

CONTEMPORANÉITÉS

Éditions Nota bene



KARINE GROS

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ,
UNE *OLTRACUIDANSA POETICA*

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ,
UNE *OLTRACUIDANSA POETICA*

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ, UNE *OLTRACUIDANSA POETICA*
EST LE DEUXIÈME TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE : ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

KARINE GROS

L'œuvre de Gérard Macé,
une *oltracuidansa poetica*

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2009
ISBN : 978-2-89518-322-8

Ce que la naissance ne donne pas,
l'énergie peut l'atteindre.

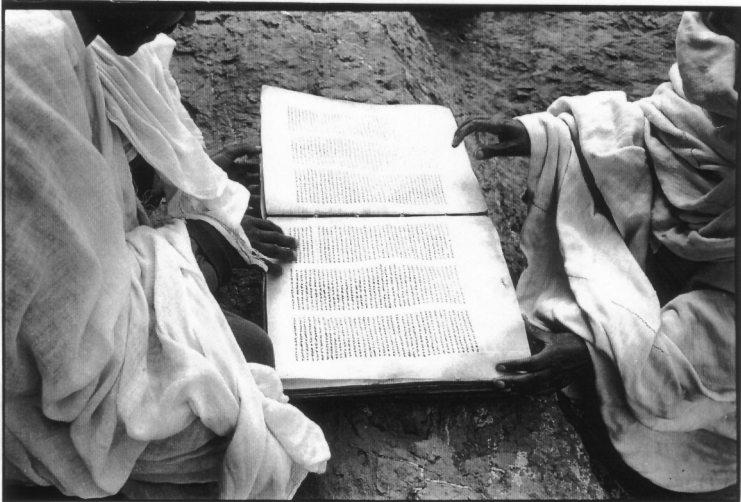
Pour Dominique et Garance

De temps en temps, il survient un nouvel écrivain original [...]. Ce nouvel écrivain est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux. On suit bien jusqu'à la première moitié de la phrase, mais là, on retombe. Et on sent bien que c'est parce que le nouvel écrivain est plus agile que nous.

Marcel PROUST,
préface à *Tendres stocks* de Paul Morand.

Lire c'est peut-être se tromper, mais c'est aussi emprunter une parure. Lire c'est se parer des plumes du paon.

Gérard MACÉ,
Le manteau de Fortuny.



Photographie de Gérard Macé (Lalibela, Éthiopie),
reproduite dans *Éthiopie, le livre et l'ombrelle*, p. 31.

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES :
ŒUVRES DE GÉRARD MACÉ

- AHT : *L'autre hémisphère du temps*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1995.
- AP : *L'art sans paroles*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1999.
- BB : *Les balcons de Babel*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977.
- BD : *Bois dormant*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983.
- CM : *Cinéma muet*, Fontfroide, Fata Morgana, 1995.
- CRJ : *Choses rapportées du Japon*, Fontfroide, Fata Morgana, 1993.
- CI : *Colportage I. Lectures*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1998.
- CII : *Colportage II. Traductions*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1998.
- CIII : *Colportage III. Images*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2001.
- DE : *Le dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1988.
- DO : *Un détour par l'Orient*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2001.
- ELO : *Éthiopie, le livre et l'ombrelle*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.
- EOR : *Écrivez, on vous répondra*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2005.
- ExL : *Ex libris (Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen)*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980.
- GH : *Le goût de l'homme*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2002.
- IM : *Illusions sur mesure*, Paris, Gallimard, 2004.
- JL : *Le jardin des langues*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- LC : *Leçon de chinois*, Montpellier, Fata Morgana, 1981.
- LCho : *Leçons de choses*, Paris, Gallimard, 2004.
- MCN : *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1993.
- MF : *Le manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1987.
- MRM : *Un monde qui ressemble au monde*, Paris, Marval, 2001.
- MS : *Mirages et solitudes*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003.
- OGP : *Où grandissent les pierres*, Fontfroide, Fata Morgana, 1985.
- PC : *Les petites coutumes*, Fontfroide, Fata Morgana, 1989.
- PSA : *La photographie sans appareil*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001.
- RIB : *Rome, l'invention du baroque*, photographies d'Isabel Muñoz, Paris, Marval, 1997.
- RoF : *Rome ou le firmament*, Fontfroide, Fata Morgana, 1983.
- SM : *Le singe et le miroir*, dessins originaux de Sam Szafran, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998.
- TC : *Les trois coffrets*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1985.
- ThQ : *Thomas De Quincey. Sur le heurt à la porte de Macbeth*, Fontfroide, Fata Morgana, coll. « En miroir », 1987.
- VA : *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1991.

Ces abréviations sont suivies du numéro de la page (sauf pour les œuvres non paginées) :

Exemple : MCN : 107, lire *La mémoire aime chasser dans le noir*, page 107.

Nous sommes très longs à reconnaître dans la physionomie particulière d'un nouvel écrivain le modèle qui porte le nom de « grand talent » dans notre musée des idées générales. Justement parce que cette physionomie est nouvelle, nous ne la trouvons pas tout à fait ressemblante à ce que nous appelons talent. Nous disons plutôt originalité, charme, délicatesse, force ; et puis un jour nous nous rendons compte que c'est justement tout cela le talent¹.

Commencée en 1974 et composée de poèmes en prose, de récits, d'essais parfois accompagnés de photographies, l'œuvre de Gérard Macé² connaît un haut crédit auprès d'un cercle de lecteurs fidèles qui s'agrandit au fil des années, en particulier depuis le prix Femina-Vacaresco décerné en 1980 à *Ex libris*, le prix France Culture attribué au *Dernier des Égyptiens* en 1989, le prix Valéry-Larbaud pour *Colportage I* et *Colportage II* en 1998 et le prix Roger-Caillois, en 2002, pour *Le goût de l'homme*. Depuis trois décennies, Macé bénéficie de la confiance des Éditions Gallimard, Fata Morgana et Le temps qu'il fait. Des écrivains de renom tels René Char, Francis Ponge, Louis-René Des Forêts, Henri Michaux, André Pieyre de Mandiargues, Jean Tardieu ou Cioran ont rapidement reconnu la qualité de son œuvre, notamment à partir de *Bois dormant*, et lui ont adressé des lettres élogieuses, désormais consultables à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Aujourd'hui, le milieu universitaire et celui de la critique littéraire dont l'attention a été attirée vers l'œuvre de Macé par les études de Jean-Pierre Richard et la considération de Jean Starobinski, conviennent de sa remarquable qualité et lui consacrent articles, communications et séminaires.

1. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1989, t. I, p. 98.

2. Une bibliographie exhaustive de Gérard Macé est disponible en annexe, p. 229-256.

Cependant, malgré ces nombreux prix et l'intérêt croissant que lui porte le milieu universitaire, l'œuvre de Macé est restée, me semble-t-il, trop longtemps confidentielle. Peut-être parce qu'il faut du temps aux ouvrages poétiques (je pense à ceux de Guillaume Apollinaire par exemple) pour acquérir une certaine notoriété, ou parce que l'auteur préfère la discrétion à l'éclat médiatique. Peut-être parce que son œuvre, en grande partie métadiscours et résultat d'une relation au monde et d'une méditation sur la relation au monde, peut sembler difficile d'accès. Ou parce qu'il n'est point aisé de définir génériquement ses livres et que le public, généralement plus attiré par les romans, considère frileusement les ouvrages inclassables.

Les ouvrages de Macé, s'ils ne sont pas en rupture avec l'héritage poétique ou narratif comme l'ont été ceux du Nouveau Roman par exemple, n'effectuent pas pour autant un retour aux formes anciennes. Par une série de reprises et de détours, ils les subvertissent en déplaçant les repères habituels. Et s'il est courant de penser que l'art littéraire a le choix entre une continuité académique, réactionnaire, ou une innovation effrénée, les livres de Macé rappellent que la littérature contemporaine n'a pas un tel choix à faire. Elle crée autrement en faisant preuve d'invention, et non forcément de nouveauté. Cette invention « qui n'a besoin d'aucun brevet et ne se laisse enfermer dans aucune formule, c'est précisément [le] *style* » (CI : 57). Un style révélant les inquiétudes de l'auteur et interrogeant la légitimité de son œuvre. Les ouvrages de Macé mettent en question la notion de genre, tissent diverses langues, cultures, formes – picturales, photographiques – et divers livres – ceux de Victor Segalen, de Tristan Corbière, de Stéphane Mallarmé par exemple – ou œuvres rêvées. Les rééditions rassemblent ses textes épars, entraînent des glissements génériques. De ces regroupements surgit une multiplication de sens, notamment lorsque les écrits sont associés à d'autres arts, tels la photographie et le dessin, qui entraînent une richesse de significations et de nouvelles lectures. Si les poèmes,

récits, essais sur le monde ou sur l'art de l'image¹ laissent percevoir un goût pour certaines périodes et cultures (le monde oriental, la littérature italienne, les poètes des XIX^e et XX^e siècles, les contes de Perrault, la peinture et la photographie contemporaines, l'art baroque, etc.), des liens unissent de telles disparités culturelles.

Aussi des études universitaires ont-elles analysé l'écriture (auto-)biographique de Macé et sa fascination pour les langues et la photographie liée à une écriture de la mémoire. Éliane Formentelli, la première, a confronté les œuvres de Macé, de Segalen, de Michaux et de Mallarmé à partir de leurs imaginaires

1. Polysémique, le mot *image*, l'est, et particulièrement dans l'œuvre de Macé. Comme pour le poète, le terme *image* me sert à désigner les photographies, rêves, reflets, figures, symboles ou figures de style. Ce qui n'est point étonnant, car l'image pose le rapport de la littérature avec les arts visuels : les arts du visible. Si l'on admet que la littérature fait « image » au moyen des figures de style qui sollicitent l'effet imageant, l'apprentissage du regard implique une interrogation sur le langage.

L'image peut avoir le sens de « symbole » (signe qui représente de manière sensible et par analogie une abstraction ou une chose absente). Elle peut désigner la représentation de soi que donnent l'auteur (par exemple, dans l'expression « l'image du poète ») ou un personnage : leur *ethos*. Elle peut désigner une « figure » de pensée. Le terme *images* correspond aux schèmes collectifs de pensée qui constituent l'imaginaire et participent d'une fantasmagorie. Il s'agit alors d'étudier par quels moyens d'expression l'auteur dévoile sa faculté imageante et ses fantasmes.

Au cours de ma réflexion, en cas d'ambiguïté, je spécifierai dans quel sens j'entends le terme *image*. Notons, dès à présent, que j'emploie les expressions « images linguistiques », « images verbales » ou « images littéraires » pour désigner les figures de style, les images poétiques qui tendent à proposer une vision inattendue du monde et invitent à un regard neuf. J'utilise les expressions « images visuelles », « l'art de l'image » ou « iconique » (au sens de « de l'image », sans la connotation religieuse qui est associée au terme *icône*) pour évoquer les reproductions des arts visuels ou graphiques (photographie, cinéma, peinture, dessin). L'expression « images virtuelles » (que certains nomment aussi « images visuelles », car elles sont liées à une forme de vision) désigne les illusions, les reflets dans les miroirs, les images des rêves, des souvenirs ou des fantasmes qui sont des représentations mentales d'origine sensible, perçues à l'état de veille ou non.

du signe chinois¹. Richard, dans « Tombeaux et manteaux² », a étudié l'imaginaire du corps et de l'univers familial comme renouvellement de l'écriture autobiographique alors que Dominique Viart s'est attaché à l'invention formelle des « fictions biographiques³ », notamment dans *Vies antérieures*. Françoise Asso, à partir d'une expression du poète, a insisté sur l'« archéologie mentale » et a montré l'origine double de ces vies retrouvées : l'érudition, sœur de la mémoire, et l'élément biographique ou personnel. Giorgio Agamben s'est intéressé à la « polyglossie⁴ » qui fait renaître des mots enfouis et oubliés, ceux du *parlar materno*, tandis qu'Agnès Castiglione a perçu les photographies comme des « exercices de résurrection⁵ ». Mais si les livres de Macé peuvent effectivement être considérés comme des expériences mémorielles, leurs significations vont au-delà de ces enjeux. Un autre lien se tisse entre les œuvres littéraires et photographiques qui dépasse le cadre d'un renouvellement des récits de vie, d'une expérience mémorielle ou d'une fascination pour les images. Ce lien est la singularité d'une poétique que j'ai nommée « *oltracuidansa poetica* ».

1. Éliane FORMENTELLI, « Rêver l'idéogramme : Mallarmé, Segalen, Michaux, Macé », dans Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques excessives*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 209-235.

2. Jean-Pierre RICHARD, *L'état des choses, étude sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990, p. 67-86.

3. Dominique VIART et Bruno VERCIER (avec la collaboration de Franck ÉVRARD), *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 106-112.

4. Giorgio AGAMBEN, « La langue de la poésie », dans Serge BOUCHERON et al. (dir.), *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 66.

5. Agnès CASTIGLIONE, « Fenêtres sur chambres : les "Belles endormies" de Gérard Macé », dans Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 226.

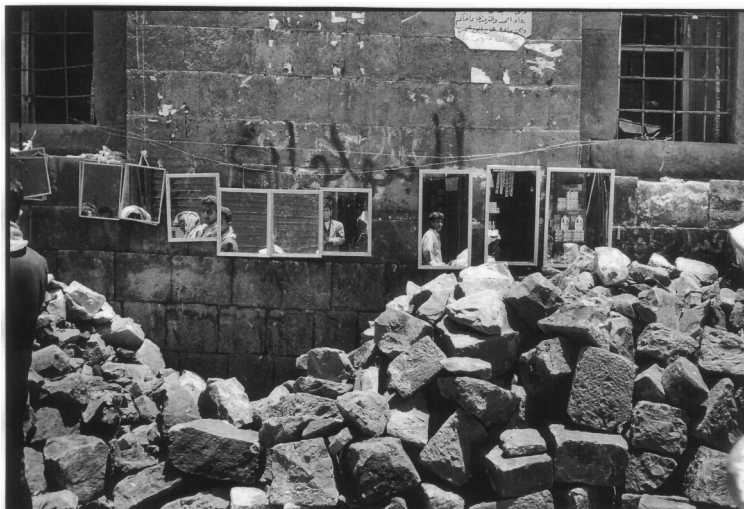
PREMIÈRE PARTIE
L'EXOTISME FACTICE DES FORMES

« De la valeur de la poésie, ce n'est pas le sens qui décide (sinon elle serait sagesse, cuistrerie), mais la forme¹ » : Gérard Macé (re-)travaille les formes littéraires, les fait sortir de leurs cadres pour leur en faire côtoyer d'autres. Aussi aimerais-je définir et caractériser ses œuvres par leur « exotisme factice des formes ». J'emploie le substantif *formes* au pluriel pour englober les notions de genre, de structure et de style. Les écarts que privilégie Macé, fondés sur l'entremêlement du divers, sont une sorte d'exotisme si l'on considère qu'*exoticus* désigne le caractère de ce qui est étranger et le goût de tout ce qui possède un tel caractère : le pouvoir de (se) concevoir autre. Soucieux d'éviter la séduction trop facile d'un exotisme qui se réduirait à des détours par ce qui est étranger, le poète rejoint l'« exotisme de la forme » tel que le définit Victor Segalen : « cet élément factice et miraculeux qui fait la raison d'être de l'art » (CI : 117).

L'exotisme de Macé est de l'ordre du « factice » et du « miraculeux », mots que j'utilise en ayant conscience de leur ambiguïté redoutable. *Factice* est à entendre au sens de « *facere* », de « faire » et comme un synonyme d'« artificiel », terme lui aussi ambigu. Artifice (*artificium*) est un composé d'« *ars* » (« art ») qui signifie, à l'origine, « ajustement, emboîtement » (comme les photographies s'emboîtent dans les textes), et de « *fic* », variante de « *fac* » (de « *facere* ») issu du radical indo-européen « *fe* », que l'on retrouve dans *facies* « apparence », thème récurrent dans les textes et photographies de Macé, souvent associé au miroir et à l'illusion². Mais cet artifice n'a pas l'inconvénient des idées fausses :

1. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Lettre de lord Chandos et autres essais*, « Vie et poésie », extrait d'une conférence (1896), traduction française d'Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1980, p. 51.

2. Voir, à la page suivante, photographie de Sanaa (Yémen), 2002 (inédit). Miroirs exposés par un marchand dans lesquels se reflètent les passants et l'espace, et qui donnent l'illusion d'être des photographies prises du monde au-dessus d'un chaos « où grandissent [d]es pierres ».



Sans faire un éloge immodéré de l'artifice, des truquages, de la mise en scène, puisque seul le résultat compte, on peut douter de la valeur en soi de l'instantané. On peut revendiquer au contraire le droit de choisir un modèle et des costumes, le droit de rêver devant un paysage et de le peupler de silhouettes familières, voire de guetter la surprise. En un mot, le droit de faire travailler son imagination (PSA : 39).

« Artifice » et « factice » rejoignent l'idée d'un art fondé sur l'imagination, l'apparence, le truquage et le maquillage, d'autant que le poète lit et écrit en maquillant ses souvenirs et mêle les instruments de l'écriture à ceux du maquillage. L'éloge du maquillage dans l'art, proche de celui de Charles Baudelaire, est une tenue de camouflage de l'art et de la femme : cet être dont la voix, dans l'œuvre de Macé, est souvent associée à la lecture et à l'écriture, et permet la filiation, mot qui dérive du verbe *faire*. Dans *Les trois coffrets* :

L'exotisme factice de la femme qui disparaissait d'un côté pour réapparaître de l'autre, m'ont semblé depuis l'illustration presque trop parfaite du mécanisme de la mémoire, de

ses tours de passe-passe et de ses crimes toujours maquillés, mais aussi du désir qui se dédouble, et croit changer d'objet quand il poursuit toujours le même, ou du rêve qui ne renverse qu'en apparence la donne du réel (TC : 72).

L'expression « l'exotisme factice de la femme » rappelle celle de Segalen (« l'exotisme de la forme ») et dit les convictions esthétiques de Macé : son art pluriel, aux formes exotiques, sortant de leurs cadres, maquillé, fait de tours de passe-passe, lié à la mémoire et à l'apparence, qui font croire au poète qu'il « change d'objet » alors que ses « rêve[s] ne renvers[ent] qu'en apparence la donne du réel ». Cet exotisme fondé sur des filiations littéraires est une réponse à la filiation problématique (à la question généalogique) qui parcourt l'œuvre. Le poète se construit comme par enchantement (par le chant de sa voix), et construit comme par miracle une nouvelle filiation, non pas généalogique mais littéraire. Cet exotisme factice, dans lequel résident les secrets de la filiation – les secrets de la création poétique –, est de l'ordre du « miraculeux ». Si le miracle est traditionnellement associé à une intervention surnaturelle ou tout au moins extérieure, il est ici paradoxalement lié à une disposition intime, à une vérité intérieure et à un savoir-faire (à un savoir du « factice » au sens étymologique), comme il en existe un dans les œuvres de Marcel Proust et d'Edgar Poe où « tout s'enchaîne [...] comme par miracle » (CI : 16). Par sa « théorie des mirages », autre forme d'artifice et de factice, le poète révèle « son goût pour une parole apparemment intarissable, à la source invisible et miraculeuse, qu'on appelle aussi littérature » (CI : 141). Sa poésie est cette « fleur miraculeuse – le kairos – [qui] sert aussi à définir une autre notion indéfinissable : le lumineux, le bref intervalle entre la chaîne et la trame » (CII : 139). Le miracle poétique est ce savoir-faire qui tisse les mots et les œuvres : « [s]es descriptions échappent au réalisme et [s]es allégories à la raideur » ; sa prose atteint celle

dont rêvait Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, et dont il parle comme d'un miracle : « une prose poétique [...] assez souple

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »¹ ;

sa poésie est « un art de la composition qui n'est écrit nulle part, et grâce auquel des figures de style entassées les unes sur les autres, reliées entre elles par les constructions les plus incongrues, aboutissent à un équilibre improbable et miraculeux » (ASP : 92). Macé vagabonde miraculeusement dans le monde et les formes littéraires.

1. Gérard MACÉ, préface, dans Gérard de NERVAL, *Les filles du feu, Angélique – Sylvie – Jemmy – Octavie – Isis – Corilla – Émilie, les chimères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 13.

CHAPITRE I

VAGABONDAGES GÉNÉRIQUES

Objets de luxe, impressions de voyage ou récits imaginaires, fictions érudites, critiques d'art, poèmes en prose, poésies narratives ou narrations poétiques, songeries, souvenirs, fantasmes, illustrations, parole sur une parole... il semble difficile de nommer les œuvres de Gérard Macé et de les inscrire dans la production littéraire, notamment contemporaine. Mais interroger les modèles, les notions et écarts génériques, indiquer ce qui caractérise les ouvrages, les rapproche ou les différencie, mettre en question les dénominations à partir des diversités génériques et stylistiques peuvent faciliter ces tâches. Étant donné le leurre de toute formule, mes tentatives de classification ne saisiront parfois qu'un aspect des ouvrages, à partir d'un trait dominant alors qu'ils se situent au confluent de plusieurs sources.

Les livres de Macé échappent aux définitions claires et deviennent des formes de colportages, créant, dans une œuvre où l'analogie domine, des analogies génériques, parfois fondées sur l'histoire littéraire, exhibant un art existentiel, influencé par une époque et une culture artistique. Car sous couvert d'un exotisme factice des formes, l'auteur reprend « mais sans le dire et parfois sans le savoir, les sujets de toujours et les règles classiques de la composition » (MCN : 37), non pour les imiter, non pour en jouer mais pour leur donner une allure buissonnière laissant libre cours à ses interrogations, parfois inquiètes, et à ses hésitations.

UNE ALLURE BUISSONNIÈRE

Héritière du passé, affirmation du présent et signe du futur, l'œuvre de Macé invite à comprendre l'évolution de la littérature contemporaine. Les années 1970 ont vu naître une littérature se méfiant de la subjectivité et du réalisme, et privilégiant les élaborations formelles. Les années 1980 ont claironné la mort du « grand écrivain ». Mais la disparition de cette figure, souvent associée à un auteur qui unit littérature et idéologie, ne signifie pas la fin d'une littérature de qualité. Au sein de la société, les écrivains ne jouent plus le même rôle, et les écoles et courants esthétiques ont disparu. Les créations se font souvent dans la solitude et l'ombre, même si un pan de la littérature est objet de commerce. Notre époque voit s'épanouir des auteurs de qualité tels que Pascal Quignard, Pierre Michon, Claude Louis-Combet ou Louis-René Des Forêts, tous « affich[ant] une conscience inquiète du langage qui les porte », pour reprendre une expression de Chantal Lapeyre-Desmaison¹. À cette liste non exhaustive, j'ajoute Macé car son œuvre, commencée en 1974, est un bel exemple de la nouvelle inflexion de la création contemporaine. Macé est en quête d'une littérature que j'estime plus exigeante, soucieuse de trouver des formes nouvelles et susceptibles, après l'« Ère du soupçon », d'être plus justes. Le poète se ressaisit des questions que la création des avant-gardes, essentiellement centrée sur elle-même, écartait. Il s'interroge sur l'expression du sujet dans le monde et sur la façon de s'emparer du passé, de le revisiter pour mieux comprendre le présent et d'envisager la place de l'art, posant un regard à la fois avisé et curieux sur sa mission et sur le monde.

Certes, la littérature, telle que l'entendaient Honoré de Balzac ou Émile Zola, se préoccupait du monde et a donné lieu, avec une littérature du sujet, au lyrisme. Puis, elle s'est essentiellement intéressée au *médium* que sont les formes du langage et a laissé place au textualisme. Désormais, elle continue de par-

1. Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Éditions Les Flohic, 2001, p. 13.

ler du réel mais en portant un regard critique, éclairée qu'elle est par les sciences humaines ou la philosophie, et prenant appui sur des éléments tangibles du réel. Soucieuse de penser son art, elle se tourne aussi vers les œuvres du passé, non pour les imiter ou pour en jouer, mais pour se dévoiler. Elle déconcerte le lecteur en créant des écarts formels qui laissent entendre des voix inouïes. Sa modernité : s'interroger autant qu'elle interroge le monde. Cette interrogation s'insinue dans un mélange d'écritures perceptible dans l'œuvre de Macé qui se complaît, bien qu'essentiellement poète, dans des divagations génériques.

Dans ses narrations, essais, poèmes en prose, parfois liés à l'art de l'image, le récit, tantôt primordial, devient prétexte à l'essai ou l'essai, tantôt premier, envahit la poésie. Ses livres « se confondent de plus en plus avec un genre mal défini, même s'il a ses lois non écrites et son format : hors des romans et des volumineux traités (qui ont une autre utilité, qui procurent d'autres plaisirs que les formes brèves) » (CI : 143). À ces livres, j'aimerais

donner le nom mallarméen de « divagations », qui prend aussi bien l'apparence de l'essai, de la rencontre, du récit de voyage que celle du poème, et dont les modèles pourraient être les *Florides helvètes* de Cingria, *Les eaux étroites* de Julien Gracq, le *Voyage en Arménie* de Mandelstam (ou encore, pourquoi pas, le *Rapport sur l'Ogadine* de Rimbaud) (CI : 143).

Expérience de la mémoire et du rêve et mise à l'épreuve des genres, la pensée divagante de Macé se rapproche de l'esthétique baroque où le centre se fait fuyant pour que le lecteur se recentre. Son discours se fait mouvant à l'exemple du réel, réinventé par la rêverie de la divagation. Car *rêver* vient de l'ancien français *desver* qui signifiait « perdre le sens » et a donné en gallo-roman, *esvo* du latin populaire *exvagus*, celui qui erre, qui divague. Cependant, cette errance ne signifie pas que le sens n'existe pas mais que la signification se déploie dans un vagabondage générique, dans la chair des mots et leur pouvoir évocatoire.

