

$\text{NU}(\text{e})^{83}$

FRANÇOIS
LALLIER

NU(e)
Numéro 83

Numéro coordonné par
Patrick Née



Patrick Née, Introduction.....	5
-----------------------------------	---

ÉTUDES ET HOMMAGES

Jérôme Thélot, L'immémorial et la promesse.....	11
Pierre-Yves Soucy, Le voir et le vu de la parole poétique.....	25
Michèle Finck, Le travail du poète : vers l'épiphanie. Lecture d' <i>Accidents de lumière</i>	41
Jean-Patrice Courtois, La troisième abstraction. Notes sur François Lallier.....	59
Alain Mascarou, La langue servante.....	73
Tristan Hordé, De l'épique à l'élégie : <i>Vita poetica</i>	87
Pierre Dubrunquez, Virgile dans l'atelier (lettre à François Lallier).....	93
Daniel Bourdon, <i>E pericoloso sporgersi</i>	103
Jean-Pierre Burgart, Un état des lieux.....	113
Jacques Lèbre, Le sentiment du terrestre.....	127

POÈMES OFFERTS

Esther Tellermann, Irina	143
Liviane Pinet, Les pantins (extrait).....	149
Michèle Finck, Bande-silence de l'enfance.....	155

ENTRETIENS

François Lallier et Patrick Née, Conversation	169
I. Langage, parole, voix	171
II. L'image	181
III. Musique et prosodie.....	186
IV. <i>Mimesis</i> et métapoétique.....	194
V. « Archétype » et « image acheiropoïète ».....	205
VI. Érotisme.....	213
VII. La part de l'inconscient	219
Poèmes cités d' <i>États de la mémoire</i>	229

INÉDITS

Poèmes

François Lallier, Verticale du labyrinthe.....	241
---	-----

Proses

« Le Rameau d'or et l'Arbre des songes »	247
« Yves Bonnefoy, <i>L'Éphémère</i> et mai 68 »	259

Bibliographie	293
---------------------	-----

Table des reproductions	301
-------------------------------	-----

Patrick Née

Introduction

Ce volume d'hommages, dédié à la poésie et la pensée de la poésie de François Lallier, se compose de quatre sections complémentaires.

Tout d'abord les « Études et témoignages » : études de fond de Jérôme Thélot, Pierre-Yves Soucy, Michèle Finck et Jean-Patrice Courtois, sur le bouleversement de la temporalité, la phénoménologie du visible, l'expérience épiphanique, et l'abstraction métapoétique propres à ce poète. Suivent cinq témoignages de diverses factures, comme il se doit en ce domaine : Alain Mascarou, par une étude sur le rôle de l'occitan chez Yves Bonnefoy, rend indirectement hommage aux nombreux échanges entretenus avec François Lallier au sujet de cette « voix antérieure » ; et c'est dans la langue latine que Tristan Hordé et Pierre Dubrunquez la situent à juste titre, honorant ainsi le traducteur et interprète si marquant des poètes de Rome. Quant à Daniel Bourdon et Jean-Pierre Burgart, le registre qu'ils ont choisi se situe dans l'échange des expériences les plus fondamentales de l'humanité, celles de la finitude et de la fraternité qui s'ensuit. Et Jacques Lèbre clôt cette section par ses choix de lecture pratiqués au fil des recueils, qui peuvent aussi bien jouer le rôle d'une introduction à l'ensemble de l'œuvre.

Le lecteur trouvera en deuxième section les « Poèmes offerts » de trois amies de François Lallier, Esther Tellermann, Livane Pinet et Michèle Finck ; c'est ici le tribut de l'amitié, avec ce signe particulier qu'il s'agit de voix de femmes, équilibrant ainsi ce qu'il en est de sa voix d'homme en poésie.

C'est la troisième section, dévolue au genre contraint de l'entretien, qui cependant représente un apport qu'on peut dire inattendu, et dont sans doute il y a peu (ou pas) d'exemples. Au lieu en effet d'un simple va-et-vient entre questions de l'interviewer et réponses du poète, il s'est ici constitué un échange de type inédit entre le poète et son critique, Patrick Née, portant sur sept points de poétique fondamentale (voix, image, prosodie, *mimesis* et métapoétique, « archétypes », érotisme, inconscient), en une sorte de *chant amébéé* alternant approches critiques de l'un et reprises réflexives de l'autre.

Enfin, la dernière section propose un choix significatif d'« Inédits », sur les deux versants des travaux de François Lallier : d'une part, avec *Verticale du labyrinthe*, son inspiration poétique ; d'autre part, le choix de deux proses critiques. La première, « Le Rameau d'or et l'Arbre des songes », est extraite d'un passionnant essai sur *Virgile et la peinture*, qui

avance l'hypothèse absolument nouvelle d'un modèle pictural de l'acte poétique virgilien, inversant, en fait, l'*Ut pictura poesis* en un *Ut poesis pictura* d'une grande fécondité pour la poétique à venir – et cela jusqu'à nos jours. La seconde, « Yves Bonnefoy, *L'Éphémère* et mai 68 », manifeste l'excellence de la plume critique de François Lallier, ici nourrie de son intime connaissance de la poétique d'Yves Bonnefoy – comme il ne l'est pas moins de celle d'autres grands acteurs de la scène poétique du XX^e siècle, Jouve, Jourdan, Munier, Gaëtan Picon ou de leurs grands prédécesseurs, Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé – ainsi que de ses amis de *L'Éphémère*, ce moment d'exception de la *Vita poetica*.

Ce numéro, qui accorde la plus grande importance aux liens du *voir* et de l'*entendre*, se trouve tout naturellement ponctué d'illustrations d'amis artistes – plusieurs d'entre eux ayant aussi participé aux différentes contributions écrites : Jacques Bibonne, Jean-Pierre Burgart, Pierre Dubrunquez, Claude Faivre, Jacques Hartmann, Jean-Baptiste Née et Pierre-Yves Soucy.

Une bibliographie exhaustive clôt ce très riche ensemble, dont on peut espérer qu'il fera prendre conscience de l'importance et de la cohérence d'une œuvre aussi exigeante que généreuse.

ÉTUDES ET HOMMAGES

Jérôme Thélot

L'immémorial et la promesse

La tension qui gouverne la poétique de François Lallier, la tension la plus intérieure non seulement à sa pensée déclarée mais aussi aux mouvements prosodiques de ses poèmes et aux investissements affectifs de leurs figures imaginaires, est celle qui s'oriente dans les deux directions contraires de « l'espérance » et de la « source », faisant de la conscience de son auteur une double postulation simultanément requise par son avenir et par son origine. Par exemple, en dédicace de son livre de 2011, *Les Archétypes*, dont le titre dit assez le souci de l'originaire, François Lallier pouvait écrire ceci : « Ce petit livre dont le titre indique l'espérance aussi bien que la source, s'il est vrai que sur le chemin qu'à peine il aborde, "innombrables sont les archétypes"¹. » Que veut dire cela ? Que signifie que l'espérance soit cette quête d'un archi-commencement ? Et surtout quel projet, quelle anticipation et quelle promesse contient le phénomène poétique qui en passe par cette rétrospection ou remémoration ?

*

Pour poser ces questions sans abstraction écoutons d'abord comment cette double postulation s'exerce et se formule dans la diction poétique. Voici la première strophe du premier poème des *Archétypes*, « Le plus ancien souvenir² » :

Aube d'un jour d'automne revenu
Comme le plus ancien souvenir,
Ciel de lait nocturne encore
Où se lève le fantôme des jours futurs
Avec tous les autres disparus,

Immédiatement s'énonce la tension de l'originaire et de l'utopique. De l'« aube » (qu'on associe naturellement à un commencement de possibilités) le « jour » qualifié d'emblée de « revenu » se donne comme un *recommencement* et, selon le deuxième vers, « comme le plus ancien souvenir » : comme donc déjà une représentation, une image précédée par ce qu'elle conserve. Cette aube n'est par suite pas tant une origine qu'une

¹ Dédicace « Pour Jérôme et Livane », exemplaire personnel.

² « Le plus ancien souvenir », *Les Archétypes*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 2011, p. 7.

relique, trace ou symbole. Et son orientation vers l'avenir frayant identiquement vers son passé, voici qu'elle se manifeste en « ciel de lait nocturne encore », grevée de ce dont elle se retire, au point que « fantômes » sont ses jours « futurs ». L'avenir est spectral, la futurition creuse une rémanence et l'apparition de ce qui apparaît exhume ce qui la hante – « avec tous les autres disparus », dit le dernier vers. C'est de cette progression régressive, de cette avancée en marche arrière, que s'empare, selon la deuxième strophe, l'institution du langage :

Combien elle [l'aube] grandit par le premier dessin de lettres
Où se recueille et se sauve le sang,
Phrase qui porte en s'inscrivant
L'unique blancheur éternelle répétée
Dont elle masque, toujours neuve
L'apparition de source morte du premier amour –

Pour autant que soit traduisible dans le régime de la verbalité ordinaire ce qui s'invente dans une diction métrique qui va dans l'inconnu de sa recherche intuitive, nous pouvons comprendre ces vers comme suit. Retenue dans « le premier dessin de lettres », portée en une « phrase » et répétée par son « inscription » en une langue, l'aube ici réfléchie, recommencement fantomal de son passé et de son avenir conjoints, « grandit » d'être ainsi investie par ce langage mais voit sa blancheur « masquée » par la phrase même qui la prend en charge. Puis dans cette langue où va son déploiement matinal, celui-ci se donne comme « apparition de source morte du premier amour » – révélation d'une radicale passéité. Une fois de plus, la phénoménalité progressive du recommencement s'éprouve dans la modalité d'une redispersion inaugurale. Et la dernière strophe qui radicalise cette rétrogradation identifie maintenant cette phénoménalité à une « voix » :

Mais la voix qui nous sauve du langage,
S'élevant avec lui fait refluer la blancheur
Plus loin que l'origine, là où toute naissance ouvre un regard,
Où l'arbre étrange du paysage s'offre à l'étreinte
Où de nouveau commencent le corps et la vision,
Avec l'odeur du temps et du lieu inconnus.

Il s'agit bien ici du *plus ancien souvenir* : d'un souvenir d'avant toute mémoire, auquel la « voix » parvient, qui remonte « plus loin que l'origine » jusqu'à la naissance d'un premier monde (« l'arbre étrange du paysage ») et d'une première subjectivité (ouvrant un « regard »). Telle est la « voix » qu'auront suscitée cette aube et sa blancheur (ou qui aura permis celles-ci) : une remontée du langage à sa fondation, un prospectif

retournement rejoignant une archi-origine qui est un *recommencement* (« où *de nouveau* commencent le corps et la vision »), frayant le poème qui la recouvre autant qu'il lui doit sa possibilité.

Ainsi se produit la percée décisive de la pensée de François Lallier. Cette pensée qui s'est d'abord saisie d'elle-même par l'écriture poétique, s'est ensuite exposée dans l'œuvre critique aux poètes majeurs de sa prédilection, puis elle est enfin parvenue à sa plus haute formulation dans un essai récent qu'on analysera plus loin, « L'image d'avant l'image ». Développant une poésie et une herméneutique entièrement consacrées à l'expérience et à l'élucidation du phénomène de la parole, de sa nécessité et de ses possibilités, ce poète nativement penseur dont la poétique est autoréflexive tient d'une main on ne peut plus ferme la contradiction de son intuition double – comme sont « doubles » ses montagnes chères³. Son questionnement de ce qu'il a nommé « la voix antérieure », ou plutôt de ce qu'il a dû nommer ainsi, revient continûment dans ses poèmes comme dans ses essais à cette « vie » du poète et de la poésie – à cette *vita poetica*, a-t-il dit, elle-même précédant tout autre genre de vie⁴ –, comprise comme le travail par excellence d'une généalogie téléologique, d'une utopie par rétrospection, ou encore de l'avenir comme reprise de la source. *Voix* est le nom de cette remontée aux conditions du langage à la fois dissimulées et trahies par celui-ci, le nom de la rétrogradation au *dehors* originaire du poème, ce dernier une vision de la liberté possible par répétition du commencement.

« Une voix, écrit François Lallier, tournée vers le silence qu'elle contient et qu'elle fait entendre, où se défait la langue. [...] Le dehors c'est l'être du lieu tel qu'il se donne quand le langage, par une opération qui est aussi l'acte de la poésie, se vidant de lui-même entend en lui la musicalité du rien, *comme une voix*, défaire l'image de la fascination où elle est gardée et regardée comme un ailleurs⁵. »

*

À une pensée si éprouvée, si intime à la profération rythmique et symbolique où elle se réalise, donc si indistincte de l'existence même de celui qui la verbalise en tant que son expérience propre, on n'objecte évidemment pas ; on s'expose, seulement, en l'interrogeant à sa suite.

³ Voir *Montagne double*, Poliphile, 2005. Ou le premier vers d'*Accidents de lumière*, 2023 : « Ce jour j'ai pris pied sur la montagne double. »

⁴ Voir François Lallier, *Vita poetica*, Amay (Belgique), Éditions de l'arbre à paroles, « Résidences », 2010.

⁵ François Lallier, « Langue étrangère », *La Voix antérieure III*. Yves Bonnefoy, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, p. 68 puis 80 ; c'est moi qui souligne.

D'abord on est fort impressionné par la façon très étonnante dont François Lallier *écoute* un poème, écoute dans un poème cette « voix » qui l'obsède – et qui, s'il faut l'en croire, obsède le poème lui-même. Par exemple, c'est une attention extrêmement originale qui le fait s'approcher du sonnet de Baudelaire, « La vie antérieure », dans lequel il a trouvé la confirmation en acte de son intuition fondamentale (et du coup le titre allusif de son œuvre critique, *La Voix antérieure*). « Comment, demande-t-il, pourrai-je aborder cet espace, entendre sa résonance, et comme sa voix, en son secret ? », après qu'il a déterminé cette voix dans les termes les plus nets comme l'ensemble formé, outre par les mots du poème, par tous ceux aussi que ce poème ne prononce pas, l'ensemble de « tous les possibles qu'il a rejetés » et même du silence « d'où il fut enlevé ». La voix que veut entendre François Lallier dans « La vie antérieure », et qu'il entend, en effet, en toute œuvre qu'il reçoit dans sa clef, est un retentissement implicite, d'une part, de « l'universel langage » dont ce poème particulier est un moment partiel, bruissant des innombrables virtualités qu'il n'actualise pas, et, d'autre part, du « fond d'inexistence », plus *dehors* encore, auquel il fait écho pour autant qu'il s'en arrache. Étrange écoute, singulière audition – d'un silence retentissant des non-dits et du non dicible qui dans un texte qui en émerge est donc sa « voix ». C'est une intuition (une impression et une attention, une émotion et une connaissance) peut-être à nulle autre pareille qui gouverne un tel lecteur et auditeur de poésie. Sauf que peut-être aussi cette intuition donne-t-elle à comprendre, avec la droiture qui est la sienne, ce qu'entendent comme elle maints poètes, et révèle-t-elle par la même occasion ce qui distingue de tout genre de texte un poème authentique. *Poème* est chez François Lallier le nom d'un ouvrage habité par cette voix silencieuse d'avant la parole à laquelle celle-ci répond, dont il dit dans le premier poème des *Archétypes* : « la voix qui nous sauve du langage ». *Poème* : « une âme de langage qui se souvient de ce qu'avant d'être elle fut⁶ », désigne ainsi ce dont le silence sonore « nous sauve » des représentations sommaires par le dehors originaire d'où il provient et retentit. Cette voix, oui, « nous sauve » : car son accès à ce dehors charrie dans le texte son possible.

C'est sur le fonds de cette écoute qu'on peut appeler *mystique* (puisqu'elle perçoit dans le poème un « secret⁷ ») que François Lallier établit sa singulière lecture de « La vie antérieure », le poème XII des

⁶ François Lallier, « L'origine et l'antérieur », texte consacré à « La vie antérieure » de Baudelaire, dans *La Voix antérieure*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 15. Il y a un héritage qu'il faudrait précisément mesurer de l'alchimie ou de l'hermétisme dans la pensée de François Lallier. Et il reste à savoir – sauf si c'est sans raison – pourquoi c'est dans tel texte et non dans tel autre que ce secret est perçu.

Fleurs du Mal. Si cette lecture constitue le chapitre premier et le porche des trois volumes de *La Voix antérieure* et formule en cette position éminente les prolégomènes à toute l'œuvre critique, c'est parce que ce sonnet est en effet celui dans lequel Baudelaire est remonté au plus lointain, au plus antérieur de lui-même – encore que d'une étrange façon.

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques... L'expérience *ontologique* dont ce poème rapporte fictionnellement le souvenir sans mémoire (le souvenir de ce qui n'a pas eu lieu) n'a aucun rapport avec l'expérience *existentielle* dont Baudelaire dans plusieurs poèmes de son livre fait le fonds de son écriture, exemplairement dans « Le Cygne ». C'est pourquoi François Lallier part justement du « Cygne » pour s'approcher de « La vie antérieure », cherchant dans celui-ci la teneur essentielle (où se tient une essence) du « vieux Souvenir » dont parle celui-là (« Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor ») — cherchant donc sous l'existential l'ontologique, sous la mémoire l'immémorial, et sous les traces de l'expérience le dehors de celle-ci : bref, sous la lettre du texte le silence de sa *voix*. Et ce qu'il trouve est, précisément, un « secret », un secret tenu secret par la fiction qui le mentionne au dernier vers du texte : *Le secret douloureux qui me faisait languir*.

À bon droit François Lallier décide que ce secret, cette douleur, ne sont point d'une nostalgie psychologique à l'égard d'un lieu réel et disparu, ni d'une mélancolie personnelle qui souffrirait le manque d'une époque révolue, mais qu'il s'y agit de la disparition « du sujet » lui-même dans l'énonciation présente d'un souvenir imaginaire, cette disparition se cryptant comme ce « secret » dont le contenu irrévélé est l'antériorité comme telle de la vie de l'énonciation. « Et de fait, dit-il, l'énonciation subjective, exemplairement, est le seuil du poème. Mais dès qu'elle est posée elle se fond en images, où le sujet devient le paysage visible, où c'est le paysage qui parle, qui énonce⁸. » Disparition du sujet réel par l'auto-énonciation de l'image-paysage : tel est dans cette lecture le secret douloureux de cette vie énonciative. D'où l'idée surprenante mais impliquée par la cohérence du propos, que la bizarre mention des « esclaves nus » chargés, selon le dernier vers du poème, « d'approfondir le secret », désignerait les récepteurs inclus dans cette énonciation, les lecteurs pris dans sa voix. « Esclaves, écrit François Lallier, qui pourraient bien être le lecteur (ou la lectrice)⁹. » Et s'ensuivent les belles analyses du déploiement du paysage dont le « point de fuite » (dans l'abîme duquel est emporté depuis le début ce lecteur « penché » sur le

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*

poème¹⁰) « est bien la cavité invisible où parle une voix sans langage ». La conclusion est que la douleur authentiquement baudelairienne, non pas celle dont fut atteint l'homme Baudelaire mais la douleur poétique (interne au poème et créatrice), ce secret douloureux intime au sujet énonciateur, est « la trace de cette mémoire sans origine qui peut fonder dans le poème un accès au réel¹¹ ». Une fois de plus l'immémorial et la fondation se recouvrent, l'originnaire et le possible, la remontée au commencement et l'accès au réel.

Cette profonde lecture suscite inévitablement une question simple. L'interprétation qui comprend (pour autant que sa cohérence l'y oblige) les « esclaves nus » comme une allégorie des lecteurs, n'est-elle pas tout de même un peu étrange ? Et n'oblitére-t-elle pas un étonnement ? Ne censure-t-elle pas une autre question irritante mais qui insiste pourtant, celle de savoir pourquoi un poème à ce point autoréflexif et concentré sur l'événement de sa propre énonciation est fondé à métaphoriser la relation entre son énonciateur et ses récepteurs par ce rapport de domination – l'esclavage ! – si oppressif et si violent. On sait d'ailleurs que l'esclavage, dans les années justement où Baudelaire écrivait, était questionné sans fin et anxieusement critiqué par maints abolitionnistes alors célèbres, qu'ils fussent d'inspiration rationaliste ou d'inspiration chrétienne. N'y a-t-il pas chez François Lallier qui décrit entre la voix et le texte un lien analogue à celui que Heidegger a fait valoir entre l'être et l'étant (et qui pense que le texte occulte et révèle la voix comme l'étant occulte et révèle l'être), n'y a-t-il pas dans cette ontologie qui comprend donc le poème comme une *ἐποχή* (un *arrêt*, une *suspension* de la représentation ordinaire, apte à recueillir l'événement originaire de l'être : la voix) un mythe ? – un mythe persistant de l'herméneutique ontologique qui relance la fiction inventée par Baudelaire mais qui en méconnaît l'indication concrète, clairement anthropologique celle-ci, ce rapport d'esclavage tout de même sidérant, sinon scandaleux, qui lézarde sérieusement l'image superbe de l'harmonieux paysage ?

L'interprétation de François Lallier oblitère le scandale et ne voit pas la violence. Elle ne considère pas que Baudelaire, desservant du culte des images et déployant dans son sonnet le prestige d'un paysage imaginaire, d'un « Monde-Image » dirait Bonnefoy, indique aussi (au risque de disqualifier ce qu'il imagine et de défaire ce qu'il fait) par ces « esclaves » nullement allégoriques, qu'une violence *secrète* est interne à

¹⁰ *Ibid.*, p. 14. Le texte complet dit ceci : « la position du lecteur comme penché, en état de servitude et de souci, sur le poème. » On s'explique mal la supposition d'un lecteur *en état de servitude*, sinon qu'elle est nécessaire à l'hypothèse qui détermine l'ensemble de l'interprétation.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

ce Monde, qu'un rapport interhumain d'oppression gît au fond de l'Image, la secrétant, et que l'invention de celle-ci, conditionnée par cette violence, est une opération sacrificielle. Le *secret douloureux* n'est-il pas terrible ? N'est-il pas aussi terrible que la « mise au secret », comme dit le poème « Confession¹² », d'une victime à l'assujettissement de laquelle ressemble, « cachée au monde », la voix expulsée hors de l'Image ? Le secret douloureux n'est-il pas celui-ci : qu'une victime est nécessaire au déploiement de l'Image, qu'un esclave réel est impliqué par la maîtrise de l'artiste ? *Secret* de la pensée morale – de la pensée contrariée – s'en prenant à l'activité esthétique au cœur même de celle-ci. *Douleur* qui fait languir Baudelaire *lui-même* (et non pas seulement le sujet de l'énonciation) : qui contrarie son esthétique par son éthique inquiète. La conscience baudelairienne de la violence intersubjective n'est-elle pas une lucidité qui vient désapprouver la cohérence du Monde-Image, discréditer le mythe et démythifier l'ontologie ?

*

La même question viendra à l'esprit du lecteur de l'admirable essai composé en 2023, « L'image d'avant l'image¹³ ». Devant cet essai, la problématique de la voix s'y trouvant élargie en une méditation sur le visible (conformément à l'idée de l'originaire comme émergence du regard : « Où de nouveau commencement le corps et la vision »¹⁴), la question du secret devra pareillement s'élargir en problématique du désir.

L'essai commence par une analyse de la *Méduse* de Caravage (le bouclier déposé aux Offices de Florence), « image d'une image de Méduse [peinture d'un miroir du monstre] dont on ne pourrait pas regarder l'original sans périr ». Car cette peinture donne à penser comme « indépassable » ce que l'essai nomme « le fait de l'image », à savoir que celle-ci se substitue « à de l'invisible ». C'est la première thèse d'une herméneutique qu'on reconnaît désormais (car l'œuvre entière de François Lallier n'approfondit à sa manière unique qu'une seule et même question) dans laquelle est mobilisé le même schème que dans les descriptions précédentes. Autant la voix est l'antériorité du poème par laquelle celui-ci est traversé, autant l'invisible est le dehors du visible qui conditionne celui-ci et en est occulté. Le partage de l'immémorial et de la représentation dans la division duquel la voix originellement se lève, est ici reconduit par le partage de l'invisible et de l'image dans la division duquel la peinture a son site. « Méduse est invisible, écrit François

¹² Le poème XLV des *Fleurs du Mal*.

¹³ À paraître dans *L'Étrangère*, Éditions de La Lettre volée, dans sa livraison de 2024.

¹⁴ « Le plus ancien souvenir » (cité ci-dessus), *Les Archétypes*, op. cit., p.7, v.14.

Lallier, mais d'elle on peut saisir une image, et la produire sur le bouclier-miroir de la peinture. » On voit cependant que cette thèse très concertée élabore un concept qui semble assez abstrait ; car Méduse à vrai dire n'est pas tant « invisible » (François Lallier le note lui-même) qu'impossible à voir ou interdite : comme l'est en effet l'événement monstrueux – le meurtre – dont elle est le nom. Une analyse qui s'en tiendrait à une pensée de la violence dirait que l'image peinte qui donne à voir le miroir dont le reflet neutralise le monstrueux qui s'y reflète, *contient* ce meurtre, au double sens qu'elle le comprend et le jule, et qu'elle métamorphose ainsi la violence en figure délectable. Mais rouvrant en cette occurrence son chemin propre, la méditation de François Lallier dégage comme tout à l'heure d'autres principes.

« L'écart appartient à l'image et la constitue comme telle », est le premier de ces principes, qui thématise la différence interne à toute représentation, entre représenté et représentant, symbolisé et symbolisant – entre le modèle et l'image vue. Pour en faire valoir la portée, l'analyse s'expose d'abord au mythe de Zeuxis et Parrhasios tel que Plinie le rapporte, dans lequel la rivalité entre les deux peintres est le contexte d'une valorisation de la *mimesis* : où les oiseaux, sans doute affamés, ont pris pour nourriture naturelle l'image représentant les raisins, et où Zeuxis, peut-être affamé, lui, de gloire, a cru réel le rideau peint par Parrhasios. Or c'est en ce point que François Lallier, suivant sa pente, laisse de côté la rivalité qu'il a pourtant mentionnée, et, cherchant une origine ontologique, pose le désir investi dans ces images comme un fondement substantiel. La précipitation et la méprise de Zeuxis se jetant sur le leurre du rideau confondu avec un objet réel lui paraît l'expression d'une « pure *cupido vivendi* » : « un désir de voir à l'origine non seulement du geste de dévoiler l'image, mais du défi lui-même, *agôn* public reflétant un intérêt collectif pour la représentation. » Antérieur à la rivalité et à sa ritualisation, antérieur même à l'intérêt universel pour la représentation, c'est ce même désir de voir, manifestation première de la vie venant à soi, qui s'est toujours déjà exprimé aussi, on s'en souvient, dans la voix du poème, remontant sous le langage jusqu'au point « où toute naissance ouvre un regard » (selon le poème cité plus haut). Tel est donc *l'invisible* dont toute visibilité procède, lors même qu'elle le voile : c'est ce désir *pur*, le « pur désir de voir que toute figure déployée dissimule », ou encore, tout simplement : « le désir de voir – le désir de l'image ».

La thèse centrale de l'essai se déduit de ce fondement fermement affirmé. Puisque le désir de voir est le principe des principes, est la revendication *invisible* retrouvable en filigrane sous toute image visible, est la strate fondamentale sur le fonds de laquelle se lèvent les

représentations, alors ces dernières sont elles-mêmes nécessairement précédées par un « espace de l'image » qui les rend possibles et qui est l'objet premier de ce désir. *L'espace de l'image* : ce concept construit avec une rigoureuse sobriété désigne le site *d'avant l'image* qui « sous-tend ou reçoit toute image possible » ; il vise ce que « toute image effective tend à recouvrir », l'espace invisible que le désir pur veut voir ; et il est par conséquent l'équivalent du silence qui dans la voix s'entend, le grand *dehors* de toute figure et de tout langage. Fort de ce concept, François Lallier s'en va cherchant et déjà repère les traces de cet invisible dans les visibilités peintes. Car il peut examiner les modes selon lesquels certaines images désoccultent cet espace antérieur qui les conditionne, quand telles autres au contraire le méconnaissent. Aussi ces analyses commencent-elles à répondre à la question posée plus haut du partage entre les productions symboliques. Parmi les images, les unes donnent à voir l'invisibilité de l'espace qui les fonde, les autres non, comme on a vu tout à l'heure tels textes donner à entendre, mais les autres non, la voix première. De même retrouve-t-on ici la même relégation sinon le même oubli de l'autre hypothèse pourtant grondante, et effleurée seulement, de la violence instauratrice. Ni l'évocation de la *Méduse* de Caravage et du monstrueux qui s'y résorbe, ni celle de la rivalité entre les peintres et de la concurrence de leur désir n'ont conduit François Lallier à déplacer sa problématique ontologique. Parce que cette problématique vise l'être de l'image et détermine l'image comme phénomène premier, elle thématise un désir directement requis par son objet, purement lié au voir, toujours déjà absorbé par « l'espace antérieur » comme site de la vision. Mais elle laisse donc de côté la conflictualité du conflit, le mimétisme du désir qui provoque celui-ci, et la butée de Zeuxis sur l'obstacle de son modèle. Une interprétation généalogique du récit de Plinie qui ferait de l'imitation réciproque des désirs concurrentiels l'origine conflictuelle de l'image mimétique, n'est pas celle que proposent les pages originales de « L'image d'avant l'image ».

C'est que la pensée de François Lallier suit jusqu'au bout la direction de sa percée. Il s'ensuit d'une part sa puissance herméneutique qui s'ouvre le magnifique projet d'une compréhension inédite de l'histoire des images (du paléolithique aux temps d'aujourd'hui) dans laquelle seront distinguées et nouvellement regardées celles qui intériorisent à elles-mêmes leur « espace antérieur » et celles, au contraire, qui en ignorent le fait. Mais il s'ensuit aussi sa détermination de l'originaire – le « dehors », « l'espace de l'image » – qui confère à la fonction poétique réputée s'y enraciner un avenir tributaire de ce qu'elle énonce : car la promesse de la poésie est impliquée par son idée du commencement.

Si l'originare, si le sol fondateur sur lesquels reposent l'instauration du langage et l'invention du poème, sont cette *voix* et cet *espace de l'image* dont François Lallier a créé les concepts, alors certes l'avenir du langage et l'avenir du poème ne se laisseront pas concevoir de la même manière que si cet originare, ce sol, sont pensés comme le secret douloureux d'une violence primordiale. La strate première atteinte par l'ontologie du dehors ne propose pas la même promesse que la strate dont une anthropologie du conflit fait son thème. L'archéologie du poème n'initie pas la même téléologie ou le même messianisme selon qu'elle exhume un espace de l'image ou un meurtre inaugural, une voix d'avant le langage ou une violence instauratrice. Selon le messianisme de la pensée de la violence, la promesse du poème est la non-violence dans la parole. Selon la téléologie de la pensée du dehors, le poème s'annonce comme une conciliation et un élargissement de la mémoire et de l'immémorial, de la représentation et de la voix, du visible et de l'invisible. Ces deux voies pour le moment restées distinctes ne sont certainement pas incompatibles et pourront à l'avenir s'approfondir l'une l'autre.

*

C'est du moins ce que donne à croire et à anticiper la page merveilleuse par lequel s'achève *Les Archétypes*, dernier poème du livre qui répond au premier qu'on a lu tout à l'heure, comme au commencement répond la promesse, à la rétrospection l'utopie. Il faut écouter dans ce poème ce que son auteur nous a appris à entendre, sa voix antérieure remuant dans ses profondeurs, vibrante du dehors et accédant au réel, une filleule de celle qui sonne dans « Génie » de Rimbaud.

DANS LE DÉSERT DES CONTRAINTES SONORES

Lui, dans le désert des contraintes sonores, avance en cherchant l'harmonie inconnue, inatteignable peut-être, celle qui se construit à mesure qu'elle reconnaît en elle ce qu'elle manque, et en porte l'incalculable mélancolie, qui la mène pourtant sur le chemin de sa perfection : figure voilée dont le corps peu à peu se précise, et plus dense déjà transforme en sérénité le vif du désespoir.

Alors les voix, dit-il, se rassemblent comme des nuées qui seraient faites de couleurs (se concentrent, s'ordonnent, se creusent, se détachent, s'élancent, montent, meurent). Le violet, le velours, ponctuent l'insondable du corps nouveau, tandis que l'incessant désert assèche toutes les larmes un instant lumineuses et qui dessinent le chiffre de la nuit.

Conformément à l'idée que François Lallier s'en est faite, le livre des *Archétypes* « indique l'espérance aussi bien que la source », comme dit la dédicace citée tout à l'heure¹⁵. L'espérance : cette « harmonie inconnue » et cette « sérénité » gagnée sur le désespoir, ce sont encore des « voix », des moments donc de l'origine mais qui se rassemblent maintenant « comme des nuées qui seraient faites de couleurs » : voix tournées en visions, archétypes transmués en « corps nouveau ». La parousie inventée par l'utopie du poème est celle identiquement où « toutes les larmes » seront asséchées et où « l'incalculable mélancolie » ouvrira le chemin de la « perfection » : d'un même souffle, la fin de la violence et l'élargissement de l'esprit.

¹⁵ Voir la première citation de la présente étude.

Pierre-Yves Soucy

Le voir et le vu de la parole poétique

*à la parole commençante, à l'impatience des yeux
qui s'ouvrent, qui découvrent, et s'étonnent...*

Jacques Dupin

Toute l'attention portée à la question cruciale du mouvement même de la création comme ouverture au monde ne cherche-t-elle pas à approcher puis à cerner au plus près les liens tendus entre le moment présent de la perception et ce qui se donne comme son origine lointaine, avec toute son opacité, à travers l'émergence de la langue, et plus singulièrement, sans doute, de la parole poétique ? Que recouvre ce moment si singulier de la perception, ce surcroît de la vision ? Et que signale ce qui se donne comme son origine, dans la remontée de ce que la langue prend en charge, d'aussi loin qu'elle provienne ? L'œuvre poétique de François Lallier comme, et au même titre, l'œuvre de pensée qui vient s'y inscrire et l'accompagner et qui lui est indissociable, donne à voir et à entendre cet élan cherchant à investir le socle de la création, depuis sa prise à l'instant de la rencontre (entre le regard porté et le réel incandescent), jusqu'à sa remontée au cœur de la formation de la langue pour y retracer sa puissance de projection. Certes, s'il y a recherche d'une origine de la parole et de son pouvoir de captation, dressée autant que traversée par le réel et allant à la rencontre de celui-ci ; et plus encore, ici, de la parole poétique, de ses prismes novateurs, comment se fait l'adéquation du poème à la fulgurance du dehors perçu ?

Ces questions semblent bien être au foyer de la démarche poétique de François Lallier. Elles se devinent au travers des lieux et des événements évoqués, elles s'éveillent dans l'inconnu du poème, dans son irruption, dans sa recherche de mise au jour, de mise en présence, de mise en partage de leur fermentation, de leur prise sur ce qui a été et sur ce qui est vécu. Encore s'agit-il d'acter que toute fondation témoigne de sa fragilité. L'exigence d'un retour sur ce qui se tient en cette origine, à jamais impossible à circonscrire, trace ses chemins dans le temps. Les deux essais – et les traductions des poètes latins, Catulle, Virgile et Horace, qui accompagnent ceux-ci – d'un livre que l'auteur a intitulé *Vita Poetica*¹, offrent une ouverture sur ce qu'il tente de cerner au sujet du sens et de la

¹ *Vita Poetica*, Amay, Éditions de l'Arbre à parole, « Résidences », 2010.

portée d'une réflexion invitant à interroger cette recherche d'un retour vers l'origine, au sujet de cette matière verbale qu'est la poésie, afin de tenter de dire ce qu'elle aura été et ce qu'elle est devenue au fil temps. Immémoriale, la poésie l'est de bien des façons, ce qui nous autorise par là même à soutenir qu'elle n'a pas, qu'elle n'a jamais eu d'origine unique, unilatérale. Et l'auteur de cette *Vita Poetica* le rappelle dès l'ouverture : « Plonger à travers le temps, cherchant une origine. Remonter le courant à partir d'un point de départ qui ne peut être que le moment – le paysage – présent. Ainsi l'origine est-elle double, celle vers laquelle je reviens, et celle, dans ce mouvement de retour, d'où je suis parti : ce présent, qui est aussi un territoire ou une terre². » Double est sa source, et peut-être plus encore, tout ce qui semble s'extraire du silence pour ouvrir sur de l'inattendu, non moins que sur les enjeux, sur la polysémie des manifestations du monde, son chaos. Le silence ne se décline en aucune manière au singulier.

Afin de rejoindre en quelque sorte ce qui tient de l'origine – celle-ci, aussi errante et équivoque soit-elle – et qui éclaire sa poésie comme sa poétique, il paraît primordial d'approcher et de rendre ce *présent* placé sous le déploiement de la vision en ses diverses manifestations et variations. Car il s'agit bien de *découvrir* ce qui se trouve saisi à l'instant de cette mise en acte de la perception : la présence d'un présent constitué par tous les éléments de *paysage* toujours en recomposition. Depuis ses premiers livres de poésie, et pour les citer, *États de la mémoire*³ et *Matière de l'amour*⁴, jusqu'à ses derniers, *Les Archétypes*⁵ et *Accidents de lumière*⁶, en passant par *Le Silence et la Vision*⁷ et *La Semence du feu*⁸, l'auteur de *Vita Poetica*, tout en évoquant pour y souscrire les œuvres tenues en héritage, reconnues comme assises de la tradition poétique, n'aura cessé de se tourner vers la matière du réel, de tout ce qui se donne dans la saisie sensible des choses et du monde, de confronter ses lumières et ses ombres portées, de venir au plus près des formes et de mobiliser toute l'attention à l'épreuve des événements, donnant tout particulièrement à la vision une fonction décisive dans l'exercice de nos perceptions. Toutes les œuvres poétiques de François Lallier, ce qui est plus manifeste encore dans les plus récentes, invitent à nous tenir au plus près de ces rencontres, de ces captations multiples, bien que ces

² *Ibid.*, p. 7.

³ *États de la mémoire*, Paris, Éditions de l'Ermitage, 1981.

⁴ *Matière de l'amour*, Losne, Thierry Bouchard, 1985.

⁵ *Les Archétypes*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 2012.

⁶ *Accidents de lumière*, Bruxelles, La Lettre volée, à paraître en 2024.

⁷ *Le Silence et la vision*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1996.

⁸ *La Semence du feu*, Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie, 2003.

captations, ayant à charge de restituer le visible, soient à jamais équivoques en raison des énigmes qu'elles entretiennent par rapport à ces réalités présentes qui s'affirment hors du langage et qui, une fois captées, seront reconduites au visible par la parole poétique.

Impossible alors de réduire, sinon d'enfermer, ce mouvement à la fois si singulier et si universel de la perception à l'intérieur d'une double logique manichéenne, souvent invoquée lorsqu'il s'agit d'approcher cette question récurrente, présente en de nombreuses pensées sur l'art et la création littéraire et poétique : celle du *dehors* et du *dedans*, d'un univers extérieur et d'un univers intérieur, irréductibles l'une à l'autre, comme s'il s'agissait de deux pôles disjoints, deux espaces dissociables et dissociés, structurant la conscience que nous prenons de tout ce qui compose le monde et ses événements. Il faut rappeler très (trop) brièvement la réflexion conduite par Maurice Merleau-Ponty au sujet de l'œuvre de Paul Cézanne dans le livre majeur qu'il consacre à ce dernier, *L'Œil et l'Esprit*, notamment lorsqu'il écrit que notre corps « est un entrelacs de vision et de mouvement⁹ ». Insistons un instant : ce qu'il montre et il y a lieu de s'y attarder, c'est que notre corps, nos sens, et tout particulièrement notre vision, se trouvent placés au « milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti¹⁰ ». L'œil tient sa gravité d'être l'un des modes de la perception sensible du corps, mais aussi ce lieu d'expérience et de passage, perméable, en mesure de capter les instants extrêmes de la perception, et de les inscrire dans la mémoire, où ils peuvent toujours être repris, *après-coup et à n'importe quel moment*, par la parole poétique. En ce sens, le poète est en quelque sorte le sujet et le témoin de sa propre expérience ; le poème voit ce qui est vu, et au-delà de ce qui est simplement vu.

L'ensemble de la poésie de François Lallier sollicite en profondeur un regard éminemment attentif sur tout ce qui est, bien qu'il ne se détermine pas par rapport à un territoire circonscrit qui lui serait réservé. De telle sorte que dans l'ensemble de ces œuvres, en définitive, la poésie, jamais refermée sur des compositions formelles et des jeux de langage dissociant signifiant et signifié, interroge sans arrêt l'en deçà et l'au-delà des mots, et de la parole proprement dite. Car elle accorde une place décisive à toute la réalité qui se tient hors du langage, la conduisant – tout en la gardant distincte – à ce que la parole parvient à en capter, comme pour s'approcher de cette part mobile du réel qui lui échappe, qui nous

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, (1964), Paris, Folioplus/Philosophie, 2006, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

échappe toujours. Pour tenter de cerner ce qu'est la poésie en sa singularité, François Lallier n'a pas épargné ses efforts, sous la forme de quelques questions émises sous le titre de *La Voix antérieure*, lorsqu'il écrit :

À quelle propriété de la langue la poésie est-elle attachée ? Est-ce, à travers la pluralité des langues comme des œuvres, dans le temps et dans l'espace, que puisse être exprimée et retrouvée, en même temps qu'une forme, l'expérience la plus intime d'un sujet singulier, en son lieu et son époque ? Ou le fait, plus énigmatique encore, de cet universel que suggère la possibilité que cette expérience soit traduite, d'une langue à une autre ; et que chaque langue particulière permette ainsi en elle-même l'approche d'un monde qui ne peut lui être totalement identifié, qu'elle laisse exister en elle comme un dehors, ayant trouvé dans le tissu verbal, aussi dense soit-il, la passe qui donne accès à ce dehors, présent pour autant qu'il l'habite comme dehors, dimension du réel en lui devenu compatible avec l'évidence d'un dire¹¹ ?

Dans cette approche, la temporalité du monde s'éprouve dispersée ; elle court tout au long de toutes les époques et des cultures, depuis le chaos des commencements, si indécidable soit-il, jusqu'à la formation des lieux et des paysages ; depuis leurs remous éclairant leurs ancrages ; depuis le visible jusqu'à l'invisible ; depuis le silence d'où émergent les sons, puis les voix et les signes ; depuis l'expérience la plus primitive du langage et de la parole jusqu'aux effets de sens qui en émergent.

Ces motifs et matières de l'expérience poétique peuvent être retracés dès les premières œuvres de François Lallier. Toutefois, si l'on se concentre délibérément sur ses deux derniers livres, *Les Archétypes* et *Accidents de lumière*, ses points d'appui apparaissent avec plus de force encore, plus de présence et d'éclat, s'il est possible. Ainsi en va-t-il dès le poème d'ouverture des *Archétypes*, lequel signale combien le voir et l'écoute inscrivent leur temporalité et pointent en direction de leur fondation :

Mais la voix qui nous sauve du langage,
S'élevant avec lui fait refluer la blancheur

¹¹ *La Voix antérieure*. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud (préface d'Yves Bonnefoy), Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 151. Il faut rappeler que sous le titre de *La Voix antérieure*, trois volumes sont parus, dont *La Voix antérieure II*, en 2010 ; et *La Voix antérieure III* en 2015, toujours aux mêmes éditions. Ces trois volumes regroupent la part la plus marquante de la réflexion que l'auteur aura consacrée à ce jour à la poésie comme à la poétique moderne et contemporaine, et constituent un apport critique décisif de la pensée actuelle cherchant à approcher au plus près les enjeux qui relèvent de la création poétique.

Plus loin que l'origine, là où toute naissance ouvre un regard,
Où l'arbre étrange du paysage s'offre à l'étreinte
Où de nouveau commencent le corps et la vision,
Avec l'odeur du temps et du lieu inconnus¹².

Le moment d'ouverture sur ce qui assure au regard – à notre faculté de vision – sa matière en sa densité, non moins que, à la limite, son opacité, qualifient ces instants où tout remonte simultanément de la présence offerte par une perception immédiate, largement soutenue par les jeux des *souvenirs*. Le poème, ici, parvient à faire surgir à la fois la configuration de ce qui est perçu, et sa profondeur énigmatique non moins qu'inattendue (*l'odeur du temps et du lieu inconnus*) qui se découvre à la surface apparente d'une parole poétique la renvoyant, simultanément, à son passé et à son avenir. Chez François Lallier, ce lien étroit, ce rattachement récurrent de la démarche poétique à sa charge d'acquis, comme et à ce qui la projette en avant, incarne une ontologie qui s'accorde à tenir le monde visible comme la condition possible d'une création infinie. Ce double mouvement converge en quelque sorte vers le moment de la saisie de ce monde nôtre, comme vers ses portées elles-mêmes infinies, dans l'instant d'un regard qui laisse entrevoir dans l'expression assumée par la parole toutes ses manifestations allusives autant que fugitives.

Jamais soustrait au hasard de la rencontre, le point d'origine de l'acte créatif, qui n'est acte spontané qu'en apparence seulement, se trouve bien arrimé à cet instant, à ce *moment présent*, d'où tout s'amorce et vient se loger dans le poème. Injonction du paysage et du lieu appréhendés, injonction de l'objet, sa saisie dans l'instant, comme celle de l'événement retenant toute l'attention à ce qui naît. Dans un poème des *Archétypes* porté par l'ouverture insistante de la vision et intitulé « Le regard seul », tout du sens commun est appelé à être dépassé par le prolongement de cette saisie :

Surface aussi fragile qu'un écran de brume qui se déchire au soleil
(de froide matinée, presque à midi). Un rideau s'écarte. À nouveau
le regard est empli, se creuse, où se produit la lumière nouvelle,
plus aiguë, plus précise. Objet et regard simultanément naissent,
bien qu'à vrai dire l'objet préexiste au regard, tout autrement
qu'une image. Et quand la brume s'écarte, et qu'il devient visible,
c'est surtout qu'objet et regard se trouvent au même endroit, au
même moment, commencent à devenir inséparables¹³.

¹² *Les Archétypes*, op. cit., p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

Prendre acte de ce regard dirigé vers le dehors donne sens pour soi, certes, mais cette direction prise n'est pas justement à sens unique. Ce qui conduit à soutenir fortement notre attention à la lecture de ces suites poétiques, ou encore à favoriser les effets d'harmonie présents en ces successions de poèmes, c'est notamment le fait que le lecteur n'avance pas dans un terrain balisé ou donné d'avance – comme si le monde et tout ce qui le compose s'offrait dans l'évidence d'une vision donnée pour stable – mais bien selon un déroulement qui se construit au fur et à mesure de l'avancée de l'œuvre, d'une avancée qui creuse le langage en signalant discrètement ses origines, celle d'une parole poétique qui, dans sa confrontation, se dévoile au fur et à mesure, portant avec elle les énigmes qui la soutiennent. Et ce serait une grave erreur de croire que cette poésie se tient au niveau descriptif de ce qui est immédiatement vu et pénétré par la vision. Le sentir et le percevoir constituent le prolongement de l'acte de regarder. Et cet acte de voir demeure sujet aux déplacements des champs de vision lestés de cette réalité extérieure qui est et reste à jamais au fondement du visible, cette réalité infinie qui pénètre le corps dans le temps vécu du corps, corps qui est *chair* commune au monde, d'où ce *regard attaché sur sa chair*¹⁴, selon les mots mêmes de l'auteur de *La Semence du feu*.

Dès les premières lectures de la poésie de François Lallier, on y décèle cette récurrence qui tient de l'ordre d'un ralentissement du temps afin d'en apprécier toutes les dimensions, et qui préside à son approfondissement. En d'autres termes, celle-ci vise on ne peut plus à ouvrir la temporalité de l'expérience, afin de rompre avec cette contrainte du temps qui risque toujours de se refermer sur l'instant présent. Il ne s'agit en rien de récuser l'*originnaire* de l'instant présent. Mais bien de saisir et d'explorer ce qui rend possible cette profondeur de la vision si présente en cette poésie. Il s'agit de se projeter à partir des éléments participant à un descriptif circonstancié du monde et qui se réalise à travers un corps voyant se rendant visible à lui-même, d'abord, afin d'ouvrir à son amplitude, à son déploiement dans le temps et dans l'espace. À ce titre, ce qui s'ouvre, ce n'est pas seulement ce qui se tient en face et sous la vision immédiate des choses et du monde, mais tout autant, sinon plus encore, cette fulgurance relevant des différenciations et témoignant de notre inscription continue dans le cours de nos expériences :

Ce ne sont plus les pierres à jamais
Ce sont les corps de chair et de temps qui s'ouvrent comme un linge
Et les lignes de la paume un labour

¹⁴ *La Semence du feu*, op. cit., p. 47.

Et le profil un oubli
Et chaque instant l'aube où s'éveille de la mort
L'inconnu que je délivre ici de son nom¹⁵.

Cette manière de se poser dans l'acte créatif qui se fonde sur le moment de la création induit une façon de voir toujours susceptible d'engager l'action à rebours où l'acte se tourne vers l'origine et cherche à dire le commencement, et se projette dans ce qui advient, ce qui est une tout autre manière d'apprendre à voir le monde en tenant le temps comme déploiement, à l'infini, de la profondeur de l'existence.

À divers titres, une telle mise en forme du poème, donnant à la parole poétique une disposition fort singulière chez François Lallier, signe ce que l'on pourrait désigner par l'*incommencement*, ce qui ne signifie aucunement qu'il s'agirait de quelque création verbale *ex nihilo*, mais seulement que tout a déjà commencé avant même l'avènement du langage et son expansion, et que tout se soutient depuis l'amont, comme dans l'instant de présences réelles « au lieu où se tient le regard / Dans le vent de la mémoire qui fait retour¹⁶ ». Ou encore dans ces « visions que le plan qui les fixe et les offre / Relie au centre obscur dont elles arrivent sans cesse / Pour le regard qui se rejoint en elles... // Le regard de devant et le regard du fond¹⁷ ». Dès lors, cette démarche poétique ne nous prévient pas moins de son *inachèvement*, cette reprise infatigable du regard, l'œil toujours posé sur le monde, afin de porter à l'expression ce qui advient depuis l'instant de la vision, ou même, dans ce qui suit, celui d'une écoute qui l'accompagne. Ainsi peut-on approcher le sens de ces vers : « Comme / L'explosion de la naissance se sépare de son commencement... », dans un poème témoin du *son de la cloche* et s'achevant sur ces mots : « ... le temps qu'il ouvre, / Étant sa remontée vers une source de silence / Qui parle sans commencement ni fin¹⁸. » Vision tenant de la verticalité du corps sensible dans la verticalité du monde, cette poésie saisit la puissance de cette remontée en invoquant, par exemple, le cumul des expériences à l'approche des phénomènes comme autant de strates sensibles venant s'inscrire dans leur inachèvement. Elle s'avance, depuis la relation à soi, et plus encore, depuis tous les rapports intenses avec les choses, vers le monde du dehors où, dans la tension de l'attente, et selon ses propres mots, *brille l'inachevé*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Les Archétypes*, op. cit., p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

Le temps demeure indissociable de la vision puisque, d'évidence, il se trouve immédiatement engagé dans le déroulement de nos représentations les plus soudaines et les plus fulgurantes non moins que celles mobilisant volontairement ou involontairement la mémoire depuis laquelle la profondeur *d'un passé [...] nous regarde*. Le tout dernier livre de François Lallier, *Accidents de lumière*, accentue s'il était encore possible les saillies de la vision dans l'instant du voir. Porter le regard plus loin, au-delà de ce qu'offrent les apparences immédiates (de formes et de couleurs déclinées de toutes les manières), implique un passage obligé par ce que suscite toute captation dans l'instant d'une scène, d'un paysage, d'un fragment de monde, faite de signes ou d'empreintes immobiles bien qu'offertes à de multiples points de vue, et sachant que la *révélation* du visible demeure *imparfaite*, selon ses propres mots. Tenue dans le rayonnement de l'instant, cette poésie ne se compromet pas avec quelque nostalgie du révolu comme pour y creuser son sillon. C'est que les charges des souvenirs accompagnent la vision pour l'éclairer en quelque sorte. Ainsi l'on découvre dans presque tous les poèmes de ce dernier livre (mais cela vaut dans une large mesure pour les précédents) des ouvertures où la part des choses les plus concrètes mobilise l'attention, comme pour situer à sa guise le lieu d'émergence et de soutien de la parole poétique. Il en va ainsi des premiers vers du premier poème de ce livre :

Ce jour j'ai pris pied sur la montagne double
 Pierre du chemin, sombres ronces,
 Prés aux fleurs bleu-noir qu'enracine le poids
 Immense du ciel clair, le soleil
 N'ayant d'ombre que dans la couleur de l'herbe, des arbres, sur la pente.

Et quelques vers plus bas :

Gravite dans mon regard, et pris dans la même lumière,
 À contre-jour de ce que je vois, où que je vois,
 Dans l'infini des lignes, des rotations, des angles,
 L'être de la montagne toujours noir¹⁹.

Cette écriture poétique met en pleine lumière la tension au cœur de la vie, qui est attention soutenue à *ce qui est*. Son horizon vise à s'établir sur ce qui la fonde, selon un rapport qui concerne sa dimension universelle en mobilisant la langue maternelle partagée ; mais dimension aussi singulière, au sens de ce qui lui appartient en propre, la langue donnant

¹⁹ *Accidents de lumière, op. cit.*, p. 4 (sur manuscrit).

naissance au poème : c'est-à-dire à une parole irréductible à toute autre. Toujours placée dans la proximité des choses selon une disposition de pur accueil, il serait tout à fait naïf, voire insensé, de croire un seul instant que cette parole poétique serait sans appui, autre que la langue, tenue comme système de signes, sans rapport à quelque événement, et dont la portée consiste précisément à ouvrir un monde.

Ces correspondances, si présentes dans ces suites poétiques portées vers les réalités naturelles comme soutenues par la lumière et les ombres, se soutiennent à rebours de souvenirs toujours sujets à l'oubli, bien que dissimulés sous leur synthèse, tout ce qui aura été vu et ressenti, ce que la mémoire engage et répercute et qui trouve à offrir la substance initiale de la parole poétique. Le retour vers l'origine que nous avons évoqué au début de ces quelques réflexions ne peut trouver sa voie que dans l'énonciation de l'instant qui seul parvient à donner à l'éveil de la perception toute son ampleur. Mais cet éveil est traversé par tout ce qu'il est possible de rencontrer, tout ce qui peut être repris, exprimé dans la foulée de l'expérience la plus perméable de ce rapport si dense, inscrit dans le mouvement de la vie et qui est, par la force des choses, une adresse ouverte vers l'autre. Un autre pressenti dans tout ce qui est touché au plus près possible des relations d'un corps, distinct et indistinct, tenant des choses et du monde, relations qui constituent notre condition même. Comment ne pas voir dans les vers suivants à la fois la négation et l'affirmation de ce rapport entre ce que l'instant donne, et ce que la mémoire laisse advenir dans l'expérience de toute altercation avec le réel, passage également tiré du poème « Montagne » :

Revenir, écrire encore, n'est pas affaire de mémoire :
Poids égal à sa poussée entre haut et bas, matin et soir.
Ce qui dans l'ouverture du regard n'avait jamais eu lieu
Pourtant je croyais m'en souvenir²⁰.

Telle que l'auteur tente de faire sienne, cette présence si fortement pressentie qui aurait lieu pour la première fois rejoint en quelque sorte l'unité de l'expérience visuelle, ce qui est vu et qui en principe n'aurait jamais été vu, mais qui rejoint tout ce qui a déjà été vu et retenu par la mémoire ; une telle conjonction est la condition même de l'unité de l'être à travers la conscience de la fluidité comme de la restauration du temps.

Plus encore, la trame quasi intemporelle du visible ne peut s'y soustraire. Ainsi cette « Variante du souvenir », remarquable par sa composition même, attachée à la fois à l'univers d'un réel diffus, et qui suggère cette pulsation profonde œuvrant à son expression :

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

Encore avec le nom insaisissable
Dispersé dans les atomes du monde,
Puis devenu le temps, et qui se recompose
Parfois dans le voir, sa demeure.
Encore avec la voix morte jadis
En sa violente source d'un instant
Inaudible dans la grammaire de l'avenir,
Revenue aujourd'hui qu'elle n'a plus de mots
Qui la fasse muette.
Mais le seul visage
Qui un jour au regard désirant
A fait la promesse de l'éternel²¹.

C'est tout le tissu de la vie qui s'y trouve mobilisé ; ce sont les métamorphoses infinies de la nature en ses origines, ici à peine effleurées, qui se voient approchées, ce tissu vivant restauré et réinstauré à travers la vision d'un *monde éclaté* dans ses *atomes*, et qui se trouve rétabli par l'expérience sensible d'un visage *au regard désirant*, et transcendant en quelque sorte ce présent – ou cet ici, comme lieu d'expression – selon une reconnaissance et une confiance aptes à rompre le simple discontinu, l'étrange décousu des apparences. S'il y a *transgression du passé* conduit vers le présent, pour reprendre un mot de Maurice Merleau-Ponty, il y a lieu de reconnaître qu'il n'y a pas moins cette *transcroissance* du présent qui, à l'instant, s'ouvre en direction du passé comme du futur, bien que s'incarnant dans les paroles portées par les expériences singulières non moins que par leurs convergences réciproques. C'est que le langage sous ses diverses formes créatrices garde non seulement les traces de toutes ces expériences passées et présentes, mais également de leurs formes anticipées, nous l'avons souligné plus haut, et qui témoignent de la diversité du réel tout en disposant à son accès.

Une incise de l'auteur en marge du mot « *Darçan* » précise en quelque sorte ce qui semble inaliénable dans ce qui tient du don de la vision : « J'étais frappé, émerveillé même, qu'on utilise pour un lieu "à voir" le mot qui désigne également dans la tradition philosophique les divers "points de vue" selon lesquels on peut examiner la réalité une, et dont la multiplicité ne saurait porter atteinte à son unité. » Et il ajoute ceci : « Le même mot vaut pour la croyance au "contact par le regard", qui donne puissance de guérison ou d'éclairement au seul fait de regarder un lieu, un objet, ou une personne, jugés saints : belle justification de tout

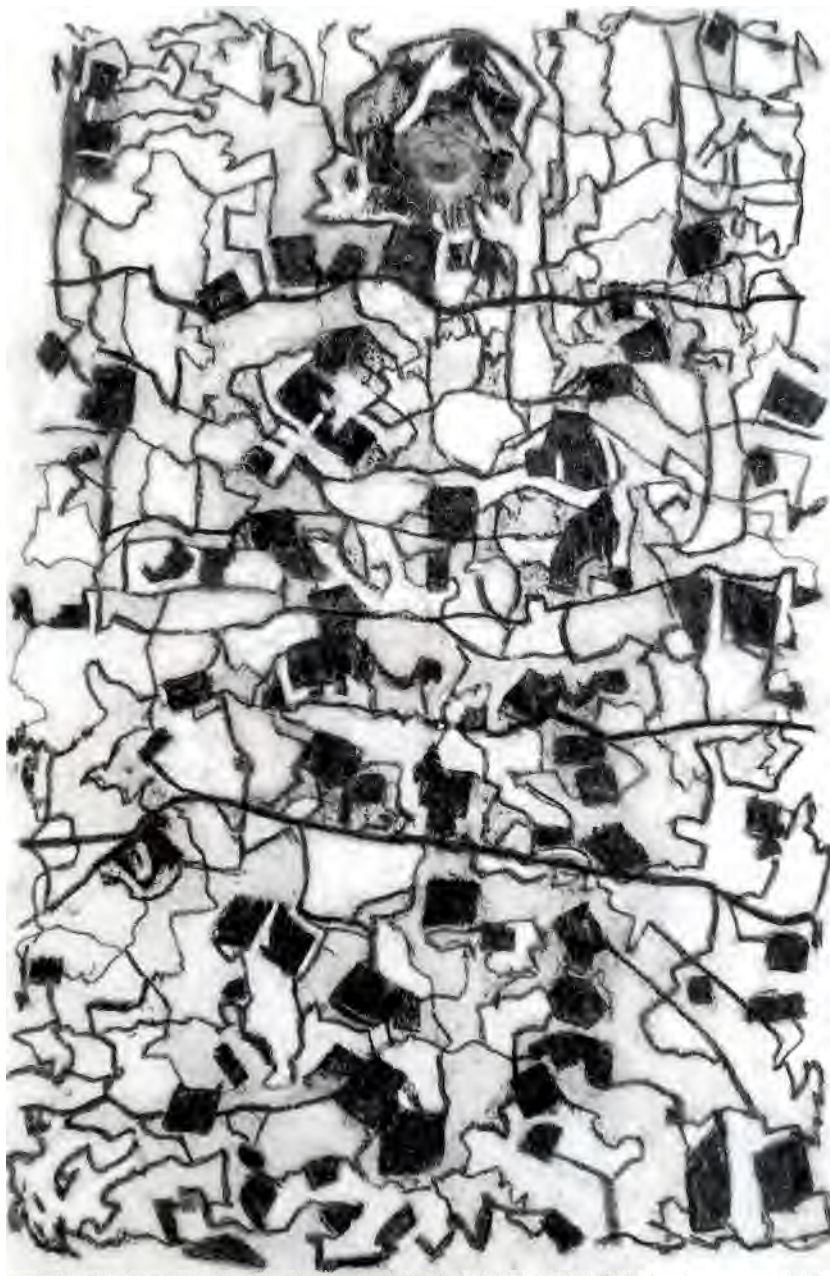
²¹ *Ibid.*, p. 11.

voyage²². » Dans le seul « geste » de regarder, toute cette intimité – et peu importe, en définitive, le prétexte – associée à toute chose du monde, entretient en cette poésie la source que constitue le corps du réel qui jamais ne se dérobe du cœur de la vie. S’il s’agit simplement de se tenir à *ce qui est*, alors il devient nécessaire d’invoquer l’évocation de ses virtualités. Poésie en prise sur *le fait*, sur les plus simples et les plus imperceptibles indices des objets les plus naturels, elle porte la vision bien au-delà des évidences premières, ce que signale chacun de ces indices, ce que déploie chacun de ces repères, par cette confiance en la vision du *grand chêne*, de *son feuillage*, celle *des fleurs de colza*, cet *ondulatoire vêture* invitant à *l’éveil amoureux de l’œil*²³. Aussi nous convie-t-elle à *une vision verticale* qui n’hésite pas à plonger à *travers les couches successives du temps*²⁴.

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ *Id.*



Pierre-Yves Soucy, *Chaos*,
œuvre originale 1/6, technique mixte
(fusain compressé, crayon de pierre noire, pastel blanc), 24x32, 2021



Pierre-Yves Soucy, *Fragment aléatoire*,
œuvre originale 1/32, technique mixte
(fusain et crayon de pierre noire), 24x32, 2012

Michèle Finck

Le travail du poète : vers l'épiphanie
Lectures d'*Accidents de lumière*

« Un poème vit aussi par son pouvoir de faire rayonner des hypothèses », écrit Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques*¹. À partir du manuscrit du livre *Accidents de lumière* que m’a confié François Lallier, je vais essayer de faire « rayonner » quelques « hypothèses » de lecture. Comme celui-ci me l’a écrit, dans une lettre du 16 juin 2023, le titre *Accidents de lumière* peut être éclairé par la définition du terme donnée par *L’Encyclopédie* : « Accident en peinture. On dit des *accidents de lumière*, lorsque les nuages interposés entre le soleil et la terre produisent sur la terre des ombres qui l’obscurcissent par espace : l’effet que produit le soleil sur ces espaces qui en restent éclairés, s’appelle *accident de lumière*. Ces *accidents* produisent des effets merveilleux dans un tableau, &c (ENC, I, 78 a)². » Le dernier livre de poésie de François Lallier est placé sous le signe de ces jeux de lumière au milieu des nuages, comme le suggère déjà sa composition en quatre mouvements : « Montagne », « Variantes », « Poèmes indiens » et enfin « Nuages ».

Voici l’une des hypothèses que je souhaite faire rayonner, en assumant les risques interprétatifs qu’exige de son lecteur un manuscrit encore jamais commenté : *Accidents de lumière* est fondamentalement sous-tendu par une quête de l’épiphanie. Dans sa lettre du 16 juin 2023, François Lallier accepte ce vocable que je lui propose :

La notion d’*épiphanie* a pour moi plusieurs sens, d’abord religieux, de monstration ou d’apparition (les rois venus d’Orient ne sont-ils pas en quête d’un *darçan* ?) puis, si j’ose dire, joycien.

Je prendrai ici ce terme au sens étymologique d’« apparition » (issu du latin ecclésiastique *epiphania*, et du grec ecclésiastique *epiphaneia*). Si François Lallier n’utilise pas, dans *Accidents de lumière*, le terme « épiphanie », il emploie celui d’« apparition » :

Images,
Grandes formes préparant leur persistance,

¹ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1996, p. 183.

² François Lallier, lettre à Michèle Finck du 16 juin 2023. Il y précise que ce terme d’*accident de lumière* est employé par Diderot dans ses écrits sur la peinture. Voir *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 333.

Et de loin faisant signe à leur apparition
(« Montagne 4 »)

Grand cercle d'apparition dans la nuit
Écllosion d'un temps imprévu
Abolissant les années mortes
(« L'orage 4 »)

Il y a une consubstantialité profonde, encore insuffisamment explorée, entre la question du lyrisme et celle de l'épiphanie. Martine Broda en donne la formule dans son livre *L'Amour du nom* : « L'épiphanie est à nos yeux la question même du haut lyrisme³. » Et elle précise : « Le lyrisme est du côté de la joie, il est le chant côtoyant des abîmes qui surgit de la joie⁴. » Elle rapproche l'épiphanie du concept d'« illumination profane » qui, inventé par Benjamin, est « capable de rendre au sensible toute sa valeur auratique, même en une époque, la nôtre, de perte ou de déclin de l'aura⁵ ». Le vocable « illumination » fait aussi partie du « *Wortschatz* » (littéralement : trésor de mots) de François Lallier dans *Accidents de lumière*, en particulier dans le poème justement intitulé « Variante de l'illumination ». Fait majeur, l'épiphanie est toujours une question, jamais une réponse. Toujours un risque, jamais un acquis. Notons que le mot « épiphanie » apparaît aussi dans les œuvres de poètes qui appartiennent à une famille d'esprits proches de François Lallier : en particulier Yves Bonnefoy⁶ (sur lequel a porté *La Voix antérieure III*⁷), mais aussi Philippe Jaccottet⁸, qui préfère parfois le mot « apparition » (« Les apparitions. C'est de cela que se nourrit la poésie⁹ »).

Si l'une des fonctions de la poésie moderne est, comme l'écrit Jaccottet, d'« accueillir, recueillir¹⁰ » l'épiphanie, François Lallier

³ Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997, p. 12. Sur l'épiphanie en poésie, voir aussi Patrick Werly, *La Décision d'Yves Bonnefoy, fonder sur l'épiphanie*, Paris, Hermann, 2021.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Voir par exemple Yves Bonnefoy, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 25-27, 74.

⁷ François Lallier, *La Voix antérieure III*, Yves Bonnefoy, Bruxelles, La Lettre volée, 2015. Comme de nombreux poètes depuis Baudelaire, François Lallier réunit les deux versants, celui de la « critique » et celui de la « poésie ». Sur l'alliance majeure de ces deux termes, voir Patrick Née, *Yves Bonnefoy, critique et poésie*, Paris, Hermann, 2023.

⁸ Voir par exemple Philippe Jaccottet, « De la poésie », *Le Nouveau Recueil*, 2002, p. 55 et 60.

