrire » est bien éloigné de « plaisir », comme « sourire » de « brouter ». Pour parler vite, écrire n'est pas plaisir. Ou, plus grossièrement, j'ai des plaisirs plus grands que celui d'écrire : écouter Charlie Parker, boire du thé froid, manger un abricot. Entre les termes « écrire » et « plaisir », il y aurait une nuance aussi grande qu'entre les expressions « prendre du bon temps » et « tuer le temps ». Vous voyez ?

Pour ce qui est de Georges Mounin, et puisque votre petite enquête nous place sous l'un de ses titres, je ne m'étonne pas qu'il ait parlé de « plaisir au poème », dans le sens fort du goût qu'on y prend. Après tout, le plaisir est une éponge. La pire des piquettes peut le combler.

Le hasard m'a placé dans les rangs de ceux (celles) qui suivirent les cours de Monsieur Mounin. Fort jeune et fort ignorante à cette époque, il m'a pourtant très vite semblé que ce très sympathique monsieur disait beaucoup d'imbécillités sur la poésie. C'est pour cette raison que j'obliquais vers une « sémiologie de la corrida ». N'étant pas un *aficionado*, il n'avait aucune théorie sottie ou réductrice sur la corrida. Je limitais donc mes conversations avec lui aux charmes de quelques *faenas* orthodoxes qu'il me demandait de décomposer, évitant soigneusement de parler de poésie et, surtout, de tout ce qui, à l'époque, faisait office d'« extrême contemporain ».

Ces lignes à peine écrites, et prise d'un léger remords, je me suis levée pour aller prendre au hasard un exemplaire des *Cahiers du Sud*. Il s'agit du numéro 329. Curieusement, la chronique de Monsieur Mounin s'intitule « Sur un chant funèbre ». Mounin y dit à peu près les mêmes sottises concernant ce qu'il appelait « nos maladies poétiques », mais il a le mérite d'y citer Montaigne :

Voicy merveilles : nous avons bien plus de poètes que de juges et interprètes de poésie. Il est plus aisé de la faire, que de la cognoistre. À certaine mesure basse, on la peut juger par préceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine, est au-dessus

des règles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une veüe ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement : elle ravit et ravage. (*Essais*, I, XXXVII.)

Elle *ravit et ravage*. Voilà les deux verbes qui me sembleraient les plus appropriés à l'écriture vers laquelle tend tout écrivain (prosauteur ou poète) digne de ce nom. Plutôt que *plaisir*. Aussi, en hommage au chroniqueur pédagogue Georges Mounin, qui toujours réclamait des « exemples », en voici un que je me récite avec rage et délice, tant je voudrais avoir été capable de l'écrire :

assez beau pour être l'ami assez loin
pour être aimé assez fou pour oublier
toute vergogne assez humble pour à
genoux comme relique adorer ton genou
assez pur pour réfléchir ta grâce assez
nu pour assouvir tes paumes fraîches
assez chaste pour patienter assez
vif pour t'assaillir assez dur pour
le dédain assez mort pour que tu pleures
assez fort pour avouer le pire assez gra-
ve pour tes yeux assez long pour l'adieu
assez poète pour t'aimer à jamais soudain

Il s'agit d'une « prosie » de Jude Stefan dont l'ensemble sera publié dans la prochaine livraison de la revue *If* (n°5).

Voilà, cher Monsieur Vincent Dominique, ma contribution à votre enquête portant sur le verbe plaisir que je vous souhaite intransitif.

Bien à vous,

Liliane Giraudon

P.S. : Pour éviter certains malentendus sexuels, je vous signale la proposition de Jacques Roubaud, visant à établir une différence entre POËT (homme-poète) et POËTE (femme-poète), ceci afin d'éviter le terme fâcheux de « poétesse »...

Myriam Rhubian, qui vit à Montréal, dit d'elle-même : « Je n'écris plus de poésie depuis maintenant longtemps, ayant cessé toute publication dans ce domaine après une trop longue présence dans les rubriques "actualité poétique" des revues qui publièrent mes derniers poèmes. Mais, pour ne plus appartenir à la tribu des poètes (j'exerce comme journaliste dans un mensuel politique), je n'en continue pas moins à lire la poésie qui paraît (certes avec une assiduité qui baisse en proportion des choses *déjà vues*). »

Comme « plaisir aux mots » et « mal au cœur »

Si la poésie ne parlait pas de *ce* monde, et de *nous* dans ce monde, et de ce qui fait que ce « nous » a un sens, et que ce monde est bien celui-ci (*notre* monde), alors la poésie n'aurait aucune chance de jamais *dire* quelque chose, de jamais *nous dire* quelque chose. Mais pour parler de ce monde, il faut d'abord y être ; et parce qu'*être dans le* monde cela veut dire dans un rapport de *sensation*, la poésie ne commence pas ailleurs que dans *l'expérience* de ces sensations, c'est-à-dire dans la douleur ou le plaisir. (Pour ne pas savoir combien plaisir et douleur sont liés, une femme ne doit jamais avoir aimé, et été aimée, ne doit jamais vraiment avoir joui — n'ayons pas peur des mots !)

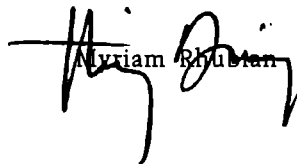
Trop de poètes donnent l'impression de s'être repliés au cœur d'un territoire *artificiellement isolé* de la littérature comme au fond d'une réserve aride où ils ne vivent plus que de leur fierté à durer, se gonflant entre soi d'être les derniers purs soldats de la langue libre. Mais il y a longtemps que la « subversion de la raison par les arts » (c'est ainsi que certains ont appelé cette quête !) est l'outil de prédilection des stratégies institutionnelles installées par les derniers « honnêtes opportunistes » néo-avant-

gardistes qui ne défendent plus aujourd'hui qu'un académisme de tous les temps ; les vieilles manières, déclamatoires, ont-elles simplement été remplacées par les nouvelles, éjaculatoires ; l'intimisme continuant de se dire à voix basse pour les oreilles complaisantes. (Voilà pourquoi, sans doute, la poésie est devenue ce refuge privilégié de la sacralisation rituelle et des honneurs désuets.)

Mais, pour inventer les mots de nos sensations passées ou à venir, c'est-à-dire ceux qui nous feront *changer* de nous avoir donné à *voir*, à *entendre* et à *comprendre* le monde autour et nous-mêmes, encore faut-il que ces poètes, ces femmes et ces hommes-là aient ressenti avant nous, et plus fort et mieux que tout un chacun : pour qu'une perception, une sensation, une expression *de soi* deviennent une perception, une sensation, une expression *pour tous*, il doit déjà y avoir eu perception *véritable*, sensation et expression *particulières*. (Si je ne donne pas les noms de ceux qui ont réussi, c'est que je suis certaine d'être d'accord à leur sujet avec ceux qui ont échoué, dont je ne donnerai pas non plus les noms pour les avoir déjà oubliés.)

Joie d'être moins seule : quelqu'un est là, qui de ses mots lointains m'a ouverte au monde et à moi-même ; inquiétude également, parfois, de comprendre....

Aussi, qu'ils ne se plaignent pas de n'être entendus que de leurs amis, de leurs amantes ou de leurs époux, ceux qui n'ont que leur difficulté d'écrire ou leurs petites douleurs et leurs fausses singularités à nous faire connaître ! Et qu'ils ne s'étonnent pas de n'être lus que par leurs pairs, ceux qui n'ont que leurs expériences formelles à nous faire éprouver !


Myriam Rhyssan

Mon plaisir au poème est affaire de sensualité.

Il importe que les vers aient le goût et l'odeur nécessaires pour que la lecture soit l'acte sentimental sans lequel l'accouplement est simple rut. Il convient que les mots soient chaloupés comme une démarche de femme rousse, dans la rue, quand son pas chante sur le boulevard. S'ils ont ce sang-là, les mots auront ce sens-là, à coup sûr. Naturellement, je demeure séduit par un certain lyrisme. C'est vrai que les grands thèmes éternels, évoqués avec de la musique, me toucheront toujours plus profondément que des expériences absconses tenues au secret des laboratoires de recherche. Mais quoi ? Le lyrisme n'est pas encore un chef d'inculpation !

J'aime que le poème veuille préparer des lendemains meilleurs. Le poète restera toujours le seigneur du château d'utopie. Je sais pertinemment que des siècles de poésie n'ont rien changé à l'horreur du monde (encore que) ; pourtant, elle a toujours été là, « rythmant l'action » ou, au contraire, étant « en avant », monsieur Rimbaud. Elle ne s'effacera sans doute jamais, puisqu'elle représente la part d'authenticité qu'il reste en chacun et dont l'éveil permanent dérange parfois l'homme dans son désir de se montrer moche, parce que ça l'arrange.

Mon plaisir au poème est de me sentir plus que jamais singulier après ma lecture. Il m'arrive de lire en marchant, et ma joie, par-delà la solitude augmentée par la cité, se décuple du mouvement ambulatoire qui m'illusionne dans mon désir de sortir « de ce monde ancien », monsieur Apollinaire.

Rachmaninov aurait dit : « N'écris que ce qui chante en toi », et Breton, splendide, avait noté : « Je veux qu'on se taise lorsqu'on cesse de ressentir. » Je vois dans ces deux phrases les formules

magiques de mon plaisir au poème, que je n'ai jamais réellement su dissocier de mon plaisir à la vie et de mon attitude — port, façon d'être — dans l'existence. Ce sont, là encore, manières trop lyriques peut-être. Mais à l'instant où j'ouvre les yeux sur le monde (à chaque minute), je ne mets pas d'étiquette sur mon regard, ni sur la toile qu'il peint alors.

Mon plaisir au poème est une lettre d'amour.

Jacques Layani

Présent dans de nombreuses revues, en France, en Italie et en Belgique, Jacques Layani participe au comité de lecture de *Sapriphage* et à l'équipe de rédaction d'*Encres vagabondes*. Il a notamment publié un recueil de poèmes, *Cabaret baroque* (Éditions Le Bruit des autres, 1994), et un essai, *Léo Ferré. La mémoire et le temps* (Éditions Seghers, 1987).

Quand passe la fuyante

pour Alain Freixe

Avant tout, une rumeur, qui m'envahit, et me semble provenir du plus intime de moi-même, comme si le poème que je lis était le mien. Oui, une rumeur, un chant, quelque chose dont je ne puis parler, puisqu'il faut en parler, qu'à travers des images de musique : une harmonie qui dure, des accords qui se prolongent en tonalités graves, le plus souvent sur le mode mineur. Ou alors, si je dis peinture, ce seront des couleurs profondes, des teintes d'un sombre velours.

C'est d'abord cela, pour moi, le plaisir au poème.

Et parfois, dans toute une page, il suffit d'un seul vers, d'une seule image, de quelques mots qui emportent tout dans leur mouvement, dans leur éclat, et qui sauvent l'ensemble, bien avant toute inquiétude du sens, toute question sur le sens : celles-là ne viendront qu'après coup, par nécessité de raison, si je puis dire, parce qu'il faut bien comprendre, n'est-ce pas, et dire « pourquoi c'est beau »... Vieux rictus, vieux cal d'intello, frappé au coin du bon sens. En sortira-t-on jamais ? Et pourtant, dans notre pays, dans notre improbable pays rêvé, « on n'interroge pas un homme ému ».

Ainsi, le discours peut bien s'armer pour tenter d'apprivoiser la chose, il y aura toujours eu, ou alors il n'y aura rien eu, ce moment de grâce où passe la poésie, comme Michel Serres le dit de la philosophie : que c'est miracle soudain quand elle entre dans la salle où parle le philosophe. Au point que tout vibre de façon autre. Au point qu'on en pleurerait de joie.

Or, quand passe la poésie, ce qu'elle murmure aussi, du cœur de sa rumeur aux teintes sombres, c'est un peu de la même nature que ce que me dit toute forme de beauté : telle femme que je connais, par exemple, qui se penche au jardin et vous sourit sous son ombrelle ; ou cette autre encore qui vous entraîne dans sa ronde d'un beau fléchissement de taille. À moins que ce ne soit un paysage. Ou toute autre chose belle.

Et que dit la beauté ? Qu'elle est là, oui, et qu'il ne faut plus craindre. Qu'elle est là toute, et que nous sommes saufs, qu'il y a de la vérité, du juste, là, qui rayonnent, qui gagnent sur le mensonge, sur la laideur, sur cette médiocre laideur qui nous habite aussi, qui nous fabrique une petite vie zélée et pauvre.

Certitude d'y être enfin, d'y être, en cet instant précaire, comme pour toujours.

Et puis, en même temps que passe cette forme qui inspirerait presque un sentiment de victoire — et ce peut être fort peu de chose, donc, comme au hasard :

Ne peux-tu donc prendre les vagues
Dont les barques sont les amandes
Dans ta paume chaude et câline,

ou bien :

(À ramasser les tessons du temps, on ne fait pas l'éternité. Le dos se voûte seulement comme aux glaneuses...),

mais à quoi bon poursuivre l'écho de ces traces qui n'aident peut-être que moi seul et quelques autres à vivre — en même temps donc que cette voix se fait entendre, voici ce qu'elle me souffle encore : je suis bien là, dit-elle, présente en toi jusqu'à nouer ta gorge, et dessinant sur vos visages le sourire de l'ange. Et pourtant, tu le sais, ma présence est fragile. C'est comme la

palpitation d'une aile, ou le chant d'un loriot invisible et qui se tait quand on approche et que l'on cherche à voir.

Ma présence, c'est d'être là et pourtant de n'y pas être. Fallait-il par mon chant lisser ainsi vos regards et détourner vos visages de la face visible des choses ? Fallait-il corrompre ces regards et les tourner vers ce grand ciel de cristal et d'absence ?

Et quelques-uns parmi nous de répondre que oui, pour notre joie, il le fallait.

Quand bien même.

Jean-Marie Barnaud

Professeur de lettres à Mougins, Jean-Marie Barnaud, qui collabore à de nombreuses revues comme critique et poète, fait partie du comité de rédaction de *La Sape* et dirige, avec Jean-Pierre Siméon, la collection de prose poétique « Grands fonds », chez Cheyne Éditeur. Il a publié en particulier : *Passage de la fuyante*, Cheyne Éditeur, 1994 ; *Le Censeur*, Gallimard, 1992 ; *Sur le carnet de Mariotti*, Cheyne Éditeur, 1990 ; *Celle qu'on attendait*, Cheyne Éditeur, 1990 ; *Pour saluer la bienvenue*, Cheyne Éditeur, 1990.