Les œuvres de Macé se transforment, revêtent des habits d'emprunt et créent des formes nouvelles. Parce que ses

divagations prennent davantage l'apparence de l'essai, de réflexions de voyage et de poèmes, l'auteur joue sur les dénominations en regroupant, dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, divers textes (*Le jardin des langues*, *Les balcons de Babel*, *Bois dormant*, *La mémoire aime chasser dans le noir*, *Le singe et le miroir*) qui n'ont pas toujours été présentés comme des poèmes. Certes, André Pieyre de Mandiargues, dans la préface qu'il écrivait en 1974 pour *Le jardin des langues* – première œuvre du recueil –, employait l'expression « poèmes en prose », d'autant que le terme *poèmes* est cité six fois dans cet ouvrage. Certes, en 1977, Macé disait vouloir renouer avec la tradition *orale* du poème narratif. Malgré ces emplois du mot *poème*, rares ont été les éditions qui, entre 1974 et 1998, ont explicitement associé ces œuvres au genre poétique. Certains écrits, tels ceux de *Bois dormant*, sont considérés comme des bribes de « récits de vie », modelés par la fonction poétique des textes. Ils participent d'un secret autobiographique, d'autant qu'en 1983, Macé présente *Bois dormant* non pas comme des poésies mais des souvenirs à l'insu de ses parents, substituant la question du genre à un questionnement existentiel. À sa parution, *La mémoire aime chasser dans le noir* avait été perçu comme un récit ou un avatar d'essai, consacré à l'art de la photographie. Insérée dans le recueil *Bois dormant et autres poèmes en prose*, la poésie devient un principe d'écriture et de lecture. L'horizon d'attente générique est modifié. Néanmoins, simultanément, ces poèmes en prose, en s'intégrant dans un recueil, s'apparentent d'une certaine manière à un récit. Ils acceptent les règles de la narration, mais les dépassent et les subvertissent. Ils se détournent de mises en intrigue d'actions auxquelles sont mêlés les personnages, souvent réels, selon des lois de vraisemblable et de convenance, et font résonner une voix poétique car, selon Macé, « on peut raconter beaucoup hors du roman et la poésie ne s'en est jamais privée. La poésie narrative, celle de Coleridge. Je regrette la disparition de cette narration poétique¹ ».

1. Communication personnelle le 9 décembre 2001, Paris. Propos revus par l'auteur.

À partir des classifications proposées par les éditeurs, l'on peut considérer comme des poésies narratives les textes présentés comme « poèmes en prose » (dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*) et comme des narrations poétiques les œuvres où la narration domine la réflexion. Dans les poésies narratives, le discours est un élément primordial – selon les procédés classiques de la poésie essentiellement préoccupée par le langage ; dans les narrations poétiques s'ajoute un intérêt particulier pour les événements et la logique spatio-temporelle, propre aux ouvrages narratifs, mais cette logique dans les œuvres de Macé a des airs de magie : cette poétique déploie une narrativité singulière, qui, à l'exemple des œuvres de Charles-Albert Cingria, ne connaît pas la « ligne droite » mais répond à une oreille musicale en quête d'une langue nouvelle :

Poétique ? Qu'est-ce que ce type de poétique ? Dans la poésie narrative, il s'agit d'une pensée qui n'est pas discursive mais plutôt analogique : le style compte autant que le reste. Aussi, attiré par ce genre d'écriture, je voudrais parvenir tant à travers mes œuvres en prose que poétiques, à des conclusions plus musicales que didactiques¹.

La poésie narrative de Macé est mélodique, musicale et se rapproche d'une modulation sonore faite d'associations sémantiques qui se répondent, entrent en tension et parfois s'opposent. Certes, dans *Le jardin des langues*, c'est par rapport à Linné et aux autres personnages que se disent les déchirements, mais c'est également par le vocabulaire de la botanique et du bestiaire. Le récit décline un terme, joue sur ses sonorités, assonances et allitérations. Ainsi des mots *méloé* ou *licorne* : « *Méloé des alvéoles vidés de la moelle rivale de l'abeille mortelle* » ; « *Licorne levée dans le lit de la mère* » (JL : 41-49). Le récit s'attache plus aux relations musicales et à la voix poétique qu'au réel et à la narration. Il arrache les mots de leur temporalité classique pour les faire entrer dans une autre sphère, celle de la temporalité musicale grâce aux

1. Communication personnelle le 9 décembre 2001, Paris. Propos revus par l'auteur.

associations, contrepoints, échos, tressages entre les motifs et les œuvres. Macé vise une réappropriation du langage par les modulations d'une voix, que j'aimerais nommer « intérieure », soucieuse d'une « intonation qui veut tout dire : ironie, périphrases, fausses questions et sous-entendus... la colère et ses discours, l'allitération et ses ruses » (LC : 15). Héritier littéraire de « cet aïeul énorme » qu'est Francis Ponge, Macé dévoile dans ses œuvres « son rapport [...] violemment amoureux » avec la langue, qui « redonne la mémoire » en la « faisant jouir » (CIII : 45). Proposant une lecture de Ponge, il laisse entendre sa voix de poète, jouant à la manière de l'auteur du *Parti pris des choses* avec les mots et les sons : « Après plusieurs opérations de nettoyage, de ponçage (passage de Ponge), après maniement de la pompe lyrique, de l'éponge et de la pierre ponce » (CI : 50). Ces opérations de ponçage, allers et retours symboliques, ont dans l'œuvre de Macé des aspects de détours :

J'aime trop les détours et les raccourcis, j'aime trop flâner dans les livres et rêver en route pour affronter l'Olympe de face. Mais j'ai besoin qu'un éclair de loin en loin m'en montre le volume et les contours, afin de trouver le jour venu la pente la plus propice, et la respiration adaptée à mon pas (GH : 17).

Les divagations de Macé, aux lisières des genres, aux allures buissonnières, passent par des détours par autrui pour se dire, par d'autres pays, tel le Japon, ce « monde qui ressemble au monde » pour retrouver son village natal en Île-de-France, par la langue étrangère pour revenir vers son *parlar materno*, par la mort pour « retrouver le nom vivant des choses derrière la sombre autorité des langues mortes » (VA : 81), pour dire la renaissance et la création, par la photographie, proche de la mort et de la résurrection, par le monde des ombres et des mirages qui dit la réalité de manière oblique, et par le rêve, car le poète est un lecteur de rêves comme il est un rêveur de livres. Ses rêveries littéraires révèlent ses refus esthétiques et ses parentés littéraires. Elles élaborent un art poétique « non pas sous la forme d'un

traité, [Gérard Macé] est le contraire d'un théoricien, mais par petites touches, exemples à l'appui¹ ».

REFUS ESTHÉTIQUES

Il y a chez Macé, comme chez Gérard de Nerval, outre une véritable érudition, une vive conscience des moyens littéraires, en particulier de ceux qu'il refuse sur le plan romanesque mais aussi sur le plan poétique. Un passage particulièrement incisif de *Colportage I. Lectures* expose ses convictions littéraires, notamment poétiques, et ses distances avec une certaine création contemporaine :

À l'arbitraire et la joliesse de l'image cultivée pour elle-même, à la logorrhée d'inspiration surréaliste se sont ajoutés des mystères faciles et des fureurs fabriquées, des prétentions philosophiques, l'éloge du silence et la glossolalie, l'artifice de mises en pages qui servent souvent de cache-misère, une découpe syntaxique tenant lieu de prosodie, la disparition du chant qui ont fait de tant de poèmes un dialecte torturé, traduit par des sourds ; sans parler de l'élégie frileuse et du vers libre qui ronronne, nouvelle académie qui rappelle les jeux floraux d'autrefois, ou les clubs de haïku dans le Japon d'aujourd'hui (CI : 104).

Si le poète accepte les « truquages » perçus comme un « artifice » qui fait sens, il refuse les écritures artificielles, au sens péjoratif du terme, qui confondent hermétisme et mystère. Au jeu essentiellement intellectuel (« l'image cultivée pour elle-même ») ou formel (« l'artifice de mises en pages ») d'une fausse avant-garde détachée du monde (telle « la logorrhée d'inspiration surréaliste »), il récuse le lyrisme mou ou larmoyant du vers libre (« l'élégie frileuse ») qui oublie le chant ou le rend mensonger. Il condamne ces formes faussées qui font de la poésie une « infante défunte, autour de laquelle on se pavane en attendant sa résurrection » (CI : 105). Il rejette la rime estimée superfétatoire

1. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 21.

et dépourvue de valeur poétique. *La mémoire aime chasser dans le noir* offre une mise en abyme de cette lutte et de cette recherche poétiques. Le poète moderne y est présenté sous les traits d'un Orphée égaré, « vieux hibou écarquillant des yeux dorés [...], guidé par les paroles d'un chant d'aveugle » (CI : 107), à la recherche de son Eurydice, « ébloui par nos lumières, celles des vitrines et de la raison trop pure » (MCN : 107). La répétition chiasmatisque de l'adverbe *absolument*, associant la surdité à la modernité, condamne de manière irrémédiable les hommes désormais incapables de créer un chant poétique ou d'être à son écoute : « Des siècles d'arrogance pour finir comme des porcs, avec des oreilles absolument modernes et sourdes absolument : plus besoin de chanter le ricanement suffit, car le vent est à la prose et nous sommes guéris de l'Orient » (MCN : 109). Macé est en quête d'une poésie qui puisse encore éclore tandis que nous avons commencé une ère d'endormissement poétique, que « nous avons traversé la nuit comme Ulysse attaché à son mât, et comme ses marins nous nous sommes bouché les oreilles » (MCN : 109). Comment écrire alors que « du chant de la mémoire, au lieu du poème qui raconterait les origines, il nous reste une rime assourdie dont nous cherchons vainement l'écho » (MCN : 61) ? Que peut écrire un poète qui a conscience qu'il ne croit plus en rien, n'a foi ni en une théologie (tel un Paul Claudel) ni en une faculté démonstrative, cette « raison trop pure », et vit dans un monde attaché aux « vitrines » et reflets stériles, oubliés du chant poétique et des récits mythiques ?

C'est aujourd'hui qu'il faudrait écrire une odyssée pour rassembler ces récits disparates et d'un ton égal harmoniser ces voix discordantes, en accompagnant cette mélodie d'un geste parfait, d'un cercle imaginaire comme Magellan bouclant la boucle. Mais le vers est devenu un travail de galérien, la prose est sans retour, et quel accent trouver pour chanter ce qui fut la dernière découverte de Christophe Colomb : « *El mundo es poco !* » le monde est petit ? (AHT : 17)

Le vers régulier, issu d'un « travail de galérien », est considéré comme une structure surannée pour chanter le monde, comme

la marque d'une poétique vieillie : « chaque fois que des vers se mettent à chanter dans [l]a tête [du poète], avec leurs rimes qui ressemblent à des grelots, [il se] sen[t] le bouffon d'un roi mort » (IM : 66). *Bois dormant et autres poèmes en prose* élève Macé au rang de « poète aphone », car un poète est mort jeune dans sa poitrine. Peut-être parce qu'« être écrivain, c'est simuler la mort à l'ouvrage » ou parce que « l'écrivain est seulement un cadavre volage » (ExL : 34 et 37). Macé rejoint une idée antique de la poésie, considérée comme un truchement entre le monde des vivants et celui des morts, liée à la vérité et emplie de mystère – parce qu'emprunte d'oubli –, et unie à un désir de déchiffrement et de décryptage. En se référant à Homère, il laisse deviner son goût pour la poésie narrative, qu'il renouvelle en privilégiant la brièveté d'une prose musicale. Ses œuvres vagabondes font s'enchèvêtrer poésie et narration et font résonner la singularité de la voix et l'intériorité du sujet, mais d'un sujet-au-monde, même si « *el mundo es poco !* ». La prose de Macé, qui est la marque d'un deuil volontaire du vers, s'accompagne de musique pour dire le monde, sans laquelle elle risquerait de se déployer en vain. Sa poésie, si elle est lyrique, ne l'est que par intermittence. Aussi s'accomplit-elle dans la prose. Après ses premiers poèmes en prose, les lectures, voyages, photographies et préfaces surgissent comme des détours privilégiés pour inventer autre chose que des placebos et ersatz face à l'impasse poétique évoquée.

Cette impasse poétique ne trouve pas d'issue dans le genre théâtral puisque l'auteur n'en écrit pas : peut-être parce que la voix intérieure qui s'entend dans ses œuvres est toujours en quelque sorte similaire, même si elle semble tour à tour plus proche d'une voix d'essayiste, de poète ou de photographe. Mais ces distinctions n'en sont pas vraiment. Il s'agit presque toujours de la même voix. Or, le théâtre de William Shakespeare, du nô japonais et de la commedia dell'arte qui intéresse Macé met en scène plusieurs voix, montre les corps, les mouvements, des marionnettes et des masques. Ce théâtre est celui des corps, des voix, d'une tradition comme l'évoquent Ariane Mnouchkine ou Tadeusz Kantor, qui mettaient en scène une mémoire à la fois

liée au monde de l'intime et au monde réel historiquement parlant. Dans *Wielopole-Wielopole* et dans *La classe morte*, on découvre la Pologne de Kantor enfant mais transformée de manière scénique. Macé n'écrit pas de pièce de théâtre, estimant qu'il ne parviendra pas à cette mouvance scénique.

FILIATIONS LITTÉRAIRES ET GOÛTS ESTHÉTIQUES

Les Essais sont mon modèle, ces tentatives, cette grande catégorie de la littérature, protéiforme. Ce terme-là, les essais, me conviendrait, avec tout ce qu'il comporte d'aventure. Il faut l'aveulement de la jeunesse pour écrire de la poésie¹.

Parce que Macé, qui « crois[e] ces fils », revendique le terme *essais* et compose, à l'instar de Montaigne, des textes brefs, j'aimerais lui associer le terme *rhapsodie* cher à l'écrivain du XVI^e siècle. Selon son étymologie, ce mot désigne une œuvre composée de pièces diverses, cousues les unes aux autres. Il correspond au *cento* latin, au centon, définissant une pièce d'étoffe ou un manteau composé de divers morceaux. Cette étymologie entre en écho avec la technique d'assemblage de Macé, qui réutilise ses textes précédemment composés ou introduit de nombreuses citations dans ses écrits. Montaigne employait la métaphore de la couture, du rapiécage pour évoquer l'homme et son livre. Avec Macé, le rapiécage n'est pas seulement lié à l'écriture de l'essai. Il s'imisce dans l'art poétique. Le poète se fait le colporteur de tissus faits de mots. Son langage poétique puise sa force dans la densité rhapsodique du colportage. Rappelons que, sous l'Ancien Régime, les marchands ambulants étaient nommés « colporteurs » lorsqu'ils transportaient articles de mercerie et objets de pacotille sur un petit éventaire suspendu à leur cou. Au XVI^e siècle, ces merciers vagabonds, devenant libraires ambulants, ont joint à leurs articles des ouvrages bon

1. Communication personnelle, 9 décembre 2001, Paris. Propos revus par l'auteur.

marché, de petit format, imprimés sur un papier de piètre qualité. Grâce à cette littérature de colportage (essentiellement composée d'œuvres de piété, didactiques ou de divertissement), le livre s'introduisit dans le milieu rural et populaire, étroitement lié aux articles de mercerie, tissus, rubans et étoffes. Symboliquement, les motifs de l'étoffe et du manteau, comme l'a analysé Jean-Pierre Richard dans *L'état des choses*¹, scandent les œuvres de Macé. Le textile, avec ses trous et rapiécages, devient la métaphore du texte composite, fait de secrets et de révélations. Ce tissage dit la complexité du monde et du sujet. En écrivant *Le manteau de Fortuny*, en s'interrogeant sur le couturier vénitien qu'il ne connaissait pas, Macé définit le personnage et se découvre aussi lui-même². Dans *Ex libris*, l'essai divagant dépasse le format traditionnel de la page et se tisse dans les marges sous forme de note. Les essais de Macé sont moins construits qu'en train de se construire au fil des lectures, dans les croisements de regards qu'ils demandent, dans ces va-et-vient entre pages principales et marges. Leur poétique est faite d'instant et de discontinu comme l'art photographique. Leur forme crée une tension ; le regard du lecteur recompose l'ordre de lecture du scripteur ou en invente un, à sa guise. Les propos en marge sont les prémisses d'une esthétique de la reprise, au sens de répétition et de correction. Leurs apparitions successives et leurs significations renforcent le sens du texte principal, le complètent et le confirment avec un souci constant de variations.

Si l'essai se définit généralement par son type d'énoncé didactique, par la portée cognitive du discours et sa force illocutoire, signe de son intention pragmatique, les essais de Macé s'apparentent à une écriture de la méditation poétique et subjective. Ils lient éthique et esthétique, pensée et création littéraire. Leur portée réflexive s'enrichit d'une narration poétique. « À la recherche d'une théorie qui s'en va en fiction » (ExL : 90), l'essai

1. Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 67-86.

2. Je reviendrai sur ce point dans la partie consacrée à l'imaginaire du tissu (deuxième partie, chapitre I, « Les falbalas de l'ineffable »).

se métamorphose. Il devient fictionnel et poétique et répond au désir de Macé de parvenir au romanesque hors du roman.

Macé, effectivement, n'écrit pas de roman. Peut-être parce que le poète et l'essayiste qu'il est ne peuvent qu'étouffer le romancier, comme le moraliste effaçait le romancier chez Charles Baudelaire ; « et si les proses du *Spleen* [comme celles de *Bois dormant et autres poèmes en prose* et de *Vies antérieures*] sont bien souvent de brefs récits, ils se résument à une ou deux actions : la fusée retombe, une fois qu'elle a éclairé de sa lumière noire le ciel de la morale¹ ». Chez Baudelaire, l'impossibilité d'écrire des romans trouve une autre raison dans sa traduction d'Edgar Poe, qui a sans doute satisfait son besoin d'imagination narrative, car en traduisant des romans, il a écrit des narrations par procuration. Chez Macé, qui n'a pas traduit de roman, écrire des préfaces à des romans, ceux de Balzac ou de Nerval, ou citer en exergue des extraits de romans ont sûrement satisfait son besoin d'imagination narrative. Son imaginaire narratif se déploie hors du genre romanesque : *Les trois coffrets* s'ouvre sur une citation de Bruno Schulz extraite de *Traité de mannequins*. Macé révèle son goût pour la brièveté du style (« Nous ne tenons pas [...] à des ouvrages de longue haleine ») et pour l'évocation par bribes, loin de la durée romanesque et des personnages : « les êtres [ne seront] pas faits pour durer. Nos créatures ne seront point des héros de romans en plusieurs volumes. Elles auront des rôles courts, lapidaires » (TC : 7). Mais loin d'être une prose non fictionnelle, l'œuvre de Macé est un lieu de fiction. Sa prose poétique qui évite le roman le rejoint d'une certaine manière en faisant de Georges Dumézil par exemple un personnage imaginaire, en rapprochant Griaule du héros de Rudyard Kipling, en faisant de Jean-François Champollion et de John Keats des personnages romanesques comparant l'un à Œil-de-faucon et faisant de l'autre l'acteur d'un conte ou d'un cauchemar sur un

1. Gérard MACÉ, « Les romans de Baudelaire », dans Jean-Jacques LEFRÈRE *et al.* (dir.), *Les ratés de la littérature*, actes du deuxième colloque des Invalides, Tusson, Du Lérot, 1999, p. 116.

cortège de chats. Macé, en composant des essais, des poèmes ou des récits, suit une invisible piste romanesque ou plus exactement une piste sur les frontières (à la lisière) du romanesque. En restant au point d'émergence du roman, ses œuvres sont une interrogation sur le geste romanesque, désireux d'éviter la narration trop claire.

Par le truchement de romanciers, Macé a donc répondu obliquement à son désir du romanesque. Joseph Conrad l'a influencé au point qu'il a imaginé un roman inédit de Conrad. Et si, de prime abord, on peut croire qu'il n'y a entre eux aucune proximité stylistique, car l'un seulement est romancier, il y a, me semble-t-il, une affinité entre les deux auteurs. Dans la préface au *Nègre du « Narcisse »*, Conrad affirme que

[t]out art doit s'adresser d'abord aux sens, et une conception artistique qui s'exprime à l'aide de mots écrits doit s'adresser aux sens, si son intention profonde est d'atteindre la source même de nos émotions. Il lui faut aspirer de toutes ses forces à la plasticité de la sculpture, à la couleur de la peinture, à la suggestion magique de la musique, cet art des arts. Et ce n'est que par une dévotion complète et inébranlable au parfait accord de la forme et de la substance, ce n'est que par un soin incessant apporté au contour et à la sonorité des phrases qu'on peut atteindre à la plasticité et à la couleur, et que la lumière de la suggestion magique peut jouer furtivement à la surface banale des mots, des vieux, vieux mots épuisés et défigurés par des siècles d'un insouciant usage¹.

Juxtaposé à certaines pages de Macé, notamment au poème « Le vent est à la prose », ce passage éclaire le souci esthétique du poète : le souffle des mots stimule l'éclatement d'une voix intime qui laisse poindre une pensée sur l'art. Tout comme Conrad, Macé estime que l'art doit « faire voir », pour reprendre une expression du romancier qui précise que « le but [qu'il s']efforce d'atteindre est, avec le seul pouvoir des mots écrits, de [...] faire

1. Joseph CONRAD, préface au *Nègre du « Narcisse »*, traduction française de R. d'Humières, Paris, Gallimard, ([1898] 1938) p. 10.

entendre, de [...] faire sentir, et avant tout de [...] faire voir¹ ». Si cette préface influence l'écriture de Macé, le poète a recours aux mots écrits mais aussi à l'art visuel. Il cherche à puiser dans les autres arts des ressources esthétiques. Il aborde la peinture, l'architecture, les arts sans parole (le cinéma muet, le cirque ou la pantomime), et enrichit son écriture des procédés techniques de ces arts : volumes des sculpteurs, perspective et jeux d'ombres des peintres, rythmes et mouvements des arts muets, etc. Mais surgit une différence essentielle dans cette filiation littéraire : Macé s'écarte de Conrad quand le romancier affirme que « l'artiste, [...] aussi bien que le penseur ou l'homme de science, recherche la vérité pour la mettre en lumière² ». Alors que Conrad établit un parallèle entre l'artiste et le philosophe ou le scientifique, Macé considère que l'art, s'il mène à la vérité, s'adresse en premier lieu aux sens sans désir de convaincre. La citation d'Hugo von Hofmannsthal qui ouvre *Le singe et le miroir* (« Les gens aiment chercher dans un poème ce qu'ils appellent "le sens propre". Ils sont comme les singes qui eux aussi passent leurs mains sur l'envers d'un miroir, comme s'il devait y avoir là un corps qu'on pût saisir » – SM : 13) rappelle son refus des interprétations abusives. Dans *Colportage I. Lecture*, le poète condamne le sable de l'érudition. Il préfère le pouvoir évocatoire des mots, des images et de l'imaginaire, et met en œuvre la variété des impressions sensorielles, la force visuelle et rythmique des mots qui les éloigne du lyrisme mou ou des théories faussement rassurantes.

Aussi la lecture de Marcel Proust et de Nerval inspire-t-elle Macé. De Proust, la prose musicale de Macé se souvient que « nos plus belles idées [sont] comme des airs de musique qui nous re[viennent] sans que nous les [ayons] jamais entendus, et que nous nous effor[çons] d'écouter, de transcrire³ ». Sa prose n'oublie pas que le style « n'est pas un enjolivement comme le

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*

3. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. IV, *op. cit.*, p. 455-456.

croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres¹ ». L'écriture de Macé se rapproche de celle de Proust dont le récit tout entier est poétique parce que rythmé et condensé ; elle se rapproche aussi de celle Nerval, dont « la pensée est soutenue par le chant [...] qui permet cette admirable continuité entre la prose et la poésie, même quand on passe² » des poèmes en prose aux textes plus narratifs.

Découvrir René Char, Ponge, Henri Michaux, Marcel Schwob ou Cingria fut également pour Macé une sorte de révélation. Dans leurs créations, il a perçu un imaginaire associé à un souci de la concision et de la beauté de la langue. Ses textes se fondent sur les mêmes exigences. Par exemple, en lisant Macé, on retrouve le goût de Schwob pour les « vies imaginaires », pour la concision et pour la diversité stylistique non seulement d'une œuvre à l'autre mais également à l'intérieur d'un même recueil.

Attentif aux formes nouvelles et aux modulations phrasiques et rythmiques, le poète privilégie également une énonciation particulière, lapidaire, et refuse des constructions alambiquées ou des détails superflus. Aussi, de Jean Tardieu, il retient sa « confession impossible » ; dans l'œuvre de Jean de Boschère, il est sensible à sa « confession aussitôt suspendue » ; chez Des Forêts, il s'interroge sur « la voix [...] surhumaine, proprement inqualifiable, [...] inaudible, [...] qui résonne longuement dans l'esprit du lecteur, [...] volage », se demandant « à qui [l']attribuer » et la percevant comme « le signe d'une identité défaillante » (CI : 70). De Cingria, il relève la « prose assez vigoureuse pour tout charrier comme l'eau d'un fleuve, [qui a

1. Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 304-305.

2. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 22.

assez d'énergie pour éviter le lyrisme mou, dans lequel on s'enfoncé comme dans un marécage¹ ».

En somme, la préférence de Macé – sa filiation littéraire perceptible dans *Ex libris*, *Colportage I. Lectures*, dans des préfaces ou exergues – s'étend d'Ovide à Ossip Mandelstam et passe par de Mandiargues, Giacomo Leopardi, Schwob, Samuel Taylor Coleridge ou Baudelaire, dont les œuvres ne sont pas seulement le résultat d'une virtuosité. Elles disent le rejet du langage ramené à un code et le dégoût de toute explication manichéenne. Leur virtuosité poétique émerge du souci d'une alliance entre musique phrastique, signifiante formelle et pensée : un moyen de répondre, pour chacun de ces écrivains, à la question qui préoccupe pareillement Macé : comment écrire poétiquement aujourd'hui ?