⁹ Philippe Jaccottet, *Carnets 1995-1998 (La Semaïson III)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 136.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

suggère, dans *Accidents de lumière*, que l'« accueil » est souvent indissociable d'une « attente » (« Ainsi se tenir en cette attente », dans « Gardienne du paysage 1 ») – mais aussi d'un effort, d'un travail sur soi et sur le langage. La seconde hypothèse que je souhaite faire rayonner, dans *Accidents de lumière*, livre à vocation heuristique et initiatique, c'est l'importance du travail du poète en quête de ce que Patrick Née appelle la « révélation épiphanique de la poésie¹¹ ». Comme l'écrit Jean-Luc Nancy dans *Résistance de la poésie*¹², « la poésie fait le difficile ». Aussi l'étude des travaux du poète, de ce « difficile » exigé du poète, est-elle ici au centre de mon approche de l'épiphanie dans *Accidents de lumière*.

*

Le travail du poète tendu vers l'épiphanie est d'abord inséparable d'une ascension. La composition même du livre suggère déjà cette dimension ascensionnelle. La « montagne » est au centre du livre, non seulement dans la section inaugurale « Montagne » (« Montagne au loin, blanche et noire, / Qui avance dans la lumière » ; « Montagne 4 »), mais aussi dans la section terminale :

L'attraction de la nuit
A fait la main aveugle
Elle croit qu'elle se pose sur les montagnes du monde
Fructifiant dans l'orage suspendu qui obsède le jour
(« L'orage 1 »)

L'acte poétique est consubstantiel à l'acte de « monter » qui, dans le premier poème de « Montagne », ne se dissocie pas d'une ascension mentale à l'intérieur de soi : « Mais comme en moi je monte »... « Monter le chemin de montagne en soi ». L'ensemble du livre est placé sous le signe de l'adjectif « vertical », qui scande la montée : « Vacille dans l'effort vertical » (« Montagne 1 ») ... « La vision verticale plonge / À travers les couches successives du temps » (« Tournant d'une route »). La dimension spirituelle de la montée initiatique peut rappeler l'ascension de la montagne par Dante dans *Le Purgatoire* de *La Divine Comédie*, mais aussi, dans un sens dégagé de toute religion, le gravisement de la conscience poétique dans *Gravir* de Jacques Dupin.

¹¹ Patrick Née, *Yves Bonnefoy, critique et poésie*, op. cit.

¹² Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, La Pharmacie de Platon, Bordeaux, William Blake & Co., 2004.

Le travail du poète en quête de l'épiphanie est aussi fondamentalement un travail de mémoire, comme le suggère déjà le poème « Montagne 4 » :

Toute une vie dans l'éclair mémoriel
Qui révèle ce que nous avons été.

Preuve que la remémoration peut être ici une révélation, dans un couple de vocables qui rappelle le couple remémoration/rédemption que l'on trouve sous la plume de Benjamin. Le second mouvement d'*Accidents de lumière*, « Variantes », insiste lui aussi sur le travail de la mémoire, tout particulièrement dans « Variante du souvenir 1 » :

Rien ne fut que ce bord
Où tout devient dans la mémoire,
Image, mais vivante, de rien
Qu'un clou de nuit planté au cœur du souvenir.

La notion même de « Variantes », titre du deuxième mouvement, implique profondément un travail sur le temps, la mémoire et la répétition avec variations. Ce travail est approfondi dans le poème « Variante de la pierre et du soleil », sous le signe d'un paysage minéral ne se dissociant pas d'un lien entre mémoire et minéralité qui traverse tout le livre :

Or il faut entreprendre à nouveau le voyage
Dans la mémoire toujours première,
Se maintenir en elle où sans passé
Elle a d'abord senti s'ouvrir le temps.

L'importance de la mémoire s'accroît encore dans le dernier mouvement, « Nuages » :

Et d'un pas semblable aller à la seconde porte,
Pousser une autre barrière, au pré de nuit,
Qui cède, étant mémoire
Et agrandissement de
la première
(« Gardienne du paysage 1 »)

La mémoire est aussi ce qui fait acte de « tenir ensemble » les moments de la vie sinon dispersés, épars :

Tendresse pour la toute petite part de vie
Qui par mémoire tient ensemble les moments disparus
(« L'orage 2 »)

Pour François Lallier, il y a un lien en profondeur entre l'imminence de l'orage (indissociable, on l'a vu, des *Accidents de lumière*) et ce qu'il appelle « la plus ancienne mémoire ». Un poème de Jaccottet, intitulé justement « le travail du poète », peut entrer en résonance avec les siens et confirmer la place primordiale de la mémoire dans le travail poétique : « Ainsi contre le mur éclairé par l'été / (mais ne serait-ce pas plutôt par sa mémoire)¹³ ».

Encore faut-il faire halte un instant, dans cette étude de la tension du travail du poète vers l'épiphanie, pour mettre en relief une expérience intense présente au centre du livre *Accidents de lumière* et qui en approfondit le cours – l'expérience centrale d'un voyage en Inde, évoquée dans la troisième section du livre, « Poèmes indiens ». Dans sa lettre du 16 juin 2023, François Lallier insiste sur l'importance de la révélation indienne pour lui :

Dans les *Poèmes indiens*, j'ai mis à l'épreuve une très ancienne construction, en partie rêvée, autour de ce monde qui me fascinait jadis, qui m'a appris beaucoup, et où je me suis rendu avec mon fils il y a une dizaine d'années. Je travaillais en effet à réécrire des traductions de la *Bhagavad-Gita* au moment de sa naissance, trente-cinq ans auparavant. Mon intérêt pour l'Inde, lié d'abord à la lecture de Daumal, s'était alors centré sur la doctrine de l'action désintéressée, qui m'a aidé à sortir d'un marasme psychique après cette naissance, et à discerner les tenants du piège où j'étais pris – peut-être seulement une épreuve, une ordalie (qui aurait pu être mortelle). Le voyage en Inde a autorisé, sans aucune rigidité doctrinale, les visions ou fantasmes élaborés jadis à prendre forme, à se présenter dans l'apparaître et j'ai accueilli le voir exotique – encore le dehors –, dans ce voyage, comme en relation vivante avec ce passé qu'il éclairait et complétait sans jamais le récuser, ce qui m'a fait grand bien.

La dimension de « verticalité », indissociable de la quête de l'épiphanie, est renforcée par l'expérience indienne qui a lieu « dans le grand azur vertical qui s'élève » (« Les temples de la mer »). Le poème « Ardhanarishvara » (étymologiquement « le seigneur androgyne ») souligne encore cette « verticalité » :

Elle se tient, homme et femme,
En un même corps qui se moire de l'autre couleur
Dans le partage vertical.

¹³ Philippe Jaccottet, « Le travail du poète », *L'Ignorant*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 64.

Le travail poétique de mémoire se trouve lui-même approfondi de façon neuve dans les « Poèmes indiens », comme le suggère le poème en prose intitulé « *Darçan* », tant la mémoire prend une nouvelle dimension avec l'épreuve indienne :

Ma mémoire n'est mienne que d'avoir gardé ce qui m'est apparu,
donné peut-être par une autre que la mienne ; c'est pourquoi il me
semble que par elle je pourrai ressentir plus loin que ma vie.

Avec l'expérience indienne, le travail du poète selon François Lallier se distingue fondamentalement de celui d'un Philippe Jaccottet. Les aspects du travail poétique tendu vers l'épiphanie étudiés dans les pages suivantes sont aussi, à certains moments que je mettrai en avant, tributaires de « l'ordalie » indienne.

*

Comme le suggère déjà le titre du livre *Accidents de lumière* qui a rapport à une question de peinture, l'œil a pour François Lallier un rôle cardinal dans le travail du poète tendu vers l'épiphanie. La « montée », dont on a vu qu'elle dessinait le mouvement même de ce livre ascensionnel, est indissociable d'un travail de l'œil :

Et à la frontière de l'œil,
(Montant, obliquement,
Vers rien),
L'espace d'une matière pure.

(« Montagne 1 »)

On voit ici comment travaille l'écriture par couplages sonores de vocables. Aussi la matière sonore du mot crucial du livre, « regard », est-elle mise en résonance avec celle des mots « gravissent » (« Les jambes, le cœur, le regard gravissent maintenant », « Montagne 2 ») et « gravite » (« Gravite dans mon regard / [...] / L'être de la montagne » (« Montagne 1 »)). Il y a dans ce livre une consubstantialité entre le « regard » et la « pensée » que le poète ne cesse d'explorer :

Une pensée conduite hors de tout par le regard seul
Voit dans la masse des poutres
[...]
Vibrer longtemps une onde

(« Variante de la matière »)

Cette primauté du regard est encore accrue dans les « Poèmes indiens », tant l'expérience de l'Inde ne se dissocie pas d'un « rite » du « regard », tout particulièrement dans le poème central « *Darçan* » : « Il n'y a place pour d'autre rite que le regard. » Les « Poèmes indiens » ont pour centre de gravité « le regard », en particulier dans un long passage initiatique qu'il faut citer en entier, où il acquiert même une force thaumaturgique :

Fréquence de ce mot '*darçan*', d'abord lu sur un écriteau dans ce site : avertissement amical à ouvrir l'œil [...]. J'étais frappé, émerveillé même, qu'on utilise pour un lieu 'à voir' le mot qui désigne également dans la tradition philosophique les divers 'points de vue' selon lesquels on peut examiner la réalité une [...]. Le même mot vaut pour la croyance au 'contact par le regard', qui donne puissance de guérison ou d'éclairement au seul fait de regarder un lieu, un objet, ou une personne, jugés saints : belle justification de tout voyage.

Il y a dans *Accidents de lumière* toute une éthique de la « vision » (autre maître mot) qui est inséparable d'une réflexion sur les « images ». La condition humaine, pour François Lallier, est placée sous le signe des « images » :

Migrations d'images, tourbillons d'oiseaux de mer,
Résurgences, rochers, terres d'écume, source de sang
(« Variante de l'image et des morts 3 »)

Dans le livre, « regard » et « images » ne cessent d'échanger leur substance :

Ainsi l'image n'est pas
L'approximation d'une réalité qui se dissimule
Le masque matériel posé sur le sans-forme pour qu'il
apparaisse
[...]
L'image est faite pour l'échange des regards
(« L'orage 2 »)

« L'image » modifie même le rapport à la « mémoire » : « Dans le miroir de l'image soudain / devenant mémoire à venir » (« L'orage 4 »). Dans un livre essentiellement visuel, le travail des couleurs, primordial, approfondit encore le « regard » qui s'en « nourrit » : « Autres fleurs, autres couleurs, / Essences pures, nourriture du regard » (« Prés aux fleurs bleu-noir »). Un contrepoint musical entre « nuages », « images »

et « couleurs » contribue à œuvrer à l'avènement de ce que le titre d'un poème de la section « Nuages » appelle « le moi inconnu » :

L'oblique étendue des nuages, mer en miroir,
Sa pente et le point de fuite du temps
Ressac immobile qui se creuse de gris sombre et de blanc –
Un moi inconnu se met en marche.

Toujours dans la section « Nuages », François Lallier a l'intuition de ce qu'il nomme « l'écran allégorique ». Pour suggérer ce qui se joue dans cet « écran allégorique », pour creuser la dimension temporelle de cette expérience centrale, il retrouve (peut-être inconsciemment) le titre d'un livre d'Ungaretti, *Sentimento del tempo*, *Sentiment du temps* (1933) :

La halte dans le devenir,
Le sentiment du temps
Par quels sens sont-ils perçus ?

Déjà une fois aperçu, déjà une fois vécu,
Quand l'oblique rayon du soir
Alterne avec l'or rouge de la lumière
Le gris plombé des approches de la nuit,
Déjà vues ces lignes profondes
Ces couleurs à l'infini répandues,
Grandiose écran allégorique où elles creusent
La profondeur d'un passé ou d'un avenir.

Dans ce poème, comme dans toute la section « Nuages », ce sont les « couleurs » qui donnent le sens et révèlent l'énigme du temps. Le travail du poète, dans une expérience proche de la voyance favorisée par les « accidents de lumière », efface ici sa dissemblance avec celui du peintre, qui est « l'allié substantiel » (Char) de François Lallier.

*

Mais c'est peu dire que le travail du poète-peintre est aussi celui d'un poète-musicien. Pour François Lallier, ce qu'Yves Bonnefoy nomme « l'alliance de la poésie et de la musique » est primordiale. Cette alliance, il l'a aussi découverte dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve qui a joué un rôle important pour lui. Aussi son travail est-il indissociable de la recherche d'un accord entre le son et le sens qui est le soubassement d'*Accidents de lumière*. Dans sa lettre du 16 juin 2023, François Lallier met en avant cette primauté de la musique dans le travail du poète tendu vers l'épiphanie :

La musique a occupé pour moi une grande place dans le creusement et l'ouverture de l'espace de l'apparaître.

C'est l'arc d'Apollon dont la corde d'argent sonne dans le vers iliadique et tant d'autres. C'est pourquoi je reste fidèle au vers du moins si la vision, l'apparition, l'épiphanie, a été assez forte pour que l'idée, vidant chaque mot de son sens séparé – je veux dire pris au carcan de la structure de la langue – ne reste plus, comme son soubassement, que l'immédiate et distincte présence sonore qui est son double.

Aussi *Accidents de lumière*, livre-tableau, peut-il également se lire comme un livre-partition qui invente une musique du sens. La décisive expérience indienne est également une expérience musicale, que soufflent au poète les statues des danseuses évoquées dans le poème « *Darçan* » : « Si vivantes qu'il n'est besoin d'autre musique qu'une flûte de pierre, des sonnaillles de pierre de leurs bracelets aux chevilles. » Les belles formules « flûte de pierre » et « sonnaillles de pierre » pourraient désigner l'art poétique musical d'une grande densité acoustique de François Lallier. On pourrait, pour suggérer la spécificité sonore de certains poèmes d'*Accidents de lumière* qui est un livre de la pierre, risquer l'expression de minéralité acoustique. Ce que recherche ici le poète, c'est ce que le distique final de « L'orage 1 » nomme « un accord avec soi si musical ». L'expérience poétique est à la fois vocale et auditive, comme le souligne un vers de « Montagne 2 », qui suggère la dimension également aquatique de l'univers sonore : « Torrent la voix et l'oreille torrent ». Mais l'essentiel est peut-être la tension de cet univers acoustique – pour minéral et aquatique qu'il puisse être dans certains poèmes – vers « l'inaudible » : « Inaudible dans la grammaire de l'avenir » (« Variante du souvenir 1 »). C'est pourquoi le silence est le diapason de ce monde musical. La dimension acoustique aquatique et la dimension silencieuse peuvent parfois fusionner : « Et l'eau murmurante du silence » (« Montagne 3 »). C'est le silence qui, pour François Lallier, fait don de ce que Rilke nomme « l'ouvert » ; c'est lui aussi qui permet à l'être d'accéder à cet « équilibre » dans le temps recherché dans tout le livre : « Et le silence devenu l'ouvert / Au point d'équilibre du passé et de l'avenir » (« Variante de la matière »). Si la tension vers « l'inaudible », qui caractérise l'univers sonore, est suggérée par un tropisme vers le « silence », elle prend aussi la forme d'une tension vers le « souffle ». Dans ce que Paul de Man nomme à propos de Rilke la « *Lautlogik* » d'un texte (littéralement : la « logique du son »), l'image précitée des « flûtes de pierre » est en accord avec la quête centrale du « souffle » dans ce livre. L'expérience de la « montagne » est profondément liée à une expérience du « souffle » :

Quand la montagne
Du fond de la surface où je me tiens
Venant à moi se renverse
En ce mouvement de souffle, sans mesure
(« Montagne 2 »)

Alors on ne s'étonnera pas que, dans le paysage du poème « Avant l'orage », l'attention du poète à la « respiration » des choses ne se distingue pas d'une attention au « vent » : « Le vent qui soulève de sa respiration le poitrail d'un grand ciel bouillé ». « L'inaudible », traversé par la « respiration », et « l'invisible » s'unissent, dans le poème de « Nuages » « Faim du regard », pour faire don de la « transparence » : « Cette respiration reliée / Aux coordonnées invisibles de la transparence ».

Il faut poser l'oreille contre la matière sonore pour y écouter, au-delà de la minéralité acoustique nimbée de bruits d'eau, les sons du « silence » et du « souffle » suggérés par les coulées des [e] muets, par exemple dans le poème intitulé « Dans le sombre décembre » : « Le silence prolonge les haies noires dans la brume » ...

Leur voix
Dans sa langue à jamais étrangère,
Parle, on ne sait de quoi, comme une flamme encore au cœur
de l'ombre.

Mais François Lallier – et c'est un point essentiel de sa poétique – ne sépare pas en lui-même le poète-peintre et le poète-musicien. L'un des signes distinctifs majeurs du travail du poète selon lui est, dans l'acte même de la poésie, la fusion du visuel et de l'auditif, sur laquelle j'ai déjà réfléchi dans un cahier que je lui ai consacré dans *Europe*¹⁴. Il peut certes arriver que, dans un premier temps, la musique ait l'ascendant sur le visuel et alors, comme souvent, la parenthèse (dont est fait ici un usage fréquent) désigne le noyau central enfoui au profond du poème :

(Chantes-tu, aveugle, et la musique domine l'image,
Maîtresse de mémoire
Ce qui sonne porte la vue jusqu'à la nuit)
(« Variante du voyage 1 »)

¹⁴ Voir Michèle Finck, « La fusion du visuel et du sonore dans la poésie de François Lallier », Cahier « François Lallier » dirigé par Patrick Née, *Europe* n° 1003-1004, novembre-décembre 2012, p. 251-256.

Mais cet ascendant de la musique est rare. Le plus souvent *Accidents de lumière* est le livre qui travaille à l'alliance de la musique et de la peinture, de l'ouïe et de la vue :

Voir et faire sonner la langue, même
Musique plus lointaine que l'origine et le retour.
L'arc tendu par le son aveugle cherchant
La voie droite dans l'œil multiplié des haches
Et le navire qui achève de lui-même le voyage c'est le poème.
(« Variante du voyage 3 »)

Dans « Nuages », le travail des synesthésies souligne l'accord profond de voir et d'entendre, qui entrent dans une profonde correspondance à la faveur de laquelle ils effacent leur différence : « Est-ce voir, entendre, ou une saveur » (« Là-haut »). Ce que le poète nomme « un second regard », c'est « l'œil » qui parvient à être à l'écoute du « souffle », dont on a vu qu'il désignait ici la quintessence de la musique : « Demande à l'œil comme ébloui un second regard / Une meilleure écoute du souffle » (« L'orage 4 »). On se souvient de la question de Nietzsche dans *Le Cas Wagner* : « Je deviens [...] meilleur musicien et meilleur *auditeur*. Peut-on écouter encore *mieux*¹⁵ ? » À cette question, François Lallier répond que la « meilleure écoute » advient à la faveur d'un travail de l'œil jusqu'à ce qu'il soit capable de se hausser à une « écoute du souffle ». L'expérience indienne, qui inclut aussi la danse dans le dialogue des arts (« la statue immobile et dansant lentement », « *Darçan* »), s'ouvre sur l'espoir de la fusion entre la vision et l'audition d'un « rythme » central : « Tu voudrais devenir ce que tu regardes / Un rythme dans le visible. »

*

Dans *Accidents de lumière*, ce que Jérôme Thélot appelle « le travail vivant de la poésie¹⁶ » finit par s'ouvrir sur l'épiphanie dans trois poèmes au moins : « Montagne » (premier mouvement), « Variante de l'illumination » (dans la section « Variantes »), et surtout le « poème-somme¹⁷ », « Une arche de hasard », qui compose ce qu'on appelle en musique un final.

Par souci de concision, je ne m'attarderai pas sur le premier poème, « Montagne », qui pose aussi la question importante du désir à propos de

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Paris, Gallimard, « Idées », 1980, p. 17.

¹⁶ Jérôme Thélot, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris, Encre marine, 2013.

¹⁷ J'emprunte cette formule à Patrick Née dans son livre *Yves Bonnefoy, critique et poésie, op. cit.*, p. 161.

laquelle François Lallier s'explique dans sa lettre du 16 juin, où il distingue nettement l'épiphanie dans le premier et le dernier poème :

Le premier et le dernier poème, « Montagne double » et « Une arche de hasard », sont de ces sortes d'épiphanies. Le premier une épiphanie de l'intérieur du corps, le second une épiphanie absolument du dehors, et de hasard – la différence étant aussi que le premier s'accorde à une rêverie intéressée au désir, qui a disparu du dernier. Non par renoncement mais par compréhension progressive du fait que l'apparition n'est pas organiquement attachée au désir, et que celui-ci peut s'exercer et se réaliser librement, mais n'est pas le dernier mot.

La seconde épiphanie, dans « Variante de l'illumination », je propose de l'appeler l'épiphanie des voix d'enfants. Les vocables « apparue » et « surgir » soulignent la force de cette expérience épiphanique :

À cause d'un geste imprévu, d'une posture inhabituelle, est apparue
Toute une campagne de neige par grand soleil encore
[...]
Et la grande maison fermée fait surgir en cette fin d'après-midi
d'hiver,
D'un été peut-être vécu, le fantôme de voix d'enfants,
D'heures attiédies par la lumière, d'un feuillage traversé d'ombres
claires vers le soir.

Dans la lettre du 16 juin, François Lallier situe et évoque cette expérience épiphanique :

Dans au moins un poème je fais état d'une épiphanie, survenue tout près de chez moi, dans la campagne – rien d'exotique, tu le vois. Arrêté une fin d'après-midi d'hiver, à un carrefour, près d'une grande maison aux volets fermés au milieu d'une sorte de parc, j'ai distinctement entendu des voix joyeuses, dans une lumière d'été, voix d'enfants d'une autre époque, qui avaient joué là. C'est presque un épisode de voyance, où il me semblait percevoir les traces de vies anciennes, et il comportait de la nostalgie, bizarrement, mais se conclut par l'affirmation du perpétuel mystère du présent.

Car c'est lui qui apparaît dans l'apparaître !

Épisode de « voyance », certes, mais j'ajouterai de voyance par l'oreille, qui entend soudain les voix d'enfants, dans une nouvelle fusion de l'expérience visuelle et sonore. On pourrait rapprocher cette épiphanie des voix d'enfants dans un paysage de neige d'une autre épiphanie de

voix d'enfants, chantées celles-là, dans un paysage hivernal, qui se trouve au centre du *Bavard* de Louis-René des Forêts. Ce dernier est lui aussi un poète de l'épiphanie, comme il le suggère dans un entretien avec Alain Duault, où il va jusqu'à parler d'épiphanie au sens joycien¹⁸. Le « bavard » fait une expérience analogue, indissociable d'une illumination par l'oreille, qui lui permet de passer de ce que Blanchot appelle la « parole vaine » à ce que Bonnefoy nomme la « vérité de parole¹⁹ ». À propos de cette nuit épiphanique où le « bavard » entend les voix d'enfants, des Forêts écrit : « Claire comme une nuit de gel, rafraîchissante comme une bolée d'eau de source : idéale enfin comme tout ce qui suggère l'existence d'un monde harmonieux, sans commune mesure avec la réplique que nous en faisons, et qui n'en est jamais qu'un détestable simulacre²⁰. » C'est aussi une expérience de la « vérité de parole » que vit François Lallier dans le poème « Variante de l'illumination ». Mais chez des Forêts comme chez lui, l'épiphanie des voix d'enfants est aux prises avec un mouvement central binaire d'apparition-disparition. Pour sa part, François Lallier s'attache à décomposer lentement ce double mouvement pour en comprendre et donner à comprendre l'exact fonctionnement. Il analyse, dans une sorte de ralenti à vocation heuristique, la façon dont l'« évanouissement » des voix dissipe le don éphémère : « Ils s'évanouissent vite, et le froid venant / Referme les portes d'une autre vie. » La conscience poétique assume son incapacité à s'opposer au retrait : « Et je ne peux les empêcher de disparaître, / Moi qui ne sais même pas pourquoi je me suis arrêté là. » La vision est suivie d'une rétraction par laquelle l'épiphanie – dont le poète se remémore le surgissement indissociable d'une « joie sauvage » comprise en termes très intenses d'« éclair », d'« inspir », de « choc » – se retire :

Pourquoi ce mouvement et cette vue soudaine
 Ce cri d'une joie sauvage et cet éclair, cet inspir, ce choc reçu
 qui fait de moi le centre
 D'où s'élargissent les cercles qui le font plus faible mais plus
 vaste,
 Et renvoient maintenant à la source sa disparition dans l'infini.

¹⁸ Louis-René des Forêts, entretien avec Alain Duault, « Louis-René des Forêts : il y a danger à trop écrire », *L'Événement du jeudi*, 19-25 mars 1987, p. 90 : « ce que Joyce appelait des épiphanies ».

¹⁹ Maurice Blanchot, « La parole vaine », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 137-149. Et Yves Bonnefoy, « Une écriture de notre temps », *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 115-259.

²⁰ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1984, p. 121-126.

Mais comme le confirme la lettre du 16 juin 2023,

ce qui arrive, ce qui tombe là (*accidit*), ce n'est pas seulement l'apparaître, c'est également sa formulation verbale [...]. Dans le don épiphanique l'apparaître se fait et vision et parole, conjonction exacte d'une forme verbale et d'une identité sensible.

Il incombe à cette formulation verbale difficile, que le poète exige de lui-même, de prendre en charge et l'adhésion au don épiphanique provisoire, et l'acte d'assumer son retrait :

Ni pourquoi cette parole venue au carrefour de deux routes désertes
Dire sans mots que la beauté d'un jour de neige va disparaître,
Qu'il n'y a rien d'autre qu'elle, qui est tout, au bord de la nuit
Et qu'il suffit de se savoir avec elle pour l'avoir toute entière,
Terrassé comme d'une mort et survivant.

Dans la lettre du 16 juin 2023, François Lallier prend aussi acte de cette disparition qu'il aide à mieux comprendre, contribuant à éclairer le poème « Variante de l'illumination » :

La dissipation, le retrait, n'est alors que le reflux de la conscience du présent, où il est difficile de se tenir, parce que le présent est en fait hors du temps, ne lui appartient qu'en tant qu'origine de son déploiement comme temps.

Lequel déploiement en passé et futur est un fait de langage, un fait de raison.

Le poème de Jaccottet, « Le travail du poète », dont je me suis inspirée pour le titre de cette étude, suggère aussi, à sa manière, la nécessité pour le poète de « garder ce qui scintille et va s'éteindre » : « Tel est le monde. Nous ne le voyons pas très longtemps : juste assez / pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre²¹. »

L'épiphanie finale, « Une arche de hasard », dont le titre est déjà emblématique de la manière dont François Lallier travaille par couplages sonores intenses, peut être comprise comme une expérience de l'extase au sens que Roger Munier, poète proche, donne à ce vocable : « Ce monde peut redevenir matière d'extase, départ d'extase²². » Le mot « apparition » et le verbe « paraître » désignent nettement, dans « Une arche de hasard », l'avènement de l'épiphanie : « Aucun nombre ne figure l'apparition » ... « Ce qui paraît a lieu dans toutes les dimensions

²¹ Philippe Jaccottet, « Le travail du poète », *op. cit.*, p. 65.

²² Roger Munier, *L'Extase nue*, Paris, Gallimard, 2003, p. 14.

du temps / Et donc est éternel. » En accord avec le titre du livre et avec la primauté du lexique de la lumière dans de nombreux poèmes d'*Accidents de lumière*, l'épiphanie coïncide avec une expérience d'extrême luminosité offerte par le jeu des nuages et du soleil, que le poète a d'abord du mal à comprendre et à interpréter :

Mais dans le ciel au centre de l'immense amas de nuages
Une couronne inverse de lumière dont les rayons
Sont semblables aux rideaux rectilignes de la pluie
Chutant au fond du monde, pressentiment

De catastrophe universelle.
Mais ici lumière sans matière, métal étranger
Pour l'œil qui se détourne puis revient, dans l'attirance.

C'est ici une expérience cruciale de l'étonnement, au sens de ce terme travaillé par exemple dans le livre de Jeanne Hersch, *L'Étonnement philosophique*²³. Il s'agit, incandescent à son plus haut degré, de l'étonnement poétique qui est le centre générateur de l'interrogation qui déchire soudain l'être et le poème : « Et la question : *d'où descend ici cette lumière ?* » Les italiques soulignent encore la force de rayonnement et d'aimantation de cette question primordiale. Il est essentiel que, dans ce poème final, l'épiphanie soit « aux mains invisibles du hasard ». Ce mot cardinal, « hasard », présent dans le titre, est l'aboutissement de plusieurs poèmes antérieurs²⁴ qui déjà insistent sur son rôle dans le don épiphanique. Mais le poète ne reste pas passif. C'est une fois encore son attente active, ce que j'ai appelé d'un titre de Jaccottet « le travail du poète », qui permet à la conscience poétique d'accueillir l'épiphanie, sans que jamais l'étonnement initial ne retombe. On retrouve dans ce poème admirable la plupart des formes de ce que j'ai nommé auparavant « le travail du poète » : le travail de la « mémoire » (« Chênes se déployant à mesure qu'ils se dépouillent / En dévoilant dans le noir envol leur essence pérenne // Immobiles dans la mémoire ils bougent cependant avec moi ») ; le travail patient de « l'œil » (« l'œil qui se détourne puis revient ») qui coïncide avec un travail de « l'image » (« chercher d'image en image / L'origine de la figure et l'origine du nom, / Cette arche de lumière céleste rayonnant sur la terre ») et de la « couleur » (« Arc-en-ciel, double parfois, qui forme un dôme // Ou la lune et l'étoile dans la nuit bleuisant au point du jour / La jacinthe jaune frissonnant seule,

²³ Jeanne Hersch, *L'Étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.

²⁴ Voici ces poèmes : « Variante du souvenir 1 », « Variante de l'image et des morts 2 », et « Face déserte ».

vigie, au vent du Nord / Fleurons d'un voir plus fin et plus éclatant ») ; l'alliance de la vision et de l'audition condensée par la formule très forte « l'œil sonore » (« L'or clair de la couleur martelé par l'œil sonore ») ; le travail du « souffle », quintessence de la musique et exhalé désormais aussi par le « regard » (« Respire enfin par le regard ») ; le travail des « mots » jusque dans l'extrême fin du poème (« Mais ici retenu par les mots mystérieux, / Qui ce jour-là l'ont retourné vers celles restant à venir »)... L'ouverture finale du poème sur la formule « restant à venir » suggère que l'épiphanie, même disparue, est aussi en avant de nous.

*

Ces poèmes de l'épiphanie, auxquels accède François Lallier dans *Accidents de lumière*, sont de grands poèmes du « possible », au sens que Nietzsche donne à ce vocable dans *Aurore* : « Oh, si les poètes voulaient enfin redevenir ce qu'ils furent probablement autrefois, des voyants qui nous racontent quelque chose du possible²⁵. »

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, § 551, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

Jean-Patrice Courtois

La troisième abstraction
Notes sur François Lallier

1. François Lallier est un poète voué à l'abstraction. Et c'est aussi un poète cohérent, muni d'un regard mentalisé particulièrement tenace et cette caractéristique appartient au type d'abstraction qu'il pratique. Mais il faut d'abord s'entendre sur ce que signifie le terme d'« abstraction », pour avoir une chance de dégager de son œuvre poétique et théorique quelque chose qui lui soit propre. On partira d'Aristote, parce que, chez lui, deux types d'abstraction absolument distinctes se font jour et s'opposent. Il y a une abstraction-induction qui consiste à rassembler des éléments semblables pour former un type si l'on veut (epagein, rassembler). C'est une abstraction par rassemblement et ressemblance¹. Mais, dans le *De Anima*, Aristote envisage une autre forme d'abstraction que celle de l'epagôgê (induction). Dans ce contexte, il pense cette fois une forme qui dépouille la représentation d'une chose de ses traits individuels et matériels (aphairesis²). Aristote expose la chose ainsi : « Quant aux objets contenus, comme on dit, dans l'abstraction, ils sont saisis par l'intelligence comme s'il s'agissait du camus : en tant que tel, le camus se pense sans séparation, mais si c'était en tant que concave qu'on le pensait effectivement, il serait saisi par l'intelligence sans la chair où réside le concave. C'est ainsi que les objets mathématiques, bien qu'inséparables, sont conçus comme séparés quand l'intelligence les appréhende³. » L'objet mathématique sans la chair, le concave sans le camus, bref, ce qui est en jeu ici, c'est une abstraction dépouillement, distincte de l'abstraction rassemblement.

2. Il n'est certainement pas simple de comprendre le rapport de la poésie de François Lallier à ces deux abstractions. Il n'identifie pas sa pratique à l'une ou à l'autre, mais il n'est pas étranger non plus à ce qu'elles peuvent contenir, comme sa parole poétique en témoigne. On pourrait avancer l'idée qu'il s'agit d'un rapport de frôlement et de traversée à la fois, de sorte que son type d'abstraction propre emprunte et se détache à la fois des concepts aristotéliens. Le terme lui-même est

¹ Alain de Libera, « Abstraction », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil/Le Robert, p. 1-8, p. 1-2 ; cf. Aristote, *Seconds Analytiques*, II, 19 pour l'induction abstraite.

² *Ibid.*

³ Aristote, *De l'âme*, traduction Richard Bodéüs, Paris, GF-Flammarion, 1993, III, 7, 431 a-b, p. 238.

rare et peut-être, sauf erreur de ma part, n'est-il présent qu'une fois, dans l'incipit en italiques de *Tissu du temps* et sous forme adjectivale : « Passages, uniquement passages : / Couleurs florales abstraites, flammes d'air⁴. » Faisons l'hypothèse ici d'un moment du poème, un moment seulement, pour lequel le rassemblement des couleurs aboutit à une abstraction de leurs qualités. Du côté de l'abstraction dépouillement, on peut lire des lignes approchantes plus fréquemment, par exemple à propos de la langue : « Le sens apparaissait dans l'autre langue, / traduite de la langue invisible : / Pas de mots ni de lettres ! / Toujours voilé⁵. » La langue sans matière qui apparaît là obtient le sens, mais voilé encore. Le processus ne laisse donc pas apparaître la clarté de l'idée mathématique, mais le trouble exigeant, qui veut davantage pour donner à voir et à lire. Les deux abstractions sont donc bien approchées, elles ne sont pas sans conséquence – et bien d'autres exemples en témoignent – mais elles ne sont pas le fin mot intentionnel du poème.

3. Le poème est aussi parfois plus approchant encore, si l'on peut dire, de l'abstraction dépouillement. Dans le poème précisément intitulé « La voix se sépare du labyrinthe » (dépouillement, séparation, soustraction), on observe une des très rares, si ce n'est la seule, occurrence d'une voix acousmate : « Image du chemin où chaque nom se perd, [...] / Une voix surgissant défaite de tout lieu » – et l'appel à la « note pure » s'accompagne d'un délestage de matière : « Que se défasse ainsi la prison de matière⁶ ». L'appel à un *se défaire de* n'abroge pas la découverte procurée par la fin du poème livrant une image éclairée par « l'eau noire de son cri ». Le miroir d'eau noire *réfléchit*, malgré toute l'impossibilité apparente d'un reflet, sous la forme d'une résonance, sonore cette fois.

4. Une seule autre fois, sauf erreur, le terme « abstrait » surgit, frôlant l'abstraction dépouillement. Au voisinage de la voix, elle-même au voisinage de l'Autre, un poème de *La Semence de feu* note un « cri abstrait de soi dans le transport de ses hauteurs, / Purifié de soi et devenu miroir / D'invisible lumière [...] »⁷. C'est le son, échappé de sa propre matérialité, qui cette fois aboutit à une image par la médiation de sa transformation en miroir.

⁴ François Lallier, *Le Silence et la Vision*, Deyrolle Éditeur, 1996, p. 9. *Tissu du temps* a d'abord été publié par Thierry Bouchard, imprimeur-éditeur, en 1993.

⁵ « D'une montagne froide », *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 21.

⁶ *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 36.

⁷ François Lallier, *La Semence de feu*, Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie, 2003, p. 52.

5. Au-delà du « passage » des poèmes par l'abstraction rassemblement ou par l'abstraction dépouillement, passage, que nombre des indices disposés dans les cinq livres de poèmes désignent, c'est du proprement différent qu'il faut parler. Le cœur de l'abstraction poétique de François Lallier se situe à l'endroit exact où la temporalité prend en écharpe l'*epagôgê* et l'*aphairesis* aristotéliennes. On peut donc affirmer ceci : son œuvre repose sur une troisième forme d'abstraction.

6. François Lallier a insisté sur la nécessité d'un recours à la poésie et aux textes théoriques des poètes pour faire leur poétique. C'est donc par la notion capitale pour lui de « voix antérieure » qu'il faut passer⁸. L'entretien avec Patrick Née en donne les coordonnées, qui confirment ce que *La Voix antérieure* avançait. La notion organise le lien entre le langage (« un certain silence qui leur [les mots] est sous-jacent »), une musicalité (obtenue par « dissociation entre énonciation et énoncé »), une vision (« un voir par lequel sous les significations qui enchaînent les mots entre eux leur référent apparaît »), les archétypes (« des figures qui apparaissent et nous atteignent de façon inattendue, dans le plus vif de notre présence ») et enfin le commun entre ces archétypes et qui est de « paraître un commencement [...] un commencement du temps » à partir « d'un même point originel⁹ ». On entend la voix d'une résonance faite de la souple articulation de toutes ces données. La temporalité me paraît en être le cœur, qui rejoue le point origine en un temps nouveau et chaque fois que se donne à lire/voir/entendre une figure qui surgit de ce point origine. L'antériorité ne semble pas celle d'un passé qui reviendrait, mais d'un futur qui fait surgir un point antérieur et parfaitement au présent. L'antériorité de Lallier ne flèche pas d'un avant vers un après, après qui en serait la conséquence, mais bien plutôt est-ce l'avant qui apparaît comme conséquence d'un présent (langage, musique, image et figures) qui n'en vient pas, mais le constitue, donnant ainsi au présent une allure de futur recommencé. *La Voix antérieure* insiste sur la temporalité dans l'analyse du poème de Baudelaire tiré de « Spleen et Idéal » et intitulé « La vie antérieure » : « [...] la frontière de la temporalité, en même temps que celles, plus secrètes encore, de l'identité, du *cela* dans l'*être*-

⁸ Deux lieux pour la notion : *La Voix antérieure* – Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud, Préface d'Yves Bonnefoy, Bruxelles, La Lettre volée, 2007 ; et « Le retournement de la mélancolie », Entretien de Patrick Née avec François Lallier, *Europe*, novembre-décembre 2012, n° 1003-1004, p. 226-237.

⁹ « Le retournement de la mélancolie », *Europe*, art. cit., p. 236-237.

cela du poème : cela, et pas autre chose, d'autres mots¹⁰ ». Ce qui crée cet impossible temporel d'une « âme de langage [qui] se souvient de ce qu'avant d'être elle fut¹¹ » mérite d'être appelé une abstraction antérieure.

7. On voit la prise en écharpe des deux abstractions d'Aristote. Le dépouillement de la dimension matérielle n'est pas le stade ultime de l'abstraction antérieure – même s'il y a passage par ce stade, on y reviendra – puisqu'il y a musique et musicalité, depuis un son retourné : « La hantise d'un son ironique et noir, maculant l'intouché du fracas dérisoire de ses phonèmes, au seuil du grand silence pressenti¹². » Il y a le son des phonèmes, puis il y a ce que j'appellerais leur *emmuettement*, puis il y a la voix entendue depuis ce silence, résonance sous les mots. De même, le rassemblement du multiple en une seule figure ne peut pas représenter non plus l'apparaître ultime de l'abstraction antérieure, dans la mesure où le « commun » des archétypes, ces figures sans origine, accueille le multiple et n'est qu'une allégorie temporelle du commencement et du recommencement. François Lallier souligne parfaitement sa distance avec le modèle de l'*épagôgê*, sans le dire ainsi, en notant son refus du « modèle idéal, unique¹³ ». L'archétype est une figure singulière, qui atteste en quelque sorte de l'antériorité dans le présent de l'apparition, mais sans attester de l'identification d'un point origine. Ce serait peut-être un commencement qui inclurait un recommencement, soit le rappel d'un commencement qui ne débute pourtant qu'avec son rappel.

8. *États de la mémoire* commence par une série d'annulations, par un cumul de négations¹⁴. Mais c'est précisément cela qui ouvre l'espace-temps souhaité. Le poème initial s'appelle « Ouverture » : « le flot ne se gonfle pas / La vague ne déferle pas, sur nul rivage / [...] »¹⁵. Puis le « lieu ancien » fait signe vers l'antique de « La vie antérieure » (poème XII de « Spleen et idéal ») et l'on comprend que ce cumul de négativités faisait signe vers l'antérieur. Ainsi un vocabulaire baudelairien (pilier, grotte) ou jouvien (diadème, sueur) circule dans les poèmes. Ce sont des images mentales comme les autres et non des citations, elles sont ce que

¹⁰ *La Voix antérieure*, op. cit., p. 15. Pensons aussi à l'*antérieur* défini comme cette « illimitation apparente du temps métamorphosé en espace, qu'ouvre et ferme le seuil d'une allégorie muette », *ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² « Le silence et la vision », *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 48-49.

¹³ « Le retournement de la mélancolie », *Europe*, art. cit., p. 237.

¹⁴ *États de la mémoire*, Paris, Éditions de l'Ermitage, 1981.

¹⁵ « Ouverture », *États de la mémoire*, op. cit., p. 11.

le temps dépose au même titre que les souvenirs de lieux, de visages ou de paysages. Ces mots-signaux (Michaux, Char aussi) s'évanouissent dans le flux temporel qui obscurcit et éclaire en une même image.

9. Le négatif est un moteur qui anime la circulation des rappels au niveau du langage. Le concret des phénomènes de la fin du poème (navires quittant le port, à Nauplie) peut relayer la Chimère qui « monte dans les souffles du soleil / Et dure jusqu'aux ombres du soir » du début dans le même poème, d'autant plus que les navires s'aident de « l'entour nocturne, qui les soutient¹⁶ ». Le poème suivant, « La fleur dans le désert », est un modèle de phénomène concret (voir le titre) qui traverse les deux abstractions en vue de potentialiser la troisième. Quatre blocs de vers, qui ne sont pas des strophes, alternent : bloc 1 avec la parole de vie et la clarté mais déjà la « courbe de la fin » ; bloc 2 avec « la noirceur prochaine », et voici la fleur traversée par le temps dans son contexte désertique – puis bloc 3 : les couleurs rassemblent des traits « et l'éclat d'un nom », et le nom de la couleur n'est pas « nommé » justement (abstraction rassemblement sur le bord des lèvres et du silence d'un « nom ») ; puis le bloc 4 parle d'un « juste droit retrait de l'articulation des langues », appliqué à un « celle aussi », qui prend en écharpe plusieurs possibles (fleur, lumière, couleur) et qui retire la dimension matérielle de la langue pour évoquer le « mouvement ivre de la mort¹⁷ ». La temporalité est à la fois celle de la brièveté de la fleur du désert et celle du regard rapportant la première à la mémoire (« Gardée close en mémoire ») et à la mort, soit à la disparition.

10. Le miroir, le cri, l'étoile sont des figures de la temporalité parce qu'ils ne cessent de différer ce qu'ils représentent. La cendre aussi, qui a d'abord brûlé.

11. La temporalité que met en place le poète François Lallier est une temporalité orphique. Ainsi est-ce dit explicitement sous forme d'épigraphe d'un poème de *Tissu du temps* : « Par la magie de la musique / Nous traversons les ténèbres de la mort¹⁸. » Mais c'est peut-être la « temporalité antérieure » mise en place qui donne une version de la temporalité orphique. Épigraphe n'est pas poème, mais indication. La « matière sonore » est dite « Évadée du verbe et du nom »,

¹⁶ « Citadelle de Nauplie », *ibid.*, p. 30-31.

¹⁷ « La fleur dans le désert », *ibid.*, p. 32.

¹⁸ Épigraphe du poème II de « Tissue du temps », *Le Silence et la Vision*, *op. cit.*, p. 23. Ces vers viennent du second acte de *La Flûte enchantée*, comme François Lallier me le rappelle. Qu'il en soit remercié.

soustraite/abstraite pour retrouver une « eau transparente et noire¹⁹ ». Mais surtout, ce qui se voit dans ce qui ne se voit pas, ou ne permet pas de voir, paraît dans ce poème qui précède celui consacré à la photographie. Or, en un sens, la photographie est un art orphique. Pierre Mac Orlan, notre premier théoricien moderne de la photographie sous la forme de critiques littéraires, a le mieux formulé la chose. Il écrit : « Créer la mort pour une petite seconde », ajoutant cette formule fulgurante : « Elle fait mourir tout ce qu'elle veut pour une durée si minime que les gens reviennent de l'au-delà sans avoir pris connaissance de leur aventure²⁰. » François Lallier voit la photographie comme une image orphique, lue avec ce « trou au centre de l'image, qui fait l'image », et dont la perte de ce que contient l'image renaît dans le regard : « D'un regard sans regard ayant rejoint / Une image à jamais perdue²¹. » Mais le poème prend la photographie comme une image de l'image naissante de la temporalité antérieure. Mais, même s'il ne parle pas de la « photographie » comme type d'image, il parle exactement de l'image à partir de la métaphore de la photographie.

12. *Temporalité et expression 1* – le négatif aussi ouvre *Matière de l'amour* avec le « pas encore né²² ». Mais la temporalité n'est qu'ouverte par le négatif. Il ne faudrait pas oublier qu'elle s'accompagne de relais expressifs, liés à une langue poétique. Et il faut en signaler quelques-unes. Beaucoup de compléments nominaux en *de* chez François Lallier. Partons de là. Il y en a de deux sortes : les compléments grammaticaux – « source de montagne », « flamme d'une huile », « petite boule de terre grise » – et les métaphores compléments comme « vieillesse du temps », « l'étoile des heures », « l'enfance du temps », « le sein / De glace millénaire²³ ». Deux remarques sur ce point. D'abord, ce qui est décisif est l'alternance de ces deux types qui se contaminent de façon singulière. Les exemples qu'on vient de donner appartiennent au même poème, ce qui densifie la réalité et la régularité de l'alternance. Ensuite, les métaphores sont celles de la temporalité elle-même. Les choses apparaissent et disparaissent dans ce double type de complémentation. Elles rebondissent sur la préposition et entament leur voyage temporel produit par le faseyement de cette alternance : chose d'évidence et chose

¹⁹ *Id.*

²⁰ Pierre Mac Orlan, « La photographie et le fantastique social » [1928], dans *Écrits sur la photographie*, Paris, Éditions Textuel, 2011, p. 63. La mère et le miroir font penser à *La Chambre claire* de Roland Barthes. Elle était peut-être à l'esprit de François Lallier.

²¹ « Photographie », *Le Silence et la Vision*, *op. cit.*, p. 28.

²² *Matière de l'amour*, Thierry Bouchard, Imprimeur-éditeur, 1985, p. 9.

²³ « La caverne », *Matière de l'amour*, *op. cit.*, p. 15-16.

de report métaphorique. Une musique en *de* parcourt les poèmes. Et les deux font signe l'une vers l'autre par l'attention qu'exigent ces cascades nominales. Cette temporalité troublée conduit la voix antérieure, à moins qu'elle ne soit conduite par elle.

13. *Temporalité et expression 2* – la temporalité est aussi espace et déplacement. Voici le poème « Dans quel lieu toujours ? » avec la légère tension entre la formule interrogative et le « toujours », légère déhiscence grammaticale portant encore, on le voit, sur le temps. Mais ceci :

Je l'appelle la nuit, le jour qui ne meurt pas,
Je l'appelle l'éternité,
Je l'appelle le souffle clair de la montagne,
Et je me glisse avec le nom de lieu en lieu du souvenir²⁴.

Nommer les choses les plus générales, génériques même, revient à créer un mouvement par déplacement avec le nom. Le lieu du souvenir à retrouver (« les yeux qui font refluer le temps » dit le début du poème) existe par le déplacement selon les lieux et avec le nom. Redéplacer les figures en diagrammes (ou schémas) abstraits est le travail de la voix antérieure. Mais ce schéma est redéployé dans les mots (un vocabulaire très restreint de « mots essentiels ») sous l'autorité des figures : celles du déplacement et du redéploiement. Le nom fait glisser l'espace du lieu jusqu'au lieu du souvenir. Le temps – poème art du temps par la langue – échange sa place avec l'espace – le lieu qui change de lieu.

14. *Temporalité et expression 3* – Les oxymores trament un tissu expressif lancinant chez François Lallier. On ne peut que le remarquer. Le terme n'est qu'une dénomination pour identifier une alliance de mots contraires. On l'accorde. Mais cela compte dans l'écriture du poète. Ils sont répétés et réemployés, ils sont le décor ontologique d'une saturation. Mais cet usage doit sortir de la rhétorique des figures pour entrer dans la rhétorique profonde de la langue. Il me semble que l'usage lancinant des oxymores fait apparaître un paysage hors paysage. En quelque sorte, on finit par *voir* la transparence dans l'eau noire ou saisir le reflet d'un miroir noirci ou tombé dans l'eau. Il s'agit d'un parcours mental dont la tâche (ardue) est de ne pas lâcher la main des représentations ou images qui viennent à l'esprit et à la langue. Un suivi temporel pas à pas, vue à vue jusqu'au voir, telle est la tâche. L'oxymore – le lieu de la langue qui se désigne ainsi sans porter vraiment ce nom – se déplie en intensification par identification des termes (la patience lectrice concentrée sur la

²⁴ « Dans quel lieu toujours ? I », *Tissu du temps, Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 18.

transparence et le noir), puis en dilatation de l'espace entre les termes (pression sur la différence entre noir et transparence) et enfin en expression de l'image (imagination mentale sortant le lecteur, la lectrice, hors des phrases si l'on peut dire). Les termes renvoient à un paysage (le « référent » de l'entretien avec Patrick Née) de la même manière que les cercles concentriques dans l'eau renvoient à la pierre qui les a engendrés en tombant : « Où dort l'eau vivante / Et les grands cercles qui de ce centre s'engendrent²⁵ ». Le cercle concentrique est une image de la voix antérieure en étant un paysage temporel. La prosodie comme chant des consonnes et des voyelles donne l'image d'un piétinement phonique qui renverse le temps dans le temps de l'entendre.

15. *Temporalité et expression 4* – Il semble bien que *La Semence du feu* et *Les Archétypes* voient les modalités d'une certaine suspension se répandre et essaimer davantage. Le non-savoir, les oxymores, les alternatives en ou bien/ou bien – qui sont une nouvelle accentuation – avancent de façon très serrée. Le poème parle d'une eau en ces termes : « D'une eau dont je ne puis savoir / Si elle surgit ou si elle disparaît²⁶. » Ajoutons la survenue assez massive de l'interrogation directe, avec son point de ponctuation et cela, on l'a vu, jusqu'au titre du poème. Ce sont des figures temporelles, parce que ce sont des figures de l'attente : entre un terme et son contraire, entre la question et la réponse (potentielle), entre un terme de l'alternative et l'autre. L'allégorie en est une aussi : « Toute l'allégorie d'ici qui parle et se tait dans l'instant²⁷ ». Ce qui a lieu dans l'espace (ou un lieu) n'a pas lieu dans le temps (coordonné à ce lieu). Déhiscence de l'antériorité dans une sorte de suspension, comme si le silence attendait la voix qui va en revenir. L'interrogation, figure par excellence de la suspension, est elle-même semblable au reflet d'un miroir affecté par une transparence qui attend son heure depuis le noirci. Le langage lui-même est le semblable de la cendre en sa recherche d'un lieu sien dans le temps : « Nous laisserons là le langage / Comme la cendre amère du feu de vie²⁸. » La pointe du non-savoir est, chez François Lallier, une figure temporelle.

16. *Temporalité et expression 5* – Une modalité temporelle s'ajoute si l'on veut bien regarder un certain type de phrase que je voudrais nommer *agglutinante*.

²⁵ « Tissue du temps », « IV. Lettre », *Tissue du temps, Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 25.

²⁶ « Ville », *La Semence de feu*, op. cit., p. 13.

²⁷ « Le vaisseau de verre », *ibid.*, p. 17.

²⁸ « Phonophorie 3 », *ibid.*, p. 24.

Par exemple ceci :

Et l'heure où reviendra
Me saisir de sa douce et déchirante main
Le non-lieu du temps
Ce retour éternel qui est le vrai miroir des âges en l'aujourd'hui
Et que ma main dévote même desséchée
Agite encore comme le timbre et la flamme [...] ²⁹

La phrase va vers l'abstrait par agglutination et amplification de conséquences dues à la vision et aux images mentales qu'elle délivre. L'agglutination amplificatrice se lit tout particulièrement aux lignes 3 ou 4 (et suivantes). Une « frontière sans sujet ni mots » en est la limite grammaticale et visuelle³⁰. Les titres des deux derniers poèmes du livre sont d'ailleurs « Corps du langage » et « Le vêtement d'écriture ». Le langage approche explicitement la matière du livre. La phrase, dans *Les Archétypes*, est elle-même, comme notion, l'objet d'une agglutination singulière :

Phrase qui porte en s'inscrivant
L'unique blancheur éternelle répétée
Dont elle masque, toujours neuve
L'apparition de source morte du premier amour³¹ –

L'agglutination est une figure temporelle par succession syntaxique de complémentation des coordonnées de l'événement. L'abstraction temporelle fait de l'antérieur non un repère dans le temps, mais une frontière mue par le flux régulé des images mentales. La voix se tient à disposition de ces images jusqu'à devenir leur seul témoin.

17. Un retour sur l'*aphairesis* s'impose. En particulier parce que s'impose le sentiment, à lire les cinq livres, que l'abstraction dépouillement, l'*aphairesis* d'Aristote donc, est bien plus prégnante que celle du rassemblement. La section de *La Semence du feu* intitulée *Partage de la chair* en est probablement le point le plus incandescent³². Cette « communion », cette présence de l'esprit saint indique assez le spirituel chrétien vers lequel il fait signe. Un passage emblématise le dépouillement paradoxal de la chair (ou du matériel) en autre chose :

²⁹ « Le jardin de l'abîme », *ibid.*, p. 54.

³⁰ « Le vêtement d'écriture », *ibid.*, p. 56

³¹ « Le plus ancien souvenir », *Les Archétypes*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2011, p. 7.

³² Sauf erreur de ma part, ce livre, ou section de livre, n'a pas eu de parution séparée, au contraire de *Tissu du temps*, en 1993.

Le nom de l'esprit
 Dans le creuset du son
 Longtemps quand il se détache du son
 N'étant plus rien d'autre que
 Le souffle qu'il désigne avec les lettres de l'esprit
 Le *i*, et le *o* de saint, comme si se fermait l'abîme du nom
 Et que soit présent en son nom,
Spiritui sancto
 Fait de souffle sonore, l'esprit saint³³

Exemplaire ce passage, qui montre le son en train de se désincarner, et finir par exister en métamorphosé théologique, pour faire exister en souffle l'esprit saint. Exemplaire aussi par la surprise élaborée dans le son lui-même d'une antériorité du [*i*] et du [*o*], alors même que « saint » ne comporte pas ces sons et qu'il faut attendre le *spiritui sancto* latin pour les entendre. Or, l'histoire du terme *aphairesis* conduit à la « négation abstractive » de la théologie mystique et en particulier à l'*Entbildung* de Maître Eckhart³⁴. Ce n'est pas la direction de François Lallier, me semble-t-il, dans la mesure où, chez Maître Eckhart, il s'agit d'un dépouillement des images, d'une ascèse de l'âme, d'une « traversée du langage et des idoles mentales » d'une nature telle que, lors de son procès, les inquisiteurs traduisirent l'*Ent-bildung* (l'extirpation des images, si l'on peut dire) par *imagine denudari*³⁵. Les images ne sont en aucun cas extirpées chez François Lallier, elles font partie du soubassement de la parole, sous la condition de se situer dans le flux temporel de leur présentation et de produire ainsi le « commencement » de ces images réelles et mentales. Sans la chair dit Aristote dans le *De anima*, mais partage de la chair répond François Lallier. Mais pourtant la nudité est fréquente, les *mots nus*, le terme même de *nu* est fréquent. François Lallier n'éprouve pas de gêne à habiter les parages de cette imagination du nu, à la condition de comprendre que le *nu* est sans doute seulement l'antichambre de la résonance. Et non pas l'épuration des images et des sons. Le point de bascule avant que l'antériorité ne donne *de la voix*.

18. Il s'agit toujours de « passage par » et de « prise en écharpe », et le passage par le dépouillement est bien le plus long et le plus consistant à déplier. Mais il y a aussi du rassemblement des images dans la voix.

³³ « Cinq voix 2 », *Partage de la chair, La Semence du feu*, op. cit., p. 51.

³⁴ Voir l'encadré d'Alain de Libera sur le terme, *Vocabulaire européen de la philosophie*, op. cit., p. 2.

³⁵ *Id.*

19. Les poèmes sont tellement attachés à l'écoute de cette voix antérieure, de cette temporalité du commencement sous l'événement de tout ce qui disparaît et apparaît, qu'on peut avoir le sentiment qu'ils sont un commentaire des explicitations théoriques sur la notion. En tout état de cause, il se manifeste un lien très spécifique entre les poèmes et la poétique déclarée de l'œuvre. Un commentaire réciproque ne cesse de passer des uns (les poèmes) à l'autre (la poétique). Nul doute que la cohérence ressentie vienne largement de là.

20. Le dernier livre publié, *Les Archétypes*, est un livre récapitulatif. Il suffira de noter que c'est exactement la fonction que François Lallier donne à ce qu'il appelle « archétype », soit « une perception unitaire, où de proche en proche, à travers l'analogie véritable – la remontée hors des mots – [...] des figures qui apparaissent, et nous atteignent [et qui] ont en commun de paraître un commencement³⁶ ». Les lieux concrets, la rue d'Alésia, les sources de la Seine, se rassemblent (*epagein*), mais ne se donnent pas le nom de leur unité abstraite. Les singularités restent des appels à maintenir la pluralité archétypale des « objets » de l'apparition.

21. L'archétype (poésie et poétique) est une asymptote figurative de ce qui conduit la voix antérieure à l'existence dans la langue.

³⁶ « Le retournement de la mélancolie », *Europe*, art. cit., p. 237.

Alain Mascarou

La langue servante

Cher François,

*Mais à quel François m'adresser ? À l'ami, au poète, au critique, ce que tu es pour moi tout à tour et en même temps ? Pourquoi les distinguer d'ailleurs ? Une figure pourrait les rassembler, et en illustrer l'intrication. C'est celle de « palinodie », plus exactement la signification que tu accordes à ce terme, qui équivaut pour toi à « chemin ou chant en arrière¹ ». Ce qui s'avère la destination rêvée de l'étude que je te dédie, dans le sillage de ton essai *La Voix antérieure* III. Yves Bonnefoy.*

À partir de cette notion réinterprétée (sans pour autant en effacer la première acception), tu indiques une poétique, tout en commentant un poème d'Yves Bonnefoy, « De vent et de fumée », écrit en écho à la palinodie de Stésichore. Il s'agit du supposé démenti par lequel le poète grec renierait (d'où l'emploi du vocable) sa réfutation de l'enlèvement d'Hélène. Stésichore met en tension (feint-il de le faire ?) le mythe fondateur de l'Iliade et ce qui aurait été sa naissance occultée. Or, quand Yves Bonnefoy précise sa source, il emploie des termes qui peuvent aussi lever le voile sur le souvenir fondateur de son œuvre entière — sinon en révéler la destination. Voici d'abord comment débute la dernière partie du long poème « De vent et de fumée » :

Ces pages sont traduites. D'une langue
Qui hante la mémoire que je suis.
Les phrases de cette langue sont incertaines
Comme les tout premiers de nos souvenirs.
J'ai restitué le texte mot après mot²

S'il est un passage de Bonnefoy auquel correspond, trait pour trait, l'analyse de ce trouble d'écrivain – l'idiome obsédant, inconnu et familier, la syntaxe hésitante, le souvenir d'enfance, la traduction humblement littérale –, c'est, dans le récit en rêve « L'Égypte », une

¹ François Lallier, *La Voix antérieure* III. Yves Bonnefoy, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, p. 118.

² Yves Bonnefoy, « De vent et de fumée » [1990], *La Vie errante* [1993], *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2023, III, p. 681.

vision sur le quai de la gare de Toirac (pour le poète le village de ses vacances d'enfant) : l'apparition de

la « *Promé té ché* », qu'on nommait aussi la folle. Elle s'approchait de chacun, elle se penchait même vers moi, riant, agitant le doigt comme pour menacer, plaisamment, ou rappeler un ancien serment. « Ah, je te promets que... », disait-elle, à jamais [...] ³.

Rétrospectivement, on pourrait situer dans cet épisode des premiers temps le signe avant-coureur du dernier récit d'Yves Bonnefoy. Chemin en arrière, chant en arrière, palinodie selon ton acception, on ne saurait mieux désigner, cher François, le thème de L'Écharpe rouge. Y cèdent les résistances qui interdisaient au poète de sonder l'univers familial. À travers ce qui avait pu passer comme ici pour les bribes d'un discours incohérent, celui de la folie, il identifie un chant en réserve. Il traduit, il amène à paraître le chant de l'occitan, sa modulation, ses sons qui égarent l'enfant, et le sauvent dès lors qu'il se les approprie.

Toutefois, comme sous l'effet d'un remords, les derniers vers du poème « De vent et de fumée » ne vont pas sans une retombée : la perception, écris-tu, d'une « voix silencieuse », porteuse d'« une mélancolie ». Ne serait-ce pas, in extremis, à l'instant de la délivrance, une dernière résistance, l'aveu d'une déception, la crainte d'avoir cédé au mirage de l'Idée ? Le même doute serait sensible à la fin de l'avant-dernier poème de ton recueil, Le Silence et la Vision :

Le pays de mémoire
A-t-il jamais été ? La puissance
De le chanter n'est-elle que l'oubli
Qui habite sans fin notre heure première ⁴ ?

À moins que, tout au contraire, la violence de l'effacement soit garante de l'achèvement de l'œuvre – preuve que promesse a été tenue. C'est ainsi du moins que je comprends la conclusion d'un courriel que tu m'as écrit à propos de mon essai Lecture – autre « chant en arrière » vers la contrée et la langue d'oc :

Sans doute faut-il [...] cet étrange pays entre deux langues, où habite aussi le traducteur ! Mais ne sommes-nous pas condamnés à

³ Yves Bonnefoy, « L'Égypte » [1975], *Rue Traversière* [1977], *Œuvres poétiques*, op. cit., III, p. 427.

⁴ François Lallier, « Le réseau infini », *Le Silence et la Vision*, Paris, Deyrolle Éditeur, 1996, p. 47.

l'oublier aussitôt qu'il nous est apparu ? Ce serait alors cela,
écrire : sacrifier l'apparition du pays qui doit disparaître.

I

Yves Bonnefoy savait ce que lire veut dire, quelle parole enfouie la lecture peut ranimer, quels contacts elle peut rétablir entre vivants et disparus, quel remords apaiser. Ainsi a-t-il livré, chapitre par chapitre, ce que l'on pourrait désigner comme un *De Consolatione*. En font notamment partie les essais réunis sous le titre *Baudelaire et la tentation de l'oubli*⁵ (centrés sur la cellule familiale du poète des *Fleurs du Mal*), et « l'idée de récit » de *L'Écharpe rouge*⁶, dédiée à sa fille Mathilde. Dans cette quête sur « les années profondes » menée aux confins de la mort, le défi résulte de l'association d'enjeux dissemblables. Pour Yves Bonnefoy, en tant qu'écrivain et lecteur, ils sont conciliables. En tant que fils et artiste, il les situe à un niveau plus intime, fauteur et régulateur de conflits, tant les expériences poétiques parmi les plus hautes y exposent et y justifient la grandeur du langage dans nos zones obscures.

Selon Paul de Man⁷ lisant Ludwig Binswanger⁸, qui commente la pièce d'Ibsen *Solness le Constructeur*, le moi de l'auteur, comme le moi du lecteur, est « engagé dans l'interprétation de son propre être-là », leur énergie créatrice est mobilisée par les aspirations d'un « moi authentique », « compris [...] comme tentative de se maintenir dans une temporalité qui serait portée par l'être et non par la temporalité déchuée de l'existence quotidienne ». Pour Bonnefoy, le « moi authentique » équivaldrait au « moi poétique », le « moi empirique » au « Je profond » – le vécu psychique. Les pôles désignés par Binswanger peuvent être

⁵ Yves Bonnefoy, « Baudelaire et la tentation de l'oubli » [1998], *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2011.

⁶ Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* suivi de *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Mercure de France, 2016 ; les deux essais retrouvent leur place respective dans les *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2023, p. 1085-1192 pour l'un, et p. 855-895 pour l'autre. Sur *L'Écharpe rouge*, voir Patrick Née, « Du côté de *L'Écharpe rouge* », dans Yves Bonnefoy, *l'inconsient à l'œuvre*, Paris, Hermann, 2023, p. 233-252 ; et sa « Notice », dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1616-1621.

⁷ Dont Yves Bonnefoy convoque le reflet dans un hommage paru dans *Yale French Studies* [1985], repris en chapitre de *Dans un débris de miroir*, Galilée, 2006, p. 109-116.

⁸ Paul de Man, « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique », *Les Chemins actuels de la critique* [Colloque de Cerisy, 1966], Paris, Plon, 1967, p. 86. Il renvoie à l'article « Henrik Ibsen et le problème du développement dans l'art » [1949] (à propos de la pièce d'Ibsen, *Baumesteir Solness/Solness le Constructeur*).

antagonistes, et faire tomber de haut les épigones de Mallarmé. À l'inverse, les postulations indiquées par Bonnefoy cherchent à faire cause commune. C'est dire la difficulté du projet de *L'Écharpe rouge* achevé en mars 2016 : placer sous les feux croisés de leur auteur et lecteur les fragments d'un « récit en rêve » de 1964 – les 41 ans du poète – qui pourraient passer pour avoir été écrits « *nel mezzo del cammin di nostra vita* ». Il hésite à les attribuer au « Je profond » ou au « moi poétique », soit, respectivement, aux « ombres véritables » ou au « songe trompeur de l'art », pour reprendre comme lui l'image des portes de corne ou d'ivoire de l'*Énéide*. Entreprise des plus ardues, à la mesure de l'exigence propre à l'auteur de *Dans un débris de miroir*, qui savait déjouer séductions et illusions des reflets. Voici, selon lui, la tâche morale assignée à qui se destine à déchiffrer les traits d'une œuvre quasi fraternelle :

De grands textes comme ceux-ci cherchent à parler au lecteur à l'instant même où, du fait des difficultés de l'acte d'écrire, ils se dérobent à ceux qui les produisent. Et c'est le devoir, également poétique, de ce lecteur que d'écouter ainsi, de répondre, voire d'aider le poète à nous appeler à soi⁹.

Il s'exprimait ainsi, à propos des *Fleurs du mal*, dans le cadre de ses conférences de mai 1998 à la Bibliothèque Nationale de France. De l'intimité du rapport critique en poésie, de sa richesse et de ses risques quand il s'agit en particulier d'explorer les relations avec les *figures de famille* vivantes ou défunes, le conférencier venait de préciser à l'égard de ses auditeurs, sa prescience de

toute une réserve de non-dits, peut-être de non-compris, dont Baudelaire voudrait ne pas se souvenir, secret qu'il garderait donc reclos dans quelque moment de son enfance, quitte à laisser ce fond dérobé légèrement transparaître¹⁰.