Écrivain, Jean-Pierre Ostende vit à Marseille. Il a publié : *Le Documentariste*, L'Arpenteur-Gallimard, 1994 ; *Le Neveu chronique*, L'Arpenteur-Gallimard, 1991 ; *Le Pré de Buffalo Bill*, Éditions Via Valeriano, 1990 ; *Le Mur aux tessons*, L'Arpenteur-Gallimard, 1989 ; *Les Convictions de la rampe*, Éditions Unes, 1988 ; *Les Élans minuscules*, Éditions Unes, 1986.

L'élanlélan

Nés devant les téléviseurs
nous
que Dieu protège les endormis
les objets ne demandent rien
et les comptoirs où les hommes...
— Pendant soixante ans j'ai dansé
je suis sûr que c'est beau (dit le premier)
— Ne pas savoir ce que tu fais exactement mais le faire doucement
régulièrement
ainsi la pluie sur le toit
les tuiles, le vent
les objets ne te demandent rien
juste ils renvoient les couleurs

et j'adore mettre en train
en route
à la mer
l'élanlélanélan
rien de plus
l'exil sans bouger
rêver de tout
c'est rêver de rien

* *
*

Froid
vent
mer bleue
terre verte
ciel gris
pluie sur Abenra, Danemark
un pays !
Andersen le conteur
ramassait des fleurs
dans les pays où il allait
À Odense au musée Andersen
on expose des fleurs séchées sous verre
avec le nom du pays de provenance
voilà où on en est :
exposer les fleurs séchées
des écrivains

L'homme fit creuser un grand trou
dans le jardin
et le remplit d'eau
pour attirer
comme des abeilles
les enfants
(piscine ! piscine !)
tandis qu'un homme chante
à la sortie du métro
et tend la main
mais le métro est fermé
depuis longtemps
et la foule des morts dans leurs imperméables
la pluie aussi reste dehors

* *
*

le silence des linges blancs
qui sèchent pendus au soleil
et celui de la toile cirée
dans la cuisine
et les bruits des mouches
Quitter l'atelier ou la table de travail
rencontrer des gens
et me sentir
comme un légionnaire en permission
coupé du monde
quand il est au monde
et au monde
quand il est coupé du monde

Jean-Pierre Ostende

Olivier Apert vit à Paris. Il a publié essais, poésies et traductions, dont, récemment : « Femmoiselle, je t'aime », *Æncrages & Co*, 1993 ; *L'Ardente patience, onze prosèmes sur des gravures de Luis Darocha*, éd. Voix/Richard Meier, 1991 ; *L'Homme noir, blanc de visage*, Éditions Le temps qu'il fait, 1994 ; *Résidence d'automne*, Éditions Le temps des cerises, 1994.

Je cherche. Je cherche à établir une relation entre ces deux termes, *plaisir* et *poème* — et ne trouve pas ; ou, plus exactement, découvre qu'il n'existe nulle relation entre eux ; ou, plus exactement encore, pense que le poème n'a rien à voir avec le plaisir.

L'écriture du poème et sa lecture ne relèvent pas du plaisir : il se peut que le « plaisir du texte » — pour user d'une expression bien connue — appartienne à la prose : serait-ce là une nouvelle manière de distinguer prose et poésie ? Pourquoi pas... À la prose, le plaisir ; au poème...

L'écriture du poème et sa lecture ne relèvent pas du plaisir : on n'écrit ni ne lit le poème pour (se) faire plaisir ; tout simplement parce que le poème est le fruit d'une *exigence* qui ne se réduit pas au plaisir : cette exigence est telle que ce que le poète a à dire ne peut s'écrire autrement qu'en poème, en poème « expression des hauteurs du langage », pour citer Jouve. Cette expression, l'exigence de cette expression, est si violente, que le mot « plaisir » résonne bien faiblement par rapport à l'ampleur de la tâche.

Cette tâche, l'écriture du poème, est portée par l'exigence, c'est-à-dire par la nécessité, l'urgence et la quête du mot, du vers, du rythme justes : ici, il n'est plus question de plaisir, mais de douleur et de volupté.

Certes, il est possible que quelques poètes (se) fassent plaisir : ils font joujou, ils s'amuse avec la contrainte, par exemple, et produisent de gentils objets décoratifs (on appelait cela autrefois des « bibelots »), purs exercices de rhétorique qui divertissent auteurs et lecteurs. Mais j'entends parler ici de poèmes et non d'exercices.

Si le poète ne peut qu'écrire en poèmes, ce n'est justement pas « par plaisir » (loin de moi cependant l'idée de ressusciter le discours du guignon, de la malédiction, etc.) : l'énigme du sens ne saurait se dire autrement que par cette alchimie du rythme, de l'image, de la figure — et du silence. L'énigme du sens : autant elle se dévoile un peu dans et par le poème, autant elle n'est jamais donnée au poète, si ce n'est par une sorte d'intellection sensible et intelligible qu'il n'a de cesse de creuser pour trouver « la formule et le lieu » — encore une fois, ce travail ne relève pas du plaisir mais de l'exigence.

Si la poésie a bouleversé quelques lecteurs, ce n'est point par le plaisir qu'elle leur a apporté, mais par la révélation que la lecture a engendrée. Le plaisir ne bouleverse pas — mais la jouissance, l'extase et la douleur. Lire pour la première fois Baudelaire, Rimbaud, Nerval (ceux-là qui sont parmi les plus lus), c'est être soudainement l'objet d'une *révélation* : que l'énigme du sens trouve son expression culminante dans le poème ; que le poème seul atteigne à cette *sensualité métaphysique* de la langue qui énonce, dévoile et obscurcit le sens de la présence au monde.

Comme alors la notion de plaisir s'éloigne ! C'est qu'elle porte en elle la réalité d'une satisfaction narcissique ou égotiste qui n'est pas le fait du poème, on l'aura compris : si tel était le cas, il y a bien longtemps que le poème aurait disparu, remplacé par d'autres jeux. Les premiers textes fondateurs sont poèmes : l'épopée de Gilgamesh, l'Ancien Testament, l'*Odyssée*, etc. — qui parlerait ici d'expression narcissique du plaisir ? Tout porte à croire que la quintessence d'une civilisation s'incarne dans le poème (fût-il oral) — et que l'exigence démesurée, l'*hûbris*, du poème, porte en elle cette mémoire.

Olivier Apert
Août 1994

À y réfléchir davantage...

À votre invitation je ne voyais de réponse que tournant autour de cette idée : la poésie est la lecture la mieux adaptée aux transports en commun. Dit en passant, cela pouvait paraître une boutade. Écrite, cette affirmation risquait, j'en avais conscience, d'être perçue comme une pose, quelle que fût la valeur des arguments, mettant par exemple l'accent sur les commodités offertes à un voyageur assis ou debout par le découpage en vers, strophes et poèmes.

Et le plaisir ?... Il me semblait, comme une évidence se suffisant à elle-même, qu'il y avait entre votre interrogation et mon intuition un lien fort. C'était un peu court. À y réfléchir davantage, ce lien m'est apparu renforcé, et multiple.

Plusieurs images déjà anciennes s'associent, plusieurs situations, au moins les trois que voici. Premièrement, *la lecture*, les profondes plongées, diurnes, dans un livre et l'engourdissement qui s'ensuivait jusqu'à l'hébétude. Dans une chambre ou un jardin. Il s'agissait de romans, autant que je me rappelle jamais la poésie n'eut pareil effet, elle suscite une attention plus flottante, moins d'introversión. Deuxièmement, *le train la nuit* : longtemps j'ai aimé m'endormir entre de légers courants d'air aux accents âcres

de fumée..., à l'époque des locomotives à vapeur, avec la sonnerie grelottante des arrêts de campagne. Troisièmement, *le métro* : quand, à propos de poésie, j'évoque les transports en commun, c'est d'abord à lui, et quasi exclusivement, que je pense, au métro souterrain.

Dans le métro, sous la terre, entre les stations il n'y a pas grand-chose à regarder à l'extérieur. Points et lignes : des lampes et des signaux, des tuyaux et des câbles le long des parois. Quelquefois le tunnel s'élargit en une espèce de confluent, le côté caverneux s'accuse, il arrive aussi qu'on aperçoive les quais abandonnés de stations fermées au public. Des enfants se pressent contre la vitre. Je me souviens, découvrant au début des années cinquante Paris et donc son métro, scrutant la pénombre et déchiffrant à haute voix (ce pouvait être une activité à laquelle participait une de mes sœurs ou un camarade) : *dubo...*, *dubon...*, *dubonnet*, annonces en lettres peintes sur les murs qu'éclairaient au passage les fenêtres des rames. Je ne crois pas avoir jamais bu de cet apéritif. *Dubo...*, *dubon...*, *dubonnet* scandant avec régularité le paysage. Et le claquement des roues sur les rails à chaque joint, c'était avant les voitures sur pneus, *dubo...* l'attente, *dubon...*, *dubonnet*, la progression syllabique, l'attente et le retour, les accélérations et les ralentissements, les rythmes combinés. Et les arrêts périodiques aux stations, en pleine lumière.

Jean-Charles Depaule
Marseille, été 1994

Corédacteur de la revue semestrielle de poésie *If*, Jean-Charles Depaule, qui vit à Marseille, est sociologue au CNRS (IREMAM). Il a publié récemment *Opéra cheval* (Fourbis, 1993).

Faveur d'un midi

Pour L. J.

Nous,
vêtus d'amour
sous les vertes parures
flottant en rivage.
Bleue assouvie
la mer endormie.
De laconique langage,
Le soleil accru.
Nous étions au ras, au plus bas du paysage.
Le bruissement des tortues
furtives dans les sèches broussailles
ne troublait guère nos —
Nous étions en transhumance vers plus haut lieu,
vers ces gués mêlant si claires substances.
Nous étions en ardeur,
dans le feu, la fièvre,
les vœux d'un autre jeu,
enclos, inclus, unis
dans la calme faveur^{de} de midi.
Vêtus d'amour,
nous étions.

Ici, les blessures,
 Ici les cassures
 Des chênes l'orgueil jeté bas
 Ici, la guerre (la dernière) ()
 partout s'approprie ;
 dans l'hypnotique saveur des cailloux,
 absenté par l'œil
 enclos dans son pépiement,
 un passereau couve d'ovales bigarrures.

(Là où s'éteignent sifflements d'obus,
 par-delà le suranné d'un tohu-bohu,
 le regret s'étoffe en verts bouquets)

Philippe Di Meo

Poète et traducteur de l'italien, Philippe Di Meo a publié des poèmes dans *Origine*, 19, 1993 ; *Action poétique*, 127, 1992 ; *Po&sie*, 43 ; *Pleine marge*, 8 ; *Java*, 2 ; *Paragone*, 478 ; *Trame*, septembre 1991 ; *Cahiers d'arte*, 3 ; et des études sur la poésie contemporaine dans *Critique*, *N.R.F.* et *L'Infini*. Il a traduit Pasolini, Montale, Gadda, Manganelli, Parise, Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto. Enfin, il a publié un essai : *Carlo Emilio Gadda ou l'espalier généalogique* (Éditions Java, 1994).

Christian Bobin a notamment publié : *Le Petit cœur de neige* (Éditions Théodore Balmoral), *Lettre pourpre* (Éditions Brandes), *Souveraineté du vide* (Éditions Fata Morgana), *La Part manquante* (Éditions Gallimard), *Isabelle Bruges* (Éditions Le Temps qu'il fait).

La poésie, je ne sais quoi
en penser. Elle est, je
crois, à la racine de
toute parole juste —
mais cette racine, lorsqu'on
la voit enfin au jour,
c'est que l'arbre est
abattu. Alors, plutôt
chanter dans les feuilla-
ges, ignorant de ce
qui fait fleurir la
voix.

Christian Bodo

Michel Monnereau, qui vit à Paris, est concepteur-rédacteur en publicité. Après une activité d'écriture diversifiée (journalisme, chanson, café-théâtre), il se consacre à la poésie et à la critique, participant aux revues *Friches* et *Parterre verbal*. Michel Monnereau a publié dix recueils de poésie parmi lesquels : *Poèmes en herbe*, Éditions Milan, 1994 ; *Le Parti pris d'en rire*, Éditions Rétro-viseur, 1993 ; *Contre toi l'avenir respire*, Jacques Brémond Éditeur, 1991 ; *La Saison des servitudes*, Cheyne Éditeur, 1991 ; *Les Spectacles froids*, Éditions La Bartavelle, 1991.

Sait-on jamais d'où part le coup

Est-ce soleil couché dans la mémoire,
flamme d'un regard de rencontre,
première rouille sur un visage aimé ?

Est-ce pas de chasseur hors l'alcôve du petit matin,
défi au spectacle de sa propre vie qui s'emballe,
pistes cherchées sous les paroles ?

Est-ce contrebande de chair nommée amour,
trou noir qui approche sa gueule,
simples vocables frottés comme silex ?

Soudain, les mots se dénudent et s'offrent,
marquent le pas, reviennent et s'ordonnent
— crispant manège, attente pieuse :

C'est la levée du poème,
joyau taillé dans les mots,
plaisir pur que seul le temps peut troubler.

Écrire dans la fragilité du plaisir

Au départ, il y a toujours un coup fomenté contre le réel, un geste pour se l'approprier et en trier les signes. Tamiser, voilà l'activité du poète.

Cela n'a jamais le confort de la prose. Où va-t-on, entraîné par les premiers mots ? Quelle métaphysique se met à l'œuvre à l'insu de celui qui écrit ?

Son avancée dans les mots est aveugle. Excitation et dépression alternées de la découverte. Plaisir d'aller dans le bonheur des mots, de mettre à nu son langage même et les tréfonds de son être, troublé par la crainte de rester toujours en deçà de ce qui « parle » en soi.

Je n'échappe pas, bien sûr, à ce va-et-vient entre les extrêmes de la création. J'y sombre, j'y consens, immergé dans le déroulement du poème et tendu vers sa fin. Vers cet instant d'équilibre où le texte existe seul, entité de mots, dont la réussite réside dans l'écho qu'il lèvera ou non.