1. Gérard MACÉ, « Molasse et poésie », *Petites feuilles*, n° 22 (Noël 2001), p. 6.

CHAPITRE II

UNE POÉTIQUE SPÉCULAIRE

« Les théories n'emportent jamais ma conviction, j'y vois plutôt un jeu de l'esprit ou un arrangement forcé, au mieux une géométrie rassurante » (GH : 26) : le ton catégorique de cette assertion de Gérard Macé n'empêche pas de réfléchir au problème générique que pose la lecture de ses œuvres. Alors que Macé préfère éviter un quelconque classement perçu comme scientifique, mathématisé, « géométri[que] » et « forcé », synonyme de fixité, d'enfermement intellectuel et d'absence de liberté, ses ouvrages peuvent être abordés selon les genres littéraires auxquels ils se réfèrent et leur degré de variabilité. S'il est possible de présenter ses œuvres en utilisant des appellations génériques traditionnelles (récit, poésie, essai), je retiens essentiellement deux particularités : le recours à une prose continue – dans *Le dernier des Égyptiens*, *Le manteau de Fortuny*, *Rome ou le firmament*, par exemple – ou à une prose discontinue – celle de *L'art sans paroles* ou de *Leçon de chinois*, etc. Distinction ne signifie pas disjonction : des recueils tendent parfois à réunir diverses écritures. *Un détour par l'Orient* contient *Les petites coutumes*, à la prose discontinue. Généralement considérées comme difficilement classables et détachées des théories littéraires, les œuvres de Macé se particularisent par leur entremêlement d'écritures, par l'utilisation des possibilités – excepté le genre théâtral – qu'offre la littérature et par trois constantes : la prose, la brièveté et l'exotisme formel à l'origine d'un mélange artistique. Que ses ouvrages mêlent l'image au texte, qu'ils offrent des proses

discontinues ou continues, ils semblent liés par une autre constante : ils sont des livres de (la) réflexion, dans tous les sens du terme.

Grâce à la polysémie du mot *réflexion*, je voudrais proposer une première approche des œuvres et éviter ainsi les inconvénients d'une classification essentiellement générique ou chronologique. Les œuvres les plus poétiques offrent une image (une réflexion)¹ de soi. Cette réflexivité peut être définie comme le mouvement du sujet revenant sur lui-même, sur son intériorité, non pas tant pour prendre conscience de soi que pour se réinventer. À côté de ces ouvrages qui réfléchissent le sujet, je distingue des œuvres qui proposent une pensée sur autrui, la littérature et le monde et qui seront définies comme des méditations. Enfin, l'œuvre spéculaire de Macé se réfléchit elle-même par un jeu entre textes et images photographiques. Cette poétique spéculaire dit l'art d'une pensée en littérature et l'art de penser ce qu'on écrit.

REFLET DE SOI – RÉFLÉCHIR (SUR) LA LANGUE : LE MOI-POÈTE

Le jardin des langues, Les balcons de Babel, Bois dormant, Le singe et le miroir, Les petites coutumes et Leçon de chinois sont des œuvres liées aux souvenirs personnels et sont le reflet du sujet. Certes, d'autres livres égrènent des souvenirs d'enfance, tel *Le goût de l'homme* qui explicite le secret de l'origine ; mais cet ouvrage, qui propose une réflexion sur le monde, se rapproche

1. L'image du miroir parcourt l'œuvre qui n'a de cesse de se reprendre. *Illusions sur mesure*, au titre programmatique, est le livre le plus significatif. Très présent, le miroir est associé à l'oubli, à une absence ou à un vide : dans « le musée de l'ombre », les enfants ont oublié que le miroir les avait aidés à reconnaître leur image (IM : 15) ; l'œuvre de Markus Raetz est comparée par deux fois à des « profils humains dans un miroir » mais « la découpe ménag[e] un vide ne ressemblant à rien » (IM : 16) ; le « malheureux étudiant » dans le film adapté de Chamisso est « saisi d'effroi devant les miroirs vides » (IM : 17) ; le poète dit parcourir « le dédale de marches et de plans inclinés, de passerelles et de miroirs » (IM : 39). Les exemples sont nombreux.

de l'essai plus que de la poésie. De même, si *Bois dormant et autres poèmes en prose* rassemble *Bois dormant*, *La mémoire aime chasser dans le noir*, *Le singe et le miroir*, complétés par quelques textes inédits, je préfère envisager *La mémoire aime chasser dans le noir* comme une œuvre qui réfléchit non pas tant sur la langue et le moi-poète que sur l'art de l'image. Ma classification n'a donc rien de figé ni de définitif. Selon la manière d'envisager la lecture d'un ouvrage, on peut la considérer comme une œuvre qui réfléchit le sujet ou qui offre une réflexion sur le monde. Ainsi du *Goût de l'homme*, voire de *Leçon de chinois* qui développent à la fois une vision du monde et une image de soi.

Dans ces six œuvres de *Bois dormant et autres poèmes en prose*, la voix qui se fait entendre est de l'ordre de l'intime, de l'enfance, et permet au poète de réfléchir sur lui-même et sur sa langue. Ces livres qui reflètent le « moi-poète » évoquent la langue maternelle, les ancêtres, les lieux familiaux et la mémoire, et participent d'un renouvellement formel de l'autobiographie¹. *Le jardin des langues* (1974) et *Les balcons de Babel* (1977), les deux premières œuvres de Macé, qui ouvrent en 2002 le recueil, s'attachent aux racines de la langue, comme le soulignent le thème du jardin et le mythe de Babel. La question des racines langagières s'apparente à celle des racines familiales ; elle revient à interroger l'identité et la langue poétique comme dynamique de l'écart.

LES PENSÉES DIVAGANTES : LES MÉDITATIONS IMAGINAIRES, LITTÉRAIRES ET SUR LE MONDE

Si la littérature offre aux hommes une mémoire et les dote de récits qui reconstruisent le passé et expliquent le présent, les poèmes en prose, bien que narratifs, paraissent insuffisants à Macé, car ils ne dévoilent pas tout. Une écriture proche de l'essai serait une réponse à ce sentiment de manque. Si aucun de ses ouvrages ne se présente explicitement comme une œuvre de

1. Voir deuxième partie, chapitre IV, « Penser sa vie en images ».

réflexion, il est possible de considérer nombre de ses textes (études sur un auteur, critiques d'art, considérations ethnologiques) comme des pensées divagantes au regard de son entreprise littéraire et de son positionnement dans l'œuvre, et au regard des résonances culturelles et sociales. Car ces textes prennent appui sur l'expérience que l'auteur a du monde. Ils évoquent des points hétérogènes : l'art (*Cinéma muet, L'art sans paroles*), l'esthétique (*Ex libris*, la série *Colportage*), les civilisations (*Un monde qui ressemble au monde, Le goût de l'homme, Un détour par l'Orient*), l'histoire (*L'autre hémisphère du temps*). Cette diversité des sujets requiert une multiplicité formelle : parfois réédités dans des recueils, les textes s'accompagnent quelquefois de photographies.

Les œuvres de réflexion sont la marque d'une réflexivité continue. L'écriture de Macé réfléchit sans cesse la pensée et réfléchit sur la pensée sans désir d'« un livre qui explique tout sur la naissance du monde » afin de ne pas « étouffe[r] dans [un] monde sans hasard ni fantaisie » (GH : 100). Ses ouvrages ont des dimensions culturelles diverses, tournées vers des pays ou des faits historiques. Ils sont un bel exemple des possibilités de la littérature considérée comme un travail d'élucidation, dans l'acte d'écrire et dans celui de lire. Mais le poète est moins préoccupé par la thèse à développer, ou la démonstration à élaborer, que par le chemin parcouru et à parcourir, fait de détours et de bifurcations. Il préfère l'énigme à la conclusion, ce qui induit, stylistiquement, certains choix. Souvent, il lie concret et abstrait, en des sortes d'allégories qui rendent concret l'abstrait, tandis qu'il évite les néologismes et certaines tournures syntaxiques comme la subordination. Il privilégie la juxtaposition et considère l'articulation logique comme une obstruction à la liberté d'écrire et de penser. Ce n'est pas la conclusion que vise essentiellement son discours dépourvu de prétention démonstrative : c'est la poésie, qui sous-tend ses livres, soit dans le fond, soit dans la forme. Plus que ne le ferait l'essai, les œuvres de Macé laissent une place à la poésie et à l'imagination. Aussi, je préfère parler de méditations plutôt que d'essais.

Certes, les méditations de Macé ne sont pas dépourvues d'une part d'objectivité qui caractérise les essais. Cette objectivité est symbolisée dans *Le manteau de Fortuny* (mais aussi *Le dernier des Égyptiens*) par les scholies en fin de l'œuvre qui explicitent les sources. L'absence de la première personne du singulier dans l'œuvre serait également un rappel de l'objectivité de l'essai. Toutefois, cette absence est palliée par l'utilisation d'un « on », certes généralisant, mais qui dévoile discrètement une forme subjective. Il introduit les rêveries du poète, notamment quand il est associé au verbe *imaginer*, et ses pensées subjectives par le détournement de l'utilisation du présent. Si, dans les essais, le présent est proche d'une vérité générale pour mieux répondre à un souci d'objectivité, son emploi dans *Le manteau de Fortuny* (comme dans *Le dernier des Égyptiens*) participe d'une écriture subjective oblique. Sous couvert de (fausse) objectivité, il désigne parfois des rêveries de personnages inventées par l'auteur. La première personne sur la quatrième de couverture confirme cette subjectivité oblique et rappelle que la méditation, qui frôle le romanesque, est bien de l'ordre de l'imaginaire. L'articulation entre la vie, la rêverie et l'œuvre se fonde sur la revendication d'un vécu à l'origine de la création et sur le refus d'une (auto-)biographie canonique. La rêverie nourrit la biographie et l'œuvre, comme la biographie et la littérature nourrissent la rêverie.

Certes, si l'on perçoit une implication personnelle dans les méditations, il ne s'agit pas pour autant d'une prégance du moi. Macé se reconnaît dans la vie de personnages et auteurs, en y associant un art de l'imaginaire et des projections fantasmatiques. Le fantasme serait une traduction de son rapport au monde. Son écriture est un dévoilement de ce qu'il ignore mais devine. Ses œuvres sont des méditations fondées sur un ou plusieurs motifs, sortes de fétiches, nommés d'un mot, qui reviennent à la place de l'oubli. Elles sont des rêveries sur un objet (une poupée, ce fétiche orné d'anneaux, la pierre de Rosette, un manteau, le miroir), un personnage (Fortuny, Champollion), un art (le théâtre – de la mémoire – pour Robert Fludd), des livres (*Le dernier des Mohicans*, *À la recherche du temps perdu*), une voix

(celles qui sont présentes dans *Le dernier des Égyptiens* ou *Les trois coffrets*) mêlant motifs réels et fictifs dans une même œuvre. Ces fétiches, parce qu'ils permettent de mieux comprendre le monde alors qu'ils n'en reflètent qu'une partie, sont par nature de l'ordre de l'énigme et du secret et invitent à une herméneutique.

Ces méditations, qui sont une réponse à l'impossibilité poétique ressentie et avouée, laissent poindre la voix du poète, car

l'écriture est obligée de faire avec []es restes, (avec ce qu'ont laissé aussi les écrivains précédents), de les ramasser dans un livre qui s'en accommoderait. Mais n'est-elle pas elle-même un filet troué, qui cède sous les poids accumulés de l'anecdote et de la légende, du quotidien sublimé et de la sublimation moquée, de nos mythologies, de nos rêves et de notre mesquine aventure ? Comment croiser ces fils, avec quel métier à l'avance réglé ? (ExL : 40)

Les méditations, séduites par la fiction, sont une réponse à cette interrogation sur l'écriture. Elles sont des fictions dissimulées, disséminées : sans véritable continuité temporelle. *Ex libris* propose une écriture de la réflexion et d'une fiction qui ne serait pas en quête d'une narration suivie, comme le prouvent les chapitres qui s'attachent chacun à un auteur différent tandis que *Rome ou l'invention du baroque* confronte deux personnages, Le Bernin et Borromini, ou plus exactement, deux récits de vie évoqués par bribes. Les anecdotes et saynètes sont des transpositions de la figure des personnages mais aussi du poète et participent d'une sorte de fictionnalisation, comme on peut en trouver une dans *L'art sans paroles* :

Populaire et savant, et si souvent mal compris, le vocabulaire du cirque est à lui seul un enchantement, mais aussi l'objet d'une rêverie trompeuse.

C'est ainsi qu'on ne peut s'empêcher de voir les « enfants de la balle » jongler de père en fils, alors que la balle est le grand drap dans lequel ils rangeaient leur maigre trésor, noué aux quatre coins comme le balluchon qu'on jetait autrefois sur l'épaule avant de reprendre la route.

Et même si les « belluaires » n'ont pas grand-chose à voir avec les gladiateurs de l'Antiquité combattant les lions rapportés par les légions romaines, ils rappellent malgré tout la guerre dont la nature est le théâtre quotidien. Dompteurs ou belluaires, le nom qu'on choisit de leur donner en évoque deux autres, le « pelotage » et la « férocité », qui résument les deux méthodes pour dresser les fauves, et peut-être aussi les rapports entre les hommes.

Quant aux « jeux icariens » qui n'ont qu'un très lointain rapport avec la tragique histoire du fils de Dédale, ils éclairent cet épisode mythologique d'une lueur venue de l'enfance ; mais l'on se dit à la fin que la recherche forcenée d'un sens, au risque de ne pas toujours retomber sur ses pieds, c'est ce qui nous reste du besoin de vertige quand on ne connaît plus que le destin des assis (ASP : 84-85).

La méditation, dans cet extrait, devient fictionnelle et poétique. Par glissements, elle soigne autant la logique discursive que la narration, la poésie et la rêverie qui naissent des personnages ou des événements évoqués. Le texte suit une forme chère au poète. Après avoir évoqué le sens originel des mots, il en souligne l'illusion avant une évocation désabusée du monde et des êtres. Il s'achève sur une pointe qui dénonce la quête effrénée d'un unique sens, par le truchement d'une écriture à sauts et à gambades, dont le retour (au thème), contrairement à la poésie rimée, est aléatoire. Le sens des différentes méditations, qu'elles soient imaginaires, littéraires ou tournées vers le monde, est étroitement lié au rythme poétique.

Les pensées divagantes de Macé se disent dans des méditations imaginaires, littéraires ou sur le monde. Les « méditations littéraires » (*Ex libris, Le dernier des Égyptiens, Colportage I, Colportage II, Thomas de Quincey, Les lois de la perspective*), les traductions et préfaces ont une même tonalité dominante née de la réflexion et de l'imagination, à partir d'œuvres lues. Elles montrent que les lectures sont une sorte de physiologie du rêve sur les livres car « on lit comme on rêve » (DE : 61). Les textes sur lesquels Macé médite, qu'il préface ou traduit, sont révélateurs de ses goûts et affinités littéraires. « Traduire, c'est lire avec un

peu plus de patience que d'habitude, et même avec un crayon à la main pour écrire entre les lignes » (CII : 11), annonce le poète qui accompagne ses traductions d'une introduction, parfois éloignée du texte, nouvelle forme de rêverie littéraire. En montrant comment il lit les œuvres d'autrui, tant picturales que littéraires, il offre des clés de lecture de ses propres livres¹.

Les méditations imaginaires (*Le manteau de Fortuny*, *Les trois coffrets* et *Vies antérieures*) sont des œuvres de la rêverie qui manifestent une recherche de la rêverie dans la mémoire, ou la quête d'une mémoire personnelle dans une rêverie sur un personnage. Certes, l'on pourrait considérer *Le manteau de Fortuny* comme une rêverie littéraire ; si l'œuvre semble être à la lisière des deux sortes de méditations, le point de départ de la rêverie est le nom de Fortuny, ce « sésame » qui « oriente dans le dédale de la ville et les souvenirs de lecture », qui mène au « manteau de la fugitive » (MF : quatrième de couverture) et *À la recherche du temps perdu*. Parce que le poète rêve d'abord sur le personnage, sa rêverie l'amène à l'œuvre de Marcel Proust, et non l'inverse. Ce livre est d'abord une méditation imaginaire avant d'être une méditation littéraire.

Les méditations sur le monde – *Un détour par l'Orient*, *L'autre hémisphère du temps*, *Le goût de l'homme*, *Rome ou le firmament* et *Illusions sur mesure* – s'attachent à des personnages historiques, à des lieux géographiques, et tracent une voie vers l'ailleurs, l'invention, la trouvaille et l'illusion. Nées de la rêverie, elles sont liées à la fiction de la mémoire et du voyage. L'imaginaire nourrit la mémoire si bien qu'il est difficile de séparer littérature et réel. La fiction se fait mémorielle tout comme la mémoire se fait fictionnelle. Macé donne à voir l'essence du monde et l'existence humaine ; il se tourne vers de nombreuses civilisations et propose une méditation sur le monde fondée sur les sens, hésitant entre le désir d'une connaissance concrète et le rêve.

1. Je reviendrai sur ce point dans la troisième partie au chapitre II : « Lire par-dessus l'épaule ».

MÉDITATIONS SUR L'IMAGE – LA RÉFLEXION
DES IMAGES

Dès 1993, Macé analyse des photographies et tableaux, puis, influencé et guidé par Henri Cartier-Bresson, Martine Franck, Isabel Muñoz et Pierre Alechinsky, il s'adonne à l'art photographique. Son œuvre se fonde alors sur des reflets et des interactions esthétiques. Certains livres, en un seul code, celui des mots, font référence à un autre, celui de l'image, comme *La mémoire aime chasser dans le noir*. D'autres, mêlant textes et images, sont uniquement de Macé (*Mirages et solitudes*, *Un monde qui ressemble au monde*, *Les jardins de Kyôto*, *La photographie sans appareil*) ; d'autres, enfin, sont les œuvres de deux artistes, de l'écrivain Macé et d'un photographe tels Alechinsky ou Muñoz (*Choses rapportées du Japon*, *Rome, l'invention du baroque*, *Colportage III. Images*). Le texte est parfois antérieur au code visuel et peut susciter différentes adaptations iconiques, d'un même créateur ou non, comme *Le singe et le miroir*.

Les images n'ont pas toutes la même fonction : certaines sont de simples illustrations témoignant avant tout d'une amitié entre les artistes : ainsi de *Cinéma muet* illustré par Alechinsky dans l'édition de Fata Morgana ; d'autres accompagnent l'écriture et sont des miroirs de la poésie, notamment quand les photographies sont de Macé.

La mémoire aime chasser dans le noir, *Cinéma muet*, *Rome ou le firmament* et *L'art sans paroles* sont un appel de l'image dans des œuvres sans images. *Rome, l'invention du baroque* qui reprend un texte de *Rome ou le firmament*, associé à des photographies de Muñoz, est une illustration de cet appel. Les œuvres avec images sont les œuvres d'une interaction des arts (de la littérature et de la peinture, du dessin ou de la photographie), qui mène parfois à la disparition de l'un à la faveur de l'autre. Elles sont aussi une interaction avec un autre, un double, qui peut être soi. *Colportage III*, *La chasse des dames*, *Leçons de choses*, *Choses rapportées du Japon*, ainsi que les préfaces aux ouvrages de photographies proposent une interaction entre soi et un autre artiste.

La photographie sans appareil et *Un monde qui ressemble au monde* sont une rencontre avec soi-même, si bien que l'appareil lui-même se fait oublier : la photographie se fait sans appareil.

Cet entrelacement de l'image et du texte a donné un second souffle à l'inspiration du poète, comme le prouvent les nombreuses méditations sur l'image et la réédition complétée de *Leçons de choses*. Lorsque *Leçons de choses*, d'abord publié aux Éditions La Pionnière, est réédité deux ans plus tard par les Éditions Gallimard, les premières méditations sur les dessins d'Émile Boucheron sont accompagnées de nouvelles rêveries, qui, significativement, se font méditations littéraires (allant d'*À la recherche du temps perdu* aux *Contes cruels* et aux *Diaboliques*) et méditations sur l'image, car Marc Audebert, l'instituteur qui donnait ces leçons de choses, n'hésitait pas « à faire appel aux images, aux gravures et aux projections lumineuses » (LCho).

Les ouvrages qui s'appuient sur un mélange de différents codes artistiques, iconique et verbal, constituent un ensemble que l'on pourrait croire, de prime abord, indissociable. Cependant, les rééditions entraînent parfois la désunion des deux codes à la faveur d'un seul (notamment lors d'une nouvelle publication en recueil) ou le recours à une autre forme d'art. Le vagabondage générique entraîne une disparition des images ou du texte, comme si l'œuvre percevait l'interaction artistique comme un mirage et reconnaissait la solitude des deux arts. L'interaction serait une illusion. *Choses rapportées du Japon*, édité en 1990 avec des lithographies et des eaux-fortes de Alechinsky, puis réédité en 1993 avec des photographies de Alechinsky, et enfin dépourvu d'images lors de la mise en recueil en 2000 dans *Un détour par l'Orient* en est un bel exemple. *Colportage III. Images*, qui propose la réédition de *La chasse des dames* avec seulement un fragment du tableau, en noir et blanc, contrairement à l'édition originale qui multipliait les vues du tableau en couleurs, annonce la disparition de l'image au profit du texte. *Un détour par l'Orient* et *Illusions sur mesure* qui reprennent, sans photographies, les textes de *Choses rapportées du Japon*, d'*Un monde qui ressemble au monde* et de *L'âge de fer* confirment la prééminence du texte sur

l'image. Ne serait-ce pas une façon de suggérer que penser que le monde de l'image puisse ressembler au monde du texte est une illusion sur mesure ? Significativement, au fil des décennies, les œuvres deviennent essentiellement photographiques (*Mirages et solitudes* exile les mots en fin d'ouvrage en les réduisant à de brèves légendes) ou essentiellement poétiques, comme le prouve *Filles de la mémoire* publié en 2007. Le détour par l'image, cet exotisme artistique qui mène le poète à vagabonder dans de nombreuses régions du monde, de la France au Japon en passant par le Liban, le Yémen, l'Espagne ou l'Éthiopie, l'éloigne de la poésie, puis l'y ramène : la « boucle bouclée [...] nous permet aujourd'hui l'examen des traces (écrites) de la pensée de [Macé] qui recouvrent les traces (sur le terrain) des pensées auxquelles il s'est confronté » (CI : 121).

Macé entretient des rapports mouvants, instables et complexes avec les catégories génériques. Il se nourrit et s'écarte des référents et des modèles antérieurs et montre une propension à l'hétérogénéité et à la fusion qui utilise (exception faite du genre théâtral) toutes les possibilités de la littérature. Il chemine entre différentes formes et divers langages. Nonobstant, au-delà de cet exotisme formel, un autre lien unit les œuvres de Macé, mais aussi les oppose et les rapproche à la fois des ouvrages d'autres écrivains. Serait-ce une voix personnelle, la voix poétique intérieure ? Comme d'autres auteurs, tel Pascal Quignard, Macé fait entendre sa voix au milieu de références et de critères littéraires antérieurs et précis. Sa voix poétique est fondée sur un métissage (de langues, de textes, de civilisations, notamment orientales), sur le colportage de formes artistiques et sur un imaginaire foisonnant. L'auteur-voyageur ne serait-il pas un poète-colporteur ? ne serait-il pas non seulement un tisseur de textes mais aussi un chineur d'images ?

DEUXIÈME PARTIE
UNE POÉTIQUE DU COLPORTAGE
ET DE L'IMAGINAIRE

CHAPITRE I

L'IMAGINAIRE POÉTIQUE

Couramment, le substantif *imaginaire* renvoie à la rêverie, au rêve ou au fantasme. Il est associé à l'invention et acquiert une dimension symbolique, alors que le mot *imagination* désigne une production mentale de représentations sensibles distinctes des perceptions sensorielles des réalités concrètes et des concepts ; le terme *imagerie*, quant à lui, désigne un ensemble d'images, la représentation donnée d'une perception sensible. Parce que la perception, pour Gérard Macé, ne serait pas tant le fondement du savoir qu'une expression du sentiment et serait étroitement liée à l'art, son imaginaire me paraît être composé d'un versant représentatif et verbalisé et d'un autre émotionnel, affectif, touchant le sujet. Il puise sa source dans le rêve, le fantasme, les mythes, les langues et les photographies. La poétique de colportage de Macé se fonde sur une esthétique des images, visuelles, virtuelles et stylistiques, privilégiant diverses formes de l'imaginaire dont la fin n'est pas d'asséner des vérités mais de rendre présents le sujet et le monde sous différents aspects et d'en restituer un sens – ou des sens pour mieux approcher le « grand secret » du monde : « Le grand secret ? Mais le monde ne livre pas sa formule aussi facilement, s'il y en a une. Et à vouloir approcher ce mystère sans points d'appui, on tombe tôt ou tard dans le vide ou l'emphase » (GH : 28).