De cela, le poète de *L'Heure présente* était plus qu'aucun autre averti. C'est qu'avant de s'ouvrir du projet dans ses textes, Yves Bonnefoy se sait, de longue date, appelé à affronter cette épreuve, dans la mesure où, sans se dire dans la situation de Baudelaire, il pressent la difficulté de concilier l'intention autobiographique avec l'intention poétique, mais aussi les chances qu'offre à l'une et à l'autre une telle confrontation. Par exemple, s'il valide le complexe d'Œdipe, ce sera pour le déplacer au

⁹ « Baudelaire et la tentation de l'oubli », *op. cit.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*

niveau de la parole, et proposer un « complexe d'Orphée » où « le père joue le rôle détestable du dieu des morts¹¹ ». Et ceci n'est pas sans conséquence sur le plan de la langue, où intervient une donnée nouvelle dans une préoccupation constante, celle d'un verbe en rupture avec le « saint LANGAGE » de Valéry. De toute manière, dans le projet de *L'Écharpe rouge*, on ne saurait pas plus éluder la chronologie qu'exclure une perspective diachronique. L'image même de *L'Écharpe rouge* n'est-elle pas anticipée dès les premières lignes publiées en hommage aux *Fleurs du mal* ? « La vérité de parole », énonçait Bonnefoy en 1959, « je la vois comme une lumière. Tous les blancs, les noirs et les gris d'un Hamlet selon Delacroix, avec dans l'au-delà quelque impossible rougeur¹² ». Comme si le mode d'approche qu'il précisera en 1998 était prédéterminé par son rapport à tout un aspect de son propre travail qui lui serait jusqu'alors resté hermétique, et que son retour à Baudelaire lui permît de le dévoiler. Et c'était déjà pouvoir vivre autrement ses deuils personnels¹³. De plus, l'écoute des mots de Baudelaire, comme des siens, et des tensions qu'ils recèlent, invite fermement le lecteur à décrypter ce qu'on peut bien dire – au-delà des destins des deux poètes – le destin non clos des leurs, à le situer dans un « inachevable » synonyme d'espérance. Et pour Yves Bonnefoy, le rapport à la langue tel que le pose à nouveau *L'Écharpe rouge* est porteur de possibilités jusqu'alors inaperçues.

II

Mais dès son premier essai sur Baudelaire – ce qui est significatif de la continuité de sa réflexion ainsi que de son mode d'appropriation du Musée et de la Bibliothèque –, Bonnefoy mettait en parallèle l'attendrissement vain du spectateur des « petites vieilles¹⁴ » avec le geste salvateur du Christ dans les *Dormitions* byzantines : « Là où le fils aurait dû agir, accomplissant le miracle, l'artiste vient, père dérisoire¹⁵. » Après la lecture de *L'Écharpe rouge*, comment ne pas être tenté de lire, dans cette deuxième version de son essai établie en 1977 – cinq ans après la mort d'Hélène Maury –, une conjuration à soi-même adressée par le futur

¹¹ « Viazac IV », *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 1119.

¹² « Les Fleurs du mal », *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 37.

¹³ Yves Bonnefoy a treize ans à la mort de son père Élie (1886-1936), quarante-neuf ans quand meurt sa mère Hélène, née Maury (1889-1972), quelques jours après la naissance de Mathilde, fille du poète et de Lucy Vines.

¹⁴ Auxquelles il identifiera sa mère. Voir « Le tiers silence IV », *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 1165.

¹⁵ « Baudelaire contre Rubens », *Sous le signe de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 53, qui reprend la version du *Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, amendée par rapport au texte paru dans *L'Éphémère* n° 9, printemps 1969.

auteur de ce récit, quand il se remémorerait les attentes qu'aurait de lui sa mère une fois veuve ? En ce cas, le lecteur de Baudelaire choisissait pour pierre de touche de sa démonstration moins une référence à un topos de l'imaginaire chrétien que l'implication subreptice d'un tiers : ce témoin qui, par-delà l'histoire du salut, renchérit sur ses propres manques – et les rachètera. Qui était-il, sinon lui-même, le fils d'Hélène, les incluant elle et lui dans la thématique de la Résurrection ?

Dans l'évolution de ces rapports, la part du temps joue un double rôle pour les deux poètes, au sens de maturation et de sentiment d'urgence. Et pour apprécier le changement d'évaluation aussi bien chez l'un que chez l'autre, il n'est que de se référer à l'inflexion que Bonnefoy a donnée, devant les publics de la Bibliothèque Nationale de France, au signifiant « la servante au grand cœur », qu'il présente à la fois comme central dans l'environnement affectif de l'enfant Charles, et comme crucial dans l'interrogation sur l'oubli et ses implications pour Baudelaire et lui-même. Dans sa deuxième version, « Baudelaire contre Rubens » situait le motif de la servante en contrepoint des amours malheureuses du jeune dandy. Bonnefoy prenait alors soin de préciser que, de celles-là, on ne pouvait déduire « attirances perverses » ni « fascinations fétichistes ». Contracter la syphilis aurait été pour Baudelaire faire le pari de l'abjection pour expier ses privilèges de créateur, rejoindre durablement la condition humaine, par « fidélité » avec « la chair malheureuse¹⁶ ». N'était-ce pas, au risque de son existence, sacrifier le « moi empirique » au « moi authentique », pour reprendre les termes de Binswanger ? C'était avant tout, pour Yves Bonnefoy, replacer l'analyse dans le contexte de la relation poétique tel que lui-même le conçoit. Encore avait-il pour interpréter ainsi les choix de Baudelaire l'aval de Mallarmé, dont il reprend un passage des *Scolies*¹⁷ qui font suite aux traductions des *Poèmes d'Edgar Poe*. Bonnefoy les commente ainsi, tout en citant le poème C des *Fleurs du mal* :

[Mallarmé] savait donc comprendre que des destins sont des sacrifices ! Qu'ils ont, lorsque la bûche de l'art « siffle et flambe », une pensée pour « la servante au grand cœur », [et se livrent à] un acte de compassion qui procède du désespoir¹⁸.

¹⁶ « Baudelaire contre Rubens », *op. cit.*, p. 61.

¹⁷ Au sujet de l'alcoolisme de Poe : « un mal que ce peut-être un devoir pour l'homme de contracter et sa chance unique d'accéder à certaines altitudes spirituelles » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1945, p. 226).

¹⁸ « Baudelaire contre Rubens », *op. cit.*, p. 62. Yves Bonnefoy cite de manière inexacte Baudelaire, qui écrit « siffle et chante ».

Ce n'est plus dans ce tableau tragique que les conférences de la Bibliothèque Nationale de France situent la figure de Mariette. En un sens certes symbolique, « la servante au grand cœur » est désormais assimilée au père relégué dans l'ombre, François Baudelaire, dont elle partage le sort. Yves Bonnefoy a dégagé la périphrase de la configuration sexuelle, affective, métaphysique, de l'amant de Sara, voire de celui de Jeanne Duval, ce qui va lui permettre de raccorder sa recherche à son propre questionnement. C'est du moins ce qu'induit, dans *L'Écharpe rouge*, le commentaire du « récit en rêve » éponyme, en substituant implicitement à Caroline/Charles/François Baudelaire la triade Hélène/Yves/Élie Bonnefoy. Contribuent à cet effet le mot de « servante » et l'occitan. De la fascination de l'oubli, où Bonnefoy situe l'approfondissement de la poétique de Baudelaire, le mot de « servante » partage l'éclat paradoxal. Le plus constant souci du commentateur est d'en magnifier le sens. De la qualité sociale que désigne ce vocable, du dévouement, de l'abnégation, de la grandeur auxquels il renvoie pour le poète, dès ses premiers essais fondamentaux¹⁹ il avait reconnu la noblesse, voire la fonction spirituelle. L'écho en retentit dans *L'Improbable*. N'était-ce pas au détriment de la pleine signification du mot ? Justement, *L'Écharpe rouge* remédiera au déficit d'incarnation qu'il encourt, révélant tout un pan de l'imaginaire affectif, métaphysique, poétique lié aux langues et aux lieux de la prime enfance.

Pour comprendre la *reprise* de 1998, il est impératif de revenir à notre périphrase de départ, au remords lancinant de n'avoir pas répondu à un appel – soit à la version de « Baudelaire contre Rubens » telle qu'amendée en 1977 : on y trouve la question suivante qui, tout en faisant écho au poème C des « Tableaux parisiens » (« Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse, ») est *a priori* déroutante par la synonymie qu'elle présuppose : « *Que dirait-on à « la gouge », à la servante oubliée, si un soir elle revenait frapper à l'huis où à la vitre²⁰ ?* » Or si l'équivalence lexicale qu'opère l'apposition – à l'intersection, en quelque sorte, des axes syntagmatique et paradigmatique – est déduite du corpus baudelairien, le grand écart sémantique qu'elle franchit est du seul fait d'Yves Bonnefoy. Il ouvre à la présence un accès qui se déploiera dans l'écoute mémorielle des signifiants, écoute à quoi conviera *L'Écharpe*

¹⁹ « Voici la grande pierre servante, sans laquelle tout eût péri, dans la misère et l'horreur. Voici la vie qui ne s'effraie pas de la mort [...] et qui se ressaisit dans la mort même. » (« Les Tombeaux de Ravenne », *L'Improbable, Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 175. Et « la mort », « on l'imagine assez bien en servante des âmes : dans un monde enfin libre et pur », « Les Fleurs du mal » *op. cit.*, p. 48.

²⁰ « Baudelaire contre Rubens », *op. cit.*, p. 38 ; je souligne.

rouge, dans ses involutions via Baudelaire, ici convoqué en tant qu'intercesseur.

III

« Gouge », tout comme le masculin « goujat » dont Yves Bonnefoy n'a pas manqué de relever le double emploi dans « Les Phares » (« la beauté des goujats ») et dans *Pauvre Belgique !* (« goujat habillé de satin »), le fils d'Hélène et d'Élie pouvait-il ignorer qu'il s'agissait de termes toujours en usage au « pays » d'Hélène, dérivés de l'occitan *goujo, goujat*²¹ (garçon), avec un [j] noté phonétiquement /j/ et un [t] sonore, lequel, sans nécessaire connotation péjorative ou ancillaire²², a de longue date ses entrées dans les Lettres occitanes ? Il est peu douteux que le poète ait gardé ce vocable dans l'oreille, si foisonnants sont les bourgeonnements, variantes et acceptions d'une langue avant tout orale, comme le provençalo-occitan. Sa coloration affective aussi devait lui être perceptible en ce qu'il dit de la sorte d'« amour » que la servante incarne pour Baudelaire, et qui s'accorde au liant de la langue familière : « *elle symbolisait de façon fruste mais aussi forte le don de soi, la vraie occasion de rencontre*²³. »

Aussi l'exorcisme de « l'oubli », la réponse de Bonnefoy à Baudelaire, l'évocation de la présence quasi christique de François Baudelaire déchiffrée en filigrane du poème XCIX des « Tableaux parisiens » (« Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, ») paraissent-ils en phase avec la désignation de l'occitan comme langue retrouvée telle que l'opère l'exégèse du récit des *Deux scènes*. Ainsi se justifie le bien-fondé de la thèse de Binswanger sur les deux instances du « moi », infléchie par Bonnefoy. La prise en responsabilité du remords de Baudelaire par son lecteur n'est pas d'un ordre différent de celle des carences de l'affection de Bonnefoy envers les siens. Le « récit en rêve » des *Deux Scènes* et ses prolongements, antérieurs à *L'Écharpe rouge*, délivrent au poète deux aspects de l'occitan qui reforment le lien avec ses disparus : un accès d'abord à l'« arrière-pays » métaphysique identifié cette fois à Toirac, dans le Lot, le pays d'Hélène, et aux terres de la langue occitane, dont

²¹ Et non du latin, célébré dans *L'Arrière -pays*. Le poète Jacques Roubaud a « souvent considéré le latin, langue cousine et un peu attardée par rapport à la nôtre [l'occitan], comme un mauvais gascon ». « Le vautour blanc des landes », préface à Bernard Manciet, « Dies Irae », *L'Enterrement à Sabres* [1989], édition bilingue, Poésie/Gallimard, 2010, p. 9.

²² « goujats escarunhats de lutz et d'arreviteira » : « garçons balafrés de lumière et de résurrection » (Bernard Manciet, *L'Enterrement à Sabres*, *op. cit.*, p. 106).

²³ « Baudelaire contre Rubens », *op. cit.*, p. 38 ; je souligne.

Toulouse fut le centre. Plus inattendue, la présence de l'occitan comme une langue antérieure. Elle est révélée dans l'analyse du « récit en rêve » grâce à une nouvelle réécriture d'un thème freudien, celui de l'*Urszene*²⁴. Cela, au travers d'un « parler inconnu » celui de l'intimité sexuelle des parents du poète. Leurs « voix sonnent clair²⁵ », dans une langue étrangère à l'enfant éperdu du rêve, et à laquelle il a voulu faire écho dans l'immédiat, sans prendre conscience qu'en réagissant ainsi il rétablissait une passerelle avec les siens et la terre natale. La prise de conscience retardée de ce pacte conclu avec la langue sauvée, de cet élan vers l'autre porté par le « désir d'être », aura son épilogue dans le récit : l'aveu d'un espoir inextinguible dans le verbe. Cette décision est inséparable du recours à l'occitan, planche de salut du témoin impliqué malgré lui dans « la scène capitale ».

Le long apprentissage de l'expérience précoce du deuil aura donc rendu nécessaire la perspective qu'il finit par désobstruer dans la langue. Par ce biais le « souci de soi » du poète échapperait à la conscience malheureuse du fils affligé. Il en viendrait à admettre que les mots ont pris racine dans un terroir réel, dans une civilisation disparue basée sur la réciprocité des devoirs entre maîtres et serviteurs²⁶, et sans doute fallait-il, pour parvenir à cette confiance, la mise à distance de sa langue d'usage et d'écriture, que lui permettait l'occitan, langue en réserve. Sans doute ses traductions l'avaient-elles rendu conscient du clivage des langues — par ailleurs, les poèmes de *L'Écharpe rouge* qui datent de 1964 citent dans le texte T.S. Eliot, Cavalcanti, *Le Morte d'Artur* d'après Thomas Malory. Le rapport à l'occitan mobilisait bien d'autres enjeux que culturels et linguistiques. Plus qu'une langue parmi les langues, il offrait au poète la chance d'une réévaluation de son rapport à l'être, à la poésie, à ses raisons de vivre²⁷.

²⁴ Sur ce rapport exceptionnel à la « scène primitive », voir Patrick Née, « Épilogue », *Pensées sur la scène primitive*. Yves Bonnefoy lecteur de Jarry et Lely, Paris, Hermann, 2009, p. 101-116 ; et du même, « Du côté de Deux scènes et notes conjointes », dans Yves Bonnefoy, *l'inconsient à l'œuvre*, op. cit., p. 220-227.

²⁵ « Deux scènes », *Deux scènes et notes conjointes* [2009], *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 858.

²⁶ Voir Simone Weil, *L'Agonie d'une civilisation* [1943], Montpellier, Fata Morgana, 2017.

²⁷ Sur ce rapport d'Yves Bonnefoy à l'occitan, voir l'étude fondamentale de Daniel Lançon, « La Petite Patrie, l'École et les langues : aux origines de la vocation », dans D. Lançon (dir.), *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle. Vocation et Filiation*, Tours, *Littérature et nation* n° 25, 2001, p. 79-107. Voir aussi l'indispensable contribution de Philippe Gardy, « Yves Bonnefoy et l'occitan : parole du silence, langue de la poésie », revue *Critique* 2018/5 (n° 852), p. 457-465. À l'appui de sa quête, consacrée à l'écoute du chant secret de l'occitan dans la poésie, les paysages, le goût même de l'Italie du poète, le critique invoque le récit en rêve de « L'Égypte », et l'émouvante apparition sur

Hasardons d'abord, pour en revenir à « gougeat », l'hypothèse qu'il serait un rappel à lui de l'enfant Yves, qui put être dénommé *goujo*, voire *gouioun*²⁸. On nous accordera plus volontiers que *goujo* désigne aussi, sans mépris, la condition de valet de ferme qu'aurait dû connaître le grand-père maternel Auguste Maury, qui apparaît dans ce contexte comme une figure médiatrice. Attiré par les « faits de culture » et découvrant que le patois « dans lequel il était né » « se révélait [à Toulouse] une langue à part entière avec une littérature, aujourd'hui encore, et une conscience de soi²⁹ », il ne put qu'être averti de ces usages, vernaculaire et littéraire, dont, homme de double appartenance, sans en être affecté, il pouvait s'interroger sur la convertibilité, sinon la traductibilité.

Dans ce contexte, si l'on reprend « Baudelaire contre Rubens » – et *L'Écharpe rouge* engage à ces allers et retours dans l'œuvre, si distants soient-ils, entre déconstruction et reconstruction –, on lit autrement la réinterprétation par Yves Bonnefoy des termes « gouge » et « gougeat ». Si on les écoute en français, ils conduisent à l'identification de Baudelaire à l'abjection qu'il aurait recherchée : « lui seul, le mauvais serviteur de la vraie présence – le vrai « gougeat³⁰ ». Si on les entend en occitan, ils mènent à une dignification des humbles, et bien au-delà. Le renversement noté entre l'emploi de « servante » et la grandeur spirituelle que lui assignent les essais de *L'Improbable* renvoie à la revalorisation, par l'adolescent de Tours, de l'occitan, devenu pour lui langue des lointains, conductrice de la « dialectique par laquelle ce qui était cru, par les parents, une insuffisance, au plan de la société, apparaissait un surcroît au plan de l'être³¹ ».

Le parler de rustres est le vecteur d'une transcendance, le quotidien le plus terne a l'éclat du sacré. Cet injustifiable acte de foi, le poète le reformule à propos de la *Danaé* de Rembrandt³². Il a pour corollaire le renouvellement tout aussi arbitraire de son pacte avec le langage. Il n'est plus question de dénoncer le manque de fiabilité des mots, mais

le quai de la gare de Toirac de « la folle » surnommée « la *Promé té ché* », en citant ce passage (p. 459) à partir de la postface de John E. Jackson à *Rue Traversière et autres récits en rêve*, « Yves Bonnefoy et “la souche obscure des rêves” » [1992] : « une sorte d'origine absolue où se serait nouée la future vocation de l'écrivain ».

²⁸ On trouve, chez Salluste du Bartas, le diminutif *gouioun*, enfançon : « Salhe, au cap de nau mes, un gouioun de toun vente ! » cité par F. Mistral, *Lou Tresor du Felibrige*, 1878 – ouvrage dont Auguste Maury aurait pu connaître l'existence, et apprécier l'intérêt.

²⁹ « Toulouse I », *L'Écharpe rouge*, op. cit., p. 1125.

³⁰ « Baudelaire contre Rubens », op. cit., p. 39.

³¹ « Pour mieux comprendre V », *Deux scènes et notes conjointes*, op. cit., p. 871.

³² « Danaé, la jeune fille aux jacinthes, Balin [...] I, *L'Écharpe rouge*, op. cit., p. 1175.

d'expérimenter les ressources d'un bilinguisme latent qui serait le mode de partage, d'échange, entre l'artiste en tant que lecteur – capable de s'affranchir de lui-même par empathie pour Baudelaire – et le fils en tant qu'auteur, attentif à rallier au moi « empirique » les exigences du « moi poétique », désireux d'atteindre à « ce mixte de compassion mais aussi de souci de soi³³ », et de répondre ainsi en poète à la demande d'amour de ses parents. De l'approfondissement enfin rendu possible des relations avec chacun d'eux, l'admiration est le ressort. Vouée à l'« enfant grandi » qui incite à se souvenir de « la servante au grand cœur », elle permet au lecteur-poète de Baudelaire le tissage de liens réparateurs avec les siens. De cette réconciliation, le son entendu en songe d'une langue oubliée aura été l'occasion.

D'ailleurs, si les mots de Baudelaire peuvent donner à réentendre ceux du « pays d'Hélène », la réciproque se vérifie. *L'Écharpe rouge* en atteste, situant les « verts paradis » de « Moesta et errabunda » à l'horizon des « chansons patoises³⁴ » de la libre enfance d'Hélène, et de l'aura mystérieuse qu'adulte elle leur conférerait³⁵, requérant ainsi pour elle-même la « temporalité portée par l'être » définie par Paul de Man – comme si dans le mouvement d'avant en arrière auquel il incite, le poète revivait ces vers au travers de la vision qu'avait eue sa mère de sa propre enfance « païenne ». De manière que, dans un jeu de boomerang, le poème de Baudelaire lui revînt par l'entremise de l'occitan et d'un imaginaire archaïque enfantin pour lequel le patois devenait, dans l'exil tourangeau, une butte témoin, le signe d'une fidélité « qui se ressaisit dans la mort même ».

Dès lors, qu'en est-il de la *goujaterie* ? Ne retourne-t-on pas par une autre voie aux *Fleurs du mal* sans renier l'occitan ? Nuancée d'un « Regret souriant », la *goujaterie*, transposée sur le mode pré-adolescent, désignerait un comportement, celui d'Hélène et des *goujats* dans les champs, « s'essayant à fumer des feuilles de maïs³⁶ », en humant l'odeur transgressive, légèrement toxique, et désormais « plus loin que l'Inde et que la Chine », combinant les paradis artificiels, les acceptions péjoratives en français et la désignation en patois de la classe d'âge – évocation foncièrement étrangère à la mention du Lot industriel au travers du patronyme d'« un Monsieur Peygourié³⁷ », un « pays » d'Élie.

³³ « Viazac VI », *ibid.*, p. 1122.

³⁴ *L'Écharpe rouge* renvoie ainsi aux « dernières chansons patoises de gardiennes d'oies » de « L'Égypte III », *op. cit.*, p. 427.

³⁵ Voir « Ambeyrac III », *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 1106.

³⁶ *Id.*

³⁷ « Viazac I », *ibid.*, p. 1109. « Pégourié » : « ouvrier qui travaille à l'extraction de la poix » à partir de résineux (F. Mistral, *Lou Tresor du Felibrige*, *op. cit.*).

Comme si jusque dans ces mentions ponctuelles persistât la dualité parentale. Mais plus qu'au malaise de ces exilés auquel il peut renvoyer, plus qu'à sa signification locale, plus qu'à la langue d'oc, c'est à son irréductibilité à un sens, à son déploiement sonore, que ce patronyme doit de se mêler à la rumeur de feuillage et de « hautes herbes » qui monte de ces pages.

Loin de la cantonner dans quelque irrattrapable arrière-saison, la lecture à rebours, induite de *L'Écharpe rouge*, révèle comme la nature arborescente de l'œuvre, par l'équilibre atteint entre la canopée et les racines, son équanimité pourrait-on dire. Elle respecte les tensions, et l'aspiration à leur résorption, l'oscillation d'un présent entre des époques différentes de l'imaginaire, de la langue et des mentalités, cet espace-temps interstitiel que crée la pratique du poète entre lecture, écriture, oralité. Grâce à la germination nouvelle de la parole enclose dans des vocables de la langue française dont la signification est devenue relativement stable, sinon figée, on renoue avec une immédiateté, une créativité, une vitalité insoupçonnées, et c'est ouvrir une fenêtre sur l'indécidable, désirer croire en la possibilité d'une plénitude offerte à l'être, en une reviviscence de l'esprit des lieux et des instants de vie partagés entre des humains dont nul n'échappe au malaise de se sentir déplacé – autant de potentialités révélées à la faveur de cette langue d'ombres, à ce titre mythique, langue que nous dirons à son tour *servante*.

Tristan Hordé

De l'épique à l'élégie : *Vita poetica*

L'enseignement des langues anciennes s'est lentement amenuisé tout au long du XX^e siècle, après avoir occupé la première place au siècle précédent ; l'agrégation de lettres modernes est instituée en 1959. Après les années 1960, l'entrée en masse des élèves dans l'enseignement secondaire aboutit à des réformes pour favoriser les études scientifiques et donner une place plus importante à l'enseignement de la langue française ; corrélativement le latin, et surtout le grec, n'occupent plus qu'une place marginale. Ce n'est pas pour cela qu'on ne lit plus et qu'on ne traduit plus les Latins et les Grecs : on pense par exemple aux récentes traductions d'Ovide par Marie Darrieussecq (*Tristes Pontiques*, 2008), de Marie Cosnay (*Métamorphoses*, 2017) ou des *Géorgiques* par Frédéric Boyer, sous le titre *Le Souci de la terre* en 2023. Parallèlement, les études de la littérature sont bien vivantes. François Lallier, relisant Horace, Virgile et Catulle, écrivains de la fin de la République, a reconstruit dans *Vita poetica*¹ les changements qui s'opèrent avec eux dans la pratique de la poésie.

Ce retour aux œuvres conduit à comprendre qu'au cours d'une période où la société romaine se transforme, l'écrivain entend y trouver sa place sans attendre d'être reconnu par la postérité, « Eût-on haï le neuf chez les Grecs autant que chez nous / Qu'aurions-nous aujourd'hui d'ancien² ? » La relation entre l'écrivain et son œuvre change elle aussi ; changement des plus importants puisqu'une séparation entre les deux se construit :

Une biographie [...] advient au poète, parce qu'il ne se confond pas avec son chant, mais porte un masque sous lequel apparaît une autre vie que celle que peint le poème³.

¹ *Vita poetica* a été publié par les éditions L'Arbre à paroles en 2010. Pour la poésie moderne et contemporaine, voir la trilogie critique parue à Bruxelles aux éditions de La Lettre volée : *La Voix antérieure* en 2007 (sur Baudelaire, De Quincey, Poe, Rimbaud et Mallarmé), *La Voix antérieure II* en 2010 (sur Jouve, Jourdan, Michaux, Frénaud et Munier), *La Voix antérieure III* en 2015 (sur Yves Bonnefoy). François Lallier a également dirigé le collectif *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie* aux Presses Universitaires de Vincennes en 2001, et le *Cahier Roger Munier* au Temps qu'il fait en 2010.

² Horace, *Épîtres* II, 1, « À Auguste », trad. François Lallier, *Vita poetica*, *op. cit.*, p. 106.

³ *Vita poetica*, *op. cit.*, p. 10.

Un peu plus loin :

Dans le clivage des déguisements et de la personne, une “vie poétique” se fait jour, s’opposant à des rôles, des conditions auxquelles toutefois le poète n’est pas soustrait, précisément parce que l’exercice de la poésie n’est pas une condition, un métier moins encore, mais une construction, sinon une fiction, vécue et mise à l’épreuve selon le cours de l’existence commune⁴.

Le poète apparaît dans son œuvre, posant la question, souvent reprise jusqu’à nos jours, de « l’instance énonciatrice ». Quelles en sont les conséquences ? Cette transformation implique que s’élabore un « mythe éthique », celui qui oppose le choix éthique (la *vita poetica*) du “pur amour” à la violence de la société, et qui modifie en profondeur, notamment, le rapport du poète et de la poésie au politique. Ce mythe aura longue vie...

C’est par une étude minutieuse de quelques textes de Virgile, Horace et Catulle, qu’il traduit, que François Lallier cerne et précise son propos. Ce qu’il retient dans ces lectures, c’est la relation essentielle établie entre la recherche d’une fonction de la poésie et les événements que vivent les trois poètes. Pour eux, la poésie ne peut (ne peut plus) se définir par la seule écriture en vers ; certes, la perfection de la métrique est nécessaire, et il suffit d’évoquer leur virtuosité pour en être convaincu ; mais le poème ne peut se limiter à cela. En même temps, c’est la thématique de l’épopée qui est abandonnée ; Horace, par exemple, affirme son incompétence à manier le style épique pour vanter la politique d’Auguste, alors même qu’il prouve une éblouissante maîtrise du vers. C’est que le poète se refuse à mettre la tête dans le sable et à accepter la violence sociale, les injustices, la vilenie des ambitions, à faire comme si la « voix du monde » n’était qu’harmonie. Il refuse également l’épopée qui chante le prestige de la guerre et, par-là, légitime la violence, et le pouvoir qui l’exerce. Horace, s’adressant à Auguste, lui assure ne pouvoir écrire à propos de ses conquêtes :

Je préférerais le poème de tes exploits
Dire les régions et les fleuves, les citadelles imposées
Aux montagnes, les royaumes barbares du monde entier défaits
Sous tes auspices [...]
Et Rome redoutée des Parthes, t’ayant pour Prince :
Si je pouvais autant que je désire⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

Et il justifie son retrait :

Ne tolère pas un petit poème, et ma pudeur
N'ose essayer une entreprise que mes forces refuseraient de porter⁶.

L'éloignement de l'épique, sa mise à l'écart même, par la réflexion sur les choses du monde, aboutit parallèlement à construire une autre poésie qui deviendra une source majeure pour l'Occident. François Lallier suit les moments de cette élaboration et montre comment une poésie amoureuse se substitue au genre épique, comment l'exaltation du sentiment amoureux, de la passion humaine s'oppose à la Fable. Il ne s'agit évidemment pas d'un simple changement thématique, mais d'une transformation profonde qui modifie la relation à la langue. Virgile accorde la plus grande importance à la « musicalité intérieure aux mots ». Dans *Les Noces de Thétis et de Pélée* (traduction par François Lallier de *Carmina* 64), Catulle laisse de côté la continuité narrative propre à l'épopée et adopte une composition toute différente en faisant se succéder des tableaux, modification lisible en particulier dans la description du voile nuptial. En même temps, ce qui importe, c'est la recherche d'une « émotion de la forme » qui naît d'un travail sur le matériau sonore. À propos de la danse des Ménades, l'analyse attentive de quelques vers fait apparaître comment le jeu des sons et le rythme visent à « peindre » la scène, à en restituer le mouvement, et à imiter par la langue quelque chose de l'accompagnement musical. Ce qui se dessine et se décide, c'est

une idée de la poésie dont on retrouvera sans peine, sous le thème mythologique, les grands axes que sont la centralité de l'amour et la quête tout ensemble ironique et ardente d'un sens au destin de la cité, entre le mystère salvateur et la funeste logique de la puissance⁷.

Le passage de l'épique à l'élégie, c'est d'une certaine manière l'affirmation que le poète n'est pas (n'est plus) au service d'un pouvoir. Catulle, par exemple, suit d'abord Callimaque de près, mais *Les Noces de Thétis et de Pélée* se concluent par une critique forte qui place le lecteur « au cœur du temps et du lieu où l'auteur écrit ». Le monde de Catulle n'a plus ses dieux, sinon dans la Fable, et la poésie aura pour fonction première de « rendre à la visibilité [le] mystère de l'amour⁸ », de mettre

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ *Ibid.*, p. 77.

en scène un « sujet mis à nu [...] touché par l'affect et l'expérience de vivre⁹ ».

Ponctuée d'extraits en latin traduits, suivie de traductions (Horace, Catulle), cette étude conduit à reprendre avec un autre regard les œuvres des Latins — mais pas seulement : elle incite à réfléchir sur la tradition de la thématique de l'amour. Précisons que *Vita poetica* est le premier livre d'un vaste ensemble dont un des volumes, écrit, est encore inédit¹⁰.

⁹ *Id.*

¹⁰ Dans ce volume (*Virgile et la peinture*), François Lallier soutient la vue que Virgile croit possible de concilier le désir d'épopée, voulu par les cercles du pouvoir, et son refus.

Pierre Dubrunquez

Virgile dans l'atelier
(lettre à François Lallier)

Que cherchions-nous tous les deux ce jour-là, devant cette toile, enveloppés dans une lumière indécise de fin d'été, attendant que l'image que nous avions sous les yeux commence à s'immobiliser ? Mais *image* est-ce bien le mot ? Car nous ne savions pas d'abord, moi-même je ne sais toujours pas dire, au juste, ce que je vois, désire voir, sauf à parler, par paresse, d'image ...

Car là commence le piège, la confusion de l'apparence, tout ce qu'un mot peut enfermer dans le cône de son ombre, et particulièrement celui-ci, qui dit aussi bien le désir, voulant nommer, de voir clair que déjà l'aveu de manquer ce qu'on entreprend de décrire. Ce démon de l'image, qui ne nous lâche pas, qui pour combler notre besoin voudrait nous renvoyer au monde, mais si vite nous égare, combien il règne ici, sur ce grimoire confus, ce paysage peut-être, dont m'échappe encore le format, jusqu'à ce que, très vite, trop vite, une scène s'invente, une image, appauvrissante image, imposant sa lecture à ce que pouvait promettre la toile. Combien de fois je m'y suis empiégé ! C'est même toujours ainsi chaque fois qu'un ami poète m'offre de m'emparer des pages vierges de son livre, me laissant aller tout de suite à vouloir *traduire* dans un idiome de formes et de couleurs le texte que j'avais sous les yeux.

Comment aller d'un œil lavé au plus vif de ce qui se montre, comme s'en inquiètent ces poètes, ces peintres que nous aimons toi et moi (d'ascendance baudelairienne ?), si désireux d'échanger leurs regards ? Et nous deux, ici même ? Et moi-même reprenant ton livre, m'arrêtant tout de suite à son titre troublant, qui me semble promettre à la fois plus et moins que ce qu'on attendrait d'un ouvrage savant, parfaitement assuré (si ce n'est rassuré) de son sujet : non pas *Virgile et les images*, comme il pourrait paraître naturel d'en faire l'étude, songeant à l'importance de l'*ekphrasis*, ce genre, comme tu le rappelles, alors si prisé à Rome, mais *Virgile et la peinture*.

Mais dès le départ du livre tu t'en expliques, imputant le drame de Virgile, ce qu'on a parfois appelé son échec, l'inachèvement de son poème, à la difficulté – mais comme portée ici à sa forme exemplaire – qu'il y a à vouloir convertir l'un dans l'autre deux registres de signes. Car c'est bien ce à quoi se risque Virgile, mettant ses pas dans ceux d'Homère, mais pour y substituer au récit chanté des épreuves d'Ulysse les images déposées sur les murs de Carthage des combats devant Troie. Par quoi Virgile, en rival d'Homère, inaugurerait une nouvelle approche

de la correspondance des arts. Avec pour prix de son geste aventuré une conscience accrue, douloureuse mais pour nous si vivante, de la limite de ses moyens.

Ici une observation que tu fais me semble particulièrement féconde. Tandis que chez Homère le poète narrateur confond sa voix avec celle de l'aède, présents tous deux, poète réel et poète représenté, sur la même scène, chez Virgile le peintre est absent, « imagier perdu dans le murmure et la musique des vers » écris-tu. Or c'est pourtant là que la force du peintre opère, et d'une façon qui déconcerte. Car si l'on conçoit aisément qu'Ulysse soit ému aux larmes au récit de Démodocos, soutenu par la force émotive de la voix du chanteur, comment en revanche ne pas s'étonner qu'Enée le soit devant des images de peinture, « vaines peintures » dont son âme se nourrit ainsi que le précise Virgile (« *animam pictura pascit inani* »), si ce n'est à en imputer bien sûr les larmes au souvenir réveillé de ses malheurs. Sauf que ce que dit Virgile est ici plus troublant ; il n'est que de prendre comme tu le fais la mesure de ce vers fameux : « *Sunt lacrimae rerum* », de le traduire littéralement : « Des larmes sont attachées à ces réalités », pour soupçonner avec toi qu'il se réfère autant, et plus, à la peinture, à des événements de peinture, qu'à ceux qui sont là rapportés.

Mais comment est-il donc possible que « des choses mortes touchent encore les âmes » (« *et mentem mortalia tangunt* ») ? Quel est le principe à l'œuvre dans ces descriptions, ces *ekphraseis* dont Virgile semble retrouver le sens premier, au fil du temps émoussé, soit l'effet de présence et de saisissement de la vue ? Comme s'il arrivait que la force de la peinture en vienne à taire en elle les signes trop évidents de l'art, pour s'imposer pure réalité sensible — pour autant que ce terme *res* fasse ici entendre tout le prix, tout le poids que lui accordaient les Latins —, celle qui provoque les larmes et cette absence à soi, ce ravissement du héros, mais aussi bien du peintre, du poète, de tous ceux qui vont mortels dépossédés de leurs moyens, comme à l'apparition d'un dieu, d'une déesse, Vénus par exemple, telle qu'elle surgit au livre I, trahie à sa démarche, une esquisse de pas suspendu, une robe de lumière, si mouvante dans ses couleurs, « ébauche d'une peinture » dis-tu.

Et nous-mêmes pour la croiser, faudrait-il que nous soyons prêts à réorienter nos désirs, déjouer nos défenses, la rhétorique de nos rêves, faire abandon de nos dons, nos savoirs, nos pouvoirs ? Cesser de nous obstiner à voir plus que ce qui simplement se donne, s'offre au regard en même temps qu'il nous regarde, présence rebelle qu'aucune main ne peut produire, pas même saisir, *acheiropoïète* comme tu la nommes dans une lettre que j'ai de toi ; me précisant que, t'en tenant au sens littéral de ce mot, tu ne penses pas à l'image proprement dite, l'icône par exemple,

qu'on dit non venue de main d'homme, mais à sa source, ce « fond du voir », insaisissable, qu'il faudrait approcher, presque, les yeux fermés ; parlant d'une « lumière nocturne », originelle, et telle, précises-tu, qu'on chercherait en vain ce qu'elle éclaire, étant d'abord toute clarté. Tu te souviens, j'y songe ici, de ce que dit Nerval de ces rêves où l'on ne voit jamais le soleil bien qu'on se trouve baigné dans une étrange clarté, et tellement plus vive que les corps, ajoute-t-il, paraissent s'éclairer d'eux-mêmes. N'est-ce pas ce que tu avoues éprouver dans ce qui donne leur élan à tant de tes poèmes, saisi par ces lieux, ces moments, ces épiphanies de rien ou si peu de chose, qui se donnent pour ce qu'elles sont, sans réserve, sans ombre, porteuses de leur propre lumière en effet ? « Seul signe de soi » écris-tu de ce qui pour toi gagne alors cette qualité d'« archétype » qui forme la matière des poèmes que tu as rassemblés sous ce titre : telle « maison de pierre raboteuse », telle montagne aperçue de nuit, une figure dessinée par le bitume inégal d'une route, un regard de fille, égaré, un matin de fête rue d'Alésia, et le ciel en était changé, tout un paysage chargé de signes, qui semble te regarder. Quelque chose d'élémentaire qui pour dire un moment marquant de ta vie, offre à celui qui te lit, sous la singularité d'un récit donné, les clés de ce qui l'a rendu *possible*. Un paysage archétypal, oui, en amont du temps, de l'espace. Tel en tout cas qu'il ne cesse de hanter chez moi un œil que je voudrais sensible à ces rythmes qui conditionnent notre usage premier du monde. Ce que d'un mot, un jour, devant un paysage presque vide dont ne m'intéressaient que les lignes de force, tu as si justement su me dire : « l'habitabilité du monde, voilà ce que tu cherches à peindre ».

M'encourageant à le laisser venir ce paysage dans une sorte d'entrevision, la même que celle qu'il me faudrait retrouver aujourd'hui, cherchant à rendre un peu de ce que pourrait m'inspirer ton éclairage de l'*Énéide*. Allant d'emblée à ce chant VI y descendre au monde souterrain, y suivre le héros aux ruines, ou aux sources, du visible, y deviner Didon peut-être, sa « grande image descendue sous la terre », et tout le peuple de ceux qui vont « *obscuri sola sub nocte* ». Un grand brouillon de formes, de couleurs indécises tout cela. Jusqu'à ce que, soudain, je le vois le rameau, une zébrure jaune, rien de plus que sa trace, ou le geste de le cueillir, mon geste qui ne sait encore rien de la figure qu'il va broser, ce corps qui ne sera peut-être qu'une feuille plus large, plus découpée, plus nerveuse, plus jaune au bout de la branche qu'il porte.

Sans doute pourra-t-on chercher longtemps, enfoui dans cette forêt de signes confus ce qu'on aimerait identifier comme le vrai *sujet* du tableau, tant est parfois très grande la difficulté de l'affranchir des purs moyens mobilisés de peinture pour un œil qui hésite encore sur sa façon de percevoir, le mode sur lequel accommoder, au-delà de sa vue, rien moins

peut-être que le degré de réalité auquel il devrait consentir devant ce qu'aux prises avec un platonisme tenace on considère toujours relever d'un simple simulacre d'être. Se pourrait-il que dans une perception plus riche des multiples modalités d'existence, on lui rende sa place ce simulacre supposé, qu'on s'ouvre à ce « grand réalisme » qu'un Bonnefoy appelait jadis de ses vœux ? J'éprouve parfois cette sensation quand dans ce qui vient à frapper mon regard – comment dire ? – quelque chose de l'être, son noyau le plus dur, s'épuise dans son apparaître, sans dissimulation possible ni libre cours laissé à l'imagination. Celle, du moins, qu'on dévalue, la maîtresse d'erreur et de fausseté, la seule qu'une ontologie sommaire reconnaisse, quand il en est une autre dont se soucie une tradition qui depuis très longtemps me parle, fondée sur un régime de réalité plus large. Je pense ici à ce que défendant l'idée de *monde imaginal*, hérité de la Perse, Henry Corbin a rendu de vigueur à la trop fameuse « habitation poétique ». Comme si promesse nous était faite, depuis notre monde ordinaire, d'accéder à un autre, ni confusément sensible ni purement intelligible, notre monde, au fond, mais porté à un degré de nécessité telle que l'imaginer serait aussitôt l'actualiser, selon une des infinies variantes de l'acte d'être.

C'est en tout cas ce qu'il m'arrive de ressentir – nous en avons souvent parlé – devant cet arbre par exemple, dressé là, et qui soudain m'apparaît peint. Non pas représenté avec des moyens de peinture, mais *cet* arbre, à ce moment-là, simplement ressenti dans sa manifestation de peinture, petite épiphanie d'un monde, un monde qu'on dirait *de* peinture. Comme si une image reçue en trompe-l'œil, virtuelle, n'ayant d'autre nature que celle de signes arbitraires, brusquement prenait corps, se chargeait de pigments, de couleurs, de valeurs, trouvait, littéralement, à se *réaliser*, accédant à ce que j'appelle sa *figure* ; son *imago* dirais-tu peut-être, pour caractériser un effet de la force, littéralement opérative, que tu éprouves à certains mots de Virgile, tel *ecce*, ce petit mot, à peine un mot, un geste, par lequel il nous invite à le suivre dans le récit de la mort de Laocoon, sujet éminemment plastique s'il en est ...

Mais cet accès à un état autre du monde, de quel sacrifice ne devons-nous pas le payer, de quelle réduction d'un motif trop inutilement complexe à son minimum figurable, son *archétype* en effet ? Si réduit chez moi que souvent, craignant me voir développer une tendance iconoclaste, tu m'as rappelé ce besoin, quasi organique, que nous avons des images. Mais s'il me faut te rassurer, l'image, en tout cas je l'espère, est bien là sur la toile, elle demeure, même, et peut-être surtout, si l'affecte un penchant vers la ruine, l'usure, l'effacement de ce qui brille, joue de ses feux, ses reflets, ce luxe d'apparences dont elle se dépouille comme autant de simulacres toujours possibles. Parfois c'est un effet de

friche, de sol rugueux, quelques pierres, un fouillis de ronces innommables, affleurement de matière si nue qu'elle se révèle, troublante équivoque, aussi bien de peinture. Rien ici ne peut égaler pour moi, vu un jour à Vienne, ce tardif autoportrait de Rembrandt au travail, sa palette chargée d'un dépôt de couleurs si épais qu'il m'était refusé de voir là une simple représentation, fût-elle venue du plus habile des trompe-l'œil.

Formé de semblables dépôts pourrait être le fond de l'Averne, une nappe de pigments noirs avec des reflets d'ocre rouge, des ombres de lignes fuyantes. C'est là qu'il me faudrait descendre, les yeux brouillés de larmes comme Énée, comme lui ne sachant pas qui pleure là. Car sont-elles de même eau ces larmes que celles qui viennent à Ulysse au récit de Démodocos ? Cette poésie muette qu'on nomme une peinture, comment la faire entendre ? Gageure insoutenable pour un peintre, sauf, peut-être, à l'instar d'Homère, à disposer son art en abyme, se limitant comme lui à rendre ce qui dans son motif est de *même* nature que l'image qu'il en veut donner. Et ce sera peut-être, au lieu de Troie imaginée dans ses flammes, tel grand paysage héroïque qu'elle aurait inspiré à un peintre classique : faire du Poussin d'après nature disait Cézanne ... De combien de peintres ont-ils formé le regard tous ces tableaux, même croisés d'un œil furtif, qui se bousculent dans leur mémoire, nappant le fond de leurs toiles, imposant certains leur canon sévère ? Jusqu'à ce que dans l'agencement de leurs formes sages un trouble à leur insu se glisse, une insaisissable ligne de force, un léger rehaut de matière, un accord de couleurs rompues, et le *fait* pictural est là. N'enregistrer que ce trouble, ce surcroît de peinture, au fond je n'ai moi-même jamais rien tenté d'autre. J'aime ce mot de Nicolas de Staël : « On ne peint jamais ce qu'on voit, on peint le coup reçu. »

Mais quel est donc alors celui que j'aurais reçu de Virgile ? Viendrait-il du texte ce motif du Rameau d'or qui me fascine tant, ou de toiles que j'ai pu voir, ou que j'aurais pu voir (de lui je ne connais guère qu'un tableau de Turner) ? Prompt à me laisser en tout cas surprendre, si flottante je l'avoue est mon attention, ma familiarité avec le texte, par ce que j'y sens bouillonner, telle couleur, ou accord de couleurs, telle ellipse du trait, tel arrêt sur image au cœur du récit, éveillant du coup mon désir. Comme le font tes propres poèmes qui souvent me sont presque des tableaux. Et très tôt dans ton écriture : je pense à ce « Peintre de Rome » (dans *États de la mémoire*), à ces « couleurs prises au filet sur l'eau de la nuit », comme une incitation déjà pour moi à revenir au chant VI plonger dans son noir de fumée. Mais suivant prudemment pas à pas ta lecture, jusqu'à ces vers devant lesquels ton œil se brouille, peine à percevoir des images redevenues de langage à mesure que les livres avancent. M'en

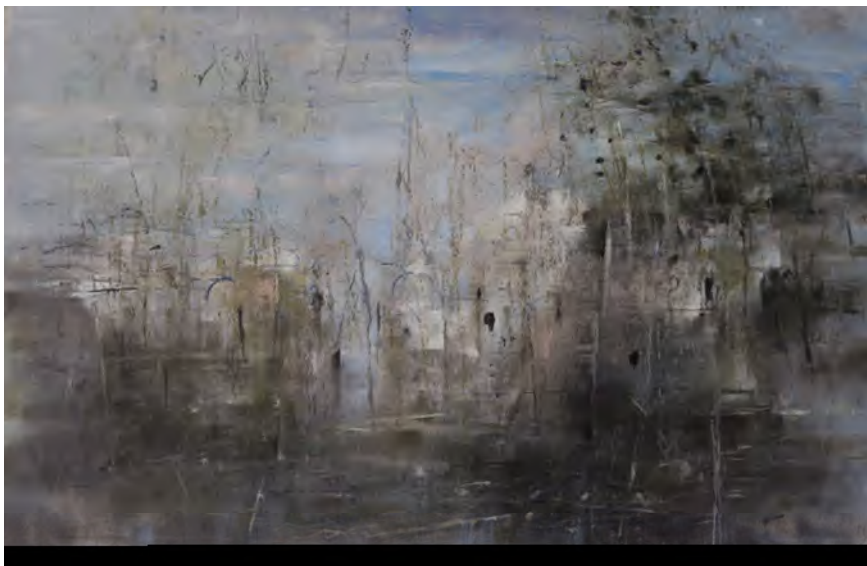
tenir là dans tout ce que j’entreprends de peindre, sans chercher à voir outre le coup que je n’ai pas reçu ...

Virgile notre guide jusque dans son *échec* ? Serait-il avec nous, ici-même, jusqu’où l’accompagnerions-nous dans la conscience qu’il en avait, laissant inachevée son œuvre, au point de vouloir la détruire ? Comme si avec la force, le pouvoir de peindre, la vie, ou le désir de vivre, s’en allait (j’aime que Hermann Broch le laisse entendre). Si proches et si loin de lui, où nous situons-nous, modernes corsetés de vigilance critique, mais l’imaginaire habité par la figure rêvée du peintre, moins porteuse au fond de peinture que d’éveil, de désir, de poésie ? Précieux entre tous, en tout cas, me reviennent ces mots de Bram Van Velde, peintre à l’impouvoir souverain, dont je sais qu’autant qu’à moi ils te parleront : « Rares sont les artistes qui acceptent de ne faire que ce que la vie leur permet¹. »

¹ Pierre Dubrunquez s’est longtemps cherché parmi les images et les mots – en particulier ceux des poètes qu’il a accueillis dans le cadre de la Maison de la Poésie de Paris – avant de se vouer à son « unique et primitive passion » dont fait état un livre, *Homme marchant dans l’image*, publié en 2016 à L’Atelier du Grand Tétras.



Pierre Dubrunquez, *Études pour un Rameau d'or* (détail),
huile sur toile, 20x20, 2023



Pierre Dubrunquez, *Sans titre*,
huile sur toile, 146x97, 2023

Daniel Bourdon

*E pericoloso sporgersi**

* Ce texte a été écrit peu après une série d'échanges épistolaires avec François Lallier. Quelques-unes de ces pages sont d'ailleurs directement issues de cette correspondance qui portait sur diverses questions, dont celles de l'auteur et de l'origine du texte littéraire.

Un train peut en cacher un autre.

(La SNCF)

Dans les années soixante, les gares de chemin de fer des villes de province, à la différence de celles des métropoles, étaient dépourvues de ces passages souterrains qui permettent de changer de quai sans prendre de précautions particulières. Il fallait traverser les voies à un endroit précis, matérialisé par un surbaissement du quai - je crois me souvenir que l'accès en était barré par une chaîne. Un cheminot l'ouvrait pour faire passer les voyageurs avant que le train n'arrive en gare. En haut du piquet où était accrochée la chaîne (mais je confonds peut-être avec les barrières des passages à niveau), était soudée une plaque métallique sur laquelle on lisait : *Attention en traversant la voie, un train peut en cacher un autre.* On montait dans le wagon, on s'installait dans le compartiment et, au bord de la fenêtre à guillotine où je m'asseyais toujours si la place était libre, on pouvait lire l'avertissement suivant : *Ne pas se pencher au dehors.* J'ai toujours préféré me souvenir de la version italienne – *E pericoloso sporgersi* – sans doute pour le plaisir de prononcer des mots dans une langue étrangère, ou bien parce qu'elle était gravée en premier, précédant curieusement sa version française. Et, je ne sais pourquoi, j'ai toujours associé ces deux avertissements – « il est dangereux de se pencher au dehors / parce qu'un train peut en cacher un autre » – alors qu'il n'y avait aucun rapport entre eux. Aujourd'hui, je lirais plutôt : Soyez prudent en traversant la ligne et ne vous penchez pas trop au bord de la page, parce qu'un nom peut en cacher un autre.

J'ai parfois assisté à des événements culturels qui se situent à mi-chemin entre l'animation et le prosélytisme, proposant conférences ou conversations avec des écrivains, afin d'y promouvoir autant les villes où ils ont lieu que la lecture elle-même. J'y ai presque toujours éprouvé la sensation troublante d'être témoin d'un quiproquo. Je ne parle pas ici de la mise en scène – inévitable et même nécessaire puisqu'après tout il s'agit d'un spectacle –, mais de la conviction que l'auteur s'est absenté dès le lever de rideau et qu'il n'est pas celui que le public entend. Naturellement ce dernier a la voix, le visage, la configuration physique, l'allure générale de l'auteur en question, mais il n'en est qu'une doublure. Rien de ce qui caractérise l'un ne vaut vraiment pour l'autre. L'auteur du livre est une autre personne, que nul ne connaît, et qui existe uniquement

quand l'emporte une voix qui d'ailleurs n'est peut-être pas véritablement siennese.

À la fin du huitième chapitre de la première partie du *Quichotte*, Cervantès annonce à son lecteur qu'il doit interrompre le récit de la bataille dont il nous a narré le début. Faute d'avoir trouvé la suite des écrits relatant les exploits de don Quichotte, l'auteur s'excuse d'être dans l'incapacité de poursuivre : « Cela me chagrina beaucoup, et le contentement que j'avais eu à lire ces quelques pages se changea en mécontentement quand je songeai aux faibles chances que j'avais de retrouver les nombreux feuillets qui, selon moi, devaient compléter cette agréable histoire¹. » Cervantès aurait-il égaré la suite ? Un hasard arrive à point nommé. C'est à Tolède, jour de marché. Flânant d'un étal à l'autre, le narrateur² y croise un jeune garçon venu vendre à un marchand de soie de vieux cahiers en langue arabe. Friand de tout écrit, même de ce qui pour lui reste illisible, il arrête le garçon et cherche un interprète qui pourrait l'informer du contenu de la liasse. Un morisque passant par-là accepte de lui en dire le titre. À sa stupéfaction, le narrateur comprend alors que ces cahiers relatent l'*Histoire de don Quichotte de la Manche, écrite par Sidi Ahmed Benengeli, historien arabe*. Tout en dissimulant sa joie afin de ne payer qu'une faible somme, il en fait sur le champ l'acquisition et emmène avec lui l'homme qui traduira les cahiers, ce qui ne demandera pas moins de six semaines.

Cervantès, d'emblée, avoue n'être pas le véritable créateur des aventures du chevalier à la triste figure³, mais seulement le greffier des histoires recueillies par l'historien arabe. Ce qui suivra n'est que la version castillane de ces aventures, dite par le traducteur puis transcrite par le narrateur. Mais un traducteur peut se tromper ; et d'un arabe, même historien, affirme Cervantès, on peut s'attendre à ce que de temps à autre il ne dise pas la vérité. Périodiquement, il prendra soin de rappeler que ce n'est pas lui, mais le sage Sidi Ahmed Benengeli, qui conte ces histoires. Qui est donc l'auteur des aventures de notre chevalier ? L'historien arabe, le morisque traducteur, le narrateur jamais vraiment nommé, ou Cervantès lui-même ?

¹ La traduction est ici celle d'Aline Schulman.

² Cervantès appelle ce narrateur « le second auteur de cet ouvrage ». Dans une note de son édition de la collection de la Pléiade, Jean Canavaggio indique que Cervantès « ne nous dira jamais qui est ce "second auteur", qu'il s'agisse de lui-même ou d'un autre truchement du premier auteur, l'historien arabe ».

³ Déjà, dans son prologue au lecteur, il annonçait : « Mais moi, qui ne suis que le parâtre de don Quichotte, et non le père, comme on pourrait le croire... » (trad. Aline Schulman).

Le nom du personnage principal s'avère d'ailleurs aussi imprécis que celui de l'auteur. Quichotte est le nom de scène d'un individu qui a pour nom Quesada, Quichana ou Quichada. Du livre, il n'existe que la transcription et son héros n'existe que sous un pseudonyme. C'est une traduction qui rend le premier lisible et un travestissement qui rend visible le second.

La vérité de l'histoire et l'identité de celui qui la conte sont toutes deux douteuses. Doute d'autant plus légitime que l'ingénieux *hidalgo* fut le héros de trois volumes et de deux auteurs : le premier livre, en 1605, signé de Cervantès, une suite, ou plutôt une continuation⁴, publiée en 1614 par un certain Alonso Fernández de Avellaneda, natif de Tordesillas et, à la fin de l'année suivante, une seconde suite, signée de Cervantès. Le volume qui sera ensuite désigné comme le Don Quichotte apocryphe est aujourd'hui oublié, mais à sa parution il connut un succès tel qu'il contraignit Cervantès, dit-on, à se hâter d'écrire la suite qu'il avait promise.

La publication de l'apocryphe fit scandale auprès de ses admirateurs. De nombreux exemplaires en furent brûlés par des idolâtres furieux. Le nom de son auteur fut traîné dans la boue, sans dommage pour lui car jamais il ne fut démasqué. En deux ans, Avellaneda disparut de l'horizon castillan, jusqu'à ce que le romancier Lesage, à Paris, le traduise et le fasse revivre presque un siècle plus tard.

Le livre qu'Avellaneda prend soin, lui aussi, d'attribuer à un historien arabe ne méritait pourtant pas un tel opprobre. Sa prose n'est pas aussi calamiteuse que plusieurs érudits l'ont prétendu. La trame est plausible et se conforme au programme que Cervantès avait indiqué à la fin de son premier volume. Mais le génie du premier peine à percer dans les clowneries du second. L'*Hidalgo* a délaissé les récits de chevalerie pour les lectures pieuses et son valet, dont le bon sens prenait jadis appui sur de solides proverbes, a tourné au bouffon mal dégrossi. Quant à la moquerie de l'ordre et de la caste des puissants, qui avait tant séduit le peuple, elle a disparu. Don Quichotte n'est plus ce rêveur pathétique et troublant qui met en doute le réel, mais un malade qu'il faut guérir afin qu'il rentre dans le rang. Le héros à la fin pénètre dans la maison des fous, d'où l'auteur dit espérer qu'il sortira guéri.

Mais Cervantès n'avait-il pas terminé son livre par une citation qui ouvertement invitait au défi ? Ce « *Forse altri canterà con miglior*

⁴ Le terme de continuation a été en général utilisé pour définir la suite donnée à un livre, écrite par un auteur différent – c'est du moins la distinction que fait d'Alembert dans son *Dictionnaire des synonymes*.

*plectro*⁵ », emprunté à l'Arioste, légitimait par anticipation une continuation par d'autres mains.

« Fernández Avellaneda était un nom supposé, Tordesillas une patrie d'emprunt, et les contemporains de Cervantès, ses biographes, ses commentateurs s'épuisèrent en vains efforts pour démasquer le pseudonyme ». Germond de Lavigne qui, en 1853, traduisit le Quichotte apocryphe⁶, résume ainsi dans son introduction les données du problème. Il énumère ensuite tous les contemporains de Cervantès que l'on soupçonna du *forfait* – car pour nombre de commentateurs s'imposa l'hypothèse, hâtive et discutable, que cette publication avait été faite pour nuire – ou du pastiche élogieux.

On suspecta un dominicain qui avait déjà publié un roman picaresque sous un faux nom, un second religieux qui, à Alger, avait partagé la cellule d'un homme qu'il détestait⁷, puis l'auteur atrabilaire d'une « Vie » qui ne trouva pas d'éditeur et dont Cervantès s'était approprié le patronyme pour le donner à un personnage déshonnête du Quichotte, ainsi que plusieurs autres. Côté pastiche, plusieurs noms furent cités : celui de Bartolomé de Argensola, écrivain compassé, admirateur du manchot, celui de Francisco de Quevedo, génie burlesque qui savait tout écrire ; et surtout, Tirso de Molina, dont le style aurait été reconnu par certains et qui plaçait Cervantès au pinacle des Lettres. Le nombre des suspects dépasse la vingtaine, les procureurs se succédèrent mais ne trouvèrent aucun indice décisif.

Une ultime conjecture aurait été formulée voici quelques années par le propriétaire d'une bibliothèque privée d'Andalousie, m'a rapporté Antonio Fernández Montoya, un ami proche et poète à ses heures. J'avoue toutefois ne pas être certain qu'il ne s'agit pas là d'une fiction. Quelques lignes suffiront pour résumer l'argumentaire qu'Alfredo Beningüel aurait développé devant plusieurs cervantistes, un soir d'hiver à Grenade, avec le talent de conteur à quoi l'on reconnaît les membres de la confrérie.

Nous sommes en 1613, raconte Beningüel. Cloué au lit, Cervantès peine à mouvoir ses membres gonflés d'eau et grimace de douleur. Depuis quelques années déjà, il entend donner une suite au Quichotte, mais l'humeur noire, dit-on, le paralyse. Ayant réussi à publier tant bien que mal ses *Nouvelles exemplaires*, il ne cesse de temporiser car la conviction n'y est plus.

⁵ « Quelque autre chantera peut-être d'une plus douce lyre ».

⁶ Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quichotte*, trad. Alfred Germond de Lavigne, rééd. Klincksieck, 2006.

⁷ Cervantès, capturé en 1575 par les Barbaresques au large de la Catalogne, croupit cinq ans au bagne d'Alger.

Il finit malgré tout par se mettre à l'ouvrage, mais avec bien des réticences et il évite d'en parler ; il sent que son temps est compté. D'autant qu'il voudrait aussi terminer une œuvre autrement plus sérieuse, *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, « roman grec » qui sera son chef-d'œuvre, il en est convaincu. La lassitude aidant, il s'autoparodie. Il simplifie les personnages, délaisse les ressources de l'ambiguïté et bâcle carrément quelques chapitres. L'irrévérence que l'auteur avait manifestée dans le premier Quichotte s'est effacée. Ne s'y reconnaissant plus vraiment, Cervantès rédige un prologue où il se moque cruellement de lui-même. Son humeur lui intime de jeter ces feuillets au feu. Mais il lui faut une suite. Il hésite. Décide une chose puis son contraire. Enfin il se lance à l'aveugle et opte pour une demi-mesure : il publiera le livre sous le patronyme d'une bisaïeule – doña Juana Avellaneda. Et il se tait.

Dès qu'il tient en mains l'exemplaire imprimé, il regrette son erreur. De leur côté, offusqués de ce qui leur apparaît comme un infâme plagiat, ses amis et admirateurs le pressent d'achever au plus tôt cette suite qu'il leur avait dit s'être mis à écrire. À leur consternation, Cervantès s'effondre. Ils comprennent alors l'incapacité dans laquelle se trouve leur aîné, déjà gravement malade. Mais que l'outrage d'Avellaneda puisse rester impuni leur est insupportable. Francisco de Quevedo échafaude alors un plan audacieux. Bartolomé de Argensola et Tirso de Molina le rejoignent en secret au monastère de l'Escorial. En quelques jours, les cadets de Cervantès bâtissent le synopsis de ce qui sera désormais la suite autorisée des aventures de l'*Hidalgo*, et se répartissent les tâches. L'invention de la *mise en abyme* dont Cervantès fut crédité est une conséquence directe de ce travail à trois voix, où l'on se gausse de la médiocrité de l'apocryphe, bien qu'en lui empruntant sans scrupules quelques épisodes moins sévèrement jugés. Le roman se déroule en exhibant ses rouages. L'ironie règne, jubilatoire. Et, pour éviter qu'un nouvel escroc ne soit tenté de faire un mauvais usage du héros, celui-ci meurt aux dernières pages.

Enfin, ultime stratagème, ils confessent une demi-vérité qui brouillera les pistes. Tout en apposant le nom de Cervantès sur la page de garde, ils placent ce volume, une fois encore, sous l'autorité de l'historien arabe, suggérant ainsi que l'authentique version de la suite est certes un apocryphe, mais un apocryphe agréé par l'auteur.

Cervantès feint de donner son avis pour ne désobliger personne. Seule sa disparition prochaine occupe ses pensées. De ce volume que ses amis ont composé pour sauver sa réputation, il n'apprécie qu'à moitié l'intrigue alambiquée et le tour farceur. À la différence de son roman grec, le Quichotte, à ses yeux, sera vite oublié. Cependant il fait copier le

tout, signe le manuscrit et, comme il a été convenu, jette le brouillon dans l'âtre. Le livre paraît à la fin de 1615, Cervantès meurt l'année suivante.

La nuit grenadine s'était épaissie au moment où Alfredo Beningüel achevait son exposé, corroborant ainsi les dires des chercheurs qui avaient soupçonné tour à tour Quevedo, Argensola et Tirso de Molina d'être auteurs de l'apocryphe. Ils ont tous eu raison, mais ensemble, avait-il conclu, et à un détail près : ils se sont trompés de volume. La continuation signée du nom d'Avellaneda est de la main de Cervantès, tandis que la suite du Quichotte attribuée à ce dernier est un apocryphe rédigé par ses trois charitables et talentueux cadets.

J'ignore le crédit que l'histoire littéraire accordera à cette conjecture. Faible, probablement. Mais cela importe peu car l'auteur, en fin de compte, n'est guère qu'un semblant. Les lignes qu'il a écrites sont issues de peurs, de rages, de désirs, de dépôts très anciens qui ne lui appartiennent plus ou qui, le plus souvent, ne lui ont jamais appartenu. C'est pourquoi il s'étonne toujours de voir qu'une phrase pleine, limpide, a pu surgir de là où il n'attendait rien. Elle ne vient pas de lui mais d'ailleurs, et des autres surtout. Des autres, des lectures, des événements, des choses. Il se l'est appropriée sans préméditation. En toute bonne foi il croit l'avoir créée, mais c'est une illusion. Elle passait, il lui a fait un signe, elle a dit oui, c'est tout. Des mots, il n'est que le passeur, rien de plus. Mais rien de moins non plus.

Un homme trace des lignes. Il les aide à s'écrire. Il en fait une histoire. Celle-ci devient un livre. Le livre trouve ses lecteurs. L'auteur est celui qui a fait qu'une parole puisse être recueillie. Auteur, il ne l'est que de temps à autre. Par accident, en somme.

À bien y réfléchir, il est très vraisemblable que le souhait confus, enfoui, inavoué de l'auteur soit, non de s'affirmer dans le texte qu'il est parvenu à écrire, mais au contraire d'y disparaître. Bien entendu il signe l'œuvre, il n'a guère le choix, mais qu'est-ce qu'une signature sinon un simulacre ? J'ai toujours eu le sentiment confus, naïf pour ainsi dire (c'était avant que François Lallier ne me dévoile l'existence d'une intimidante et savante critique de la notion d'auteur due au structuralisme⁸) que ce que nous appelons écriture se donne en même temps qu'elle provoque, ou exige, un effacement de celui par qui elle advient. Les signes, les rythmes, les tonalités, le sens, deviennent comme autonomes. À l'auteur, mis à l'écart, est accordé tout au plus un statut de spectateur actif, sans réel droit de regard. Quoi qu'il en dise, il est souvent le premier surpris d'être traversé par une voix, de produire des

⁸ Pour François Lallier, l'auteur est en effet une fiction, mais une fiction dont on ne peut absolument pas se passer.

écrits dont il n'est guère que le *prétexte*. Du texte, l'auteur ne l'est pas encore lorsqu'il commence à écrire, et ne l'est déjà plus lorsqu'il en a fini. Il n'y a pas d'auteur, il n'y a que des textes qui, pour exister, feignent d'avoir été écrits par des noms (des prête-noms) qu'ils congédient ensuite sans scrupule.

Bien que la plupart du temps le résultat le laisse sans forces et persuadé qu'il vient de tirer là sa dernière cartouche pour atteindre un gibier qui une fois de plus s'est dérobé, l'auteur, dira-t-on, persiste tout de même puisqu'il continue à écrire. Certes, mais cette voix n'est pas la sienne. C'est *l'autre* qui a souverainement pris les rênes et mené un galop dont celui qui se qualifie d'auteur ne s'imaginait pas capable et fondamentalement ne l'est pas.

Souvenons-nous de ce que Nerval, un an avant se pendre rue de la Vieille Lanterne, à Paris, en 1855, écrivit sous un de ses portraits : « je suis l'autre ». Et méditons le commentaire subtil qu'en donne François Lallier :

Cet exemple touche si profondément, il me semble, parce qu'il affirme, devant l'image, une présence qui se distingue d'elle, dont nous n'avons que la trace, et qui est ainsi comme une ombre, cependant plus réelle que l'image. Et pourtant, au moment même où elle se détache d'elle et affirme la distance, elle communique à cette image un peu de cette présence comme indirecte, invisible. Présence de ce qui ne peut être représenté, mais donne à la représentation une part de son être – irreprésentable. [...]. À quoi vient s'ajouter la seconde interprétation possible de l'inscription qui serait de faire parler l'image elle-même, à la manière de l'« *Et in Arcadia ego* » de Poussin (et de quelques autres) : c'est le portrait lui-même qui dit « je suis l'autre ». De quelque côté que l'on prenne la question, on trouve cette altérité duelle et réciproque de deux versants qui se répondent, et que la « littérature » montre et démontre abondamment dans ses mécanismes, particulièrement dans ceux de la fiction⁹.