Alors vient la relecture, à œil reposé, qui décèle les scories, les zones d'ombre, le travail éventuel à parfaire. Et si le poème résiste, c'est-à-dire garde sa puissance d'évocation sur son créateur enfin lucide, il vivra. Durant ce trajet — dix minutes ou six mois — le plaisir est extrême et ténu, cherchant sans cesse à fuir, fragile.

On ressent le même plaisir à la découverte de textes réussis d'autres poètes : à chaque éclat de langage, on se dit « oui, c'est exactement cela », et l'on tremble d'un faux pas des mots qui, à tout instant, peut ruiner l'édifice. Écrire et lire de la poésie ne sont alors qu'une même aventure.

Michel Monnereau

Vous répondre sur le « plaisir au poème » relève de la corvée — corvée de plaisir ?

Dans une situation d'écriture, de commencement d'écriture de poème, je ne peux que me placer dans la posture de quelqu'un que vient de toucher la *citation* (au sens tauromachique). Pour devoir écrire, pour pouvoir écrire un poème, pour commencer à l'écrire, *je me cite*. Mais une telle injonction pressante ne devient impérative qu'après de longues semaines au cours desquelles j'ai transporté avec moi, j'ai accumulé, à mon insu, une hétéroclite cargaison de *restes*. Cette incubation, qui appartient tout de même et déjà à l'écriture du poème, est un plaisir inconscient.

C'est avec des déchets recyclés que j'écris un poème. Que je fabrique un poème. Ce à quoi je parviens, quand j'y parviens, n'est en aucune manière révélateur de ces stocks variés. N'a rien d'expérimental. Ne montre ni syncope, ni déconstruction. Ce sont autant de mises plates dans un jeu toujours recommencé : bribes de bistrots, lignes de journaux, captations radiophoniques, repentirs de lectures, lambeaux de librairies, de musées, de vitrines diverses et sans doute aussi quelque chose provenant directement de moi-même (je veux dire de la main qui écrit). Mais tout cela n'a rien à voir avec le « *cut-up* »...

Ces restes dont je me sers sont d'abord articulés dans le prélèvement, et ainsi font sens et m'indiquent une direction première à suivre. Ensuite, et seulement, ils sont réarticulés dans l'intervention que je leur assigne dans le poème qui se fait.

Une repoussante expression, qui n'est pas de hasard, perdure chez les « créateurs » : *le premier jet*. Jet d'humeurs, certainement, dont le lent surgissement ne s'accompagne (pour continuer à patauger dans la même grivoise métaphore) jamais d'aucun plaisir,

mais bien au contraire d'une laborieuse et désagréable suée. En fait, et plus simplement, ce « jet »-là est un jet de mots, dispersés, dans tous leurs états, et cela, littéralement puisqu'au cours du travail qui s'ensuit, lorsque enfin « la traduction commence », d'une certaine manière viendra, à ce morcellement, s'adapter, plus ou moins, l'inévitable grille du sens.

C'est dans cette succession de mises en place, d'adaptations empiriques, qu'apparaît peu à peu la probable structure du poème, comme l'image dans le tapis. Et c'est alors aussi que, chez moi, un certain véritable plaisir se déclare et se met à opérer dans le corps qui écrit. Qui se met à l'accompagner plutôt, dans une manière de joie tenue. Et c'est aussi sur cette structure qu'à son tour s'articule non pas de l'événementiel, mais (toujours en ce qui me concerne) du narratif, ou ce qui peut s'y apparenter. Non pas un commentaire en prise sur le vif, mais un précipité de monologue, peut-être un récitatif.

Et pourquoi, après ces va-et-vient et ces explorations, lorsque apparaît ce plaisir solitaire (plaisir de l'articulation repérée, de la forme précise, du tempo entendu), lorsque devient visible ou sensible non pas une cohésion mais plutôt un exact désir d'écriture (désir qui circule partout dans le *en-cours* du travail entrepris), pourquoi ne pourrais-je pas dire alors « j'écris pour ne plus avoir peur » (peur de stocker à nouveau, peur d'entreposer de quoi écrire encore, peur d'en passer une fois de plus par le démarrage dont nous parlions, etc.), et se dire aussi « j'écris pour avancer vers une jouissance, un accomplissement du texte » ?...

Ce plaisir dans la poursuite, la traque de la construction, ne peut s'énoncer qu'à l'aide de prises, de reprises, d'une manipulation complexe et diverse des restes (encore) du premier travail. Et ce désir d'écriture, ce plaisir dans l'avancée, qui s'est mis à circuler (apparaissant et disparaissant au gré des obstacles d'associations, des carrefours de possibilités que fait apparaître le poème qui s'écrit), mêlé à des injections de franges narratives, de passerelles de sens, ce désir donc, je m'impose d'en suivre la *ligne enfouie* que je trouve d'emblée en commençant un poème. Une ligne dont la dissimulation initiale, telle une lettre volée, persiste à maintenir une relation *oblique* avec la *ligne claire* (la

déterminante), au fur et à mesure de la progression en ricochets de l'écriture du poème.

Enfin, écrire un poème, et le lire en l'écrivant, relève par ailleurs du travail gratuit, domestique, me concernant moi seulement, et dans mon intimité. Ça relève aussi du travail d'entretien (« se laver la main » disent les musiciens qui ainsi chaque jour s'entretiennent par des exercices). Ça relève enfin aussi du fastidieux (de l'ennui ?). Cela ne manque pas de nous reconvoquer à une autre « corvée ».

Jean-Jacques Viton

Corédacteur de la revue semestrielle de poésie *If*, Jean-Jacques Viton, qui vit à Marseille, a longtemps animé, avec Liliane Giraudon, la revue de poésie *Banana Split*, désormais une revue parlée : *La Nouvelle BS*. Jean-Jacques Viton a publié en particulier : *Accumulation vite*, P.O.L., 1994 ; *L'Année du serpent*, P.O.L., 1992 ; *Épisodes*, P.O.L., 1990 ; *Galas*, André Dimanche, 1989 ; *Décollage*, P.O.L., 1986 ; *Douze apparitions calmes de nus et leur suite, qu'elles provoquent*, P.O.L., 1984 ; *Some post-cards about CRJ and other cards* (avec Liliane Giraudon), Spectres familiaires, 1983 ; *Terminal*, Hachette-Littérature, 1981.

Poète et romancier né en 1951 à Jallieu (Isère), Yves Bichet vit à Grignan (Drôme), où il est maçon. Il a collaboré à diverses revues dont *La Revue des Belles Lettres* (Suisse), *Poésie*, *Osiris* (U.S.A.), *N.R.F.*, *Polyphonies*, *Écriture* (Suisse), *Pleine marge*, *Po&sie*. Il a publié : *La Part animale* (Gallimard, 1994), *Citelle* (Cheyne Éditeur, 1989), *La Maison du crabe* (Éditions de L'Alphée, 1985).

Mangeaille

Chaque fois que je croise
le mot charrue dans un poème,
j'ai peur.

Lorsque l'acier sort de terre
et s'ébroue, puis se retourne dans le soleil
le tracteur pavane comme un gros mâle en rut.
La terre s'en fout.
Seuls les oiseaux, des hoche-queue je crois
aiment à suivre la trace défoncée des socs.
Ils y trouvent de la mangeaille.

Après l'amour il n'y a rien, pas d'acier.
Pas de mangeaille.
J'ai peur aussi de cette vacance hagarde
où se concentre le meilleur de nous-mêmes.
On n'attend plus rien après l'amour
plus rien après le mot charrue
plus rien.

Abattage

L'arbre s'inclina, tomba au sol
et rebondit comme un arc.

La lumière s'engouffra dans la brèche. On vit des insectes
jetés soudain dans l'air de l'automne.
On vit l'arbre perdant son eau à terre, les fourmis alentour
qui s'y noyaient par dizaines.
Et peut-être, aussi
malgré la somptueuse accolade de la tronçonneuse,
l'âme du bûcheron qui voltigeait parmi ses futures victimes.
Il parlait tout seul.
Il cubait en maugréant.

Sa femme l'avait quitté deux mois plus tôt.
C'est idiot de le dire, de le raconter ici.

Les grands bois font toujours penser à la mort.

Un jour je prendrai ta main
et nous partirons dans l'auto.
Les insectes s'écraseront sur la vitre.
Partout il y aura du sang de mouches, du sang au grand perlé,
la mucosité fulgurante des phalènes, le peuple des insectes
qui fuit la clairière, qui oublie nos baisers.
Partout le souvenir du vieillard végétal
écorce fendue de haut en bas, disloqué comme un arc.
Partout nos deux sèves mêlées sous l'âme du bûcheron,
partout nos deux étreintes de bourreaux.

Yves Bichet

La poésie est un pis-aller, une façon

d'accepter de vivre, de s'assaisonner pour mieux supporter son propre goût et faire durer ses restes sans quitter le dribble des yeux. C'est ce qu'on garde de l'esprit d'aventure à l'extrême limite de nos revers de fortune. C'est une pantomime-abracadabra à la fois sérieuse et ridicule (parce que vaine), la remontée des petits pâtés de l'enfance ; un chahut qui se souvient du limon et des roses. Mais c'est aussi l'utopie toujours renouvelée qui fait s'absenter un peu l'idée de la mort — non pas la mort physique, cette hallucination, mais la mort sans mémoire, la « môme-néant », fantôme de Nabuchodonosor — ou qui lui donne un nuage de style. C'est aussi une façon respectueuse, mais par bravade, de s'insurger contre tout ce qui tend à nous engloutir.

... Un pis-aller, l'aventure poétique ? Allons donc ! Grâce à elle nous faisons nôtre le mot de Cocteau : « Étonne-moi. » Tout y est bon. Voilà une célébration du plaisir ; une généreuse initiation (la loupe sur les livres des autres), un repas dont les miettes sont un festin. C'est, tout à la fois, les sens sur l'appentis, les Carpathes sur la moquette, les ricochets du voyeur, le travesti médusé, une longue drogue badine, un succédané des spasmes, certes, mais à répétition. Autre fantôme du Bengale, nous y rencontrons le spectre infini de l'amour ; la joyeuse glu ; la forteresse où l'on entrepose d'étranges tableaux d'honneur ; mille manières de se moquer des rictus du destin, de muscler le manque d'amour pour le transformer en vertu, de débusquer son propre visage en écartant les algues du prince des aulnes,

Narcisse. La poésie nous invite à une traversée légère des dangers. Avec elle toute menace est prise au sérieux mais traitée au champagne. C'est un serrement : de cœur, de foi, de sexe. Une cavalcade avec à la main les éléments.

Ceci enfin : s'arranger avec le réel, cet harmonica du poseur de vitre.

Jacques Aramburu

25 août 1994

Se pourraient-ils poèmes sans poètes,
 qui couleraient de source,
 autonomes et sans esthétique,
 à cueillir, intrus cachés sous la feuille,
 dans des vergers d'éditeurs à la page ?

Si Liseur

Cher m'est le poèmier qui laisse mûrir ses poèmes,
 Ventoux, le même que Pétrarque gravissait et Char à son pied,
 je me garderai de te disséquer pour vérifier ta vérité.

Jeu
 d'erreur de lecture dans la confrontation entre une illisibilité
 du poème et de la signature,
 où chaque apposition d'une signature indéchiffrable, œuvre d'un inconscient
 besoin d'esthétique, serait l'effet caché d'un poème illisible.
 et, commence l'incompréhension au parti pris.

Je laisse à l'horizon s'élever le schéma perpétuel de la science,
 mais je saurai ne pas m'ennuyer par une écriture dépourvue.

Si Écrivain

Ainsi, l'écriture poétique s'abreuv~~er~~ait au sein des travers et
 des hasards, trouverait des alibis aux flancs de la raison universelle
 possessive des corps purs,

gonflerait son apogée des dénonciations ou engagement politiques,
aurait ses grandes heures à l'écoute de la nature et des mœurs.

Non,
l'écriture poétique écrase ces freins culturels, liquéfie les consistances
d'actualité en un océan d'entreprises,
ingrédients soumis pour ne plus être.

Si je n'avais pas un langage privé, qui serait moi ?
quelle manière accomplie serait surenchère de... ?
et si je ne suis pas obscure, quel irrationnel dira mes transports,
quelles immatures, mes émotions ?

Au poème,
plaisir d'autrefois,

Si j'avais au goût les premiers instants du langage,
la Nature à mon expression, et le poème y excellent,
assuré dans un Monde authentique dépourvu de prétentions
créatrices,
moi, pauvre félibre,
en félicité replié sur moi-même,
dans une manière simple, vive, naïve, et entouré d'une matière
flagrante,
chaque fois qu'agité d'un sentiment profond,
qu'excité d'une passion,
s'élèverait en moi l'espoir de quelques idées,
le poème jaillirait spontanément de mon expression,
et ma pensée indissociable de sa (et la) forme,
écrirait le langage entièrement,
l'image en son fond comme un fruit.

Le poème issu d'émotions et de sens créateur s'est-il corrompu
de proses axiomatiques, de chroniques, de biographies,
d'historiographies ?
s'est-il détourné de l'art mineur qu'étaient ses débuts ?

1994,
commerces,
poèmes marchands que la bonne vente accompagne.

Aujourd'hui, plaisir d'aux contraires ancestraux : inventer des hiatus, des heurts, fissures, lacunes,
voici mon naturel astreint d'artificiel, embarrassé de civilisation,
empiriquement conçu de progrès où le réalisme, l'opportunisme
et la science familières à la raison,
où dominent les habitudes de logique et de suffrages démocratiques,
voici ma faculté poémique partagée d'un très petit nombre,
affectée d'énergie préméditée pour se dégager des formules abstraites
du concret, me transporter vers les points de vue des conceptions
du vivant,

poèmes fugaces enfouis dans les publications pullulantes.

Mais toujours plaisir de la langue en harmonie avec la manière,
plaisir de l'état de la langue.

S'il fut des époques primitives, le poème abondait sûrement en
mots énergiques, ou frais, ou d'éclats, qui faisaient images et
expressions figurées,
et aucune frontière ne marquait poésie et discours.

Mais les siècles,
ah ! l'expérience du savoir historique,
oh ! les bibliothèques de culture.

La pensée perd sa forme sensible en image, métaphore, périphrase.
Passent les temps, somme d'heures,
et soudain, l'incongru des styles,
les siècles limogés par l'insensé marché des concurrences :
un produit n'a de valeur qu'à l'étalage.