LES VOILES DE LA MYTHOLOGIE

LES DIVAGATIONS POÉTIQUES DES MYTHES

Les allusions mythiques, qui ponctuent les ouvrages de Macé, de manière explicite ou voilée, sont des « points d'appui » qui évitent de sombrer dans l'emphase en privilégiant détournements et réactivations de sens. Elles oscillent entre leur signification première et la subversion de leurs symboliques, connaissent un glissement de sens et appellent une perversion des signes, provoquée par le déracinement que l'auteur fait subir aux invariants mythiques. À la suite de Gérard de Nerval, d'André Breton ou de Michel Leiris, Gérard Macé parvient à l'invention d'un mythe littéraire. Dans *Vies antérieures*, les occupations de Léonie, brodeuse, entraînent un renouvellement de la figure des Parques dont le néfaste « présage » mène au motif de l'origine honteuse. Le thème du fil devient celui du linge à laver (« langes toujours sales », « linge à l'envers ») car tâché de sang :

Autour du lavoir c'était un sabbat de sorcières, une assemblée de récitantes vêtues de noir, dont le corps disparaissait sous l'épaisseur des jupes et des sarraus, mais dont l'intimité s'étalait avec le linge, et dans une conversation dont l'écho me parvient encore – un échange incessant de conseils et de remèdes où la faiseuse d'anges rivalisait avec la jeteuse de sort. Vieilles Parques à la langue de vipère, c'est votre visage qui remonte à la surface, ridé par les remous de la mémoire, quand je lis ces légendes où il est question d'une laveuse de nuit qui tord le linge à l'envers, des langes toujours sales des enfants mort-nés, ou du drap qui flotte et s'enfonce dans un mauvais présage (VA : 87).

Le récit détourne le mythe des Parques de son sens premier et ne retient que de rares motifs du mythe (tel le fil). Les déformations des éléments mythiques aboutissent à une image négative : « vieilles Parques à la langue de vipère ». Les référents mythiques ne sont donc pas de simples ornements littéraires ou culturels mais participent d'une divagation poétique. Sortes d'analogies, ils construisent le sens du texte conçu comme une succession de

saynètes ou de tableaux de visions fulgurantes (« sabbat des sorcières », « laveuse de nuit qui tord le linge ») porteuses de sens : la saleté du linge est la marque indélébile d'une faute. S'appuyant sur une culture largement répandue, les textes de Macé jouent avec le sentiment de familiarité et un effet de surprise. Ils détournent le mythe de ses significations habituelles en filant une métaphore qui donne au récit sa tonalité poétique. Le mythe est repris, non pour être répété, mais modifié. Son sens en est grandi, parfois altéré et suscite la surprise.

Les anecdotes biographiques, dans *Vies antérieures*, sont revisitées par les mythes bibliques, à moins que ce ne soit les mythes qui entrent dans la sphère anecdotique. Ainsi de l'histoire d'Adam/Linné et d'Ève/Gladys Brown qui se piqua en photographiant une ortie recueillie par le botaniste. Le venin du serpent de la tentation devient celui de la connaissance. Il se dilue ensuite dans des souvenirs personnels jusqu'à représenter métaphoriquement l'ortie que l'auteur, enfant, caressait à l'envers en un geste sensuel, proche du péché :

Adam et Ève retombés en enfance, je les revois côte à côte dans une version laïque du paradis, la couverture illustrée d'un Larousse en couleurs, des couleurs aussi criardes que celles des enseignes et des peintures idiotes, aussi naïves et menteuses que les promesses du langage. Sur une prairie semée de mille fleurs un livre rouge est grand ouvert, posé debout comme un paravent, et derrière ces ailes séparées de leurs corps une fille et un garçon découvrent avec l'alphabet la différence entre les lettres, et dans les mots l'errance des choses. Le frère a le regard un peu louche, la sœur est la fille des ouvriers, ils ont le même âge que les enfants trop sérieux dont parle Rimbaud dans « Mémoire »,

*des enfants lisant dans la verdure fleurie
leur livre de maroquin rouge !*

Quand ils ont fini de tourner les pages en silence ils ornent des bâtons à l'écorce circoncise et sous la fêrule du désir ils apprennent l'anatomie. Comme eux je voudrais retrouver le nom vivant des choses, le trèfle et le bouton-d'or derrière la sombre autorité des langues mortes, et m'endormir au fond d'une prairie, parmi les herbes hautes et des fleurs au nom

vulgaire, avec l'ortie court vêtue, toujours fière et vénéneuse, cette ortie que dans les jeux de l'enfance je caressais à l'envers en effleurant ses feuilles, de bas en haut comme on remonte en rêve le long d'une jambe, ou comme une fille relève l'ourlet mouillé de sa robe pour traverser un ruisseau (VA : 80-81).

Les personnages mythiques (Adam et Ève) sont rapprochés de personnages réels : Arthur Rimbaud ou l'auteur encore enfant feuilletant le dictionnaire ou effleurant l'ortie. Les deux enfants rappellent l'image du dictionnaire dans *Les trois coffrets*, « ou plutôt de sa couverture illustrée : sur une prairie en fleurs, deux enfants sont cachés derrière un livre rouge, un garçon et une fille qu'on imagine épelant les mots » (TC : 57). Les références culturelles acquièrent de nouvelles significations et enrichissent la valeur poétique de l'œuvre. L'allusion à « Mémoire » de Rimbaud est déjà présente dans *Ex libris*, mais sans référence mythique, car cette œuvre est plus critique que poétique. Dans *Vies antérieures*, le récit, poétique, joue avec le mythe : il le métamorphose, s'en détache jusqu'à l'oublier. Il ne s'élabore pas autour du mythe, mais se sert de lui pour laisser place à un récit d'un autre ordre : autobiographique (« cette ortie que dans les jeux de l'enfance je caressais à l'envers »). Les textes renvoient à la sphère culturelle, mais déformée et réajustée à l'histoire personnelle ou au monde contemporain. Macé, véritable colporteur de mythes, se plaît à rendre vagabonds, à faire voyager leurs invariants dont le déplacement dans le monde contemporain bouleverse la représentation logique, temporelle et spatiale et concourt à une réécriture poétique. Les éléments mythiques s'intègrent dans un contexte nouveau auquel ils donnent une autre portée qui leur offre, en retour, un autre sens à déchiffrer. Ils procurent à l'auteur la sensation d'« enjambe[r] les siècles en suivant des histoires de dieux et de rois » (GH : 19).

Mises en scène dans la réalité contemporaine de l'écrivain, les figures mythiques acquièrent un pouvoir allégorique. Elles deviennent presque des êtres vivants, pourvus d'une âme, et caractérisent les hommes des XX^e et XXI^e siècles, si bien que les personnages mythiques sont délaissés au profit de personnages

réels. Devenant à leur tour mythiques ou tout au moins symboliques, ils invitent l'auteur à revenir à lui :

Dans la chambre de l'esprit, ce n'est pas Narcisse que nous photographions, mais Gaspard à l'instant où il sort du noir, comme si la mort sortait du bois pour nous cueillir en plein jour. [...]

L'ombre de Gaspard est retournée dans les limbes, au milieu des âmes errantes et des enfants mort-nés : c'est nous-même apprenant à nous reconnaître, et parlant à la troisième personne d'un personnage qui nous ressemble, comme si la cérémonie du langage ne servait qu'à congédier l'enfance. C'est nous-même assis pendant des heures, à ressasser des questions en déchirant des habits, des habits de fille ou des vêtements trop neufs. Pris parfois par le rire de l'idiot devant une pièce de monnaie, en attendant que l'inconnu revienne avec son manteau de voyage (MCN : 100).

Macé réactive le sens des mythes et fait des personnages réels (« Gaspard ») des figures mythiques qui nourrissent à leur tour sa poésie. Par le truchement des mythes, il unit différentes temporalités et divers espaces ; il fait se chevaucher différentes voix et mémoires, collectives et subjectives. La mémoire collective, celle des mythes, rejoint sa mémoire personnelle, celle de son enfance. De manière subreptice, le mythe fait basculer la fiction, l'imagination, vers les confidences autobiographiques. À l'insu du lecteur, le passé de la fiction laisse place à un passé vécu ou à un présent. Les différents temps et l'utilisation des pronoms personnels (notamment dans les poèmes de la première partie des *Balcons de Babel* ou de la seconde partie du *Jardin des langues*) signalent la rupture entre récit mythologique et récit de vie. Si ces poèmes se situent dans un passé mythique et fictionnalisant, la fiction est absorbée par un autre discours au présent qui la supplée et la supprime. Aux deux sortes de passé, l'un fictif (celui de l'invention), l'autre réel (celui de la mémoire), succède un présent qui prolonge le passé, en intégrant des impressions actuelles découlant des souvenirs évoqués. Le passé mythique disparaît sous un passé composé, puis un présent, jusqu'à donner une nouvelle signification, détruisant les référents culturels pour

mieux les reconstruire. Macé aime jouer avec son lecteur : il multiplie les possibilités de lecture et rend imperceptible le moment où le récit mythique laisse la place aux souvenirs personnels, au présent du sujet, puis aux réflexions. Les poèmes en prose des *Balcons de Babel* concluent souvent les allusions mythiques par une phrase réflexive, proche d'une vérité générale et révèle ce que la fiction contient de pensée.

Réminiscence désirée ou involontaire, entre non-dit et culture partagée, le mythe provoque chez le lecteur une posture active. Au commencement d'une allusion mythique, le lecteur croit deviner la pensée de Macé mais en définitive, par une série de croisements et d'associations sémantiques ou spatio-temporels, il est guidé vers un sens qu'il n'avait pas perçu de prime abord. Son attention est redoublée ; son plaisir de lire, décuplé. Le plaisir de lire et le plaisir d'écrire se rejoignent, car « raconter », pour reprendre Dominique Viart, « c'est à la fois s'abandonner à la *jouissance* narrative et jouer avec les ingrédients désormais connus du récit¹ ».

ÉCHO, NARCISSE ET ORPHÉE, UNE ESTHÉTIQUE DE LA REPRISE

Comme si le fond répondait à la forme, les œuvres de Macé faites de ressassements, conçues selon une poétique spéculaire et attachées à la musicalité des phrases et à l'art visuel, se tournent essentiellement vers deux mythes qui symbolisent des reprises auditives et visuelles : Écho et Narcisse².

Narcisse se regardant serait l'image du poète-voyant. Ce mythe annonce que la poésie de Macé est essentiellement une poésie des sens, une expérience du monde qui passe par le silence et la vision. Pour Rimbaud, être voyant est une manière d'être au monde. Mais il s'agit autant d'être voyant que de privilégier le

1. Dominique VIART, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 1, mémoires du récit*, Paris, Éditions Minard, 1998, p. 19.

2. Significativement, Macé évoque ces deux figures dans l'œuvre de Des Forêts, en ne retenant finalement qu'Écho pour rappeler que « la voix d'une seule personne appartient à plusieurs personnages » (CI : 72).

visible et de faire de la subjectivité une modulation du visible et de l'invisible. Voir est plus que voir le visible, c'est voir l'invisible. Généralement associé à la vision et à la réflexivité, Narcisse n'est pas un personnage qui meurt de s'être regardé : se percevant dans un miroir sale, il ne parvient pas à se voir tel qu'il est :

Quand j'étais seul, j'entrais secrètement dans la chambre des parents. Derrière le lit, dans la pièce aux doubles rideaux toujours tirés, j'ai découvert un jour un seau sordide où trempaient des linges. Ensuite, j'ai soulevé le couvercle souvent, pour me voir dans ce miroir sale (BB : 72).

L'eau, poétiquement suggérée par une métonymie et associée à un miroir sale, crée une image dégradée de Narcisse, qui ne se reconnaît plus. L'œuvre de Macé rappelle celle de Marcel Schwob dans laquelle les miroirs, les doubles et les masques se multiplient si bien que Narcisse finit par ne plus voir dans le monde qu'un miroir qui reflète une image qui n'est même pas lui. Les apparences deviennent équivoques, la réalité est ébranlée sous un ensemble de reflets qui fondent réel et imaginaire, comme si les surfaces transparentes renvoyaient fantômes et fantasmes :

Dans les miroirs qui vont se multiplier, l'homme ne verra bientôt plus que la foule immense de ses semblables aux prises avec « l'autre », puisque le barbare, l'étranger d'autrefois ont laissé la place à ce fantôme, à ce figurant que nous incarnons à tour de rôle (AHT : 40).

Le miroir efface la singularité du sujet par un jeu de similarités et de distinctions. Il est fréquemment associé au tragique ou à des marques négatives, comme le sont Narcisse et Écho, notamment lorsqu'ils sont unis à la nuit et à la mort. Le poète évoque « *la vaisselle de nuit de narcisse* » et « *les vêtements de nuit de narcisse dont la doublure descend nue dans le trou du souffleur* » (BB : 81-86). Il lie la nuit et l'eau quand celle-ci se fait sombre : « *Narcisse toute la nuit regarde passer les bois flottants d'un théâtre : l'ébène et l'acajou sur les eaux de la mémoire, le bois mort dans le ru des latrines, le dormeur remonte alors les eaux claires et noires d'une rivière* » (BD : 112).

Narcisse et Écho sont les doubles l'un de l'autre : chacun interroge la réflexivité, sur le plan sonore ou visuel ; l'un est une voix privée de corps, l'autre, une image dépourvue de corps : « Avec ces mythes, le corps [...] se prépare à disparaître dans d'autres éléments, et [...] en active la jouissance, plutôt que d'affirmer une stérile identité » (CI : 51). La présence d'Écho et de Narcisse exhibe deux constances de la poétique de Macé : un dialogue avec soi considéré comme double (d'où l'image d'Écho) et une représentation de soi par une quête du double qui est une quête de soi (d'où l'image de Narcisse). Écho est un emblème de l'invisibilité et de l'irreprésentable. Elle est un avatar du double qui répète la parole de l'autre et fausse la communication : ses questions, énigmatiques, restent sans réponse. Écho reflète les préoccupations de Macé liées à l'origine sans réponse. Son invisibilité surgit comme une spiritualité, comme l'indice d'une pensée musicale. En somme, de la poésie. Écho est l'oracle qui avise du secret des mots et de la valeur symbolique et poétique des récits. Le mythe guide la poésie et la pensée de Macé.

Point étonnant alors qu'aux personnages d'Écho et de Narcisse est associé Orphée, qui incarne le passage de l'oralité à l'écriture, des mots entendus aux mots écrits, donnés à voir, et qui a intéressé des poètes chers à Macé, tels Nerval (« El Desdichado ») et Victor Segalen (*Orphée-Roi*). Dans *Bois dormant*, Orphée est transposé dans une ville moderne, en banlieue, et ne se retourne plus. La description poétique des décors et du personnage équilibre la tendance moderniste d'une telle évocation qui pourrait sombrer dans un réalisme dénué d'onirisme.

Orphée, symbole musical (donc sonore) qui a perdu Eurydice pour l'avoir regardée, Narcisse et Écho posent avec acuité une question primordiale : comment l'art, en particulier poétique, concilie-t-il le rythme, le sens et la vue ? Il semblerait que l'auteur ait trouvé une première réponse, mais temporaire, dans le lien entre images poétiques et images visuelles. J'y reviendrai¹.

1. J'approfondirai ce point dans la deuxième partie aux chapitres III et IV : « Littérature et images : rendre la langue au monde muet » et « Penser sa vie en images ».

LES MIROIRS MAGIQUES DES CONTES

DES RÉCITS D'EMPRUNT

Face au mutisme familial, Macé constate, dans *Leçon de chinois*, que « le temps est enfin venu [pour lui de se] confier à une seule langue, celle des contes de nourrice » (LC : 50), celle de l'oralité, signe d'une parole partagée. L'auteur distingue la langue enfantine de celle des adultes, à tel point que, dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, il fait allusion aux *Contes* de Charles Perrault, présentés, surtout depuis Jan de Vries, comme les formes ludiques des mythes, dont le langage littéraire, l'enchaînement des événements, l'absence d'épaisseur des personnages et la clarté de l'univers évoqué sont à priori destinés aux enfants. Dans *Le singe et le miroir*, réédité dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Macé commence « le roman des jumeaux » en citant en italique Georges Dumézil qu'il reprend également, mais de manière explicite, dans *Le goût de l'homme* :

Nous ne parlons plus la langue de l'enfance mais nous la comprenons encore, semblables à ces deux frères de retour dans leur village natal, *qui riaient encore aux bons endroits* quand ils entendaient à la veillée les contes autrefois sus par cœur (SM : 25).

Le « retour dans le village natal », manifestation d'une quête généalogique, est associé à la magie des contes dont le langage joue un rôle particulier en littérature et dans la vie du poète qui n'a besoin, pour « demander [son] chemin », que de « quelques phrases apprises par cœur et répétées, comme les formules d'un conte » (CRJ). Cette langue enfantine, celle de l'origine d'une certaine manière, comme le sont les contes par rapport au récit, lui permet de se retrouver, dans l'espace et au sein d'une famille. Mais si Macé est sensible à l'enchantement du conte, il ne faut point chercher dans ces allusions un rappel de lectures enfantines. Ce n'est pas la nostalgie de ce qu'on lui aurait lu, enfant, qui gouverne son écriture, car sa lecture des contes est une lecture d'adulte : Macé a découvert Perrault en écrivant *Bois dormant*, et

ne lui a donné son titre qu'une fois l'ouvrage achevé. Il réhabilite la langue des contes pour respecter les traditions et échapper à la mort des mots et des liens familiaux : ces enfants, « ce qu'ils ont en commun, c'est de parler une langue qui va disparaître, ou du moins de la comprendre encore, et d'être des tombeaux vivants » (CRJ : 36). Prenant appui sur l'esthétique des contes, métaphore d'une oralité pure qui survit à l'absence (ou à la méconnaissance) d'orateur originel grâce à une succession d'orateurs, Macé dépasse l'impossible communication familiale par la confrontation de la parole et de la langue, de la réalité et des récits imaginaires. Il parvient jusqu'à une sorte d'union, voire de communion. « Sensible à la féerie du conte, à la magie de l'objet, à ce que le désir autant que la fortune trame entre les êtres » (CI : 22), il tente, par cette parole fantasmatique de l'origine, véritable récit rétrospectif et écho mémoriel, de remédier à la défaillance de la langue maternelle : « Ma forêt est plus vivante qu'une forêt peinte : c'est la forêt des contes [...]. Elle est plus archaïque, plus inquiétante aussi » (CIII : 51). Ses œuvres métamorphosent la légende familiale (l'arbre généalogique), à partir de la « forêt des contes », des réminiscences de lectures ou d'histoires pour enfants. Récit emprunté, le conte est partage d'une parole et écoute de l'autre. Il est un récit de mémoire qui rassemble les hommes, et invite chacun à se reconnaître dans l'autre, « ce qui permet de vérifier encore une fois ce que la littérature essaie de nous apprendre depuis toujours : qu'il existe une autre communauté que celle du sol et du sang – la communauté des hommes qui se souviennent des mêmes récits » (CIII : 13). Les reprises de figures des contes, loin d'être seulement ludiques, sont complexes, porteuses de tradition, de mémoire et de morale. Échos de la mémoire, les contes, à l'instar des mythes, se présentent comme des récits à caractère rétrospectif, s'inscrivant dans une tradition orale, par lesquels le récitant devient le dépositaire et le colporteur d'une histoire à valeur morale. Macé, comme CEil-de-Faucon, dans *Le dernier des Mohicans*, regrette la disparition de cette tradition orale louant l'exemplarité et la persévérance humaines. Dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, soulignant

leur caractère oral et incantatoire, il critique le passage des contes enchanteurs à la cruauté de la vie : « Aux miroirs magiques des contes, aux reflets des eaux dormantes ont succédé nos portraits véridiques et cruels » (MCN : 43). Dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, les fées, marques du destin, aident à mieux comprendre les hommes et le monde. L'auteur ne les assimile pas à la fatalité, mais leur donne un rôle plus complexe. Il insiste sur la présence de deux fées, la mauvaise et la bonne, tenant à une dualité qui laisse place au libre arbitre dans l'appréhension du monde. Ces présences duelles sont d'autant plus justifiées que la frayeur n'est pas étrangère aux contes, elle fait partie de leur charme. Elles répondent, par les étapes initiatiques qu'elles mettent en œuvre et les enjeux symboliques qu'elles représentent, à des exigences heuristiques et poétiques. Macé se sert de la double caractéristique des contes : de leur pouvoir de significations et de leur possibilité de métamorphoses pour dire sa pensée poétique. Trois procédés gouvernent, me semble-t-il, son écriture et participent de la construction du sens : la divagation (détournement), la synthétisation et la figuration (corporisation d'une abstraction ou passage par une image visuelle).

LA FIGURE DE L'OGRE : L'IMAGE DU POÈTE

À la fois sauvage et animal, traversé de forces opposées, être hybride proche du Minotaure et du diable (car on ne revient pas de son antre), l'ogre est un bon exemple de l'écriture de Macé, qui renouvelle une figure de contes en la reprenant d'une œuvre à l'autre selon différentes significations. Dans *Bois dormant*, l'ogre rappelle les contes de sorcières avec l'invariant des petits cailloux blancs. Parce que sa hotte est l'allégorie de la barque de Charon qui emporte les âmes, il est lié aux motifs du rapt et de la mort ; il est évidemment uni à l'invariant qu'est la dévoration (« mange », « l'ogre rouge rassasié de la chair » – JL : 23). Le poète renouvelle ce motif en l'associant d'abord au temps, comme Jean Tardieu, dans *Les tours de Trebizonde*, qui fait de la dent de l'ogre celle du temps qui ronge :

Ceil natal retourné ouvre les prairies sur le livre noir et mange les caillots flambés du cœur ciel tabac refroidi chauffé à blanc les poumons au pied des murs de la mémoire et rouge le chientent (fracture l'os et le sang s'ouvrira serruriers du soir videz-vous de la peur de la nuit vomie violette laissez-nous sur les prairies de poivre le cœur l'ogre rouge rassasié de la chair les feux éteints de l'orgie..... (JL : 23).

Les points de suspension inscrivent le temps qui passe et les dents qui rongent et laissent des marques sur la page. Le temps est la forme divine de l'ogre (ou du taureau) qui dévore, présenté négativement sous son aspect digestif et anal :

.....
..... *les produits du sens nouveau comme vanille et cumin dans du vieux miel et la mort qui sodomise l'anus des nuits le ciel un perpétuel taureau d'étoiles (leurs couilles les pendules rosés et sales dont la corne brûle entre véronique et châtiment l'anthrope l'aine offerte à déchirer le sens.....*
... (JL : 25).

La dévoration est une image complexe. Digestive et corporelle, elle témoigne d'un désir négatif de possession (« sodomise l'anus », « l'aine offerte à déchirer », « châtiment ») ; métaphorique, elle devient recherche positive de sens, volonté de compréhension, et invite à différencier « avaler » et « dévorer » : si le premier acte est positif, l'autre ne l'est pas. Comme l'annonçait subrepticement le terme *anthrope*, l'image poétique et positive de l'ogre, dévorateur du temps, est, selon *Le goût de l'homme*, l'anthropologue. En quête de sens et de mémoire, soucieux du temps et de la mémoire à sauvegarder, il se met à l'écoute d'un « Saturne édenté », avatar dégradé de Chronos, qui, tel un ogre, « mange ses mots » :

L'anthropologue est un ogre ; mais un ogre d'une étrange nature, puisque au lieu de dévorer sa descendance il assimile la force des ancêtres. Ou ce qui reste de cette force : ainsi, parmi les Oubykhs dont Dumézil parle avec tant de gratitude, puisqu'ils lui ont légué leur langue, leur savoir et leurs

L'IMAGINAIRE POÉTIQUE

traditions, il en est un, âgé de quatre-vingts ans, dont la prononciation n'est pas sûre à cause de sa déplorable dentition. Comment ne pas voir, dans ce vieillard qui mange ses mots, la figure d'un Saturne édenté ? (GH : 37)

L'ingurgitation insiste sur l'effet d'une identification positive (« assimile la force des ancêtres ») et sur la pérennité de la culture et de la civilisation. À l'ogre-anthropologue sont légués « langue », « savoir » et « tradition ». L'ogre rappelle la figure du poète : l'écrivain est un ogre : un *anthropologue*, aimerais-je dire, qui se tourne vers les traditions mythiques, qui joue avec la langue, dévore les mots d'autrui par un jeu citationnel et offre un savoir sur le monde, fondé sur l'imaginaire. La parole des contes se fait nourricière et nourriture. Macé insère des éléments constitutifs des contes les plus populaires pour en détourner le sens en les détachant de leur contexte. Il renouvelle de cette manière les significations et construit sa fantasmagorie. Quand il associe l'ogre à la vitesse, matérialisant une dévoration rapide, celui-ci acquiert des caractéristiques positives. Lorsqu'il est en quête de mémoire ou dévore les esprits, pour réveiller les consciences, il ne se transforme pas en anthropologue mais en chat botté, image du poète, comme l'est le chat Murr dans « L'Académie des chats » :

*Propriétaire d'enjambées de sept lieues et davantage je traverse
vitesse multipliée les carcans de vos têtes les régions pluvieuses de
vos conversations où les empreintes lisibles sont des coquilles
émiettées à contenance de sable* (JL : 11).

La rapidité du déplacement qui combat la fixité des « carcans » de l'esprit est exhibée par le rythme des phrases non ponctuées et par l'utilisation de l'italique qui marquent le mouvement du personnage et introduisent un rythme poétique. La bestialité rapproche de l'humanité tout comme les renouvellements des figures des contes mènent à la poésie.