Mais d'où vient cette altérité duelle ? Quelle est cette voix qui s'impose sans avoir été invitée ? Est-ce la voix d'un autre ? Et de quel autre ? Est-ce la voix des autres ? Ou résulte-t-elle d'emprunts multiples extraits d'un fond commun que l'on appellerait Littérature ? Un fond au sein duquel s'aboliraient les paternités et où les différences de rythme, de timbre, de tonalité ne seraient que des variations d'une voix unique, qui ne s'est jamais éteinte, qui sans cesse suit son cours, alimentée par une multitude de scribes éphémères. Ceux-là mêmes qui se surprennent à

⁹ Correspondance privée, lettre du 20 juin 2013.

griffonner des mots dont souvent ils ignorent l'origine et par lesquels ils rejoignent, à leur insu, cette inexistence essentielle.

Si l'auteur n'est personne, c'est peut-être aussi parce qu'il est tous les autres, à l'exception de lui-même. Dans une lettre à Richard Woodhouse datée du 27 octobre 1818, John Keats écrivait ceci : « Le poète est la chose la moins poétique qui soit : il n'a pas d'identité puisqu'il occupe constamment quelque autre corps. Le Soleil, la Lune, la Mer, les Hommes et les Femmes, toutes ces créatures en mouvement sont poétiques et chacune dotées d'un attribut immuable ; le poète, lui, n'en possède aucun. Son identité est inexistante¹⁰. »

C'est à partir de cette réflexion de Keats que Rafael Cadenas, le poète vénézuélien, écrivit un essai intitulé *Realidad y literatura*¹¹. Parlant avec cette lenteur et cette circonspection dont il est coutumier, il me raconta un jour qu'invité en Espagne à donner une lecture de ses poèmes à la Casa de las Américas, et devant faire renouveler son passeport, il s'était rendu au bureau des services de l'identité, dans la banlieue de Caracas. Il y avait rempli un formulaire, remis deux photos récentes, et appuyé son pouce sur l'encreur qui lui était présenté afin que le passeport conserve son empreinte. Le préposé, un jeune homme courtois au fort accent caribéen, de la côte sud de l'île de Cuba, précisa Cadenas, lui avait demandé de recommencer, car l'empreinte n'avait pas *pris*. La trace laissée par le doigt du poète restait lamentablement lisse. Il y eut un second essai, puis un troisième, toujours sans résultat. Découragé – cela ne s'était jamais produit auparavant –, le Cubain avait délivré le passeport sans plus insister.

Cadenas confia sa gêne d'avoir bien involontairement mis l'employé dans l'embarras. Mais de l'incident il donna en même temps une interprétation un brin facétieuse. Rappelant que selon Keats, le poète est dénué d'identité, il n'y avait rien d'étonnant à ce que sa main ne puisse laisser aucune empreinte digitale, déclara-t-il en arborant ce sourire désolé avec lequel il donnait l'impression de s'excuser de tout.

¹⁰ Traduction de l'auteur.

¹¹ Rafael Cadenas, *Realidad y literatura*, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1979.

Jean-Pierre Burgart

Un état des lieux

I

Regarder le lieu où l'on se trouve – un quai de métro, une salle d'attente, le Forum des Halles, que sais-je ? – comme une scène de théâtre, les passants comme les acteurs d'un spectacle, c'est le jeu ironique auquel nous convie un personnage de Lewis Carroll. Un jeu amusant tant qu'on le pratique de façon délibérée et qu'on reste maître d'en sortir à tout instant. Il en va bien autrement lorsqu'il s'impose de son propre mouvement. Alors il se joue de nous, et ce n'est plus un jeu. La réalité même se change en artifice, et l'artifice devient la seule réalité, instable, inquiétante, *unheimlich*, et il n'y a pas d'échappatoire.

Un tel moment, qui fort heureusement s'évanouit de lui-même, peut cependant laisser des traces : c'est ainsi que j'ai appris que, de façon irréversible, j'ai cessé de faire corps avec le monde et l'instant présent. Entre eux et moi s'est produite une faille.

Jadis, sans pour autant me croire immortel, et sans même en avoir la claire conscience, je me sentais éternel ; je participais de cette éternité instantanée qui est l'apanage du présent, du simple fait qu'il est, absolument, et aura été ; n'est-ce pas ainsi que vit l'enfant ? N'est-ce pas ainsi que nous vivons, lorsque « tout va bien » ? *Sentimus experimurque nos aeternos esse*, écrit Spinoza. C'était cette éternité qui m'inscrivait dans le monde, m'unissait à lui et instaurait ma propre unité.

Une image me revient, presque un cliché, mais si prégnante en dépit de sa banalité, une image qui me renvoie à une enfance vécue ou imaginée : un lieu ensoleillé, silencieux, immobile. L'été. La paix sur les champs à midi. Ou bien, autre image, la mer, le ressac, le déferlement régulier de la vague sur le rivage. Le monde est là, ouvert, amical, et rien n'y est trompeur. Les choses sont bien telles qu'elles apparaissent. L'éternité. C'était hier.

Je ne sais comment, peut-être simplement parce que je ne suis plus un enfant, cette unité s'est fissurée ; je ne suis plus éternel, et ne saurais le redevenir ; je suis passé « de l'autre côté ».

Mais de quel « autre côté » ? De l'autre côté de quoi ? J'ai, dirait-on, traversé le miroir où se réfléchit la vie, et sans lequel nous serions totalement inconscients, telles des pierres ; j'ai traversé le miroir du temps pour me retrouver sans retour à son envers, en un lieu où d'emblée le présent apparaît comme appartenant au passé ; le temps s'y écoule

immobile, et, passé et présent ne faisant plus qu'un, quel avenir pourrait encore subsister ?

À l'inverse du mélancolique qui, refusant la perte, lui oppose un déni qui recrée une présence hallucinée, c'est le présent que ma mélancolie paradoxale transmue d'avance en révolu. Dès lors, je n'appartiens plus vraiment, pleinement, à ce monde, le seul réel cependant, je ne l'oublie pas. Je l'habite, ou plutôt je le hante, sur un mode un peu particulier. J'y ai un statut différent, une présence et une absence spéciales. Peut-être cela ne tient-il qu'à un sentiment plus vif, comme exacerbé, de la précarité de toute chose dans sa présence même.

Et la perspective se renverse : ce n'est pas moi, c'est le monde lui-même qui est passé « de l'autre côté ». La fin du monde est en marche. Le règne du faux et de ses miroirs a commencé. Désormais, si la proposition « tu es blanc » est vraie, ce ne sera plus parce que, effectivement, tu es blanc ; tu es blanc, c'est vrai parce que je le dis – tu es femme ou homme, c'est vrai parce que tu l'affirmes, et gare à qui le contestera.

Et la « réalité », qu'en est-il ? Je ne peux mettre en doute celle des diverses horreurs dont nous abreuvons chaque jour les médias – guerres, séismes, noyades de migrants, tortures, meurtres et faits divers atroces – trop heureux d'y échapper. Mais cette avalanche quotidienne de violences, de souffrances, de mort et de mensonges, en faisant pencher plus lourdement la balance du côté du néant, contribue à me rendre le monde plus irréel encore. Chaque matin, au saut du lit, j'éprouve, en même temps que la tristesse d'être vieux, le soulagement de ne pas être jeune dans un monde pareil.

D'une manière inattendue, cette humeur noire qui s'est emparée de moi s'est étendue à la musique elle-même, qui naguère m'était d'un puissant secours pour la combattre. Il m'arrive de rester des journées entières sans en écouter. Comme si les œuvres qui me sont les plus chères, les plus nécessaires, avaient été rangées dans une sorte de réserve d'où je n'ai plus besoin de les sortir...

Certaines musiques me sont devenues étrangères. Longtemps, j'ai aimé Wagner. J'aurais voulu aller à Bayreuth, en ces années où Hans Hotter chantait Wotan, Marta Mödl Isolde, Sándor Konya Lohengrin. À Paris, j'ai pu entendre, voir (dans les vieux décors de Jusseaume) *La Walkyrie*, *Siegfried*, *Le Crépuscule des Dieux*, *Tristan*, dirigés par Hans Knappertsbusch. Ce qui m'avait frappé et séduit, c'était la transparence que ce chef, souvent taxé de « lourdeur germanique », obtenait de l'orchestre. Je me souviens aussi d'un concert où il dirigeait l'Orchestre Philharmonique de Vienne dans la 88^e symphonie de Haydn. Arrivé au

finale, il s'était borné à donner le départ en impulsant le tempo d'un simple geste, puis, les bras croisés, avait regardé jouer l'orchestre. Aujourd'hui, j'ai voulu écouter un disque que j'avais acheté dans une brocante, malgré un programme que d'ordinaire j'aurais fui – extraits symphoniques de la Tétralogie, *Chevauchée*, *Marche funèbre*, etc., – mais que j'avais acquis pour le chef, Klaus Tennstedt, dont tout le mal que j'avais pu lire à son propos m'avait paru de bon augure, comme le gage d'une personnalité rare. Il y dirige l'Orchestre philharmonique de Berlin, et ce disque a pleinement répondu à mes espérances par une profondeur de son, un étagement des plans, une couleur admirables.

Mais, contrepartie, ou conséquence ? il m'a fait découvrir, ressentir fortement, que je ne supportais plus cette musique, que ses séductions vénéneuses n'opéraient plus, et tout au contraire provoquaient un rejet de ma part. J'y entendais désormais une noirceur abyssale, une sinistre puissance, et je comprenais trop bien pourquoi les nazis s'étaient reconnus dans la musique de cet effrayant génie.

Quant à Webern, écouté trop superficiellement jusqu'alors, son œuvre m'est apparue en totale contradiction avec l'image qui lui est souvent associée, celle d'une musique subtile, raréfiée, arachnéenne. Agressivité du son, crescendo et fortissimo des percussions qui concluent la quatrième pièce de l'opus 6, ailleurs violence péremptoire de la concision. J'ai trouvé très pesante et bien dogmatique l'idée qu'il développe dans ses écrits, se référant à Goethe, selon laquelle c'est la Nature elle-même qui inspire, qui veut, qui impose la « nouvelle musique », celle des douze sons. Douze sons, pourtant, ce n'est jamais que la gamme chromatique tempérée, où la nuance entre dièses et bémols est négligée au profit d'une cote mal taillée, dont, au demeurant, notre oreille s'accommode bien. Mais la Nature n'exigerait-elle pas plutôt une gamme non tempérée, à dix-sept sons ?

Je suis probablement un Philistin, et un niais. Un esprit rétrograde, réfractaire à toute nouveauté, notamment technologique ou sociétale, quelqu'un qui pense par exemple que, si on peut changer de genre comme de chemise, on ne peut pas changer de sexe, et que l'expression « femme trans » pour désigner un homme qui se voulant femme a fait le nécessaire, est au moins controuvée, si ce n'est mensongère. En toute logique, on devrait parler en ce cas d'« homme trans », puisque le sujet de la transition est un homme ; mais il s'agit d'entretenir et de fonder dans la langue l'illusion – le mensonge – qui veulent qu'une telle personne soit incontestablement une « vraie » femme qui doit être reconnue comme telle, et non un simulacre. Mais alors la question se pose : qu'est-ce qu'une femme ? Elle ne sera pas posée.

Un Philistin donc, et un niais, qui se laisse troubler par la supériorité affichée du pervers qui, se tenant pour libre et lucide, jouit de sa transgression, un sot qui s'étonne que d'autres trouvent une jouissance là où lui-même ne voit que tristesse, horreur et souffrance.

Un incident récent est venu renforcer et comme cristalliser cette sensation d'être passé « de l'autre côté », dans une dimension parallèle : un léger AVC, qui s'est traduit par une incapacité soudaine à articuler des mots intelligibles ; cela n'a duré que quelques minutes, mais m'a valu d'être hospitalisé en urgence le temps de quelques examens, d'un samedi matin au dimanche après-midi.

J'ai passé ce week-end allongé sur un canapé d'hôpital, dans une cellule dont la porte ouverte donnait sur un couloir sans fenêtre, éclairé jour et nuit, où je pouvais voir de temps à autre passer des chariots portant des patients, poussés par des infirmières, jeunes et souvent belles. Et cette lumière permanente, invariable, annulant la perception de l'alternance du jour et de la nuit, abolissait tout sentiment du temps.

Durant ce laps, j'ai dormi par intermittences, passant de la somnolence au sommeil sans rêves et du sommeil à la veille. Le vide de ces heures d'attente s'est, me semble-t-il, établi définitivement en moi ; je m'y suis, je n'ose dire retrouvé, perdu plutôt peut-être, mais assurément reconnu.

J'avais déjà une propension à percevoir le présent comme une sorte de rêve, et, si j'ose ce néologisme, à oniriser ma perception des événements et des choses, à conférer par moments au cours le plus banal, le plus « réel » de la vie, un caractère déréel ou surréel, à vrai dire plus angoissant qu'agréable.

Autrefois, j'aimais dormir, j'aimais rêver. Je me couchais avec l'espoir de rêves charmants ou saugrenus, délicieux ou cocasses. Les choses ont bien changé, et ce n'est pas sans quelque appréhension que je me couche, mon lit me faisant un peu l'effet d'un train en partance pour les mauvais rêves. Sans être à proprement parler des cauchemars, mes rêves m'oppressent, et laissent au réveil un sillage désagréable, même lorsque je n'ai aucun souvenir de ce que j'ai bien pu rêver. Je broie du noir en dormant. Pourtant, le plus souvent, lorsque je m'en souviens, ce ne sont jamais que des scènes banales, des paysages anodins, sans rien de maléfique ni d'inquiétant – en apparence du moins.

Ainsi, un chemin de terre en contrebas d'une maison, sur la gauche ; à ma droite, une pente d'herbe. Je roule sur une route qui traverse un village, que mon rêve me présente comme familier, mais qu'au réveil je ne peux identifier ; m'étant trompé de chemin (pour aller où ?) je fais

demi-tour, repars en sens inverse. Ou bien je suis dans une gare, où je cherche un guichet pour prendre un billet ; je me perds dans une station de métro qui s'étend sur plusieurs niveaux, avec de multiples correspondances. Souvent, j'aménage une maison en construction, qui s'avère un avatar de la maison qui, autrefois, à Belle-Île, a été la mienne. Je rêve que je dors et que je rêve. Je rêve qu'en rêve je pense à une page que j'ai écrite et qui ne me satisfait pas ; et voici que je trouve les mots, la phrase exacte qu'il me fallait, et je songe qu'il faudra que je m'en souvienne au réveil. Mais au réveil, tout a disparu, y compris le texte auquel je travaillais ; il n'a jamais existé. Ainsi va la vie. Et parfois, trop rarement, des rêves que je dois bien dire érotiques en dépit de leur parfaite chasteté, où toute l'intensité bouleversante d'un désir partagé est contenue dans un regard ou un sourire.

Tandis qu'en rêve je parcours les rues de Paris, je ne remarque pas que ces lieux rêvés sont bien différents de ceux que je fréquente à l'état de veille. Mais rien ne m'étonne. Ici, en plein Paris, près du Champ de Mars, commence un immense parc arboré qui, à mesure que j'y pénètre, devient une forêt, comme si le Bois de Boulogne de mon enfance communiquait avec la forêt de Rambouillet. Là, au nord-est de Paris, à partir du périphérique, depuis une hauteur qui domine la ville, ce sont des rues qui descendent vers la Seine, traversant de nouveaux lieux fictifs mêlés aux lieux réels.

De quelques-uns de ces lieux ou paysages traversés en rêve, il arrive que le souvenir me revienne comme s'ils étaient réels. C'est la banalité même de ces images qui les rend aussi vraies ; elles ne sont pas très différentes de mes souvenirs ordinaires, mais ont cependant ce trait inquiétant : incrustées dans ma mémoire, dont je ne peux les effacer, tout irréelles qu'elles soient, elles ont conservé leur ambiguïté, entre illusion et souvenir. Et mes rêves acquièrent ainsi un poids désagréable en déteignant sur mon expérience quotidienne. Des effluves, des lambeaux des rêves de la nuit rôdent dans l'air, s'accrochent aux murs, aux fenêtres. Telle rue bien réelle, celle-là même où j'habite, peut me devenir aussi étrange et péniblement dépayssante que celles que j'ai parcourues dans mon rêve. En particulier les quartiers neufs, qui à la périphérie de Paris ont remplacé les quartiers anciens et leurs petits pavillons qui m'étaient familiers, me semblent, avec leurs hautes tours blanches et vitrées, venir d'une autre planète, glaciale, hostile. Quant au Bois de Vincennes, il revêt de façon très convaincante le caractère maléfique de mes forêts de rêve.

L'hôpital, où j'ai dû retourner à plusieurs reprises pour des examens complémentaires, est immense ; avec ses grands bâtiments que séparent

de vastes espaces vides et que relie passages, escaliers, terre-pleins, il offre l'image d'une ville aux multiples quartiers, où l'on pourrait s'égarer, où l'on s'égare, et dans ces couloirs qui débouchent sur d'autres couloirs identiques, sans fenêtres, on peut se croire le prisonnier d'un labyrinthe souterrain, ou un visiteur de l'Hadès. Il m'est alors apparu tout à fait semblable à ma ville en rêve, et pour ainsi dire de la même étoffe qu'elle, ce qui a renforcé, en même temps que la confusion entre rêve et réalité, mon impression d'être « ailleurs », dans une autre dimension, qui au demeurant se superpose à celle de la réalité et en fait partie.

II

Une jeune femme disait à son compagnon : « J'ai hâte que tu aies des cheveux blancs ; tu seras très beau. Comme ce doit être intéressant de vieillir ! »

Sans doute vieillir est-il plus intéressant qu'agréable, voire plus instructif, même si chaque jour qui passe rend plus inutile l'enseignement qu'on en aura éventuellement retiré. Tant que notre corps ne nous abandonne pas, les fantasmes que nous ne cessons d'élaborer peuvent nous apparaître comme des espérances qui, peut-être, si les circonstances s'y prêtent, se réaliseront. Mais vient un âge où nous ne pouvons plus ignorer leur vanité. Désillusions et frustrations de toutes sortes s'accumulant, il appartient à chacun de décider s'il y a là une avancée quelconque, un progrès moral, s'il a acquis une sagesse nouvelle, ou si tout simplement il ne perd pas de jour en jour tout ce qui faisait le charme précaire de la vie, en même temps que ce qu'il avait de plus précieux – ses illusions.

Évoquant la vieillesse, je ne peux pas éviter le mot de « mort », même si ce n'est pas, du moins il me semble, mon sujet principal. Sans doute n'y pense-t-on pas constamment, et même tâche-t-on de n'y point penser ; mais elle se charge de colorer, d'accompagner nos pensées, nos perceptions, présente à la façon de la basse obstinée d'une passacaille, mais une basse tacite, une basse qui ne serait composée que de silences. Il me semble que cet ostinato muet serait cependant ressenti, éprouvé comme un rythme profond. C'est ainsi qu'il en va de la mort en ce « grand âge » qui est aujourd'hui le mien : je n'y pense guère ; comment vivre sinon ? On ne penserait plus qu'à ça. Mais c'est bien sa tonalité obstinée qui module ma perception du temps, des choses et du monde, et qui leur confère une troublante irréalité.

On peut se demander quelle attitude serait la plus sage : vivre sans jamais penser à la mort, à sa propre mort à venir, vivre sans en tenir

compte, comme si de rien n'était, ou, au contraire vivre en pleine conscience de cette dimension inéluctable de la vie. Concilier les deux serait sans doute la marque d'une grande sagesse, mais quant à moi je ne suis capable ni de l'une, ni de l'autre.

Et, lorsqu'il m'arrive de ressasser mon ennui de vivre (le monde comme il va, mon âge, la vieillesse, etc.), mon double narquois me dit : « Ah, monsieur ne veut plus vivre ? Mais de quoi te plains-tu ? Il y a longtemps que tu ne vis plus, que tu n'es plus en vie, sauf, peut-être, lorsque tu peins, lorsque tu écris, le reste de ta vie étant à passer aux profits et pertes, avec évidemment plus de pertes que de profits. »

Ayant perdu l'éternité, je ne suis plus que mortel, et même déjà un peu mort, mort de la mort de quelques personnes que j'aimais, et à qui je dois une grande partie de mes bonheurs et d'une fragile « joie de vivre ».

Ce n'est pas à l'instant où l'on apprend le décès d'un ami, ni même à celui des funérailles, que le chagrin est le plus envahissant ; c'est plus tard, une fois passés ces moments-là, qu'il déferle, avant de laisser place, beaucoup plus tard, aux consolations de la mélancolie et du souvenir.

Dans les jours qui ont suivi la mort d'un ami dans un accident de voiture, j'ai éprouvé une immense fatigue, que rien ne pouvait expliquer. Il m'a fallu quelque temps pour comprendre que c'était là le commencement d'un deuil. Par la suite, chaque fois qu'un deuil m'a atteint, une fatigue semblable s'est emparée de moi, sans que je sache quel sens lui donner. Une fatigue qui n'incite pas au sommeil, mais endort le chagrin, le berce. Et qui parfois, se double d'un sentiment de culpabilité subreptice qui ne se relie à rien que je puisse nommer.

J'apprends, par hasard, qu'une amie de jeunesse, de sa jeunesse, de la mienne, que je croyais toujours en vie, est morte voici déjà quatre ans. Et moi qui, pensant à elle, ne l'imaginais que jeune, belle, vive, nageuse sortant de la vague, nue, rayonnante, gaie. À l'instant où j'apprends sa mort, tout se transforme, et rien ne change. Rien n'a changé, parce que je suis vieux. Elle, à jamais belle, jeune, nue dans le soleil d'été. Les années qui se sont écoulées n'ont pas atténué ma tristesse. Me rapprochant de ma fin, elles ne me rapprochent pas de toi, au contraire, elles ne font qu'accroître la distance établie désormais entre nous, entre le vivant que je suis encore et celle que tu as été.

C'est comme à des vivants d'une nature particulière que je pense à certains morts dont la pensée et l'image n'a pas cessé, ne cessera pas de m'accompagner. Je leur parle, ils me répondent parfois. L'un, Otto Schauer, me dit : « La construction de ton tableau ne tient pas debout. Tu pourrais essayer ceci, ou cela ». Lorsque j'écoute de la musique, c'est en

général en compagnie d'André Boucourechliev. Je lui demande par exemple s'il ne trouve pas remarquable l'enregistrement des *Études* de Debussy par Pascal Rogé. Je crois qu'il m'approuve ; et de tel autre pianiste : « Il n'y arrive pas, pauvre minet ! », dit-il. Et Lucien Fleury : « N'aie pas peur de la couleur, c'est sa violence qui te sauvera. »

III

Je voudrais bien gagner sur les deux tableaux, vivre comme si de rien n'était tout en conservant la distance et le savoir de la frontière franchie, sans le vertige angoissé et mortifère qu'elle apporte.

Peindre m'est d'un précieux recours. En particulier, la nature morte, par l'attention aux objets qu'elle requiert et qu'elle induit, me place dans un présent permanent, pareil à un instant qui dure – l'éternité retrouvée. Ce n'est pas la seule attention donnée au motif, aux objets qui le composent, à leur configuration, à leurs ombres et à leurs lumières qui suffirait à me rendre à une réalité restaurée. Si c'était le cas, peindre serait alors superflu ; ce dont il s'agit, c'est bien de donner corps en peignant à une telle attention, qui, au demeurant, coïncide avec une forme d'absence, de distraction, dans l'oubli de l'objet et de son nom ; il n'est plus alors qu'une partie d'une forme globale, singulière et sans nom elle-même.

« Par une méprise comique dont on ne peut que s'émerveiller, les gens croient que leur parole se rapporte aux choses. Le propre de la parole, à savoir qu'elle n'a souci que d'elle-même, nul n'en a conscience ». Ce propos de Novalis (*Monolog*) peut être transposé à la peinture dite figurative. On peut croire qu'elle se rapporte aux objets représentés, que ce soit *La Raie*, *La Montagne Sainte-Victoire* ou *Monsieur Bertin*, alors qu'elle n'a d'autre souci que de montrer et d'approfondir ce qu'il en est de la figuration. On ne s'imagine pas qu'on reproduit la réalité, on ne croit même pas que cela ait un sens ; ce qu'on peint, c'est un rêve, le rêve que, à travers la peinture, on restitue ou capte la réalité insaisissable.

Non que le motif soit indifférent, bien au contraire, puisqu'il est le catalyseur qui suscite le désir du peintre et lui impose de produire une image ressemblante. Ressemblante, c'est-à-dire qui ne se borne pas à reproduire en deux dimensions les contours et les couleurs de l'objet – ce qui ne serait jamais qu'une illustration et non de la peinture – mais qui l'égale en présence. Par-là, le peintre espère toucher au mystère de la figurativité du monde, je veux dire à l'essence de l'image et de la représentation.

Mais sans cesse le motif se défait, s'éloigne, à mesure que le peintre tente de le saisir et croit mieux le cerner. Le motif véritable du tableau, ce n'était donc pas cet objet concret qu'il a sous les yeux ; c'est le retrait même où cet objet disparaît.

Alors j'oublie jusqu'au nom de l'objet perdu que je peins, pour ne plus être moi-même que peinture. Alors je peux en peignant « penser à autre chose », selon le conseil que Dali attribue à Raphaël, ou, mieux encore, ne penser à rien. Je suis délivré de moi-même, de mes ruminations, au moins par instants. Je vis.



Jean-Pierre Burgart, *La rose trémière*,
huile sur toile, 137x97, 2014



Jean-Pierre Burgart, *Le rideau bleu*,
huile sur toile, 100x81, 2002

Jacques Lèbre

Le sentiment du terrestre

I. *États de la mémoire*¹

Si quelques poèmes d'*États de la mémoire* (le premier recueil) semblent avoir un côté ésotérique (des titres : « Mantique », « Tarots »), ce qui transparaît cependant, c'est le sentiment (le goût) du terrestre :

Visage qui écoute la voix de la terre.
Parole, traduisant la parole de la terre².

Mais le terrestre est matière obscure. Le rôle du poème serait alors de porter cette obscurité à la lumière, sans pour autant la détruire, car il y a toujours, sous ses divers oripeaux, une ombre qui veille :

Peu de mots, des signes, un troupeau,
Joue dans les liens de sa transhumance

Le pain, dans la dernière ville
Ce qui renaît
Veillé par l'ombre en robe noire³

Quant à la musique (le magnifique poème de la page 62), ne dirait-on pas que ses notes viennent contredire l'obscur sans pour autant l'éliminer ?

Douleur et joie, douleur et joie
Arcanes du paysage

Ondes qui s'échangent entre les mondes

Souffle sur la fin secrète du temps
Corps sur l'abîme partagé⁴

La musique, concilie-t-elle les contraires (*douleur et joie*) ou magnifie-t-elle l'un par l'autre ?

C'est une poésie d'une haute tenue que celle de François Lallier, d'une haute rigueur. Les poèmes d'*États de la mémoire* semblent être, parfois, inspirés par des images (« L'Image et le bruit des mots » est le

¹ *États de la mémoire*, Paris, Éditions de l'Ermitage, 1981.

² « Livre des morts », *États de la mémoire*, op. cit., p. 54.

³ « Une ombre aux pieds de la montagne », *ibid.*, p. 28.

⁴ « Musique II », *ibid.*, p. 62.

titre de l'un d'eux). Il n'est donc pas étonnant que la peinture fasse son apparition :

Revient clair l'instant qui fut obscur
Couleurs prises au filet sur l'eau de la nuit
Et jetées brillantes sur la plage de l'aube
Arrachées au sommeil du temps
Évadées du silence de mort de l'histoire⁵.

Le rôle de la peinture, n'est-il pas de nous redonner la saveur du terrestre, de la grotte de Lascaux à Bonnard et Balthus ou, plus près de nous, Jacques Bibonne⁶ ? Dans la poésie de Lallier, le terrestre semble avoir la montagne pour emblème : « Montagnes gardant / Ouverte la prairie de l'invisible », ou bien : « Montagnes d'air et de marche en été ». Mais l'être, « Falaises du désir, montagnes du désir » (*L'Être et son poème*, titrait Roger Munier à propos d'André Frénaud), n'est-il pas lui aussi une montagne, avec ses crevasses et ses failles, son adret et son ubac ? Ainsi peut-on entrevoir ce que brasse, entre ombre et lumière, la poésie de François Lallier, à laquelle pourrait très bien s'appliquer ce que disait Munier dans son essai⁷ : « Le séjour humain où naîtra la parole poétique est clair-obscur, pareil au sous-bois frémissant, plein de bruits indistincts, d'appels énigmatiques, apparemment impénétrable. La lumière s'y diffuse, mais tamisée, disant et retenant à la fois les contours d'une apparence qu'elle découvre, mais ne livre pas vraiment. C'est le monde où nous sommes, étrange et beau, lisible par instants, mais qui reste indéchiffrable. » Et Lallier de dire, à propos des tarots, dans ce monde « indéchiffrable », parcouru de signes divers :

Aujourd'hui extraire la vraie couleur
Formules magiques sur papier d'écolier,
Cartes aux figures peintes, tirant au sort
L'enfant de l'Angoisse et l'enfant de la Joie⁸.

⁵ « Peintre de Rome », *ibid.*, p. 69.

⁶ François Lallier a écrit sur la peinture de Jacques Bibonne : *Jacques Bibonne*, Galerie Peyrole et Le Temps qu'il fait, 1997.

⁷ *L'Être et son poème, essai sur la poétique d'André Frénaud*, Encre marine, 1993.

⁸ « Tarots », *États de la mémoire*, *op. cit.*, p. 57.

II. *Le Silence et la Vision*⁹

À propos de *Tissu du temps*, qui dans ce volume précède *Le Silence et la Vision*, sans doute pourrait-on parler de poésie matiériste, comme l'on peut parler de peintres matiéristes, c'est-à-dire d'une poésie qui prend en elle l'épaisseur du terrestre, que l'on peut tout aussi bien qualifier de charnelle, et dans laquelle le poète se trouve malaxé, pétri :

Nous entrons dans la même masse de nuit, dans la bouche du
crépuscule,
Et une autre matière nous entoure près du rivage,
Sur le sol de vase douce au début de la mer,
Avec l'attouchement des vagues et des algues, et la tache claire
Du corps dans l'écume des mouvements de joie¹⁰.

Il y a là comme un érotisme, mais qui peut apparaître plus clairement encore :

Ô désordre du temps ! Une bouche se penche sur le sein, une main
touchant la chair s'enfonce aux sources de la vie, et n'a de cesse,
ivre d'être, que tout l'orage éclate dans les branches, les souffles,
les sueurs¹¹.

Lallier est l'un de ces poètes dont la poésie peut être aussi peinture, figurant le terrestre dans une intimité qui vient nous toucher jusqu'à l'âme :

Maintenant que la nuit porte
les lampes d'un village proche, la flamme
prenant heureuse dans l'âtre le bois noir
de l'orme ou du cyprès, où le vent passe,
le lit très blanc dans l'ombre, le vin
d'oubli et de mémoire¹²

Lallier est à l'évidence de la famille des Jouve, des Bonnefoy, mais avec certaines parties descriptives qui peuvent le rapprocher d'un Jaccottet ou d'un Pierre-Albert Jourdan¹³ :

⁹ *Le Silence et la Vision*, Deyrolle Éditeur, 1996.

¹⁰ « La tache claire », *Tissu du temps, Le Silence et la Vision, op. cit.*, p. 13.

¹¹ « Miroir », *ibid.*, p. 15.

¹² « Eaux mortes », *ibid.*, p. 17.

¹³ Dans le deuxième tome de *La Voix antérieure*, François Lallier se penche sur les œuvres de Pierre Jean Jouve, Pierre-Albert Jourdan, Henri Michaux, André Frénaud, Roger Munier.

Il y avait au sortir du bois des étendues de cette herbe parfaitement fine, qui pousse parfois en gazon dans l'intervalle des broussailles, semée de très petites fleurs mauves aux pétales gonflés d'eau souterraine devenue, dans chaque cellule, comme un tendre feu apaisé [...]¹⁴.

Dans le poème qui donne son titre à cet ensemble (« Tissu du temps »), les mots « viennent silencieusement de l'inconnu à travers les brèches du cœur¹⁵ », ils sont « comme un reflet sur de l'ombre¹⁶ », et presque une étrangeté dans la quotidienneté, jusqu'à s'interroger : « Voix secrète, est-ce toi, toi qui te fais entendre¹⁷ ? » Il y a une autre voix sous la voix, qui vient percer comme une résurgence, alors

Les vrais mots ne s'effacent plus
À l'orient du jardin de fraîcheur,
La voix, d'étage en étage, ne rature plus
L'araignée du matin, sur la blancheur¹⁸.

Dans *Le Silence et la Vision*, le sombre et le clair, l'invisible et le visible ne sont pas antinomiques, ils se nourrissent l'un l'autre et cela se révèle d'une façon magistrale dans la vision d'un arbre :

Le tronc solaire a recueilli
Ce qui reste invisible,
Et l'énigme de la montagne
Qu'on ne franchira pas.

[...]

Sous le poids de l'espace où tu grandis
Sombre temple ligneux, tu gardes
Dans l'effort d'une seule branche noire,
Serrée la main terreuse des racines,
Pour que la courbe de vertige aille s'ouvrir
Au bleu inatteignable¹⁹.

Mais n'est-ce pas toute la poésie de Lallier, dans sa densité et ses interrogations, qui est cette *courbe de vertige*, et dans la conscience d'une

¹⁴ « Dans quel lieu toujours ? II », *Tissu du temps, Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 19.

¹⁵ « Tissu du temps I », *ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Id.*

¹⁸ « Tissu du temps, III. Objets vivants », *ibid.*, p. 24.

¹⁹ « Deux arbres dans la campagne », *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 37.

finitude où l'être peut soudain se faire comme transparent, être cosmique en son mystère, au bord, au bord seulement d'une fusion ?

Un après-midi d'été lourd d'être soi et qui passe
De son inconnu vers un autre lentement,
Dans ces confins de la terre fidèle,
Ayant traversé toute l'épaisseur de matière
Pour revenir à la transparence que nous sommes,
Hasardeux passagers du temps unique²⁰.

Entre l'invisible et le visible, le sombre et le clair, la nuit et le jour il n'y a pas vraiment d'opposition, c'est plutôt d'un épaulement qu'il s'agit :

Il n'est d'ombre et de nuit qui ne soit contenue par des flancs
de lumière,
Dans le jour du présent éternel qu'il a pris pour son
désespoir²¹.

III. *La Semence du feu*²²

La poésie sait être simple, c'est peut-être là qu'elle nous touche le plus : « La tardive lumière / Les taches et les rayons du soir / À travers un grillage / Les jeux d'enfants²³ », mais il faut citer la suite du poème :

L'or d'une jupe
L'incarnat et le blond illuminé des chevelures
Une projection de la lumière
Rayée d'ombres
À travers les espaces les bornes les trous du temps²⁴

Car nous en arrivons à la conscience de l'éphémère, qui peut s'apparenter à une douleur, si bien que ces choses auparavant décrites,

Combien je les voudrais saisir par une image
À cause de leur fuite ainsi qu'une eau s'écoule
Ailleurs une source infinie
Ô disparition en vain
Et dans la gorge serrée la plus fine saveur

²⁰ « Dans le vaisseau de terre », *ibid.*, p. 42.

²¹ *Id.*

²² *La Semence du feu*, Paris, Atelier La Feugraie, 2005.

²³ « Ville », *La Semence du feu*, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ *Id.*

D'une eau dont je ne puis savoir
Si elle surgit ou si elle disparaît
Du regard d'anges joueurs innocents de notre passage²⁵

Nous passons sur la terre, partie prenante de ce mystère qu'est la vie ;
nous traversons une beauté plus grande que nous, angoissante parfois
dans la vision d'un ciel nocturne foisonnant d'étoiles, incompréhensible
presque, et c'est là que dans la poésie de François Lallier tout semble
soudain se mêler, se fondre, du sombre et du clair, du visible et de
l'invisible, du perdu et du retrouvé, de la pesanteur et de la légèreté, de la
dureté et de la douceur ; tout semble à la fois se défaire et se refaire dans
l'alchimie du poème :

Quand croît du ciel nocturne sur la terre froide
Une pierraille d'étoiles

Tout s'est défait de notre église toute mesure
A rejoint l'arche et l'appui dans l'informe
Tremblant entre la base et l'inachevable
Au parvis de poids et de pierre le nombre dévasté
Avec pour chant nuptial cette odeur d'âme
Des corps trempés de larmes et de nuit²⁶

C'est évidemment très beau ! Comme sont très belles les quatre sections
de « L'Orée », le titre signifiant par lui-même (les titres sont importants
chez Lallier) :

Clairière d'un verger
À l'abandon au bord d'une lisière plus profonde

J'ai fait quelques pas dans la patience
Je me suis approché silencieusement.

Terre noire
Dans l'ombre qui rendait grâce aux souffles de la lumière
Qui sont comme le feu des rêves²⁷,
Vêtue d'herbe jeune avec des fleurs comme des gouttes de
soleil
Venues dans la nuit.

J'ai étendu mon vêtement sur le lit d'herbe
Et regardé paupières closes

²⁵ *Id.*

²⁶ « Crépuscule », *ibid.*, p. 18.

²⁷ Dans le n° 17 de la revue *Rehauts*, François Lallier avait publié d'étonnants récits de rêves (*Le Corps du rêve*) qui mériteraient d'être repris en volume.

[...]

Écouté le peuple mystérieux qui garde
Enclos dans sa couleur l'accord avec le bleu du ciel
Toujours hors de son cœur²⁸.

Je suis loin d'une analyse (ou d'une étude) de la poésie de François Lallier dans ses fondements philosophiques ou psychanalytiques – plutôt dans un effleurement, en mettant l'accent sur ce qui me touche en elle, et déjà ses interrogations :

Fait-il désenchaîner la voix de son langage
Pour entendre leur accord obscur²⁹ ?

Si le poète laisse la question ouverte (et ce peut être un cheminement qui s'ouvre pour le lecteur), le poème est sans doute la seule réponse véridique. Et la montagne est de nouveau présente (pas un recueil où elle ne le soit) :

Ô dans l'éveil, pure de tout langage
Est-ce toi qui m'enlèves le souffle
Et pourtant me force à parler³⁰ ?

La poésie, chez Lallier, semble être une médiation entre le mutisme de la matière et la présence humaine, elle-même faite de matière, mais munie d'un esprit apte à cueillir les signes qui s'offrent à lui :

Nageur d'esprit qui invente la peur
Par le reflux d'un voile sombre au fond du paysage
Roulé au giron lumineux
Des rives de matière³¹

L'esprit, est-ce « l'anonyme maître intérieur à soi / Dont la disparition laisse plus creuse l'âme, / Plus transparente la paroi qui la sépare du feuillage et des étoiles³² ? » Là encore, le poète laisse la question ouverte. Poésie, notons-le, sans aucun penchant narcissique, attentive à l'interaction des mouvements extérieurs et des mouvements intérieurs, à leur rapport sur un fond que l'on peut sans doute qualifier de métaphysique, mais avec des plages qui sont comme de repos :

²⁸ « L'orée 1 », *ibid.*, p. 25.

²⁹ « Dans l'ombre de la voix 3 », *ibid.*, p. 31.

³⁰ « Montagne », *ibid.*, p. 10.

³¹ « Mandala de l'esprit dévorant I », *ibid.*, p. 15.

³² *Id.*

Miroir des bois déserts
 Toile des labours peinte à l'infini
 (Quadrillages d'ocre, pierrailles blanches
 De très haut et très loin sous les amas de nuages)
 Clairière vermeille du levant,
 Routes encore, dispersion dans le lointain,
 Voix soudaines, visages du temps
 Et le bruit d'amour qui se poursuit comme en souvenir
 Au point où tout bascule dans l'ombre ou revient à la lumière³³.

Que la deuxième partie du recueil s'intitule « Partage de la chair » est assez significatif. Cela peut bien sûr s'entendre dans le sens du rapport amoureux, mais est-ce que cela ne pourrait pas s'entendre dans un autre sens : partage de la chair du monde ? Et tout être, n'est-il pas un monde en soi, fait d'invisible (son passé et son futur) et de visible (son présent) ; n'est-il pas fait de mémoire et d'imagination, de rétrospection et de projection ? Pas sûr, pas sûr que l'on vienne si facilement à bout de la poésie de François Lallier.

IV. *Montagne double*³⁴

Montagne double, poème en deux parties, est le récit d'une ascension (*Gravir*, titrait Jacques Dupin) :

Montant, obliquement,
 Vers rien,
 Traversée du rêve jusqu'au noir
 [...]
 Vacillant dans l'effort vertical
 De la montagne visible
 Constante pourtant au
 Gré de l'air.

Mais dans un effort qui ne voit pas son terme, et donc sur le point de renoncer :

Mouvements de marche en moi
 Violence par étapes
 Dissipée, toujours la fin recule
 Avec le point de renoncer, faire la somme

³³ « L'orée 4 », *ibid.*, p. 28.

³⁴ Éditions Poliphile, 2005. Avec deux papiers collés de Danièle Calegari.

Au dernier tournant, où roulent les pierres,
À quelques pas du songe, du sommet.

Marche, qui met en action les jambes et le cœur, la vue :

Les jambes, le cœur, le regard
Gravissant maintenant
L'heure tournant entre l'herbe et la brume,
Que retarde
Une cloche qui monte aux pans du ciel.

Et cela pour une observation précise, aiguë :

Une pente au loin, des pierres, la prairie,
L'œil de la fleur
(Ombelle frissonnante ancrée
À contre-jour de l'azur
Et ses racines loin dans la couleur de la terre
Délivrant là comme en sommeil
Le frêle vert chimique de son regard mitoyen)

C'est là un poème de toute beauté. Pourrait-on le prendre, au moins en partie, pour l'allégorie d'une psychanalyse ? Des indices ou des glissements pourraient s'opérer (« Torrent la voix, torrent l'oreille »), mais ce serait sans doute aller trop loin dans l'interprétation. La poésie de François Lallier garde, par moments, sa part de mystère, mais sans gêner sa lisibilité : « tout poème, s'il est vrai, demeure mystère », disait Pierre Jean Jouve dans *Apologie du poète*³⁵. Dans *Montagne double* tout se passe, encore, entre ombre et clarté :

Le premier pas dans la sagesse de la montagne,
Où tu ne sais encore
Croyant le plus obscur source de la lumière
Si la pâle clarté grandit ou si tes yeux s'habituent à l'ombre.

V. Les Archétypes³⁶

Le terrestre est peuplé d'indices :

Humbles sont les indices qui prennent le cœur.
Irradiants, mais comme en un retrait, et à faible distance,

³⁵ Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, Paris, GLM, 1947.

³⁶ *Les Archétypes*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2012.

Ils patientent dans ce qui semble une attente,
Ou un reste, un peu d'eau encore, ou de lueurs³⁷.

La poésie de Lallier les cherche, les débusque, afin de leur répondre d'une voix humaine, que l'on peut dire amoureuse. Je n'ai pas fractionné ma lecture selon les thèmes, creusés de recueil en recueil, ce qui serait une autre approche : « En mémoire », « Le Regard seul », « D'une montagne », « Autre miroir », « L'Oubli » sont des titres de ce dernier volume. Ils signent l'exemplaire cohérence de cette poésie. Le terrestre, c'est

Partout ces figures changeantes, multipliées
Dans le dessin du monde, portées à notre vue
Comme son eau et sa nourriture. Un jour,
Les fruits lourds sur les arbres au long des talus ensoleillés de juin
Comme dans une autre époque du monde.
[...]
Le sillon sinueux d'une rivière, l'herbe sauvage
D'un canton de campagne où l'heure s'est séparée du temps³⁸.

Ces signes du terrestre nous appellent, nous requièrent, ce sont des figures

Hors de tout compte multipliées
Mais dont chacune d'être première
Nous arrête nous qui avançons dans les années
Par ce dessin clair qu'on ne peut retenir,
Mais d'une même source et qui semble éternelle³⁹.

Ici encore, ce que l'on pourrait prendre pour une opposition, éphémère et éternité, s'avère ne pas être antinomique. Ces figures toujours si terrestres,

En nous elles se rassemblent,
Images faites seulement de notre passage
Orienté par le même amour
Pour l'éveil où elles s'ouvrent et se ferment
De la même lumière sans visage⁴⁰.

³⁷ « Sources de la Seine 2 », *Les Archétypes*, op. cit., p. 37.

³⁸ « Les archétypes 2 », *ibid.*, p. 31.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

Sans doute y aurait-il bien d'autres façons d'aborder cette poésie⁴¹, ardue d'un côté et si prenante de l'autre. Plutôt que sur le commentaire, c'est sur les citations que je compte pour donner l'envie de la lire. « Une citation n'est pas un extrait. La citation est une cigale. Sa nature est de ne pouvoir se taire. Une fois accrochée à l'air, elle ne le lâche plus », écrivait Mandelstam dans son *Entretien sur Dante*⁴². Ajoutons que toute interprétation peut être sujette à caution, interprétation de travers, ou à tort. Je me demande, juste, si le premier paragraphe du tout dernier texte des *Archétypes* ne pourrait pas être, au fond, une magnifique et merveilleuse définition du poème :

Lui, dans le désert des contraintes sonores, avance en cherchant l'harmonie inconnue, inatteignable peut-être, celle qui se construit à mesure qu'elle reconnaît en elle ce qu'elle manque, et en porte l'incalculable mélancolie, qui la mène pourtant sur le chemin de sa perfection : figure voilée dont le corps peu à peu se précise, et plus dense déjà transforme en sérénité le vif du désespoir⁴³.

Je n'ai fait, je crois, que tourner autour, cerner, plus ou moins, la poésie de François Lallier, sans en atteindre le centre. Mais le centre est-il atteignable ? Quelque chose, en elle, se diffuse... Tel un « Bruit de pas fuyant dans le hallier du poème⁴⁴ ».

⁴¹ Voir le dossier François Lallier d'*Europe* n° 1003-1004, novembre-décembre 2012 : textes d'Yves Bonnefoy, Patrick Née, Michèle Fink, entretien de François Lallier avec Patrick Née.

⁴² Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, trad. Jean-Claude Schneider, Genève, La Dogana, 1999.

⁴³ « Dans le désert des contraintes sonores », *Les Archétypes*, op. cit., p. 51.

⁴⁴ « L'image et le bruit des mots », *États de la mémoire*, op. cit., p. 15.

POÈMES OFFERTS

Ester Teller mann

Irina

Qui tissa les
fils des 4 univers ?
Embrasa le signe ?
Nous avions voulu
le pourpre
plus
l'airain
la brûlure des
paupières
un jour

à consumer et
à confondre.

*

Nous avons déposé
des images d'or
dans les stucs enfermé
le Verbe
décliné des ocres
et des glacis
pour que dure
un matin

en votre tempe.

*

Et reviendront
les ormes les
lacs souterrains
les rizières de
brume
mère lavée des
siècles.
L'enfant se lève
ouvre la porte
quelque chose
n'a pas menti.

Nous allions
à rebours des déserts

*

Nous disions
un jour
tombe
pour qu'affleure
le dessous
les mers où dorment
les volcans
des mémoires
nouées aux parois
et aux cycles.

*

Qui saura
nos sonates et
nos peintures ?
Irina jetée
vers l'Est
et le secret des voix ?
Nous n'avions circonscrit
ce qui s'achève

ce que nous
n'avions pas su.

Livane Pinet

Les pantins
(extrait)

Pantine avait mis dans un pré
au bout d'une branche
le soleil à sécher

Façon pour elle
de s'en parer et d'éblouir
Pantin dans l'autre pré de l'univers
où recluses agglutinées
les saisons agonisent

*

Elle a une jambe de bois et l'autre
de carton et le matin au réveil
sa tête est de papier mâché avec
qui la traversent
des volutes vermillon
poudre fine de cinabre et pensées bleues
qu'elle tente maladroite
de mettre en boîte

*

Lui n'a pas son pareil il
se cogne et se rencogne
tout contre son firmament
les pieds dans les étoiles rugueuses
et son jardin
comme une voile au loin

*

Celui qui l'a croisé n'est pas encore né
mais lorsqu'il naîtra il le reconnaîtra

des quatre coins du champ on accourra
on le saluera on sera
si heureux et malheureux à la fois

en attendant on se tient droit
ou courbé comme on peut

*

Le matin elle a des rêves
ce sont de menus vers
qui grouillent sur ce qu'il reste
de son corps
elle si frêle dans son cratère

ou bien ce sont ses fleurs
et elles lui font la révérence

parfois sa tête est perchée
au beau milieu des branches
on dirait qu'il neige

*

Il est beaucoup trop loin
mais il cherche quand même
en vain il cherche à voir
son visage de craie fiché dans la nuit

Quelquefois elle croit entendre
ses pas de loup ou de fourmi

alors
elle tend l'oreille vers l'infini

*

Elle l'a dans la peau et lui
dans la sienne sa peau de pantin
c'est là qu'ils se démangent et se mangent
et recommencent le lendemain

avec la même faim

*

Sa peine elle la porte
comme une panoplie

de la tête aux pieds

et tout le monde (ou
le peu qu'il en reste) lui
en fait compliment

*

Jamais il ne se décourage
il attend des siècles le passage
d'une comète
qu'il chevauchera
ratissant l'univers d'avant
en arrière
cheveux au vent

tandis que ses dents s'aiguisent
pour un baiser ardent

*

Leurs mots ils les postent
avec tringle et crochet
à n'importe quelle heure
il suffit que le temps
se fige dans leurs veines

alors la nuit en fait des bruits
incandescents ou bien
de transparentes nébuleuses
parmi lesquelles vont et viennent
des méduses fabuleuses

*

Et le jour que fait-elle ?
Personne ne la croise
elle erre dans l'air
ou rase les murs

Elle cueille aussi des framboises
des groseilles et des mûres

Et plonge sa ligne dans les cratères
où rien ne mord

*

Il n'a d'yeux que pour elle
et elle n'a d'ailes que pour lui
et d'yeux et d'ailes ils s'étreignent
et de deux papillons n'en font
qu'un —
Belle-Dame Paon de nuit

*

D'innombrables champs
s'étendaient sous les pierres
et lorsqu'elle s'approchait

c'était des chèvres
et lorsqu'elle s'approchait
c'était des chiens
et bientôt des chenilles

et tout un tas de choses
qui allaient dans les champs
à la recherche de chacune

Elle chinait
elle chinait le monde à ses chevilles

*

Qu'est-ce qui cloche en ce royaume ?

Pantine de sa lunette ne voit goutte

sinon le vent qui arrache les toits

et la mer qui avance aux portes des maisons

comme un chien le ventre creux rentre chez lui

Michèle Finck

Bande-silence de l'enfance

1
Ultime grumeau

À la fin de sa vie le père
 le taiseux
 le balbutiant
de plus en sourd et mutique
répétait toujours
avec âpreté et douceur
bizarrement mêlées
le même mot

évidemment

m'êtré dit dans mon for intérieur
inquiet
il a trouvé avec ce mot
simple
un passe – partout

il pouvait lui servir en toutes situations
surtout quand il n'avait pas bien entendu la question
ou n'avait pas envie de parler

au restaurant quand le serveur s'ingéniait
à lui faire goûter un vin boisé
et lui demandait
cela convient-il à monsieur

le père pour renvoyer la balle
sans bien entendre
et sans sortir de son mutisme natif
répétait invariablement

évidemment

dans une librairie lorsqu'une vendeuse zélée lui demandait
s'il s'intéressait à un nouveau livre
craignant d'avoir mal entendu
et cherchant à économiser ses mots
il ne manquait pas de répliquer

évidemment

quand on lui demandait
est-ce que ça va bien
il répondait toujours

évidemment

quand on lui demandait
est-ce que ça va moins bien
il répondait avec le même à-propos

évidemment

il avait toujours été ingénieux
ce mot
évidemment
incarnait la façon avec laquelle
il était parvenu à bricoler une réponse
taciturne
quelle que soit la question

une échappée-belle élégante
une marque de courtoisie
pour ne pas laisser l'interlocuteur
décontenancé
sans lui donner le change

surtout par fatigue du langage
qu'il avait porté toute sa vie en Sisyphe
ayant vécu le bilinguisme
comme un alinguisme

maintenant harassé
il gravissait les dernières marches de son existence
doutant plus que jamais de son sens

il n'avait plus guère de force
sinon pour dire un mot
qui était un ultime grumeau de mutisme
une bulle de savon finale

évidemment

je l'entendais fréquemment
se racler la gorge
pour extirper de lui ce maître mot
et il m'était difficile de ne pas prêter de plus en plus
l'oreille
à sa manière de le prononcer
jusqu'à finir par ne plus entendre
sa signification
mais sa seule sonorité

avec son léger accent alsacien
et son souci d'articuler nettement
ce mot de passe
il avait fini par le prononcer
d'une façon tout à fait singulière

il faisait reposer tout le poids
sur le centre du mot
et cette inflexion inattendue
le conduisait à mettre en relief
un vocable contenu dans
évidemment
mais peu perceptible
en cas de diction française

vide

évidemment évidemment

disait-il à longueur de journée
laissant percevoir
par le retour insistant
légèrement jazzé
de ce mot
ce que la vie était devenue pour lui

vide

rarement un mot
avait incarné aussi bien un être
donné à entendre qu'il était à bout
au bord
de laisser tomber le langage
tout en s'agrippant
à un dernier caillot

évidemment

aujourd'hui encore
bien des années après sa mort
je sursaute
– soubresaut de tout l'être –
quand j'entends par hasard
un Alsacien prononcer

évidemment

en accentuant
les syllabes centrales

cet ultime mot est devenu en quelque sorte
un fantôme vocal
du père mort

faisant monter aux yeux
et aux mots
les larmes
de la mémoire

plus sûrement que toute autre
hantise

La bande-silence

Aurais pu succomber moi aussi
à ce mutisme
radical jusqu'au-boutiste castrateur
le père m'y entraînait malgré lui

aurais pu me laisser ensevelir
vivante
sous ces gravats lourds
écouter comme déjà dans un cercueil
les pelletées de mutisme
au-dessus de mon crâne

où avoir trouvé la force de m'extraire
de cette gangue
gluante stagnante
de cette mise en terre forcée tête la première
bouche asphyxiée gavée de pierres

où avoir trouvé la vitalité
d'expulser hors de moi
ce mutisme du père

sais
pas

mais il y aura toujours au centre de ma parole
cette goulée de silence
cette tourbe de mutisme
cette œuvre impraticable
terreau maudit béni
bourgeon
à la fois de mort
et de vie

avoir laissé croître en moi
le bourgeon de vie
et lutté au corps à corps
contre la bouture
de mort

maintenant silence
qui grandit
m'est cloître intérieur

où me recueillir
et prier

grâce aux muets de l'enfance
aimer plus que tout
le silence
le son du silence
la rumeur scandée du silence
me les repasser en boucle dans la tête
quand ça tague de mort en moi

ce son du silence
lui donner un nom
la bande-silence
comme on parle de bande-son

et quand je me la repasse
cette bande-silence de l'enfance
qui s'effiloche
je revois vos yeux mes mutiques
vos yeux agrandis démesurément par le silence

père grand-mère
mes muets mes morts mes aimés
rares sont ceux qui m'ont regardée
avec l'intensité de votre regard
vert mer bleu mer
décuplée par le silence

désormais une figure
de muet
se tient partout dans la crypte
de ma vie de mes livres
il frappe sans cesse à ma porte fêlée
gardien il veille sur mes morts
il me survivra

la muette
en moi n'est-elle pas celle

qui repousse le plus loin
les limites
des mots
celle qui sait que poésie est d'abord
une façon de faire silence dans les mots

au point parfois de ne plus pouvoir
parler

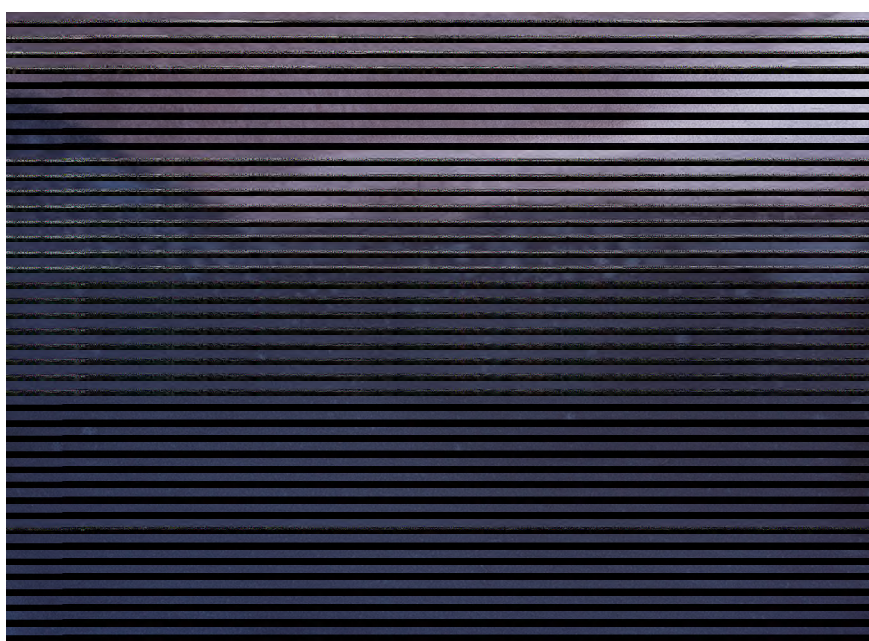
es-tu seulement possible
poésie

sans la bande-silence filandreuse
de l'enfance
crayeuse claire-obscur

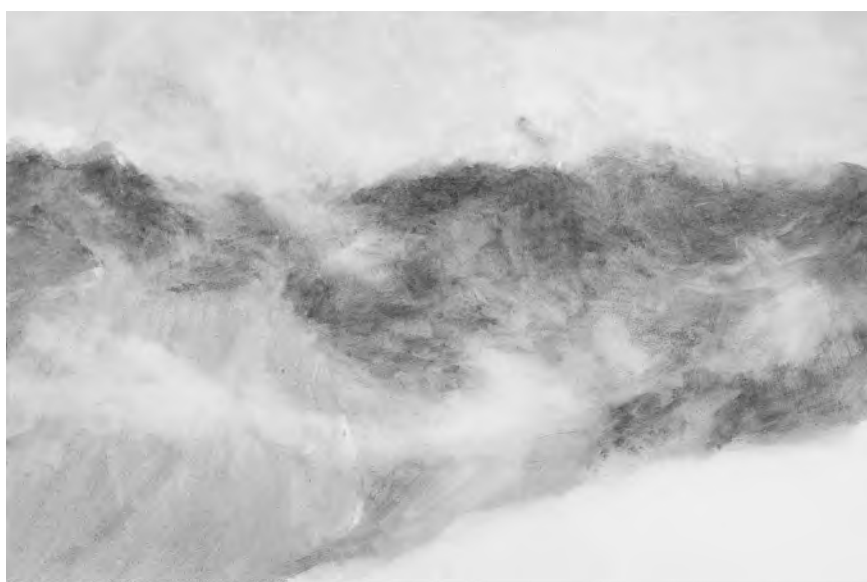
où renaître
sans cesse ?

Music allways wins disais-tu Samuel Beckett

Plutôt : *Silence*
allways
wins



Jean-Baptiste Née, *Vallée, ciel, nuit (I)*, aquarelle sur papier, 28x38, 2019



Jean-Baptiste Née, *Massif, pluie (II)* gouache sur papier, 38x56, 2023

ENTRETIEN

François Lallier et Patrick Née

Conversation

I. Langage, parole, voix

Patrick Née : Le premier sujet que j'aimerais que nous abordions ensemble, cher François Lallier, c'est celui de l'opposition fréquemment mise en évidence dans votre poésie, et cependant inhabituelle voire paradoxale, entre « voix » et « langage ». « Mais la voix qui nous sauve du langage¹ » anime « Le plus ancien souvenir », poème liminaire du dernier recueil publié, *Les Archétypes* ; « Plus de noms ni de mots² » proclame comme, un *contre-art poétique*, le titre d'un autre poème liminaire, lors d'un précédent recueil, *Le Silence et la Vision* ; et du même, « Dans le vaisseau de terre » certifie que « L'oubli des noms s'égale aux feuilles neuves³ » d'une création alors renaissante. *Tissu du temps*, le précédent recueil, l'avoue dans « Château de M. » : « Ce qui sera donné ne sera pas le nom⁴ » ; et « D'une montagne froide » l'explicite :

Le sens apparaissait dans l'autre langue
Traduit de la langue invisible :
Pas de mots ni de lettres !,
Toujours voilé⁵.

Or, pour « voilé » qu'il apparaisse, c'est ce « sens » qui seul vous importe, que vous ressentiez formé *hors langage*, échappant aux « lettres » dont sont composés ces « mots » à éviter, en n'écrivant plus que sur un modèle absolument paradoxal : celui d'une « phrase qui follement se voudrait libérée des noms⁶ ». Cela va jusqu'au fantasme qu'expose le dernier poème de « La voix souterraine », dans *Matière de*

¹ « Le plus ancien souvenir », *Les Archétypes*, Cognac, éd. Le Temps qu'il fait, 2011, p. 7.

² « Plus de noms ni de mots », *Le Silence et la Vision*, Paris, Deyrolle éditeur, 1996, p. 33.

³ « Dans le vaisseau de terre », *ibid.*, p. 42.

⁴ « Château de M. », *Tissu du temps*, Losne, éd. Thierry Bouchard, 1993, repris in *Le Silence et la Vision*, *op. cit.*, p. 29.

⁵ « D'une montagne froide », *ibid.*, p. 21.

⁶ « Carrefour du ciel », *La Semence du feu*, Saint-Pierre-la-Vieille, éd. Atelier La Feugraie, 2003, p. 9.

*l'amour*⁷ : « Le parleur subit en rêve / L'ablation du larynx », donnant ainsi à entendre que la phonation linguistique (qu'implique la qualification de « parleur », mot rarement usité) doit être interrompue – voire *tranchée* – pour que surgisse la condition de possibilité de l'opération poétique.

Cependant, conscience vous est pleinement acquise que c'est encore par le langage, et lui seul, que l'opération poétique a quelque chance d'aboutir. Au deuxième chapitre de votre remarquable essai sur l'œuvre d'Yves Bonnefoy, paru en 2015, vous en énoncez clairement le paradoxe :

C'est le langage en effet qui est ambivalent, au regard de l'espérance poétique, *dont pourtant il est le vecteur*, le mot qui introduit les fragmentations du concept, mais peut s'ouvrir à l'expression de la conscience unitive et de l'appropriation par l'amour [...]⁸.

Et du coup se met en place l'hypothèse d'une « autre langue » – « langue invisible » du poème plus haut cité – que vous appelez plus couramment « voix », elle-même qualifiée d'« antérieure » pour la distinguer de la simple phonation de la langue courante ; et c'est sous cette appellation que vous avez publié votre triptyque critique – de Baudelaire, De Quincey, Poe, Rimbaud et Mallarmé, à Jouve, Jourdan, Frénaud, et pour finir Yves Bonnefoy.

Toujours vers cet avant, ô langue, c'est dans ton oubli
Que chantent les seules lèvres avides de mémoire⁹

écrivez-vous dans « Variation sur le miroir », poème de *Le Silence et la Vision* : l'« oubli » de la langue d'usage ouvrant l'accès à la « mémoire » de son « avant », c'est-à-dire la *voix antérieure*. Et dans « Montagne », poème de *La Semence du feu* :

Ô dans l'éveil, pure de tout langage
Est-ce toi qui m'enlèves le souffle
Et pourtant me force à parler¹⁰ ?

⁷ « La voix souterraine III », *Matière de l'amour*, Losne, éd. Thierry Bouchard, 1985, p. 14.

⁸ *La Voix antérieure III*. Yves Bonnefoy, Bruxelles, éd. La Lettre volée, 2015, p. 28 ; je souligne.

⁹ « Variation sur le miroir », *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 45.

¹⁰ « Montagne », *La Semence du feu*, op. cit., p. 10.

– étant entendu que le pronom de rappel « toi » représente ici l’une des instances les plus décisives de la réalité extérieure au langage : l’impressionnante montagne, « [b]lanche apparue » à l’ouverture du poème (ce qui débouche sur une future question que j’aurai à vous poser à propos de votre originale appropriation de l’« achéïropoïèse », la création poétique n’étant pas sollicitée par les jeux du langage, mais directement par les référents qui lui sont aussi extérieurs qu’antérieurs).

Paradoxe « Lumière / De l’imperfection du langage¹¹ », dont la contradiction interne introduit à la tension seconde – quasiment un *adynaton* – du « silence du chant inconnu¹² » qu’évoque « Esquisse des yeux sombres », dans *États de la mémoire*, votre premier recueil. C’est aussi ce qu’avance la conclusion de l’une de vos études sur Mallarmé, cernant « la voix insaisissable qui se profère sous les mots, porteurs d’images, et par quoi le vers pourra être la transposition visible, audible, du silence qui traverse le monde¹³ » ; ou votre analyse de la *Morella* de Poe, au sujet de son « nom, qui a perdu tout référent comme tout signifié, qui n’est plus que pure réalité sonore », tout en « subsist[ant] cependant comme nom », de sorte que, « [p]erdue dans son nom, Morella laisse ouvert l’accès à la voix qui fait entendre la langue première, la langue antérieure à tout langage [...] »¹⁴. L’important poème « Tissu du temps », titre éponyme de votre troisième recueil, ne porte-t-il pas en son cœur l’interrogation suivante, aussi inquiète qu’irradiante :

Voix secrète, est-ce toi, toi qui te fais entendre¹⁵ ?

Et dans son avant-propos, ce recueil tout entier se propose d’évoquer « la voix profonde apportant au jour / Les paroles que je prononce et ne peux connaître¹⁶ ». C’est toute la révélation qu’opère la trilogie de *La Semence du feu* intitulée « Dans l’ombre de la voix¹⁷ », qui pose du même coup la question du caractère fréquemment *métapoétique* de votre inspiration, que nous aborderons plus loin.

¹¹ « Esquisse des yeux sombres », *États de la mémoire*, Paris, éd. de L’Ermitage, 1981, p. 40.

¹² *Id.*

¹³ « Sur la scène du temps », *La Voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles, éd. La Lettre volée, 2007, p. 76.

¹⁴ « Les dents de Bérénice », I, *ibid.*, p. 88.

¹⁵ « Tissu du temps I », *Tissu du temps*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ « Passages, uniquement passages... », *ibid.*, p. 9 ; en italiques dans le texte.

¹⁷ « Dans l’ombre de la voix I à III », *La Semence du feu*, *op. cit.*, p. 29-31.

Encore une fois, et pour conclure sur l'objet de cette première question, « la voix outrepassa la représentation, mais doit passer par elle¹⁸ ».

François Lallier : Tout ce que vous venez de dire, cher Patrick, et le choix si cohérent des poèmes que vous citez, me pousse à vous répondre en tentant de préciser ce que je désigne comme la « voix antérieure, cette « notion » que j'ai conservée comme titre commun de plusieurs livres, et ce sera répondre aussi à votre interrogation sur *langue* et *parole*.