Poème aux devantures des antiquaires.....
plutôt qu'écrire, le poète dédicace.

Fabriqué il doit s'élever dans les conditions du calme artistique,
ou du sentiment de désordre, du travail efficace, ou celui de
l'effort dissimulé.

Plaisir de l'exigence d'un vocabulaire, et d'une construction de
phrase dépréciés par une dialectique d'usage.

Inconnus les poèmes,
poètes pour quoi faire,
tournures,
façons,
dont la Rue novice et rationnelle, la Science cohérente et les
Chanteurs originaux n'admettent pas l'usage.

Poèmes morts d'opinion,
brimés d'avoir perdu la rime qui leur faisaient un sens.

Jehan Pyrr

Jehan Pyrr travaille et vit à Bédoin, au pied du mont Ventoux ; il a publié, chez *AGONE* : « Nous serions plus heureux... » (10, 1993) ; « Dieu, rue des portes » (10, 1993) ; « Contes à rebours » (8/9, 1992) ; « L'imbasé » (7, 1992) ; « Le Lecteur & autres pièces » (5/6, 1991).

En écho des corps d'écriture

Franchir les mots premiers du flux. Se briser sur les longues
échappées qui hantent le paysage. Trouver un fanal en ce rêve
de douleur.

Otage de sa liberté, il reprend le fleuve avec tous les remous.
Longtemps, découpant sauvagement les pièces de l'éveil, le regard
s'étend jusqu'au sexe de l'aube scandée.

La nuit méconnue du flux
encerclée de nuages
accueille les failles

Elles ne sont pas ruines

désormais
la langue foudroie
respiration de l'horizon
les ombres seules
demandent le poème

regard du sexe
et le sablier du voyage

Au fleuve du regard
verse
la fibre anthracite

Brisures du schiste
emprise du verre
aux couleurs de l'arc
qui
sauvage
absorbe
tout un ciel

D'un mur exprimé
le piège de l'iris
l'œil
en déroute se perd

Fragilité des masses
la spirale
ardoise et acier
stèles
verticales

et rebondit sur
des strates nocturnes

comme un vaisseau
figé
en son appui

Un rêve de fulgurance
affole l'énigme

Il y a fibre rèche
d'un envol

Envers d'un éclat
un monde en suspens
au plus profond de l'œil
l'accrue
de sial à la cime roche
la pensée

Ardoisière d'un soliloque
jeté nuit à la terre la
pleine lumière

Paroles moites posées sur le cri
elles progressent rapidement
pour atteindre les derniers
territoires

d'un battement
le corps maculé du sang de la phrase

la hampe des traces brins en faisceau
pénètre le ventre de la flamme
l'alimente tel
un sexe
en écho des corps d'écriture

Gilbert Desmée

Fondateur et directeur de la revue *Sapriphage*, Gilbert Desmée a publié en particulier : « Le schiste métamorphique », in *Le Soleil des ardoisières*, catalogue Piko ; « L'infini pour respirer », in *Histoire de livres d'artistes*, Éditions Pré Nian ; également, à paraître : « Robert Pérot : un magdalénien contemporain », in *Robert Pérot*, Éditions Fus Art ; *En écho des corps d'écriture*, Éditions de L'Arbre à paroles.

Roland Chopart est professeur de lettres à Gérardmer (Vosges). Responsable des Éditions *Æncrages & Co*, il a publié poèmes et articles dans les revues *Docks*, *Action poétique*, *Digraphe*, *Europe*. Il est également l'auteur de livres en collaboration avec des artistes : Colette Deblé, Anne Slacik, Marie-Claude Vicario, Jean-Michel Marchetti, Joël Leick.

Disposer des mots

Pour moi, le « plaisir au poème » pourrait être concentré dans cette expression (que j'ai utilisée naguère dans un texte) : DISPOSER DES MOTS ; si l'on envisage d'entendre le mot « disposer » dans ses deux acceptions essentielles.

1 — *Disposer des mots*, c'est les avoir à ma portée (en disposer donc), en faire ce que bon me semble. C'est un principe de liberté tout à fait relatif ; je ne suis pas absolument maître du langage que je vais manipuler poétiquement. Que je le veuille ou non, je suis dépendant d'une certaine esthétique, que je cherche à nier, à appliquer, à imiter, voire à inventer. Pour ce qui est de mon corpus de mots, il s'est constitué en fonction de mes expériences personnelles, de mes lectures. Je suis aussi tributaire d'un ensemble d'obsessions, de « ruminations mentales », de dérives du langage liées à un inconscient dont je ne peux estimer la portée.

Mais c'est justement cette part de méconnaissance initiale de ce qui va être convoqué dans mon espace mental, quand je serai devant la feuille blanche, qui va faire naître ce « plaisir au poème ». Même si, à la limite, je pouvais connaître ma « compétence », je ne saurais pas pour autant prévoir une « performance » d'écriture. Dans cette situation d'écriture, c'est en fait chaque fois comme un commencement, comme si le langage trouvait une fraîcheur, oubliait tous ses usages et ses usures antérieurs. C'est le plaisir de l'inédit, du fait que jamais personne n'a écrit ou n'écrira la même chose que ce qui va s'écrire là, devant soi. C'est, chaque

fois, un jeu et un enjeu. L'expérience unique du langage peut même être de l'ordre de la jouissance (au sens où l'entendait Roland Barthes). Être d'ordinaire taciturne, je suis heureux de provoquer cette brèche dans le silence ou dans le bruit qui m'entoure. Le plaisir est donc aussi dans la lecture, première, privilégiée, que je fais de mon poème : j'ai l'impression de jouir d'une situation idéale, à ma juste mesure, je peux apprécier les astuces, les litotes, les sous-entendus et autres perversités glissées dans mon poème (situation qui n'est jamais sécurisante quand il s'agit du texte d'un autre).

2 — *Disposer des mots*, c'est aussi avoir le plaisir de placer les mots (de les disposer donc) sur la page blanche. C'est un plaisir d'ordre esthétique. (La poésie, a dit Éluard, est un art, c'est même le premier des arts.) Je me sens plus proche d'un peintre que d'un faiseur de littérature.

COMME SI soudain
l'œil était seul apte
à capter
les signes

Avoir ce privilège de pouvoir concrètement, matériellement, déployer les mots dans l'espace restreint de la page d'abord, mais surtout dans celui d'un livre. (Évidemment, la découverte de UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, que MALLARMÉ présente comme une sorte de partition musicale, par exemple, a provoqué chez moi une forte émotion esthétique.) Je suis, en tant que poète donc, mais aussi en tant qu'éditeur de poésie, très sensible à la « mise en page », à la disposition des mots dans l'espace du livre (et à tous ses aspects matériels : typographie, format, papier, etc.)

Malgré le manque d'intérêt pour la poésie, de la société en général et des instruments médiatiques en particulier, il faut que ce « plaisir au poème » soit fort pour qu'il perdure. C'est qu'il est, au départ, sans doute plus lié à une « nécessité intérieure » qu'à une nécessité sociale.

Roland Chopard

Plaisir au poème ?

J'ai un peu connu Georges Mounin... Il m'est arrivé, au début des années (de grâce) soixante, de lui rendre visite, chez lui, au pont de Béraud, à Aix, pendant l'interclasse. Je dois dire que nous étions rarement d'accord et qu'il n'aimait pas le peu de poésie que j'avais écrit alors. Pourtant je l'aimais bien.

Mais trêve d'anecdote.

Plaisir au poème ? Bien que la formule soit doxale, je ne la retiens guère. D'instinct et, permettez, d'expérience...

Déjà, *versus* (le vers) veut dire, aussi, dans le vocabulaire sportif U.S., *contre*...

Contre. En effet, pour moi, écrire de la poésie, c'est, toujours, écrire contre quelque chose ou quelqu'un. Je ne saurais faire sans cible, sans repoussoir (qu'on dit, en espagnol, d'un très beau mot, *alefeso*)...

Contre la langue, les langues, la grammaire, le sens, le bon goût *french*, la tradition, la traduction (inséparables), la NRF, les religions, les partis, les partis pris, la pudibonderie déguisée, l'onction, la communion, la nature, les donneurs de leçon, les moralistes, les sexistes, les érudits, les prophètes, les sportifs,

les adjudants, les monolingues, les bilingues, les chapelles, les ruelles, les clubs, les censures, les intégristes...

Plaisir ? Je pense à Artaud plus qu'à Char, à Reverdy plus qu'à Perse, à Jouve plus qu'à Breton, à Ponge plus qu'à Éluard, à Jabès plus qu'à Paulhan, pour ne parler que des ancêtres...

Plaisir ? Je dirais plutôt lectures, voix, accents, rythmes, questions, contradictions... assemblages...

Je retiendrais davantage le désir. Ce moteur invisible, voire inconscient...

Plaisir à la langue, donc, au langage plus qu'au poème. Qu'à la poésie...

C'est « le plaisir qui est puritain », disait quelqu'un, le plaisir « qui rend invisible ce qu'il veut voir... »

Joseph Guglielmi

Né à Marseille de parents italiens, Joseph Guglielmi a longtemps été instituteur dans le Midi et la région parisienne. Il pratique couramment des lectures publiques de poésie en France et à l'étranger. À de nombreuses traductions de poésie nord-américaine (Larry Eigner, David Antin, Rosmarie Waldrop, Norma Cole...) s'ajoutent la publication de livres avec la collaboration d'artistes (Robert Groborne, Anne Slacik, François Deck...), une collaboration à diverses revues (*Action poétique*, *Cahiers du Sud*, *Mantéia*, *Critique*...), et des essais (sur Jabès, Ponge, Tortel, Claude Royet-Journoud...). Joseph Guglielmi a publié notamment *Récit : le tableau du cœur*, Spectres familiaires, 1986 ; *K ou le Dit du passage*, P.O.L., 1992 ; *Joe's bunker*, 1991 ; *Le Mouvement de la mort*, 1988.

Plaisir à l'écrire, plaisir à le lire, le plaisir au poème est l'inhérent central. Le poème est plaisir parce qu'il y a identité entre création (d'écriture et de lecture) et plaisir — comme entre création et douleur.

Un scripteur se voulant artiste, quelle que soit la valeur de ses avanies, ne saurait trouver du plaisir à écrire un article de critique ou de journalisme éclairé sur son art (sur sa tentative). Si un lecteur éprouve du plaisir à le lire, alors c'est tant mieux pour les deux. Si ce lecteur éprouve l'envie d'écrire sur le plaisir qu'il éprouve à le lire, il deviendra critique, et le scripteur en devra être honoré, quelle qu'en soit l'issue. Du scripteur seul vous ne devriez pouvoir rencontrer qu'une fin de non-recevoir.

Oui, le plaisir est essentiel. Il est crucial. Mais peut-être ne s'exerce-t-il que dans la même mesure où la jouissance d'un chimpanzé facilite la perpétuation de son espèce. Au travers du poète, qui n'est qu'une éponge, qu'un entonnoir, le poème vise à se perpétuer, à se reproduire. La voix du poème, intransitive, passe. Le chant du poème est sa propre voie.

Le plaisir au poème pourrait également être considéré comme une extase narcissique. Mais là n'est pas le boulot du scripteur. C'est celui de son miroir... ou d'un botaniste.

Quant au plaisir éprouvé à lire de la poésie, le fait d'en écrire m'empêchant de lire celle des autres, je ne saurai rien en dire. Peut-être cela relève-t-il d'une anxiété de l'influence. En s'inspirant du critique américain Harold Bloom, on pourrait dire que le scripteur n'est qu'un éphèbe en mal d'envol. Écrire serait une tentative pour sortir de soi-même qui s'apparente à

une *kénosis*, un évidement de soi — comme l'holothurie dégorgeant son estomac. Ça fait mal.

Je ne sais pas quel est votre plaisir au poème. La seule chose dont je sois certain, c'est que le mien, vous l'avez déjà. Tous ceux sur qui je dégorge mes textes pour mieux me défendre d'être phagocyté par le monde ont déjà mon plaisir au poème. Le problème, c'est que je veux qu'il gagne, ce monde, et sa crue avec.

Bruno Sibona

Bruno Sibona vit à Londres. Collectionneur de plumes d'oiseaux, d'insectes et de toutes espèces de bizarreries naturalistes, il est assistant de recherche à University College London et travaille sur la poésie baroque. Bruno Sibona a régulièrement publié poésies et traductions dans *Action poétique*, *L'Amateur de plein air*, *Détours d'écriture*, *La République des lettres*. De lui, *AGONE* a publié : « À Marseille, tes excrétiens » (7, 1992) ; « Sur quelques véhicules de cette inspiration poétique » (8/9, 1992) ; « Cinq natures mortes » (10, 1993).

Poème, opus 94

Je ris aux mots, j'aime quand ça démarre...

ANDRÉ FRÉNAUD

Andante

Ça ne prévient
Pas ou si peu
On dirait que
C'est déjà là

Comme os et peau
Comme souffle et sang
À pleine voix
Contre les dents

Sursaut sursis
Avec la mèche
Et le soleil
Près du bonnet

Ligne de crête
Vue écarlate
Jeu de haut vol —
Respire à fond

Allegro vivace

D'un mouvement
Sens et surprise
D'un accident
Soif et fureur

Houle avalanche
Le mors est pris
Qui suce l'âme
La chair est gaie

Un chant soudain
Et ses cortèges
L'étendue folle
Et son oubli

Nouveau temps mort
Où le commun
Devient mortel —
Mange ta main

Lento assai

Retour de songe
Dans le viseur
Le sable gagne
Plus que la mer

Venez en creux
Frères sans trêve
Dans le dévers
Des heures noires

En ce désert
De vraie présence
Ça parle d'or
À bouche close

Route de rien
Carcasse vide
Tout l'infini —
Pour en finir

André Velter
Cadenet, 21 août 1994

Né le 1^{er} février 1945 à Signy l'Abbaye dans les Ardennes, André Velter publie son premier livre, *Aisha* (Gallimard, 1996), en compagnie de Serge Sautreau. Auteur d'essais (avec Marie-José Lamothe) : *Le Livre de l'oubli* (Éditions Messidor), *Les Bazars de Kaboul* (Éditions Anne-Marie Métailié), *Ladakh-Himalaya* (Éditions Albin Michel) ; ses principaux ouvrages de poésie sont : *Passage en force & Ouvrir le chant* (Le Castor astral), *L'Archer s'éveille* et *Une Fresque peinte sur le vide* (Fata morgana), *L'Arbre seul* et *Du Gange à Zanzibar* (Gallimard). André Velter partage son activité entre les voyages au long cours (Afghanistan, Inde, Tibet) et la mise en résonance des poésies du monde entier. Il anime sur France Culture une émission quotidienne : *Poésie sur parole* et dirige la revue *Caravanes*, aux Éditions Phébus.