L'imaginaire savant et populaire de Macé, loin d'offrir une vision figée de soi et du monde, répond au contexte historique contemporain, teinté de sacré et de profane. Il survient à un

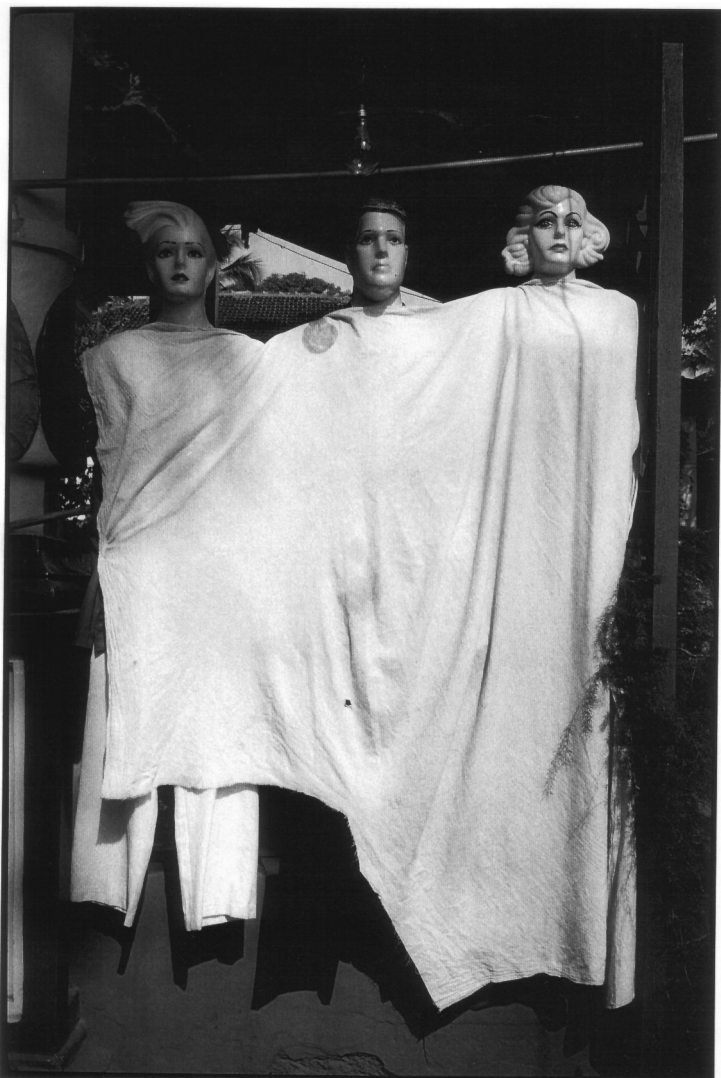
moment où la croyance tend à faire défaut mais où la nécessité d'enchanter le monde, afin de mieux le comprendre, n'est pas totalement évacuée. Il raconte en dissimulant et génère une invention poétique faite d'écarts et de détournements. Il n'est pas une simple répétition, même si Macé, en s'attachant aux mythes et aux contes, est à l'écoute d'une parole qui lui est antérieure, d'une parole d'autrui qui nourrit sa parole. En s'appropriant un mythe ou un conte, le poète laisse divaguer son imaginaire.

UNE FANTASMAGORIE PERSONNELLE

Les mythes et contes subissent une démythologisation, une sorte de dislocation ou une délocalisation, un déplacement qui autorisent l'apparition d'un lieu autre, entre l'imaginaire personnel et le symbolique, loin d'« une mythologie de livre de classe, avec des dieux aux rôles immuables et parfaitement distribués, qui se répartissent les fonctions comme des saints guérisseurs les parties du corps » (GH : 101). Ce lieu intermédiaire est celui du fantasme, qui unit la pensée à l'imagination. Fantasme qui lie aussi la photographie à l'imagination, et se fait alors « fantôme », comme l'a rappelé l'exposition *Fantômes, fantasmes*¹ à la Galerie Landrot en 2004.

La fantasmagorie de Macé est essentiellement double : à l'évocation d'un monde de chair, souvent violent, empreint de souffrance physique et morale, répond la vision d'un monde aérien, léger, dans lequel les anges ou certains volatiles surgissent comme les envoyés d'une délivrance spirituelle. Une opposition signifiante exhibe les aspects divergents de l'être : d'une part un monde de chair violentée, d'autre part un autre aérien, signe d'une pensée qui délivre. L'imaginaire s'élabore en termes d'oppositions entre le lisse et le rugueux, la douleur et l'apaisement, car « l'imaginaire a [du] mal à distinguer les délices et les tourments » (IM : 35). Cet entrelacement, loin d'être anodin,

1. Voir, page suivante, photographie inédite en volume : carte d'invitation pour l'exposition *Fantômes, fantasmes*, Paris, Galerie Landrot, novembre 2004.



fait sens. Il est l'indice d'une fantasmagorie personnelle mêlant corps et pensée. Car la pensée de Macé se dit par le corps ; l'expression est organique. Comme chez Friedrich Nietzsche, sa

pensée est corporelle, indissociable d'un corps souffrant. Son monde de l'entre-deux, entre intelligibilité et perception sensible, est le lieu où l'imagination dépasse les limites du monde sensible, où l'esprit se corporalise et le corps se spiritualise. L'acte créateur, comme le langage, se fonde sur la dualité du corps et de l'esprit.

RÉINVENTER LE CORPS

L'imaginaire du corps, dans l'œuvre de Macé, concourt de manière visuelle à une compréhension de soi et du monde, car le corps est un miroir du monde. Il fait surgir un sens, dès lors que le savoir ou l'explication scientifique ou tout au moins verbale font défaut ; le sens est offert par un geste, à partir du visible et de l'invisible. Le corps signifie le sens. Il est toujours présent, y compris quand il est partiellement absent, notamment dans les images : ainsi, dans les photographies, les deux danseurs dont on ne perçoit que les pieds et qui donnent l'impression de sortir du champ, une foule prise en contre-plongée, un homme titubant, un autre assis, un masque, un paysage ou un tableau dont les dunes ou les vagues désormais figées semblent les marques imaginaires de rides que le temps aurait laissées sur un visage (MS : 12, 27, 32, 5, 7, 24, 25). Elles sont les signes d'un sentiment de dépossession, d'une nostalgie de ce qui se défait, et invitent à une méditation sur le muable et le sépulcral. *Mirages et solitudes* présente des personnages incarnant l'éphémère ou la fin de quelque chose qui les dépasse et qui viendrait à mourir définitivement si la photographie n'était pas là pour laisser une trace : un savoir-faire, celui des mineurs, un art, celui de la couture ou de la danse, une mémoire avec cette poitrine féminine au premier plan, aux côtés de la *Maja desnuda*, comme si le monde réel fusionnait avec le monde pictural, comme si l'art seul était la garantie du réel. Les vieillards dont les corps oscillent représentent la pensée mouvante : l'imaginaire du corps « inspir[e] un art de vivre » (ASP : 23).

Le langage écrit ou parlé est signe d'une gestualité corporelle, d'une incarnation du langage poétique. L'imaginaire de Macé en quête de ses origines tourne autour du motif de la boiterie : « la poésie qui boite en prose et que ne soutient plus l'appareil du scribe » (VA : 12) ; la boiterie du cygne de Charles Baudelaire, du narrateur du *Double assassinat de la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe ou du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* dans la cour de l'hôtel de Guermantes. Cette boiterie dévoile une vérité intérieure : « ce qu'on ne peut atteindre en volant, il faut l'atteindre en boitant », rappelle Sigmund Freud, citant Rückert à la fin d'*Au-delà du principe de plaisir* en 1920. Cette phrase, qui commence « Pierres de touche » (CI : 15), annonce le thème de la méditation poétique : l'écriture naît d'un choc et d'un souvenir inconscient. Le choc de Baudelaire vouvoyant Andromaque, si bien que naît « Le cygne », « long poème autobiographique où les images se superposent, au point que les personnages les plus familiers se dissimulent sous des figures de légendes » (CI : 15) ; le choc des pavés inégaux des rues empruntées par Poe qui donnera *Double assassinat dans la rue Morgue*, que Baudelaire a traduit ; le choc du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* contraint par un wattman de faire un écart se rappelle le sol inégal de Saint-Marc. Ces heurts permettent aux âmes de prendre leur envol et aux auteurs d'écrire, car le faux pas fait trébucher le somnambule qu'est tout poète-rêveur. Lisant *Le diable boiteux*, Macé est « sensible à un vers boiteux qui vient se loger à la place d'une histoire trop connue » (CI : 45). Ce vers boiteux (« *l'œil perdu d'Hannibal dans les marais de l'Arno* ») métamorphose, pour le poète dont l'œil natal est retourné, le personnage boitant Œdipe en un « Œdipe éborgné ». Boiter permet de voir en rêve « des régions plus réelles où le pied s'enfonce encore » (CI : 46). La boiterie ou le pied enflé rapproche de l'art et de la pensée lorsqu'il ne reste pas attaché au sol : « l'ange gardien de Sam Szafran [est] un ange au pied enflé comme celui d'Œdipe, mais dont l'entrave est invisible » (CIII : 45-46). Dans *Le temps de la réflexion* et *Œdipe et ses mythes*, Jean-Pierre Vernant associe le thème de la démarche

à ceux de l'énigme et de l'impossibilité d'échapper à son identité, même secrète, puisqu'il ne la change pas. La figure d'Œdipe, en accord avec son nom, est symbole de « pieds percés ». Œdipe est l'emblème d'une tragédie généalogique mais surtout d'une tragédie de la pensée quand elle est considérée comme supérieure alors qu'elle n'est qu'interprétation, c'est-à-dire sens figé. Macé est partisan d'une « circulation du sens », d'une mouvance et non pas d'une interprétation figée. Il préfère Hermès à Œdipe, figure prétentieuse de l'interprétation qui, en réalité, n'a répondu qu'à une « question trop facile », qu'à « une devinette puérile » :

Ce n'est pas lui qui se jetterait dans la gueule du loup comme Œdipe, en croyant triompher des dieux quand il répond à la question trop facile d'un monstre suicidaire, une devinette puérile dont on s'étonne qu'il ait pu la prendre au sérieux, et donner ainsi dans le panneau (nous avec lui, il est vrai, puisque nous avons fait de son histoire le destin même de l'homme occidental, et de sa légende une tragédie).

Aux pieds enflés d'Œdipe, il est pourtant permis de préférer les chevilles ailées d'Hermès ; à l'aveuglement de l'un, les mystères et la légèreté de l'autre ; à la honte et au châtement, la ruse et le rire ; au bâton de vieillesse du fils de Jocaste, l'éternelle jeunesse et la verge d'or du messager, qui est aussi l'instrument de la guérison sous la forme du caducée¹.

La condamnation de la fixité du sens est imagée, de manière récurrente, par la fixité corporelle : Jean-François Champollion assis dans son fauteuil, le scribe vieillissant depuis qu'il est assis en tailleur. À l'opposé, la boiterie et le déplacement du corps deviennent les signes d'une pensée et d'une poétique en marche.

Dans l'œuvre de Macé, le langage corporel porte son propre sens et offre un surplus de signification. Entité figurée perceptible, le geste rassemble un monde qui lui procure son sens et sa place dans le domaine artistique, notamment théâtral et cinématographique. Il participe de la dynamique du monde et éloigne de tout savoir dogmatique et conventionnel. À l'instar de

1. Gérard MACÉ, « L'inspiration en marchant », *Dédale*, « Poésie. Technique, métaphysique, forme, sens », n^{os} 11-12 (automne-hiver 2000), p. 406.

Séverin, imitant l'interprétation par Charles Debureau de Pierrot, personnage muet, ne s'exprimant qu'avec son corps, Macé est un écrivain très attentif au corps et à son rôle langagier. *L'art sans paroles* exalte le monde muet du cirque, la pantomime et le cinéma muet. Cette œuvre développe une méditation sur la poésie grâce aux figures du poète aphone Livius Andronicus, créateur de la pantomime à Rome, de Pierrot et du singe du cirque qui rappelle celui du *Singe et le miroir* ou des *Balcons de Babel* : ce « *singe [qui] souffle le sens dans mon corps sans organe* » (BB : 86). Les arts muets, comme le sont l'enfance, *l'infans*, ou le souffle dans un « *corps sans organe* », corroborent un désir de communion immédiate avec le monde et une quête de l'en-deçà du langage, car les arts sans paroles ne soumettent plus le corps des personnages à la diction d'un texte. Ils le font échapper au langage articulé, symbole de structure et donc de fausseté. Dans « la vocation d'acteur », la scène la plus troublante est celle où « Pierrot en retrait par rapport aux deux femmes dont il est amoureux, et qui bavardent entre elles en l'observant du coin de l'œil, passe de longues heures à écrire, avec application et grâce, une page dont le contenu n'est pas dévoilé par la suite » (VA : 116). Le corps devient l'image d'une intimité de la pensée. Ainsi, les multiples acteurs aux identités floues et insensées, tels le « nain, la cantatrice, l'aïeule illettrée », qui font face aux lecteurs-spectateurs dans les loges, donnent naissance à une sorte de théâtre intérieur, de « fantasma affublé d'habits de théâtre » (TC : 86). L'efficacité théâtrale résulte non pas de la construction d'une mise en scène abstraite, ni de la reproduction du réel mais d'une création imaginaire qui laisse entendre une voix intime : « la recherche de la voix dans le langage, c'est cela la pensée¹ ».

1. Giorgio AGAMBEN, *La fin de la pensée*, traduction française de Gérard Macé, supplément aux n^{os} 53/54 du *Nouveau Commerce*, 4^e trimestre 1982, non paginé.

LE TOURMENT DE LA VOIX

Dans l'œuvre de Macé, l'imaginaire de la voix dit le fantasme d'une voix antérieure « prisonnière d'elle-même, la voix sans âge d'un enfant sourd » qu'il faut entendre « au fond de nous, [...] au fond du puits d'où notre image remonte en silence, avec la nostalgie des mondes sans miroir où nous aurions pu naître, au bord des ruisseaux clairs où nous aurions pu boire » (SM : 22). Signe d'une tension vers l'autre, la voix est un élément primordial de la construction du sujet. Elle le fait advenir. Elle surgit comme un intermédiaire métaphorique entre le sujet et son origine qu'il recherche, entre le corps et le langage. Le temps de la voix essaie de faire corps avec le temps de l'écriture et de la lecture, instaurant une autre temporalité, musicale, et donc poétique. Écrire la voix entraîne une transformation syntaxique et rythmique. La vitesse rythmique des *Balcons de Babel* retrace l'écoute d'une voix intérieure dont le discours suit une allure presque kaléidoscopique. Si ces textes tournent autour d'un secret de l'origine, Macé ne sombre pas dans l'auto-référentialité. Il se dévoile par des renouvellements formels.

L'œuvre devient le « théâtre imaginaire » des mots qui s'élabore au sein d'une « écriture de la main gauche » dont la ponctuation et la typographie donnent à entendre la cadence de la voix qui délivre la mémoire de l'oubli, « la mémoire en pourriture sous la langue morte », indice d'un secret « jalousement gardé » par les voix féminines. La mère, dans *Les balcons de Babel*, est présentée comme une « cantatrice ». Sa voix est sanglante parce qu'elle vocalise dans une sorte d'hémorragie, non seulement métaphore incarnée d'un traumatisme originel de la voix, mais également marque de folie : « de la partie fermée du théâtre vient une voix qui répète pour elle seule son monologue insensé » (BB : 71). L'hémorragie fait de la voix un objet perdu que le sujet doit atteindre pour se construire une identité. La voix n'est pas seulement chant mais cris, pas seulement hémorragie vocale mais mise en scène d'un accouchement associé à la faute et à la bâtardise, rappelées par le « surnom de Cléopâtre VI »,

« Tryphaena », qui désigne « la mollesse et le relâchement des mœurs » (TC : 27). La recherche et la mise en scène de la voix entraînent une théâtralisation des sujets car la cantatrice, en réalité, n'est pas la mère de l'auteur mais son aïeule. À cause de cette faute conjugale, mise en relief par l'incapacité de l'enfant adultérin à dire correctement son nom, les descendants ne trouvent plus leur voix, mais répètent celle des autres : la « *sœur* », telle une « *liseuse d'aigle [avec une] voix d'orthophoniste* » et l'auteur, tel un « *récitant* » (JL : 45 et 78), font entendre « la voix des revenants dans un refrain sans parole » (BD : 65). Par ces mises en scène des sujets, Macé unit les voix familiales dans une voix polyphonique créant une nouvelle généalogie, non plus verticale mais horizontale, non plus de l'ascendance mais de la juxtaposition des figures maternelle et paternelle, comme si la question de la voix était celle de la généalogie du sujet, comme si l'imaginaire de la voix se situait aux lisières du romanesque au sens où la voix s' imagine comme un personnage, au sens où « le personnage [est] comme [l']ombre portée de l'auteur [...] qui va jusqu'à se projeter dans l'avenir » (IM : 13) en refaisant le passé. Le passé revisité habite le présent et rappelle le rêve de Rimbaud dont « le "roman familial" se déroule à l'envers : dans un avenir reculé où Rimbaud devient le père qu'il n'a presque pas connu ("deserted" lui aussi) d'un fils qu'il aurait dû être : rêve généalogique grâce auquel il s'engendre lui-même, impossible descendance qui se passe de la femme » (ExL : 76). Si, comme Champollion, Macé poursuit un rêve et ressuscite les personnages en leur faisant dire leur nom, il joue, contrairement à l'égyptologue, avec les chronologies et ne dissipe pas les illusions, soulignant les écarts entre la création et la science parce que « le temps qui précéda notre naissance, ce temps [est] si ténébreux pour chacun d'entre nous qu'il se confond avec l'histoire la plus reculée, dont la chronologie est sans cesse à refaire » (DE : 87). Cette superposition engendre une mise en question du réel et du présent par une incarnation du passé dans un présent. L'évocation fantasmatique déréalise le réel, car la voix est du domaine du mystère et traduit un manque : elle est l'indice d'une identité défaillante.

La voix des adultes se fait non sonore et rappelle la pantomime ; elle ne s'entend pas, comme si le secret ne devait pas être dévoilé : ce goût du secret qui est peut-être un dernier refuge. La parole est reniée dans un silence synonyme d'oubli, comme dans *La mémoire aime chasser dans le noir* où l'on se contente de montrer du doigt les portraits familiaux quand on ne sait plus le nom. Puisqu'elle ne comble pas la déficience de la mémoire qui trébuche ni perce le secret des origines, la voix est rejetée dans une aphasie angoissante : celle du père aux prénoms imprononçables, celle de la mère dans sa façon jalouse de garder un secret. Cette parole, silencieuse, renferme un mystère comme les portraits de *L'homme au gant* ou de *La muette* qui par « leur expression singulière, leur regard, la lumière de leur visage illuminent nos souvenirs » (CIII : 22). Le mutisme et les trous de mémoire que Macé matérialise par des blancs au sein des phrases, entre les mots ou entre les lettres, disent un sentiment de fêlure familiale et langagière. Refuser la parole donne naissance à une langue morte qui ne fait plus surgir le passé. La voix poétique est disparition de l'oral ou de l'organe vocal. Sa naissance passe par un sacrifice. Elle avoue ce qu'elle n'est pas, sans construire ce qu'elle est, si bien que le poème se décline autour de ce silence et de cette parole qui ne réussit pas à se dire.

Et le livre entier est une confession impossible, souvent burlesque et grave quelquefois : en somme une difficile déclaration de naissance, car le sujet est aux prises avec une parole qui ne lui appartient pas, un nom qu'il lui faut adopter, un murmure qui lui parvient à travers l'épaisseur des murailles et des siècles, quand il ne se contente pas d'écouter le « silence d'une signification antérieure et parfaite », dans la nostalgie d'un état où le regard et l'ouïe n'étaient pas encore séparés, à la recherche d'années d'enfance qui se confondent avec une vie prénatale (CI : 60).

L'on peut se demander si Macé, évoquant ici Tardieu, ne parlerait pas de lui-même. Cependant, la parole empêchée n'est en rien autobiographique, car Macé n'a pas eu, dans son enfance, de difficultés particulières avec la langue. L'apprentissage de

l'écriture et de la lecture, explicité dans ses œuvres comme un passage d'un monde à un autre, s'est fait sans difficulté. C'est plutôt à posteriori qu'il a, non pas inventé, mais revêtu cet apprentissage – ou inventé, au sens de l'inventeur des trésors. L'on retrouve ici sa propension à la fiction.

Le motif de la voix et celui de la douleur construisent une allégorie de la pensée littéraire : « la pensée est la souffrance de la voix dans le langage¹ ».

Le mot pensée veut dire à l'origine l'angoisse, le tourment, sens qu'on retrouve encore dans la formule italienne : « stare in pensiero » (être dans les affaires). Le verbe latin pendere d'où vient le mot dans les langues romanes signifie « être en suspens ». Saint Augustin en fait le même usage pour décrire le processus de connaissance : « Le désir propre à notre recherche vient de celui qui cherche et reste pour ainsi dire en suspens (pendet quodammodo), sans autre repos que dans l'union avec l'objet enfin trouvé »².

La difficulté à décrire la voix, si ce n'est par une image de souffrance, est le signe de la pensée en littérature. Le silence et l'expression corporelle construisent une forme artistique de la pensée par une recherche des mots. L'œuvre de Macé présente la vocalisation des mots du poète par les figures familiales féminines, la voix du sang. Elle manifeste la quête de sa voix au sein des voix familiales, notamment féminines, symboles de (pro-)création. Mais la voix autobiographique ne révèle pas le secret : seule la voix du poète est susceptible de le faire. La voix devient mise en abyme de la vocation de l'écrivain, vocation qui serait celle de l'évocation, donc de la voix du sujet. Cette voix dit une renaissance : la naissance de la voix poétique. Elle dit une biographie de la voix poétique d'autant que la nomenclature du *Jardin des langues* annonce les œuvres à venir. Assuérus réapparaît dans *Le manteau de Fortuny*, Alice, celle de Lewis Carroll, dans *Vies antérieures*, *Colportage I. Lectures*, *Colportage III. Images* ; Cordelia

1. *Ibid.*, non paginé.

2. *Ibid.*, non paginé.

déjà présente dans *Les trois coffrets* et *Illusions sur mesure*. Voix, mots, scènes et personnages se dédoublent, presque à l'infini.

LE DÉDOUBLEMENT INFINI DES SCÈNES ET DES PERSONNAGES

« Tout prenait parfois un aspect double », lit-on dans *Aurélia* que Macé a pris soin de préfacier, révélant par là les enjeux de sa propre écriture. Les « deux fées », les « deux anges », les « frères jumeaux » aux visages invisibles, scandent ses œuvres. À ces figures duelles répondent les figures de double : « l'expression est à entendre dans tous les sens : monstre de duplicité, mais aussi l'autre soi-même qui revient nous hanter périodiquement, spectre qui nous interroge et sosie qui ne répondra pas » (CI : 127). Ces doubles, parfois muets, peuvent être un personnage, une langue, une œuvre. Dans *Les trois coffrets*, le nom de Crepereia Tryphaena désigne à la fois une morte et sa poupée, son trésor et son trousseau. Dans *Ex libris*, à un illustre écrivain est associée une figure moins connue, parfois imaginaire : Nerval et Belleforest, le père pour Tristan Corbière ou pour Rimbaud, Lefébure pour Stéphane Mallarmé, « l'Autre » pour Segalen. L'un se dit par rapport à l'autre. Les titres sont en ce sens signifiants : « Seconde main » pour Nerval, « un nom pour un autre » pour Corbière, « à la rencontre de l'autre » pour Segalen. Pour Mallarmé, « mort en miroir », l'autre est aussi son « miroir », et pour Rimbaud, « *recently deserted* », l'autre est certes le père, voire la mère, mais aussi la langue étrangère : l'anglais. Le double est l'expression du choc d'une rencontre, à l'instar de Segalen rencontrant à la fois son double et Rimbaud. Parfois célèbre, permettant au personnage familial d'acquérir une identité (l'aïeul Jules Galles laisse place au souvenir de Van Gogh), le double s'apparente à un personnage de roman ou à une œuvre. Dans *Colportage I. Lectures*, Tardieu est associé à son double ironique, le professeur Froepfel ; *Le manteau de Fortunuy* fait se croiser le texte de Marcel Proust et le tissu de Fortunuy et *Le dernier des Égyptiens* oscille entre Champollion, figure réelle qui se rêve « lion », et Œil-de-

Faucon, personnage imaginaire. Cette œuvre montre une autre dualité : celle de l'illustre Champollion et de son frère Jacques-Joseph, qui dirige le rêve de l'égyptologue « avec l'ambiguïté de l'ange gardien après avoir assumé le rôle de mauvais génie » (CI : 22-23). Des doubles se tissent entre les œuvres. Dans « L'Académie des chats », le chat Murr, qui apprend à lire par-dessus l'épaule de son maître, est comparé à Champollion « dont le génie du déchiffrement (et la reconnaissance d'un félin dans le nom d'une reine) lui aurait valu une place » parmi les chats (IM : 27). Les personnages littéraires finissent également par se dédoubler : Pierre, dans les récits de Jean de Boschère, se dédouble lui-même. Les exemples, nombreux, soulignent les enjeux de ces duplications. Soit les doubles permettent au sujet de se constituer en s'opposant à l'autre ou en se retrouvant en lui ; soit ils entraînent une dissémination du sujet qui lui refuse toute identité. Lorsque le dédoublement établit une continuité entre les personnages, autrui ne s'oppose pas au moi mais le parachève, y compris dans sa différence. Cependant, ce lien est parfois empreint d'inquiétude, car les rapports entre les personnages ne sont pas toujours les signes d'une identité positive. Tout comme le présent du sujet est parfois redoublé d'un passé cauchemardesque, le « revers » (le reflet) est inquiétant. Ces figures de doubles entraînent des dédoublements de scènes et répondent à l'esthétique de la reprise et au motif du miroir qui scande les œuvres photographiques, certes, mais aussi les poèmes et méditations de Macé.

Dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, le miroir est associé aux souvenirs et au langage, souvent avec un sentiment de peur ou d'inquiétude ; peut-être parce que les dédoublements opérés par les miroirs déformants entraînent une fragmentation du sujet qui ne parvient pas à circonscrire son identité. Si, dans les poèmes en prose, la rivière sans lit des souvenirs sert de miroir, si les images du rêve apparaissent dans un miroir sans tain, si l'on parle à travers le miroir car derrière la maison des miroirs le récit recommence, la voix est souvent blanche ou dévorante : elle est celle d'un vautour et fait du miroir, au regard froid de

mauvaise mère, le miroir des silencieux et l'emblème d'une histoire que l'on retient. Les miroirs, encombrés de souvenirs plus vrais que nature, entravent le récit familial et autobiographique. Leurs reflets, biaisés, sont trompeurs ou aveugles. Alors que les aïeules mortes se coiffaient sans miroir, l'enfant se voit dans un miroir sale où la mère « ne peut s'y reconnaître. Ces scènes familiales s'achèvent sur le miroir d'un miroir », car la vraie vie des personnages se passe de l'autre côté. Le livre ou le manuscrit ne sont que des miroirs mornes et « éphémères où se réfléchit le réel, selon d'imprévues métamorphoses, et des contours quelquefois fantastiques » (IM : 142). Les miroirs, qu'ils soient sales, aveugles ou troubles, annoncent un questionnement sur l'identité et suggèrent que l'autobiographie ne peut se faire que par l'autre, au risque que le sujet se dilue dans cet éclatement. Ils sont aussi l'image du livre et révèlent que la *mimesis*, la ressemblance, est problématique. Peut-être est-ce une raison pour laquelle Macé n'a pas écrit de romans ou de pièces de théâtre : il les estime trop proches du réalisme.

Significativement, Rome, la ville au nom en miroir (*romalamor*), est, dans *Rome, l'invention du baroque*, le lieu par excellence du dédoublement : celui des œuvres, de l'espace, du temps et des personnages, du dédoublement de soi dans son amour pour l'autre. Tel un vrai théâtre de pierres, cette ville, où le théâtre communique avec la rue, renferme des répétitions spéculaires : architecturales et dramaturgiques si bien que les architectes sont des illusionnistes et que la passion du Bernin, à la fois architecte et homme de théâtre, « aura été en toute occasion de contrefaire la nature au point qu'on ne distingue plus le naturel de l'artifice, et de maquiller l'art au point qu'on ne sache plus où est sa vraie nature » (RIB : 69). Lieu du double, de l'illusion et des miroirs, elle est la ville où Poe fera mourir William Wilson, qui se tue lui-même en assassinant son double apparu dans un miroir ; au XVII^e siècle, le père Athanase Kircher y avait son cabinet, véritable « atelier des merveilles et fabrique d'illusions [où] se trouvait une profusion de miroirs » (RIB : 51). Finalement, « on est à Rome entre plusieurs mondes, dans un moment

d'oubli et d'abandon, sur une terre où le deuil et le désir renvoient notre image dédoublée » (RIB : 69). Rome, symbole de l'espace où toute image est prête à se dédoubler, a donné lieu, à partir d'un même texte, à deux ouvrages : l'un sans photographie, *Rome ou le firmament*, l'autre accompagné de photographies d'Isabel Muñoz, *Rome, l'invention du baroque*. La ville italienne est aussi le lieu de la poésie, par l'errance initiatique qu'elle permet et le lien qu'elle établit entre le langage inouï de l'architecture, de la photographie et de la poésie. *Rome ou le firmament*, qui fait des pierres de Rome des images (et le lieu) du double, s'achève sur ce palindrome non traduit, image d'une langue inouïe et tue : « *Et necat eger amor non Roma rege tacente / Roma reges una non anus eger amor.* » Cette langue muette est celle du poète aphone dont la fantasmagorie se tourne vers les photographies, les animaux et les étoffes, qui eux aussi « parlent une langue muette¹ ».

LES ANIMAUX DE L'IMAGINAIRE

Les références animales enrichissent l'imaginaire de Macé. Leurs significations rejoignent souvent celles des mythes et des contes. Surdéterminé par des éléments culturels qui vont au-delà d'une simple animalité, le bestiaire est complexe et ambigu.

Dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, les animaux représentent, comme dans les fables, contes ou mythes, des particularités physiques ou morales, souvent opposées. Proche des dieux, l'abeille élabore une nourriture première, une quintessence nutritive, le miel ; personnifiée par la majuscule, elle engendre des images de dévoration (« *Méloé me dévore jusqu'au membre gelé* », « *ventre noir de la fin mangeuse* » – JL : 29). Les animaux qui grouillent et s'agitent (« les insectes du sang », « Méloé », « Abeille » qui « *bourdonne [...] comme un nom jamais butiné portant l'écho de la mort étrangère* » – JL : 38) rappellent

1. Charles BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p. 28.

l'enfer (« mortelle », « la mort cachée ») ou le chaos. Macé « nomme en comparant et le chaos succède au silence¹ ». Cependant, la mort et la crainte du temps dévorateur semblent à l'origine de l'acte poétique. Elles le conditionnent. Les animaux violents, signes du destin irrémédiable, mettent en valeur la dévoration, deviennent des métaphores funèbres mais disent aussi l'inspiration et le labeur poétiques. Certes, le chat, mi-bénéfique, mi-maléfique, sous la figure du chat botté et du chat Murr de E.T.A. Hoffmann, est une métaphore du seuil entre la vie et la mort. Certes, le Centaure se décline en cheval, zèbre et licorne. Certes, ces animaux suggèrent l'abandon à l'animalité et à la sexualité, et rappellent le thème de la naissance problématique. Nonobstant, leurs cavalcades sont une interrogation sur l'être et se font les signes de la ferveur poétique. De même, l'araignée, liée au mythe d'Arachné, est l'emblème d'un tissage funeste mais aussi de création. Double des Parques, elle rappelle la cruauté du destin. Tout comme les lapins sont des métaphores du temps et de l'acte poétique :

L'image raturée d'un rongeur sur un champ de tournesols comme la rature fière de rayer l'or rongerait le mot soleil les mots du poème sont mille lapins multipliés couvrant la terre de leur poil jusqu'au ventre bleu de la mer et là tournant de l'œil pour voir l'icône retombé dans l'à jamais des catastrophes jamais content du vol et recommençant jusqu'à la casse..... (JL : 38)

Au sens de « rognure », la rature fait songer à un « rongeur » ; au sens de « rayure », elle fait penser au « soleil », annoncé par le mot *tournesol* et par l'expression « rayer l'or », qui rappelle la couleur du soleil et les sonorités du nom *rayons*. L'image du rongeur amène le terme *lapin* dont la rapidité de multiplication (« mille ») évoque la création poétique (d'où le passage du singulier au pluriel « les mots ») et la procréation. Cette association mémorielle est d'autant plus prégnante que le lecteur se souvient d'avoir lu

1. Gérard MACÉ, préface à Du Bartas dans *Passeurs de mémoire. De Théocrite à Alfred Jarry. La poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 159.

« *couvant ses œufs noirs sous mille métaphores de l'amour* » et « *d'un œuf le même jour quatre mille au ventre noir* », où le mot *mille* est lié à « *couver* », « *œuf* », « *amour* » et « *ventre* », associés à l'idée de reproduction (JL : 19-38). Chaque mot, étroitement uni à d'autres par ses sonorités, par son sens ou par l'imaginaire qu'il attise, fait s'enchevêtrer procréation et création. Le questionnement de l'origine est réintroduit par l'expression « *couvrant la terre de leurs poils jusqu'au ventre bleu de la mer* ». « *Couvrant* » rappelle, musicalement, « *couvant* » employé dans d'autres poèmes avec « *œuf* » et « *ventre* » ; près du mot *terre*, il rend sous-jacente l'expression « *terre-mère* » et contribue à jouer sur l'homophonie « *mer/mère* ». Un souvenir, peut-être, de l'image de la mère dans l'œuvre de Tardieu, dont Macé « se demande si elle est maritime ou maternelle, musicienne en tout cas » (CI : 62). Les « *poils* » (des lapins) évoquent ceux du « *ventre* » de la /mer/ (mère) et rappellent la phrase : « *au commencement dans les poils de ma mère [...] couvant des œufs noirs* » en son « *ventre noir* » (JL : 19). La question de l'origine est présente dans l'expression « *tournant de l'œil* » qui n'est pas sans rappeler « *œil natal retourné* » (JL : 15 et 25). Mais le « *ventre* » de la /mer/ est « *bleu* » car il désigne bien, en premier lieu, l'étendue d'eau. La mer explicite (et justifie) la référence au soleil en introduisant l'image d'« *icare retombé* », dont la chute est stylistiquement pointée par la minuscule de son nom. L'imaginaire du bestiaire, en faisant un détour par la question de l'origine, développe une réflexion sur l'inspiration poétique. Les rongeurs renvoient au grignotement par le soleil des ailes d'Icare, exemple par excellence de l'ambition poétique vouée à l'échec. Par le truchement d'un imaginaire personnel, l'auteur parle de lui et de ses angoisses par rapport à la création, et se présente, tel un nouvel Icare, « *jamais content du vol et recommençant jusqu'à la casse.....* »

Les oiseaux, aux valeurs ambiguës, sont des animaux récurrents dans les poèmes en prose. Leur vol souligne la liberté identitaire ou sexuelle (« *vous n'êtes plus clandestins grâce aux oiseaux se levant l'hiver* » – JL : 12 ; « *la nouvelle amoureuse [...] autruche dont j'enlève les falbalas* »). Les volatiles sont toutefois

présentés négativement quand leur puissance à se mouvoir (« *les moineaux mobiles* ») est reniée par une continuité temporelle qui dénonce une immobilité des actes (« *accouplés depuis toujours* ») et que la chair et la sensualité (« *les moineaux retournés à la chair qui roucouleront le sens dont le baiser me lèche* ») deviennent symboles de tromperie (« *les moineaux je les entends comme alouette ou miroir des mouettes* »), de crainte (« *alors revient la peur de mille mensonges* ») et de mort à venir (« *en si peu de mots seraient-ils les seuls moteurs de l'horloge.....* »). Cette horloge, qui rappelle l'écoulement du temps, fait écho aux premiers mots du poème (« *au moment de mourir* ») et annonce le poème suivant : « *L'horloge à marée haute engrossée du déluge c'est elle qui parle et sa mort torrentielle qui lave mes paroles c'est donc sa méduse qui me lèche.* » Liée, dans cet exemple, au monde aquatique (« *marée haute, déluge, torrentielle* ») et à un animal marin (« *la méduse* »), cette « horloge » a été comparée, dans un poème précédent, à un bateau « à la dérive » et associée par ses sonorités « à l'arbre du délire » contribuant à faire d'un oiseau nocturne un emblème de la temporalité effrayante : « *l'arbre du délire où loge le hibou à faire peur* » (JL : 16). La poéticité des évocations est accentuée par les échos sonores entre les mots (« *oiseaux, moineaux, alouette, miroir aux mouettes* ») qui ne sont pas dénués de références culturelles comme l'invite à penser « *la main* » de l'auteur laissée « *dans le livre des vieux mots, la main refermée sur les moineaux* » qui nourrissent son écriture poétique, car ils sont présents « *depuis toujours dans la volière de [s]on crâne* ». Macé joue avec sa mémoire et celle que ses lecteurs ont des *Fables* de La Fontaine (qui mettent en scène des moineaux ou pigeons amoureux), de la comptine « *Alouette, gentille alouette* » et du conte « *Le miroir aux mouettes* » de Léonce Bourliaguet, souvent comparé au fabuliste du XVII^e siècle. La référence aux *Fables* de La Fontaine se poursuit lorsque Macé évoque des animaux doués de parole. « *Un crapaud bavard mange mes organes en épelant les mots de la langue veuve et pour le plaisir du sens la mort aussi grosse que le bœuf encorne la nuit* » offre une savoureuse réminiscence d'« *Une grenouille qui se veut faire aussi grosse que*

le bœuf ». En une sorte de mise en abyme, les poèmes de Macé mettent en scène une parole poétique qui avoue, par une série d'indices et d'échos, être nourrie de culture littéraire. L'on ne doute plus que le « *crapaud bavard* » soit frère de la grenouille de La Fontaine en lisant ce poème qui explicite le précédent : « *Une grenouille volubile ventre ouvert au soir parle au fond de moi épelant mes organes dans sa langue de veuve* » (JL : 36). Ce poème confirme sa liaison avec la fable, non plus avec l'image du bœuf mais avec l'aveu de son intertextualité. La fable « *parle au fond* » de l'auteur. Par un imaginaire animalier qui souligne l'inquiétante fugacité du temps contre laquelle lutte la poésie en traversant les siècles et en se nourrissant du passé, qui engendre une concaténation d'analogies fondées sur les sons, les sens et les images, qui joue sur la mémoire des sonorités et des savoirs, Macé signifie que la poésie est une réminiscence de mots. Elle est la réactivation d'« *une langue* » muette devenue « *veuve* » après le décès de son auteur ou la disparition de l'oralité dans l'écrit. Parce que « *sous la maison du phraseur souffle un champ de mars peuplé de souffleurs* » (JL : 41), la poésie est une renaissance des vocables d'autrui que reprend un autre auteur trouvant ses propres « *mots dans les mots momifiés* » (JL : 39), élaborant sa voix en la tissant à d'autres voix.

LES FALBALAS DE L'INEFFABLE

Les étoffes parlent une langue muette,
comme les fleurs, comme les ciels,
comme les soleils couchants.

Charles BAUDELAIRE,
Petits poèmes en prose.

Selon Roland Barthes,

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entre-lacs perpétuel ;

perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de la toile¹.

Macé renouvelle l’image de l’« araignée » qui se « dissou[t] », du « sujet » qui se « défait », en faisant du texte « *un tombeau d’araignées où se tissent les mots* » (JL : 39) et les photographies.

Les motifs du tissu et du vêtement² parcourent l’œuvre de Macé qui traque l’invisible sous des habits sans corps, des corps sans habits, des habits où les corps disparaissent, comme si ces derniers avaient moins d’importance, comme si un vêtement fétichisé parlait pour eux, comme si le langage était muet, et les habits pendus laissaient entendre une voix étranglée, celle du poète aphone. Les tissus sont cependant liés aux mots, car Macé a autant de plaisir à les nommer qu’à les voir. À Léonie L., penchée sur son ouvrage durant « des heures lentes et songeuses [...] avec l’ourlet et les reprises, devant les toiles à rapiécer pour quelques sous, c’est sa vie décousue qui lui revenait à l’esprit » (VA : 85). Les personnages inscrivent le temps dans les motifs et les replis des tissus, en un geste patient et attentif aux détails, prônant une perception sensorielle de la vie, faisant finalement de la matière une enveloppe mentale, car « nos songes, au fur et à mesure que la réalité les remplace », deviennent « une véritable peau de chagrin³ ». Le vêtement devient une voie de remémoration, à l’origine des textes. Se devine, tant dans les écrits que dans les photographies, l’attirance de Macé pour les tissus qui acquièrent une densité énigmatique et concrétisent l’épaisseur de la vie et la présence du monde sensible. Ils sont l’étoffe tiède et froissée des rêves et le manteau de la mémoire, peut-être parce

1. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, [1973] 1982, p. 85.

2. Non seulement le tissu parcourt les textes mais les photographies aussi, dont certaines soulignent également le lien entre peinture et tissu qui à la fois couvrent et représentent. Voir photographie à la page suivante, reproduite dans *Éthiopie, le livre et l’ombrelle*, p. 51.

3. Gérard MACÉ, préface, dans Gérard de NERVAL, *Léonore et autres poésies allemandes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 9.

que, selon le mot de Gilles Deleuze, « les plis sont dans l'âme¹ ». Ces plis sont des détours et des reprises qui permettent d'échapper à l'oubli et de retrouver « les replis de la chair dans les plis des étoffes » (VA : 100). Tandis que « l'étoffe est prise dans la fente des tiroirs », Macé expulse le souvenir, tel un tissu d'une « *commode* » : « *Les tiroirs de ma tête ouverts ils étalent une valse de vieux linges et déguisements les tiroirs de ma tête où sont rangées plusieurs nuits sont l'escalier de quatre douleurs descendu huit à huit* » (JL : 38). L'étoffe est associée au souvenir d'un désir ou d'une douleur, à une résurrection comme peut le faire la « boiterie ». L'analogie poétique entre le pouvoir mémoriel des étoffes et du faux pas rappelle le chiffonnier boitant que Baudelaire compare au poète : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,/ Butant, et se cognant aux murs comme un poète² ». Le poète, pour Macé, est un colporteur boitant et rêveur, frère du chiffonnier. À



1. Gilles DELEUZE, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 211.

2. Charles BAUDELAIRE, « Le vin des chiffonniers », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, p. 106.

l'instar de Gaëtan Gatién Clérambault, le poète est « capable de refaire un geste oublié, de ressusciter une silhouette humaine à partir d'un morceau d'étoffe, de sauver une façon de faire comme on sauve un souvenir de rêve » (VA : 100), car il est fait de la même étoffe que les rêves. Cette rêverie ontologique, liée au sensible et à l'imaginaire, dépasse une appréhension réaliste de l'être. Macé ne restitue pas exactement sa vie ni son enfance, il les refait par le rêve et par le pouvoir du tissu, revêtant sa reconstruction imaginaire d'un tissu de représentation.

Marie-Françoise Dubromel, artiste qui met en représentation les tissus et entrecroise dans ses expositions les textiles et les lettres, éclaire ses installations de *Mercerie ambulante*¹ par ces mots du *Manteau de Fortuny* : « Les travaux de la fée que j'ai toujours vue baguée d'un dé à coudre : faire passer le manteau de la mémoire par le chas d'une aiguille. » Il n'est pas étonnant que cette artiste, sensible à l'histoire du manteau de Fortuny et de Clélia Marchi, tisse sur ses textiles, tel un scribe, des mots de *Vies antérieures*. Comme Macé, elle rêve à partir de l'esthétique japonaise et notamment du kakémono, ce support de calligraphies et de peintures, ce tissu qui mène à l'écriture. Sa rêverie naît aussi de sa lecture d'*Alice au pays des merveilles* de Carroll et de *Façons de dire, façons de faire* d'Yvonne Verdier, ethnologue qui a également inspiré Macé. Sensible aux reliques, Dubromel décline comme un fétiche le mot *linge* en « vie », « liens » et « oublié », termes qu'elle utilise aussi pour définir le mot *généalogie*². Parce que le songe allie le rêve à la pensée, elle a trouvé un écho dans l'œuvre de Macé. Comme par « miracle », son installation « factice » intitulée *Histoires de vécu*³, en 2002, qui montre des tissus

1. Marie-Françoise DUBROMEL, *Mercerie ambulante*, Rambouillet, Éditions Ville de Rambouillet, Médiathèque Florian, 2003. L'exposition *De l'étoffe des songes... aux manteaux de la mémoire*, *Mercerie ambulante* s'est tenue à la médiathèque Florian à Rambouillet (78) de décembre 2003 à janvier 2004. Ce nom n'est pas sans rappeler le terme de *colportage*.

2. *Ibid.*, p. 18-29.

3. L'exposition *Histoires de vécu*, installation s'est tenue à l'Hôtel de Ménéoc à Melle (79) en 2002.

sur lesquels sont inscrits des récits de vie et dont « la mise en espace se réfère aux “Salles des pendus” des centres miniers [et] exprime l'idée du vêtement vidé de son corps et voué à l'oubli » (ExL : 48), entre en résonance avec la photographie de Macé du site Couriot à Saint-Étienne en juin 2002 où sont donnés à voir des vêtements pendus, sans que les visiteurs des expositions ne sachent si l'un a inspiré l'autre dans ce jeu « miraculeux » de doublon.

L'œuvre de Macé ne serait pas tant celle du double de soi et de l'univers que de la doublure, rappelant l'importance du tissu dans ses textes – notamment dans *Le manteau de Fortuny* ou *Vies antérieures* –, du raccommodage, de la reprise, si bien que je voudrais qualifier sa poétique de « stromatique » : de *stroma*, tissu qui forme la charpente d'un organe, d'autant que le poète parle de

l'analogie entre l'ossature du langage et le squelette humain :
 « À toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer » (ExL : 115).

J'aimerais parler d'une poétique « strauumatique », liant *stroma* et *trauma*, car « le corps et le livre (c'est tout comme) sont tordus par cette souffrance, dont l'écriture est l'épreuve : navette torturante qui file un tissu irrégulier et décousu, qui tord des fibres et les croise » (ExL : 44). Le tissage sonore est celui de Pierrot ou d'Arlequin, troué plutôt que bien agencé ; il est celui qui invite plus à la brièveté qu'à la narration suivie. Le vêtement rapiécé (le manteau d'Arlequin pour Corbière, celui de Pierrot pour Macé) désigne souvent le livre lui-même. L'œuvre de Macé, comme le « dispositif » de Clérambault, psychiatre passionné par les étoffes, « tient par ligature » qui serait celle de l'analogie, sorte de « fibule », mais stylistique, « ancienne et minuscule attache du plaisir, dont le poète cherch[erait] la trace dans un corps imaginaire » (ExL : 101-102). Macé est en quête d'une poétique fondée sur l'analogie et rêve d'un livre

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

où tout serait relié par les plus fines attaches, grâce à un fil conducteur évitant le récit ; un livre où les silences permettraient de reprendre son élan, et dont les fragments s'enchaîneraient avec souplesse, selon les liens de l'analogie plutôt que les lois de la logique... Jusqu'au moment où l'on se dit que ce livre rêvé, que cette transposition de l'univers dans le langage humain existe déjà : c'est le *Coup de dés* mallarméen, celui qui jamais n'abolira le hasard, exemple unique du style à l'état pur où l'équilibre de chaque ligne nécessita les exercices de toute une vie. Pour aboutir à des constellations de mots sur la page blanche, des mots qui montent et descendent selon l'intonation de la voix, si ce n'est le souffle de l'inspiration elle-même (ASP : 92).

Si dans *Figures III* Gérard Genette a montré que la métonymie fonctionne, dans le récit proustien¹, comme un fil conducteur narratif en reliant entre eux des moments poétiques, dans les œuvres de Macé, il me semble que ce soit l'analogie (dont parlait aussi Proust² et que revendiquait, entre autres, Mallarmé) qui assure cette fonction.

1. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

2. « Le miracle de l'analogie [qui fait] échapper au présent » – Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé, op. cit.*, p. 450.

CHAPITRE II

SIGNES ET LANGUES D'EMPRUNT

Lorsque Gérard Macé se demande si « Segalen face aux stèles, Mallarmé perdu dans les fumées de sa conversation, Armand Robin goûtant l'opium d'une parole enfin vraie, ont [...] gagné là-bas le paradis des signes » (DO : 52), il sous-entend qu'un signe recèle un imaginaire et donne à voir « l'ombre tourmentée d'un corps ou le squelette d'une pensée » (CI : 139). Il rejoint Ludwig Wittgenstein, pour qui « se représenter un langage signifie se représenter une forme de vie¹ » ; *a contrario*, amenuiser les signes serait réduire la vie et affadir la réalité. Pour Macé, les idéogrammes et l'exercice de la traduction mènent à une constitution de soi par rapport à autrui et à une meilleure écoute du monde. Ils éloignent de toute souveraineté un sujet qui se replierait sur son intériorité, posent la question du sens de l'être et disent un questionnement : comment un signe exprime-t-il un imaginaire ?

RÊVER (SUR) LES IDÉOGRAMMES

La mission du calligraphe, comme celle du poète, consiste à donner vie au signe, en procédant à l'exercice d'un rite, créant chaque fois quelque chose qui ne peut se dire autrement. Sa disparition serait une mort. Cependant, la langue chinoise est

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, précédé de *Tractatus logico-philosophicus*, traduction française de Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, [1961] 1986, p. 121.

métaphoriquement perçue comme morte, ou du moins peut être considérée comme telle puisque l'auteur, malgré ses « leçons de chinois », ne la parle pas. Il sait tracer les idéogrammes en ayant oublié leur signification ; il connaît leur sens, mais ne parvient pas à les déchiffrer : « Je peux lire un caractère sans savoir le prononcer, je peux le prononcer sans savoir l'écrire » (LC : 39). Toutefois, *Leçon de chinois*, retraçant les tentatives de l'auteur pour apprendre cette langue dont il s'est finalement détourné avant de la maîtriser, manifeste bien, comme chez Victor Segalen, le désir d'une dépossession de soi, mais que Macé refuse en dernière instance, puisqu'il finit par délaissier « l'habit d'emprunt » qu'est cette langue. J'ose voir dans cette tentative de déchiffrement, commencée puis rejetée par l'écrivain, l'image du lecteur mis à l'épreuve par les textes de Macé dans lesquels la langue n'est pas le seul lieu de la parole. La calligraphie, qui représente les idées et les choses, abonde en évocations et répond à l'esthétique poétique de Macé « en faisant danser devant [lui] l'illusion d'une langue naturelle » (LC : 25). Tel un voyage initiatique, le détour par les idéogrammes l'invite à rééduquer une main morte et à retrouver la mémoire d'une langue perdue. Macé considère l'idéogramme, lié à la peinture et à l'écriture, comme un art qui se fait langage au cœur d'un langage qui se fait art. Il ne le perçoit pas comme un simple signe, car il concilie l'expression et la représentation de l'expression. Le rêve de Macé ne serait-il pas celui d'un imaginaire qui naîtrait de l'« écoute [de] la conversation sans bruit des signes entre eux » (LC : 45), véritable espace poétique « où les noms ne mentiraient pas. Où l'habitude, la surdité n'en feraient pas des masques ou des chairs mortes » (DE : 65) ? L'imaginaire du signe, tel que l'a défini Roland Barthes, amène Macé à élaborer sa vision de la Chine par le pouvoir de représentation des idéogrammes qu'il découvre dans *Stèles* et dont il ne saisit pas le sens, tout comme Barthes dans *L'empire des signes*¹ fondait sa vision du Japon à partir de la calligraphie qu'il ne

1. Roland BARTHES, *L'empire des signes*, dans *Œuvres complètes III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

savait pas déchiffrer mais dont il percevait l'excès de sens. *Leçon de chinois* souligne cette potentialité sémantique et imaginative, en faisant de la langue orientale le matériau poétique et syntaxique de l'imaginaire.