Leur distinction, établie par la théorie linguistique, n'était guère pratiquée dans ma jeunesse, particulièrement dans le cours des études classiques ; et quand j'ai pris conscience de son importance, j'ai tenté de la comprendre dans le domaine que j'avais adopté, c'est-à-dire la poésie. Je dois dire que cette étude, pour ce qui me concerne, n'a guère été concluante. Je ne lui accorde pas la même importance qu'Yves Bonnefoy, que nous aimons et admirons tous les deux, et qui, me semble-t-il, l'utilise dans un sens assez éloigné de son champ initial. Il me paraissait difficile, par exemple, de distinguer selon elle les réalisations verbales, et j'ai fini par considérer l'opposition langue/parole comme une sorte d'axiome, que je comprenais de la façon suivante : la langue est un ensemble organisé d'outils permettant d'émettre et de recevoir des significations verbales, dont le premier trait d'organisation, ou d'articulation, tient dans la relation entre signifiant et signifié ; la parole, c'est la faculté qu'a tout locuteur d'employer cet ensemble organisé d'outils pour émettre les énoncés que va entendre un interlocuteur, avant d'éventuellement lui répondre. Le mot « parole » a ainsi le double sens de faculté de parler et de produit de l'usage de cette faculté, ou encore d'énonciation et d'énoncé. Tout énoncé est une parole qui actualise la langue, laquelle, réservoir d'innovations potentielles, en elle-même ne *dit* rien, bien qu'elle soit objet d'étude.

Quand il s'agit de poésie, la parole (ou l'effet de parole), s'il n'est pas expressément désigné, est privilégié en ce que le poème semble d'abord une adresse, que l'interlocution s'y trouve mise en lumière par l'emploi de pronoms, que les formes, les démarches signifiantes, y font davantage appel à un interlocuteur – souvent interne. Par ailleurs couleurs sonores, allitérations, rythmes, en concurrence avec la syntaxe, représentations liées à des figures qu'on peut appeler images, introduisent une logique propre, qui suscite une attention particulière. Ainsi la parole se fait véritablement incarnation, dans la matérialité même des mots, tandis que

¹⁸ « L'ordalie », *La Voix antérieure III*, op. cit., p. 38.

la langue reste une abstraction théorique, de sorte que la distinction devient inutilisable hors du champ, précisément, de la théorie. Nous sommes faits autant de mots que de chair, notre vie entière est sous la dépendance du langage, nous pouvons par le langage la perdre ou la sauver, mais c'est la parole qui est alors en jeu. Qu'en est-il, dans ces conditions, de la langue ?

Me vient à l'esprit l'exemple de Raymond Roussel. Son invention, décrite dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, porte sur des dispositifs linguistiques qui feraient de l'énoncé total, du « livre », une manifestation de la langue, une démonstration de sa capacité à créer abstraitement un univers hors de toute interaction d'un locuteur et d'un interlocuteur (bien différent en cela de Lautréamont). Michel Foucault, quelque temps avant *Les Mots et les choses*, avait publié un essai sur Raymond Roussel, anticipant la mise en lumière de l'effacement du sujet dans l'œuvre littéraire ; effacement fonctionnel en ce sens qu'il faisait place au fonctionnement de règles simples ancrées dans la langue, je dirais dans le dictionnaire. Or de ce livre émanait, je m'en souviens, une aura de mystère quasi ésotérique, ou alchimique, de magie reconstituant de la façon la plus séduisante un sujet imaginaire, héros de l'écriture auquel rien n'empêchait d'attribuer le nom d'auteur, qui faisait le titre du livre. Le système de la langue, non pas subverti mais révélé par l'instrument de quelques règles d'écriture, avait trouvé son auteur, et retrouvé un sujet. De tels allers-retours ont été fréquents dans ces années-là, avec plus ou moins de succès, de productivité, de profondeur.

Dans ces mêmes années un écrivain, Roger Laporte, a joué un tout autre jeu, en produisant une œuvre qu'on peut croire tout entière du côté de la langue, mais qui relève en fait du seul sujet de la parole, auquel de moins en moins de possibilités sont données de se tourner vers la langue, et qui de ce fait apparaît dans sa nudité, avec une certaine dimension tragique : car il n'est plus que le lieu d'une écriture sans autre objet que le questionnement de sa possibilité hors de tout prétexte, de toute référence à un monde – qui ne serait qu'un monde de mots, pour un « je » et un « tu » falsifiés. Il a intitulé *Une vie* l'état final de cette œuvre, et l'a sous-titré *Biographie*, renvoyant tout récit concernant un sujet autre que celui qui se fait ainsi parole pure, à la notion frappante de « thanatographie ». On ne peut rien concevoir de plus désertique, semble-t-il, que cette parole vraiment sans autre objet qu'elle-même ; et pourtant le lecteur qui s'aventure en elle est saisi à son tour par la même fièvre d'un mouvement immobile, à son tour sujet d'une interrogation sur la manière dont la parole entamée va se poursuivre, et jusqu'à quelle fin. Et dans le mouvement perpétuel de l'interrogation, toujours variée, il finit par entendre quelqu'un, par identifier une voix. Roger Laporte avait écrit

auparavant un livre intitulé *Une voix de fin silence*, qui ne sera pas retenu dans le processus de réduction qui aboutit à *Une vie*. Le titre de ce livre fait référence à un passage de la Bible, la voix est celle du principe divin, et il met en exergue l'amphibologie du mot « fin » : l'impossibilité d'une voix silencieuse a rapport à une ténuité surnaturelle et à la proximité du silence et du son, si souvent perceptible dans la musique. Un tel silence ne peut pas être celui qui succède par exemple à une énonciation. Il ne peut être qu'intérieur à celle-ci. Ce livre est l'un de ceux qui m'ont conduit à délaisser l'opposition langue/parole, et à penser à la voix, à penser la voix. Elle m'ouvrait un tout autre champ, particulièrement à travers la musique vocale. La voix réalise la musique, comme un instrument, avec la réserve qu'elle ne peut qu'assez brièvement, en des séquences spéciales, se passer de l'articulation des phonèmes, qui distingue la phonation linguistique des vocalises – ou du cri. J'écoutais l'opéra – proche de la poésie – et je me souviens aussi d'avoir admiré *Quatuor II* de Betsy Jolas, qui mettait en lumière cette frontière de la voix, jusqu'au « point » final. La voix est le fantôme bien réel que cache l'énoncé qui la recouvre, toujours simultanément langue et parole. Et une part essentielle de la poésie, sans même prendre en compte les multiples conséquences qui en résultent, est de faire entendre cette voix.

Ce n'est pas sans atteindre, dangereusement ou non, certains seuils, ni subir certaines épreuves. Le premier poème que vous citez, cher Patrick, extrait de *Matière de l'amour*, rapporte un rêve, désigné comme tel. S'il peut sans doute représenter une forme de castration, il émet surtout à mes yeux l'hypothèse qu'on puisse libérer la voix de la langue, non pas en la réduisant (par une sorte de lettrisme qui méconnaîtrait que la lettre est la première articulation de la langue) au seul phonème – ce que peut seule la musique –, mais en représentant les effets de sa présence, les traces sur le chemin qui conduit vers elle. Rêve, ou même fantasme, pourquoi pas, mais qui, comme le processus de castration, se présente comme accès à la compréhension des réalités de l'âme engagée dans le désir et la quête de l'amour. La « langue invisible » est celle que parle la voix offusquée par la langue telle qu'elle s'oppose et en même temps s'unit à la parole dans la formule fondatrice de la linguistique. Et si j'ai pu garder « invisible », plutôt qu'« inaudible », c'est parce que dans le jeu qui se fait entre la perception et le langage – un point sur lequel nous pourrions revenir –, *entendre* et *voir* sont en relation d'analogie, et pour souligner cette analogie, qui a beaucoup compté dans l'exploration des possibilités de faire entendre la voix par le poème.

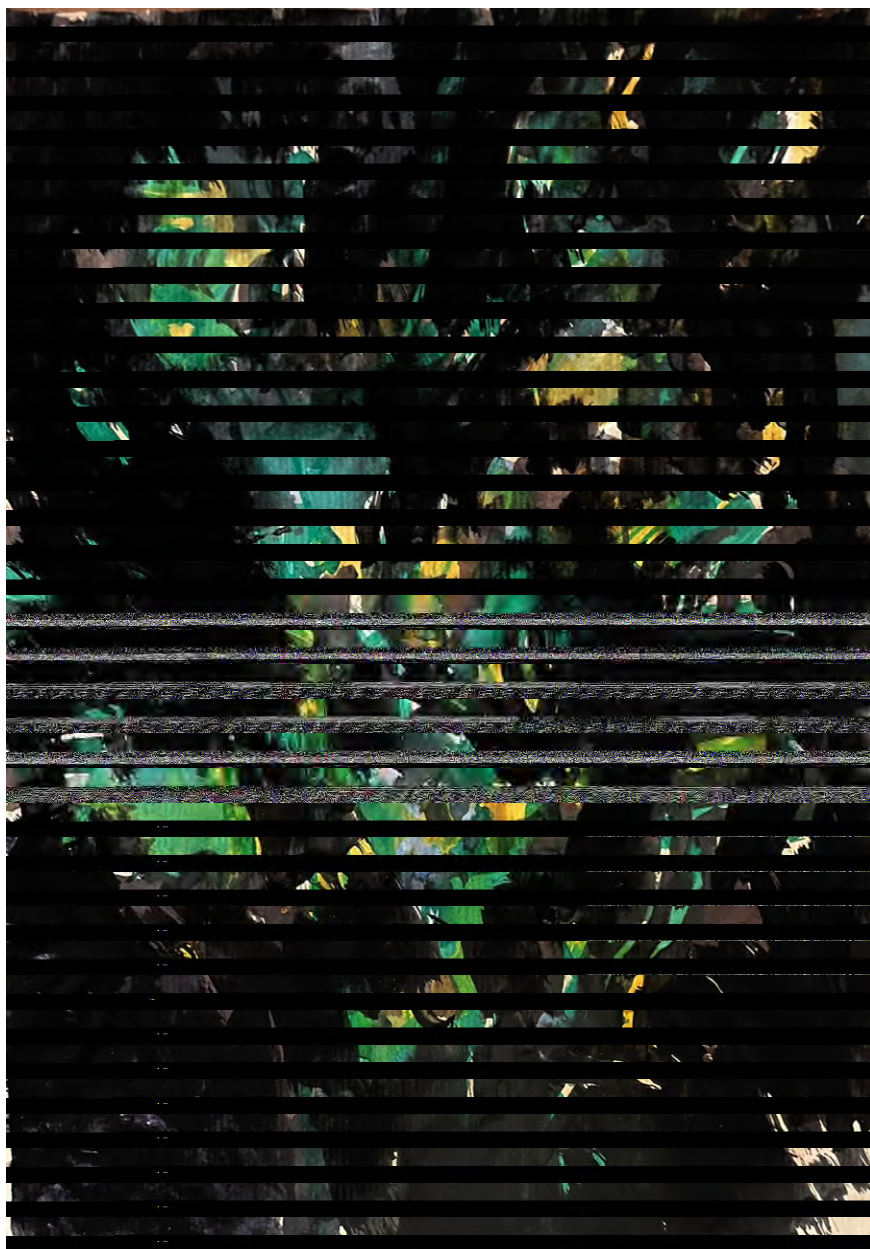
Toutes ces réflexions me venaient, de façon assez peu systématique, dans le travail, pour moi premier, d'écriture de la poésie, et dans la fréquentation d'une certaine famille de poètes. Elles m'ont conduit à

reprendre la lecture de Baudelaire, et en particulier d'un poème qui m'obsédait par son mélange d'évidence et d'obscurité, le poème XV des *Fleurs du Mal*, « La Vie antérieure ». Exemple de fusion du visuel et du sonore, il semble aussi le type même d'une énonciation à la première personne, mais le « je » qui parle est repoussé, par le jeu de situations contradictoire dans le temps et l'espace, dans une antériorité absolument insituable, qui forme énigme. Je ne pouvais m'aider pour la résoudre ni des recherches savantes – curieusement assez pauvres, et conjoncturelles, pour un auteur parmi les plus commentés au monde –, ni du renouveau des études baudelairiennes amorcé, dans les années 60, avec la relecture des *Petits poèmes en prose*, des *Journaux intimes* et de *Pauvre Belgique* qui s'éloignait de la pensée « artiste » dont semble évidemment relever « La Vie antérieure ». Une relecture minutieuse, inspirée par les questions de l'écriture poétique, m'ont conduit à voir dans l'antériorité insituable du poème un équivalent du statut de la voix dans le langage, et à désigner celle-ci du nom de « voix antérieure » – jeu de mots, certes, mais également incitation à faire de la voix ainsi qualifiée un instrument de compréhension.

La « voix antérieure » n'est pas séparée de la phonation dans la langue, et n'est silencieuse qu'en elle. Disons qu'elle est le silence de la langue, apparaissant quand en elle se rompt de quelque manière l'unité du signe derrière laquelle le plus souvent elle disparaît. Moment où la matière phonétique du signe se sépare de la signifiante et sonne pour elle-même, de façon non pas à souligner le sens, mais à le mettre en relation avec la présence non verbale du monde. La poésie, parce qu'elle s'intéresse à cette présence non verbale, cherche à faire entendre cette voix. L'un des écrits pour moi les plus démonstratifs à la fois de ce paradoxe et de cette recherche profondément inventive, c'est le récit de Poe intitulé « Un souvenir de M. Auguste Bedloe », qui joue sur la lettre, autant que sur l'opium ou la métempsychose. Pour Baudelaire il s'agit d'autre chose encore. La lettre qui manque, la « lettre volée » dont le poème résonne, est rapportée à une antériorité qui, sous la guise d'une antiquité imaginaire, cherche le présent. Imaginaire : qui appartient aux images ; et c'est à travers sa pensée de l'image que Baudelaire construit sa pensée du présent, de la « qualité de présent ». Celle-ci dépend tout entière de cette antériorité imaginaire, ou imaginative, que fait entendre la voix. L'identifier à l'enfance, voire à un état prénatal, ne résout pas la question, qui ne vaut que dans le poème, dans la langue du poème.

Dans l'idée de « voix antérieure » entrait également une certaine conception que je me suis faite de l'antériorité du poème à lui-même, de son être potentiel. Le poème en s'écrivant écoute la voix nécessaire qui le fait percevoir la résonance d'une formulation jamais encore entendue. Et

certain il emploie une langue, matériau et condition de la parole qu'il est, mais ce qu'il dit relève à ce moment même d'un autre état que langue ou parole. On pourrait le dénier, penser que cette recherche métapoétique (dans le sens où le poétique jouxte la rhétorique), métalinguistique même, est un tour, sinon un trope, une façon de parler. Qu'est-ce que cette mémoire qui n'a d'autre lieu et objet qu'un poème à l'état latent, non encore advenu ? Et pourquoi relativiser les réalités simples auxquelles les mots font référence, au bénéfice d'une élaboration verbale qui aurait besoin d'un surcroît de mystère pour prétendre à être davantage que récit ou discours ? À ces questions pressantes, menaçantes, s'opposait obstinément le fait que le poème en sa langue, en sa voix, pense au présent de la vie, qu'il veut saisir et garder, dans les mots, disponible pour la mémoire. Derrière le poème se tient le puissant désir de comprendre, et de conserver, tel moment où un état plus profond de l'existence s'est manifesté, peut-être d'ailleurs à cause de cette attente active, de cette interrogation de toujours à travers le langage. En ce sens, qui n'est pas si différent de ce que tentait Roger Laporte, le poème pourrait se reconnaître comme « biographie ». La différence est peut-être que ce n'est pas l'écriture qui en constitue l'instrument, et que son acte ne nécessite pas une mise entre parenthèses du monde, mais sa rencontre, au point même où tout « objet » se révèle incommensurable au mot qui le désigne. À la frontière de la signification, du signe, elle désigne ce qui les dépasse, que j'appelle le dehors du langage. L'atteindre, l'entendre, est comme une respiration, silencieuse pour autant qu'elle interrompt le bavardage infini qui recouvre ce dehors et le transforme en référent des mots. Un silence qui peut effrayer, mais aussi être perçu comme une délivrance, étant également le milieu où se lève le monde, et l'expérience en lui d'un « je » qui n'est plus simplement le sujet de l'énonciation.



Claude Faivre, *Le mont analogue*,
encre de Chine et goudron sur papier, 40x30, 2023



Claude Faivre, *Fleurs d'encre*,
encre de Chine et brou de noix sur papier, 40x30, 2023

II. L'image

P. N. : Une autre composante essentielle à vos yeux de l'écriture de poésie, c'est l'emploi de l'image, dont « Naissance et mort de l'image » atteste la tension interne qui la constitue, dès votre premier recueil : récit-fable, au passé (par alternance du passé simple et de l'imparfait), mettant en scène un acteur à la troisième personne, qui « regardait / Une feuille vert sombre, de glace et de feu¹⁹ » – c'est-à-dire une oxymore faisant métaphore, qui par extension métonymique va se faire « paysage » : « Chemins où l'esprit s'avancait [...] / Et effaçant le sol s'enfuyait vers le ciel », avec le risque propre à l'imaginaire de s'évader de la « réalité rugueuse à étreindre » que rappelle opportunément Rimbaud dans « Adieu ». D'où les quatre derniers vers, où l'on retrouve « à l'infini, vers le haut et vers le bas » (ciel et sol), « [l]a même figure » du personnage « au regard » cette fois « Fixé sur de la cendre, à l'infini », l'image ayant alors consumé le réel, ce qui figure bien son risque. Et vous le rappelez dans « Le regard seul » : « Objet et regard simultanément naissent, bien qu'à vrai dire l'objet préexiste au regard, *tout autrement qu'en image*²⁰ », c'est-à-dire selon une tout autre dignité ontologique.

Citons aussi, dans ce même dernier recueil, l'intéressant « Miroir de l'image », qui fixe un état pour vous actuel de la question ; vous y notez ces « Visions que le plan qui les fixe et les offre / Relie au *centre obscur dont elles arrivent sans cesse*²¹ » – à l'instar de ce qu'avait déjà fixé « Photographie » dans *Tissu du temps* : « Un long espace [...] / Où tout le réel entre [...] / En *ce trou au centre de l'image, qui fait l'image*²². » Et l'ambivalence triomphe aux quatre derniers vers :

Pays que nul ne voit, abîme
Où nul ne va que ne le dissipe
L'œil peint sur l'étrave du navire
Qui sombre dans l'image²³.

Ainsi *sombre-t-on* dans l'image, à la manière d'un navire qui prend eau de toutes parts et va plonger dans l'« abîme », mais c'est justement l'image elle-même qui nous sauve, comme le garantit l'œil apotropaïque peint à la proue d'antiques vaisseaux.

¹⁹ « Naissance et mort de l'image », *États de la mémoire*, op. cit., p. 42.

²⁰ « Le regard seul », *Les Archétypes*, op. cit., p. 15 ; je souligne.

²¹ « Miroir de l'image », *ibid.*, p. 21 ; je souligne.

²² « Photographie », *Tissu du temps*, op. cit., p. 27 ; je souligne.

²³ « Miroir de l'image », *id.*

En réalité, on ne peut se passer des images, celles qui ont été peintes par cet art de la représentation par excellence qu'est la peinture, comme celles que découpe sans cesse l'œil humain ; votre poème d'*États de la mémoire* intitulé « Peintre de Rome » me semble le signifier remarquablement, qui ne nous présente aucun artiste en train de s'adonner à son art, pas plus que de décor romain, mais une certaine ambiance de formes et de couleurs comme en voit un œil qui décrit : « Couleurs prises au filet sur l'eau de la nuit / Et jetées brillantes sur la plage de l'aube » (ainsi assiste-t-on au réveil de la couleur au petit matin) ; « nue bleu-sombre ourlée de rose » ou « Étoffes mauves, vertes, rouges, montant / Vers le feu qui brûle sur la dernière terrasse » (et c'est toute la gamme des teintes, découpes et matières baroques, étoffes agitées comme flammes, scénographie des terrasses).

Et il est un cas particulier d'images qui paraît avoir souvent retenu votre attention ; sans doute votre forte culture classique n'a pu manquer d'y contribuer. Il s'agit des mythes, réservoirs de récits qu'embellissent un certain nombre d'accessoires et de situations qui sont autant d'images particulières inscrites au sein de la grande image générale. Votre façon de revisiter le mythe d'Orphée dans le même livre, sous l'intitulé générique de « Fable », met en évidence l'opposition entre deux interprétations : « Comme miroir, comme reflet, / La fable se divise²⁴ », dites-vous, entre d'une part la grande lyrique d'« Entendre / Le bruit des astres » (c'est-à-dire la *musique des sphères* pythagoricienne puis platonicienne, sommet de l'art qui conjoint l'humain au divin), et d'autre part percevoir les bruits et accomplir les actes de la vie nocturne ordinaire en « apprivois[ant] / L'espace de la nuit ». Ainsi la laisse centrale du poème, qui résume le mythe (d'abord « Les animaux de l'esprit [...] en paix avec le chanteur », ensuite « le prince [...] déchiré / Dans un fond obscur de la forêt / Par Dionysos, le dieu »), se trouve-t-elle enserrée entre les deux modes d'être : en haut, les « mots » qui d'abord « se brisent » à l'inverse « construisent un théâtre, parfois laissant / Le regard aller dans l'invisible²⁵ » ; alors qu'en bas « la puissance / [...] détruit [le mythe] ».

On croisera, au fil du même livre, Charon et son obole dans « Le lac des morts²⁶ », l'épi de blé d'Éleusis dans « La Grande Année » (« Reviennent les temps de Saturne-Roi²⁷ », en souvenir de la Quatrième Églogue de Virgile, « *Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna* ») ; mais aussi, dans *Matière de l'amour*, cette divinité préislamique de la Nabatène comme une autre *vera icona* (« Dans le désert ancien une

²⁴ « Fable », *États de la mémoire*, op. cit., p. 29.

²⁵ *Id.*

²⁶ « Le lac des morts », *ibid.*, p. 59.

²⁷ « La Grande Année », *ibid.*, p. 67.

porteuse d'eau par grand soleil / faisant de la pierre son miroir y déposa un visage²⁸ ») ; dans *Les Archétypes* enfin, on pourra tomber sur l'archer zen descendu « D'une montagne », avec son « Centre où vont, au hasard / Toutes les flèches²⁹ ».

Mais de façon décisive, c'est dans votre essai encore inédit sur Virgile et l'*Énéide* que l'on reconnaît la part la plus décisive de votre pensée de l'image en poésie. La formule d'Horace, *Ut pictura poesis*, usée qu'elle fut par tant de siècles d'illustration rhétorique, vous paraît devoir être supplantée par une nouvelle qui en inverse les termes : *Ut poesis pictura*. Vous montrez en effet que, dans les six premiers livres de *L'Énéide* où le héros continue d'être le fugitif de Troie, le récit multiplie les scènes à décrire qui sont comme autant d'*ekphraseis* ; le modèle qu'imité le poète est une peinture comme on savait en faire dans la Rome du début de l'Empire, à l'instar des grands chefs-d'œuvre des siècles classiques de la Grèce. Ainsi la représentation d'épisodes fameux de la Guerre de Troie, peints aux murs du temple qu'a élevé Didon, émeuvent le fugitif à l'instar d'Ulysse pleurant aux récits que lui fait l'aède Demodocos lors de son séjour chez les Phéaciens.

F. L. : J'ai formulé l'idée que la voix ouvrait sur le voir, sur la vision, et sur l'image. Médium de l'éveil du monde dans les mots, elle serait presque un instrument d'optique, et il me semble qu'il existe un lien entre elle et cet autre fait, plus facile à décrire, qui conduit à relier à l'image visuelle tout ce qui dans la langue est manière de présenter ou représenter, qu'on appelle d'ailleurs figures. Des figures sont présentes dans le moindre écrit, et toute langue pourrait être regardée comme un système de représentations par images. Il est parfois difficile de distinguer la figure purement littéraire de l'image visuelle, et c'est la raison, la chance, d'un jeu perpétuel dans la poésie, mais aussi l'occasion d'une réflexion supplémentaire – dès lors qu'il s'agit de vérité, d'expérience. La fusion de la poésie et de l'image, avivée, excitée par le Surréalisme, est particulièrement sensible dans l'alliance si complexe entre poésie et peinture, ancienne mais qui a connu un moment moderne, toujours actuel. Enfin on ne peut oublier que l'image donne l'idée conséquente d'imagination, d'imaginaire, et que le rêve, le rêve nocturne, quotidiennement fait la synthèse en nos esprits du langage et du visuel, de la représentation et de l'imagination.

Le choix que vous avez fait d'un passage d'*États de la mémoire*, « Naissance et mort de l'image », témoigne bien de la manière dont s'est

²⁸ « La voix souterraine I », *Matière de l'amour*, op. cit., p. 10.

²⁹ « D'une montagne », *Les Archétypes*, p. 17.

imposée à moi la question du statut de l'image. Il en appelle, de façon dramatisée, à un souvenir d'enfance, celui d'un moment où, au sein de circonstances sans aucun relief, j'avais eu le sentiment de rencontrer un mode d'être infiniment plus intense que d'ordinaire, une sorte d'épiphanie, la révélation inexplicable d'un autre monde dans le même, à travers l'image des feuilles d'un arbuste vernies par le gel, une nuit d'hiver, dans un jardin, sous la lumière d'une lampe extérieure un peu jaune, ou de la lune. Moment resté dans ma mémoire, mais que l'écriture du poème, qui le reprend comme un élan premier de l'appel du sens, confronte avec ce qui dans le même temps, celui de l'écriture, m'inquiétait : la disparition du sens, une certaine incapacité à comprendre ce qui s'était passé là, décisif ou illusoire. La lumière qui brillait dans l'image s'éteignait, et avec elle tout le sens qu'elle portait. Ce qui était un feu n'était plus que cendre, bien que les étoiles continuent de briller dans le ciel nocturne. Est-ce l'image qui a masqué le réel, est-ce le réel, supposé contraire, qui a détruit l'image ? Le poème se fait de cette question, dans la juxtaposition brutale des deux moments, en espérant que leur saisie dans une forme verbale stable – sa stabilité provenant de ce qu'il fait entendre une voix – produise une réponse, conciliation ou réconciliation.

Réconciliation, car l'image cesse de s'opposer aussi radicalement au réel. Dans la formule de Rimbaud, à la fin d'*Une saison en enfer*, la « réalité rugueuse » est opposée à une magie dans laquelle on peut reconnaître (mage et image étant dans un rapport d'homophonie) l'illusion qu'il y aurait dans l'image, et même la tromperie, comme celle de Simon le Mage. Et l'ange, c'est aussi l'ange luciférien promis à la chute, symbole de l'artiste qui doit renoncer au rêve. Rimbaud est bien, le sachant ou non, un héritier de Baudelaire, comme Mallarmé à la même époque. Mais si l'on prend une distance avec cette question de l'illusoire magie artiste, opposée à un réalisme dont la brutalité serait bénéfique, pourquoi ne pas s'intéresser à la réalité de l'image, à ce que j'aimerais appeler l'image réelle ? L'image n'est pas seulement trompeuse et pourvoyeuse d'une gnose illusoire. Elle est cette dimension essentielle de la psyché humaine à laquelle Freud rendait hommage en intitulant *Imago*, d'après l'œuvre d'un romancier, la première revue de psychanalyse.

Si la cendre peut représenter la consommation du désir, ou plutôt son échec, suivi d'un désinvestissement dépressif qui s'étend à toutes choses, l'image est investissement, réinvestissement du monde par les forces de vie. Comprendons que le regard et son objet naissent simultanément, et qu'il faut pour cela un élan, qui fait lever les yeux, sans pour autant que ce regard soit prédateur – ce qui relève d'un choix second. Le réel, est-ce la « réalité rugueuse » que Rimbaud identifie à la terre dans le contexte

d'une mythologie de la chute, et donc par image encore, ou l'inaccessible moment sans images, la limite infranchissable qu'on peut seulement pressentir par l'image même, dès lors qu'on l'observe comme image en sa réalité très spécifique ? C'est le champ dans lequel se situent la poésie, mais aussi la peinture : le réel de l'image, et son lien avec la représentation symbolique, s'agissant d'un sujet vivant, s'agissant de la vie.

Le réel de l'image, il est vrai, n'est pas directement accessible, et bien des aspects de l'image, par exemple la saturation formelle, tendent à le voiler. Pour le connaître, il faut éprouver en effet l'image comme un abîme, et qu'on peut y sombrer. L'œil peint sur l'étrave de l'antique navire – le navire de l'image – est comme une expérience de pensée, l'expérience d'un naufrage, mais tel que cet œil pourrait rester ouvert, pourrait voir dans l'absence d'image, voir le réel invisible. Épreuve jamais accomplie, elle-même représentation imaginaire, mais que la poésie éclaire, justement parce qu'elle œuvre au plus près du réel de l'image, en fait son centre, le montre obstinément par répétition variée, dans une démarche de création et d'écoute qui vaut démonstration. Le réel de l'image, c'est aussi son omniprésence dans les sociétés humaines, où elle est aussi universelle que le langage, au point qu'on a pu vouloir inclure l'un et l'autre, le langage et l'image, dans une discipline englobante, la sémiotique, en supposant ainsi que l'image était essentiellement un vecteur de sens. Elle est certainement bien autre chose, et particulièrement dans les artefacts qui délimitent le champ de la peinture, et remontent à la préhistoire, traversent le monde antique, durent sans interruption jusqu'à aujourd'hui, et le partagent désormais avec la photographie – elle-même née de la peinture.

En écrivant « Peintre de Rome », un poème d'il y a bien longtemps mais qui a pour moi des couleurs toujours vives, je pensais à deux peintres, Poussin et Claude Lorrain. De Poussin j'allais voir au Louvre *Le Déluge* (ou *L'Hiver*) – ce tableau qui a inspiré l'exclamation de Chateaubriand dans *La Vie de Rancé*, « Admirable tremblement du temps ! », reprise par Gaëtan Picon –, *L'Enlèvement des Sabines*, *La Bacchanale à la joueuse de guitare*, *Écho et Narcisse*, *L'Inspiration du poète* : toutes grandes images dont la mystérieuse puissance ne s'expliquait pas facilement. Elle se prolongeait dans la formule, interprétable de bien des manières, que rapporte Bellori : « Il recueillit de sa main dans l'herbe un peu de terre et de gravier, avec de petits morceaux de porphyre et de marbre presque pulvérisés, et dit : "Voici, Monsieur, portez-le dans votre musée et dites : ceci est Rome antique" », formule lue dans le petit livre si précieux d'Anthony Blunt chez Hermann. À Poussin j'associais Virgile, tout naturellement, à cause des

Bergers d’Arcadie davantage peut-être que de *L’Inspiration du poète* (celle du Louvre, admirablement étudiée par Marc Fumaroli), et je ne suis pas certain que ce fût de façon très claire. Mais elle fut pour moi un facteur d’éveil, et même d’élévation, à mesure de son obscurité stimulante. Avec Poussin, mais aussi avec Claude, et en particulier son *Psyché devant le château de l’Amour*, il me fallait comprendre le lien des images et du mythe, leur grande source.

Une *imago mundi*, plus active pour moi que le monde-image qui en est le revers, émane d’une multitude d’images partielles, de représentations, d’emblèmes, de récits, qui orientent en direction d’une compréhension plus englobante de la vie, comme une sorte de chemin initiatique. Et son mystère même invite à lui trouver un sens, qui parfois se dévoile – le dévoilement étant lui-même une des « figures » de cette grande image du monde. C’est ainsi que je comprends le mythe, indépendamment du fait religieux, que je laisse de côté volontairement – sans méconnaître son importance, singulièrement lorsqu’il s’agit de la composante sacrificielle. Réservoir d’images, oui, mais à l’intérieur d’un récit. *Muthos*, en grec, est l’un des mots qui désignent la parole. Il insiste sur la dimension de récit, merveilleux certes, et concernant le divin, mais aussi marqué par les schèmes qui conduisent d’un état initial à un état sinon final, du moins assez différent pour qu’on puisse penser que cette différence constitue le moteur de la dynamique narrative. La *Cosmogonie* d’Hésiode obéit à ces schèmes non moins que l’*Iliade*, ou encore le conte de Psyché dans *L’Âne d’or*. C’est le cas également des mythes d’Orphée, Apollon, Dionysos, ou encore Déméter et Perséphone, pour citer de grands récits apparus dans la poésie et porteurs de sens quant à la poésie. La traduction en latin du mot *muthos* est *fabula*, dont la racine porte la même idée d’une parole. Classiquement, avant que le XVIII^e siècle n’invente la mythologie comme discours savant sur les mythes, ce que nous appelons ainsi est désigné comme la Fable. La poésie est concernée par cette dimension fabuleuse, par ce qu’elle comporte d’initiatique, selon le principe même de relation de la parole narrative à son destinataire : « *De te fabula narratur* ». Un grand poème parle à son lecteur de ce qu’il a en lui de plus intime.

III. Musique et prosodie

P. N. : Dans une réflexion préparatoire à notre entretien, vous retournez contre Derrida sa plaidoirie en faveur d’une *graphè* qui aurait été occultée, voire censurée, par une *phonè* abusivement décidée originaire :

Lorsque Jacques Derrida, dans *La Voix et le Phénomène*, et dans « La pharmacie de Platon », installe la grammaticalité – la littérarité – comme antérieure à tout langage, il cite en exergue une nouvelle de Poe, « Le cas de Monsieur Waldemar » [« Révélation magnétique »], où le personnage prononce ces mots impossibles : « je suis mort ». La voix qui parle [serait, selon lui,] toujours déjà morte – dans l'écriture. Mais Poe fait parler le mort-vivant précisément parce qu'il veut dégager la voix de sa réalisation dans la lettre, la faire entendre en cet état originel ou plutôt « antérieur » [...].

Car c'est, poursuivez-vous, « [l]a musicalité de la voix [qui] est écriture », l'écriture pour vous restant sous la dictée de cette voix originaire : « Il y a une voix dans l'écriture, une vocalité dans la lettre. C'est à cette vocalité de la lettre que je rattache mon expérience de la poésie, et de la survenue d'une parole écrite. »

« Musicalité », dites-vous, ce qui suppose le rythme et l'euphonie. « Le nombre nous éclaire, garde le sans-mesure³⁰ » déclare « Approche de la nuit », dans *États de la mémoire* ; or ce « nombre » est bien celui qui architecture le vers, lui confère sa mesure. Et aussi : « Tu apprends les sons un à un. Tu viens de naître³¹ » ; ou encore : « Premier son toujours à naître / En éclats de la source obscure³² ». Toutes ces citations font du son le matériau originaire qu'organise un tel nombre ; vérifions-le en scandant « Naissance et mort de l'image », qui clôt la troisième section d'*États de la mémoire* :

1. Les yeux baissés / il regardait	8 = 4/4
2. Une feuille vert som/bre, de glace et de feu.	12 = 6/6
3. Autour un paysa/ge en peu d'années monta	12 = 6/6
4. Fleuves, forêts, / maisons profondes	8 = 4/4
5. Chemins / où l'esprit s'avançait, / avec son ombre,	12 = 2/6/4
6. Et effaçant le sol / s'enfuyait vers le ciel	12 = 6/6
7. Grand froid. / Feu de la nature du feu.	10 = 2/5/3
8. Et maintenant / à l'infini, // vers le haut / et vers le bas,	15 = 4/4/3/4
9 La même figu/re, au regard	8 = 5/3
10. Fixé sur de la cen/dre, à l'infini.	10 = 6/4

On y remarque tout d'abord le maintien, à l'intérieur du cadre contemporain du vers dit « libre », c'est-à-dire hétérométrique, de l'essentiel des lois de la prosodie classique : à commencer par le compte syllabique du [ə] dit « muet » (dans « Une feuillee vert sombre » ; « de la

³⁰ « Approche de la nuit », *États de la mémoire*, op. cit., p. 41.

³¹ « Naissance I », *ibid.*, p. 46.

³² « Phonophorie I », *La Semence du feu*, op. cit., p. 22.

nature du feu » ; « La même figure », et à poursuivre avec la persistance des deux mètres-rois de la tradition poétique française, le décasyllabe (au dernier vers, classiquement césuré 6/4) et l'alexandrin (pour lui classiquement césuré 6/6 à trois reprises, aux vers 2 et 3, puis 6). Des trois octosyllabes, deux sont binaires à 4/4 (vers 1 et 4) comme les alexandrins qu'ils encadrent, alors que la dissymétrie du troisième (en 5/3) introduit à celle du décasyllabe final. Restent deux autres vers : le dodécasyllabe du vers 5, ternaire dissymétrique (2/6/4) où, cependant, se retrouve au centre la mesure 6 propre à l'hémistiche classique ; et le *suralexandrin* du vers 8, aux deux grandes mesures (un octosyllabe à 4/4, plus un heptasyllabe à 3/4). Quant à la question de la concordance interne et externe des vers, pour l'interne on constate que quatre sont concordants (vers 1, 4, 6 et 7), alors que quatre autres ne le sont pas, du fait de leur césure enjambante (vers 2, 3, 9 et 10) ; et pour l'externe, un enjambement relie les deux premiers vers, un rejet majeur réunit les deux strophes (du fait de l'absence notable de ponctuation à l'issue du vers 6), et un contre-rejet propulse le rythme de façon dynamique du neuvième vers au dernier. Cet unique exemple vaut pour l'ensemble de votre production, je ne saurais d'ailleurs vous lire sans systématiquement scander vos vers, qui témoignent toujours de l'évidence de leur patron prosodique.

N'est-ce pas cette structuration musicale de la voix poétique qui la rend, pour vous, sœur de la musique ? D'où cette mise en exergue, à « Tissu du temps II », des épreuves initiatiques qu'affrontera Tamino dans *La Flûte enchantée* (livret de Schikaneder) : « Par la magie de la musique / Nous traverserons les ténèbres de la mort³³. » D'où également l'hommage à Monteverdi dans le choix de ce titre, « La Sestina », pour un poème dédié « à G. »³⁴ (où le lecteur averti reconnaît l'initiale du prénom de Géraldine, votre épouse musicologue et chef de chœur), dont le troisième vers souhaite que « renaisse la voix que nous ne pouvons pas entendre » – précisément celle de la poésie même, n'est-ce pas ? Citons aussi, dans le même recueil, « Cinq voix », qui est une sorte d'*ekphrasis* musicale composée à l'issue de l'audition d'un quintette vocal donné en l'église de Châtillon-sur-Seine, en Bourgogne où vous vivez ; le thème matriciel y est magnifiquement représenté, avec cette « autre église creusée / Au corps de la chanteuse » de par son chant, qui « Entoure la voûte de pierre » du bel édifice roman « Comme sa forme invisible³⁵ ».

Et citons surtout le poème final des *Archétypes*, « Dans le désert des contraintes sonores », à la tonalité si rimbaldienne :

³³ « Tissu du temps II », *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 23.

³⁴ « La Sestina », *La Semence du feu*, op. cit., p. 14.

³⁵ « Cinq voix », *ibid.*, p. 50-51.

Lui, dans le désert des contraintes sonores, avance en cherchant l'harmonie inconnue, inatteignable peut-être, celle qui se construit à mesure qu'elle reconnaît en elle ce qu'elle manque, et en porte l'incalculable mélancolie, qui la mène pourtant sur le chemin de sa perfection : figure voilée dont le corps peu à peu se précise, et plus dense déjà transforme en sérénité le vif du désespoir³⁶.

Cette « harmonie inconnue » n'est-elle pas sœur de la « nouvelle harmonie³⁷ » des *Illuminations* ? Et si elle n'atteint jamais à son absolu, « reconnai[ssant] en elle ce qu'elle manque », vous dites bien que « la mélancolie » qui en découle pour le poète (voire « le désespoir ») peut – n'est-ce pas grâce au travail sur le vers ? – se convertir en la « sérénité » d'un accomplissement du poème, dont témoigne le second paragraphe :

Alors les voix, dit-il, se rassemblent comme des nuées qui seraient faites de couleurs (se concentrent, s'ordonnent, se creusent, se détachent, s'élancent, montent, meurent). Le violet, le velours, ponctuent l'insondable du corps nouveau, tandis que l'incessant désert assèche toutes les larmes un instant lumineuses et qui dessinent le chiffre de la nuit³⁸.

Audible et visible valent bien l'un pour l'autre, les sons et les couleurs se répondent ; la « figure voilée » (f/v ; [vwale],) que la « voix » incarne, appelle en couleur le « violet » [vjole], et du point de vue tactile, par une autre synesthésie, le « velours » [vølur]. Ainsi les « contraintes sonores » du titre s'inversent-elles en la possibilité d'une *euphonie*, et ce qui les apparente à un « désert » porte la langue au rouge, « assèche les larmes » de toute mélancolie.

C'est alors « l'heure unique » qu'indique le poème de ce titre dans *Le Silence et la Vision* :

Visages du chant bouche fermée à tous les sons ensemble, l'heure unique, et qui pourra se délivrer d'un saut vers l'harmonie, leur désir, traversant le vide éternel³⁹.

³⁶ « Dans le désert des contraintes sonores », *Les Archétypes*, op. cit., p. 51.

³⁷ Rimbaud, « À une raison », *Les Illuminations* : « Un son de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie. » La poésie future exaltée dans la « Lettre à Demyen » sera « plei[ne] du Nombre et de l'Harmonie ». Et dans le chapitre de *La Voix antérieure* I consacré à Rimbaud, « Le vrai corps de l'image » (op. cit., p. 141), est notée cette « illumination qui unirait le sonore et le visuel [...] et ferait entendre la "musique savante" qui, comme le dit la fin de *Conte*, "manque à notre désir" ».

³⁸ « Dans le désert des contraintes sonores », *Les Archétypes*, op. cit., p. 51.

³⁹ « L'heure unique », *Le Silence et la Vision*, op. cit., p. 43.

F. L. : Le lien entre entendre et voir, qui apparaît dans le champ de la poésie, conduit à parler d'un rapport avec la musique, non moins profond qu'avec la peinture, quoique plus secret. L'écoute d'œuvres musicales a été associée en effet très vite à mon idée de la poésie. Mais avant d'y venir il me faut aborder, comme vous le faites avec une grande pertinence, certains aspects de la *musicalité*, quand elle se présente dans la matière verbale. Est-elle alors spécifique ? Est-elle métaphorique ? Grande question, que j'aborderai avec prudence, d'autant plus que la musique, vous le savez, est par certains aspects une science, que je ne possède pas.

Au moins puis-je avancer quelques propositions concernant le fait sonore dans la langue (lequel s'entend même dans la lecture dite silencieuse). Des rythmes, des timbres, des « mouvements », sont nettement perceptibles dans le poème, et longtemps leurs retours réguliers ont pu devenir des règles, fixer des formes. Des rythmes se sont imposés comme souverains : ainsi l'alexandrin, que célèbre encore Mallarmé, bien qu'il soit lui-même l'artisan principal de la disparition de son règne. Dans le miraculeux « sonnet en -yx », au centre de sa recherche, il réussit à donner à entendre, d'autant plus audible qu'elle s'accompagne d'un imaginaire sublime, la disparition du sens dans l'« inanité sonore » de la double rime, et on peut bien en ce cas parler de musique. Mais non sans paradoxe elle éclaire aussi fortement le sens en sa disparition que la matière sonore mise à nu, laquelle, sans ce qu'on pourrait appeler la musique du sens, n'aurait rien eu pour retenir notre attention, n'existerait simplement pas. Isoler le signifiant dans les mots du poème fait entendre autre chose que de la musique, même si l'on peut y déceler harmonies, oppositions, dissonances, consonances. Si par impossible on pouvait dissocier le signifiant du signifié, on produirait une cacophonie plus ou moins drolatique – à moins qu'elle ne soit mise en musique avec une virtuosité qui la rapproche du chant, comme dans les œuvres de Jacques Rebotier, par ailleurs lui-même poète.

Le sens, la perception et l'approche du sens, voire le sens à venir, préexistent à toute « critique du rythme ». Je reprends le titre d'un livre-somme d'Henri Meschonnic, dont j'avais connu les travaux, du temps de *Pour la poétique*, à travers ceux de Martine Broda sur Jouve. Hors d'un sens dont le dévoilement peut dépendre de cette prise en compte du « rythme », mais seulement parce qu'il lui préexiste, au moins en espérance, la pure matière sonore ne dit absolument rien, et n'est que bien peu une musique. Les faits les plus marquants de l'énoncé, le jeu des voyelles et l'allitération consonantique, dans le flux rythmique (dont Henri Meschonnic reprend la notion à Benveniste, mais sans prendre en

compte, me semble-t-il, l'opposition discours/récit, une des clés de la narrativité dont je parlais à propos du mythe), ne peuvent être analysés que sous l'horizon préalable du sens. Au contraire, dans la musique et dans le chant, la musicalité se surajoute à la phonation, et l'entraîne dans un monde propre où, tout en étant particulièrement travaillée pour le sens du texte qu'elle porte – dans le lied, dans l'opéra –, elle est subordonnée à l'instrument vocal. Certes, celui-ci présente une spécificité, qui le distingue d'autres instruments dont on le rapproche volontiers (la famille des cordes, le saxophone), tout comme on utilise le vocabulaire de la parole (le *phrasé*, le discours) pour parler d'œuvres instrumentales. Cette spécificité de la voix en musique, ce qui fait de la matérialité sonore des mots le lieu d'un événement musical, la poésie, elle, ne peut que rarement l'atteindre – sinon comme une obsession, à laquelle elle réfléchit, dans laquelle elle se réfléchit (je renvoie au livre de Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, et aux travaux de Claire Gillie). C'est là peut-être que se rejoignent poésie et musique, dans une expérience commune qui ouvre pour la poésie une compréhension nouvelle de son rapport au langage.

Pour essayer de la décrire, j'évoquerai le quatrième mouvement de la *Troisième Symphonie* de Mahler, où la voix de contralto (ou de mezzo-soprano) chante un passage du *Zarathoustra* de Nietzsche : « *Ô Mensch ! Gib Acht* », « *Ô homme, prends garde* », où il est question de joie et de douleur, et qui se termine par le mot « *Ewigkeit* », « *éternité* ». Peut-être à cause de l'accompagnement orchestral, du tempo, et de la perfection de l'émission vocale requise par une partition qui intensifie le texte, l'impression s'installe qu'une voix silencieuse double la voix sonore, se présente en elle à une infime distance, mais qui lui donne une résonance inexplicable. Soudain me voici dans un autre espace, un autre temps, où ce qui a lieu, flux rythmique, suspens, couleurs sonores, surprises harmoniques, s'immobilise ou plutôt se fait éternel dans la temporalité même où l'invention musicale est déployée.

Pour qui a entendu de telles « épiphanies musicales » (pour user d'un terme que nous devons à Michèle Finck), elles deviennent objet privilégié d'une recherche à travers cet art de la musique, qui est infiniment plus que la poésie une technique, mais trouve en elles son sommet ; de sorte que la poésie, soucieuse du fait sonore, peut se retrouver en elles, voire, comme Mallarmé devant Wagner, ou Jouve devant Mahler, l'envier, rêver de rivaliser avec elle, de lui « reprendre son bien ». Cette voix seconde, ou supplémentaire (qui a contribué sans doute à mon idée de la « voix antérieure »), c'est dans la proximité de Jouve que je l'ai découverte, puis dans la réflexion sur le poème d'Yves Bonnefoy, « À la voix de Kathleen Ferrier », sur lequel Michèle Finck a écrit des pages déterminantes. Elle n'échappe pas à l'analyse, dans la mesure où elle est

inscrite dans l'œuvre, mais elle dépasse son écriture, en projette l'intention au-delà d'elle-même, en réalise le désir. Fidèle au souvenir très vivant de Jouve, je pense aux opéras de Mozart, non seulement *Don Juan*, mais aussi *Così fan tutte* (dont il parle dans *En miroir*) ; et j'ai en effet trouvé matière à penser dans le même sens en bien des passages de *La Flûte enchantée*. J'ajouterais le Concerto pour violon de Berg – encore une référence jouvienne –, mais aussi la Sonate opus 111 de Beethoven, ou l'Impromptu n° 4 de Schubert...

La parole a sa place dans la musique, dont le chant est peut-être l'origine ; les Muses sont d'abord, avec des noms variés, les « bonnes chanteuses ». Mais la musique, alors, n'est pas dans les mots, et son écriture répond à une autre définition du signe, comme le dit Boris de Schloezer dans un livre dont j'ai lu et relu les chapitres premier et dernier, qui m'étaient accessibles : *L'Introduction à Jean-Sébastien Bach*, publié en 1947. Le signe musical ne renvoie qu'à lui-même, défini par des paramètres précis, l'intensité, le timbre, la hauteur ; et il se présente comme un événement absolu, ainsi le son de la cloche ou d'un bol de bronze frappé dans le silence. Cependant il entre en relation avec d'autres, dans un discours qui se déroule dans le temps-durée, et cette relation se fait structure, mais d'un type particulier, puisqu'elle se construit jusqu'à la dernière note, et ne prend sens que quand l'œuvre atteint son point final ; lequel n'attend ni prolongement ni réponse comme dans le langage verbal. Cette structure est tout entière création, et l'œuvre atteint alors un mode d'être que Boris de Schloezer a désigné du nom – qu'il jugera, bien longtemps après, trop psychologique, et prêtant à malentendus – de « moi mythique ». C'est en lui que se fait entendre la matérialité sonore de la musique, comme signe de rien d'autre que soi, en quête de son être. Il existe certes un discours musical, qui peut faire oublier que de l'inconnu, à chaque instant, arrive. Mais dans les grands moments, c'est l'union de la matérialité sonore et de cet être en construction qui se fait entendre, au-dessus du « chant », comme une résonance secrète, celle dont je parlais à propos de la *Troisième Symphonie* de Mahler, si proche de l'« Adieu » du *Chant de la terre*. Une voix seconde, autre, supérieure peut-être, et c'est elle qui unit poésie et musique.

Dans plusieurs des poèmes que vous avez relevés, cher Patrick, c'est de cette expérience que je parle. Et j'ajouterai que cette voix seconde n'est pas sans rapport avec ce que Jacques Lacan désigne comme l'« objet a », la voix étant une des formes que celui-ci peut prendre, avec le regard et quelques autres « objets ». La voix du chanteur provoque l'exaltation, l'exultation qu'analyse Michel Poizat dans son livre sur l'opéra, en proposant non seulement l'objet d'un désir, mais aussi la

promesse et presque la réalisation d'une jouissance superlative, un jouir excédentaire avec lequel il faut composer, dans la mesure où, en son lien avec la castration, il tend à cliver l'imaginaire d'un réel qui devient alors abîme, où l'on peut sombrer. La musique, la poésie, toute forme d'art peut-être, fermement attachées au symbolique, se réalisent pleinement en maintenant reliées bien que distinctes les trois instances, l'imaginaire, le symbolique et le réel, dans un effort qui implique la conscience toujours plus claire et de la nécessité de ce lien, et du désir qui se joue en lui et peut le rompre.

C'est pourquoi la conscience accompagne la création, une conscience critique portant à la fois sur l'acte de création en son médium, et sur le désir qui l'anime et parfois l'entrave, qui demande d'être éclairci dans le travail, conservé dans son intensité et simultanément libéré. C'est le vécu sous-jacent au poème « Cinq voix », né d'une sorte de clairvoyance dans un moment d'exaltation quelque peu désordonnée. C'est encore, plus contrôlé peut-être, le ressort du poème « La Sestina », écrit après avoir entendu, chantées par l'ensemble vocal que dirigeait Géraldine Toutain, les six strophes de la *Canzone* de Monteverdi. Ce sont elles que désigne le titre, plutôt que le système strophique, parmi les plus complexes, appelé en français *sextine*. Attacher un contenu érotique à cette pièce, écrite en mémoire d'une cantatrice, élève très aimée de Monteverdi, morte à dix-huit ans, est-ce déplacé ? Inspiré par la musique, je l'étais aussi par le souvenir de Jouve écrivant d'après le livret-programme d'un concert le *Combat de Tancrède et Clorinde* qui ouvre *Kyrie*. Le thème funèbre n'est pas exalté par goût de la mort, mais par l'idée de résurrection qui habite la poésie. Chez Jouve, d'autres exemples viennent : « Vrai corps », inspiré de l'*Ave verum corpus* de Mozart, et les poèmes écrits d'après le Concerto de Berg, « À la mémoire d'un ange ».

Mozart, vous le voyez, revient souvent. C'est encore à Mozart que fait référence le poème « Dans le désert des contraintes sonores ». Ces contraintes, ce sont celles de l'écriture et peut-être même des possibilités (larges ou plus restreintes) des instruments : les conditions en somme de production d'un art qui est aussi une technique, mise au service d'un rôle social exigeant sinon despotique. J'avais été frappé par un petit livre de Roger Laporte publié en 1997, *La Loi de l'alternance*, consacré à l'alternance en effet singulière chez Mozart entre des années de relative sécheresse créative et d'autres de productivité intense, surhumaine. Sa correspondance d'autre part, et des témoignages, décrivent des états non moins singuliers, où il sentait s'accumuler dans son esprit les idées musicales comme nuées d'orage, avant qu'elles ne s'abattent sur le papier en des œuvres écrites de façon miraculeuse. J'ai voulu par l'imagination m'approcher de cet esprit, je voyais là une image du poète, qui ne sait

jamais quand viendra la force, décidément nomade, qui le fait écrire et lui donne sa voix, qui parfois se retire très loin et le laisse au désert, et toujours doit être apprivoisée, avec plus ou moins de succès, par la conscience critique.

IV. *Mimesis* et métapoétique

P. N. : Voix, image, nombre, autant de constituants du signe – mais pour quel rapport avec le pôle qui lui est relié dans le monde extralinguistique, couramment dit *référentiel* ? Il me semble, à vous lire, qu'il existe en ce domaine, dans votre inspiration poétique, un double courant : d'une part un désir de rendre compte du monde traversé, en une *mimesis* de sa réalité sensoriellement éprouvée ; et d'autre part l'ambition de témoigner de l'élaboration poétique elle-même, prise pour l'objet de l'attention et de la description propres au poème, faisant de votre œuvre une démonstration de *métapoétique* d'une grande portée.

Dès *États de la mémoire*, en particulier dans sa deuxième section, « Éclats d'un lieu ancien » qui réfère à la Grèce, on trouve nombre de poèmes relevant de la première *mimesis*. « Citadelle de Nauplie » par exemple, dès son titre, entend avertir son lecteur de la description d'un site remarquable. Bien entendu aucun signifiant « touristique » n'y vient mobiliser une quelconque attente exotique de l'Ailleurs du voyage à l'étranger ; dès l'incipit (« Et la Chimère, enfin / Qu'une aile s'attache à l'épaule / ...⁴⁰ »), l'envol est donné : il s'agit d'un tremplin pour l'imaginaire qu'incarne « la Chimère », dont cependant la description par Homère au chant VI de l'Iliade, v. 81-82, qui fit autorité (« lion par devant, et dragon par derrière, chèvre sauvage au milieu »), ne lui attribue aucune aile, qui reste au contraire la caractéristique du Sphinx. La part des métamorphoses s'en trouve ainsi réorientée du côté de l'envol lyrique, et c'est du haut d'un promontoire – celui où se dresse la forteresse Palamède dominant elle-même celle de l'Acronauplie, sans que leurs noms en soient précisés – que s'éprouvent successivement le « cri » des « oiseaux invisibles », le « vent, [ici] révélé », ou la possibilité du vertige qu'entraîne le « pas ultime / Qui porte sur l'assise rocheuse » – laquelle donne bien à pic sur Nauplie et son golfe –, et cela jusqu'à « la crête d'un mur inutile / Près de la dernière guérite de pierre, déserte / Du guetteur ancien ». Il ne reste plus à la dernière strophe qu'à élargir la vue à l'horizon de mer circulaire, depuis « La terre lointaine, terre d'îles, de

⁴⁰ « Citadelle de Nauplie », *États de la mémoire*, op. cit., p. 30-31.

montagnes » jusqu'au sillage des « navires » qui « [q]uittent le port » pour « [s]'enfonc[er] dans le miel de la nuit ».

Quatre pages auparavant, « Brindes » évoque bien le lieu le plus fameux qu'on puisse voir à Brindisi, cette extrême fin de l'antique Via Appia entre deux colonnes (dont l'une n'est plus qu'un socle) ouvrant sur le large. Mais, là encore, c'est la prégnance des sensations et des mouvements de la vie qui structurent la description, avec tout d'abord mention de la persistance d'une « [o]deur violette » à laquelle s'adresse d'emblée l'énonciateur lyrique – non sans effet de surprise, car le « tu » initial de l'interlocution n'y est identifié que deux vers plus loin :

Tu es restée sur le quai de mer
Au milieu des signes,
Odeur violette,
Sans l'œil qui porte déjà le navire
Au bas de l'escalier de colonnes⁴¹

À quoi le célèbre site invite-t-il donc ? À la rêverie d'une sorte d'antique circumnavigation (comme « choix de l'acte [qui] cerclait d'or / Le frôlement de la terre »), avant que ne fasse retour l'attention portée à l'inspiration poétique ; et cela, sans que pour autant Virgile soit cité (alors que vous lui avez toujours voué une attention exemplaire) – lui qui y mourut en laissant inachevée son *Énéide*. Mais ne se laisse-t-il pas entrevoir en profil perdu derrière le « disparu » mentionné dans l'interrogation finale, vu comme un maître du *nombre* soutenant la constitution de la parole ?

Quel disparu aura saisi
La mesure, le socle de dire⁴² ?

« Près d'Achéron », qui ouvre la section susdite, sera mon troisième exemple. À l'embouchure du petit fleuve d'Épire où les Anciens identifiaient le cours d'eau qui, menant aux Enfers, y devenait le Styx où Charon convoyait les morts, il semble d'emblée n'être question que d'un « son » répété et du « vent » soufflant au cœur de « l'air du monde », ou encore « d'eau profonde frappant / La rive rocheuse⁴³ ». Toutefois ce décor naturel, là encore sensoriel, implique bien le sentiment

⁴¹ « Brindes », *ibid.*, p. 26.

⁴² *Id.*

⁴³ « Près d'Achéron », *ibid.*, p. 23. Un autre poème en iv^e section, « Le lac des morts », *ibid.*, p. 59, évoque pour sa part l'eau funèbre de « ce ruisseau d'Achéron » en mentionnant bien « [l]e bronze trouvé dans les ruines / Et qu'on posait sur les lèvres », avec la reproduction de paroles et de gestes rituels.

d'une proximité d'avec la mort : non par recours à l'ornement mythologique (à résonance toujours possiblement néoclassique), mais par l'association qui y est faite de la répétition et de l'oubli : c'est, « [à] chaque heure, toujours le même son » du vent ou de l'eau frappant la rive, alors que ce même vent s'y voit « mangé de sable » et que son « idée, presque sa forme » s'y trouve « [d]ispersée comme la mémoire⁴⁴ » – qui n'est donc autre, ici, que son contraire l'oubli. Et la vision prend son envol dès la deuxième strophe, sous l'invocation à l'« Oiseau du plus haut vol », à « [s]es ailes » comme « un cri de mer » qui « [n]e s'ouvrirait que [...] / Pour saisir, dans les ruines du temps brisé / Les mots purs [...] »⁴⁵ : où l'on rejoint l'autre *mimesis*, celle d'une attention portée à l'élaboration poétique même⁴⁶.

La conclusion de *La Voix antérieure* I l'affirme clairement :

toute poésie [...] met en œuvre plus ou moins secrètement une visée dont l'objet est l'opération créatrice elle-même, au sein du langage [...]. Une réflexivité est mise en jeu dans la création poétique [...]⁴⁷.

Il existe de nombreux exemples où c'est la totalité du poème qui, explicitement, ne rend compte de l'extérieur des signes que par le jeu ou le travail de leurs constituants, voix, image, rythme. Ainsi en va-t-il de l'ultime texte de *Tissu du temps*, « À présent », au titre tout à fait programmatique : puisqu'à la fois *il est maintenant grand temps*, à l'issue du recueil, de s'aviser de la dimension autoréflexive pour elle-même, qui n'aura été mobilisée jusqu'alors, selon les termes de votre propre essai, que « plus on moins secrètement » ; et puisque c'est dorénavant *au pur présent de la lecture*, qui en actualise les éléments constitutifs, que se présente cet ensemble de signes s'élaborant sous les yeux et dans l'oreille du lecteur :

Cri de la langue mère, ton image
En l'univers entier n'a pas de double,
À travers tout objet, ondes de la parole⁴⁸.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ D'autres exemples, postérieurs, auraient aussi bien pu être cités : ainsi « Le château de la Verne » dans *Matière de l'amour*, *op. cit.*, p. 18-19 ; « Venise » dans le même recueil, p. 27 ; ou « Deux arbres dans la campagne » dans *Le Silence et la Vision*, *op. cit.*, p. 37, où les deux strophes encadrantes évoquent chacun des arbres. On ne peut donc prétendre que cette veine ne correspondrait qu'aux seuls débuts de l'œuvre.

⁴⁷ « La voix antérieure », *La Voix antérieure*. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁸ « À présent », *Tissu du temps*, *op. cit.*, p. 30.

On y voit que la « langue-mère » commence au « cri » d'avant l'articulation du langage, poussé au contact du monde ; qu'il se propage en « ondes *de la parole* » – une parole adressée comme une interlocution établie avec le monde, qu'elle « travers[e] » en retour ; et que ce son, transcrit, fait image, une image à chaque fois singulière en tant qu'elle « n'a pas de double » – elle-même n'étant pas *un double* au sens platonicien du terme, mais le *revers* visuel correspondant à l'*avers* sonore du signe qui vient d'être crié.

Dans le recueil suivant, *Le Silence et la Vision*, le poème intitulé « La voix se sépare du labyrinthe » concentre un grand nombre de vos conceptions métapoétiques. Dès son titre : qui fait de « la voix » ce qui s'est libéré d'un Minotaure dévorateur (le système conceptuel de la langue), ce dont rend compte l'ouverture de la strophe initiale :

Image du chemin où chaque nom se perd
En l'infini du monde, si je te frappe de silence
Il n'est plus que la main traçant le signe,
Une voix surgissant défaite de tout lieu⁴⁹.

Car c'est bien ce « chemin où chaque nom se perd » – en tant qu'article du dictionnaire de la langue porteur d'un signifié conventionnel – qui sert de *fil d'Ariane* pour échapper au concept ; et il est frappant de reconnaître, en une métaphore filée sous-jacente, le recours à un autre mythe, cette fois biblique : celui de la Terre promise à laquelle mènerait le « chemin » de libération de l'Exode, avec pour y accéder le poète-Moïse, qui ne frappe plus ici le rocher de son bâton pour qu'y coule l'eau de vie, mais « frappe de silence » le chemin des mots : faisant en eux silence de tous les signifiés conceptuels pour qu'en jaillisse l'eau du poétique. Paradoxal silence, qui fait de « la main [du poète] traçant le signe » (ce stylet ou stylo jouant le rôle de la verge de Moïse) ce qui libère la « voix » dans le langage comme l'a été l'eau hors du rocher – et « [u]ne voix surgissant défaite de tout lieu », libre.

« Que se défasse ainsi la prison de matière », enchaîne la seconde et dernière strophe ; qu'est-ce à dire ? Éliminons la perspective néoplatonicienne qui vous est étrangère⁵⁰ ; apparaissent, aux vers suivants, trois éléments qui donnent à cette prison son poids de matière :

⁴⁹ « La voix se sépare du labyrinthe », *Le Silence et la Vision*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁰ Le « Pour conclure : le miroir et le nom » de *La Voix antérieure* III, *op. cit.*, p. 193, affirme bien du « miroir [qu']il offre un mode limite de l'image, où la représentation [...] cesse d'être du langage pour *laisser voir la matière* qui la fait être dans un présent sans ailleurs, comme seule présence » (je souligne) : où l'on voit que vous considérez bien la *matière* même du poétique.

« cercle noir », « branche d'ombre » ou enfin « eau noire », elle aussi. Ça n'est en fait qu'un autre nom du « labyrinthe » initial, d'où s'échapper pour aller à la rencontre, successivement, de « la note pure », de « la branche lumineuse », et du « cri » de « l'image » qui « éclair[e] » (dont on a vu dans « À présent » le prix que vous lui attachez). Et s'est entre temps dessinée, à l'antépénultième vers et à celui qui le précède, l'évocation de la fameuse Terre promise ainsi entrevue :

Ici, où l'orage de parfums laboure la terre,
Où bifurquent les routes du temps⁵¹

À l'image toute baudelairienne d'un « orage de parfums » qui, comme le laboureur ensemence son champ, embaumerait la création (terre et poème de la terre) – et n'oublions pas que le *versus* représente étymologiquement le retour qu'accomplit la charrue au bout du sillon – s'ajoute la perception d'un temps révolutionné : si « les routes du temps » y « bifurquent », c'est qu'à l'exemple du *versus* elles reviennent non pas en arrière mais *en spirale*, nouant l'ultérieur à l'antérieur et donc le futur à l'origine.

F. L. : Voix, image, nombre, quel rapport ont ces composantes décelables dans la poésie avec le monde tel que nous devons bien le supposer comme existant hors du langage, et dont il serait, selon un terme utilisé par la linguistique, à mon sens, moins pour poser le problème que pour le résoudre a priori, le référent ? Telle est la question première, et pour y répondre je veux revenir sur le poème que vous avez élu dans *États de la mémoire*, un poème pour moi important, c'est vrai, dans une suite, « Éclats d'un lieu ancien », qui joue sur le double sens de ce mot, « éclats », moments de luminosité intense ou restes ruinés d'une catastrophe. « Citadelle de Nauplie » fait bien référence à un site remarquable, certes sans exotisme puisque dans un pays au cœur de la culture occidentale, que j'avais alors pour la première fois la chance de pouvoir comprendre en son lieu. Mais c'est aussi une façon d'indexer à ce lieu, comme *site* (je lisais beaucoup à l'époque Heidegger, Hölderlin), un de ces moments de cristallisation soudaine qui laissent dans l'esprit, même non traduits d'abord en mots, une image mémorable, anticipatrice de ce que sera le poème en son langage. La part de description d'un lieu réel, bien connu, autorise sans doute à parler d'un acte de *mimesis*, encore que ce terme, aux conséquences innombrables, excède me semble-t-il non seulement cette part descriptive assez schématique, comme vous le

⁵¹ *Id.*

relevez-vous-même, mais aussi le mixte de perception et de pensée, avec une forte composante imaginaire, que note dès le début le mot « Chimère », avec sa majuscule peut-être malencontreuse. À quoi se réfère-t-il, en effet ? Moins au monstre combattu par Bellérophon sur Pégase, que, magnifié, absolutisé peut-être, au rêve dans le sens nervalien, le sens d'*Aurélia* ou, justement, des *Chimères* : ici l'hypothèse qu'il est possible, depuis les hauteurs de la citadelle, d'où la vue s'étend loin sur la mer, de poursuivre une ascension devenue un vol d'oiseau dans le grand vent. C'est à partir de cette dynamique imaginative qu'est évoqué le paysage, depuis les hauteurs du ciel et dans une durée qui va jusqu'à la nuit, évocation donc absolument chimérique, mais où par deux fois des vues qui ne le sont pas trouvent leur place, moments d'intuition proprement poétique qui ont valeur propre, sans autre référent que l'expérience : celle d'une lumière nocturne émanant du monde même, présence lumineuse de la nuit ; et celle qui fait penser que ce monde est comme un navire, porté dans l'*apeiron* par une force équivalente à son tirant. Est-ce là une *mimesis* ? Quel est le référent, ou la référence (par exemple un souvenir de lecture des Présocratiques) ? Je parlais d'expérience : mais celle-ci n'est transmissible, et même vérifiable, que dans les mots du poème.