La poésie métaphysique d'Emily Dickinson

pour Cécile

Si la gloire me revenait, je ne pourrais lui échapper ;
sinon, le plus long jour me dépasserait dans la
course, et l'approbation de mon Chien m'aurait
alors trompée. Mon Rang de Femme aux pieds
nus vaut mieux.

Emily Dickinson

Que l'on n'attende pas de cette poésie paix et réconciliation. Obscure, enfermée dans la chambre d'une petite ville du Massachusetts à partir de 1862, où dès lors elle resta quasiment toute sa vie, Emily Dickinson (1830-1886) a légué, presque malgré elle, une poésie de l'extrême. Quasi inconnue en France, son œuvre — mille sept cent soixante-quinze poèmes — est très partiellement traduite. Une œuvre pourtant célébrée après sa mort : quinze réimpressions de deux premières séries de poèmes eurent lieu de 1890 à 1891. Mais la passion d'une épopée intérieure inaccessible à son temps a fait en sorte

que cette œuvre soit restée silencieuse et chargée d'électricité poétique. Il y a dans le malheur de cette femme une fatalité du secret, l'écho de l'incompréhension d'une société dont triomphaient les certitudes morales et religieuses.

Un grand Espoir s'effondra	A great Hope fell
Vous n'entendîtes aucun bruit	You heard no noise
Au-dedans était la Ruine	The Ruin was within
Ô naufrage astucieux qui ne	Oh cunning wreck that
raconta pas d'histoire]	told no tale]
Et ne laissa entrer aucun Témoin	And let no Witness in

Elle répondit à l'Amérique puritaine, avec ses notables et ses commis, ses fiacres grinçants, ses robes blanches, ses pâmoisons, ses alliances et ses sceaux d'infamie sur les épaules des femmes adultères, par un mépris de l'Histoire. « J'estime que les forces planétaires ne sont pas annulées, mais qu'elles subissent un échange de Territoire, ou de Monde [...] La guerre me semble un lieu oblique », écrivait-elle à Thomas Higginson en février 1863, alors qu'il se trouvait dans un camp de la Caroline du Sud pendant la guerre de Sécession. Elle ajoutait énigmatiquement, avec son chien Carlo à ses côtés : « J'estime que vous êtes parti par accident, comme les Systèmes, ou les saisons d'une année, et je ne découvre aucune raison, mais je suppose que c'est là une trahison du cours qui dissout tout dans sa marche. Carlo reste là, et je lui ai dit :

Les meilleurs Gains doivent subir l'épreuve des Pertes
Pour les transformer en Gains”

et elle concluait ironiquement, “mon Ami Barbu est d'accord”. ¹ Dans une lettre précédente, elle précisait : « Vous me demander quels sont mes compagnons. Les collines, Monsieur, le couchant, et un chien aussi grand que moi. ² » Sa réclusion totale traversa

1. Cité par Higginson dans *The Atlantic Monthly* en 1891 ; in *American poetry and prose*, vol. II, Boston, Houghton Mifflin Company, 1970, p. 828.

2. *Ibid.*, p. 823.

la poussière du temps, la guerre de Sécession et son tumulte de morts. Son temps fut celui de l'Égypte, celui des dormeurs éternels, celui *de ce qui fut, qui est, et qui sera*. Son espace, celui d'une Amérique métaphysique dont « les grandes eaux de l'Ouest » promettaient un nouvel Éden de l'homme. En contrepoint, l'expérience du quotidien lui permit de polir la présence des choses jusqu'à les rendre humaines.

Seule la Pomme jouait
Dans le tiède cellier.

The Apple in the cellar snug
Was all the one that played.

Les événements majeurs de sa vie : une impossible passion pour le pasteur presbytérien Charles Wadsworth en 1852, le mariage de son amie Susan Gilbert en 1856, deux visites de Wadsworth, deux visites de Higginson, des lettres, des morts, celle de son neveu Gilbert, puis celle du juge Otis P. Lord, qui furent des secousses profondes, sont aussitôt métamorphosées en résonances universelles. En 1862, elle écrivait à Higginson, le critique d'art de *The Atlantic Monthly* dont elle venait de lire un article : « Dites-moi si mes vers sont vivants, dites-moi s'ils respirent. » Higginson, dépassé par le génie de cette jeune fille aux initiatives déconcertantes qui se disait son « élève », s'efforça de la conduire « dans la direction des règles et des traditions ». Il ne comprit jamais qui était sa correspondante. Dès sa deuxième lettre, en 1862, elle lui avouait être « dans la terreur depuis septembre, je ne peux parler à personne ; alors je chante, comme un enfant près des sépultures, parce que j'ai peur ³ ». Une visite à Amherst, en août 1870, valut à Higginson cette confidence qu'il jugea extravagante : « Si je lis un livre et que je sens mon corps entier si glacé qu'aucun feu ne pourra jamais le réchauffer, je sais que c'est de la poésie. ⁴ »

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 833.

Comme si je demandais une simple Aumône,]	As if asked a common Alms,
Et que dans ma main errante	And in my wandering hand
Un Inconnu disposait un Royaume]	A Stranger pressed a Kingdom
Et moi, debout, désespérée —	And I, bewildered, stand —
Comme si je demandais que l'Orient	As if I asked the Orient
M'offre un Matin —	Had it for me a Morn —
Et qu'il soulève irrésistiblement	And it should lift its
ses Dignes pourpres]	purple Dikes]
Et m'anéantisse avec l'Aurore !	And shatter me with Dawn !

Une photographie nous montre la maison des Dickinson à Amherst : grande demeure sobre et élégante, au milieu de pins couverts de neige, avec un seuil couvert d'une pergola et des frontons classiques. Le *homestead* au milieu des collines deviendra l'horizon de l'Être. De la longue correspondance avec Higginson ne résultèrent que deux visites à Amherst, malgré les demandes pressantes de Dickinson. La première, en août 1870, étonnante, au cœur de l'été, dans la maison « fraîche, spacieuse et odorante de fleurs », sous l'ombre des arbres, est racontée par Higginson, dans un des rares témoignages directs que nous possédions sur elle : « J'ai entendu un pas extrêmement faible qui trottinait, un visage sans un seul beau trait, mais avec des yeux tels qu'elle l'avait dit elle-même : "Comme la cerise que l'invité trouve dans l'herbe", avec des bandes de cheveux lisses couleur de noisette rousse. Elle avait un air désuet et pieux, comme une nonne allemande de quelque ordre religieux, avec un costume blanc piqué, et le filet bleu d'un châle de laine peignée. Elle vint vers moi avec deux lys (*lilies-days*) qu'elle mit dans mes mains de façon enfantine, en chuchotant : "Ceci est mon introduction." Elle ajouta, toujours en chuchotant, à la manière des enfants : "Pardonnez-moi si je suis terrorisée ; je n'ai jamais vu d'étrangers, et je sais difficilement ce que je dis." » Un long monologue s'ensuivit alors, sur son père puritain, « qui lisait le samedi des livres rigoureux et solitaires », sur Shakespeare et sur ses lectures censurées par le père. Higginson finit par éprouver un malaise

devant « une tension excessive et quelque chose d'anormal ». Il resta abasourdi en face de l'étrangeté des questions de Dickinson : « Comment tant de gens vivent sans pensées ? Il existe beaucoup de gens dans le monde — vous avez dû les remarquer dans les rues —, comment vivent-ils ? Comment font-ils pour trouver la force d'enfiler leurs vêtements le matin ? ⁵ »

L'article que Higginson fera paraître dans *The Atlantic Monthly* en 1891, cinq ans après sa mort, révélera une des destinées poétiques les plus étranges qui soit, avec celle de E. A. Poe, qui aurait pu reconnaître en elle une sœur fatidique. Elle ne publia pas cependant, sinon quelques poèmes de circonstance sans signature que l'on attribua à Emerson.

Rebutée par l'incompréhension des imprimeurs vis-à-vis de ses particularités typographiques, le tiret et la majuscule d'éminence qu'elle emploie systématiquement, elle s'estima trahie et ne diffusa ses poèmes que dans le contexte des lettres, expédiées à sa famille ou à ses amis, qu'elle nommait ses « bulletins d'immortalité ». Helen Hunt Jackson la supplia de publier. Elle s'y refusa. Comme Kafka, elle demandera qu'on brûle ses papiers. Sa famille désobéira à sa volonté et recueillera ses cahiers de poèmes.

Ce que la Mort veut acheter	The Things that Death will buy
C'est l'Espace —	Are Room —
L'Évasion des Circonstances —	Escape from Circumstances —
Et un Nom —	And a Name —

LA BLESSURE ORIGINELLE

Écoutant un sermon du pasteur Charles Wadsworth, Dickinson en tomba amoureuse. Elle avait vingt-deux ans. La jeune fille s'enflamma et écrivit son désir avec une rare intrépidité pour l'époque. « Le Vésuve ne parle pas — l'Etna — l'un d'eux — a dit une syllabe — un millier d'années auparavant ;

5. *Ibid.*

Pompéi l'a entendu, et s'est voilé pour toujours. Elle ne peut pas regarder le monde en face, après cela — je suppose — timide Pompéi ! [...] — la mer — approcha-t-elle jamais plus près que lorsqu'elle vous faisait danser ? [...] Écoutez encore, Maître. Je ne vous ai pas dit qu'aujourd'hui a été le jour du Sabbat. Chaque Sabbat sur la mer me raconte tous les Sabbats, jusqu'à ce que nous rencontrions sur le rivage — si les collines étaient bleues, comme disent les marins. Je ne peux parler plus longtemps aujourd'hui, car cette tristesse m'en empêche. Quoique faible dans le souvenir, combien le fait d'aimer est puissant, aisé et paisible: Voudriez-vous me le dire, s'il vous plaît, dites-le moi, dès que vous serez bien. ⁶»

La réponse de Wadsworth fut aussi glaciale que si elle s'adressait au diable. Elle supplia alors comme une esclave : « Oh comme le marin peine quand son bateau fait eau — oh comme les agonisants luttent, jusqu'à ce que vienne l'ange. Maître — ouvrez toute grande votre vie, et gardez-moi pour toujours, je ne serai jamais lasse — je ne serai jamais bruyante lorsque vous voudrez être tranquille. Je serai votre meilleure petite fille — Personne d'autre ne me verra sauf vous — mais c'est assez — je n'en demanderai pas plus — et tout ce que les cieux me refuseront ne sera que bien peu de chose. ⁷» Une autre réponse la poignarda. Elle persista à écrire. « Épuisée, au genou qui la portait autrefois vers un repos silencieux, la Marguerite se prosterne comme une coupable — dites-lui sa faute — Maître — si elle est assez insignifiante pour racheter sa vie, elle sera satisfaite — punissez-la mais ne la bannissez pas — enfermez-la en prison, Monsieur — promettez seulement que vous lui pardonnerez — un jour — avant le tombeau,

6. *Letters of Emily Dickinson*, éditées par Thomas. H. Johnson, Harvard University Press, 1958, p. 374-375. Nous supposons ici que les trois lettres au maître qui figurent dans cette édition sont bien adressées à Charles Wadsworth.

7. *Ibid.*, p. 391-392. Les termes barrés, entre parenthèses dans l'édition Johnson, ont été supprimés pour faciliter la lecture.

et la Marguerite n'y pensera plus — Elle s'éveillera semblable à vous [...] Vous submergez d'eau le Barrage de mes yeux bruns — J'ai attrapé un doigt de toux — mais je ne m'en fais pas pour cela — J'ai un tomahawk dans le flanc mais cela ne me blesse pas trop. Son maître la poignarde plus gravement — Ne viendra-t-il pas vers elle — ou bien la laissera-t-il le chercher, ne se plaignant jamais, aussi longue soit l'errance, pourvu qu'elle le conduise enfin à lui. ⁸» Le silence recouvrit cette dernière lettre. Blessée à mort par l'impossible, elle écrira :

Nous devons donc Nous	So We must meet apart —
rencontrer séparés —]	
Vous là — moi — ici —	You there — I — here —
Avec cette Porte entrouverte	With just the Door ajar
Que sont les Océans —	That Oceans are —
Et la Prière —]	and Prayer —]
Et cet aliment Blanc —	And White sustenance —
Le Désespoir —	Despair —

Les trois lettres au maître, outre leur étrange beauté, sont la répétition de ce drame. Le refus du maître dût lui donner pour toujours le sentiment d'étrangeté dans le monde.

Je n'avais pas songé —	I had not minded —
que les Murs —]	Walls —]
Étaient l'Univers — un Roc —]	Were Universe —
	one Rock —]
Et j'entends au loin un	And far I heard silver Call
Appel d'argent]	
De l'autre côté du Bloc —	The other side the Block —

Cette expérience eut le privilège d'avoir une résonance cosmique. Elle creusa plus encore l'amplitude aveuglante du ciel vide. L'idéalisation de l'aimé fit place à une métaphysique ironique de la douleur. Elle étendit le silence de l'amant au

8. *Ibid.*, p. 391-392.

Les lèvres qui jamais ne mentent —	The lips that never lie —
Dont les sifflants Coraux	Whose hissing Corals
s'ouvrent — et se ferment —]	part — and shut —]
Et des Cités — s'enlisent.	And Cities — ooze away.

Il y a dans le goût de cette solitude, parfois, une douleur qui mange le monde ; puis une volupté exilée, ardente et brûlante comme des univers en fusion. Le siècle puritain n'est pas parvenu à détruire les rêves de l'âge d'or, là où « Enfin — respire le Léopard ! » La vierge est devenue Ève qui présume les délices de l'étreinte amoureuse.

Viens lentement — Éden !	Come slowly — Eden !
Des Lèvres encore vierges pour Toi —	Lips unused to Thee —
Timides — dégustent tes Jasmins —	Bashful — sip thy Jessamines —]
Comme l'Abeille pâmée —	As the fainting Bee —
[...]	[...]
Pénètre et se perd dans les Délices.	