Macé désire percevoir le sens des idéogrammes pour qu'ils ne soient plus de simples dessins ; comprendre qu'ils sont un système de signes mais en les abordant selon son imaginaire, car « l'imaginaire a son idiome à lui, qu'il impose à la moindre erreur ; mais si j'apprends une langue aussi étrangère, n'est-ce pas pour le laisser parler ? » (LC : 33). Macé s'interroge sur le seuil des mots, s'efforce de penser le sens des signes dans l'intersection, la convergence et les disjonctions des langues. L'écriture chinoise l'attire parce qu'elle se rapproche d'un langage allusif et oblique, puisque imagé et elliptique. Pour traduire en français un idéogramme, une multiplicité d'images est nécessaire. La langue chinoise, avec sa part d'intraduisible, n'est plus seulement diction, elle n'engendre plus une simple traduction. Elle est un jeu imaginaire de réminiscences et de prémonitions : « J'apprends à tracer des signes et à prononcer, comme un enfant qui pressent le vieillard en lui, et se souvient du nourrisson » (LC : 13). Oscillant entre sentiment de la langue et écriture de l'affect provoquant une fascination, un éblouissement, les idéogrammes participent d'une herméneutique sensitive : « un calligraphe digne de ce nom se donne amoureusement à son art. Élan ou retenue, effleurement ou pression : l'écriture est une caresse, un toucher sensuel » (LC : 29). Accepter la primauté et la beauté des idéogrammes revient à reconnaître la puissance du geste sur la parole. Par cette langue-vision, deviennent communicables des mentalités et des formes imaginaires différentes de celles du monde occidental.

L'imaginaire de Macé se nourrit de la visibilité des gestes et des signes. Par la maîtrise du geste et du souffle qu'elle requiert et par la volonté de remplir des espaces vides qu'elle signifie, la calligraphie manifeste une tension extrême du corps et de l'esprit. Elle rend visible l'idée de poésie telle que la conçoit Macé dont l'esthétique oscille entre dire, voir et donner à voir.

L'illisibilité des idéogrammes que Macé découvre en lisant Segalen se fait invisible dans ses œuvres puisque cette graphie, renfermant un secret, n'est nullement représentée dans ses textes : invisible, dans *Leçon de chinois*, elle se donne à voir seulement par les termes français. À partir de la lecture de *Stèles* qui lie les langues chinoise et française, Macé se crée un imaginaire de cette langue orientale. C'est par les mots de Macé que le lecteur à son tour imagine cette graphie illisible qui se fait invisible parce que le poète ne cesse de l'évoquer sans jamais la montrer, comme s'il voulait offrir une réponse personnelle à la question qu'il pose – et se pose – à la lecture de Segalen : « comment voir à travers les mots ? » Et que voir à travers la calligraphie ? La calligraphie est une « écriture heureuse que le poète occidental entrevoit [...] mais presque toujours désespère d'atteindre » (ExL : 29). Elle s'apparente à une poésie secrète, offerte et chiffrée, inouïe, qui nourrit l'imaginaire de différences ; elle est un moyen d'exhiber le secret de son être par un détour hors de sa langue, hors de soi. Elle est donc une autre forme d'exotisme qui fait naître une poétique du visible et du sonore.

Macé interroge les signes ancestraux comme des symboles de mémoire et de passé qui rapprochent l'espace de l'autre (du dehors) et l'espace du moi (intérieur). Mais comme « apprendre le chinois, c'est rééduquer une main morte, en paralysie depuis toujours à l'orient de soi-même » (LC : 13), il s'agit moins de devenir l'autre que d'utiliser sa graphie pour se dire. L'espace du poète se dévoile dans l'espace du signe chinois et des mythes qui lui sont associés. À l'instar de Stéphane Mallarmé, Macé considère la calligraphie comme « un autre parler que le natal, pour se délivrer, par écrit, de l'obsession régnant sur toute une jeunesse » (VA : 109). Les idéogrammes font renaître les souvenirs de ce moi étranger et offrent au poète la possibilité de réinventer une enfance. Ils ne semblent pas tant des signes que des objets poétiques de son imaginaire si bien qu'ils mènent une lutte contre l'oubli, contre les défaillances généalogiques, que la langue française seule, selon Macé, ne met pas au jour : « Ainsi, en chinois, les signes d'un jardin sec n'étaient que le bois mort d'une

enfance. D'où je suis revenu par le sentier qu'il a fallu jadis frayer en français » (LC : 48). Les signes et le monde chinois autorisent l'auteur à parler de lui et de son *parlar materno* en toute pudeur, parce qu'ils signifient un détour et que « l'encre de Chine [...] est une encre qui ne permet pas de délayer » (CIII : 72). Les idéogrammes sont un retour en arrière, un retour à l'enfance. Évoquant les signes chinois, Macé dit sa fascination pour cette calligraphie qui se voudrait résolution de la question existentielle et originelle. Déchiffrer les idéogrammes aboutit à une « régénération », telle que l'entend Goethe, à une *anagnôresis* de l'écriture, véritable substitut d'une scène de reconnaissance paternelle : « Quand je trébuche en chinois, je recompose une parenté, je refais une généalogie » (LC : 34). Cette généalogie de l'écriture passe aussi par des mots d'emprunt.

LES MOTS D'EMPRUNT

COLPORTAGE DE PENSÉES

Une parole doit être dite pour qu'il la reprenne à son compte, elle doit être un écho qui résonne dans sa mémoire, et se répercute dans la profondeur du temps : elle doit venir de sa propre vie, mais aussi de toutes celles qui lui ressemblent dans le passé, ce qui est la seule forme de la vie éternelle à la portée d'un poète.

Gérard MACÉ,
préface à *Léonore* de Gérard de Nerval.

Au fil de ses œuvres, et notamment dans *Ex libris*, par une intertextualité plus ou moins avouée, Macé se fait passeur d'idées, colporteur de pensées, en citant, dans ses textes, divers auteurs français, traduisant non pas une langue mais la pensée d'autrui, la mêlant à la sienne en un dessein herméneutique. L'intertexte est une relance de la pensée ; il est ouverture vers un devenir cherchant à rendre cohérents langage et pensées, et répond au

souci de Macé : comment penser avec des signes « déjà-là », que l'on sépare, disloque ?

L'enjeu des citations, dans *Ex libris*, est tout d'abord esthétique. La poétique nervalienne inspire Macé : on retrouve dans ses œuvres le goût de la rêverie, le plaisir de l'érudition, l'imitation des anciens, les motifs du double et du texte codé à déchiffrer. Gérard de Nerval, évoqué dans la partie intitulée « Seconde main », se présente comme la figure du double qu'est le lecteur. L'intertextualité stimule le débat entre la figure littéraire interrogée et l'auteur contemporain. Elle est un procédé de mise en avant masquée, une sorte de dissimulation ostensible. Elle est l'indice d'un savoir culturel désireux de construction (de reconstruction) littéraire qui entraîne une réflexion sur la nature de la création faite d'emprunts transposés, de lointaines imitations, et éclairée « par la lumière du songe et la perspective en dehors des lois » (MF : 47). Quand Macé instaure une relation entre deux textes, deux voix et deux sujets, il crée, à partir du discontinu, une forme de continu par un jeu de présences et d'absences, d'unions et d'interruptions. L'intertextualité n'est pas seulement une cohabitation énonciative. Faite de coupures, elle permet une expérimentation et un questionnement conceptuels ; elle est une des formes de l'esthétique de la brièveté¹ qu'il privilégie.

Dans *Ex libris*, l'utilisation des citations se complexifie puisqu'elles s'insèrent au cœur des textes par l'intermédiaire de guillemets mais également dans les marges à droite ou à gauche des textes par des renvois de notes. S'il s'agit de produire un texte en citant un autre auteur, cette création se fait double brisure : en tronquant le texte évoqué et en cassant la linéarité de la lecture par la disposition particulière de la page. L'esthétique citationnelle se développe au sein d'une perspective auto-réflexive et auto-représentationnelle du langage littéraire, engendrant une réflexion sur la nature de la création. Indiscutable potentiel sémantique, à valeur transformatrice puisqu'elle ne se contente pas de reproduire un texte emprunté mais le transforme en le

1. Voir partie III, chapitre I : « Éviter l'emphase ».

citant afin de faire naître une nouvelle signifiante, de réactiver un sens, l'intertextualité engendre reconnaissance, compréhension et interprétation.

L'intertextualité, dans l'œuvre de Macé, a aussi une fonction descriptive et métaphorique. En ouvrant l'espace sur une multiplicité de lieux, elle répond au désir de voyager en esprit et de « voler d'un livre à l'autre, et dérober leur secret par ruse ou par divination. Leur secret de fabrication quelquefois, mais plus souvent le secret de leur charme¹ ». Le travail d'écriture devient une poétique de la réécriture, une expérience de la mémoire tant pour Macé que pour le lecteur, puisqu'il consiste à articuler des écrits disjoints, les siens et ceux d'autres auteurs tels Mallarmé, Arthur Rimbaud ou Nerval, qui évoquent les secrets de la filiation ou des problèmes de reconnaissance paternelle, souvent à l'origine de leur écriture. La reprise des mots d'autrui dépasse une simple création esthétique et permet une herméneutique du sujet, grâce à un désir de présence(s) étant donné que l'on continue de vivre sa vie dans le miroir de l'interprétation. Citer autrui revient à rassembler des éléments différents qui se répondent et éclairent le secret du sujet créateur au moyen d'entremêlements et de juxtapositions. Les citations participent, dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, d'une recréation poétique.

Pour Macé, la citation doit se faire oublier et demeurer brève : « dans un livre une citation trop longue vient toujours casser le rythme, et même briser l'élan » (ASP : 91). Elle acquiert ainsi une valeur de relique et favorise une éclosion de rapports. À la fois fragment et ruine, la relique est signe d'une trace. Comparée à un tissu, elle est aussi tatouage, forme d'écriture qui couvre la peau, qui s'incruste dans un corps comme une citation entre dans le corps d'un texte. Elle aide à conjurer une perte : « du plan religieux au plan profane, à travers les siècles et les genres, c'est une même histoire qui se perpétue, comme si sa vérité était toujours aussi nécessaire : l'histoire d'une guérison grâce à une relique » (MF : 53-54). De quelle guérison s'agit-il ? Telles

1. Gérard MACÉ, « L'inspiration en marchant », *op. cit.*, p. 405.

des reliques, les citations sont fragmentaires mais entraînent une reconstruction littéraire et généalogique : une généalogie de l'écriture. La relique citationnelle est guérison parce qu'elle donne, me semble-t-il, une légitimité à l'écriture de Macé, qui efface ainsi l'illégitimité de la naissance. Peut-être parce que « l'écriture a plus de valeur que la vie d'un homme » (VA : 48). Cependant, la citation est parfois assimilée à la folie, à des signes de démence car elle est, comme la folie, manifestation du double à tel point que l'on ne sait plus « à qui appartient la main qui écrit » ou si c'est l'« être gauche, [...] celui que [l'auteur] ne reconna[ît] pas », qui écrit (ExL : quatrième de couverture). Dans *Ex libris*, Macé ne se contente pas de reprendre – de traduire – la pensée d'auteurs français. La reprise de la pensée d'un autre et le détour par autrui confrontent langue maternelle et langue étrangère : ainsi Rimbaud et la langue arabe, Segalen et le chinois, Mallarmé et l'anglais. Car écrire ne se fait pas seulement dans la langue, mais vers la langue, et plus précisément, vers les langues. La poésie est une écoute.

LES MOTS VOYAGENT POUR NOUS

En quête d'une langue originelle, déficiente et difficile à acquérir, parce que cette parole, enfant, lui était interdite, Macé se tourne vers des langues d'emprunt, pour se réapproprier ce que nous avons de plus familier mais que nous ignorons et que chacun doit conquérir à sa façon, avec des détours qui lui sont propres. Le poète, qui estime qu'« une langue lointaine est à la fois un leurre et un dévoilement et qu'il n'y a rien de plus originel qu'un langage emprunté¹ » devient, en voyageant d'une langue à l'autre, l'exégète de sa propre langue. Ce détour contribue à un imaginaire à l'origine de métamorphoses et de déplacements constants des mots et de soi, opposés à une fixité de l'écriture et de soi. Il équivaut à une forme de transport d'un sens

1. Communication personnelle, 7 février 2003. Propos revus par l'auteur.

vers une autre langue, mais aussi de transport de soi, à l'exemple d'une expérience spatiale et poétique :

C'est en voyageant d'une langue à l'autre, transposés sous un autre climat, mariés à des racines étrangères, que les mots échappent à un principe mortel, de même que les hommes survivent et se reproduisent par l'échange entre les clans (ExL : 116).

En s'attribuant le langage de l'autre, le poète fait entendre son langage. Il construit une architecture du secret autour des noms et des mots étrangers qui rend possible une mise en scène de la langue. La parole du « je » devient autre, ce qui ne signifie pas qu'elle devient un *alter ego*, un double de la parole de l'autre « je », l'étranger. Elle connaît, au contraire, une sorte de récréation qui passe par une décréation – un dessaisissement – des mots par les mots étrangers qui n'est pas dépourvue de risque de lapsus :

Une tournure de la langue natale (involontaire comme une position du corps dans le sommeil), un mot à mot traduit viennent souvent s'insérer dans une phrase étrangère : la « faute » est ici proche du lapsus. L'objet premier du désir, par un accroc ou une échancrure dans la langue apprise, vient rappeler ses droits, et fait tenir à l'autre un propos décousu (LC : 32).

La poésie de Macé faite d'un métissage des langues manifeste une quête et un désir de présence(s) ; elle est la marque de l'être en devenir. Elle instaure une nouvelle relation à l'autre, non plus dans un souci d'imitation ou de contestation, mais pour faire de l'autre, de sa voix, un moyen d'approfondir ses interrogations et de combler les trous de mémoire du sujet et la défaillance de son discours. Ainsi perçue, la poésie est une disjonction et une jonction de discours. Elle est transhumance du dire : elle unit deux pensées diverses et crée une proximité sous-tendue par la distance du dire ; elle est expansion de la pensée et du temps. Voyager d'une langue à l'autre fait de la poésie une écriture du vagabondage.

Les filiations linguistiques entraînent une résurrection des mots et du sens. Lorsque Macé affirme qu'écrire, pour Segalen, c'est confronter la langue maternelle à la langue étrangère, il formule le projet esthétique des *Petites coutumes*. Le patois l'invite à interroger les processus de création poétique, à parvenir jusqu'à une vérité de l'écriture du poème. À l'image de la langue maternelle, le poème comporte une part d'incompréhensible et d'indicible : « la mémoire et la parole manquent, et c'est à ce moment précis que naît l'écrivain. [...] Pour remplacer le nom du dieu, du chef ou du père, il lui faut inventer un nouveau parler » (ExL : 140). *Les petites coutumes* le ramène vers ses deux langues originelles, paternelle et maternelle, créant une seule langue, celle de la réconciliation poétique où l'incompréhensible, l'inouï et l'indicible rendent *in fine* un bel hommage au lecteur :

Le temps est enfin venu de me confier à une seule langue, celle des contes de nourrices et des messes basses dont bourdonne mon oreille. [...] Si la poésie veut bien de moi, je retourne à la page blanche et au « *parlar materno* », comme à un ruisseau clair-obscur où viennent encore boire quelques animaux malades de la parole. Et mon frère de lait le lecteur (LC : 49).

Le patois, comme le latin, « la langue révéree entre toutes est devenue incapable d'évoquer la vie dans toutes ses manifestations, et doit se contenter de fleurir dans les marges, de survivre à l'état d'ornement » (CIII : 108). *Les petites coutumes* est l'habitable d'une langue qui ne s'écrit pas, insérant dans son corps la forme la plus radicale de l'étrangeté. Si, à propos d'Antonio Pigafetta recopiant des mots des peuples de Verzin, Macé remarque que « ces glossaires ne sont jamais que des ébauches, qui donnent l'idée d'un babil à sa naissance ; d'ailleurs à quoi bon rapporter des mots qui ne disent rien à personne puisqu'ils désignent des choses dont on n'a pas l'idée » (GH : 38), il élabore, avec *Les petites coutumes*, un glossaire dans lequel les différents textes, proches de versets, se font garants de la mémoire et reconstitutions d'un monde perdu. Il espère « transmettre un peu de la vie, du souffle de ceux qui prononcèrent les sons » (GH : 39). Il souli-

gne la puissance sensorielle née des sons et éclaire le mot par une harmonie musicale. Macé s'attache plus à une rêverie linguistique qu'à une réelle interprétation. Dans cette construction particulière, dans ce jeu de dissimulations et d'assimilations, où l'italique insère les termes patois dans la langue française, sa poésie élabore une sorte de parenté et de généalogie linguistiques. Toutefois, recourir au français pour évoquer le patois signale le désir de Macé d'écrire poétiquement en usant non pas de la langue maternelle mais de la langue apprise.

L'AU-DELÀ DE LA TRADUCTION

La traduction intéresse Macé parce qu'elle trouve son essor dans un écrit déjà constitué, un visible, un plein qui ouvre sur un vide : comme si la présence appelait une absence, un non-dit, avant de faire naître un nouveau dire. La traduction est une forme de colportage langagier qui réconcilie les signes et les langues et s'accapare du déjà-là ; elle est métissage de langues et de pensées pour aller vers un nouveau langage. La traduction exhibe la pensée de l'autre et l'arrache à son identité en la mettant en jeu. Elle est donc métamorphose. Elle est du domaine de l'action : elle est une langue agissante, car elle est poétique : « Poésie signifie action. Le poète doit faire une œuvre agissante, vivante¹ ». L'aphorisme « *traduttore, traditore* » est bien connu de Macé. Mais le *traditore* est un *traduttore* qui agit : « toute traduction n'est jamais que l'ombre de l'original, auquel elle veut rester fidèle et qu'elle déforme pourtant » (IM : 13), car « le traducteur est à la fois ce poète aphone et cet esclave, mais un esclave affranchi » (TC : 12) : il reprend servilement la parole de l'autre mais la métamorphose, en laissant poindre sa pensée sous celle de l'auteur traduit. La traduction invite Macé à s'abandonner au pouvoir des signes, à dire sa pensée en passant par une autre voix, celle de Giorgio Agamben notamment :

1. Gérard MACÉ, préface, dans SAINT-POL-ROUX, *Cinéma vivant*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1972, p. 69.

Penser n'est possible que si le langage n'est pas notre voix, s'il nous permet de mesurer à quel point nous sommes aphones – à quel point notre mutisme est insondable. C'est cet abîme que nous appelons monde¹.

L'expérience de la traduction est celle du vouloir-dire ; elle est expérience (expérimentation) de notre rapport au monde et à nous-mêmes par le signe. Contribuant, certes, à l'universalisation de l'œuvre traduite, Macé conçoit la traduction comme transmission, élargissement de la langue et création. Il est un passeur de langues : ses traductions sont créations. Ses œuvres se créent au moment où la langue étrangère se défait pour laisser place à une appropriation personnelle de la pensée. Dans *Colportage II. Traductions*, les textes originels dévoilent leur sens et acquièrent une nouvelle signification quand ils sont intégrés dans la langue française qui fait s'évaporer une part de leur altérité pour la mener jusqu'à la pensée de Macé perceptible dans la structure de l'œuvre. Les traductions sont effectivement précédées de petits textes liminaires de Macé qui dépassent leur simple rôle d'introduction. Les liens et écarts entre les textes traduits et les métatextes introducteurs soulignent le travail et la posture de Macé et préparent la lecture de l'œuvre. Les commentaires dépassent le sens des textes traduits. Ils ont une portée plus large, car ils facilitent la compréhension de l'économie de l'œuvre, ses critères de sélection et son élaboration, en explicitant les liens entre les textes traduits. De Dante, Macé retient qu'il « recopie de mémoire » le « livre où presque rien n'est écrit » et qu'il se fait « l'interprète » de son œuvre plus qu'il n'en est « l'auteur », car il la « nimbe immédiatement de la poésie du souvenir » (CIII : 107). À propos de Giacomo Leopardi, Macé reprend le thème de la mémoire en rappelant combien la bibliothèque paternelle matérialise une mémoire écrite. Les textes liminaires montrent dans quelle mesure les extraits traduits s'enchevêtrent et se répondent. Dans cette élaboration s'immisce l'imaginaire de l'auteur. On peut dire de Macé ce qu'il écrit dans la préface à *Léonore* :

1. Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, non paginé.

Au lieu d'être un simple exercice, la traduction [est] pour lui une expression à mots couverts, qui lui [permet] de donner libre cours à ses fantasmes et ses hantises, sans avoir à les déclarer en son nom propre¹.

La traduction devient un espace de création discursive où la confrontation à l'autre et le dévoilement de l'autre se réalisent en référence au monde du traducteur. Chez Umberto Saba, Macé s'attache à l'oscillation entre prose et poème, à son vagabondage formel. Dans l'éclatement poétique des *Méditations sur le Scorpion* de Sergio Solmi, Macé retrouve son goût pour la brièveté et la diversité rythmique des phrases. Des analogies s'établissent entre les œuvres traduites mais aussi entre le traducteur et les textes. Macé se reconnaît dans le questionnement de Cristina Campo sur l'indicible, dont il complète la pensée en traduisant un texte de Ferdinando Scianna pour qui la photographie, que pratique Macé, est un « art sans parole ». À travers l'autre, l'écrivain ébauche sa poétique ; il confie ses principes et ses enjeux esthétiques et existentiels. Les présentations et les traductions s'articulent métaphoriquement : sur le plan de la poétique. Elles tissent des liens entre les auteurs et le traducteur. Transposer dans son espace personnel l'altérité poétique, plus exactement, les altérités de pensées, est un moyen pour Macé de faire entendre sa parole poétique grâce à une triple filiation : graphique, spatio-temporelle et esthétique :

Traduire, c'est lire avec un peu plus de patience que d'habitude, et même avec un crayon à la main pour écrire entre les lignes ; c'est imiter sans les avoir vus les gestes de l'auteur et retrouver sa voix, déformée mais tout de même reconnaissable, à l'autre bout d'une galerie des murmures où l'on entendrait l'écho de paroles prononcées dans une autre langue, et le plus souvent dans une autre époque (CIII : 11).

La traduction, art de l'« imit[ation] », est une parole et une pensée du métissage ; elle permet de « confondre en un seul lignage

1. Gérard MACÉ, préface à *Léonore*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 15.

une double origine » (MF : 79). Elle est aussi un déploiement du langage dans le temps. Si la traduction reflète un questionnement sur le temps, pour Macé, elle est bien plus. Elle est une mise en pratique d'une pensée de la littérature, d'une pensée sur la littérature. Elle fait de la littérature un « écho de paroles prononcées dans une autre langue » : la langue prosaïque, que la littérature reprend pour la métamorphoser en langage d'art. La traduction est une révélation de « l'être-langue de la langue¹ » pour reprendre une expression de Jacques Derrida. Dans *Colportage II. Traductions*, plus qu'un simple passage de mots, elle se fait révélation de l'être-poétique de la langue.

La traduction est une œuvre singulière de « fantasmes », car elle est une œuvre de mémoire. L'auteur du texte originel accompagne le traducteur « de son ombre et [lui] souffl[e] des mots lointains, en [lui] laissant croire que la vérité p[eut] se dire dans une langue étrangère » (PC). Œuvre de mémoire, langue agissante, création, ainsi peut être défini l'acte de traduction pour Macé. Traducteur soucieux de capter l'unicité de la voix auctoriale de Leopardi, de Thomas de Quincey, de Dante et bien d'autres encore, il établit également un rapport dialogique entre la langue étrangère (notamment l'italien) et sa langue maternelle. Il s'en explique dans la préface à *Léonore* de Nerval : « certaines traductions ont le même pouvoir, la même influence que des œuvres originales, on l'oublie trop souvent quand on écrit l'histoire des littératures² ». La traduction ne se résume pas à *traducere*, à « faire passer ». Elle est une « trans-diction ». Une parole qui se dit par un « à travers » et « au-delà de ». Un « à travers » les mots de l'autre qui entraîne un « au-delà de soi » qui lui-même engendre un « au-delà des mots ». Nul doute que la traduction participe de l'entreprise poétique. Elle est transfert (d'une langue vers une autre), transport (hors de soi) et

1. Claude LEVESQUE et Christie V. MCDONALD (dir.), *L'oreille de l'autre : otobiographies, transferts, traductions, textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 164.

2. Gérard MACÉ, préface à *Léonore*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 13.

SIGNES ET LANGUES D'EMPRUNT

métaphore (des mots). La traduction donne le pouvoir à Macé de dire sa pensée du langage et de la littérature. Ses œuvres explorent les signes comme si, finalement, « voir le signe dans le contexte serait l'écho d'une pensée », ou plus exactement « l'écho d'une pensée dans la vision¹ ».

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 344.

CHAPITRE III

LITTÉRATURE ET IMAGES :

RENDRE LA LANGUE AU MONDE MUET

Alors que le mot d'ordre de Ludwig Wittgenstein est « Ne pensez pas, voyez !¹ », celui de Gérard Macé pourrait être « Pensez, en voyant ! », car le poète rend « la langue [...] au monde muet » (CI : 50). Si l'on admet, selon le fameux *Ut pictura poesis*, que la poésie est semblable à la peinture, il n'est pas étonnant que, malgré leurs divergences, se perçoive une complémentarité entre les deux langages. Ce décloisonnement artistique, déjà cher à Charles Baudelaire, autorise une comparaison et une réflexion esthétiques. Certes, depuis l'adage de Horace, le lien entre l'image et le texte n'est pas ignoré ; à partir de l'époque romantique, des rapprochements entre les deux arts se sont effectués ; la littérature contemporaine, notamment celle de Macé, a contribué à donner une nouvelle impulsion à cet entrelacs artistique. À sa première passion et vocation (l'écriture) s'est ajouté le goût de l'image visuelle, que l'auteur a d'abord analysée (en s'attachant aux œuvres picturales d'autrui) et qu'il a ensuite créée en devenant photographe.