Sommes-nous condamnés à ne pas sortir du langage ? À l'évidence non, car il contient en lui-même la trace et la preuve de l'existence du monde, et de l'existence de l'autre, et le poème use de lui pour accéder au monde, accéder à l'autre hors de lui, indépendamment de son système d'abstraction. Comment éviter de s'emprisonner dans ce cercle angoissant, où les accomplissements les plus hauts sont, à mesure qu'ils sont plus accomplis, des fictions, des leurres du discours ? Le poème peut le faire en insistant non seulement sur les réalités que désignent les mots, mais sur la réalité des mots eux-mêmes, de leur emploi, de leurs défaillances, ou encore de la subjectivité absolue qui s'y exprime et cherche à se comprendre comme vue, ou vision, sur le réel, à l'épreuve de l'exister. Le poème veut dire le réel, et pour cela doit réfléchir sur ce dire du réel.

C'est pourquoi je me suis forgé la conviction que tout poème comporte une dimension méta-poétique, au double sens du préfixe : mise en question dans le poème du langage qu'il utilise, eu égard à l'expérience à laquelle il se rapporte, et inclusion dans l'œuvre du processus de sa création. Remarquons au passage que si la dimension méta-poétique s'est particulièrement développée dans la poésie européenne depuis le Romantisme, elle est décelable dans les œuvres les plus anciennes, occultée peut-être par une évidence référentielle que celles-ci ont contribué à imposer par leur importance et leur durée dans la

construction de notre culture. Aujourd'hui, c'est le premier aspect du métapoétique qui me semble à interroger : que coexistent le découpage relativement arbitraire du réel par les mots et l'évidence que le monde lui échappe par son infinie diversité, par l'énigme physique qu'il constitue, et par celle non moins grande de notre présence en lui. Et je songe à cette coexistence, aux échanges singuliers que tout poème réussi me semble établir avec le monde, comme une part nouvelle de sa réalité, en son « entour nocturne ».

Les mots du poème inscrivent dans la mémoire une perception qui, sans l'écoute tournée vers leur recherche d'une forme, serait restée comme à l'état latent, ou se serait très vite enfuie. Mais ils le font au risque de l'imaginaire, qui peut les aliéner autant que l'abstraction, si quelque chose manque entre celui-ci et le réel. Je me souviens qu'au cours du même voyage en Grèce, tout occupé du désir de poésie, j'avais voulu atteindre le sommet de l'Acrocorinthe, d'où je pensais avoir de nouveau une vue incomparable sur l'Isthme et sur la mer. J'avais engagé l'ascension par un chemin qui, partant du bas de la colline, avec une pente assez raide, devenait toujours plus rude, pierreux, poussiéreux, sinueux, à mesure que se rapprochait, bien lentement, la muraille en ruine qui marque le sommet. Il faut ajouter que j'avais entrepris cette ascension à la pire heure possible, vers onze heures du matin, le soleil assez près d'atteindre son zénith. Mais qu'importe ! Plus le chemin était difficile, plus grande serait la révélation promise. Quand j'arrivai au sommet, épuisé, la tête chaude et ma confiance un peu refroidie, ce fut pour m'apercevoir qu'une route en pente assez douce, parfaitement carrossable, arrivait à ce sommet après avoir contourné la colline, que j'avais attaquée de son côté imprenable, ce que personne ne fait, par un chemin de chèvres.

Un autre apport de ce voyage, ce fut de me faire approcher, de façon moins maladroitement acrobatique, des lieux dont j'avais connaissance par leurs noms anciens, chargés de significations mythiques, d'un coup remplacées par les aspects d'un site sur une terre bien réelle. Non pas toujours les grands sites, où la pierre et les mots maintiennent une alliance impossible à rompre, mais par exemple aux sources de l'Achéron, où ce que mon souvenir me fait voir comme une sorte de grotte était présentée comme une des entrées du monde des morts. Le Nékromantéion avait été peu fouillé à l'époque, mais j'associe à ce souvenir celui d'avoir vu dans un musée proche des lamelles métalliques porteuses de noms, de prières, de questions pour l'oracle des morts. Il y avait là tous les éléments, très profondément ancrés, pour faire naître, non seulement dans l'imaginaire mais aussi dans la matière des mots, une pensée reliant la poésie à un acte divinatoire demandé à la mort – à un

certain franchissement de la limite entre la vie et la mort, que symbolise le fleuve, ici plutôt une rivière ou même parfois un ruisseau. Je suis frappé en relisant le poème qui rappelle ces moments, « Près d'Achéron », de voir qu'il exprime presque le même mouvement que « Citadelle de Nauplie », en ce sens qu'à partir d'un lieu terrestre, que je me rappelle venté, relativement proche de la mer comme toute cette région montagneuse de l'Épire, et au fond comme toute la Grèce, la dynamique imaginaire fait naître un silence qui plane et tourne de plus en plus haut comme un grand rapace, avant de s'abattre sur le lieu terrestre, sur le site et d'y saisir sa proie : des « mots purs ». Pensais-je à Mallarmé en cette désignation sur laquelle il y aurait tant à dire ? Au moins à des mots capables de franchir le temps et de briller encore dans la nuit, non pas seulement celle de la mort mais de l'oubli sans fond où verse chaque instant de nos vies. Est-ce un exemple de métapoétique ? Oui, sans aucun doute : le poème dans son mouvement le plus en profondeur, qui justifie un engagement et touche à sa création, sa valeur, son esthétique, met en jeu la conjonction de l'image et du réel dans les mots. Ainsi tout poème, plus directement que la peinture ou la musique, fait de son acte une part de son objet : Dans celui-ci par exemple (« Près d'Achéron ») se trouvent énoncés tous les traits qui conduisent à l'idée de la voix comme transgression de la frontière entre parole et silence.

Je voudrais en cette occasion revenir sur un point sur lequel je ne vous ai pas répondu encore, cet aspect si particulier dans la « musique » du poème, qui est le vers en tant que lieu d'une *scansion*. Vous avez donné un exemple très élaboré, très complet de scansion d'un poème, illustrant l'importance du « nombre » dans la poésie. En français, où les syllabes brèves et longues ne se distinguent pas systématiquement, n'existent pour rythmer le vers que des interruptions, des « coupes » (la fin du vers étant la plus forte). C'est le trait le plus décisif de la poésie, quand on veut la distinguer de la prose, étant entendu que d'autres aspects du poétique peuvent se trouver en cette dernière. Bien des formes poétiques modernes ont cherché à faire disparaître cette scansion fondatrice du vers, en particulier par la disposition des mots dans la page selon un tropisme graphique. C'est un champ immense, ouvert par Mallarmé, poursuivi par Apollinaire, qui en a donné l'exemple le plus frappant, selon moi, dans le célèbre monostiche d'*Alcools*, « Chantre ». D'autres œuvres se sont imposées en ce champ, de Pierre Reverdy à André du Bouchet, qui rejouent également la communauté de la poésie et de la peinture. Mais la disposition graphique efface-t-elle la scansion qui relève de la voix ? « Chantre » à cet égard pose le problème avec une ampleur paradoxale qui déborde largement l'aspect provocateur de ce poème.

Il me semble pouvoir dire que l'interruption, plus ou moins forte, dans le flux continu du langage, donnant un caractère discontinu à l'énoncé poétique, le fait dépendre d'une énonciation intermittente, comme si elle devait pour ainsi dire revenir à la source, qui n'est pas la seule « écriture », mais un certain silence, qu'il faut faire entendre. La fin de la phrase, dans l'échange verbal, c'est le moment où, le sens étant installé dans la bonne disposition de l'ordre grammatical, le locuteur peut se taire et faire place à une réponse ou reprise de l'interlocuteur, l'entendre à son tour. La scansion, au contraire, suspend provisoirement le sens de la phrase, isole et met en lumière des groupes de mots selon leur couleur et leur forme singulière, peu susceptible de se réduire au cadre de l'interlocution. Et dans l'infime silence qui coupe le flux continu des mots, elle les fait entendre autrement, elle dégage de la nappe d'éloquence une voix qui est la voix propre de la poésie. Résonance pure – sans mots –, support de l'image et du voir, qui peut être *représentée* en son silence par le poème, « bruit éternel » d'où ressortent les mots avec une couleur nouvelle, pour une relation plus intense et plus juste avec la réalité du monde et avec la vie. Cette idée de la scansion, je me suis avisé un jour qu'elle était assez proche de ce que produit l'interruption de séance dans la psychanalyse lacanienne. Elle est plus particulièrement présente dans un livre, *Le Silence et la Vision*, qui lui doit son titre, et correspond à un moment de lutte pour dissocier de la mort l'espace où résonne cette voix dans le « Je suis mort » de Poe, qui consonne si bien avec le « Heureusement je suis parfaitement mort » de Mallarmé.



Jacques Bibonne, *Le pont dans la forêt*,
carnet d'aquarelles, double page, 30x23, 1980



Jacques Bibonne, *Bord de Seine à Samois*,
carnet d'aquarelles, double page, 30x23, 2010

V. « Archétype » et « image acheiropoïète »

P. N. : J'aimerais que vous enchaîniez sur ce que vous appelez *archétypes* et qui ont donné son titre à votre dernier recueil publié, à propos desquels vous avez déclaré, dans notre entretien d'*Europe* en 2012, qu'ils sont au principe de votre inspiration – là encore sans hypothèque platonicienne : ce qui en fait d'essentiels relais de cette *mimesis* que nous venons d'envisager, dès lors qu'elle se trouve ancrée dans une réalité naturelle – et si tant est qu'à l'inverse de l'appartenance au monde des Idées chez Platon, ces archétypes ne relèvent nullement, dites-vous,

[d'un] modèle idéal, unique, qu'imité en le dégradant le monde de la matière par lui seul rendu intelligible, pourvu qu'on remonte à lui, mais des figures, qui apparaissent, et nous atteignent, de façon inattendue, dans le plus vif de notre présence à ce monde et à sa « matière », sans que rien, ni le souvenir ordinaire, ni l'inconscient – car il ne s'agit pas de « fausse reconnaissance » –, ni quelque qualité extraordinaire de l'apparition, ne puisse expliquer cette atteinte. Ainsi un triangle de gravillons au croisement de deux routes secondaires, dans la campagne ; le dessin sur ces mêmes routes, des réparations innombrables de l'asphalte, faits d'une autre couleur ; ou encore la façade d'une maison, un peu avant l'entrée d'une petite ville, un bouquet de peupliers dans un champ. Nombreux seraient les exemples, car les archétypes, au sens où je l'entends, sont infinis. Mais ces figures, qui semblent parler comme hors de tout langage, ont en commun de paraître un commencement ; de marquer, dans le temps, le commencement du temps⁵².

Le poème d'ouverture, nommé d'éponyme façon « Les archétypes I », s'organise comme une promenade au sein d'un paysage (« Nous avançons⁵³ », vers minimal), avec la progression des vues qu'en découvrent les promeneurs, « [p]arfois au creux de ravins [...] », « [p]arfois sur des plateaux [...] », le long d'une « rive où commençait / Une longue pente » avec « au loin le ciel ensemble et la terre / Venant vers nous [...] » ; puis en perspective cette fois ascendante, « le fleuve / Et la route montaient dans les étagements de vapeurs bleues et roses » – ascendante et vite inversée (on pense à certaines *Illuminations*⁵⁴), puisque

⁵² « Le retournement de la mélancolie. Entretien avec François Lallier », cahier « François Lallier », *Europe* n° 1003-1004, novembre 2012, p. 237.

⁵³ « Les archétypes I », *Les Archétypes*, op. cit., p. 29.

⁵⁴ Dans « Villes », haut et bas s'inversent ou se mêlent : « Le haut quartier a des parties inexplicables : un bras de mer » le domine, et l'on se demande « quels sont les niveaux

c'est « En haut du ciel » que s'élèvent route et fleuve au travers de ces nuées vénitiennes⁵⁵. Et c'est alors que surgit « l'archétype » :

[...]. Une haie de grands arbres
Les toits de quelques maisons, entre labours et prairies,
Ont paru. Par la forme un instant et parfaite et première
Et seul
Signe de soi,
La transparence du feuillage était comme le regard
Qui veille et marque le lieu pour toujours,
Où passant nous sommes hôtes de sa demeure.

Aux imparfaits de passé indéfini vient de s'opposer la temporalité définie du passé composé, « [o]nt paru », imposant à la vue arbres et toits comme un événement d'ordre ontologique – n'ont-ils pas l'être, ne *sont-ils* pas l'être même ? Ce sont les *τύποι* (*typoi*) qui impriment dans la vision du promeneur leur « forme [...] parfaite et première » comme « signe de soi », et non plus comme simple vecteur d'un code de communication où ils s'abolissent ; un nouveau renversement s'est produit, lui radical : de cette vision qui découvre au promeneur l'être-là du monde où il se meut – en une expérience qu'on peut dire épiphanique –, l'on passe à la réciprocité de la relation : devenu *transparent* dans son apparition, c'est désormais le feuillage fait transparence qui « était comme un regard / Qui veille⁵⁶ », et fait d'un simple espace qu'on traversait « le lieu pour toujours » de l'Ici dans son absolu. Le promeneur n'était qu'un « passant » dans le paysage, il est devenu l'« hôte[.] de [l]a demeure » du lieu, du lieu comme *demeure* ou maison de l'être.

Mais vous le précisez bien : n'importe quel élément du réel peut se révéler « archétype » à la vue qui, d'utilitaire et consommatrice, devient vision ; vision sans surnature aucune, au demeurant. Ainsi, dans le poème suivant, « [l]es fruits lourds sur les arbres », « [l]a pierre d'une fenêtre », « [l]e sillon sinueux d'une rivière » ou « l'herbe sauvage⁵⁷ » se succèdent comme autant d'apparitions ; et il est remarquable que cette pierre se soit

des autres quartiers sur ou sous l'acropole ». Dans « Mystique », « tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conquies des mers », « La douceur fleurie des étoiles et du ciel [...] descend en face du talus » ; etc.

⁵⁵ On trouvera, dans « Sources de la Seine III » (*Les Archétypes*, *op. cit.*, p. 39), un équivalent donné par le jet d'eau : « Comme l'eau d'une fontaine s'élève et retombe / En son élan inverse / Et l'égale en sa chute à son jaillissement / Qui tombe vers le haut. »

⁵⁶ La même inversion se retrouve dans « Sources de la Seine II », *ibid.*, p. 37 : « Et soudain tout est retourné, le paysage / Entier me regarde et je regarde avec les yeux du paysage ».

⁵⁷ « Les archétypes II », *Les Archétypes*, *op. cit.*, p. 31.

située « sur la façade d'une maison / Où nous n'entrerons pas » (maison quelconque, de celles qu'habituellement on oublie instantanément au passage), « mais qui s'est ouverte / Sur le matin d'une autre vie⁵⁸ ». Et quelle vie, donc ? La suite du poème met en évidence la venue de l'âge, au moment de l'écriture (soixante-sept ans) – « nous qui avançons dans les années », avoue-t-elle ; mais nulle déploration n'accompagne ce constat : « *Jardin non perdu, mais promis*⁵⁹ ». Car ces « figures changeantes » du premier vers dont on a vu la succession archétypale,

En nous elles se rassemblent,
Images faites seulement de notre passage
Orienté par le même amour
Pour l'éveil où elles s'ouvrent et se ferment
De la même lumière sans visage⁶⁰.

L'incipit de « Sources de la Seine I » livre immédiatement l'archétype que vous signaliez dans notre Entretien de 2012, ces « réparations innombrables de l'asphalte » qui, pour un conducteur, scandent sa progression automobile sur une route quelconque :

Les pièces sur le bitume réparé des routes
Souvent il me semble qu'elles me retiennent,
Comme des trous à la surface du temps,
Et je vois des visages [...] ⁶¹

Mais ici l'archétype se fait le révélateur d'autre chose que d'un élément de la matière du monde ; c'est le fait d'une *réparation* qui émigre métonymiquement du bitume rapiécé au monde humain, vivants et morts mêlés. On songe à la réapparition de ces morts aimés dans les rêves d'*Aurélia* : « Ce sont les visages épurés des vivants, sortis de terre⁶² » – c'est-à-dire littéralement *ressuscités*, en une perspective lazaréenne. Au lieu qu'on puisse passer au milieu d'eux sans les voir comme autant d'ombres, les voici mis en pleine lumière, « baignés par l'eau invisible » d'une autre sorte de cuve baptismale ou de fontaine de jouvence ; ce qui, en dehors de tout Ailleurs, les rend entièrement *présents*, « ne regard[a]nt que l'ici qui les entoure », au sein d'une temporalité élargie où fusionnent

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 32 ; je souligne.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ « Sources de la Seine I », *ibid.*, p. 35.

⁶² *Id.*

avenir et origine – ce dont témoigne cet *adynaton* cosmique : « Dans le midi encore respire un vent d'étoiles⁶³. »

Pour finir sur cet important sujet qui noue toute représentation ou *mimesis* à ses conditions mêmes de possibilité, je souhaiterais, cher François, que vous précisiez la nature et le rôle du dernier concept que vous avez dégagé depuis peu me semble-t-il⁶⁴, celui d'une « image acheiropoiète », dont vous réorientez le sens en la soustrayant à la tradition théologique byzantine de l'icône. Au lieu d'une définition de l'*image non faite de main d'homme* du point de vue de sa technique de production – surgie par impression directe d'un corps sur un subjectile, en particulier, dans le cas du *Voile de Véronique* ou du *Saint Suaire* qui sont reliques de contact, le visage et le corps mêmes du Christ –, pour votre part c'est dans sa structure visuelle que vous l'envisagez comme échappant, en effet, à l'intervention humaine : en tant que « visibilité pure », « essence de l'être visible et essence du voir », « à l'intérieur de laquelle le perçu devient image⁶⁵ ». Il semble donc que la part « acheiropoiète » ainsi entendue de l'image devienne, pour vous, le fondement même des « archétypes » qui surgissent ; et j'en verrais dans un poème de votre recueil de 2003, « Le vaisseau de verre », une sorte d'anticipation (par pensée figurale précédant sa théorisation) :

Des parois courbes s'élèvent, transparentes
À travers on verrait
S'il était une image de ce rêve du temps
Le pays aux sombres couleurs, aux terres profondes
Toute l'allégorie d'ici qui parle et se tait dans l'instant

Un feu invisible dans l'air
Les fait longtemps grandir
Jusqu'à ce qu'elles se brisent
Sous l'excès de la transparence
Et la chaleur qu'elle a permise
Sans autre fin que s'accroître, d'étendre
Sa borne à l'horizon de tout
Et qu'il ne reste rien du vaisseau de verre⁶⁶.

Ce vaisseau de verre (vaisseau indiquant ici un vase) allégorise le fait même du poème, en tant qu'il peut donner à voir quelque chose de la pureté de « l'image acheiropoiète ». Soufflé comme à Murano le verre de Venise, ses « parois courbes » s'élargissent jusqu'à ce point de rupture

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Dans « L'image d'avant l'image », à paraître dans *L'Étrangère*, n° 60.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ « Le vaisseau de verre », *La Semence du feu*, *op. cit.*, p. 17.

qu'accuse leur excessive « transparence », à seule fin d'en « étendre / [l]a borne à l'horizon de tout ». Et du coup, si pour finir comme une bulle qui éclate « il ne reste rien du vaisseau de verre », c'est que le contenant s'est aboli dans son contenu, qui est la totalité de la vue du « pays aux [...] terres profondes » en tant qu'elle est « [t]oute l'allégorie d'ici » – c'est-à-dire là encore la terre même, en son unité que ne fracture aucun fantasme d'Ailleurs. Or c'était « [u]n feu invisible dans l'air » (et non l'haleine d'un souffleur, et moins encore l'action de sa main soulevant la pâte de verre) qui activait l'opération de cet autre type d'alchimique vaisseau ; ce qu'exalte sa disparition finale c'est, hors de sa mise en scène, l'évidence du visible.

F. L. : Le titre que j'ai donné au livre de 2012, *Les Archétypes*, résulte d'un choix qui a des causes profondes, même s'il peut apparaître provocateur. Il s'agit de raconter, de décrire des lieux et moments où j'ai eu le sentiment que le monde extérieur, disons le paysage, se proposait à moi sous une forme imprévisible, mais que je reconnaissais, sans l'avoir jamais rencontrée. Tel est le noyau de manifestations récurrentes que je tenais alors pour la source la plus évidente de poésie, à laquelle m'avait conduit le livre antérieur, *La Semence du feu*, plus orienté par l'aventure personnelle – en sa part amoureuse. Reconnaître ce qu'on n'a jamais vu : il ne s'agit pas, disons-le tout de suite, de fausse reconnaissance. Je sais, en pleine conscience, que la rencontre est unique, n'est pas la répétition, réelle ou rêvée, d'une expérience antérieure. Le sentiment de reconnaissance m'apparaît clairement lié à une configuration, certes complexe, obscure parfois, rencontrée par hasard : un village, un ciel, un arbre, la disposition des couleurs sur le revêtement des routes, des traces de gravier, des moments de brume, qui n'ont aucune chance d'être répétés. Il n'est pas lié à l'idée que j'ai vécu dans ces lieux, mais que *j'aurais pu* y vivre. Quelque chose en moi est averti d'une coïncidence entre ce possible et la configuration qui se présente, souvent dans le cours de déplacements par ailleurs relativement restreints, dans les campagnes de la région où j'habite. En vérité, l'éloignement ne compte pas, l'ailleurs n'entre guère, me semble-t-il, dans l'équation qui met en jeu ces « archétypes », sinon qu'ils qualifient l'*ici* autrement que comme le lieu d'un « je » monotonement, où qu'il aille, identique à lui-même.

Vous avez raison de dire qu'il n'y a dans cette notion – d'où aussi le caractère provocateur, outreucidant, du titre – rien qui se rapporte à l'un ou l'autre des auteurs auxquels on la rattache, Platon, et à l'autre bout de l'histoire des idées, Jung. L'archétype platonicien, au fond, c'est l'Idée, à partir de laquelle, par doubles successifs, s'imprime dans la matière de

plus en plus lourde une image, toujours infidèle et trompeuse. Le mot même, « *archétypon* » (d'après une enquête rapide que quelqu'un de plus savant que moi contredirait peut-être) semble dater de bien plus tard que Platon. Dérivé de *typos*, comme vous le notez, il désigne un modèle puis, dans le vocabulaire de la peinture, un portrait, figuration fidèle par opposition à la copie dégradée qu'est l'*apographon*. J'ajoute, ce qui a quelque importance, que *typos* dérive du verbe grec signifiant « frapper », de sorte qu'on pourrait traduire type par « frappe ». L'archétype jungien, outre ses connotations idéalistes, renoue avec l'idée d'un modèle que les rêves et les voyages intérieurs – dont la maladie est une forme – reproduisent avec des variantes individuelles ou collectives ; forme signifiante, d'ailleurs complexe et pour une part initiatique, qu'on doit penser comme une unité première.

C'est ce qui m'a conduit à utiliser ce mot d'« archétype » de façon paradoxale puisque l'idée de « commencement » (avec celle, indissociable, de « commandement ») qui fait que le modèle est unique, se trouve contredite par l'affirmation que les archétypes dont je parle sont innombrables, appartiennent à la multiplicité, sinon à l'infinité du divers. Je pense que j'ai été guidé vers lui par l'étymologie (le « vrai sens ») du mot *type* (ravivé par un grand intérêt pour la typographie – à laquelle j'ai été initié véritablement par Thierry Bouchard, imprimeur et poète). Le type, analogue peut-être à la forme vocale qui résulte d'une scansion, est l'instrument d'une frappe, dont le résultat est une forme, figure ou configuration, dessin imposé à une matière, une *khôra* plastique et indéfinie. J'associais l'idée de la langue comme *khôra* et la frappe du vers, et je la transposais à ces apparitions dans le paysage, dont je m'émerveillais comme une sorte de surnature, mais pour ainsi dire naturelle, en affinité profonde avec la poésie et la voix.

Innombrables en leur unicité, ces vues étaient bien des archétypes, mais qui ne pouvaient être reproduits, à chaque fois singuliers. Rien ne pouvait déterminer absolument leur apparition, rien non plus en limiter la possibilité, ce qui me remplissait d'une joie inexplicable, comme si j'étais en possession d'un inépuisable trésor, d'une certitude nouvelle et vraiment définitive (bien que le livre issu de ces expériences soit tributaire des précédents et, relativement bref, ait débouché sur d'autres poèmes, et des vues distinctes). Les lieux et les paysages y sont évoqués de façon assez précise, ils sont localisables, et je pourrais encore, pour presque tous, indiquer leurs coordonnées géographiques. Les mots y convoquent le souvenir avec une précision physique dont je m'étonne toujours, au point que je me dis que cette mémoire ne m'appartient pas, qu'elle est un fait de la poésie – en quoi je me vois fidèle à mon premier titre, *États de la mémoire*. La faculté de se remémorer les lieux du poème

ne vient-elle pas des mots posés selon une certaine frappe, non pour traduire la vision, mais pour la fixer, comme jadis on fixait une photographie ? Mais ces mots sont une émanation du paysage, qui en inspire la scansion et la voix, et se trouve ainsi être leur origine. Cet échange entre le paysage et les mots, c'est la poésie même. La frappe première de l'archétype, voilà ce qui me contraignait pour ainsi dire à une formulation méta-poétique comme de dire que l'apparition est « seul signe de soi », formulation qui, à la relire, n'est pas sans me rappeler la définition du signe musical selon Boris de Schloezer.

J'aimais aussi que s'inscrive dans cet échange une subjectivité hypothétique, créatrice, et tout autant réaliste, chargée du devoir de répondre de ses mots, qui est la subjectivité de la poésie et s'exprime comme recherche, enquête : enquête dans le paysage. Ce n'est pas simple projection, sur un fond qui ne compte plus que comme subjectile modifiable d'un imaginaire donnant lieu à des figures quasi hallucinatoires. C'est un dialogue qui se produit au sein de la réalité du temps, non sans ouvrir, dans ce partage, à des savoirs inconnus, par l'association libre, la rêverie méditative : ainsi dans la chapelle où une halte m'a fait voir le symbole de la croix comme une fontaine dont le jaillissement s'opposerait aux lois de l'entropie et de la gravité. Si n'importe quel lieu, un objet simple, un banal encadrement de fenêtre, une banlieue de province, peuvent recéler et dévoiler des archétypes, ce n'est pas parce que tout du réel est en cause et qu'on peut étendre au monde entier la qualité archétypale. Ce serait une impasse logique, ou un rêve mystique, qui se moque bien de la poésie. Ce que j'appelle archétype est un événement singulier, pris dans le temps vécu, offrant de vérifier l'alliance du « pays » et des mots, où sont engagés la mémoire et le présent d'une vie. Il y a là, dans la multiplicité des vues que nous avons à chaque instant sur ce qui nous entoure (excepté sur nous-mêmes, selon cette particularité de la perception que questionne la phénoménologie), une réconciliation. Cette réconciliation commence par la voix, qui fait comprendre, dès lors qu'elle se fait entendre, que le monde où nous parlons ne coïncide pas avec les mots, et que nous ne sommes pas contraints en conséquence de nous enfermer dans un système de codes propre à la collectivité humaine et à ses façons. Elle se poursuit par la découverte de formes, dans cette extériorité par rapport au langage, de formes qui s'imposent au regard parce qu'elles s'adressent à l'être parlant et ouvrent en lui des possibles, lui faisant comprendre que celui qui s'actualise dans le présent, justement parce qu'il est un parmi des possibles, a valeur absolue. Elle aboutit enfin à l'idée d'une image *acheiropoïète*.

Après et avec les archétypes, je me trouvais devant plusieurs portes, dont l'une portait le nom de Mémoire et l'autre celui d'Image. Que proposaient en effet ces moments épiphaniques indéterminés, imprévisibles, et porteurs d'un lien avec la parole ? De grandes images, des sortes de tableaux, mais vivants, et sans *mimesis*, en ce sens qu'ils n'ont pas de modèle et ne peuvent être reproduits. Des tableaux dans la mémoire et dans la parole de la poésie. À quelle idée conduisent une image sans modèle, une *mimesis* qui n'a rien qu'elle puisse imiter ? Outre le charme du paradoxe, je sentais quelque chose d'essentiel, qui renvoyait à une impulsion ou exigence que j'identifie comme le besoin d'images, et à cette capacité qu'a le monde – je veux dire la vie – de continûment nous présenter des configurations merveilleuses, miraculeuses, capables de révéler et de combler simultanément ce besoin, configuration dont la plus évidente est le paysage. Cela m'invitait à observer plus intensément, depuis la position gagnée par *Les Archétypes*, ceux que je voyais quotidiennement, changeant avec moi, toujours les mêmes et toujours neufs, arbres dans les prairies, labours, et combien plus les nuages dans le ciel – eux qui ont la surprenante vertu non seulement de proposer avec une inventivité sans défaut des spectacles saisissants, mais d'enclencher la plus vive conjonction qui soit entre l'ici et l'ailleurs, capable de faire naître cette *mémoire de ce qui n'a pas encore eu lieu*, un des faits métaphysiques ou métapsychiques qui m'ont le plus fasciné, depuis toujours. J'étais sur la voie d'une image qui ne soit pas faite de main d'homme, qui ne soit pas un artefact, et plonge cependant au plus profond du pur besoin d'images. Parallèlement, cette réflexion ne pouvait que relancer celle sur la peinture, qui n'avait jamais cessé de m'inspirer depuis *États de la mémoire*.

Elle passait, je dois y faire allusion maintenant, par une intuition venue alors que des circonstances heureuses m'avaient conduit à me replonger dans la poésie latine de la fin de la République et du début de l'Empire, celle principalement de Catulle, d'Horace, d'Ovide et de Virgile. Était née l'idée que le lien entre poésie et peinture, si actif à la Renaissance, avait existé au même titre et avec la même ampleur dans le monde gréco-latin, et que même il avait peut-être été, au grand moment de la poésie latine, un facteur essentiel dans le projet de l'*Énéide*. J'avais été frappé du fait que les autres poètes de ce moment se dérobent à la demande d'écrire une épopée, sauf Virgile. Et je me persuadai qu'il avait accepté cette demande parce qu'il croyait possible de contrebalancer la violence – et l'idéologie impériale – par la mise à distance pacifiante de l'image, dont il aurait pris le modèle dans le grand art de la peinture antique. D'où un long travail sur l'*Énéide*, où je cherchais et pensais trouver les preuves et confirmations de cette belle idée.

Mais qu'en est-il de la peinture, et de l'image dans la peinture elle-même, question qui n'a rien de superflu ? Et pourquoi aurait-elle eu ce caractère pacifiant que je lui prêtais ? Il me fallait aller plus loin, en séparant l'image des représentations qu'elle porte, en allant au-delà de la figure –serait-elle abstraite – pour atteindre l'idée d'une « image d'avant l'image », d'un fond invisible qui non seulement porte les couleurs, traits et figures, mais aussi cause l'attraction qu'ils exercent sur nous, et que toutes les réalisations de la peinture n'exercent pas au même degré. Est-ce cette même « image d'avant l'image » qui s'impose à nos yeux et nous saisit intensément devant certains paysages, suscitant la *mimesis* picturale, ou la mémoire des mots ? C'est la question, précisément, que je veux explorer dans un livre de poèmes qui s'appellera de ce mot bizarre, *Acheiropoïète*.

Je suis très sensible, cher Patrick, au fait que vous ayez pu associer dans une belle analyse l'idée d'image acheiropoïète avec ce poème, « Le Vaisseau de verre », dans *La Semence du feu*. Le réceptacle alchimique qu'est ce « vaisseau » contient bien en effet « une image de ce rêve du temps » qui anticipe sur l'« image d'avant l'image » : pour faire que ce qui, dans l'ici, apparaît partiellement image, condamnant le reste à pâlir sous l'effet d'un ailleurs, soit élargi à tout, et que se révèle l'identité de l'ici et de l'ailleurs.

Une révélation qui, à mon sens, contient toute la force de la poésie au sens large, et un espoir contre les ravages de la violence, aujourd'hui plus menaçante que jamais.

VI. Érotisme

P. N. : Il me semble, François, que pour vous l'*éros* se traduit en une représentation qui voudrait, en prise directe sur la réalité sexuelle de l'amour, brûler sa nature de médiation : voici donc un autre affluent irriguant votre *mimesis* ! Le recours dans ce cas à la métaphore, voire à la métaphore filée, loin d'être de l'ordre de l'évitement ou de l'idéalisation, traduit seulement au plus juste la charge fantasmatique d'imaginaire qui soutient et même exacerbe le jeu des corps ; c'est d'ailleurs ce qui évite toute crudité antipoétique (et son risque pornographique) au sein de la plus grande des franchises. « Corps de l'amour », suite de deux poèmes de *Matière de l'amour*, me paraît à cet égard exemplaire. En I, l'ouverture des quatre premiers vers s'adressent à un « tu » qu'il faut comprendre comme une auto-adresse du sujet lyrique soulevé par la grande vague de la conjonction amoureuse :

En toi, hors de toi tu regardes
Dans la mer intérieure qui la soulève,
Ton corps lancé sur les brisants,
Et par magie renouvelé sur un rivage⁶⁷.

Le cadre métaphorique est clair : il s'agit d'un paysage marin par mer agitée, de mouvements de ressac battant une côte rocheuse⁶⁸ ; mais c'est « [s]on corps » que le sujet voit projeté sur ces « brisants » ; et à quel référent renvoie donc le pronom féminin du deuxième vers utilisé sans antécédent (en prolepse), sinon à la femme aimée « soul[evée] » elle-même par une « mer » ici « intérieure », spasmes et fantasmes mêlés ? Quant à l'alternance initiale affectant la vue du sujet (regardant « [e]n [s]oi, hors de [s]oi »), il signale le va-et-vient mental (de se sentir pleinement dans son corps, ou au contraire hors de lui) qui en accompagne un autre, celui-là même des corps se pénétrant l'un l'autre ; lequel mouvement sans cesse recommence, redonnant au corps comme une virginité à chaque fois resurgit, dès lors qu'il se retrouve « par magie renouvelé sur un rivage » où l'a momentanément déposé le flux de la jouissance.

Nulle censure sous votre plume – pas plus, à vrai dire, que chez Baudelaire... L'expression sexuelle peut aller jusqu'au sadisme (« Je te frappais, pour voir l'eau de ton cri », nouvelle allusion mosaïque⁶⁹ – et là c'est bien au « tu » de la partenaire que ce discours s'adresse), elle inclut tout naturellement l'érotisme oral (« [s]emence dans ma bouche, feu⁷⁰ ») – comme c'est aussi le cas chez Jouve, dont vous avez été si proche. Poussée à bout, la voici qui emprunte certains symptômes du *haut mal* :

Avec la haine, avec les injures de jouir,
Le sang qui monte blanc dans les yeux grand ouverts,
Et l'écume pure au carmin des lèvres⁷¹.

Mais c'est pour aboutir, en passant du *furor eroticus* au *furor poeticus*, à ce finale d'une « pure présence sans image / Dans l'image à nouveau,

⁶⁷ « Corps de l'amour I », *Matière de l'amour*, op. cit., p. 20.

⁶⁸ Voir la reprise de ce système métaphorique dans « Miroir », *Tissu du temps*, op. cit., p. 15. Mais à la vague féminine se joint l'élément opposé, le feu masculin : « Un feu, dont la brûlure augmente à mesure que monte son double, le flux d'une grande vague vers le haut, jusqu'à cet instant où les deux, la flamme et la vague, se rencontrent, se mêlent. » Comme dans *Nadja* où l'héroïne voit une main de feu surgir sur la Seine, les contraires ici fusionnent.

⁶⁹ On se rappelle l'ouverture de *L'Héautontimorouménos* : « Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher, / Comme Moïse le rocher ! »

⁷⁰ « Corps de l'amour I », op. cit., p. 20.

⁷¹ *Id.*

faite de rien⁷² » – comme si la représentation dans l'éros se brûlait elle-même, libérant l'assomption de la toute-présence.

La section « Partage de la chair », dans *La Semence du feu* vingt ans plus tard, pratique une énonciation beaucoup plus concentrée. Son premier poème, « Deux visages », pose l'existence du couple : tendresse de la femme (« Tu t'es posée doucement dans l'air près du cœur ») et ardeur de l'homme (« armé dans les régions du rouge sombre / Eaux profondes, bouillonnements de braises⁷³ »). Le suivant, « Le temps brisé », circonscrit d'abord « l'espace de deux regards » pour, à la strophe suivante, exprimer en termes du plus haut lyrisme l'étreinte des amants qui en résulte :

Faire halte dans la force
Accroître en rayonnant une onde au creux de l'autre qui
avance,
Offrande au loin de nuit divine⁷⁴

Et c'est cette promesse de nuit, au dernier vers, « [q]ui brise en deux le temps, et le rassemble dans le cœur » : comme s'il s'arrêtait de battre et de fuir, comme s'il faisait du cœur aimant le siège de l'Un.

Et quant au troisième, l'énigme de son titre (« Soie ») se dissipe vite à la mention du toucher qui la ressent telle (« Les doigts l'éprouvant en aveugle⁷⁵ », dans la nuit d'amour qu'on devine, et que confirmeront les « ténèbres » finales) :

Antre serré qui s'ouvre avec des soupirs
Jusqu'aux racines des lombes, des yeux
Si détournés d'abord dans les ténèbres⁷⁶.

De sorte que c'est de la soie du sexe féminin – cet « [a]ntre serré qui s'ouvre avec des soupirs » – qu'il est question ; de la soie le plus doux des tissus, et plus somptueux à la fois, comme la plus forte des *Invitations au voyage* – luxe, calme et volupté...

F. L. : Je me souviens toujours d'une certaine surprise qui fut la mienne, il y a longtemps, en constatant que Marguerite Yourcenar, dans son anthologie de la poésie grecque, *La Couronne et la Lyre*, et ailleurs me semble-t-il, utilisait la qualification de « poésie érotique » pour tout poème ayant trait à l'amour. Qualification ostensiblement classique, sans

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ « Deux visages », « Partage de la chair », *La Semence du feu*, op. cit., p. 35.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ « Soie », *ibid.*, p. 37.

⁷⁶ *Id.*

doute, que j'ai retenue, et qui me plaît, bien qu'elle laisse de côté tout ce qu'a de problématique la différence, peut-être inventée par la pensée chrétienne, entre le désir et l'amour. Différence qui appelle une alliance, ou une réconciliation (là encore), dont nous sommes aujourd'hui plus que jamais mis en demeure de penser les modalités et les formes.

Aucun des poèmes que j'ai écrits n'est entièrement séparé de la visée érotique-amoureuse, qui accompagne ce que j'ai tenté de définir, dans un petit livre sur la poésie latine, comme *vita poetica*. C'est aussi parce que et l'amour et l'éros veulent les mots. Dans quelle mesure le désir veut-il s'exprimer, se reconnaître par eux, dans quelle mesure participent-ils à l'échange des désirs, qui est le premier pas de l'amour – de telles questions se reflètent dans les poèmes que vous avez cités. Et je saisis l'occasion précieuse que vous me donnez ainsi, cher Patrick, pour les relire à mon tour, tout chargés qu'ils sont encore de vive tension et parfois d'énigmes. D'autant plus que le poème achevé, selon le mouvement qui le conduit à sa fin provisoire, n'est pas nécessairement, sur ce sujet comme sur d'autres, absolument transparent à lui-même, soit qu'une censure contraigne les formulations, soit que la *matière* en elle-même résiste à la frappe verbale, soit enfin, et c'est la raison la plus profonde, qu'il s'adresse plus qu'aucun autre non seulement au lecteur, serait-il idéal, mais aussi à l'*autre*, à l'être parlant qui inspire le désir et avec qui se joue le drame érotique, au sens d'action sur une scène, assez proche de la scène du rêve.

La vie érotique-amoureuse est deux fois la rencontre d'une altérité : l'altérité de la personne, et l'altérité du désir, elle-même dédoublée du fait que le désir de l'autre est en cause dans le mouvement même du désir propre (le désir du « je »), lequel comporte une part de narcissisme nullement incompatible avec l'aliénation à l'objet. Et si l'on songe que ce jeu de dédoublements est lui-même à multiplier par le nombre de partenaires, on voit se mettre en place un labyrinthe de miroirs, dont seuls l'amour et une certaine vérité dans la parole peuvent trouver l'issue. C'est au fond la clé de ces poèmes érotiques-amoureux, que la vérité de l'amour éclaire ces miroirs et ce labyrinthe, et sauve le désir d'être sans amour, comme l'amour sans désir.

Comme sous d'autres horizons qui intéressent la poésie – la mémoire et le temps, l'image et le lieu –, l'amour en ses heures profondes se fixe dans des mots ou des musiques, sortes de tatouages psychiques qui résistent à toute usure, et qui font qu'un amour, toujours provisoire, quand il a pris fin ne s'efface pas. Le poème connaît et veut cette véritable inscription, et c'est le cas de dire qu'en lui les signes typographiques sur la page sont comme imprimés sur une peau invisible, frappe mentale audacieuse et douce, ardente et prévenante à la fois. Mais

je ne veux pas laisser penser que l'autre de la rencontre amoureuse est semblable au paysage dont je disais plus haut que le poème fait alliance de parole avec lui. Pour toutes sortes de raisons, parmi lesquelles se trouve le fait d'une communauté de destin, même provisoire, et d'une communauté d'esprit sans laquelle la rencontre n'aurait pas lieu, c'est d'un tout autre partage qu'il s'agit, que j'appelle « partage de la chair ». Ces deux mots – exemple de la frappe verbale dont je parlais – se sont imposés sans que j'aie d'abord aperçu toutes les significations qu'ils portaient, en particulier celle qui renvoie à la Cène eucharistique. Mais il en était d'autres. Un ami, Jean-Paul Guibbert, à la sagacité de qui j'avais soumis ces deux mots comme le titre possible d'un livre, m'avait répondu, très raisonnablement et avec un peu d'impatience, que plus nombreux on était à partager moins la part de chacun était grande, et il m'a bien fallu, en certaines circonstances, reconnaître la pertinence de cette remarque. Mais j'ai toujours pensé qu'elle n'avait pas clos la question, qui porte sur la spécificité et la réciprocité du désir, et c'est pourquoi j'ai gardé ce titre pour tout un groupe de poèmes.

Vous avez longuement cité et commenté un poème « Corps de l'amour », dont le titre est comme une variante du titre général du livre de 1985, *Matière de l'amour*. Votre choix me semble parfait, en cela que ce poème illustre précisément cette question de la réciprocité, de l'échange même du désir dans l'amour, sans toutefois, j'en conviens, la résoudre. À le relire, je me dis que l'incertitude sur le genre marqué par le pronom personnel féminin, dans la vision – qui n'est nullement un fantasme – signifie précisément cette question de la fusion avec le corps de l'autre. Une question, j'insiste. Et je peux bien voir aujourd'hui que privilégier le féminin pour le corps de l'amour, et m'identifier à lui, comporte une dimension moins aventureuse qu'il n'y paraît, émerveillé que je suis d'être ou de croire être la cause d'un orgasme qui me transporte, jaloux aussi me croyant moins apte à vivre le processus de mort et de renaissance que je vois se dérouler sous mes yeux. Et c'est ce que confirme la suite du poème, où vous décelez une composante sadique. N'est-elle pas d'ailleurs présente dès le début ? Car pourquoi déléguer à la femme cette épreuve d'être brisée sur les rochers de la tempête sexuelle, pour ensuite s'identifier à elle, aimer, mais jalouser aussi sa jouissance vivifiante à proportion qu'elle est mortelle ? Il faut sans doute répondre à cette question, avant de penser à un partage, dans l'incertitude où se maintient le poème de ce qu'il faut attribuer au masculin et au féminin – non sans que ces déterminations ne circulent, comme aujourd'hui on tend à ne plus le savoir ou le vouloir.

Je voudrais m'arrêter un instant sur la qualification de « sadisme » que vous retenez pour ce poème, et sur la référence baudelairienne.

« L'Héautontimorouménos », dédié à J.G.F., initiales en lesquelles on reconnaît raisonnablement Jeanne, commence par trois quatrains où s'exprime clairement l'acte sadique de faire naître le désir par la souffrance d'un être sinon aimé du moins choisi, et dont rien dans le poème ne dit qu'il ne se prête pas à ce jeu, à mon sens porteur de fantasme ou de déterminations secrètes – ce qu'indique l'outrance provocatrice avec laquelle Baudelaire associe Moïse et un « boucher » assez incongru, il faut le dire. J'ai eu l'occasion dans une étude sur Baudelaire et Jouve de constater que le thème du sadisme – mis en exergue par Georges Blin lecteur de Sartre – avait pu servir à occulter l'enjeu de ce poème célèbre, que je vois plutôt dans les quatre dernières strophes, seules correspondant à son titre, et dans le poème « L'Irrémédiable », qui le suit et le complète. Car c'est la relation entre les deux parties qui compte : là où le fantasme initial, associé peut-être à un souvenir, pose un homme et une femme, sa retombée dépressive le perpétue dans une situation de solitude qui fait du « je » désirant « Et la victime, et le bourreau » ; la femme aimée ayant disparu, qui reparaitra, bien différente, dans l'autre texte dédié à J. G. F. : la préface des *Paradis Artificiels*.

Je remarque que le fantasme sadique, dans la première partie de « L'Héautontimorouménos », parle du désir, avec un pluriel emphatique, mais ne parle pas, à l'autre bout de la dialectique érotique, de la jouissance. N'est-ce pas elle, pourtant, qui est recherchée, voire représentée par les pleurs et les cris peut-être, de l'objet du désir ? Quoi qu'il en soit des mystères de la relation de Charles et de Jeanne, réputée froide, il reste que le « jouir » (qui rime si bien avec « ouïr »), s'intéresse moins à l'autre qu'à la jouissance de l'autre, et non pas par amour altruiste, dans le partage, mais pour ce qu'elle représente. Un transport inconnu, à travers les cris, accrédite l'existence d'une jouissance superlative, toujours cherchée, jamais atteinte, et projetée d'objet en objet, parce qu'elle soutient la figure d'un être tout puissant et possesseur du monde. Une figure surmoïque – autant que mosaïque ! – qui a jouissance de tout, au sens de ce mot selon la loi : possession et droit d'usage.

Faut-il rapporter cette figure à un dieu, par l'entremise de quelque sonorité sacrée coulant dans l'oreille comme la voix du sacrifice – « bouffonnerie » du taureau frappé par la hache ou cri profond sorti d'une corne de bélier – pour se délivrer des ravages de ce fantasme dans la vie érotique, et changer le désir en amour ? J'en doute, et suis prêt à penser qu'au contraire les religions ne font ainsi que le perpétuer, en l'aggravant d'une sacralité menaçante. Dès ce fantasme dissipé, au prix certes d'une conversion du désir – en fait une acceptation de sa fin comme condition

pour qu'il soit de nouveau relié aux forces de vie –, l'amour devient possible, et ce partage érotique de la chair, partage de l'impossédable, qui donne aux corps les couleurs les plus vives, les plus profondes ; et dicte sa parole en ouvrant un instant à des visions inconnues les portes de l'esprit.

VII. La part de l'inconscient

P. N. : La part d'inconscient dans l'éros aussi bien vécu que représenté est grande dans votre œuvre, assurément, et votre culture psychanalytique, toujours très active dans votre réflexion sur la poésie, n'en ignore rien. Un témoignage récurrent en est donné avec le motif de l'enfant se saisissant du sein maternel, premier état oral de notre stratification inconsciente. Dans « Don de vie et de mort », c'est à l'état prénatal que vous situez « [l]a musique / Ajustant la mémoire dans la voix / De ce qui fit crier / Le corps de mère⁷⁷ » – ce qui lui confère une antériorité capitale sur le langage encore à venir chez celui qui n'est pas encore né. Poursuivons ce vers, en effet :

... De ce qui fit crier
Le corps de mère avant
Que le nouveau-né se mêle à son sein
Et n'échange le lait avec le verbe⁷⁸.

Où l'on voit que c'est en s'abouchant au sein que le désir se comble, et qu'en ce dialogue si incarné entre les deux corps de la mère et de l'enfant s'élabore toute la *parole*. Le poème suivant, « Miroir », ne dit pas autre chose lorsque, s'adressant à l'amante devenue mère, il évoque « une nouvelle naissance / Où cet enfant de toi boit au sein qui se donne / Le lait de son désir, comme une flamme vide⁷⁹ ». Or c'est encore ce besoin premier de participer du corps maternel qui, dans votre dernier recueil, continue d'habiter le désir de l'homme pour la femme :

Telle l'envie brusque, à entendre une voix de femme, d'effleurer,
ou prendre le sein qui s'offre avec elle et d'en combler l'abîme des
lèvres, immémoriale venue d'un présent où se reforme le corps
premier, double et plein⁸⁰.

⁷⁷ « Don de vie et de mort », *La Semence du feu*, op. cit., p. 46.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ « Miroir », *ibid.*, p. 47.

⁸⁰ « L'oubli II », *Les Archétypes*, op. cit., p. 43.

Le poème mystérieusement intitulé « Ombilic du temps » va déplacer dans une image de rêve la fantasmatisation de ce désir. Son titre déplace, à l'évidence, la fameuse formule de la *Tramdeutung* – l'*ombilic du rêve* – qu'y a déployée Freud : « [c]haque rêve a au moins un endroit où il est insondable, pareil à l'ombilic, par lequel il est rattaché à l'*Unerkannt*, l'inconnu, le non connu. » Trace cicatricielle du cordon qui reliait le fœtus au placenta maternel, en témoignage de la primitive appartenance au corps de la mère, en quoi l'ombilic pourrait-il métaphoriquement l'être *du temps* ? Si « l'ombilic *du rêve* » atteste de la racine d'inconnu permettant au rêve d'échapper à sa complète interprétation, « l'ombilic *du temps* » marquerait la part d'inactualisable dans l'écoulement du temps, alors même que celui-ci ne cesse d'avancer – *via* aussi l'épreuve de la maladie, « Pensée d'os de poumons / Dispersion d'esprit au passé » – vers son issue qu'est inéluctablement la mort, « issue qui [dès le premier vers] se rapproche ». S'il y a, en effet, un élément qui échappe au temps, c'est bien l'inconscient dans toute sa fantasmatique ; on pourrait alors comprendre que l'*ombilic du temps*, c'est l'inconscient dans son rêve ignorant la loi du temps, faite de finitude. N'est-ce pas ce dont traite la troisième strophe du poème ?

Les pas vieillissant outre-mort
 Dans l'ombilic du temps
 Où une femme en robe de fantôme
 Bénit des roses pour son sexe à travers les fenêtres de la nuit⁸¹

Il s'agit bien d'une image de rêve (apparue « à travers les fenêtres de la nuit »), telle que le surréalisme les aimait ; cette « femme en robe de fantôme », que sa tenue met à l'écart du monde des êtres réels, condense les fantasmes du rêveur au prix d'une étonnante cérémonie auto-érotique qui la charge d'une puissance libidinale illimitée.

Serait-ce sans tenir compte de la structuration du psychisme par la censure ? Assurément non. J'identifierais dans un poème d'*États de la mémoire*, « Déesse dans la nuit », l'allégorie même de la censure :

Bruissements, rumeurs dans le labyrinthe
 La grande statue noire, faute de vivre, engendrant la divinité de
 tout savoir, l'omnisciente et l'inconsciente, à cause de la vérité
 cruelle des songes⁸².

⁸¹ « Ombilic du temps », *La Semence du feu*, op. cit., p. 20.

⁸² « Déesse dans la nuit », *États de la mémoire*, op. cit., p. 48.

Cette « grande statue noire » d'une déesse « *dans la nuit* » – la nuit qui enfante les « songes » constituant ainsi le milieu où elle évolue – régit les deux types de « savoir » portés à leur plus haut degré, l'*omniscient* et l'*inconscient*. Et c'est bien le second qui occasionne l'errance du sujet, apostrophé en auto-adresse :

Errant dans des lieux sans soleil, et les veines empoisonnées, tu entends ta voix se perdre, résonner, revenir, des murailles infranchissables du fond⁸³.

À l'abri des « murailles infranchissables » de la censure, le « fond » de l'inconscient ne saurait être atteint, laissant se perdre en inutiles échos la voix qui tente de les franchir.

Il existe enfin dans votre œuvre un *récit de rêve* exceptionnel, « Selon l'antique », qui présente tout d'abord le matériel onirique selon l'ordre classique d'une narration à la fois vraisemblable et semée de bizarreries, avant d'en avouer la nature et le sens. Dans un cadre architectural à mi-chemin d'une basilique latine d'époque impériale et d'une salle de théâtre à l'italienne avec loges, se tient une assemblée de notables romains, en toge, surprise en plein débat. Or le narrateur-rêveur « le sait bien » : « On débat [...] de la Mer Centrale⁸⁴. » Le modèle réel de la Méditerranée ceinte des terres qui composaient la géographie du monde antique se trouve ainsi absolutisé : « Vu depuis le ciel, le cercle des terres, que l'étendue de cette mer [...] emplit entièrement, est fermé⁸⁵. » Ce qui est en jeu sur le plan du désir du sujet, c'est que sans cesse, avec cette *Mer Centrale* décidément matricielle, « se reforme la grande unité », « rassembl[ant] tessons, blocs et stucs qui déjà, de nouveau, brillent dans l'achevé⁸⁶ ».

Toutefois, le rêve arrivant à son terme, conscience est prise de sa possible interprétation par le rêveur :

Il voit l'Un se dissoudre, se disperser, se reformer ailleurs, mais dieu sait où, et d'ailleurs la croyance faiblit [...]. La chute est certaine⁸⁷.

L'Un n'est plus à portée du désir – issu lui-même de la nostalgie de l'union au corps maternel, de son immersion dans la matrice originelle, au cœur de la vie.

⁸³ *Id.*

⁸⁴ « Selon l'antique », *Les Archétypes*, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Id.*

Pourtant un exorcisme extrait de la mémoire ce cercle, ces terres mouvantes, et [...] seul objet du savoir, de l'eau qui rassemble, la transparence⁸⁸.

Et c'est sur cette « transparence » reconquise dans « l'eau qui rassemble », comme réussite du désir du rêve, que je conclurai : on y reconnaîtra le processus fondamental en poésie comme en art de la *sublimation*, cette mère de la beauté.

F. L. : Tout ce qui touche à la naissance est-il fantasme, en lien avec désir et jouissance, ou représentation imaginaire, pour penser ce dont nul ne se souvient ? Dans le poème que vous citez au début, l'échange du lait et du verbe, s'il comporte une part de désir, celui-là même qu'on ne peut séparer du besoin de nourriture, est une de ces représentations imaginaires qui tentent de penser la trace et l'impact du stade oral, lequel comporte l'accès au langage (d'abord par glossolalies) dans les premiers temps de la vie humaine. L'attachement si puissant et parfaitement visible, autant que généralisé, au sein maternel, institue celui-ci comme objet premier, d'autant que le corps propre est encore proche de la fusion avec le corps de l'autre. Mais il est évident que le « cri » du « corps de mère », dans le poème, introduit une ambiguïté, entre le travail de mise au monde et une jouissance sexuelle fantasmée comme origine de cette naissance. En reliant la parole au désir érotique pour le corps de la mère, la représentation imaginaire entraîne ainsi l'idée qu'il y a une part de cette relation, de cette histoire même, à laquelle nous n'avons pas accès. Cette part, c'est l'inconscient.

Ce mot est d'un tel poids que je voudrais m'attarder un peu sur lui. Mais pour couper court aux prolégomènes infinis (parmi lesquels des protestations quant au savoir que votre indulgence me prête, cher Patrick, sur la psychanalyse), je veux dire qu'il importe de distinguer d'abord entre le fait de l'inconscient d'une part, et son contenu d'autre part. L'inconscient n'est pas d'abord cette sorte de poche ou de territoire bien clos que sépare des autres zones de la psyché une frontière bien gardée, et que seuls franchiraient les migrants évadés que sont les rêves, les actes manqués, les symptômes, enfin toutes les déviations par rapport à une norme censément universelle. Dans le mot « inconscient », j'entends un adjectif plus ou moins verbal qui dit qu'un acte, un mot, un geste, mais aussi des choix d'existence qui font parfois un destin, ont été réalisés et assumés pour des raisons qui échappent à la connaissance de la personne,

⁸⁸ *Id.*

qui ne peuvent pas être reconnus. Quelque chose dévie ma course, dévie ma plume, qui se dérobe au savoir que j'ai de mon acte, de ma parole, se dérobe à ma conscience. Il me semble qu'il faut toujours revenir à cette définition première, pour éviter d'identifier l'inconscient à son contenu pulsionnel et à la censure qui s'exerce sur lui. Il en va, naturellement, de la possibilité de la cure analytique, mais aussi de la prise en compte de l'inconscient par la poésie, qui nous intéresse ici.

L'importance de cette prise en compte, je l'ai ressentie très tôt, en lisant Pierre Jean Jouve, lequel s'en explique de façon très claire, à mon sens, dans *En Miroir*. Avec Jouve, j'avais accès à toute une part de l'histoire de la psychanalyse, parce qu'il écrivait dans une collaboration créatrice inédite avec Blanche Reverchon, sa seconde épouse, traductrice des *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* de Freud, dans « Les documents bleus » (ancêtre de la collection « Les Essais »), aux Éditions de la Nouvelle Revue Française en 1923. Blanche Reverchon avait participé à la fondation de la Société Psychanalytique de Paris, dont elle démissionnera en 1953, avec Daniel Lagache, Françoise Dolto, Jacques Lacan. Il serait abusif de rattacher la pensée de Jouve et de Blanche Reverchon à celle de Lacan. Mais je me souviens que Lacan avait rendu visite à Blanche après l'accident qui avait failli emporter celle-ci, très âgée, en 1972 – si je me souviens bien – et Jouve, que je voyais alors, m'avait montré l'importance qu'il attachait à cette visite.

L'inconscient, dans nos vies, comment le perçoit-on, avant même de penser en atteindre la paradoxale connaissance ? Par des échecs inexplicables, des décisions qui engagent sur une voie qu'on ne voulait pas prendre, d'où une insatisfaction, des remords, avec l'impossibilité d'attribuer à d'autres qu'à soi la culpabilité, la faute – tout le malaise profond qui conduit à vouloir comprendre par le moyen de l'analyse. Et par une autre manifestation, avec laquelle on cohabite généralement de façon plus sereine, ou même heureuse, qui est le rêve. Il n'est pas besoin d'insister sur le fait que la poésie, depuis le Romantisme, a exploré, interrogé, cultivé le territoire du rêve, de toutes les manières et dans tous les sens du mot. Baudelaire, par exemple, obsédé par le suicide de Nerval, et qui a refusé de le tenir pour fou, a pris au sérieux ce qu'il a pu connaître, avec lui, de « l'épanchement du songe dans la vie réelle » – et même anticipé, c'est ce que pensait Jouve, sur l'idée de l'inconscient. N'est-ce pas celui-ci qu'il désigne, autant qu'une révolte romantique, quand il s'exclame dans « Le Reniement de saint Pierre » : « – Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve » ? L'écart entre l'action et le rêve est cette dérive insue, l'inconscient. Mais il est possible de le réduire, à la lumière d'un savoir, où la poésie fait alliance avec la psychanalyse parce qu'elle s'interroge

sur son langage, rejoignant le versant métapoétique et critique. *L'Interprétation des rêves*, le grand livre de Freud paru selon sa volonté précisément en 1900, est ainsi un grand livre de poétique, un guide pour qui veut étudier les déplacements, condensations, contradictions et censures dans une œuvre poétique, sans pour autant la restreindre à l'état de symptôme. De même l'intérêt d'un poète pour la psychanalyse ne fait pas de son œuvre l'équivalent ou le substitut d'une cure, bien que le travail poétique fasse avancer dans les couches successives de la psyché, selon l'histoire personnelle, où jouent inhibitions, angoisses, combats de la mémoire et de l'oubli. Tout cela, vous le savez parfaitement, cher Patrick, vous qui avez étudié en profondeur la dimension d'auto-analyse dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy.

La seconde façon d'envisager l'inconscient est d'y reconnaître, en les articulant au sens premier du mot, des instances, entités ou fonctions, un « appareil » psychique, dont la définition a varié chez Freud, s'est modifiée et complexifiée (dans ses mécanismes comme dans la compréhension de ses effets) avec le mouvement psychanalytique, pour aboutir à un édifice imposant, aux auteurs multiples. Ne connaissant qu'une petite partie de ce grand édifice, j'ai surtout réfléchi au changement qui a fait passer Freud de la triade *conscient, subconscient, inconscient*, à la « seconde topique », *ça, moi, surmoi*. Cette dernière nomme *ça* (*das Es*), par un emprunt à Georg Groddeck, l'objet de relégation dans l'inconscient. Dans la relation entre les trois instances, le *moi* est le plus proche de représenter la conscience, tandis que le *surmoi* cause de la relégation, se trouve avec le *ça* en relation plus directe avec l'inconscient, dans premier sens. *Ça* et *surmoi* s'opposent, néanmoins, en ce que le premier est constitué par le monde pulsionnel, auquel le dernier impose régulation et censure – elle-même pour une large part inconsciente –, les deux pulsions principales étant désignées comme la pulsion de vie et la pulsion de mort, Éros et Thanatos.

Ma position personnelle, très dépendante d'une fidélité réfléchie à l'œuvre de Jouve, c'est qu'il convient de donner la première place à cette idée de pulsion comme ce qui de l'intérieur exerce sur nous une force contraignante, entraînant des conséquences réelles soit dans la relation au monde extérieur, soit dans la sphère de l'intériorité et du rapport à soi. Je n'évoquerai pas ici la structure du *moi*, importante cependant (et qui touche à la différence, initialement linguistique, entre le « je » et le « moi »). Je me demanderai seulement comment il faut comprendre les deux pulsions ennemies, au nom mythologique, qui agissent dans la dynamique de la psyché inconsciente. Éros, c'est le désir, au sens que prend ce mot dans la sexualité ; mais il apparaît aussi comme force de vie, puissance créatrice. Thanatos, c'est au contraire l'orientation vers la

mort, la tendance au fond assez mystérieuse à choisir ce qui conduit à une cessation du vouloir vivre. J'insiste sur ce point : « la pulsion de mort » ne peut pas être identifiée purement et simplement avec l'agressivité, la violence, le besoin de détruire. Elle est également ce qui pousse à la répétition – par exemple celle de schémas autodestructeurs dans la névrose d'échec –, à l'enfermement sur un moi figé ou faux, à l'indifférencié, à l'indistinct. Il ne fait pas de doute pour moi qu'en dehors de retournements vers autrui de la tendance autodestructrice, il faut chercher ailleurs les sources de la violence, surtout quand elle est collective.

Mais je n'oublie pas que seule ici la poésie nous importe. Je dirai d'abord que celle-ci est indépendante des pulsions, en ce sens qu'elle n'en est pas le produit, ni le substitut idéalisé, ou le représentant imaginaire dans les mots, par levée de la censure qui les frappe d'interdit. La poésie est un art, comme la musique ou la peinture (ou tout autre qu'on puisse désigner), comme elles capable de porter des idées, de traduire des affects spécifiques ou non, et de les faire comprendre et partager. Elle s'intéresse aux pulsions parce que celles-ci régissent l'expérience, la vie vécue, dans laquelle s'inscrit le poème comme miroir, comme parcours, et comme lieu d'une communauté. Les pulsions, en leur intensité, s'accordent au vécu du poème, par lequel elles peuvent être abordées autant qu'elles le modèlent, et dans la mesure même où elles le modèlent. La force de vie est présente en lui comme création, par exemple. J'ai toujours pour ma part ressenti l'écriture du poème comme un acte allant dans le sens de la vie, « *biographique* » et non pas « *thanatographique* » comme aurait peut-être dit Roger Laporte. Le poème est en lutte contre la répétition et l'indifférenciation, il veut trouver du nouveau, éprouver par l'invention dans les mots une évidence secrète monde. Est-ce la beauté ? Je suis porté à le croire, celle-ci n'étant pas moins que le vrai, « *index sui* », et n'ayant pas besoin de preuves. Et je ne suis pas sensible à la beauté, s'il en est une, de la destruction – ce mot pourtant baudelairien.

C'est ce que je voudrais dire pour finir, car ce sujet, qui comporte la censure, engage aussi l'idée de la sublimation. Dans le cadre de la seconde topique, les pulsions sont refoulées, et c'est le refoulement qui produit, à la lettre, l'inconscient. Elles sont refoulées, mises en état d'oubli, par une sorte de poussée contraire, dont l'agent est désigné comme « surmoi », moins faible que le moi aux forces qui l'assaillent. La situation emblématique de cette structure est l'enfant pris entre le désir qui le pousse du côté de la mère, et un interdit porté par le père, lequel fait alors office de *surmoi* – c'est ce qui fait que toutes les figures surmoïques ont un trait paternel. Malgré cela, ce qu'on appelle

« l'œdipe » a quelque chose de mythologique, qui dépasse ce schéma. Non qu'il soit ici simplifié (on pourrait le complexifier à l'infini), mais parce que l'aventure de la psychanalyse, sous le signe de cet emprunt fait d'ailleurs non à la « mythologie » mais au grand genre de la tragédie en Grèce, va plus loin en direction des questions que l'art représente. Appellerons-nous sublimation la présence de faits liés à la psyché secrète révélée par la psychanalyse dans les œuvres les plus accomplies, ou monumentales, ou aventureuses jusqu'à l'étrange – le *Moïse* ou la *Nuit* de Michel-Ange, la *Sainte Anne* de Vinci, la *Gradiva* de Jensen, sinon l'*Imago* de Carl Spitteler ? Je ne déteste pas le sublime qu'il y a dans sublimation, que je préfère à l'idée en chimie de passage de la matière d'un état à un autre sans reste, ou du moins sans trace ! Mais la sublimation, comme accès au « sublime », ne peut pas être la conversion de pulsions invivables sous l'effet d'un censeur, qu'il soit le père interdicteur et introjecté, ou la communauté s'incarnant dans la loi et légitimant une orthodoxie. Il s'agit d'autre chose, qui n'est pas non plus une transgression, un renversement des limites, une inversion trop symétrique.

Vous avez parfaitement choisi, cher Patrick, le poème des *Archétypes*, « Selon l'antique », qui est un récit de rêve et plus ou autre chose qu'un récit de rêve, pour illustrer cette question de la sublimation. Un récit de rêve, à la lettre, comme j'en ai publié quelques-uns, sous le titre « Le corps du rêve », dans *Rehauts*, il y a quelques années. Mais ce qui m'a permis de l'écrire et d'en faire un poème, c'est son immédiate interprétation, luttant victorieusement contre l'oubli (la forme la plus claire de la censure), une interprétation qui appartient aux figures apparaissant dans le poème, les identifie, les anime et les clarifie sans les effacer, y compris celle qui dans le rêve me représente. Telle est la transparence de la poésie. La sublimation, alors, est non le fruit de la censure et de la répression mais l'accès à une conscience pleine, autant qu'il se peut, où sont gardées vivantes les forces de la vie. Éros et Thanatos lui appartiennent tous deux, ce dernier un enfant de la nuit, comme le sommeil, d'où viennent les rêves.

Je voudrais dire enfin, et pour marquer la pertinence des questions que vous m'avez posées, auxquelles j'ai tenté de répondre au plus près de votre grande exigence et acuité de lecture, que c'est sans doute par anticipation – je le vois maintenant que grâce à vous je relis ces poèmes pour vous répondre – que j'ai intitulé un poème « L'ombilic du temps » : d'après l'idée, qui m'avait frappé au temps de l'analyse, d'un « ombilic du rêve ». Dans « Selon l'antique », si le rêve peut être décrit, avec toutes les nuances d'une scénographie dramatique et des affects qui l'accompagnent, jusqu'à une élucidation finale dans cette transparence

par laquelle est sauvé aussi bien le rêveur que tout le réel impliqué, c'est que quelque chose un jour a été accepté, ou décidé. La source du rêve – du grand rêve antique auquel chacun apporte ses vues reconstitutives et son angoisse plus ou moins dissimulée – qu'elle soit rendue au seul savoir de la transparence, dans l'abandon de la *libido sciendi*, et remplacée par cet « ombilic du temps », pas plus interprétable que l'ombilic du rêve, qui n'impose que d'être présent, et d'ouvrir les yeux, en pleine conscience. Aussi ininterprétable, étant tout entier le visible, que l'image qui conclut le poème de *La Semence du feu* que vous citez, laquelle n'est pas un rêve, ni un fantasme, mais la transposition imaginative d'une sorte de fait divers toujours vivant, dans une ville ancienne où j'habitais alors.