Injonction des suppliantes du désir dans le désert, le poème renoue parfois avec le chant d'amour, avec le chant d'attente. Pour Dickinson, cette intuition de l'Éden, confrontée au feu du malheur et à l'hypocrisie morale de la Nouvelle-Angleterre, ne pouvait engendrer qu'un entraînement systématique à la magie. Le désir se lève dans les rêves d'une femme blessée.

Voguer dans l'Éden —	Rowing in Eden
Ah, la Mer !	Ah, the Sea !
Si je pouvais jeter l'ancre —	Might I but moor —
Cette nuit —]	Tonight —]
En Toi !	In Thee !

L'expérience de la Loi fut le premier traumatisme de l'Occident. La décision de saint Paul de fonder, à partir de la spiritualité chrétienne, une civilisation de la *faute* se répercute infiniment à travers la culpabilité de la représentation et du discours. La fin du XIX^e siècle est remplie de révoltes contre ce silence

du dire : Sade, Rimbaud, Nietzsche. Dans l'inconscient des poètes américains, l'Ouest est le nouvel Éden, l'âge d'avant la faute. Quand Dickinson signe « Amérique », elle s'identifie avec le corps vierge de ce nouveau continent. Mais la libération exige de sortir du système aliénant du langage même. On n'a pas assez vu que la subversion totale du langage par les jeux cryptiques du poème et des lettres est une métaphore de l'amour. Ce jeu va très loin : le choix de Wentworth Higginson comme interlocuteur n'est probablement que le signe cryptique de l'union Wadsworth-Dickinson. Maîtresse du sens ou, comme le dirait Nietzsche, de l'innocence du devenir, l'âme peut secouer ses ailes et vivre la vie exaucée. Dans la « vallée mystique du gazon diapré », les amants seront enfermés, comme l'écrira E.A. Poe en 1842 dans *Eleonora*, « comme pour l'éternité, dans une magique prison de splendeur et de gloire ». L'intuition du bonheur trouve alors son chant. Elle réalise l'acte fragile de rééquilibrage du monde. Ce sont les moments rayonnants de cette poésie :

Ma Vie était restée — un Fusil Chargé —]	My Life had stood — a Loaded Gun —]
Dans un coin — jusqu'au Jour où]	In Corners — till a Day
Le Maître passa — me reconnut —	The Owner passed — identified —]
Et M'emporta —	And carried Me away —
Et maintenant Nous hantons des bois souverains —]	And now We roam in Sov reign Woods —]
Et maintenant Nous chassons la Biche —]	And now We hunt the Doe —]
Et chaque fois que je parle en Son nom]	And every time I speak for Him]
Les Montagnes aussitôt répondent —]	The Mountains straight reply —
Et que je souris, si chaleureuse lumière]	And do I smile, such cordial light]
Sur la Vallée rayonnante —	Upon the Valley glow —

— C'est comme si un visage de Vésuve]	It is as a Vesuvian face
Y avait répandu son plaisir —	Had let it's pleasure through —
Et quand à la Nuit — Notre bonne Journée accomplie —]	And when at Night — Our good Day done —]
Je veille sur la Tête de Mon maître —]	I guard My master's Head —]
C'est mieux que d'avoir Du Profond Oreiller —	'Tis better than the eider-Duck's Deep Pillow — to have shared —
partagé le Duvet —]	

Seule la confrontation de l'immense et de l'infime pouvait éveiller la consolation de toute chose ; le Dieu des herbes et de la circonférence de l'univers est le même mélodiste, le Maître du Chant dont les perceptions, voiles harmoniques, sont les *préludes*. Comme chez Tagore, la nature est un mystère divin dont le secret est empreint d'une immobile harmonie. D'où la signification profonde des moments où *tout se tait*. La blancheur de la neige, le bleu pur du ciel sont aussi les marges vierges qui répondent à la vacuité mystique de la page divine du monde.

Le Pin à ma Fenêtre était-il « Membre]	Was the Pine at my Window a « Fellow]
De la Royale » Infinité ?	Of the Royal » Infinity ?
Les perceptions — sont des préludes à Dieu —]	Apprehensions — are God's introductions —]
Et comme tels — à adorer —	To be hallowed — accordingly —]

L'espérance, après la nuit, d'une fête inouïe est à la limite de toutes les grandes douleurs. L'éveil, la dissipation des peurs sont toujours des chemins vers une *parousie*, un avènement religieux du divin, mais senti comme la grande cavalcade d'un carnaval céleste. Pour cette femme qui ne vit jamais la mer, c'est l'Océan, intense et rayonnant, réminiscence voluptueuse des prairies de Amherst, qui accueille l'intuition du bonheur : « Je suis heureuse que vous aimiez tant l'océan. Bien que je

Wadsworth, Higginson, Otis, ces précepteurs érotiques de l'âme à l'image des amants du *Phèdre* de Platon, deviennent par renversement ironiques des élèves¹⁰. Il faut les initier à l'Éden. L'ivresse divine a besoin de ses coursiers bondissants à travers la voûte céleste. Dickinson théâtralise les visites de Higginson comme un mystère grec, avec ses rituels d'initiation, l'offrande de la fleur sacrée et des paroles cryptiques qui voilent un secret entr'aperçu dans le clair-obscur du poème. Ses paroles sont lâchées dans une transe analogue à celle de la pythie dans le temple de Delphes. Mais à terme, toute initiation est impossible. L'Éden est fermé. À sa seconde visite, en 1873, incapable de saisir le sens de ces attitudes, Higginson la croira folle. « J'ai rencontré ma poétesse excentrique, M^{lle} Emily Dickinson, qui ne sort jamais de la propriété de son père et ne voit que moi et quelques autres personnes. Elle dit "qu'il faut toujours être reconnaissant d'être soi-même et non quelqu'un d'autre", mais [ma femme] Mary pense que la remarque est vraiment déplacée dans son cas. Elle s'est glissée dans la pièce, vêtue de blanc, avec un daphné parfumé pour moi et m'a demandé dans un souffle : "Allez-vous rester longtemps ?" J'ai bien peur que l'autre remarque de Mary : "Mais pourquoi faut-il que tu attires toujours les fous ?" ne reste vraie. ¹¹ » L'initiation a échoué. Seul peut-être le puissant génie de Poe, associé à une compréhension profonde de l'échec, aurait pu donner la réponse à Dickinson.

Enfant d'Athènes, sois fidèle
 À toi-même
 Et au Mystère —
 Tout le reste est Parjure —

Lad of Athens, faithful be
 To thyself
 And Mystery —
 All the rest is Parjury —

10. L'idée de Circonférence vient sans doute du *Phèdre* de Platon ; mais les images bibliques de l'Apocalypse ont peut-être seules nourri ces références « au chariot qui porte l'âme humaine » (poème 1263)

11. Lettre du 9 décembre 1873, citée par Christine Savinel in *Emily Dickinson ou la grammaire du secret*, P.U.L., 1993, p. 208

LE VOYAGE MÉTAPHYSIQUE

« Je ne connais que deux choses, affirme-t-elle, la vitesse et la Mort. » Le détail et l'immensité sont les privilèges de Dieu ; ils donnent la mesure de la grandeur de la conscience. En parfaite symétrie, l'instant s'oppose à l'éternité, sans intermédiaire. Dickinson invertit le monde. Le voyage qu'elle prépare est un voyage intérieur. Il y a une odyssee métaphysique dans l'inconscient des poètes américains. Poe avait imaginé *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* ; Meville avait rageusement écrit *Moby Dick*, croisière maudite hantée par Dieu. Dickinson, elle, réalise un voyage métaphysique où le désespoir de Dieu n'est pas moindre que celui d'Achab, le capitaine possédé par la folie de tuer la baleine blanche. Tuer Dieu ! Pour elle, où conduira le voyage ? Vers un Nord métaphysique où la voix hurlera vers l'invisible « Jumeau de l'Horreur ». Une « Expiation polaire », l'expérience d'un froid absolu de l'âme. « Par une sombre route déserte hantée de mauvais anges seuls, où une Idole nommée Nuit, sur un trône noir règne debout, je ne suis arrivé en ces terres-ci que nouvellement d'une extrême et obscure Thulé, d'une étrange et fatidique région qui gît, sublime, hors de l'Espace, hors du Temps », écrit Edgar Allan Poe dans « Dreamland ». Alors que la mort, l'*Ultima Thulé*, s'approchait de lui dans un hôpital de Baltimore, il appellera Wilson, l'explorateur polaire. « Euréka », le « Colloque de Monos et Una », « Éros et Charmion », les poèmes cosmiques de Poe rencontrent ici leur sœur en abîme. Comme dans « Le principe de la poésie », cette conférence ultime et très platonicienne de Poe, la fidélité à la Grèce résonne chez Dickinson. La patrie est dans les vocables anciens de l'origine. D'Emerson à Poe, les écrivains américains méditent étrangement le romantisme allemand. Ligéia, sans complaisance, pourrait être Emily Dickinson : « Sa présence, ses lectures solitaires éclairaient de façon éclatante les nombreux mystères du transcendentalisme dans lequel elle s'était plongée. ¹² » Mais

12. « Ligéia », E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, Londres,

si, pour Hölderlin, « ce qui demeure, les poètes le fondent »,
pour Dickinson, le sens de l'Être se dérobe :

Notre voyage était avancé —
Nos pieds avaient presque atteint
Cette étrange Croisée sur la Route de l'Être —

Notre marche soudain s'effraie —
Nos pieds — réticents — nous entraînent —
Devant — s'offrent des Villes — Mais en Deçà —
C'est la forêt des Morts.

LE ROYAUME VIDE

Les poèmes de Dickinson doivent être lus comme des annotations
à la Bible d'une femme blessée à mort par le silence de
Dieu. Le mutisme de la nature n'est qu'une des formes de ce
silence fondamental. Dieu est celui qui ne répond jamais :

Infinité, n'as-tu pas de visage que je puisse te contempler ?
Adorer mais ne pas prier.

À seize ans, elle écrit à Abiath Root : « J'avais décidé de
consacrer ma vie entière [au] service [de Dieu] et je désirais
de toutes mes forces goûter la tempête d'eau vivante à laquelle
j'étanchais ma soif. Mais le monde m'attirait et dans un moment
inattentif, j'ai écouté sa voix de sirène. À partir de ce moment
j'ai eu l'impression de perdre progressivement mon intérêt
pour les choses du ciel. La prière qui m'avait procuré tant de
joie devint une corvée et le petit cercle qui me rencontrait
pour la prière me reprocha d'y manquer. Je sentis le danger
et je m'en inquiétai, mais je m'étais aventurée trop loin pour
revenir et depuis mon cœur est toujours devenu plus fort et
plus distant de la vérité et maintenant je me lamente amèrement
sur ma folie — et aussi sur mon indifférence actuelle. Je sens

que je navigue au bord d'un terrible précipice, dont je ne peut m'échapper et sur lequel je crains que mon minuscule bateau ne glisse bientôt si je ne reçois pas d'aide d'en haut. ¹³» Elle ne trichera jamais avec ce qui se joue en elle.

À partir de 1830, le transcendantalisme d'Emerson, convaincu de l'immanence de Dieu dans la création, avait interprété à sa façon l'héritage romantique de Kant et de Schelling. Melville, Thoreau, Hawthorne et Dickinson écrivaient alors dans le contexte religieux de l'unitarisme et de l'évangélisme américain. En fond constant, on y retrouve l'inquiétude du salut que le puritanisme protestant portait en lui comme une angoisse. La foi, que le synode de Dort (1619) avait résumée en cinq articles : « *Total depravity, Unconditional election, Limited atonement, irristible grace, Perseverance of the saints* », avait installé les bases d'une désespérance de fond. Le calviniste ne sait jamais s'il sera sauvé par une grâce indépendante des œuvres. Le décret transcendant de la prédestination risque toujours de le rejeter parmi les réprouvés. En même temps, cet aveugle jouit de l'obéissance à Dieu, laquelle recouvre souvent le plaisir d'expier la faute. La société de la Nouvelle-Angleterre, quasi théocratique, veillée par ses pasteurs, ordonnée par ses missions et ses prêches, se trouvait plongée dans un *revival* religieux. On se convertissait ; on tombait en extase ; on épousait Dieu dans des pâmoisons hystériques. De ses parents, elle écrira à Higginson en 1862 : « Ils sont religieux, sauf moi, et adressent une prière, chaque matin, à celui qu'ils appellent leur "père". ¹⁴»

Comme des Naufragés —	As Wrecked Men — deem
croient apercevoir la Terre —]	they sight the Land —]
Au Centre de la Mer —	At Centre of the Sea —
Et luttent plus faiblement —	And struggle slacker —
mais pour attester]	but to prove]
Aussi désespérés que Moi —	As hopelessly as I —

13. Lettre du 26 mars 1846.

14. Cité par Higginson, *op. cit.*, p. 823.

Que nombreuses sont les	How many the fictitious
Rives imaginaires —]	Shores —]
Ou qu'il n'y a aucun Port —	Or any Harbor be —

Ou encore :

Les poètes n'allument que	The poets light but
des Lampes —]	Lamps —]
Eux-mêmes — s'éteignent —	Themselves — go out —

La lumière qui tombe un certain après-midi, immobile, rend sensible soudain la grandeur et l'intime mélancolie de vivre ; c'est le sceau du désespoir, une impériale affliction qui vient. Car la transparence de la douleur révèle un « bonheur de quartz », un royaume du plus profond secret dont elle est la reine fantôme :

J'allais cependant pareille	I notwithstanding went about
À qui sur un Empire se lamente	As one bemoaning
	a Dominion]
Étant le seul Prince en exil —	Itself the only Prince
	cast out —]

L'idéalisme transcendantal de Kant, transmis par Emerson et Carlyle, propage à l'époque la vision d'un jeu d'apparences orchestrées par Dieu derrière lequel se tiendrait l'éternité. La douleur dévoile l'inconsistance du monde. Certes, cette expérience a une longue histoire dans la mystique religieuse, depuis la destruction du « je » chez Maître Eckhart jusqu'au sentiment de *Maya*, le voile des apparences dans le bouddhisme. Mais ici, c'est un nouveau questionnement de l'Occident qui naît. À la différence de la spiritualité zen, la tradition du *logos* est une expérience du plein. Dickinson, après les mystiques espagnols ou rhénans, explore une métaphysique du vide :

Il est une douleur — si absolue —	There is a pain —
	so utter —]
Qu'elle engloutit toute substance —	It swallows substance
	up —]
Puis couvre l'Abîme d'Extase —	Then covers the Abyss
	with Transe —]

Ou encore :

Par don ordinaire et Mots	By homely gift and
entravés]	hindered Words]
Le cœur humain apprend	The human heart is told
Du Néant —	Of Nothing —
Le « Néant » est la force	« Nothing » is the force
Qui renouvelle le Monde —	That renovates
	the World —]

La beauté et la douleur, sœurs du silence, s'accompagnent d'une béatitude parce qu'elles installent la conscience dans l'Être :

J'aime un regard d'Agonie,	I like a look of Agony
Parce que je sais qu'il	Because I know it's true —
est vrai —]	

Le symbole chez Dickinson n'est absolument pas une image. Au contraire, la fonction du symbole est de détruire l'image, c'est-à-dire de révéler sa vacuité. L'imagination, vite dispersée, est « combleuse », selon les termes de Simone Weil, c'est-à-dire hors de l'Être. Le poème fait souvent référence à l'acte qui le fonde dans le vide. De son sarcophage de marbre, elle peut pressentir la métamorphose du Phénix.

Vitalité froide et Sculptée.	Vitality is Carved and cool.
Mon nerf gît dans le Marbre —	My nerve in Marble lies —
Femme qui Respirait —	A Breathing Woman
Hier — Dotée du Paradis.	Yesterday — Endowed
	with Paradise.]

Pas muette — Quelque chose	Not dumb — I had a sort
bougeait en moi —]	that moved —]
L'éveil d'un Sens nouveau —	A Sense that smote
	and stirred —]
Des instincts de Danse —	Instincts for Dance —
un goût pour le jeu —]	a caper part —]
Une Aptitude pour l'Oiseau —	An Aptitude for Bird —

Qui inscrit Carrare en moi	Who wrought Carrara in me
Et cisela tout mon chant	And chiselled all my tune

Était-ce un Sortilège —
 était-ce la Mort —]
 Il me reste une chance
 quelque part]

Were it a Witchkraft —
 were it Death —]
 I've still a chance to strain

De tendre à l'Être —
 au Mouvement —]
 au Souffle —
 Fût-ce au-delà des Siècles
 Et chaque borne une Décennie
 Je serai transie, satisfaite.

To Being, somewhere —
 Motion —]
 Breath —
 Though Centuries Beyond,
 And every limit a Decade —
 I'll shiver, satisfied.

LES LIMITES DU SENS

Dans une de ses lettres elle précise : « Tous les hommes me disent "Quoi". [il faut comprendre ici : « Que me disent les hommes ? »] [...] Les hommes me demandent ce que je dis. ¹⁵» La solitude du sens se traduit chez elle par la terreur de ne pas être jugée, de perdre tout rapport signifiant avec les autres. Le précepteur (avec cette ambiguïté du miroir : Dickinson/Higginson) est celui qui répond et qui objective l'interprétation. Mais elle s'impose comme une maîtresse du sens en affectant de choisir un juge. Il faut sentir, sous cette élection du précepteur, en toute rigoureuse ironie, le renversement des rapports de contrainte : la domination du masculin par le féminin et du maître par l'esclave. « J'obéis », dit-elle à Higginson, tout en l'assimilant à sa destinée dans une théâtralisation qui revient à un « Obéissez ! ». Higginson lui-même obéira à ce renversement ironique « en avouant être perplexe comme un enfant ». Mais l'expérience d'un intraduisible menace ce jeu. Le monde de la subjectivité n'est pas plus en situation de traductibilité avec le monde des morts qu'avec le monde des vivants. Elle dit à Higginson : « Vous dites que ma démarche est "spasmodique". Je suis en danger, Monsieur. Vous dites

15. *Ibid.*, p. 827.

que je suis "sans frein". Je n'ai aucun tribunal. [...] Si je peux vous demander si ce que je dis est clair, cela me guiderait. Le marin ne peut pas voir le nord, mais il sait que l'aiguille de la boussole en est capable. 16»

Je suis Personne ! Qui êtes-vous ?	I'm Nobody !
	Who are you ?]
Êtes-vous — Personne — Aussi ?	Are you — Nobody
	— Too ?]
Alors nous faisons la paire !	Then there's a pair of us !
Ne le dites pas ! ils	Don't tell ! they'd
l'annonceraient — vous savez !]	advertise — you know !]

La mort intime à laquelle elle fait souvent allusion (l'irruption du Vésuve) est une crise de l'identité personnelle qui peut être interprété comme un symptôme schizophrénique majeur.

Soi derrière soi, dissimulé —	Ourself, behind ourself,
	concealed —]
Voilà le plus effrayant —	Shared startle most —

Et dans une lettre encore : « Les hommes n'appellent pas le chirurgien pour louer l'os, mais pour le replacer, Monsieur, et la fracture intérieure est plus grave. 17» Cette dissolution du sujet écrivant préfigure le thème de la déconstruction dans le langage, au sens où les interprétations du sens ne sont que des jeux peircéens de signes interprétants. On a voulu récemment, à travers des études structurales, faire le graphe des significations des poèmes de Dickinson 18. Structurer la dissolution de l'Être dans le poème constitue peut-être l'expérience ultime pour survivre au secret naufrage.

16. Lettre à Higginson datée du 8 juin 1862, *op. cit.*, p. 825.

17. Lettre à Higginson datée de juin 1862, *op. cit.*, p. 820.

18. Cf. Christine Savinel, *op. cit.*

Christine Savinel remarque avec perspicacité que « la traduction est un geste incertain [...], aléatoire, la voix est aussi paradoxale : elle est d'autant plus ferme que son articulation — au corps et au sens — est infirme, d'autant plus triomphante qu'elle a moins de réalité. Liée à une figuration qui ne figure pas, elle traduit triomphalement le rien. ¹⁹» Effectivement, il serait fécond de rapprocher le « je ne suis personne » de Dickinson, du « je est un autre » de Rimbaud. L'acte de communication, avec le minimum d'identité référentielle nécessaire, est menacé si le « je » qui communique se dissout dans le constructivisme des signes. Qui est le lecteur ? Qui est celui qui écrit ? Telle est, semble-t-il, l'expérience dickinsonienne de la crise du sens : « Êtes-vous — Personne — aussi ? », interroge-t-elle. C'est en ce même sens qu'il faut interpréter l'affirmation faite à Higginson, selon laquelle « il faut toujours être reconnaissant d'être soi-même et non pas un autre ». C'est bien l'identité introuvable qui se profile derrière l'acte poétique. Les pseudonymes répondent à une polysémie de l'identité : elle signe quelquefois ses lettres « Votre gnome », « Votre élève », « Modoc », ou encore « Amérique ». Quelle est cette voix ? Que sont les voix qui parlent dans la Nuit ?

Il n'y a pas de biographe de l'abîme —
S'il y en avait ce ne serait pas l'abîme.

Si le désespoir du sens est concomitant avec le désespoir de l'identité, *a fortiori* toute traduction de l'expérience est vouée à l'échec. L'expérience cruciale de la non-réponse du monde au désir est devenu non-réponse au sens.

Ceci est ma lettre au Monde	This is my letter to the World]
Qui ne M'écrivit jamais —	That never wrote to Me —



19. *Ibid.*, p. 261.

Ou encore :

Il n'est pas de Silence sur	There is no Silence in
Terre — aussi silencieux]	the Earth — so silent]
Que celui endure	As that endured
Qui énoncé, découragerait	Which uttered, would discourage
la Nature]	Nature]
Et hanterait le Monde.	And haunt the World.

Le langage, aussi solidement puisse-t-il s'appuyer sur l'incandescence de l'expérience humaine, est un risque. Christine Savinel a eu raison d'insister sur le fait que Dickinson fait, avec Rimbaud et Mallarmé, l'expérience de l'infinité de l'interprétation du sens, comme de son exil hors du réel. La fracture réside dans les jeux infinis de l'interprétation et de la création. L'expérience de l'extrême, passion impossible, touche aux limites de l'Être et donc aux limites du sens. L'intuition dickinsonienne est celle d'un incommensurable entre l'expression et l'exprimé, entre la vie et le texte, entre l'être des vivants et celui des morts ; si le pur sens du désir pouvait se dire. Mais le texte infini la voue à un désespoir du sens. Comme Rilke dans les *Sonnets à Orphée*, Dickinson a vécu l'implicite infinité du sens.

Si une lèvre mortelle pouvait	Could mortal lip divine
deviner]	
La Charge potentielle	The undeveloped Freight
D'une Syllabe énoncée	Of a delivered syllable
Elle s'effondrerait sous son poids.	'Twould crumble with
	the weight.]

LE SILENCE DE L'ŒUVRE

En 1862, à la recommandation de différer la publication, Dickinson envoie à Higginson une réponse ironique : « Je souris lorsque vous me suggérez de "retarder la publication", cela est aussi étranger à mes pensées que la nageoire l'est

du firmament ²⁰». Réponse ambiguë car, pour Dickinson, la nageoire est précisément dans le ciel ; elle se meut dans le même infini. Il faudrait plutôt lire dans cette belle lettre la compréhension d'une distance infranchissable avec son lecteur, et peut-être avec tout lecteur. La blessure du sens s'y aggrave, avec l'étrange compensation métaphysique qui la sauve : « Votre seconde lettre m'a étonnée, et, pour un instant, m'a ébranlée. Je ne l'avais pas supposé. Votre première lettre ne vous apporte aucun déshonneur, parce que la vérité n'est pas honteuse. Je vous remercie pour votre justice, mais je ne peux pas abandonner les cloches dont le tintement rafraîchit mon errance. [...] Si la gloire me revenait, je ne pourrais lui échapper ; sinon, le plus long jour me dépasserait dans la course, et l'approbation de mon Chien m'aurait alors trompée. Mon Rang de Femme aux pieds nus vaut mieux. ²¹»

Si je ne puis plus être en vie
 Quand viendront les Grives
 Donne à celle qui porte la
 Cravate Rouge]
 Le Mémorial d'une miette

If I should'nt be alive
 When the Robins come,
 Give the one in Red Cravat,

 A Memorial crumb.

Si je ne puis te remercier,
 Étant profondément endormie,
 Sache que je m'y essaie
 Avec ma lèvre de Granit !

If I could'nt thank you,
 Being fast asleep,
 You will know I'm trying
 With my Granite lip !

Il ne faudrait pas trop insister sur le fait que cette œuvre se voue au silence comme à son achèvement glorieux. Car ses lettres jaillissent de cette maison de cristal pour rejoindre l'esprit, et au-delà, elle le sait, la gloire. Mais dans cet envol de l'esprit, la désespérance se retourne parfois sur l'infinité du sens qui s'est déployée sans que la traduction ne soit possible. « La solitude de l'œuvre a pour premier cadre cette

20. Lettre à Higginson, datée du 8 juin 1862, *op. cit.*, p. 825.

21. *Ibid.*

absence d'exigence qui ne permet jamais de la lire achevée ou inachevée. Elle est sans preuve, de même qu'elle est sans usage. Elle ne se vérifie pas, la vérité peut la saisir, la renommée l'éclairer ; cette existence ne la concerne pas, cette évidence ne la rend ni sûre ni réelle, ne la rend pas manifeste. 22»

Il est une solitude de l'espace	There is a solitude of space
Une solitude de la mer	A solitude of sea
Une solitude de la mort,	A solitude of death, but these
mais celles-ci]	
Seront une société	Society shall be
Comparées à ce site plus	Compared with that profounder
profond]	site]
Cette intimité polaire	That polar privacy
D'une âme introduite à	A soul admitted to itself —
elle-même —]	
Infinité finie	Finite Infinity

Toute l'œuvre de Dickinson appartient à une *pseudologie ironique*, pour reprendre un terme de Vladimir Jankélévitch. Entre le renoncement et la promesse, le scepticisme ironique stylise la confrontation avec le mystère. L'ironie est un mode du secret qui présuppose une confiance en la compréhension de celui qui affronte l'altérité infinie. « Le secret, comme le *Deus absconditus* de Pascal, est un mystère éloquent et déjà plus qu'à moitié manifeste. Qu'il s'agisse du "secret à deux", qui est le secret des amants, ou du secret à plusieurs qui cimente les communautés religieuses ou politiques, il y a toujours une aristocratie du secret, avec ses privilèges, ses emblèmes, sa mythologie et ses serments. 23»

Sur le courant fantasque du Temps	Down Time's quaint stream
Sans une rame	Without an oar
Nous devons naviguer	We are enforced to sail
Notre Port un secret	Our Port a secret

22. Maurice Blanchot. *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 15.

23. Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, coll. Champs, 1979.

Il y a là un chant très pur de l'énigme né de l'impossibilité de recevoir quelque attestation de la transcendance divine. La conscience humaine est cachée. Elle est une modalité du secret. Sa solitude un règne, une invisibilité et une puissance.

L'expérience du possible est une nostalgie intime et inguérissable. Toute nostalgie voile la nostalgie d'un ailleurs où le désir se comblerait sans lois et sans blessures. Le poème, conçu comme mode d'intensification de la conscience, révèle toujours l'abîme entre l'entrevision d'une plénitude et son improbable triomphe. Il est donc la blessure qui nous révèle notre exil : « Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient toujours à l'insatisfaction de l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite. ²⁴ »

Comment cette femme, blessée dans son cœur et dans son corps, vierge révoltée — avec tout le mépris cinglant et la rage que le langage contient —, a-t-elle rayonné ? Le poème est devenu une parole lancée vers l'hors-monde.

S'amasser à terme comme la Foudre
Et la Création blottie
En majesté se dissoudre
Voilà — qui serait poésie —

Écrire, dans la douleur de l'impossible, est le déploiement d'une seule colère : « Je n'ai pas eu le temps de parfaire ma colère, dira-t-elle, je n'ai pas eu le temps d'aimer. » L'extase de vivre, aussi paradoxale semble-t-elle, est foudre. « Je trouve de l'extase dans le fait de vivre ; la simple sensation de vivre est une joie suffisante », dit-elle à Higginson venu la voir à Amherst ²⁵.

24. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 318.