Poèmes cités d'*États de la mémoire*

Les Éditions de l'Ermitage n'ayant pu suffisamment diffuser et distribuer ce livre en 1981, une grande part des exemplaires de l'édition originale d'*États de la mémoire* sont revenus à leur auteur ; seuls ses amis ont ainsi pu les lire.

Il paraît donc opportun de mettre à la disposition du public au moins l'intégralité des poèmes qui ont été cités dans la « conversation » de François Lallier et Patrick Née ; dans une certaine mesure, du fait qu'ils n'ont pu être normalement commercialisés, il s'agit d'une sorte particulière d'*inédits*, qui annoncent déjà la section suivante.

En voici la liste, établie dans l'ordre de leur apparition :

« Esquisse des yeux sombres »,	p.	40
« Naissance et mort de l'image »,	p.	42
« Fable »,	p.	29
« Le lac des morts »,	p.	59
« La Grande Année »,	p.	67
« Approche de la nuit »,	p.	41
« Naissance I »,	p.	46
« Citadelle de Nauplie »,	p.	30-31
« Brindes »,	p.	26
« Près d'Achéron »,	p.	23
« Déesse dans la nuit »,	p.	48

*

Esquisse des yeux sombres

Ciel de sable et de sang limpide. Éclair
Tombé sous un velours de fleur. Lumière
De l'imperfection du langage.

Rien montant au hasard
Sur le versant de la chute sans fin
Silence du chant inconnu
Qui renaît dans la chair de la naissance

Puis les couleurs de la pensée dans nos pas en miroir
L'étoile noyée où un corps se lève
Et le sol qui tremble au matin : soleil mort
Arme farouche qui sommeille dans l'or des yeux
Envol d'un cri, d'un cercle d'ailes noires pour le ceindre.

*

Naissance et mort de l'image

Les yeux baissés il regardait
Une feuille vert sombre, de glace et de feu.
Autour un paysage en peu d'années monta
Fleuves, forêts, maisons profondes
Chemins où l'esprit s'avancait, avec son ombre,
Et effaçant le sol s'enfuyait vers le ciel

Grand froid. Feu de la nature du feu.
Et maintenant à l'infini, vers le haut et vers le bas,
La même figure, au regard
Fixé sur de la cendre, à l'infini.

*

Fable

Jeu qui traverse le temps
Présence couverte du cri
Des mots qui se brisent à son approche,
Ou construisent un théâtre, parfois laissant
Le regard aller dans l'invisible

Alors

Les animaux de l'esprit étaient en paix avec le chanteur
Que savaient-ils dans les commencements de la légende ?
Mais à la fin, le prince est déchiré
Dans un fond obscur de la forêt
Par Dionysos, le dieu – ensanglanté

Par le feu des torches, et les chevelures non moins
meurtrières

Comme miroir, comme reflet,
La fable se divise
Entendre
Le bruit des astres, apprivoiser
L'espace de la nuit –
Mais ce qu'appelle ce culte, la puissance
Le détruit, comme la poussée du sens
Son origine, virtuelle

*

Le lac des morts

Glissant sur le lac des morts
Écoutant dans la caverne
Où fut brandie une pierre sanglante
Le moment de ténèbres du labyrinthe

Marcheur immobile tu as jeté
Dans les vagues l'idole d'or ancien
Propitiatoire
Du monstre ou du dieu dans le nuage

Ou de ce ruisseau d'Achéron que mène à la parole
Le bronze trouvé dans les ruines
Et qu'on posait sur les lèvres
« Pour que nulle âme n'entre au séjour de mon corps
Par le souffle irrité de la mer »

*

La grande année

Revient la Vierge
Reviennent les temps de Saturne-Roi
Le signe et l'ascendant

Grains d'une langue morte dans la terre
Épis de la dure moisson

Tous les êtres qui passent,
Les yeux ouverts, l'âme fermée,
Au centre de la blessure, la fleur, le cristal
Émail des plaques de rue
Jeu d'être invisible dans le visible

Couleurs anciennes gardées
Sur la pierre des ruines
Ouvrant les yeux de l'âme sur le livre du monde
Jambages dégagés du chaos noir que retourne son labour.

*

Approche de la nuit

Illusion d'un feu. Images
Brûlant parmi l'herbe sans nom
Où se pose l'aile de la mort.

Le nombre nous éclaire, garde le sans-mesure
Soleil sur les ruines du temps
Éclair qui déserte un sol incendié
Couvrant de cendres le visage du monde.

Les yeux ouverts, puis aveuglés
Dans le reflux d'eaux noires.
L'or ravi au feuillage des années
Partageant le désastre du temps.

*

Naissance I

Où se brisent les miroirs il naît un paysage, mais une
main a fait la nuit.

Tu l'imagines armée, tu veux prendre son arme.

Tu rêves, dans ce couloir de roc, au fracas des cavaliers
de la haine. Douleur, dans le ravin aux passes trouées
d'ombre,

où guette pour le dict de vie et de mort la bête des mots.

Jour vrai, jour clair, tout traversé d'ondes, signes rapides

Renonce au monde des oiseaux. Un pas, deux pas,
jambes

coupées :

L'esprit même aveugle connaîtra.

Tu apprends les sons un à un. Tu viens de naître.

*

Citadelle de Nauplie

Et la Chimère, enfin
Qu'une aile s'attache à l'épaule,
Et monte dans les souffles du soleil,
Et dure jusqu'aux ombres du soir

Partout des oiseaux invisibles
Presque leur cri
Des visages, plus rares, traversant
Le reflet d'eau nocturne en eux
Que n'a pas évaporé le jour

Pays du vent, révélé, construit
Pour le pas ultime
Qui porte sur l'assise rocheuse, soudain l'efface
À la crête d'un mur inutile
Près de la dernière guérite de pierre, déserte
Du guetteur ancien

La terre lointaine, terre d'îles, de montagnes

Elle aussi bouge, au-delà des eaux sombres,
Une respiration a été suspendue, reprend,
Sous les yeux de la nuit, lampes du corps terrestre

Et le monde n'est plus éclairé
Mais il éclaire. Des navires
Quittent le port, aux chaînes luisantes,
S'enfoncent dans le miel de la nuit,
Y trouvent les îles sans craindre
L'entour nocturne, qui les soutient

*

Brindles

Tu es restée sur le quai de mer
Au milieu des signes,
Odeur violette,
Sans l'œil que porte déjà le navire
Au bas de l'escalier de colonnes

Le choix de l'acte cerclait d'or
Le frôlement de la terre

Quel disparu aura saisi
La mesure, le socle de dire ?

*

Près d'Achéron

À chaque heure, toujours le même son
Dans l'air du monde
Le même son, d'eau profonde frappant
La rive rocheuse, le vent mangé de sable,
L'idée du vent, presque sa forme
Dispersée comme la mémoire

Oiseau du plus haut vol
Jadis, dans les amas lointains de pluie
Dans les cercles de l'air sonore, écho s'élargissant
Aux confins des feuillages glacés du ciel
Parmi les rayons pâles

Sans désastre, dans le songe du cœur,
Ni orage de l'autre amour,
Ni rien qui ait pu rompre un pays de silence

Pourtant le cri de mer sans forme qu'ont tes ailes
Ne s'ouvrait que pour fondre, rassemblé,
Sur la lourdeur du monde,
Pour saisir, dans les ruines du temps brisé
Les mots purs qu'oubliaient les gestes de la nuit

*

Déesse dans la nuit

Bruissement, rumeurs dans le labyrinthe
La grande statue noire, faute de vivre, engendrant
la divinité de tout savoir, l'omnisciente et l'inconsciente,
à cause de la vérité cruelle des songes.
Errant dans des lieux sans soleil, et les veines
empoisonnées, tu entends ta voix se perdre, résonner,
revenir,
des murailles infranchissables du fond.

INÉDITS

François Lallier

Verticale du labyrinthe
(poèmes)

L'âme qui est la vie
Dérive vers l'inconnu,
Nuit de l'horizon ou bien seul, dans l'obscur
Le mouvement même, vertige qui grandit ?
Et ce balancement seul, légère houle,
Corps allégé devenant barque sur l'océan qui commence.

Faire alors le compte des biens qu'il faut abandonner
Trop encombrants, trop nombreux pour le temps qui reste,
Et les projets demi achevés les laisser partir à la dérive
Avec l'avenir.

L'œil du rêve anticipateur sait-il son inquiétude et sa curiosité
Reliées encore à la terre où il s'évanouira,
L'inconnu se révélant rivage praticable de l'éveil,
Base du pas futur, dont on ne prévoit pas la fin,
Chute qui ouvre le passé
Avec son goût d'irréel dans l'air qu'on respire, dans l'échange
des regards ?

Ou uniformément l'intemporel
Des symboles pourtant nés avec la naissance
Images parlantes, corps second qui ne connaît pas la mort
Puisque d'images de la mort il n'est que dans la vie.

L'asphalte pluvieux sous le ciel gris,
L'ocre sombre des troncs à l'écorce ravinée
Pour l'œil au détour d'un instant,

Pourtant il semble les reconnaître,
Tourné vers les images il se souvient
Du toujours même et seul mémorable saisissement,
Parmi les significations obscures –

Maladroite mais claire peinture,
Où la profondeur bascule à la verticale, vertige,
Ayant voulu fixer au-dessus d'un lac de peu d'ampleur
Un vol de cygnes qui passent.
Ils traversent l'air, déjà sur le point de disparaître,
En croisant un bosquet d'arbres nus,
Tandis que sur le lac d'argent pâle comme le ciel
Une barque attachée à la rive tire sur sa corde
Comme emportée par un courant imaginaire.

Ni la facture médiocre ni l'intention trop simple
Ni le patronyme quelconque
Aucune main visible illustrant le récit de son geste,
Dédiant sa surface à l'ivresse idéale des mots.

Mais cet arrêt du temps
Le double fond d'une rencontre de hasard
Où les vivants se rassemblent dans leur nom
Une fois ultime au bord du lieu qui les retient encore
Et les révèle dans le miroir de leur disparition –

Cygnes,
Oiseaux de l'âme par votre vol désignant l'invisible, où vous
allez,
Laisant le ciel et la mare, l'arbre et la barque, à notre regard,
Vous qui poussez d'un mouvement ferme le tourniquet du
temps,
Coupez d'un geste sûr la toile où se joignent l'envers et de
l'endroit,
Vous repaissez d'air nourriture du partage,
Éclairez la transparence du même.

Mais l'irréalité,
Ces pierres, vestiges encore solides dans la dilution, la boue, de
feuilles mortes,
Ces lettres rongées d'une histoire impossible à écrire,
Posé sur elle le poids immuable du rien.
Non que l'use l'insubstantielle abrasion
Qui ne cesse de conduire au passé l'à-présent,
L'heure multipliée, mais inaperçue
À cause de son image projetée au futur,
Et, cause du désir, réduite en cendre.

Et des vivants vieilliss,
Elle est le visage invisible qui mesure en eux l'usure du temps,
Non moins frêle et chimique mais en son apparaître éternelle,
Que la destruction exalte et ne peut altérer.

L'intelligence qui est regard
Creusement du regard posé dans l'instant de la disparition,
Quand l'image triomphe de la cendre,
Lave la mémoire de la mort,
Et frappe d'irréalité le temps.

François Lallier

Prose 1

Le Rameau d'or et l'Arbre des songes

Je sens très bien combien cette probabilité est éloignée d'une certitude historique. Mais comme je ne veux non plus en conclure rien d'historique, je crois qu'on peut du moins la considérer comme une hypothèse sur laquelle il est permis au critique de baser sa réflexion.

Lessing, *Laocoon*, V

La Sibylle en ses prophéties est l'instrument d'Apollon. Mais quand la fureur l'a quittée, c'est à elle et non au dieu qu'Énée demande la grâce de descendre vivant aux Enfers, dont l'entrée est proche, pour y revoir son père. Il pense que la Sibylle a ce pouvoir, et ne s'estime pas indigne de glorieux prédécesseurs descendus chez les morts et revenus vivants, Orphée en premier lieu, puis Thésée, que Virgile montrera ultérieurement, non sans une contradiction, prisonnier au Tartare, ou encore Hercule : « *Quid Thesea magnum, / Quid memorem Alciden ? et mi genus ab Jove summo* », « Le grand Thésée, Alcide, / Dois-je les rappeler à ta mémoire ? Moi aussi ma lignée remonte à Jupiter » (VI, 122-123). La Sibylle reprend alors la parole, et commence le célèbre passage, véritable préface à la descente aux Enfers, où se déploie le mythe proprement virgilien du Rameau d'or.

S'il est facile d'entrer chez les morts, dit la prêtresse (« *facilis descensus Averno* »), la grande tâche, réservée à bien peu, c'est d'en revenir ; et pour qu'Énée puisse espérer l'accomplir, il lui faut au préalable cueillir un rameau magique, dans des bois sauvages, selon un rite prescrit. L'évocation qu'elle fait de ces bois, et du Rameau d'or, suggère déjà la peinture.

[...] *Tenant media omnia silvae,
Cocytusque sinu labens circumvenit atro.*
[...] *Latet arbore opaca
aureus et foliis et lento vimine ramus,
Junoni infernae dictus sacer ; hunc tegit omnis
lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.
Sed non ante datur telluris operta subire,
auricomos quam qui decerpserit arbore fetus.
Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus
instituit. Primo avulso, non déficit alter*

*Aureus et simili frondescit virga metallo.
Ergo alte vestiga oculis, et rite repertum
carpe manu ; namque ipse volens facilisque sequetur,
si te fata vocant ; aliter, non viribus ullis
vincere nec duro poteris convellere ferro.*

[...] Des forêts tiennent tout l'espace qui nous en sépare,
Et le Cocyte sinueux l'entoure de ses noirs replis.
[...] Dans un arbre touffu se cache
Un rameau, par ses feuilles et par sa tige souple, d'or,
Consacré, dit-on, à Junon Infernale ; tout un bois le protège,
Et d'obscures défenses ses ombres l'entourent.
Mais il n'est pas donné d'entrer dans les orifices de la terre
À qui n'aurait auparavant cueilli de l'arbre le rejeton au feuillage d'or.
Tel est par son décret l'hommage qu'à la belle Proserpine
Il faut apporter. Dès qu'il est cueilli, en paraît un autre,
Également d'or, et sur sa tige pousse un feuillage de même métal.
Aussi portant haut tes regards cherche, et l'ayant trouvé, selon le rite
Cueille-le de ta main, car il viendra sans peine, cédant de soi,
Si les destins t'appellent. Sinon, quelque force que tu emploies,
Tu ne pourras le vaincre ni le trancher d'un rude fer.
(VI, 131-132, puis 136-148).

Or, à cette épreuve s'ajoute une condition préalable : purifier le rivage et les hommes de la souillure d'un mort privé de sépulture. Il se révélera être Misène, auquel il faudra donc offrir les honneurs funèbres. (Un micro-récit mythique, par bien des aspects mystérieux, explique la mort de ce héros musicien, qui servira d'intercesseur dans la découverte du Rameau d'or.) Pendant que pour préparer le bucher funèbre on coupe sapins, yeuses, hêtres et rouvres, Énée observe la forêt immense, impénétrable, et s'inquiète. Il voudrait bien que l'introuvable rameau se montre de lui-même, confirmant les paroles de la Sibylle, qui à propos de Misène ne se sont montrées que trop véridiques. Et un signe se produit. Deux colombes descendent du ciel puis, picorant ça et là, volètent d'arbre en arbre. Énée les a reconnues pour des envoyées de Vénus, et va les suivre, sans jamais les quitter des yeux, jusqu'aux abords de la bouche des Enfers.

*Inde ubi venere ad fauces graveolentis Averni,
tollunt se celeres liquidumque per aera lapsae,
sedibus optatis gemina super arbore sidunt,
discolor unde auri per ramos aura refulsit.
Quale solet silvis brumali frigore viscum
fronde virere nova, quod non sua seminat arbor,
et croceo fetu teretes circumdare truncos :*

*talis erat species auri frondentis opaca
ilice, sic leni crepitabat brattea vento.*

Alors quand elles furent aux gorges du malodorant Averno
Rapides elles s'élèvent, et se laissant glisser dans l'air subtil,
Se posent sur le site espéré, à la cime d'un arbre de double
nature :

À travers ses rameaux brille, d'une autre couleur, le reflet d'or.
Tel on voit dans les forêts par les froids brumeux verdir
De ses feuilles neuves le gui, que l'arbre n'a pas fait naître,
Et ceindre de ses pousses de safran les troncs nus.
Telle apparaissait la frondaison d'or sur l'yeuse
Sombre, ainsi au vent léger crépitait le métal de son feuillage.

(VI, 201-209)

Toute la séquence, en ses différentes phases (la course d'Énée, l'arrivée des colombes, leur vol au-dessus de l'arbre), a un caractère prédéterminé qui rend l'action secondaire, au profit d'une ambiance bucolique et mystique. Mystiques sont les oiseaux de Vénus, adjuvants d'un conte qui soumet son héros à une épreuve où il ne peut vaincre sans eux. Mystique aussi l'objet de la quête, ce Rameau d'or inventé par Virgile, et que par conjecture on peut rattacher aussi bien à la baguette d'or d'Hermès conducteur des âmes, qu'à l'épi montré dans les mystères d'Éleusis, ou encore à une hypothétique tradition celte que suggère la comparaison, un peu déroutante, avec le gui. Cette ambiance mystique impose l'idée d'une révélation d'essence visuelle, une sorte d'*épopée*, d'autant moins étrangère à la peinture que l'action qui conduit à elle tiendrait aisément, comme la chasse de Didon et Énée, ou la mort de Didon, en une seule vue d'ensemble, dans un tableau. On y verrait Énée au pied des arbres, les yeux levés, encore dans son attente ; une des colombes glissant dans l'air limpide, une autre déjà posée sur l'arbre magique ; et au centre, dans l'aura de leur fulgurance, les feuilles d'or, dont le nom même suffit à préciser la couleur – un or qui se détache nettement sur le vert, comme le dit l'adjectif *discolor*. Il y a bien là tableau, au sens où un peintre pourrait rassembler tous ces éléments en une seule image (et on s'étonne que si peu, plus tard, en aient tiré parti) ; mais aussi au sens, que nous avons supposé, d'une alliance passée par Virgile avec la peinture. Il n'est pour nous en convaincre que la signature d'une notation sonore dans ce silence tout entier fait de mots : le léger cliquetis de l'or qui conclut et complète le tableau, nous éveillant à sa vision.

*

Tenant le Rameau d'or, le héros peut entrer maintenant dans la nuit, première forme sous laquelle se présenteront à lui les Enfers. D'abord une caverne sombre et profonde, entourée de bois noirs, où sont sacrifiés à Hécate céleste et infernale quatre taureaux au dos noir, à La Nuit et la Terre une brebis noire, enfin une vache stérile à Proserpine. On brûle alors les chairs des taureaux en l'honneur de Dis, roi des Enfers. Des prodiges se manifestent, le monde tremble, mais sous le commandement de la Sibylle et à sa suite, Énée, l'épée à la main, s'engouffre dans le passage qui s'ouvre au fond de l'ancre. À ce moment Virgile interrompt son récit par une invocation semblable à celles qu'ailleurs il adresse aux Muses, et qui, loin d'être simple ponctuation ou respiration rhétorique, peut renseigner sur la manière dont il conçoit son poème à ce moment décisif :

*Di, quibus imperium est animarum, Umbraeque silentes,
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,
sit mihi fas audita loqui ; sit numine vestro
pandere res alta terra et caligine mersas.*

Dieux, qui avez pouvoir sur les âmes, et vous, Ombres taciturnes, vous,
Chaos et Phlégéthon, silencieuses contrées au loin dans la nuit,
Qu'autorisé à dire ce que j'ai entendu, votre puissance me donne
De répandre les choses cachées dans les brumes et la terre profonde.
(VI, 264-267)

Quelle surprise, tout de même, que Virgile demande aux Dieux infernaux licence de dire « ce [qu'il] a entendu », alors même qu'il insiste sur le silence – « *silentes* », « *tacentia* » – qui règne partout dans ces lieux ! N'est-ce pas alors parce que la permission qu'il demande n'est pas de simple convention rituelle, au seuil d'un monde redoutable, mais porte plus spécifiquement sur son art, auquel ce silence jette d'abord un défi ? Art qui n'est pas seulement de dire, mais aussi de rendre visibles les choses invisibles, de les faire passer de l'ombre et de la nuit à une visibilité qui serait la vertu du poème ? C'est ce que suggère le verbe *pandere*, au dernier vers, qu'on peut comprendre comme « exposer », « répandre au jour », dans la mesure même où il s'oppose à l'enfouissement dans le brouillard souterrain. Pour la poésie, *entendre, c'est voir, et voir, c'est aussi faire accéder au visible ce qui devrait rester invisible*, comme le montre admirablement le vers « *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* », « Obscurs ils allaient sous la nuit solitaire à travers l'ombre » (VI, 268) ; lequel, venant aussitôt après, rassemble trois mots pour dire précisément ce qui s'oppose à la vision – encore que le dernier, *umbra*, puisse être dans un autre contexte synonyme d'*imago*.

L'ombre, l'obscurité, la nuit, on le comprend, contiennent l'image que le poète a pour charge de mettre au jour. Et ici, encore une fois, c'est moins la rhétorique qui est mise à l'épreuve (rhétorique à laquelle ce vers a fourni un exemple d'autant plus remarquable que, sans l'inversion des adjectifs, il serait d'une grande platitude) que l'esthétique de la représentation picturale.

Cette épreuve de la représentation est aussi celle du héros, dans la première rencontre qu'il va faire, (où se trouve le vers qui a suscité une page magnifique de Pierre Klossowski). Ayant cheminé à travers « le royaume insubstantiel et les vides demeures de Dis » (« *domos Ditis vacuas et inania regna* »), où « la nuit noire a ôté des choses la couleur » (« *rebus nox abstulit atra colorem* »), Énée, au seuil de l'inconnu, aura une vision, très représentative du projet pour lequel Virgile a demandé aux dieux infernaux leur assentiment.

*Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci,
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae
pallentesque habitant Morbi tristesque Senectus
et Metus et malesuada Fames et turpis Egestas,
terribiles visu formae, Letumque Labosque,
tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis
Gaudia mortiferumque adverso in limine Bellum.
ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens,
vipereum crinem vittis innexa cruentis.
In medio ramos annosaque bracchia pandit
ulmus opaca, ingens, quem sedem Somnia vulgo
vana tenere ferunt foliisque sub omnibus haerent.
Multaque praeterea variarum monstra ferarum,
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque biformes
et centumgeminus Briareus ac bellua Lerna
horrendum stridens flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyaeque et forma tricorporis umbrae.*

Devant l'entrée même, aux premiers défilés de l'Orcus,
Ont fait leur couche les Chagrins et les Soucis vengeurs.
Livides habitent là les Maladies et la triste Vieillesse,
La Peur, la Faim mauvaise, la honteuse Misère,
Figures terrifiantes à voir – Mort et Souffrance
Et frère de la Mort le Sommeil, et de l'esprit les Joies
Mauvaises ; et sur le seuil d'en face, meurtrière, la Guerre,
Les chambres de fer des Euménides, et la Discorde en démenée,
Sa crinière vipérine tressée de bandelettes sanglantes.
Au centre épand sa ramure et ses bras chargés d'ans
Un orme immense, impénétrable, et, dit-on, hanté
Par les vains Songes, qui sous chaque feuille s'attachent.

Et au-delà, nombreux et divers et sauvages, des monstres
 Font leur litière près de la porte, Centaures, Scyllas biformes,
 Briarée aux cent bras, et la bête de Lerne
 Stridente, horriblement, et Chimère aux armes de feu,
 Gorgones, Harpies, et la forme d'une ombre à trois corps.
 (VI, 273-289)

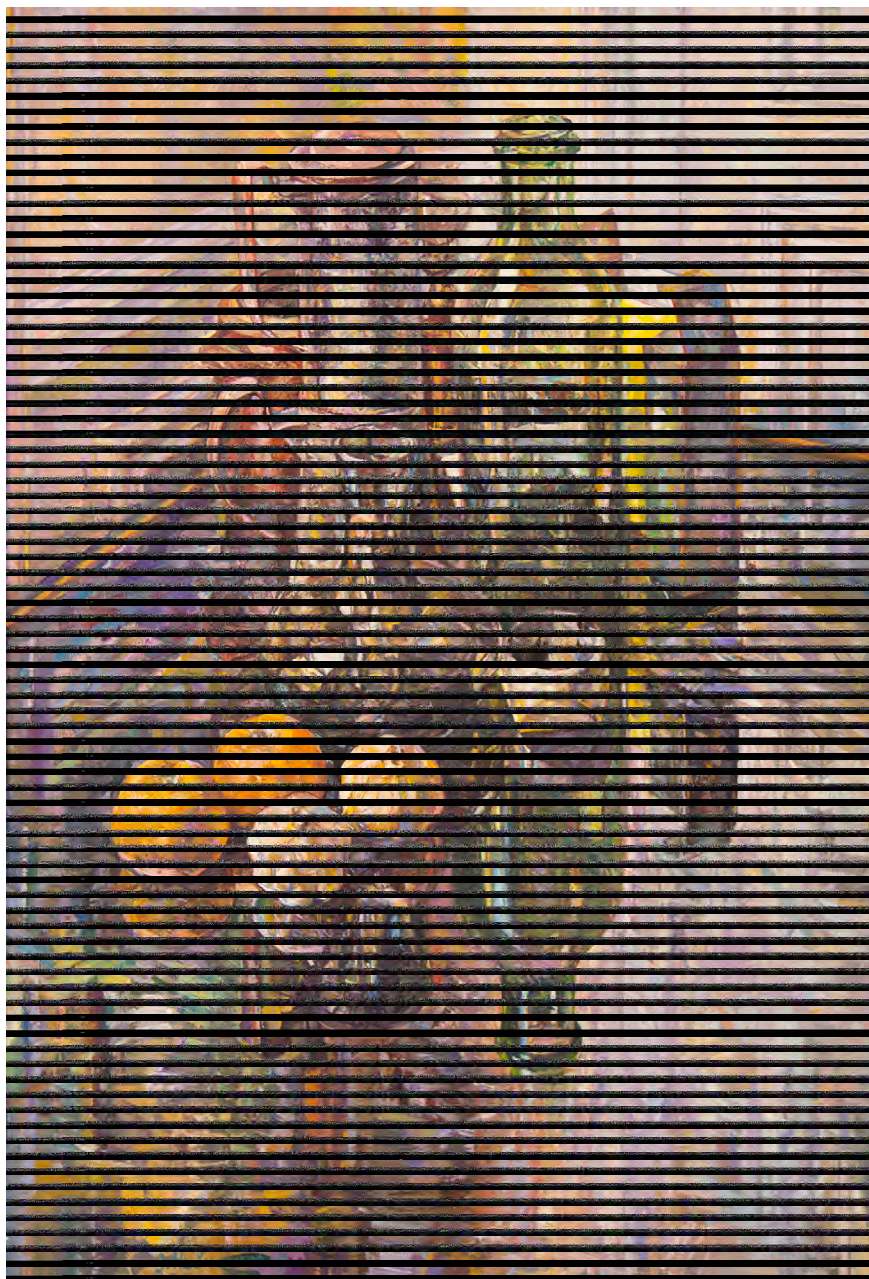
Ainsi est marqué d'horreur l'accès aux Enfers proprement dits ; et, dans le moment de transition qui passe du sentier obscur à cette première vision, il faut d'abord interroger la disposition de l'espace. *Vestibulum* en effet indique l'entrée d'une maison ou d'un palais (quand le mot « *fauces* », « les défilés », « les gorges », maintient encore l'idée d'un dehors). N'étions-nous pas déjà dans les « demeures de Dis » dont l'Orcus est un presque synonyme ? Mais le vrai seuil coïncide avec le moment où quelque chose dans la nuit se fait voir, en une disposition qui rappelle celle qui ordonnait la vision devant le palais de Priam, quand Énée, au livre II, semble percevoir par une improbable fenêtre de visibilité l'assaut des Grecs et le meurtre du vieux roi. Entourant en face de lui l'Arbre des songes, s'agglomèrent les ombres monstrueuses qu'il fait pour ainsi dire sortir de la nuit, en un tableau effrayant qui forme une sorte d'emblème de l'art poétique esquissé avec l'invocation aux dieux : par une peinture faite de mots, porter regard dans le royaume de l'invisible, non sans l'instrument symbolique qui permet ce regard, le Rameau d'or.

Pures hypostases (plutôt que des allégories), comme les Chagrins, les Soucis, les Joies mauvaises, les Maladies, la Peur, la Faim, seulement figurées par un nom, mais qui sont aussi des « formes terribles à voir » ; ou bien personnages du mythe, comme Gorgone, Harpie ou Centaure, les monstres procèdent de l'Arbre des songes – « *Somnia* » (en grec « *Oneiroi* »), enfants de la Nuit au même titre que le Sommeil et la Mort elle-même – et ce n'est pas l'épée qui peut s'en défendre, c'est la poésie, en ses deux faces qui sont *dire* et *voir*. Derrière les mots et les noms, il y a ce *voir* qui s'exprime dans la peinture, mais qui se manifeste aussi à un stade plus fondamental encore, où entre en jeu la part sonore de la lettre. Ce que nous avons reconnu comme signature sonore de la peinture en poésie manifeste en fait le travail essentiel qui unit en elle ce *dire* et ce *voir*, et permet de déjouer les illusions du langage sans être réduit au silence. C'est ce qu'illustre pleinement le vers qui termine ce premier pas dans la représentation des Enfers – quand l'allitération rythmée mime les gestes fous de la lutte d'Énée contre les ombres, dévoilant à la fois ce qu'elles sont vraiment et quel doit être l'instrument qui les exorcise : non l'épée – mais le Rameau d'or, instrument de la vision, instrument de la peinture.

*Corripit hic subita trepidus formidine ferrum
Aeneas strictamque aciem venientibus offert
et, ni docta comes tenues sine corpore vitas
admoneat volitare cava sub imagine formae,
irruat et frustra ferro diverberet umbras.*

Alors dans la fièvre d'une terreur subite Énée saisit son fer,
Opposant à leur avancée sa pointe nue, et la docte compagne
Ne lui eût-elle enseigné que des vies infimes et sans corps
Voletaient là sous l'image d'une forme creuse,
Se ruant, de son fer, en vain il eût partout frappé des ombres.
(VI, 290-294)

Si, comme le pense Pierre Klossowski, c'est dans la matière même du langage qu'ont lieu actions et combats, si les mots seuls s'unissent et se déchirent, source sonore donnant au poème sa vie, celle-ci se concentre pourtant en ces images, construites selon le modèle de la peinture, et dont les monstres au fond illusoires qui gardent les Enfers seraient la contre-épreuve, le négatif : images montrées *vaines*, mais par opposition à des images *pleines*, dont nous avons eu de grands exemples, et qui restent l'objet de la quête aux Enfers. Énée y est encore le poète, et il nous faut continuer de le suivre en prenant pour guide ces images pleines.



Jacques Harmann, *Sur la table de verre*, huile sur toile, 73x54, 2007



Jacques Harmann, *La plaine*,
mine de plomb sur papier registre, 70x100, 2006

François Lallier

Prose 2

Yves Bonnefoy, *L'Éphémère* et mai 68

I

Impossible de réfléchir sur les relations d'Yves Bonnefoy et de l'histoire – autant dire de la poésie et de l'histoire – sans avoir relu ces trois phrases de *Dévotion*¹, connues de tous, qui datent de 1959, bien peu de temps après la parution du second livre de poèmes, et où il n'est pas question de poésie : « Aux peintres de l'école de Rimini. J'ai voulu être historien par angoisse de votre gloire. Je voudrais effacer l'histoire par souci de votre absolu. » Quel sens Yves Bonnefoy donne-t-il à ce mot, « historien », dans ce passage singulier² ? L'adresse première suggère un domaine spécifique, l'histoire de l'art, et plus spécifiquement encore l'histoire de la peinture. Historien de l'art, Yves Bonnefoy aurait en effet pu prétendre l'être en ces années³, à cause de ce livre étonnant, *Peintures murales de la France gothique*, en 1954, et de sa rencontre avec André Chastel. Quand paraît *L'Improbable*, il travaille déjà sans doute à ce qui deviendra quelques années plus tard *Rome, 1630. L'horizon du premier*

¹ Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959.

² Il n'a guère en effet écrit sur cette « école de Rimini », à ma connaissance. Faut-il penser à des travaux et recherches en lien avec le séminaire d'André Chastel, auquel il participe avec un engagement certain à partir de 1950, peu de temps après un premier voyage en Italie ?

³ Voir le *Discours de remerciement pour le prix Balzan*, en novembre 1995, où Yves Bonnefoy, après avoir déclaré au préalable : « C'est de poésie qu'il s'agit dans mes intérêts historiques et critiques », dresse un tableau clair, en trois temps, de son parcours dans ce domaine. « D'où un travail qui n'a cessé pour moi d'être de plus en plus essentiel : essayer de comprendre, de l'intérieur même de l'ambition poétique, comment un artiste de la Renaissance, ainsi Piero della Francesca ou Bellini, ont pu préserver une expérience de l'Unité tout en découvrant les pouvoirs analytiques, en puissance extériorisants, de la perspective géométrique. Suivre les prémonitions ou le retentissement des révélations de Galilée dans cet extraordinaire moment qui, de 1580 à 1650, de Shakespeare ou Caravage à Poussin, vit la naissance des temps modernes. Reconnaître et aimer la façon dont les paysagistes romantiques surent puiser dans l'évidence des horizons naturels de quoi nourrir, pour quelques générations encore, le besoin d'une transcendance ; ou, enfin, apprécier chez un Morandi, un Giacometti, l'effort que ces solitaires firent pour demeurer en présence, et de l'Univers et d'autrui, dans un monde où le fait même de la personne est en risque de se dissoudre, à cause de l'autonomie croissante de nombreux systèmes de signes. » – Voir également Patrick Née, « Une pratique poétique de l'histoire de l'art », dans *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Garnier, 2010 ; et Bernard Vouilloux, « Yves Bonnefoy sur les sentiers de l'histoire de l'art », *Bonnefoy*, Paris, L'Herne, 2010.

baroque. Disons enfin que dans *L'Arrière-pays*, « l'historien d'art » auquel le Voyageur soumet son hypothèse du « sentiment inconnu », qui adopte un temps cette hypothèse puis la récuse, et dont l'auteur se demande bizarrement s'il a ou non une fille, ce pourrait bien être lui-même, par l'effet de dédoublement où il est aussi le personnage principal de ce récit rapporté, dans un livre de réflexion sur soi et sur la création poétique. D'autant plus forte l'opposition, mais aussi la complémentarité, entre « être historien » et « effacer l'histoire », entre passé accompli et optatif, puis entre « angoisse » et « souci », comme entre « gloire » et « absolu ». Le titre rimbaldien du « poème » de 1959, *Dévotion*, laisse entendre l'enjeu, transférer à la poésie, où elles seraient à leur place, certaines manières d'être de la religion.

Mais qu'est-ce alors que l'« histoire »? Et que veut dire, ici, « effacer l'histoire »? Des choix essentiels sont en cause, qui portent sur la signification même des mots. Et plutôt que d'envisager un parcours tel qu'il se dessine aujourd'hui en sa finitude accomplie, en prenant de haut cette tâche au risque de la rendre impossible, je préfère en discerner et interroger un moment, où peut-être se trouveront des éléments de réponse, décisifs en ce sens qu'ils seront transposables à d'autres « époques de l'écriture », sinon à l'architecture totale d'une œuvre et d'une pensée. Un moment qui appartiendrait également non à l'histoire de la poésie ou à l'histoire de l'art, mais un moment historique au sens le plus simple, celui d'un événement collectif qui introduit dans le déroulement du temps, pour un grand nombre de personnes, et des sociétés entières, une rupture, un partage entre l'avant et l'après, une métamorphose, et parfois des conditions entièrement neuves. Alors qu'une société, des habitudes, des lois, tout un appareil d'institutions et de mœurs semblaient ne devoir évoluer que très lentement, et avec une très faible amplitude de jeu, prudemment surveillé – d'un coup tout l'appareil, comme sous l'effet d'une tempête imprévisible venue on ne sait d'où, se voit périmé, sommé de trouver à l'instant même les chemins de son remplacement selon des principes nouveaux ou jusque-là clandestins, de toute manière sans preuves ni certitudes, parmi lesquels celui précisément de se tenir dans la tempête au plus près du souffle neuf, de l'instant d'ouverture en ce qu'il a d'improbable et de vital.

Ce que je définis dans ces lignes comme événement qui fait histoire, ce n'est pas une guerre (longuement et consciemment mûrie par les puissances qui vont la conduire), ce n'est pas l'effet d'une innovation technique (changeant en quelques années un mode de vie devenu désuet), c'est plutôt une révolution, sans cause à la mesure de ses effets, et sans violence, parce que les leviers dont elle use pour changer le réel sont la mise à jour des besoins authentiques de la vie, et des contradictions

mortelles propres aux sociétés qui les travestissent pour le profit de quelques-uns. Ce que je tente de décrire, à travers les souvenirs qui sont les miens, et par un regard que le temps a permis, c'est l'événement de mai 1968 en France, qui marque bien la fin d'une époque et le commencement d'une autre, qui eut ce caractère de surgissement, de bouleversement imprévisible, voire de survenue miraculeuse en sa singularité, qui rend manifeste l'histoire. Et sans doute a-t-il été bien plus, aux yeux de ceux qui l'ont vécu : un fait spirituel aussi inoubliable que difficile à définir. Né d'exigences vitales, il a récusé la complicité du langage avec des institutions autoritaires : rien ne sera plus obsédant, dans les mois et les années qui suivirent, que l'idée d'une possible « récupération » du mouvement, laquelle ne supposait rien d'autre que cette appropriation par un discours de la liberté absolue. Cette liberté absolue s'exprimait dans une liberté de parole, qui donnait à espérer, à expérimenter, une autre condition du langage, un autre usage de l'échange. L'événement concernait donc la poésie, la poésie toujours en quête d'elle-même et concernée par les révélations collectives, qui croisait l'histoire d'une façon parfaitement inédite et pouvait voir en ces heures bouleversantes une occasion de mieux se ressaisir.

En témoignent particulièrement trois des rédacteurs de *L'Éphémère*, quand ils publient dans le sixième numéro de cette revue trois textes, « Notes éparées en mai » (Louis-René des Forêts), « Sous les pavés, la plage » (André du Bouchet), et « L'irréversible » (Jacques Dupin). Ces textes forment une sorte de « fronton », non inclus dans les prévisions de sommaires, sans titre général, et séparé seulement par un long cahier de dessins de Manet des autres contributions du numéro, qui reprend avec un écrit aussi loin qu'on peut l'imaginer de mai 68⁴. À l'évidence, leurs auteurs ont voulu faire écho, dans une certaine urgence, à l'événement collectif, vécu de façon individuelle, bien qu'unanime : à chacun est réservée son écriture propre, sa signature (on aurait pu en effet imaginer à la place un texte collectif). Mais on comprend que l'enjeu est le même pour tous : il s'agit, autant que de témoigner d'une expérience exceptionnelle et de prendre position dans un moment historique, de regarder cette expérience comme un moment de la poésie, et d'opérer collectivement une lecture réciproque de l'une par l'autre, diffractée moins selon des subjectivités multiples que selon les facettes d'un être pluriel, identifié par le titre de *L'Éphémère*. Manquent cependant deux des fondateurs de la revue, Yves Bonnefoy et Gaëtan Picon. Cela ne signifie pas que les événements de mai n'aient pas eu un sens pour eux, qui aurait pu jouer dans l'élaboration de la pensée commune, et qui ne l'a

⁴ *La Sente étroite du Bout-du-monde*, de Bashô, dans la traduction de René Sieffert.

fait qu'indirectement, et à distance. À la réflexion générale sur les rapports d'Yves Bonnefoy et de l'histoire, mon but est ici de proposer cette question : du point de vue de la poésie, qu'a-t-il pensé des événements de mai 1968 qui ont si vivement touché ses amis ? Mais il faut d'abord ouvrir la revue, lire rapidement, attentivement, les trois textes liminaires de son numéro 6.

Louis-René des Forêts commence, avec deux brèves pages dont le titre, « Notes éparses en Mai », pourrait être celui de l'ensemble des trois textes, et porte la marque de l'urgence, en des « heures décisives ». Ce sont bien des lignes écrites pendant le mois de mai, et cependant, et malgré cette fois le titre, elles se présentent comme un texte cohérent, unifié, une sorte de déclaration de principe ou de manifeste politique, ce que confirmera la prophétie du dernier paragraphe, à la rhétorique affirmée jusqu'au lieu commun, et sans trace décelable d'ironie⁵. Cependant bien des aspects des positions littéraires de l'auteur, constituées à la date de fondation de *L'Éphémère* en 1967, sont ici relancées par l'événement, qui est d'abord ce qui arrive à la *parole* : cessant d'être « le privilège de quelques-uns », et par là faussée, falsifiée par les ruses et hypocrisies de la légitimation institutionnelle, elle devient « parole commune », porteuse de vérité parce qu'elle « traduit l'effervescence de la vie ». Une telle vérité est rare, même exceptionnelle, d'où la « surprise émerveillée qu'elle fait naître en nous », écrit des Forêts, traduisant un sentiment à l'évidence partagé. Toutefois ce « nous » n'est pas sans problèmes. Qui désigne-t-il en effet ? Il ne s'agit pas seulement des trois signataires, le texte n'étant pas collectif. « Nous », c'est l'ensemble de ceux qui ont décidé de *L'Éphémère*, ses rédacteurs mais aussi ses lecteurs, tous ceux qui auront approuvé son programme, tel qu'il s'exprime dans le prière d'insérer accompagnant le premier numéro, objet d'une longue mise au point⁶, et dont je retiens pour l'instant les deux propositions initiale et finale :

*L'ÉPHÉMÈRE a pour origine le sentiment qu'il existe une
approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen.*

⁵ « Quel que soit le discrédit dont ce mouvement est l'objet de la part de ceux qu'il offusque et dérange [...] nous savons que demeurera intacte sa force d'ébranlement et que rien ne pourra altérer la pureté de son visage [...]. » La longue phrase se termine avec « cette parole bouleversante sortie comme la vérité de la bouche d'un enfant » (*L'Éphémère*, n° 6, p. 4).

⁶ Voir Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère », 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; et Yves Bonnefoy, *Correspondance I*, Paris, Les Belles Lettres, 2018. Ces deux livres sont les sources principales de cette étude, en son aspect historique.

*L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible
est sans cesse réeffacée.*

Et enfin ce « nous » est le sujet par excellence de la parole commune dont la révélation vient de se produire. Le lecteur voit bien que ces diverses implications ne peuvent s'articuler sans difficultés – difficultés qu'a pu faire disparaître un moment l'enthousiasme (qui a conduit des écrivains de haut vol, et d'un certain âge, à rejoindre les étudiants dans la rue et les assemblées), mais qu'il faut franchir, ce que fait Louis-René des Forêts quand il écrit, revenant à la parole comme événement originel de la communauté retrouvée : « En face d'elle, nous nous sentons de trop, avec elle nous avons partie liée. » Admirable contradiction (qui pourrait aussi définir la poésie), résolue avec une facilité quelque peu déconcertante par l'idée d'un acte de silence. Devant l'avènement d'une vraie parole collective, le collectif de *L'Éphémère* doit s'en tenir au silence :

Notre mutisme – qui a le sens d'une veillée pathétique – est alors la seule forme sous laquelle il nous appartient de nous rendre présents à l'avènement d'une force neuve [...] subordonnée à rien d'autre qu'au mouvement souverain qui la porte.

Il s'agit évidemment de faire face au risque d'une récupération, grand thème de l'époque ici interprété à vif – récupération par un système d'idées déjà constitué qui, sous les couleurs même de la poésie, viendrait altérer la souveraineté de cette parole. Mais ce mutisme, ce silence, n'empêche pas d'écrire, la contradiction même devient un moteur, pour tenter de mieux définir, selon les principes mêmes qui viennent d'être énoncés, l'événement qui vient de se produire. « Ce qui s'y révèle sur un mode beaucoup plus actif que la simple protestation romantique, c'est le rêve d'une rupture sans retour avec le monde du calcul », écrit donc Louis-René des Forêts. Ne faut-il pas, dans ce mot, « calcul », reconnaître le souvenir de la proposition bien connue de Marx du *Manifeste* de 1847⁷ ? Par un « renversement hardi », un saut dialectique miraculeux, nous dit-il, c'est la « naïveté » de la parole nouvelle qui, substituant « à l'opération froide et calculée du langage tactique [...] une vivacité et un naturel désarmant », obéit aux seules règles de la raison, est seule rationnelle et raisonnable.

⁷ « [La bourgeoisie] a noyé les frissons sacrés de l'extase religieuse, de l'enthousiasme chevaleresque, de la sentimentalité petite-bourgeoise dans les eaux glacées du calcul égoïste. »

Sensible aux échos de Marx dans ces lignes, on aura peut-être également pensé à Bataille, dans le constat de la mystérieuse souveraineté qui réduit l'écrivain à son mutisme paradoxal. C'est une référence que confirme à mes yeux, dans l'avant-dernier paragraphe où se résume la complexité de la position prise, l'emploi du mot « dilapidation » :

Parole donnée à tous, dite par tous et qui ne semble avoir été dite encore par personne – qui n'apporte sans doute ni certitude ni clarté – dont chacun use avec une abondance jamais lassée, voisine de la dilapidation – mais qui s'éclaire mieux par l'éclat de sa disparition que par la survie d'une parole écrite.

C'est une sorte d'économie de la dépense, sinon de la part maudite, qui est ici suggérée, tandis qu'entre disparition de la parole et survie de l'écriture est rappelée la problématique de l'« éphémère ». Enfin, si Marx, Bataille – Blanchot également, très présent dans les manifestations et comités de 1968⁸ – se profilent derrière les lignes de Des Forêts, on peut sans doute leur ajouter l'auteur lui-même. Malgré le silence qu'il s'impose (le transformant en écriture), face à l'avènement de la parole commune, celle-ci n'est pas sans apparaître, sous sa plume, comme une réponse possible au texte emblématique qu'est *Le Bavard*, republié en 1960, qui pourrait donc lui servir de grille de lecture. C'est d'ailleurs ainsi qu'Yves Bonnefoy le lira, bien des années après. La grande étude qu'il consacre en 1986 à Louis-René des Forêts dans la N.R.F., « Une écriture de notre temps » (reprise en 1987 dans *La Vérité de parole*), et qui trouve son origine dans un de ses premiers cours au Collège de France (1982), comporte un chapitre (le dixième) consacré à ces pages, où Yves Bonnefoy donne une interprétation de mai 1968. Pour la comprendre, il faudrait toutefois replacer celles-ci dans le cours d'une lecture globale de Louis-René des Forêts ayant pour horizon le moment où, dans le labyrinthe de l'écriture où la parole se retourne sans cesse sur elle-même, surgit une voix pure, apparition du réel au détour des rêves du langage qui l'occulte. Cette voix, ce réel, c'est cela même qui serait apparu en 1968, dans la lecture que fait Yves Bonnefoy en 1986 des *Notes éparses en mai*. Mais on voit alors qu'il réfère cette lecture à la relation de l'écriture et du réel, à la poésie donc, dont les manifestants de 68 ont, selon sa pensée d'alors, intensifié le « chiffre » – et ce n'est pas le lieu ici de revenir sur elle.

André du Bouchet, succédant à Louis-René des Forêts, donne pour titre à son intervention un des slogans déjà célèbres, « *Sous les pavés, la*

⁸ Voir Jean-François Hamel, *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

plage » mis en italiques, et sous-titré entre crochets et en romain d'un plus petit corps : « [Notes du mai 1968] ». « Mai 1968 » y est ainsi marqué doublement, comme par une insistance militante ; mais on observe, avant ce mot et ce chiffre, la place vide, le *blanc* – déjà à cette date⁹ devenu un marqueur de l'écriture d'André du Bouchet. Le lecteur comprend que ce blanc est l'emplacement, laissé vide, d'un chiffre indiquant l'impossible datation du jour. Mais dès les premiers mots, il constate aussi que ce vide va être ressaisi comme le sujet même du texte, à la fois le motif de son introduction et son moteur, représentant la « brèche généralisée dans le savoir » qui est le trait de « mai 1968 » – et l'une des lignes d'horizon de *L'Éphémère*, si l'on suit la citation de Proust inscrite au dos du numéro 3 de la revue¹⁰, en septembre 1967 (« Ce qu'on sait n'est pas à soi¹¹ »), sur laquelle il reviendra un peu plus tard. Ainsi une étroite connivence s'établit entre la revue et le mouvement, l'un et l'autre mettant en cause l'institution du savoir, au nom d'une disponibilité et d'une ouverture qu'il va faire exister en même temps qu'il la définit, comme le propre de son écriture : la volonté de laisser une place au vide, laquelle est aussi refus d'appropriation. « Un refus sur lequel, écrivant, j'ai fait porter ma raison d'être [...] est partagé soudain ». Et ce refus s'énonce ainsi : « Cesser d'écrire, un temps, et réserver l'emplacement de ce vide [...] (pour que le vent continue à souffler) dans la mise en cause générale. »

Comme pour Louis-René des Forêts, pour André du Bouchet l'écriture doit se réconcilier avec la parole. C'est faire silence, devant le souffle de cette parole partagée qui vient de manifester l'horizon véritable de la poésie, et maintenir en elle ce silence, bien que n'ayant d'autre moyen que les mots sur la page, dès lors qu'elle persiste, dans le moment même où elle se dénonce. Du Bouchet fait du suspens de l'écriture, sous la forme du *blanc*, à la fois la condition d'expression d'un souffle salubre et un principe d'écriture, au sens le plus visuel, de sorte que l'événement se trouve d'emblée mis en accord profond avec elle : « sous les pavés, la

⁹ André du Bouchet vient de publier, à la fin d'avril 1968, *Où le soleil*, au Mercure de France.

¹⁰ Le numéro 6 de *L'Éphémère* porte une citation de Bataille : « Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain » – appel à une radicalité de l'écriture, mais aussi de la critique.

¹¹ La formule, notée dans la *Recherche du temps perdu* par André du Bouchet, est une parenthèse au cœur d'un paragraphe beaucoup plus long consacré à Elstir, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Alors que pour André du Bouchet elle semble signifier que le savoir est collectif, et ne peut être approprié – ce qui résonne en accord avec la contestation étudiante –, Proust, attribuant cette conviction au peintre, exprime la nécessité pour l'artiste d'oublier ce qu'il a appris pour être lui-même. Voir Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 498.

plage », cela pourrait donc se traduire en ces termes : « sous les pavés des mots, l'espace libre, le blanc qui monte quand ils sont écartés », dans cette mise en cause (à la faveur d'une autre, plus générale) où la seule arme cependant est leur écoute, retrempée, aiguisée par le vide. Il en va du statut de l'écrivain, objet de vifs débats dans ces journées de mai 1968. La place de l'écrivain est marquée elle aussi par le vide, le blanc : il a écrit, il écrira, mais il n'a aucune identité par statut, il n'existe comme écrivain que parce qu'il sait également *ne pas écrire* : ce qui est le paradoxe même de la poésie. « Aurais-je écrit pour un autre instant que celui où, « écrivain », je n'ai pas lieu ? » La parole qui « nous a pour un temps de toutes parts rejoints » en mai 1968 a la force de ce silence par lequel l'écriture est sauvée de l'« écrivain ». Ainsi revient la proposition « Ce qu'on sait n'est pas à soi », trouvée un jour dans *La Recherche du temps perdu* et quelque peu détournée de son sens, devenue équivalente d'une de ces « phrases sans signataire » dont le titre, « *Sous les pavés, la plage* », a donné l'exemple archétypal : clé donnant « accès à l'ordre d'une évidence oblitérante du "moi" ». Une autre citation, cette fois de Pasternak, sera convoquée, pour cette oblitération du moi de l'« écrivain » chez le poète (à cette occasion seule apparaît le nom de « poète ») : « Lorsque la place du poète n'est pas vide, danger. »

Généralisant à toute situation institutionnelle la terrible contrainte stalinienne, cette phrase aurait elle aussi pu être une phrase de mai 1968 en France. Mais par son intermédiaire André du Bouchet offre surtout un des grands exemples d'une poétique qui surmonte ses paradoxes en produisant un objet verbal suractif, à partir de l'impossibilité qu'il exprime : ici, occuper une place tout en la laissant vide. Il s'agit, pour lui, écrivain, de « maintenir [...] la place vide » dans la plénitude cherchée de la parole. De manifester ce vide comme le « lieu du possible », « élargi sans mesure », dans une sorte d'extase à partir du silence, puisqu'aussi bien c'est l'impossibilité d'écrire (« écrivain – dans l'intervalle – non ») qui est en cause, cependant vaincue par l'écoute de l'« intonation, qui ne laisse pas de trace » au cœur de tout écrit. Le vide, c'est l'être même de la parole, recommencement, « retour à un lieu de départ », qui fait du « lieu vide » une « parole vive ». Car le vide est l'ouverture de l'écriture close et, déclare Du Bouchet non sans paradoxe, la clé d'un hermétisme garant de la qualité substantielle qui fait d'un écrit la promesse d'un « éclat à venir encore ».

La contribution donnée par Jacques Dupin, sous le titre sans détours de *L'Irréversible*, ne fait pas découler de l'événement une réflexion sur l'écriture, sur un statut dont elle ne se soucie guère, ni même sur un possible décalage entre le réel et les mots – que la poésie a précisément pour fonction de réduire à rien, sans même qu'elle ait besoin de le dire, et

par le simple exercice d'un acte indifféremment situé au plan du langage et au plan du réel, et qui est un même *acte de présence* : « Agir et écrire au présent ». Telle est « l'injonction irrésistible » du moment de 1968, et c'est pourquoi – dans une prose usant de tous les moyens rythmiques à sa disposition et de toutes les figures nécessaires à l'apparition de ce présent, et dictées par celui-ci sans qu'il soit besoin de le ressaisir par une dialectique – il est des trois signataires celui qui évoque le mieux l'événement au niveau où il a été vécu, selon sa volonté : « le niveau de la rue ». Et si ses mots sont jugés par lui « insignifiants », et même parfois (dans sa modestie, ou dans une sorte d'interdit devant l'ampleur de l'événement) « *au-dessous du niveau de la rue* », cependant ils ne sont pas différents de ceux qui circulent dans les manifestations avec une liberté neuve :

le déferlement circulaire des paroles, le récit inarticulé qui se répète, sans fin, qui bourdonne à longueur de nuits, amalgamant et barattant tout le possible, sans rompre les écluses.

Car les mots, aussi « insignifiants » soient-ils, sont « féconds », et les lignes qui viennent alors le montrent, formant poème, traduisant la vie.

Divagations, clameurs, ressassement, nuées amassées pour un éclair impossible. Rumeur intarissable, témoignant de l'énormité du souffle libéré. Entre ces murs devenus transparents à tous s'accumule une épaisseur d'humus propice aux nouvelles poussées, aux prochaines germinations. Entre ces murs, le dehors...

Mots frappés d'absence, mais sur l'écran fiévreux desquels se détache (sic) le regard et les traits acérés du futur.

L'Irréversible, à partir de ce point, forme une sorte de chronique, dont la poésie a pour but de servir la pure, l'exceptionnelle intensité, avec une vérité rare. Je garde quant à moi l'exact souvenir du moment, chaque jour répété, où dans la manifestation qui piétine et s'est immobilisée,

de la rumeur énorme se détache comme une lame de silence, et glisse, et frappe les poitrines. Où comme un souffle lent passe au-dessus des têtes, et se fige.

Oui, c'est bien ainsi que les choses se passaient, je reconnais ces instants, je les ai vécus. Et peu importe que d'autres dans le poème me soient difficiles à comprendre, que je me demande pourquoi Jacques Dupin parle d'une « funèbre embarcation », dit qu'« il s'en est fallu d'un hoquet de la coque béante pour que fût consommé le naufrage » : je sais que l'image est véridique, qu'il n'a voulu que « céder au vertige de la

réalité », ne craignant pas même de se dire, malgré l'unanimité peut-être illusoire, « solidaire, et pourtant à l'écart ». L'histoire est présente, avec la conscience presque romantique de « deux siècles [qui] se mesurent », mais dans justement le présent, comme l'est la dimension érotique – une des données essentielles des journées de mai. On pense à la poésie des débuts de la révolution russe, par exemple celle du premier Pasternak. Et le texte de Jacques Dupin n'appelle pas une nouvelle poétique, il se conclut par un appel à l'avenir qui contient à lui seul une idée de la poésie : appel qui ne saurait être déçu, demeurant fidèle à lui-même et au possible, texte « ininterrompu », s'il se reconnaît dans la « terre à l'état naissant ». C'est ce qui donne tout son prix à la formule en majuscule par laquelle il termine : « À suivre ».

II

Deux noms, nous l'avons dit, parmi les fondateurs de *L'Éphémère*, n'apparaissent pas dans ce fronton de juillet 1968, dont l'absence pourrait sembler indiquer une ligne de clivage, ce qui conduit à en chercher les raisons, comprendre les circonstances. Celle du nom de Gaëtan Picon pouvait indiquer un désaccord de celui-ci, ou une position de retrait, hypothèse qui semble à l'avance confirmée par son départ en 1969, à la suite du refus des signataires du numéro de juillet, auxquels Yves Bonnefoy se joindra, de publier *Les Jardins du Luxembourg en mai 1968*¹². Ce n'est pas le lieu encore de considérer le détail de ce texte. Je dirai simplement qu'il prend avec les événements de mai une distance qui contraste avec l'adhésion de ses amis, non tant à cause d'un choix politique que par l'effet d'une interrogation persistante sur la culture, à laquelle la flambée de fièvre imprévue, l'invention même de nouvelles façons de penser et d'agir, n'apportaient pas de réponse qui ne fût immédiatement recouverte par son inscription dans une histoire à la fois finissante et sans fin. Mais cette interrogation se confond dans le texte avec celle de l'amour, et avec la subjectivité comme condition d'une souveraineté, réelle ou imaginaire, que l'érotisme épique des barricades ne pouvait incarner que partiellement.

Tout autrement se présente la question des jours de mai 1968 pour Yves Bonnefoy : son absence de réaction immédiate s'explique d'abord par le fait qu'il ne les a vécus que de très loin. Invité au Japon pour des conférences, il s'y rend en passant d'abord par l'Inde, puis au retour par

¹² Ce texte a paru, après la mort de Gaëtan Picon, dans un livre qui recueille des écrits de diverses époques sous le titre du plus ancien, *La Vérité et les mythes*, Paris, Mercure de France, 1979.

l'Iran, « voyage en Orient » dont les résonances sont perceptibles dans *L'Arrière-pays*, ou dans son essai sur Bashô, puis sur le haïku¹³. Ayant quitté le 16 avril une France qu'un article célèbre décrit comme plongée dans l'ennui, il revient à Paris la première quinzaine de juin, constatant les bouleversements causés par la grande vague et son reflux, et se demandant sans doute de quelle épiphanie ses amis avaient pu être témoins. Sa chronologie¹⁴ semble retenir surtout la brouille entre André du Bouchet et Gaëtan Picon. Lui est-il demandé alors de prendre parti, comme il le laisse entendre, ajoutant que « la revue ne s'en remettra pas » ? Bien qu'ayant lui aussi conseillé le retrait de ce texte¹⁵, il reste l'ami de Gaëtan Picon, comme il l'était resté quand celui-ci avait mis fin à l'aventure du *Mercure de France*, et leur lien sera plus fort encore, dans les années qui vont suivre – celles de *Rome, 1630* (qui marque une sorte d'alliance entre Gaëtan Picon, Jean Starobinski et lui), de *L'Arrière-pays* (dans « Les Sentiers de la création » que dirige Gaëtan Picon), et de *Dans le leur du seuil*. Et s'il publie encore régulièrement dans *L'Éphémère* jusqu'à son dernier numéro – où précisément paraissent pour la seconde fois des pages de ce dernier livre –, sa présence dans la revue se fera plus lointaine.

Au-delà de la relative perplexité qu'explique son absence, Yves Bonnefoy ne peut pas ne pas avoir été sollicité en profondeur par la lecture des textes publiés en juillet 1968. Faisant figure de manifeste autant que d'immédiate réaction à l'événement, ils relançaient les débats sur l'idée même de la revue et sur son titre. Que signifie d'intituler une revue *L'Éphémère*¹⁶, dès lors qu'on écarte de ce mot le sens le plus simple, qui a trait à la brièveté du temps, à l'impossibilité de durer, à une forme extrême de la finitude¹⁷, pour une définition dont l'exigence est proche de l'impossible ? Yves Bonnefoy se devait, me semble-t-il, de répondre à son tour à la bouleversante manière dont les événements de mai avaient sommé chacun de donner contenu à cette définition, où l'on peut reconnaître sa main¹⁸ : « *L'éphémère est ce qui demeure, dès lors*

¹³ « La fleur double, la sente étroite : la nuée », paru dans *Mouvements premiers. Études critiques offertes à Georges Poulet*, José Corti, 1972, repris dans *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977 ; et *Du Haïku*, préface à Roger Munier, *Haïku*, Paris, Fayard, « Documents spirituels », 1972.

¹⁴ Établie en 2007 pour l'anthologie italienne parue chez Mondadori en 2010.

¹⁵ Voir la lettre à Gaëtan Picon du 23 septembre 1968, dans Yves Bonnefoy, *Correspondance I*, op. cit., p. 729.

¹⁶ Voir Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère »*, op. cit., p. 55-67.

¹⁷ Selon le sens qu'avait paru privilégier Gaëtan Picon dans un entretien publié dans *Le Monde* du 21 février 1968, contesté et redressé par les autres rédacteurs dans un correctif paru la semaine suivante.

¹⁸ Voir sur ce point Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère »*, op. cit., p. 56-57.

que sa figure visible est sans cesse réeffacée. » Revenons donc sur cette définition, qui remonte du titre (en capitales), à la notion (en minuscule)¹⁹. La provocante première partie est expliquée par la seconde : la poésie se tient dans l'acte qui présente, de l'instant réel, l'image vraie, mais sait aussi effacer cette image comme figure où s'est figé l'instant. On voit les multiples éclairages de cette formulation. Elle peut faire penser que leur auteur laisse quelque place à l'idée d'une figure invisible, quasi métaphysique. Et simultanément on lui accordera une certaine proximité avec les déclarations iconoclastes de mai 68, qu'elle précède au fond d'assez peu. L'absence d'Yves Bonnefoy explique suffisamment qu'il n'ait pu participer au numéro 6 de *L'Éphémère*, mais non pas qu'il ait été indifférent aux événements de ce mois, séisme soulevant un relief ancien dont il préserve et modifie à la fois les lignes. C'est pourquoi je fais l'hypothèse qu'on peut en découvrir des traces significatives, non pas immédiatement mais au plus profond de son œuvre ultérieure, et particulièrement dans le grand livre de poésie de 1975, *Dans le leurre du seuil*, publié dix ans après *Pierre écrite*, et trois ans après la disparition de *L'Éphémère*²⁰.

Telle est la recherche qui se propose maintenant, après une remarque préalable. *Dans le leurre du seuil*, en contraste avec les précédents livres, n'est pas constitué de brefs poèmes, une ou deux pages, avec leur titre, dans une discontinuité qui fait de chacun un seul bloc, et demande à qui veut comprendre l'unité qu'impose dans le volume une voix partout reconnue, que soient interrogés des liens, des variations, des structures sous-jacentes. Voici donc un seul poème continu, concentré en un même

¹⁹ « *L'ÉPHÉMÈRE* a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet où cet au-delà se dérober. / Le but de *L'ÉPHÉMÈRE*, c'est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d'être le seul accepté, pourrait se retrouver plus intense. Et ce sera aussi d'élucider à plusieurs, et les diverses conditions de l'acte de poésie, et les notions, les mots que chacun de nous emploie pour les dire. / Il s'ensuit que *L'ÉPHÉMÈRE*, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes différentes. / Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou dépréciatif ou analytique de ce mot, n'a place dans *L'ÉPHÉMÈRE*. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées ; mais sous le signe toutefois de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe. / *L'éphémère* est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée ». Un autre carton portait une citation de Plotin, sur la lumière. Voir Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère »*, op. cit. p. 32-33

²⁰ Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975, puis Gallimard, « Poésie », 1982, édition qui servira désormais de référence. D'importants passages étaient déjà parus dans *L'Éphémère*, d'abord le n° 11, à l'automne de 1969, puis le n° 19/20, le dernier, en juin 1972, à chaque fois sous ce titre qui sera celui du livre.

paysage, bien que changeant, composé en sept parties selon un principe symphonique qu'impose le rappel quasi littéral, au moment de finir, des mots de l'ouverture. Mais certaines dates, à portée du lecteur même par allusions, montrent qu'il est fait de textes écrits à des époques différentes²¹. Ainsi pour la mort de Boris de Schloezer²², en 1969, ou bien pour les pages où apparaît l'enfant, d'abord à naître²³ (en 1972), puis présente. Le temps biographique est ici à découvert, de même que, discrètement, des lieux réels, V[alsaintes]²⁴, la montagne de Vachères²⁵ ; on voit même apparaître une parfaitement moderne télévision dans la dernière partie, « L'épars, l'indivisible²⁶ ». *Dans le leurre du seuil* témoigne d'une conception de la poésie comme émergence des significations et des images à partir de la vie même, au point où celle-ci prend figure, où cette figure doit être simultanément récusée, au nom même de la vie. Parmi ces dates, il y a selon moi place pour l'année 1968, à cause de certaines pages, que j'ai toujours lues, depuis leur parution en 1975, comme faisant allusion au rêve de vie immédiate, de libre ambulation, de transparence par coexistence transsubjective du désir et de sa satisfaction, qui hantait non seulement les rues de Paris, mais une bonne partie du monde en 1968.

Je pense, dans la section « Les nuées²⁷ » (qui résume et ravive les mouvements paradoxaux du rapport de l'écriture et de l'image) à deux ou trois pages, nettement distinctes des autres par leur métrique, hexasyllabe approximatif donnant aux strophes brèves une allure de chanson dite à mi-voix, par quelqu'un qui rythmerait sa présence avec une musique un peu distraite, à pas légers, dans l'esquisse d'une danse. Qui sont ces « beaux enfants / Dans la lumière / Des robes déchirées²⁸ », qu'on voit

²¹ Ainsi un passage de « La terre » (*op. cit.*, p. 289) apparaît déjà dans un numéro des *Cahiers du Sud* en 1962, sous la forme suivante, à la fin d'un poème intitulé « Lieu » : « Peut-être sommes-nous comme la flamme / Quand elle se détache du flambeau / La phrase de fumée un instant lisible / Avant de s'effacer dans l'air souverain. » (*Cahiers du Sud*, n° 365, 1962.). On y trouve également cette formule, si importante, qui explique le titre du poème, jamais repris en entier : « Le signe est devenu le lieu ».

²² Boris de Schloezer meurt le 7 octobre 1969. Son nom apparaît dans la section « Le fleuve », p. 255.

²³ Mathilde Bonnefoy, la fille d'Yves et Lucy, naît en 1972. On doit évidemment l'identifier à l'enfant, très présent dans le livre.

²⁴ *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 285.

²⁵ *Ibid.*, p. 323.

²⁶ *Ibid.*, p. 317.

²⁷ Celle également où apparaît la référence au *Conte d'hiver*, présent aussi par l'exergue qui relie d'autre part ce livre à *Pierre écrite*.

²⁸ *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 307. Subsiste peut-être, dans ces mots, « beaux enfants », un souvenir des vers du *Testament* de Villon qu'Yves Bonnefoy aimait particulièrement : « Beaux enfants vous perdez la plus / Belle plume de vos chapeaux ».

paraître au détour de vers d'une tout autre écriture, et qui ne les annoncent pas ? Une apostrophe initiale – « Ô rêves [...] » – les place sur un autre plan, comme représentants de cette réalité à double ou triple sens qu'est le rêve, qui hante l'écriture en lui donnant sa force et en même temps la fragilise. Mais le rêve se poursuit, son alliance avec l'écriture prend consistance, et le visage que lui donnent ces deux ou trois pages (les seules de tout le livre où paraissent des personnages qui semblent fictifs) rappelle celui, libertaire, de 1968. Venant de la communauté rêvée, une voix émet, sur le mode de cette chanson murmurée, une proposition radicale concernant l'être, l'éthique, et le sens. Elle dit que « Puisque rien n'a de sens²⁹ », il faut s'en tenir au geste de l'ornement, pour souligner, mais à peine, la beauté des corps, et pour délivrer de la faute à travers l'évidence de l'instant, où le « rien », extrait et comme purifié du « sens », est devenu le catalyseur de la seule lumière. Et ici le symbole, ou plutôt le représentant de cette délivrance et de cette lumière, c'est la forme pure d'un sein, éclairé par un peu d'argile rouge, primitive peinture reflétant sur les corps le rouge des nuées, dont le thème domine toute la section.

À partir de cette figure fondatrice, et après une ligne de points marquant un suspens, le poème évoque le programme de vie de la communauté, sous le signe de l'argile, des corps et du « rien ». Or plusieurs aspects de ce programme semblent une interprétation de ce qu'a pu être ou signifier mai 1968. La communauté est en mouvement, dans une marche proprement terrestre, bien qu'aux limites du « fleuve terre³⁰ », et ce mouvement d'errance s'accorde avec un principe social d'échange et de partage généralisé, sur le mode de l'instant. L'axe temporel – anticipation et mémoire – semble aboli au profit d'une fluidité transitive, capable d'unir le corps et le monde, non seulement dans le partage de l'instant, mais aussi, non moins fugitifs, par l'image et le reflet. Certes, il faudrait interroger davantage ces modes de participation à l'instant, « l'eau étincelante », la « pierre jetée » dans cette eau, et ces « mondes, là-bas, qui s'élargissent » à la fin du passage. Ils ont une composante d'inquiétude qui anticipe, s'il date bien des années 68-69, le travail d'analyse de *L'Arrière-pays*, parallèle à la composition de *Dans le*

²⁹ *Dans le leurre du seuil*, op. cit. p. 308. Le thème du *rien* nécessiterait à lui seul une étude. Je citerai simplement : « Ici fleurit le rien », p. 290 ; un peu plus loin, p. 295, « La puissance du rien » ; ou, p. 312, « Le rien, qui est la vigne ». Lui sont évidemment liés les thèmes du « dieu qui n'est pas » et de « l'ampoule qui brûle », p. 269.

³⁰ *Ibid.* p. 308-309 : « Ils marchent les pieds nus / Dans leur absence, / Et atteignent les rives / Du fleuve terre // Ils demandent, ils donnent, / les yeux fermés, / Les chevilles rougies / Par la boue d'images. // Rien n'aura précédé, rien ne finit, / Ils partagent, une eau, / S'étendent, le flanc nu / Reflète l'étoile. // Ils passent, prenant part / À l'eau étincelante, / À toi, pierre jetée, / À des mondes là-bas, qui s'élargissent ».

leur du seuil. Je ne doute pas cependant qu'il ne soit un écho de ce qu'a pu penser ou imaginer Yves Bonnefoy de mai 1968.

Un autre rapprochement s'impose d'ailleurs, dès la première strophe d'une seconde suite sur le même mètre et le même rythme, avec l'apparition de « Flore la pure ». Le lecteur se souviendra peut-être que *L'Arrière-pays*, en 1972, consacre ses dernières pages aux découvertes de l'auteur – en fait une sorte de conversion – concernant le baroque romain, et ce qu'il apporte de clarté à la notion de « vrai lieu », dissipant le projet de découvrir un « sentiment inconnu », reste du rêve de transcendance lointaine. Ces découvertes renvoient, évidemment au livre d'histoire de d'art publié en 1970 (et préparé sans doute de longue date), *Rome, 1630*³¹, et on peut faire l'hypothèse que la figure de Flore, déesse des fleurs et du printemps, est ici reprise au tableau de Poussin, *L'Empire de Flore*³², évoqué dans ce livre exemplaire à la fois du fait des qualités d'historien d'art qui sont celles de l'auteur, et de sa méthode d'analyse de l'image, et du projet original qui l'anime. Le tableau de Poussin est étudié assez tard dans le livre, au moment où Yves Bonnefoy montre chez ce peintre la découverte d'un équilibre nouveau entre une sensualité d'essence dionysiaque – comme dans la *Bacchanale à la joueuse de luth*³³ – et un esprit de raison supérieure, voire d'abstraction, porté dans le sensible, visible dans un tableau comme *Le Triomphe de David*. Mais il est déjà présent, bien que par un détail, comme deuxième illustration du livre – la première, mais hors texte, étant le grand Baldaquin créé par le Bernin pour Saint-Pierre de Rome, avec ses belles, ses monumentales colonnes torsées³⁴.

Quel est ce détail, qui ouvre le livre ? C'est tout le haut de *L'Empire de Flore*, le ciel où apparaissent, cabrés au milieu des nuages, les quatre chevaux du char du soleil, conduits par Apollon. Innombrables sont les cristallisations théoriques possibles autour de cette image, et parmi elles ce qu'on pourrait appeler un réalisme mythologique, le même qui fait

³¹ Yves Bonnefoy, *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.

³² Et non pas à *L'Ordalie*, où se trouve un personnage de ce nom, et dont Yves Bonnefoy publie un chapitre retrouvé dans le premier numéro de *L'Éphémère*. On n'oubliera pas cependant que ce retour sur un texte ancien se produit dans les mêmes années qui verront paraître *L'Arrière-Pays*, puis *Dans le leur du seuil*.

³³ *Rome, 1630*, p. 121. Ce tableau, dit *La Grande Bacchanale*, est aujourd'hui appelé *La Bacchanale à la joueuse de guitare*.

³⁴ Il faut ici rappeler les « colonnes torsées de nuee » de *Dans le leur du seuil* (*ibid.*, p. 302), ou les « piliers de feu », dans un des passages les plus significatifs du livre : « Oui, toutes choses simples / Rétablies / Ici et là sur leurs / Piliers de feu. // Vivre sans origine, / Oui, maintenant, / Passer, la main criblée / De leurs vides. // Et tout attachement / Une fumée, / mais vibrant clair, comme un / Airain qui sonne. » (*ibid.*, p. 289).

dans la composition d'ensemble se tourner ostensiblement vers le dieu solaire l'une des héroïnes de la métamorphose florale, Clytie, ayant à ses côtés, dans une sorte de ronde, et chacun avec les attributs ou gestes qui le rendent reconnaissable, Ajax, Narcisse, Adonis ou Hyacinthe. Le ciel de *L'Empire de Flore* pourrait être un exemple de l'équilibre contemplatif auquel parvient Poussin, entre sensualisme et rationalité, dans l'emportement même du mouvement baroque. Mais si nous nous reportons au tableau entier quand il apparaît dans le volume³⁵, nous le voyons accompagné d'un autre détail, qui cette fois-ci est la déesse elle-même, dansant immobile et légère sur le beau jardin terrestre, couronnée de fleurs, souriante, laissant tomber de ses mains des fleurs. Et c'est à raison que ce détail est isolé, car le visage de Flore est d'une beauté troublante, il est fait pour inspirer ou manifester l'amour par son sourire, par son sein découvert, par la grâce de son mouvement immobile, effaçant la violence de leur métamorphose en fleur dont témoigne plus ou moins chacun des personnages qui l'entourent. Dans le livre un autre visage est de la même façon mis en évidence, détail devenant central : celui de David dans *David en lutte avec le lion* de Pierre de Cortone, agrandi aux dimensions d'une pleine page et reproduit (comme aurait pu l'être celui de Flore) sur la jaquette du livre.

Visage de l'homme, visage de la femme, entre la fougue sensuelle et le mystère d'une raison florale qui l'accueille, ils orientent tout le livre vers l'idée de leur conciliation, et de la puissance de médiation amoureuse de la peinture, faisant écho à la dernière phrase de l'essai (peut-être même avec l'ombre de culpabilité que celle-ci comporte encore), si peu d'un historien : « Tout le monde n'est pas capable de découvrir – ou de décider – que l'autre nom de Rome est amour. » La déesse du poème, héritière de la peinture plutôt que de la mythologie, jetant « ses pavots / A qui demande », semble pourvoyeuse d'une abondance qui s'accorde aux modalités d'un partage sans limite. Toutefois se fait jour un clivage – sinon encore (ou toujours) une déchirure – entre deux formes distinctes de la beauté : la « beauté pastorale / Nue », qui ouvre « l'enclos du simple » – il faudrait commenter longuement cet « enclos » et ce « simple³⁶ » –, mais aussi la « beauté grise / Des fumées / Qui se tord et défait / Au moindre souffle », plus sombre, plus fragile, même si empruntée au paysage pastoral (où elle indiquerait des feux d'herbe), et qui conduit à cette autre figure : « la

³⁵ *Rome, 1630, op. cit.*, p. 118.

³⁶ La notion de « simple » est l'un des plus importantes de la seconde partie de l'œuvre d'Yves Bonnefoy, dont le premier titre où elle apparaît, *La Seconde Simplicité*, Mercure de France, 1961, dit la difficulté. Voir Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, première grande étude universitaire consacrée au poète.

folle qui parle / Par plusieurs bouches / Et penchée, qui secoue / Sa chevelure... », Pythie saisie par des voix peut-être discordantes, au cœur de l'intuition centrale de l'amour, ou figure inachevée d'une transe traduisant l'inquiétude qui habite encore ici la beauté.

Dans la construction complexe de *Dans le leurre du seuil*, qui a des points d'appui, des réitérations, des retournements, dessinant une architecture certes baroque, en deux passages similaires se fait entendre une parole nettement distincte de celle qui énonce le reste du poème, comme si elle venait d'un dehors du texte, pour désigner, outre ce que montrent les mots, également le texte en tant que texte – poème ou livre –, comme si, d'au-delà de l'écriture, cette voix s'adressait à qui la pratique. Et à chaque fois, entre interdit et impossible, est proposée, puis déniée, une hypothèse d'accomplissement de la poésie. La première fois, (« Es-tu venu pour boire de ce vin / Je ne te permets pas de le boire »³⁷) l'interdit porte sur le parachèvement de l'amour par l'enfant, qui en est le signe. La seconde fois (« Es-tu venu pour ce livre fermé / Je ne consens pas que tu l'ouvres »³⁸) il porte sur l'espoir d'atteindre une parole immédiate, transitive, telle que les mots soient toujours en elle « l'aube du sens ». Le livre et l'enfant, unis dans cet impossible, semblent un moment ne pouvoir advenir. Et c'est après le second déni – après qu'aura été dit par la voix secrète, à celui qui formulait une conception de la parole si proche de celle qu'ont célébrée ses amis dans le n° 6 de *l'Éphémère* : « Je ne te permets pas d'oublier le livre » –, qu'apparaissent, sous une ligne de points de suspension qui marque la pensée de la déchirure dans l'idéal d'un texte continu, les « beaux enfants » rêvés dont je fais l'hypothèse qu'ils sont ceux des jours de mai.

C'est donc l'utopie de la parole dans le livre qui est placée sous la protection non pas mythologique mais picturale de Flore³⁹, une des tentatives recevables pour maintenir une vision qui concilie la réalité naissante de l'enfant⁴⁰ et le livre inachevable, dans la « beauté pastorale », la beauté même précaire des reflets, des nuées, des fumées. Les jeunes gens qui errent sous la protection de Flore, ne sont-ils pas, eux aussi, dans l'éphémère ? Leur vision rejoint celles qu'évoque, au début de la section « Les Nuées », la mémoire du *Conte d'hiver* à travers les

³⁷ « Dans le leurre du seuil », *Dans le leurre du seuil*, op. cit., p. 264.

³⁸ « Les nuées », *Dans le leurre du seuil*, op. cit., p. 307.

³⁹ Celle du tableau de Poussin, ou encore du *Printemps* de Botticelli, auquel Yves Bonnefoy la compare dans *Rome 1630*.

⁴⁰ L'impossible, c'est bien sûr la parole de qui, précisément, n'a pas de parole. Mais le mot *infans*, en latin, signifie également l'être à qui l'on ne donne pas la parole. Donner la parole à qui ne l'a pas, ce pourra être la fonction de la poésie, comme de donner lumière à « ce qui fut sans lumière ».

métamorphoses du grand ciel baroque dans le couchant. Et ce qu'elles ont de contradictoire et d'obscur trouvera sa résolution par un recentrement, dans l'économie du poème, après l'aveu de la « flaque noire » et du « point aveugle », sur la mystérieuse conjonction de la matière et du signe dans l'image⁴¹, en même temps que sur l'enfant qui l'incarne. Conjonction d'où naît ce qu'Yves Bonnefoy appelle une « terre » : non pas le monde, mais l'alliance du langage et du lieu, dans la présence mystérieuse de l'autre, de l'autre d'ici, autrui.

Rien n'est abandonné, on le voit, de ce qui avait fait l'objet de mises au point, peu d'années auparavant, quant au sens à donner à ce nom, *l'Éphémère*. Les jeunes gens qui errent dans la compagnie de Flore n'ont-ils pas, comme ceux qui avaient aboli le temps dans les jours et les nuits de mai 68, rompu, dans une intention collective inédite, avec la continuité du destin pour eux prédéfini par une société mortifère ? Toutefois, malgré les ressemblances, ils ne semblent pas exactement de la même contrée. Est-ce un effet de poétisation, qui ne connaît pas, à côté du souffle spirituel, les barricades et les grenades lacrymogènes ? Ou plutôt ne faut-il pas les rapprocher – c'est l'évidence à mes yeux d'aujourd'hui – de l'utopie californienne, dont Yves Bonnefoy, en Amérique, a bien dû être averti ? Il n'est pas jusqu'au nom de Flore qui ne puisse rappeler les mouvements de la contre-culture aux États-Unis dans ces années-là. Un déplacement a eu lieu, de la scène parisienne d'où Yves Bonnefoy était absent, à une autre, qui lui était devenue familière, bien que dans la distance d'une pensée qui a permis que s'expriment les contradictions présentes dans le processus historique de mai 68 en France et dans ses conséquences⁴².

III

C'est à elles que je voudrais revenir maintenant, ces contradictions qu'Yves Bonnefoy était sans doute plus en mesure que d'autres de

⁴¹ Voir François Lallier, *La Voix antérieure III. Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.

⁴² Une interprétation plus tardive de mai 1968, mais qui va dans le même sens, apparaît, comme me l'a signalé Jérôme Thélot, dans la préface au catalogue de l'exposition *Mason* au centre Pompidou, en 1985. Parlant du bas-relief *Carrefour de l'Odéon* de Raymond Mason, qui date de 1958, Yves Bonnefoy écrit : « [...] c'est déjà l'époque en tout cas où s'accumule, à des points du Quartier Latin, l'énergie et la religion qui vont donner 68 : et cela aussi est épiphanique. On peut penser, avec le recul du temps, que si tant de feu a brûlé pour rien, au mois de mai, c'est parce que les aspirations d'alors ne tendaient pas à la transformation de la société, selon les voies qui souffrent le devenir, mais à sa transfiguration, à la proclamation de l'absolu sur la terre. Il ne s'agissait pas de révolution, mais de résurrection. » (p. 14). Voir aussi la note de la page 15, à rapprocher de *Terre seconde*.

ressentir pour avoir été moins frappé par la brûlure de l'événement, et à leurs conséquences. Que voyons-nous aujourd'hui ? Un moment historique – un point de *suspens*, qui fait époque – ne s'évalue qu'en fonction des deux horizons temporels qui se dessinent avec lui, du plus lointain où il s'annonce jusqu'au point où on le voit encore avant qu'il ne disparaisse, découvrant alors sa vraie forme, indiscernable dans ses premiers moments. L'événement de 68 en France comporte une ambiguïté frappante dès lors que, sans chercher des causalités impossibles à établir, on compare à ses idéaux collectifs ce qui s'est produit à sa suite. Le contrôle et la répression liés à un code patriarcal jusque-là presque universellement reconnu cèdent devant une exigence de libération. Mais avec la liberté accrue s'ancre un libéralisme qui s'ajuste parfaitement avec la « société de consommation » : celle même que dénonçaient les jeunes gens de 1968, si peu compris en cela par la génération antérieure. Le paradoxe pourrait être développé : il touche aujourd'hui un état limite.

De même dans la vie intellectuelle (avec ses conséquences pour l'enseignement devenant enseignement de masse). Ce qu'on appelle alors assez vaguement la « nouvelle critique », partant de la critique marxiste, a mis au jour le fonctionnement de systèmes de codes là où l'on voyait auparavant des choix personnels ou des lois de nature ; permettant en conséquence le démontage des êtres idéaux qui en soutenaient fallacieusement la validité : le sujet (et avec lui le moi), la société, la raison dialectique, l'identité sexuelle, la filiation. Mais cette mise à jour, appuyée par de nouveaux savoirs sur le langage, aide à fluidifier l'offre et l'échange de produits d'autant plus porteurs de significations manipulables qu'ils existent surtout par leur représentation, à travers la publicité, qu'on n'allait pas tarder à nommer « communication » – titre d'une illustre revue de l'époque.

De tels enchaînements paradoxaux se retrouvent dans les théories de deux auteurs phares de cette période, Michel Foucault et Roland Barthes, l'un avec *L'Archéologie du savoir* (1969), où il explicite le sous-titre (*Une archéologie des sciences humaines*) donné de son livre de 1966, *Les Mots et les Choses* ; l'autre avec *S/Z* (1970). Dans une démarche qui contredit son titre, ou lui donne un sens absolument opposé à l'acception habituelle, Michel Foucault fournit l'appareil théorique propre à démontrer que toute « archive » n'existe qu'au présent, et qu'il n'est pas à chercher d'origine ou d'*archè* au savoir autre que dans ce présent dont les strates multiples, variantes d'une *épistémè* formant système, ne peuvent être interrogées que dans leurs différences. Fidèle à son projet

d'historien (construit à travers *L'Histoire de la folie à l'âge classique*⁴³), Foucault préserve l'histoire tout en supprimant la dimension du temps. De son côté Barthes, dans *S/Z*, met en place un dispositif tendant à montrer que la signification d'un texte littéraire (et donc l'acte interprétatif, quand il s'avère nécessaire) se fait par son découpage en unités signifiantes – selon le modèle linguistique. Mais ce découpage ne peut être préalable, imposé par exemple par références à un ailleurs du texte ou à des interprétations antérieures, seraient-elles la volonté de l'auteur, ou encore un état donné de la réception. Nécessairement arbitraire – mais d'un arbitraire pour ainsi dire sacerdotal, comme celui de l'augure traçant dans le ciel le diagramme où le vol des oiseaux devient signe interprétable –, il doit être revendiqué comme tel, seul geste critique ayant autorité. Une autorité qu'un peu plus tard Barthes sera conduit à définir comme hédoniste (*Plaisir du texte*, 1973), avec toutefois l'incertitude habituelle sur la signification de ce plaisir, si souvent proche du bon plaisir, celui de la souveraineté de chacun, la critique évoluant d'ailleurs chez lui, à travers l'autobiographie, vers la fiction, et le désir de roman. Car seule une œuvre, donnant naissance à son auteur ou le mettant à mort, se profile derrière l'arbitraire et le plaisir : Proust, ou Borges. Paradoxe encore, qui fait que l'un et l'autre, bien qu'ayant disqualifié l'auteur comme sujet, ont éminemment occupé cette place – y compris dans l'usage classique identifiant le nom à l'œuvre, de sorte que citer ce nom suffit parfois, aujourd'hui, à fournir un argument.

Ce serait une erreur, naturellement, de réduire à ce triste constat, cinquante ans après, toutes les expériences qui se sont produites en 1968 et dans les années qui suivirent. Multiples étaient les pensées, les travaux, les rencontres, à la faveur de ces libertés que le pouvoir politique lui-même, qui allait devenir libéral cinq ans plus tard, avait compris qu'il devait donner à un corps social rajeuni, inventif, informé, déjà occupé par des courants d'idées mondiaux. De cette multiplicité témoignait assez bien le Centre expérimental universitaire de Vincennes, où Yves Bonnefoy, invité par Jean-Pierre Richard⁴⁴, donna un cours pendant les deux semestres de 1969-70, d'abord sur Mallarmé, puis sur Edgar Poe. Une vingtaine d'étudiants et quelques auditeurs libres, dans une salle tranquille, l'écoutaient construire comme en improvisant, à partir de notes consignées sur un petit carnet, l'évocation compréhensive la plus étonnante, par sa force et sa cohérence, de la pensée de Mallarmé

⁴³ La première publication, en collection « 10/18 », date de 1964.

⁴⁴ Le Centre, rebaptisé pour l'année 1970-71 Université Paris VIII-Vincennes, ouvre en janvier 1969. On relève dans le Département de littérature les noms de Michel Deguy, Tzvetan Todorov, Jean Bellemin-Noël, Henri Mitterand, Jean Levaillant, Georges Raillard, Jean-Pierre Richard.

au moment de la crise de 1867, de *L'Après-midi d'un Faune* et d'*Hérodias* –, sans qu'il eût recours à l'un des discours de la méthode qui fleurissaient alors, et sans non plus en fournir aucun. Je ne sais trop ce qu'il pensait de ce campus agité, néanmoins prestigieux dans son auréole révolutionnaire, où il restait peu. Il reprenait le métro après avoir acheté *Le Monde*, repartait vers d'autres sphères en emportant avec lui le fantôme tout vif de Mallarmé, plus réel que les figures qui animaient le monde au fond terriblement scolaire (perpétuant la dialectique du maître et de l'élève dans l'action politique) de la nouvelle université d'alors. De toutes les logiques d'action qui ont vu le jour après mai 1968, peu gardent vraiment un sens dans l'état actuel du monde, hormis la préoccupation écologique et la réévaluation de la présence des femmes : les deux faits majeurs, dans les années qui ont suivi, sont à mes yeux la création du Mouvement de Libération des Femmes et celle des Amis de la Terre. On pourrait démontrer, ce serait l'objet d'une réflexion où la matière ne manquerait pas, que la poésie d'Yves Bonnefoy depuis *Dans le leurre du seuil* est, pour le dire sans détours, écologique et féministe, sous le signe de la « terre » et de la présence d'autrui. En témoigneraient d'abord la préface à l'exposition *Terre seconde*⁴⁵, en 1976, et un peu plus tard la réflexion sur l'image qui fait l'objet de son cours inaugural au Collège de France.

La cinquième section de *Dans le leurre du seuil*, « La terre », parle d'une expérience d'éveil où, par la « puissance du rien⁴⁶ » se manifestant comme essence de tout, a lieu l'épreuve du sens dans les « choses simples⁴⁷ ». Cette affirmation du simple (il est vrai porté par des « piliers de feu »), précède une suite de quatre vers, qu'on pourrait aussi bien ajouter au cortège de Flore, à sa « beauté pastorale / Nue⁴⁸ », celle qui ouvre. Dans une certaine exaltation, ces quatre vers proposent un programme dont la simplicité même explique l'intensité : « Vivre sans origine, Oui, maintenant, / Passer, la main criblée / De leurs vides⁴⁹ ». Encore une fois, dans ces vers, se lisent des formulations qu'on aurait pu voir sur les murs ou sur un tract à Paris en mai 1968. Mais elles s'inscrivent non loin d'une autre intuition sans doute reliée, mais opposée, sinon contradictoire, et qui en modifie le sens. Un premier

⁴⁵ *Terre seconde*, préface à l'exposition du Château de Ratilly, juillet-septembre 1976, reprise dans *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 347.

⁴⁶ *Dans le leurre du seuil*, p. 295

⁴⁷ *Ibid.*, p. 289 : « Oui, toutes choses simples / Rétablies / Ici et là, sur leurs / Piliers de feu ».

⁴⁸ Celle qui ouvre, précisément, « À des bêtes mouillées, au froid du jour / L'enclos du simple », *ibid.*, p. 309.

⁴⁹ *Id.*

consentement aux « choses simples », dans « La terre », se développe à travers une série d'anaphores à partir du syntagme « moi [les pierres du soir, la flaque, le feu, la nuée, le sommeil, la voix] », qu'on pourrait presque dire d'inspiration franciscaine (qui se retrouvera, considérablement augmentée, dans l'anaphore du « oui » qui ordonne l'ensemble de la dernière partie, « L'épars, l'indivisible »). Or elle culmine, retrouvant le mouvement commencé avec « Le fleuve », avec ces mots : « [...] Moi le passeur, / Moi la barque de tout à travers tout, / Moi le soleil, / Je m'arrête au faîte du monde dans les pierres⁵⁰. » Et en ce point de culmination, mais aussi d'interruption, se substitue à l'anaphore du consentement par identification aux choses du monde une réflexion sur la parole, celle-ci « décrucifiée », « rouie », sauvée, mais à cause d'une « Patience / Qui a voulu, et su ».

Dans ce moment d'une rupture entre le « maintenant » d'une intensité qui ne veut rien savoir de l'origine, et cette patience impliquant le travail du temps et de la mémoire (au moment même où « au flanc transfiguré de l'alambic » apparaît « l'or sans matière », « l'or de ne pas durer⁵¹ », bien qu'avec le souvenir d'années profondes et pour ainsi dire probatoires⁵²), se joue de nouveau, se joue toujours le rapport aux événements de mai 1968, et plus largement à l'histoire, dans le livre de 1975. La tension entre les deux pôles, l'immédiateté, la patience (ou encore la maturation), mais aussi leur complémentarité, entre la présence immédiate et la durée, et par conséquent entre les deux manières d'être qui leur correspondent, ne reflète-t-elle pas, mais pour la résoudre, la tension si radicalement exprimée dans le prière d'insérer de *l'Éphémère* ?

IV

Le premier dehors du langage, bien que d'abord non perçu comme tel, où paraît, mais aussi disparaît ce qui sera saisi comme immédiat, c'est le temps. Art, création, poésie, la valeur qu'on peut accorder à ces activités de recherche et de production vient de leur appartenance à cette réalité du temps, qui est à la fois leur objet (et avec lui tout le réel que peuvent rencontrer des vivants), et l'élément de leur facticité, ou poéticité, qui les distingue, dans la traversée des signes, d'une pure combinatoire, habitée d'images fantômes et mue par la fascination d'une puissance

⁵⁰ *Dans le leurre du seuil, op. cit.*, p. 295-296.

⁵¹ *Ibid.*, p. 290.

⁵² *Ibid.*, p. 291 : le temps où « Nos voix, qui eurent soif de se trouver / [...] ont erré côte à côte, longtemps, interrompues, obscures »

littéralement sans fin⁵³. C'est par une telle affirmation de l'importance du temps, « vrai lieu » de révélation de la présence d'autrui, qu'il me semble qu'Yves Bonnefoy a répondu à la demande différée qu'a représenté le surgissement de l'événement historique dans le devenir de *l'Éphémère*. Et cette réponse s'éclaire également si l'on regarde de plus près, conséquence immédiate de l'événement, le désaccord survenu entre les trois signataires du numéro de juillet 1968 et Gaëtan Picon.

Celui-ci écrit dans l'été de 1968, soit en juillet, soit au début d'août, mais avant l'invasion de la Tchécoslovaquie (second grand événement de cette année-là), un texte intitulé *Les Jardins du Luxembourg en mai 1968*. S'il y évoque dans plusieurs pages le mai parisien, il y parle aussi de la façon dont il a ressenti comme véritablement palpable la liberté à Prague cet été-là, en contraste avec l'impression d'un monde figé dans la peur, qu'il avait eue lors d'un précédent voyage un an auparavant⁵⁴. Mais il ne s'agit pas pour lui d'établir un quelconque parallèle, qui apporterait une coloration seulement politique, car ce qui fait le propos central de ce long texte de trente pages, c'est une réflexion quasi phénoménologique portant sur la perception d'une réalité qui se dérobe, une recherche des prises qui s'offrent dans le décours du temps pour assurer une identité vacillante et insaisissable, à la mesure d'une sensibilité ultrafine et d'une intelligence qui s'aiguise à la fois et s'épuise en elle, entre les deux pôles d'une relation amoureuse plus suggérée que soulignée, et d'une réflexion sur l'histoire et la culture.

Il apparaît très clairement que *Les Jardins du Luxembourg en mai 1968* est à mettre en regard avec les deux chapitres d'un livre, œuvre d'écrivain, non de critique⁵⁵, qui paraîtra en octobre 1968, *Un champ de solitude*, publiés l'un dans le premier numéro de *l'Éphémère*, l'autre dans le quatrième, donc avant les événements de mai. Dans l'étonnant premier chapitre de son livre *Lecture de Proust*⁵⁶, en 1963, Gaëtan Picon s'était montré d'une telle acuité sur la question de la « naissance d'une voix », qu'on peut bien croire qu'il se voyait lui-même, quelques années après, quitter l'habit du critique (qu'il était si naturellement), pour celui de ce

⁵³ Je pense à la troublante exposition de Grégory Chatonsky, au Palais de Tokyo, en 2019, qui porte précisément le même titre de *Terre seconde*, et qui montre une installation de machines produisant des combinaisons d'images « réelles » par le biais de l'intelligence artificielle et du *deep learning*.

⁵⁴ Alexander Dubček arrive au pouvoir en janvier 1968, et l'invasion par les chars russes a lieu le 21 août.

⁵⁵ Voir Yves Bonnefoy, dans *D'un art à l'autre, l'œil double de Gaëtan Picon*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Calvados), IMEC / Paris, La Maison d'à côté, 2010, p. 53-56.

⁵⁶ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust (L'usage de la lecture ***)*, Paris, Mercure de France, 1963. Le premier chapitre y porte pour titre « La naissance du chant ».

seul vrai auteur qu'est l'écrivain naissant avec son livre, roman ou poème. Et *L'Éphémère* a certainement été pour lui une occasion de penser qu'il pouvait le faire, se donnant pleinement la liberté d'être lui-même le « sujet de l'art » dont sa vue perçante saisissait toutes les complexités, reculant à s'y engager sans retour. Or ce texte, donné à lire, suscita immédiatement chez les autres rédacteurs (avec un certain décalage chez Yves Bonnefoy) un rejet qui aujourd'hui encore peut étonner, parce que les arguments qui lui furent opposés ne portaient pas sur des questions de forme qu'il eût été légitime de soulever, mais sur d'autres, sur lesquelles il faut revenir un instant. Il lui était reproché justement d'avoir regardé les événements de mai comme s'il s'agissait de ces événements (semblables en cela à d'autres qu'il avait connus) qu'on dit historiques, et du point de vue un peu décalé, à distance, des écrivains qu'il aimait, le Chateaubriand des *Mémoires d'Outre-tombe* et de *La Vie de Rancé*, le Tolstoï de *Guerre et Paix*, à certains égards Malraux. Et comme ce point de vue ne peut être que celui de quelqu'un qui se sépare, qui se regarde lui-même au miroir de l'action collective au lieu de brûler en elle ce reflet obsédant et son malheur inexplicable, il était accusé de « subjectivisme », ce subjectivisme dont la nouvelle critique, d'inspiration structuraliste ou marxiste, avait fait un péché capital, en accord apparent avec Rimbaud quand il rejette dans la lettre du Voyant la « poésie subjective », « horriblement fadasse⁵⁷ ». Aujourd'hui que le temps, justement, permet un tout autre regard, on peut se dire que le reproche est injuste, même si le texte de Gaëtan Picon – trop long d'ailleurs pour un numéro de la revue, et difficile à fragmenter pour deux publications successives – pouvait être amendé, sur d'autres plans.

Tous les échanges qui ont abouti à la conception de *L'Éphémère*, principalement entre Yves Bonnefoy, André du Bouchet et Louis-René des Forêts, montrent le souci de faire de la revue non pas un reflet de la vie culturelle, non pas l'expression d'un groupe se positionnant dans le champ littéraire, mais le lieu d'une réflexion commune où la subjectivité personnelle s'oublierait pour faire place à une sorte de sujet commun mis à l'épreuve de la poésie, elle-même devenue par-là objective, étant vécue à plusieurs. Il y avait assez d'exemples de ce paradoxe de la subjectivité dans la poésie antérieure et contemporaine pour nourrir les vingt numéros de *L'Éphémère*, mais il n'était pas dit qu'elle ne pouvait laisser place à l'expression de différences qui sont la trace même de l'engagement personnel dans l'objectivation poétique, comme nous l'avons vu avec les trois textes d'André du Bouchet, Louis-René des Forêts et Jacques Dupin publiés en tête du numéro de juillet 1968.

⁵⁷ Dans la lettre dite « du Voyant », du 15 mai 1871.

Mais peu importent les raisons, elles-mêmes en partie subjectives, ayant conduit à ce refus qui infléchira le devenir de *L'Éphémère*. Comme au moment où Gaëtan Picon avait mis fin à la parution du *Mercure de France*, Yves Bonnefoy restera très proche de lui, et peut-être faut-il attribuer, autant qu'à ses fréquents séjours aux États-Unis, à ce clivage dans le groupe sa moindre participation à la revue dans les années qui vont suivre⁵⁸, après le départ de Gaëtan Picon en 1969. Il faut se souvenir également que si Yves Bonnefoy a toujours recherché une objectivité, s'est toujours voulu un réaliste, il s'est continûment opposé (depuis sa rupture avec le surréalisme) à la tendance qui veut que le langage soit le seul objet, bien que pluriel en ses manifestations, de l'écriture ; et il a fondé sur ce refus sa définition de la poésie. Or l'objet le plus extérieur au langage, redisons-le, qui s'impose comme indépendant de lui – quand même le langage pourrait en déterminer les modes de compréhension –, c'est le temps ; et si la perception que chacun en a est variable, c'est parce que chacun est en lui différemment des autres – en lui comme dans la vie, et, par la vie, dans l'être. Que le temps soit pris en charge, le réel considéré du point de vue du temps, aussitôt le langage cesse d'être un système de signes se donnant pour objet à lui-même. Le temps est bien l'un des « référents⁵⁹ » premiers que supposent l'emploi et l'étude du langage.

L'Éphémère, ce titre même, n'était-il pas un exemple de l'attention portée au temps ? Au croisement de la durée et de ce qui surgit en elle, la brise mais aussi la confirme. Déviation inattendue, interruption, rupture qui, plus tard, après le recommencement d'une autre maturation, finit par montrer la durée comme liée à l'instant qui s'est affirmé en elle, puis s'est effacé. A disparu non par une précarité dont le sujet serait le témoin, malheureux et vaguement plaintif, mais en sa nature même d'instant. La poésie, mais aussi les autres arts, sont le lieu de manifestation voulue, recherchée, de ce croisement de la durée et de l'instant, car elle est à la fois création et mémoire, rupture et saisie nouvelle d'une continuité qui

⁵⁸ Voir Alain Mascarou, *Les Cahiers de l'Éphémère*, op. cit., « Les sommaires de l'Éphémère », p. 31-54.

⁵⁹ Le terme de « référent » appartient à la langue de ceux qui veulent affirmer leur réalisme, et il est fort utile. Mais son usage n'est pas sans risque, dans la mesure où il peut faire croire qu'existe hors du langage un objet correspondant à l'idée que porte le mot, une réalité correspondant à chacun des découpages opérés par la langue : objets, ou concepts, que l'on manipule sans trop se demander s'ils sont autre chose que des mots, et en négligeant alors le mode – récit ou discours – de leur énonciation. Je n'ai pas trouvé le mot de « référent » parmi les concepts utilisés par Saussure dans les *Écrits de linguistique générale*. Il n'est pas nécessaire à l'étude du système de la langue, mais vaut pour celle de ses fonctions, avec la réserve qui vient d'être dite.

n'existe vraiment que par ce qui advient en elle de neuf, et dont la conscience active forme ce qu'on appelle la culture.

Telle est la pensée sous-jacente – avec bien d'autres aspects qu'il serait hors de propos d'évoquer – au texte refusé de Gaëtan Picon. Elle n'est pas loin de la « parole survivante⁶⁰ » d'Yves Bonnefoy publiant *Dans le leurre du seuil*, et un an après la préface de l'exposition *Terre seconde*. Dans le débat de l'instant et de la durée, de la création et de la culture, ils ont une position à certains égards commune, reposant sur la conviction que la poésie – et tout ce qui relève, dans les arts, d'une poétique – s'éclaire de la relation au temps : que c'est en lui que la conscience poétique trouve son épreuve et son possible accomplissement. En 1970, Gaëtan Picon publie *L'Œil double*⁶¹, dans lequel un récit entre fiction et mémoire pousse très loin cette crucifixion du temps, dans l'obsession non de la mort mais du « mourir⁶² ». Et, dans la collection *Les Sentiers de la création*⁶³ qu'il dirige désormais, lui-même publie, cette année-là, *Admirable tremblement du temps*, et Yves Bonnefoy *L'Arrière-pays*, où passe l'énigmatique figure de *Father Time*, et qui se referme sur la fiction du « Voyageur », sur l'historien d'art, sur l'allusion sous-jacente à *Rome, 1630*. Enfin, s'il faut une raison encore de mettre en évidence l'insistance sur le temps, ajoutons que ce livre était le premier d'une collection d'écrits sur l'art chez Flammarion, que les deux autres titres annoncés étaient 1789. *Les Emblèmes de la raison*⁶⁴ de Jean Starobinski et 1863. *Naissance de la peinture moderne*⁶⁵ de Gaëtan Picon ; et *Sur les balances du temps* le titre général de la collection.

⁶⁰ Selon l'expression de Gaëtan Picon. Voir « L'œuvre d'Yves Bonnefoy : la parole survivante », *Le Monde*, 7 mai 1975.

⁶¹ Gaëtan Picon, *L'Œil double*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶² Voir Yves Bonnefoy, « Gaëtan allait parler ce soir-là », dans *L'Œil double de Gaëtan Picon*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1979 ; repris dans *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1987.

⁶³ La collection, aux éditions Skira, voit le jour en 1969, et durera jusqu'en 1976, à un rythme variable, très intense en 1970 (six titres). Et son principe et le choix des auteurs ont offert une vision spectrale remarquable de la pensée et de la création en ces années-là.

⁶⁴ Le livre paraîtra en 1973. Jean Starobinski apparaît en 1970 dans *Les Sentiers de la création*, avec *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, et avait publié en 1964, à Genève chez Skira, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*. C'est le moment de noter que Bonnefoy, Picon et Starobinski forment une sorte de groupe informel, en lien avec « l'École de Genève », et à distance du structuralisme et de ses suites dogmatiques ; ce qui n'empêche pas Gaëtan Picon de publier Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss.

⁶⁵ Le livre paraîtra en 1974 chez Skira, l'éditeur italien (il s'agissait d'une coédition avec Flammarion) ayant fait défaut.

Elle propose un programme⁶⁶ qui, si nous acceptons de le suivre ici, définirait un « moment 1968 », dont le titre pourrait être *L'éphémère et l'histoire* (ou encore *l'Éphémère et l'Histoire*, avec tout le jeu possible sur les majuscules), dans lequel il y aurait, plus complètement que je ne viens de le faire, à opérer une « coupe synchronique », mais aussi, selon la formule plus problématique, à envisager cette « pesée » qui, telle le jugement des âmes chez les morts, fait qu'elles sont, par l'histoire⁶⁷ justement, « rejetées ou admises ». C'est donc avec l'idée à la fois de ce moment et du jugement qu'il impose, quand on le replace moins dans « l'histoire » (qui n'est bien souvent qu'une figure, une fiction rhétorique) que dans le temps, qu'il faut revenir à la définition que fournissait le prière d'insérer de 1967. S'il a quelque sens, il désigne alors la « vraie fin poétique », la seule qui maintienne, dans l'œuvre produite, le réel visé selon le mode de « cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe ». Mais qu'est-ce que « l'extériorité » ? Il est assez clair qu'entre dans ce mot tout ce qui fait qu'au réel se substitue un être de langage, jusqu'à prétendre le remplacer au lieu de se comprendre et se produire comme moyen, trouvant par cette conscience le réel en lui – le réel du langage. Une conscience, c'est-à-dire une subjectivité. Et la seule utopie de *L'Éphémère* est d'avoir voulu cette subjectivité collective, de « quelques personnes, mais ensemble » : un groupe où, à cause de conditions favorables, mais aussi par une recherche en commun, seraient respectées des « voies différentes ». Peut-on dire qu'il en a été ainsi dans le temps qui a suivi l'événement, si tôt advenu après les premiers numéros, de mai 1968 ?

Oui, si l'on songe à la manière dont se poursuivront ces voies différentes. *Dans le leurre du seuil* est habité des apories du langage,

⁶⁶ Le texte programmatique de la collection, sans doute de la main d'Yves Bonnefoy, n'est pas sans rappeler le prière d'insérer de *L'Éphémère*, et permet aussi de mesurer la distance : « À chaque instant de l'histoire, des peintres, des architectes, des sculpteurs, etc., décident de l'avenir de leur art en acceptant ou en reniant de grands exemples. À chaque instant le devenir des formes et le développement de la société se conditionnent, et de façon imprévue car le hasard trouble le jeu des causes profondes. / Ainsi des possibilités fleurissent tandis que d'autres s'étiolent. C'est comme si les unes et les autres avaient été pesées sur les balances du temps, puis rejetées ou admises. / Et c'est pourquoi les ouvrages de cette nouvelle collection seront consacrés à des moments, choisis parmi les plus décisifs. Au lieu d'étudier une fois de plus les artistes ou les écoles dans leurs flux parallèles à travers l'histoire, on cherchera dans les tensions, les complémentarités, les choix, les accidents ou nécessités que révèle la coupe synchronique de nouveaux moyens pour comprendre les travaux d'une société sous le signe de la création artistique. »

⁶⁷ Ou faut-il dire l'Histoire, avec cette majuscule qui ressemble, plus qu'à la grande « hache » de Georges Perec, aux bois d'une guillotine ? Yves Bonnefoy, on a pu le voir au début, n'emploie pas la majuscule.

mais l'intensité de l'appel venu de l'expérience ou de l'épreuve sauve une subjectivité vivante de l'incertitude entre sens et non-sens, être et non-être, laquelle se représente dans l'interrogation du signe au regard d'une matérialité a-signifiante. Et cette subjectivité de la conscience signifiante, fondatrice de la place donnée à « l'autre », ouvre en effet sur une communauté, en même temps qu'à sa propre extension en direction du domaine où le signe – linguistique, iconique – est le moins dissociable de la matière, elle-même plus insaisissable, plus proche d'une énergie fondamentale, celle de l'inconscient. Telle est la voie qu'empruntera Yves Bonnefoy après *Dans le leurre du seuil*, d'où l'insistance qu'il met à distinguer le « je » et le « moi », au point qu'on pourrait lui faire dire, paraphrasant Freud : « Là où était le Moi, le Je doit advenir. » Le moi pris dans les pièges d'une figuration où une forme rapidement animée d'un mouvement propre se substitue au réel, se construit de signes vides, quand le Je se voit en l'autre avec lequel il partage l'interrogation de l'être et des signes. Le grand développement de son œuvre de poète à partir de ce livre est garant de la fécondité de cette réflexion. S'est-il éloigné par-là de la communauté de *L'Éphémère* ?

Je voudrais, pour répondre à cette question (c'est une des façons de se tenir « sur les balances du temps »), considérer le travail le plus proche, celui d'André du Bouchet, du point de vue de cette volonté de non-subjectivité affirmée dans les déclarations du numéro 6 de *L'Éphémère*, en relation directe avec l'événement collectif. La formule de *Dans la chaleur vacante*, « J'écris aussi loin que possible de moi », souvent interprétée dans le sens d'un moralisme plutôt que d'une poétique, soulignait une attention portée de préférence (sinon exclusivement) vers le dehors, vers ce réel qui, selon le titre de 1972, « n'est pas tourné vers nous ». Et cette attention n'est pas non plus celle d'un moi – serait-il inclus dans le « nous » d'une communauté. Elle est inscrite dans le langage du poème, lequel a pour visée de mettre en acte, par impossible, l'expérience de ce dehors. Le moi tenu à l'écart, l'épreuve du dehors se fait par le langage, par les mots. Il en résulte plusieurs traits propres à l'écriture du poème chez André du Bouchet, qui seront poussés plus loin encore après 1968⁶⁸. Le premier, c'est que le temps est transformé en espace, qu'il n'est question de temporalité que pour autant qu'elle concerne un déplacement dans l'espace, et l'exploration de celui-ci par un « je » rendu analogue au sujet expérimental de la perception phénoménologique. Cette démarche s'accompagne d'une conception implicite du signe linguistique aboutissant à faire du mot un équivalent

⁶⁸ *Où le soleil*, deuxième livre au Mercure de France après *Dans la chaleur vacante*, paraît le 26 avril 1968, juste avant les événements.

non de l'objet, mais de sa perception, équivalence qui n'est pas de l'ordre de la signification, mais de l'ordre de la visibilité (correspondant exactement à la spatialisation). À la visibilité du dehors répond la visibilité de la page, autre ou miroir de l'espace, et dans cette altérité le seul à faire voir – mais aussi entendre, car il est la forme d'une voix – l'espace réel, en sa dualité, de l'expérience.

La poésie est alors tout entière l'effort obstiné de cette concentration des mots dans l'espace spéculaire de la page, évoquant et fixant l'être comme vue, dans la prévalence d'un paysage dont elle restitue les mouvements : ceux de la marche, du vent, de la lumière, entreprise qui culmine à mon sens dans *Peinture*, en 1983. Pour ce livre, André du Bouchet avait voulu en quelque sorte effacer le temps en supprimant la successivité des pages⁶⁹, et par son titre – principale référence explicite dans le livre à un art autre que celui des mots disposés sur la page – il faisait du langage non le véhicule de la signification, mais la matière même d'un travail de production du visible. Comme le disait déjà André du Bouchet dans un entretien avec Georges Piroué en 1961⁷⁰, le mot n'est nullement un signe. Ou encore, selon la formule d'Yves Bonnefoy, d'ailleurs ambivalente, à un moment décisif de *Dans le leurre du seuil*, « Le signe est devenu le lieu⁷¹ ».

La désubjectivation de la poésie, la réduction de la temporalité subjective à la spatialité de la page-paysage, la tectonique des mots en fragments extraits de la phrase (mais pas de l'énonciation), et la sorte de transposition du langage en respirante matière phénoménologique, se sont-elles accompagnées cependant d'une complète résorption de la questions du Moi et du Je, de la communauté, enfin de la fonction signifiante qui la scelle, sur peut-être la violence indécidable du désir inconscient ? Il n'est pas absurde de penser que certains écrits ultérieurs d'André du Bouchet, *Ici en deux* (1982) par exemple, ou certains textes comme « Un coup de pierre » dans *L'Emportement du muet* (2000), proviennent des difficultés inhérentes à l'héroïque pureté d'une entreprise de spatialisation de la langue et de métamorphose du signe linguistique en langage pictural. Le « *mutus liber* » de l'alchimie d'André du Bouchet contient aussi cet emportement qui pose l'énigme de la pierre jetée et de la blessure. Ne rejoint-elle pas l'énigmatique « Jeter des pierres », à la fin des *Planches courbes*, qui parle aussi des pierres jetées, « dans le leurre du seuil », par les promeneurs évasifs de l'utopie de Flore ? Ces questions, ancrées dans le moment de 1968, sont toujours actives – y

⁶⁹ Le livre était voulu non paginé. Je me souviens d'avoir entendu Thierry Bouchard, qui composa le volume pour Darantieri, évoquer l'extrême difficulté de ce travail.

⁷⁰ Repris dans *L'Étrangère*, n° 14-15, Bruxelles, 1967.

⁷¹ Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, op. cit., p. 288.

compris le dialogue, qu'il est bon de scruter, entre Yves Bonnefoy et André du Bouchet.

Puis-je penser, après avoir parcouru ce que j'ai pu éclairer de la présence d'Yves Bonnefoy à mai 1968, avoir mieux compris le rapport que pour lui entretenaient poésie et histoire ? Tout le jeu pourrait être à nouveau battu, et sans doute en sortiraient d'autres figures : celle d'une jeunesse marquée par la guerre et qui en projette les puissances destructrices dans son œuvre première, celle qui plus tard oppose à la violence la survie de la parole, dans une communauté même restreinte et soumise à l'épreuve (dont la scène shakespearienne donne l'exemple) ; celle encore qui ne veut retenir des sociétés et des époques que la succession des œuvres et des projets esthétiques ou poétiques. Mais toutes auraient pu être introduites par les lignes de *Dévotion* que j'ai citées d'abord, et c'est pourquoi je voudrais en examiner à nouveau les deux propositions contradictoires juxtaposées.

Le désir d'histoire est essentiellement désir de mémoire, et du rappel de ce qui a eu lieu, pour des personnes réelles à un moment d'une société donnée, sans autre considération de méthode que de croiser les sources, et sans rien ignorer de la fragilité des souvenirs, ni du doute nécessaire, ni de l'obligation d'interpréter. La dignité du fait est d'avoir eu lieu dans le temps : *il y a* qui devient un *il y a eu*, et dont tous les discours qui se rassemblent autour de lui n'ont de sens que par ce *il y a*, *il y a eu*, si clairement manifesté dans les œuvres. La *dévotion*, alors, autour de l'œuvre, ce sera de servir sa « gloire », c'est-à-dire son *aura*, et consécutivement la célébrité dont s'entoure, en cercles plus ou moins resserrés, l'*il y a* de l'œuvre. D'où vient l'angoisse ? On peut penser qu'elle a comme source première non la célébrité, mais son insuffisance, qu'un travail d'historien aiderait à réparer, comme on rend son droit à l'injustement oublié.

Mais une autre cause d'angoisse peut se faire jour. Ce serait, oubliant l'*il y a*, de confondre les deux sens qui se partagent le mot « histoire », et de substituer à la mémoire du réel un récit qui serait une autre forme d'oubli. Question très actuelle. C'est pourquoi il faut ajouter à la considération du *il y a*, ou *il y a eu*, la possibilité de le quitter pour un autre plan. C'est la seconde proposition, où est désigné un absolu qui ne s'accompagne pas de l'angoisse, mais du souci. Le souci, qui est aussi le soin, s'adresse au réel que met en cause le discours de l'histoire, quand il le change en histoire. Projeté dans le temps, ce réel est aussi projeté dans le discours, qui est une autre forme d'oubli, un autre et plus grave défaut, non de gloire certes, mais d'absolu. De quel absolu s'agit-il ? La différence entre « angoisse » et « souci » nous en avertit. L'absolu est ce réel même qui a lieu, et que met en cause le discours qui en fait son objet.

Et le souci n'est pas un synonyme approximatif, mais une métamorphose de l'angoisse, pour qui se rapproche de ce réel, dont il méconnaîtra d'autant moins le fait qu'il appartient au temps. « Effacer l'histoire » ne signifie pas autre chose. Et je veux relier pour finir cet impératif de la poésie à la formule non moins radicale de la sorte de tract qu'était la prière d'insérer de *L'Éphémère*, en 1967 : « *L'éphémère est ce qui demeure dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée* ».

Si le grand objet qui constitue le « dehors » – ce dehors qui nous contient – c'est le temps, lequel, comme dehors, n'est pas réductible au langage (à commencer par le mot si peu conceptuel qui le désigne) ; et si cet objet est expérience, venant dans l'expérience, alors il n'est pas aboli mais renforcé par le souci de la présence, et de l'être présent. Loin d'être *utopique*, l'être présent se révèle le seul mode absolument lié à un lieu, ce que ne sont les modalités ni du passé, ni de l'avenir. C'est pourquoi le temps n'est pas l'histoire ; et autre chose est se livrer à l'histoire, être historien, autre chose faire advenir la dimension temporelle comme objet premier. L'histoire – au sens de ce qui fait l'activité de l'historien – doit alors s'en remettre à l'élucidation de la vie dans le temps, et de la relation aux images.

BIBLIOGRAPHIE
de
François LALLIER

- « Sur Ode », dans *Pierre Jean Jouve*, Paris, L’Herne, 1972, p. 300-319
- « Éclats d’un lieu ancien », L’Haÿ-les-Roses, *Port-des-Singes* n° 4, 1977, n. p.
- « Vingt poèmes de Han Shan », traduits depuis Gary Snyder, L’Haÿ-les-Roses, *Port-des-Singes* n° 6, hiver 78-79, n. p.
- « Mémoire » [poèmes], L’Haÿ-les-Roses, *Port-des-Singes* n° 6, hiver 78-79, n. p.
- États de la Mémoire* [poèmes], Paris, Éditions de l’Ermitage, 1981.
- « La voix souterraine, La caverne, L’étoile », Bondy, *Incendits* n° 8/9, ABC-Poésie, 1983, p. 45-49.
- « Le chemin des collines », dans Yves Leclair (dir.), *Pierre-Albert Jourdan. Hommages, études et poèmes*, Losne, Thierry Bouchard éditeur, 1984, p. 29-32.
- « La fiction et le poème », dans Daniel Leuwers (dir.), *Yves Bonnefoy* [Actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1983], *Sud*, 1985, p. 304-311.
- Matière de l’amour* [poèmes], Losne, Thierry Bouchard éditeur, 1985.
- « Tissu du temps » [poèmes], Paris, *N.R.F.* n° 425, juin 1988, p. 95-98.
- Tissu du temps*, avec quatre eaux fortes de Claude Faivre, Losne, Thierry Bouchard éditeur, 1991.
- « Représenter le sexe féminin » [Picasso et *Les Demoiselles d’Avignon*], *Lignes* n° 14, Paris, Hazan, 1991, p. 120-127.

- « *Poèmes*, précédés de *Le Geste et la Voix*, entretien avec Éric Brogniet », Namur, *Sources* n° 9 [revue de la Maison de la poésie de Namur], septembre 1991, p. 103-116.
- « Pierre-Albert Jourdan, *Le Bonjour et l'Adieu* », Paris, *L'Autre* n° 3, Galerie Marwan Hoss / Arfuyen / Granit / Lettres vives, 1991, p. 144-146.
- « Mains de lumière » [extraits de *Le Silence et la Vision*], Paris, *Polyphonies* n° 15, été-automne 1992, p. 89-90.
- « Traduire *Les Confessions d'un anglais mangeur d'opium* », dans *Traductions, Passages : le domaine anglais*, Tours, G.R.A.A.T. n° 10 [Groupe de Recherche Anglo-Américain de l'Université de Tours], 1993, p. 69-75.
- « L'Origine et l'Antérieur » [sur Baudelaire], Paris, *N.R.F.* n° 490, novembre 1993, p. 79-87.
- « Ce souffle puissant qui nous abat. L'expérience et le langage de Pierre-Albert Jourdan », *Le Mâche-laurier* n° 1, Sens, Obsidiane, janvier 1994, p. 55-62.
- « Pierre-Albert Jourdan », *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, Paris, Robert Laffont, 1994, t. II, p. 1624-1625
- « Les Sandales de paille », *Le Nouveau Dictionnaire des Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1994, t. V, p. 6549-6550.
- « Les dents de Bérénice » [sur Edgar Poe], Paris, *Critique* n° 572 / 573, janvier-février 1995, p. 72-86.
- « L'éclair et la nuit », *Baudelaire, Paris, l'Allégorie, L'Année Baudelaire* n° 1, Paris, Klincksieck, 1995, p. 89-97.
- Le Silence et la Vision* [poèmes], Paris, Deyrolle éditeur, 1996.
- « Deux poèmes dédiés à P.-A. J. », dans Yves Leclair (dir.), *Pierre-Albert Jourdan, Cahier 10*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1996, p. 101-102.
- « À la fin de l'été », extrait de *Le Silence et la Vision*, Trébeurden, L'Atelier du Héron [Institut international de géopolitique], 1996, n. p.
- « L'espace de la peinture », *Jacques Bibonne*, Galerie Jean Peyrole/Le Temps qu'il fait, 1997, p. 19-22.

- « Mandala », dans les poèmes de François Boddaert, Jean-Claude Caër, François Lallier, Jean-Baptiste Para, Franck Venaille ; et les gravures de Zbigniew Biel, Agnieszka Dobosz, Henryk Ozog, Wiesław Skibinski, Anna Sobol-Wejman, Jacek Sroka, Stanisław Wejman, Jacek Zaborski ; Saint Nazaire, MEET [Maison des écrivains étrangers et des traducteurs], 1997, n. p.
- « Pierre-Albert Jourdan », dans Paul de Roux (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1997, p. 507.
- « Le vide, et le noir, et le nu », Bruxelles, *Courrier du centre international d'études poétiques* n° 218, avril-juin 1998, p. 5-30.
- « Une moderne Hérodiade (sur *La déclaration foraine*) », Cahier Stéphane Mallarmé, *Europe* n° 825-826, janvier-février 1998, p. 216-224.
- « Anatomie d'Actéon » [André Frénaud], Sens, *Le Mâche-Laurier* n° 13/14, juin 2000, p. 65-80.
- « Le livre et le miroir », Yves Bonnefoy, Nice, *Nu(e)* n° 11, mars 2000, p. 61-75.
- « Érotique du Songe », dans Jean-Paul Guibbert (dir.), *Hypnerotomachia Poliphili* ou : *Le Songe de Poliphile, Le plus beau livre du monde, Venise 1499/Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque Municipale d'Auxerre, 2000, p. 37-52.
- « Être présent à la présence », dans François Lallier (dir.), *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 51-76.
- « La lettre qui manque au poème », Cahier Edgar Poe, *Europe* n° 868-869, août-septembre 2001, p. 64-83 (repris dans *La Voix antérieure*).
- « Poèmes », Cluny, *L'Instant d'après* n° 4, 2001, p. 70-76.
- « L'intérêt pour le haïku en France dans les années 1970 (Yves Bonnefoy, Roger Munier, Pierre-Albert Jourdan) », dans Jérôme Thélot et Lionel Verdier (dir.), *Le Haïku en France. Poésie et musique*, Les Cahiers de Marge, Paris, Éditions Kimè, 2001, p. 81-103.

« L'invention de Pierre Jean Jouve », *Relectures de Pierre Jean Jouve*, Nice, *Nu(e)* n° 28, mars 2003, p. 33-56.

« Le vrai lieu de l'image », Cahier Yves Bonnefoy, *Europe* n° 890-891, juin-juillet 2003, p. 130-139.

La Semence du feu [poèmes], Paris, Atelier la Feugraie, 2005.

« Montagne double », Paris, *Rehauts* n° 15, mai 2005, p. 53-58.

« Le corps du rêve », Paris, *Rehauts* n° 17, mars 2006, p. 23-29.

La Voix antérieure [essais sur Baudelaire, De Quincey, Poe, Mallarmé, Rimbaud ; préface d'Yves Bonnefoy], Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

« *La bataille de tisons*. Pierre-Albert Jourdan et René Char », Cahier *Pierre-Albert Jourdan* (dir. Élodie Meunier), *Europe* n° 935, mars 2007, p. 247-257.

« *Jours de silence : une phénoménologie de l'imperceptible* » [Henri Michaux], Paris, *Pleine Marge* n° 48, 2008, p. 143-160 (repris dans *La Voix antérieure II*).

« Sources de la Seine », suivi de « Périodes du fleuve » [poèmes], Amay, *L'Arbre à paroles*, été 2009, p. 27-32.

Vita poetica [essai sur la poésie latine], Amay, Éditions de L'Arbre à paroles, « Résidences », 2010.

La Voix antérieure II [essais sur Jouve, Jourdan, Michaux, Frénaud, Munier], Bruxelles, La Lettre volée, 2010.

« Le néant et la présence », dans François Lallier (dir.), *Roger Munier*, Cahier 17, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2010.

Note de lecture : Patrick Née, *Pensées sur la « scène primitive »*. Bonnefoy lecteur de Jarry et de Lely ; et Yves Bonnefoy, *Deux scènes et notes conjointes*, *Europe* n° 969-970.

« Le tableau », *Intégrités et transgressions de Pierre Jean Jouve*, Paris, *Cahiers Pierre Jean Jouve* n° 2, 2010, p. 235-249.

Note de lecture : Marie du Bouchet, Florian Rodari, Alain Madeleine-Perdrillat, *Entretiens avec Claude Garache*, *Europe* n° 978-979.

« Une double absence », Cahier Paul de Roux, *Europe* n° 990, octobre 2011, p. 194-198.

Note de lecture : Franck André Jamme, *Au secret*, Europe, n° 981-982, 2011.

« Le livre, le peuple, et les saints », in *Littérature et spiritualité au miroir de H. Brémond*, Grenoble, Jérôme Millon, 2012, p. 195-212.

Les Archétypes [poèmes], Cognac, Le temps qu'il fait, 2012.

« L'itinéraire poétique de Pierre-Albert Jourdan », Paris, *La Sœur de l'Ange* n° 12, automne 2012, p. 172-176.

« Regard sur *Les Beaux Masques* (Pierre Jean Jouve) », *L'Étrangère* n° 31-32, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.

« La perte du nom », dans François Lallier et Christian Hubin (dir.), *Thierry Bouchard*, Cahier 18, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2013, p. 95-121.

« La voix de la lumière » [Apollinaire], Marseille, *Il particolare* n° 27-28, juin 2014, p. 71-76.

« Variante de la matière », Condeixa-a-Nova (Portugal), *La Ligne d'ombre/ in-3/ n° 6*, 2014, n. p.

« La "génialité sensuelle", la musique et l'inconscient », postface à Søren Kierkegaard, *Les Stades immédiats de l'éros*, Paris, Le bruit du temps, 2015, p. 227-261.

Notes de lecture : Michèle Finck, *La Troisième Main* ; Marc Beaudry, *Lots communs*.

« Variantes » [poèmes], *L'Étrangère* n° 40-41, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, p. 13-29.

La Voix antérieure III [essais sur Yves Bonnefoy], Bruxelles, La Lettre volée, 2015.

« Le lieu dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* », « *Quelle parole a surgi près de moi ?* », *Cahier Textuel*, Hermann, 2016, p. 93-100.

« Antigone et la poésie », *Antigone et la place des morts*, Muse Medusa, ISSN 2369-3045, https://archives.musemedusa.com/dossier_4/, n. p.

- « De quelques traits gnostiques dans l'œuvre de Mallarmé », dans Valerio Magrelli (dir.), *Échos de doctrines gnostiques aux XIX^e et XX^e siècles*, *Cahier de littérature française* n° 15, Paris, Garnier, 2016, p. 103-116.
- « Frontières de la peinture », Pierre-Albert Jourdan (*Ici, dans le débordement d'espace*), *Lettres* n° 2, Paris, Aden, automne 2016, p. 319-333 (précédemment paru dans le catalogue de l'exposition Pierre-Albert Jourdan, Université Lyon 3).
- « Notre être-image », Bruxelles, *L'Étrangère* n° 46, 2017, p. 45-60.
- « Arracher l'œuvre poétique à sa nuit », Cahier Yves Bonnefoy, *Europe* n° 1067, mars 2018, p. 19-28.
- Note de lecture : Séverine Daucourt-Fridriksson, *Dégelle*, Poezibao, 2018,
<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2018/01/note-de-lecture-s%C3%A9verine-daucourt-fridriksson-d%C3%A9gelle-par-fran%C3%A7ois-lallier.html>
- « Poèmes indiens », *Europe* n° 1075-1076, nov.-déc. 2018, p. 250-256.
- Note de lecture : Michèle Finck, *Connaissance par les larmes*, *Europe* n° 1067.
- « Un pèlerinage immobile (Jaccottet et Morandi) », dans Michèle Finck et Patrick Werly (dir.), *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, p. 379-396.
- « Virgile et la peinture, extraits », *Babel Heureuse*, Dingé, La Nerthe éditions, automne 2019, p. 154-158.
- « L'orage » [poèmes], *L'Étrangère* n° 50, Bruxelles, La Lettre volée, 2020, p. 101-108.
- « La tragédie grecque, débat sur la parole. Sur le *Sophocle* de Jérôme Thélot », *Europe* n° 1092, avril 2020, p. 243-249.
- Note de lecture : Pierre Vinclair, *Prise de vers*, *Europe*, n° 1094-1095-1096.
- « François Lallier / Claude Faivre, trois livres pauvres », *Les Livres pauvres revisitent Eugène Fromentin*, La Rochelle, Médiathèque Michel Crépeau, 5 au 31 octobre 2020, p. 15.

« Isis et la musique », *Pierre Jean Jouve. Dans l'atelier de l'écrivain*, Paris, *Vertige de la langue*, Hermann, 2021, p. 365-378.

« Une arche de hasard » [poème], *Hommage à Claude Vigée*, Strasbourg, *Revue Alsacienne de Littérature* n° 135, premier semestre 2021.

Note de lecture : L'« image invisible » de Jean-Pierre Burgart [à propos de Jean-Pierre Burgart, *Dédale aux cloisons d'air et de temps*], Poezibao 2021,
<https://poezibao.typepad.com/files/note-critique-sur-de%CC%81dale-aux-cloisons-dair-et-de-temps.pdf>

« À la recherche de la seconde ligne », préface à Gaëtan Picon, *Ingres*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, « Studiolo », 2021, p. 7-49.

« Les Rois russes (Pierre Jean Jouve et l'histoire) », *La Poésie dans et contre l'histoire*, Lyon, Nouveaux Cahiers de Marge n° 5, 2022,
<https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=463>

Note de lecture : « Michèle Finck, *La Ballade des hommes-nuages* », *Europe* n° 1123-124.

« Gaëtan Picon et la poésie », Poezibao, 2022,
<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2022/05/carte-blanche-%C3%A0-fran%C3%A7ois-lallier-ga%C3%ABtan-picon-et-la-po%C3%A9sie.html>

« Yves Bonnefoy et Jean-Paul Sartre (Existentialisme et poésie) », dans Jérôme Thélot (dir.), *Bonnefoy et la philosophie*, Paris, Manucius, 2023, p. 214-223.

« Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques* », Poezibao, 2023,
<https://www.poesibao.fr/yves-bonnefoy-oeuvres-poetiques-lu-par-francois-lallier/>

Table des reproductions

Pierre-Yves SOUCY,	
<i>Chaos</i>	39
<i>Fragment aléatoire</i>	40
 Pierre DUBRUNQUEZ,	
<i>Études pour un Rameau d'or</i>	101
<i>sans titre</i>	102
 Jean-Pierre BURGART,	
<i>La rose trémière</i>	124
<i>Le rideau bleu</i>	125
 Jean-Baptiste NÉE,	
<i>Vallée, ciel, nuit (I)</i>	164
<i>Massif, pluie (II)</i>	165
 Claude FAIVRE,	
<i>Le mont analogue</i>	179
<i>Fleurs d'encre</i>	180
 Jacques BIBONNE,	
<i>Le pont dans la forêt</i>	203
<i>Bord de Seine à Samois</i>	204
 Jacques HARTMANN,	
<i>Sur la table de verre</i>	257
<i>La plaine</i>	258

NU(e) 83
mars 2024

Numéro coordonné par Patrick Née

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692