25. Cité par Higginson, *op. cit.*, p. 832.

Cela Me brûlait — dans la Nuit —	It burned Me —
	in the Night —]
Et Exfoliait Mon Rêve —	It Blistered to My Dream —

Il faut bien que nous y reconnaissons un combat sans espoir mené à la seule lumière de la beauté, avec pour horizon la chair consciente des yeux futurs. L'œuvre de Dickinson est cachée. C'est un bonheur que cette ombre. Pas plus que son créateur, le lecteur ne possède le secret du texte. Il s'efforce vers lui dans une nuit qu'il suppose proche de toutes les nuits humaines. Le sentiment d'être possédé en écriture doit certainement avoir été pour Dickinson une pure joie, analogue à l'apaisement qui réside dans la certitude d'accomplir un destin, d'échapper enfin à la terrible contingence de la vie. La présence de la voix seule, nue, froide, est vite perdue dans la lumière d'hiver. À la fin, un corps pour une voix n'est-il pas l'effort de toute poésie ? Le silence du monde, après que la voix s'est tue, n'en est-il pas beaucoup plus grand ?

Dans la neige tu viens	In snow thou comest
Tu t'en iras avec la terre retrouvée	Thou shalt go with the resuming ground]
La douce dérision du corbeau	The sweet derision of the crow
Et approchant de la Joie	And Glee's advancing sound
Dans la crainte tu viens	In fear thou comest
Si allègrement tu t'en iras	Thou shalt go at such a gait of joy]
Qu'à nouveau les hommes embarqueront pour vivre]	That men anew embark to live
Sur ta profondeur —	Upon the depth of thee —

Olivier Salazar-Ferrer

À l'exception du poème 615 (p. 187, trad. C. Malroux) et de deux vers extraits de la lettre L899 (p. 193, trad. C. Savinel), les traductions présentées ici ont été réalisées par nos soins — avec les décisions difficiles qui font le pari de toute traduction. La numérotation des poèmes renvoie à l'édition de Thomas H. Johnson, *The Poems of Emily Dickinson, including variants readings critically compared with all known manuscripts*, 3 vol., Cambridge Univ. Mass. ; Belknap Press of Harvard U.P., 1958.

Les poèmes respectivement cités portent les numéros : 1123 (p. 174), 1252 (p. 175), 382 (p. 177), 640 (p. 179), 398 (p. 179), 601 (p. 180-181), 211 (p. 181), 249 (p. 181), 754 (p. 182-183), 797 (p. 183), 1622 (p. 184), 346 (p. 184), 1127 (p. 184), 927 (p. 184), 1768 (p. 185), 615 (p. 187), 564 (p. 187), 739 (p. 188-189), 883 (p. 189), 959 (p. 189), 599 (p. 189), 1563 (p. 190), 241 (p. 190), 1046 (p. 190-191), 288 (p. 192), 670 (p. 192), L899 (p. 193), 441 (p. 193), 1004 (p. 194), 1409 (p. 194), 182 (p. 195), 1695 (p. 196), 1656 (p. 196), 362 (p. 198), 1669 (p. 198).

Il n'existe pas de traduction française des œuvres complètes d'Emily Dickinson, et l'essentiel de la correspondance n'est accessible qu'en anglais. On trouvera cependant les quelques traductions suivantes :

Vivre avant l'éveil, (traductions de P. Delarbre, M. H. & W. English, A. Gouvret et G. Pfister, édition bilingue), Arfuyen, 1989.

Poèmes (traduction Claire Malroux), Belin, 1989.

Poèmes (traduction Charlotte Mélançon), La Différence, 1992.

Poèmes (traduction G. J. Forgue), Aubier, 1970.

Autoportrait au Roitelet, Correspondance, suivie d'un choix de poèmes, (traduction Patrick Reumaux), Hatier, 1990.

Bibliographie de Georges Mounin

par Conrad Bureau

Éditions Bref, 1994

Une bibliographie constituée de près de mille entrées qui couvrent les domaines de prédilection de Georges Mounin : la linguistique, la sémiologie, la traduction et la poésie. Un ensemble d'ouvrages et d'articles qui s'adresse donc tout d'abord à celles et ceux qui enseignent, étudient ou poursuivent des recherches dans ces domaines ; mais aussi au grand public, dans la mesure où le style de Georges Mounin est d'une précision et d'une limpidité remarquables.

Prix de vente : 100 FF plus frais postaux

Distribution

Éditions E. I. Peeters
Bondgenotenlaan, 153
B-3000 Leuven, Belgique
tél. (016) 48 81 02
fax. (016) 48 14 86

Éditions Bref
C.P. 9
Neuville, Québec
Canada, GOA 2R0

Fondation «Pour la science»
Centre international de synthèse

Directeur : Roger Chartier
Directeurs adjoints : Michel Blay, Dominique Bourel
Secrétaire général : Marianne Laigneau

Revue de synthèse

Revue trimestrielle fondée en 1900 par Henri Berr

Rédacteur en chef :
Dominique Bourel

Secrétaire de rédaction :
Agnès Biard.

Comité de rédaction :
Claude Blanckaert, Michel Blay, Éric Brian,
Roger Chartier, Joël Cornette, Ernest Coumet,
Marianne Laigneau, Henri-Jean Martin, Dominique Margairaz,
Jean-Claude Perrot, Roshdi Rashed, Daniel Roche.

N° 2/1993

ACTUALITÉ DE LA MÉTAPHYSIQUE ?

160 FF

Jacques D'HONDT. — La critique hégélienne de la métaphysique
Bruno PINCHARD. — Actualité de l'occasionalisme
Élisabeth G. SLEDZIEWSKI. — Le XXI^e siècle peut-il être métaphysicien ?
Dominique JANICAUD. — Métaphysique et histoire

*

Gilbert BOSS, Maryvonne LONGEART. — Intelligence artificielle ou philosophie sur ordinateur

Direction-rédaction : Centre International de Synthèse, 12, rue Colbert
75002 Paris . Tél : 42.97.50.68 - Fax : 42.97.46.46
Administration-abonnements : Éditions Albin Michel, 22, rue Huyghens
75014 Paris - Tél : 42.79.10.00 - CCP Paris 24 222 23 G

Tarif 1993 • Abonnement : France, 300 F ; Etranger, 400 F.
(Les abonnements partent du 1^{er} janvier.)

AGONE

n° 1, 1990, *Écriture raisonnée*, 88 pages, 50 francs.
AGONE se propose de ménager un espace d'écriture échappant au cercle sans vertu de la légitimité. Cet espace sera soumis aux exigences d'une pensée qui tente de se soustraire aux habitudes de référence et de déférence, de localisation et de reconnaissance, habitudes qui font que la parole consacrée rapporte plus souvent qu'elle ne coûte.

n° 2/3, 1991, *Éthique & Expression*, 144 pages, 70 francs.
Ce numéro présente différentes manières d'interroger l'authenticité du contenu et de la forme de l'expression, c'est-à-dire de son intention, parce que l'éthique ne se trouve nulle part ailleurs.

n° 5/6, 1991/92, *Interprétations*, 268 pages, 89 francs.
Il y a ce qu'une œuvre dit et ce qu'on en dit. Dans le meilleur des cas, interpréter n'est qu'une manière de mesurer cette séparation, dans le pire, l'acte se confond avec la célébration d'un nom propre. Mais, à ignorer toute nécessité entre un nom propre et une œuvre, on finit par ne plus voir en elle qu'un sens en vacance.

n° 7, 1992, *Territoires & Déplacement*, 120 pages, 65 francs.
Plus qu'un pur espace physique, le territoire est un espace mental, une composition de durées et lieux singuliers, indices de la vie de ceux qui l'on parcouru et s'y sont parfois installés ; espace de sensations et d'actions. Qu'il soit mythique, légendaire, réaliste ou utopique ; long voyage, promenade ou pur souvenir ; les récits présentés ici parcourent différents états du territoire : du plus actuel au plus virtuel.

n° 8/9, 1992, *Le Vivant*, 278 pages, 95 francs.
Depuis la question de son origine à la façon dont le vivant a évolué ; son statut dans l'histoire de notre pensée et dans le fondement de notre société contemporaine ; jusqu'à sa place dans notre imaginaire.

AGONE

Littérature, Critique & Philosophie

numéro 10, 1993.

Autour des Cahiers du Sud

Sur plus d'un demi-siècle et trois cent quatre-vingt-onze numéros, les *Cahiers du Sud* ont duré à Marseille, le temps de la vie que leur donna le couple Ballard, regroupant autour de cette entreprise sans repos signatures prestigieuses, jeunes auteurs, poètes, essayistes et amis.

Éditorial. *T. Discepolo & J. Vialle*

Un travail artisanal : le fonctionnement des *Cahiers*. *É. Témime*

Les arts plastiques aux *Cahiers* dans les années 50. *A. Schaller*

Enquête sur la rhétorique. *Karine Feng*

Un ami de passage. Georges Mounin aux *Cahiers*. *J. Vialle*

Benjamin Fondane le révolté. *Olivier Salazar-Ferrer*

Simone Weil : sa « trêve » à Marseille. *Viera Fiori*

Enquête *Esprit* : les provinces françaises en 1941. *J. Ballard & E. Mounier*

Correspondance (16 juin - 15 décembre 1964). *Marcelle à Jean*.

Une petite histoire littéraire. *Mémoires*. *Jacques C. Senez*

Entretien avec... *Constant Vautravers*

L'héritage des *Cahiers*. *David Faber*

Fictions & Dictions

Dieu, rue des portes & autres pièces. *Jehan Pyrr*

Cinq natures mortes. *Bruno Sibona*

Marginalia

Sur *Aqua alta* de Joseph Brodsky, par Olivier Salazar-Ferrer.

220 pages, prix du numéro : 95 francs.

AGONE

Littérature, Critique & Philosophie

Archaïsme

numéro 11, 1993

À invoquer ainsi l'archaïsme, il ne s'agit pas de s'associer à ces penseurs bien intentionnés qui expliquent que le bonheur ennuie, que la liberté amollit, et qui s'inquiètent que le progrès corrompe ceux sur lesquels il s'exerce. Tout au contraire, il s'agit de s'opposer à ce consensus, qui permet finalement la victoire du plus fort, au profit de ceux qui subissent les violences que le consensus recouvre.

Pourquoi Olympie. *Paul Veyne*

Le symbole de l'archaïque. *Guy Davenport*

L'agôn comme refus de la soumission. *Jean-Luc Boilleau*

Libéralisme, éthique & individu. *Jacques Luzi*

Le savant, le politique & la modernité. *J. Vialle & T. Discepolo*

FICTIONS & DICTIONS

Mille ans sont comme un seul jour. *Johannes Moy*

Le beau visage d'Imran le poète. *Ferid Muhic*

Chers vous autres. *Krisie Borda*

Nous serions plus heureux. *Jehan Pyrr*

Hémorragie. *Dominique Vincent*

Le Maître. *Sidney Abibès*

Convivialité. *David Faber*

MARGINALIA

Sur *L'Imposture* impossible de Bernanos, par *Philippe de Cristofaro*.

Sur *Les Fondements naturels de l'éthique*, par *Bernard Brun*.

Sur *Le Point de vue de nulle part*, de *Thomas Nagel*, par *T. Discepolo*.

Guy Debord chez Gallimard. « Correspondance avec un éditeur ».

208 pages, prix du numéro : 110 francs.

AGONE reçoit des manuscrits sans exigences de pedigree au 50 rue Marengo, 13006 MARSEILLE. Les manuscrits non insérés ne sont pas systématiquement retournés, mais ils restent à la disposition des auteurs pendant de nombreux mois. La revue n'est pas responsable des manuscrits qu'elle pourrait malencontreusement égarer.

PROCHAINES PARUTIONS

Printemps 1995, numéro 13.

Valeurs d'art

Automne 1995, numéro 14.

La fiction

Printemps 1996, numéro 15.

Sur la guerre

Automne 1996, numéro 16.

Hasard & Jeux

Printemps 1997, numéro 17.

Paradis articiels

Abonnement à **AGONE**

pour deux numéros par an :

Particulier 200 francs

Institution 250 francs

(Majoration pour l'étranger 50 francs)

Abonnement de soutien 400 francs ou plus

par virement postal CCP 8 806 45 M Marseille ou
par chèque, à l'ordre de : **AGONE**.

Les règlements sont à adresser au
50, rue Marengo
13006 MARSEILLE

AGONE est également disponible en librairie :

L'Odeur du temps, Marseille

Folie d'encre, Montreuil

La 25^e heure, Paris

Actes Sud, Arles

Les Arcenaulx, Marseille

Le Cadran lunaire, Mâcon

Les Mots à la bouche, Paris

Charlemagne, Toulon

Lucioles, Vienne

Vent du Sud, Aix-en-Provence

Michèle Ignazi, Paris

Arthaud, Grenoble

Sud, Marseille

Champigny, Montréal

La Hune, Paris

Ombres blanches, Toulouse

Compagnie/Autrement dit, Paris

Des Nouveautés, Lyon

Épigramme, Paris

La Proue, Lyon

Le Divan, Paris

Flammarion-Beaubourg, Paris

À la Sorbonne, Nice

Tschann, Paris

La Marge, Ajaccio

Regards, Marseille

Les Sandales d'Empédocle, Besançon

Le Poivre d'âne, Manosque

AGONE Éditeur
50, rue Marengo, F-13006 Marseille.

Fabrication : Imprimerie Louis-Jean
B. P. 87, F-05003 Gap

Achévé d'imprimer en octobre 1994.

Dépôt légal : 785

ISBN 2-910846-00-8
ISSN 1157-6790

En couverture, guerrier nu dansant à tête d'oiseau ;
cinquième face d'un dé de terre cuite provenant du
Baou Roux (II^e s. av. J.-C.).
in Fernand Benoit, *L'Art primitif méditerranéen de
la vallée du Rhône*. Éd. OPHRYS, 1955, planche V.

Publié avec le concours du
Centre national du livre, de
la Direction régionale des affaires
culturelles PACA, de la Région
PACA, du Conseil général des
B o u c h e s - d u - R h ô n e .

Souffrance du poème — d'avoir été écrit
et de choir là, sur la page, attendant
d'être lu, dévoré, oublié, et s'en défendant
mal. Faire beau, maladie de la littérature,
plaire — même origine —, prétexte
racinien à sa cruauté et à son ambition
infuses dans les personnages parlant
en vers charmeurs — et soudain
Hermione surgit et révèle la violence
de l'écriture s'attaquant à ses naïfs
amoureux, Oreste ou l'amateur...

JUDE STÉFAN

ISBN 2-910846-00-8

Prix du numéro : 110 francs