L'image se substitue en quelque sorte à l'écriture perçue comme une façon d'attester le mensonge, selon Œil-de-Faucon, dont le nom suggère l'importance de la vue. Cette primauté devient l'aveu de défiance de Macé à l'égard de l'écrit et d'une poétique trop établie, que l'image lui permettrait justement de

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 147.

désécrire. Elle l'invite à dénoncer la fonction référentielle du langage et ses limites expressives. Elle est une solution appropriée pour transgresser la langue et dépasser le silence. L'image apparaît à la fois comme un motif et un déploiement de la pensée qui s'oppose aux mots stéréotypés ou simplificateurs. Par la vue, le poète se rapproche de l'inexprimable (du non-dit), celui de la voix et de la pensée intérieures. Il se tourne vers les images qui éloignent du bruissement de la langue et de l'écriture, favorisent sa réflexion sur l'art en général et reflètent sa posture par rapport au monde.

L'ACUITÉ D'UN REGARD EST UNE FORME DE PENSÉE FAIRE DIALOGUER LES IMAGES ET LA LITTÉRATURE

Dans les œuvres de Macé, les photographies, dessins et peintures ne jouent pas un simple rôle d'ornementation. Symboles de ses hantises, de sa vision du monde et de ses goûts esthétiques, ils rendent possibles des correspondances, des enrichissements et des écarts entre ce qu'ils présentent et les textes qui les accompagnent. L'écriture de Macé se trouve dynamisée par l'image sur laquelle elle prend appui, soulignant par ailleurs la référentialité insuffisante des mots et le nécessaire mouvement dialectique entre mots et images, avec le risque que l'interprétation des œuvres soit parfois erronée. Si l'on admet qu'un tableau se définit non par sa structure, mais par le nombre et le type de lectures que l'on peut en faire, une trop grande recherche de sens, selon Macé, court le risque de ne pas regarder une œuvre pour elle-même : « on voit [...] à quel charme on peut se laisser prendre : celui des interprétations faussement savantes, des élucubrations fragiles qui s'élèvent dans le cerveau comme des fumées dans le ciel » (CIII : 28-29).

Écrire sur des œuvres picturales ou à partir d'elles influence l'écrivain qui fait des parallèles entre l'esthétique de la peinture et celle de sa poésie¹. Peinture et poésie, toutes deux, ont une

1. Parfois même, Macé fait un parallèle entre la photographie et la peinture, rappelant leurs pouvoirs d'illusions, comme le suggère la photographie à la page suivante (Paris, 2000), reproduite dans *Images et signes, op. cit.*

dimension narrative et sont des échos affranchis des productions passées : Philibert-Charrin fait « des collages en retenant la leçon des primitifs italiens, et plus encore des maîtres de l'estampe japonaise, mais sans servilité » (CIII : 34). La peinture et la



poésie donnent l'impression de résumer une histoire qui vient de loin. Toutes deux permettent aux artistes de dire leur monde intérieur ; sans user des mêmes moyens, elles se rencontrent. Pierre Alechinsky voit dans les pleins et déliés « des possibilités d'invention à peu près inépuisables. [...] L'élan d'une écriture penchée, l'ampleur et la rapidité d'un paraphe, voilà pour lui de vraies sources d'inspiration, plutôt que les modèles de bâtarde et de rondes » (CIII : 37-40). La composition de ses tableaux rappelle des mises en page. De même, certaines œuvres de Macé ont inspiré peintres et illustrateurs qui ont tenté, par leurs traits, d'atteindre la spécificité de l'écriture poétique et la pensée de l'auteur. Pour illustrer *Le singe et le miroir*, Sam Szafran a dessiné une série de singes en miroir à partir d'un *netsuke*. Les dessins de Alechinsky accompagnant *Cinéma muet* multiplient les traits précis et en spirale : une façon d'indiquer que le dévoilement a lieu dans la beauté d'un geste ou de signes simples mais illimités sur le plan de la signification. Le texte qui évoque l'art sans parole se fait dans la maîtrise d'un style épuré et subtil, proche de l'écriture d'un haïku.

Mais si la peinture et les dessins favorisent l'inspiration poétique, les photographies éloignent d'abord Macé de l'écrit. Au fil des publications, le texte, lorsqu'il est associé aux photographies, s'amointrit, comme le prouvent *Un monde qui ressemble au monde*, pourvu de photographies et de nombreuses pages de texte, et *Mirages et solitudes*, sans texte si ce n'est à la fin de l'ouvrage sous forme de notes. Chaque fois que les lieux puis les images touchent le poète, les photographies sont accompagnées, comme dans *Un monde qui ressemble au monde*, d'un long écrit, multipliant les éléments autobiographiques, notamment les émotions d'enfance. Lorsque l'émotion est plutôt imposée à l'objet par le photographe, les mots se font plus rares. Toutefois, même si une image suffit pour rêver, le texte est toujours présent, y compris de manière infime, parce que Macé est écrivain avant de découvrir qu'il est photographe. Il croit en la valeur de l'écrit et en la puissance du récit qui naît du côtoiement et de l'entrelacement du visible et du lisible.

À l'absorption de l'image par le texte répond l'imprégnation du texte dans la photographie. Dans *Mirages et solitudes*, la photographie engendre une nouvelle écriture (et une autre forme de lecture). Le texte est au premier abord invisible puisque les commentaires sont relégués à la fin de l'œuvre, sans que le lecteur en connaisse l'existence avant d'avoir achevé l'ouvrage. Alors que *Mirages et solitudes* éloigne les mots des images, l'œuvre abolit paradoxalement cette distance, car les mises en scène précises des photographies ou le hasard de circonstances éphémères rejoignent les hantises de l'auteur. Les images multiplient les échos et les associations avec les textes. Dans *Mirages et solitudes*, la photographie 5, celle d'un personnage dont le dos est constitué de l'image de divers personnages, est emblématique de l'écriture de Macé : elle est une sorte de colportage, de mélange. Les photographies 10 et 26, montrant des chevauchements visuels par un jeu de flaques et de miroirs, sont des métaphores de la poésie de l'entrelacs dans *Le jardin des langues* où certaines phrases se mêlent tant que l'on ne sait plus toujours à quelles parties phrastiques appartiennent les mots. Certaines images sont des résonances de lectures et des échos thématiques : les photographies 7, 23 et 32 rappellent le mythe de la caverne ; la photographie 9 entre en écho avec *La main enchantée* de Gérard de Nerval, que l'auteur évoque dans les premières pages d'*Ex libris* ; les bateaux de la photographie 25 rappellent *L'autre hémisphère du temps* consacré aux grandes découvertes ; les anges de la photographie 30 peuvent être rapprochés des anges de l'Annonciation de *Bois dormant et autres poèmes en prose*. Les photographies se font l'écho de l'esthétique et des motifs des textes et deviennent des indices de lecture.

La lecture qui va et vient entre l'image et le texte enrichit la signification du langage. Lier écrit et photographie entraîne une lecture labyrinthique entre le texte et les images, et détourne d'une lecture linéaire. Les images participent donc du rythme de l'œuvre et du rythme de sa lecture. Cette association, qui éloigne le lecteur d'une appréhension linéaire du sens, engendre la réinvention d'une forme d'art et d'une lecture nouvelle faites de

secrets, car « la vérité qui affleure se passe d'un langage trop clair » (CI : 14). Au sein des images visuelles, le texte est latent, comme les motifs littéraires se retrouvent dans les photographies, tableaux et dessins. Le lecteur s'attache à chacun des langages, tour à tour, selon l'ordre qu'il désire, pour percevoir en quoi ils se complètent, se reprennent ou se reflètent. Les images visuelles sont un moyen de se rapprocher de la poésie, ou tout au moins du mode de lecture poétique, entendu comme lecture du rythme, celui du retour.

Mais quel sens donner à une photographie qui ne convie aucun mot, nulle anecdote, nul récit, si ce n'est la désignation de la ville où elle a été prise et l'indication de la date du cliché ? Simplement reproduites dans l'œuvre, certaines images n'ont pas laissé de trace dans un texte et n'ont donné lieu à aucune production littéraire. Cependant, elles sont aussi des métaphores de l'écriture. Les mannequins sans tête, par conséquent aveugles (MS : 13), et les jeux de glace qui perturbent la vision du spectateur (MS : 9-11) sont des doubles des figures d'aveuglement, celle d'Œdipe par exemple, dans les textes. Certaines photographies ont donné lieu à un texte, mais ultérieurement. Ainsi les photographies de Macé d'un cimetière anglais envahi de chats publiées en 1998, dans *La scène des morts*¹ et accompagnées d'un texte de Patrick Mauriès, lui ont inspiré, en 2002, « L'académie des chats » ; mais ce texte fut édité sans les photographies, laissant libre le lecteur de faire ou non les rapprochements entre les œuvres.

Les photographies de Macé, comme celles d'Henri Cartier-Bresson, sont un « art poétique à part entière » : le poète ne s'enferme pas dans l'académisme ; il veut mettre « son goût de la coïncidence, son sens de l'analogie au service de l'histoire », surprendre « la présence invisible des maîtres anciens » et accepter « de faire de longs détours avant de revenir à soi » (CIII : 77 et 78). Sa recomposition de soi et du monde prend appui sur des

1. Patrick MAURIÈS, *La scène des morts*, Paris, La Pionnière, 1998.

reduplications et fragmentations de textes et d'images. Elle aboutit à une mosaïque imaginaire qui, se reprenant sans cesse dans les textes et photographies, bouleverse le temps et renverse l'horizon.

MULTIPLIER L'IMAGE ET RENVERSER L'HORIZON

L'art photographique et l'art pictural sont des manifestations de la structure d'horizon, phénomène au cours duquel un horizon renvoie toujours à un autre, selon un principe double d'infini et de progression dans cet infini. Ils répondent à l'imaginaire singulier de Macé où deux fils se croisent, un élément du temps, un autre de l'espace « provoqu[ant] une fois encore les noces de l'art et de la réalité, ou prolonge[ant] leur vieille querelle » (CIII : 77), donnant l'impression que l'espace épouse le temps. L'espace multiplié, dans l'œuvre de Macé, symbolise le temps, ravive les sens et donne une vision cosmique de la pensée.

Ses photographies offrent un espace réel qui n'existe pas tel quel et font advenir autre chose. Elles participent de son imaginaire de l'ici et de l'ailleurs, du passé et du présent. Images fixes, elles sont considérées comme non temporalisées. Elles se particularisent par le « non-temps », ou plus exactement le hors-temps, au sens où elles ne donnent pas, à l'opposé des images mobiles, une totale illusion temporelle, ce qui ne signifie pas qu'elles n'y arrivent pas dans une certaine mesure. Car lorsqu'elles se font actes de remémoration, elles renversent la temporalité. Elles exhibent une pensée singulière du temps dont « l'empreinte [se veut à la fois] indélébile et légère, noire et pourtant floue, vide et pleine de sens » (CRJ) et deviennent, dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, des images temporalisées et narratives. Aux deux fonctions traditionnelles de la photographie, celle de reconnaissance, associée au présent, et celle de remémoration, liée au passé, les photographies de Macé ajoutent celle de la connaissance, unie au futur, véritable renouvellement de la représentation temporelle. *La chambre claire* de Roland Barthes présente la photographie comme un symbole de « l'être-là » et de « l'avoir-

été-là » ; dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, on découvre que la photographie dépasse ce procédé de l'anamnèse, en donnant naissance à un « sera-là » :

Les photographies anciennes sont les seules que nous ayons plaisir à regarder, après un deuil que nous n'observons plus guère en d'autres circonstances. Mais ce deuil est celui d'un Narcisse étrangement tourné vers l'avenir, quand la photographie nous permet de nous voir tels que nous serons, défunts et rajeunis dans la mémoire des autres (MCN : 48).

Cette nouvelle temporalité étroitement liée à l'espace dans l'art photographique est également favorisée par l'art pictural et le dessin :

Les dessins d'Émile Boucheron, toutes proportions gardées, jouent le même rôle pour Marcilly que les fleurs japonaises pour Combray, quand elles se déplient en même temps que le souvenir du village dans l'esprit du narrateur, avec ses bonnes gens, ses jardins et son clocher (LCho).

L'inexprimé des dessins engendre un déplacement spatio-temporel mais aussi culturel. Il mène Macé vers la littérature et le conduit à élaborer des analogies subjectives, nées de sa lecture de Marcel Proust, qu'Émile Boucheron, écolier, n'avait pas encore découvert. Les couleurs et perspectives sont des marques émotionnelles que l'auteur recompose à l'aide d'analogies (entre Marcilly et Combray, les dessins et les fleurs japonaises) et des rythmes poétiques de la protase et de l'apodose. Les dessins inspirent Macé. Ils entrent en résonance avec son imaginaire et sa culture et l'aident à construire son univers poétique. Ils opèrent le passage d'une ontologie de la perception à une ontologie de l'impression et de la rêverie. Dans *Leçons de choses*, les dessins de Boucheron et le texte de Macé ne représentent pas seulement le réel, mais le dépassent. L'enfant dessine cette recherche que le poète ensuite redit par les mots si bien que couleurs et discours dévoilent les sensations ressenties par chacun : celles de l'enfant face au monde et celles du poète face aux dessins de l'enfant. Macé tente de reproduire, par les mots, ce qui est peint et ce que

son regard perçoit, retient et imagine. Chaque dessin, comme l'est chaque peinture, est une part du monde et reflète les impressions du sujet dans le monde.

De même, parce que dans la peinture, c'est le mouvement des métamorphoses qui dicte sa loi, Macé ne considère pas les œuvres picturales comme de simples expressions d'une extériorité donnée à voir. Par leur pouvoir à transformer et à réinventer le monde, elles offrent une pensée réfléchie et réfléchissante : une pensée qui (se) réfléchit, reflétée par les couleurs, les formes et les motifs, et qui reflète le monde et l'imaginaire de l'artiste. Le peintre aide Macé à définir sa conception de l'art parce que lui aussi est un voyant, ouvert à tous les imaginaires, qui rend visibles des formes jusque-là invisibles. La peinture, qui multiplie, comme la poésie, les analogies, renverse l'horizon en s'attachant à l'invisible, au caché et au secret ; chez Alechinsky, « c'est moins la chose qui retient son attention que sa silhouette ou son ombre, autrement dit le fantôme des choses, et moins le monde réel que le monde des esprits » (CIII : 40). Les images visuelles sont nourries d'images virtuelles d'autant que les peintres côtoient des régions intermédiaires où l'on rêve éveillé. « Usine et mosquée » souligne l'ambivalence entre le réel et l'imaginaire, à partir du portrait de Pierre Loti que le Douanier Rousseau aurait pu faire sans l'avoir vu. S'il s'est appuyé sur l'œuvre de Lucien Lévy-Dhurmer, remplacer la mosquée par l'usine revient à mettre en images l'hallucination rimbaldienne dans *Alchimie du verbe* : « je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine » (CIII : 28). Le Douanier Rousseau a réalisé ce portrait réel ou imaginaire de Loti, peut-être par collage du portrait d'Edmond Franck et du tableau de Lévy-Dhurmer.

L'image visuelle possède un pouvoir double : celui de caution et de stimulation de l'imaginaire de Macé. La description de la représentation d'Henri Rousseau dans « Portrait en pied » conduit Macé à évoquer l'œuvre, le peintre, et un autre artiste, Philibert-Charrin. L'allusion picturale (métaphorique) engendre la poétisation du récit, l'entraînant dans le monde onirique des associations et des comparaisons. Évoquant le portrait en pied de

Philibert-Charrin, Macé introduit ensuite un commentaire personnel (« nos parents les plus proches ») mis en relief par l'usage de parenthèses, oscillant entre réflexion subjective et sentiment communément partagé. Cette comparaison montre que, des descriptions de tableaux, naît une rêverie qui laisse entendre l'imaginaire de l'écrivain devant l'œuvre picturale. Macé décrit l'œuvre picturale et s'intéresse à sa réalité, la considérant comme « une image de rêve, mais beaucoup plus précise que celles qui remontent à la mémoire » (CIII : 29). Il découvre une autre réalité : son imaginaire, proche de celui de l'œuvre et conditionné par elle. La peinture nourrit les souvenirs de Macé qui la regarde, comme ses souvenirs nourrissent l'œuvre. Les images attisent l'imagination de cet éternel voyeur qu'est le poète.

CROISER LE REGARD D'UN POÈTE DEVENU PHOTOGRAPHE

LA CHAMBRE DES SONGES D'UN ÉTERNEL VOYEUR

« Les phrases sont trop longues, le langage trop éloigné de la réalité pour qu'on ait envie de décrire ce qu'une seule image montrerait en un instant » (GH : 50) : las de l'inadéquation des mots aux choses, désireux de se détourner du langage conventionnel et référentiel que l'auteur ne considère pas comme le seul lieu de la parole, Macé, à la recherche d'une intonation qu'aucune écriture ne peut rendre, d'une voix intérieure qui lui permet enfin de tout dire, dépasse la difficulté à recréer une langue expressive en se vouant à la photographie. Guidé par une amitié de plus de vingt-cinq ans avec Cartier-Bresson et Alechinsky, stimulé par ce compagnonnage et la confiance d'Isabel Muñoz à qui il a dédié *La photographie sans appareil*, il s'est de plus en plus intéressé à l'art photographique. Il n'est pas étonnant que, privilégiant une approche sensible du réel, il devienne un voyageur photographe considérant la vue comme un moyen d'appréhender le monde. Nerval, dans son *Voyage en Orient*, parti avec du matériel de daguerréotype, annonçait déjà l'importance de la

vision pour composer une œuvre poétique et fictionnelle. Macé considère la photographie comme un art de la métamorphose et de la transformation, un art du détournement, de la subversion et des renversements. Ses photographies se font le lieu d'un cheminement de pensée, créant un espace imaginal : un lieu intermédiaire entre l'intelligible et le sensible. « Les images qu'on portait en soi », latentes, font du « cerveau » la « chambre noire » par excellence, un musée de l'image qui contribue à un « musée imaginaire », pour reprendre une expression de Jean Starobinski à propos de Nicolas Bouvier. Unissant images visuelles et virtuelles, Macé rapproche la photographie, cet art de l'illusion, de la « chambre des songes » (MCN : 169). Si « la chambre double » de Baudelaire, la chambre qui ressemble à une rêverie est teintée de rose et de bleu, pour Macé, elle est noire, « comme s'il fallait la protection des ténèbres pour affronter la lumière aveuglante d'un souvenir » (ThQ : 33). Ses photographies, loin d'être de simples ornements, sont des foyers privilégiés du songe : « Comment ne pas voir dans ces photographies [...] le "développement" d'une rêverie ? » (ExL : 75). L'image née dans la chambre noire dit la posture et la position non seulement du photographe mais aussi de l'écrivain face au monde.

Symbole de réalité intérieure et se gardant bien de ramener l'inconnu au connu, l'imaginaire photographique, pour Macé, est l'essence du réel au-delà de ses apparences et dépourvue de fixité. Ses photographies disent une présence absente, et une absence qui se fait présence. Du côté de l'artificiel et non seulement du réel, métamorphoses et non simples reproductions, elles sont des indices d'inventivité comme s'il ne pouvait y avoir, pour Macé, de renouvellement de l'art photographique que dans la déformation et la reformation du réel. Peut-être parce que « ce ne sont plus les choses elles-mêmes qu'on cherche à sauver, ni les êtres, mais leur image enfermée dans une arche souterraine, après un déluge où l'esprit a peut-être sombré » (MCN : 35). Dans cette présentation de l'invisible se découvre un monde caché à nos sens. Macé est un voyant qui a vu, qui voit et qui verra. Il est, à la suite d'Arthur Rimbaud, un voyageur et visionnaire,

voyant et vagabond. Aussi invite-t-il à modifier notre regard et nous fait-il parvenir jusqu'à la profondeur des choses en la rendant visible par une métamorphose esthétique expressive.

L'art photographique permet à Macé une autre approche du monde comme s'il se demandait, à l'instar de Wittgenstein : « est-ce que je vois réellement quelque chose de différent chaque fois, ou est-ce que j'interprète seulement d'une manière différente ce que je vois ? » Mais si Wittgenstein répond « je pencherais pour la première (explication). Mais pourquoi ? Interpréter est penser, agir ; la vision est un état¹ », Macé semble vouloir signifier que voir autant qu'interpréter sont des manières d'agir et non pas seulement des états. Il agit *avec* le monde, avec la réalité pour laisser place à l'illusion. Les illusions, exhibées par la plaque du daguerréotype, engendrent un questionnement du réel qui a viré au noir. Elles laissent place aux choses muettes et concourent à une mise en perspective des apparences. Macé, comme Pentti Sammallahti, « est fidèle aux apparences plus qu'à l'astronomie et aux savants. Fidèle à ce qu'on voit envers et contre tout² », grâce à des figures de doubles, aux miroirs et reflets, qui créent un lieu transitionnel entre le sensible et l'intelligible.

LA RÊVERIE DU DOUBLE

Macé joue avec les miroirs si bien qu'il est difficile, dans ses photographies, de délimiter les éléments et de les nommer. Le secret de la vision se décline en un éclatement (ou un effet de multiplication) des êtres et des objets, par des miroirs ou des ombres. Peut-être parce que tout reflet trop vif est un leurre. Le miroir, comme le reflet, introduit une esthétique de l'illusion qui concourt à une manipulation des sens par des scènes de transparence presque sans fin. Macé force le réel, franchit le monde de l'apparence et du visible et tente de parvenir à l'essence du

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 112.

2. Gérard MACÉ, préface à Pentti SAMMALLAHTI, *Pentti Sammallahti*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2005, non paginé.

monde à partir de l'apparence, en dévoilant continûment l'objet (ou le personnage) et son reflet (ou son double). Dans *Mirages et solitudes*, quand les miroirs, les vitrines et les flaques¹ multiplient les personnages et agrandissent l'espace, l'illusion s'insère dans le réel et témoigne des constructions imaginaires d'un esprit qui renverse l'horizon. La reprise hallucinatoire donne à voir un monde proche du fantastique et dépourvu des repères habituels. Elle met à l'épreuve l'unité et l'unicité d'un monde, et par-delà, du sujet. Le reflet visuel dans un miroir, sur l'eau ou sur une photographie, rappelle, certes, le mythe de Narcisse mais aussi une autre forme de redoublement issu d'une réfraction : l'écho sonore. Dans un but de reduplication, tous deux renvoient au sujet tout en étant indépendants du sujet, pourtant à l'origine de leur existence. Cette démultiplication entraîne une distanciation qui conditionne une (re-)connaissance de l'être. L'imaginaire du reflet participe d'un dévoilement identitaire et concourt à une épiphanie ontologique. Dans *Mirages et solitudes*, la présence apparaît en un éclatement d'êtres, qui, tout en étant différents, sont pourtant unis. Macé désigne le mystère de la simultanéité, de la coexistence du tout dans (et par) la distance et la différence. L'esthétique photographique découle de ce qui se joue chez lui de sensation et d'expérience sensible grâce à une spatialisation, à une temporalité et aux figures de la superposition et de l'emboîtement créant un espace d'ubiquité dans lequel les corps des personnages se surimpriment les uns aux autres.

1. Voir, page suivante, photographie Paris 2000 (inédit).



La rêverie du double se fonde, certes sur les miroirs et reflets, mais elle se dit aussi par l'ombre qui exprime une présence. Dans les photographies, comme dans les textes, le poète est sensible à

la différence entre l'ombre et le reflet : étroitement liée au corps, l'ombre se présente dans toute son opacité, elle reproduit un être mais sans en offrir véritablement une image¹, si ce n'est virtuelle. Le reflet, quant à lui, est distinct du corps et a besoin d'un miroir ou d'une surface laissant passer la transparence pour pouvoir advenir. Si l'ombre se meut autour du corps, selon ses mouvements, le reflet nécessite un face-à-face. Il surgit, par rapport au corps, comme un autre, un concurrent et non comme un complément ou une partie de soi. Alors que le reflet est appréhendé comme un double, faisant oublier l'original, l'ombre s'apparente à un double voilé du sujet ; elle n'est pas la répétition (la reprise) exacte du sujet. Si l'ombre reproduit l'original et ses mouvements, elle n'en offre qu'une image opaque et incomplète, sans couleur, effaçant toute possibilité d'équivoque. *La photographie sans appareil* s'achève sur l'ombre du photographe muni de son appareil « à la pupille plus dilatée que celle des morts, au regard borgne et vitreux comme celui de l'éternité (le même appareil qui tant de fois dans notre vie nous aura volé notre image, pour en faire une peau de chagrin aussi pâle et décolorée, aussi transparente que la mue des bêtes en certaines saisons) » (VA : 80). *Mirages et solitudes* convie d'abord le monde des ombres, avec une citation de Platon concernant le mythe de la caverne, pour finir visuellement avec ce mythe en une composition en boucle rappelant celle de *L'autre hémisphère du temps* qui part d'un lieu – Lisbonne – pour y revenir. Renouvelant le mythe de la caverne et l'image de la chambre noire, associés à la mémoire et à la trace – indice d'une origine au moment de sa disparition –, les ombres informent la photographie et font de la résurrection le monde d'un langage autre. Alors que *L'autre hémisphère du temps* montre « un monde sans ailleurs, un monde sans illusion qui ressemble au nôtre » (AHT : 21), les photographies convoquent au fil des ans un monde du mirage et de l'imagination. Dans les premières œuvres photographiques où l'écrit était très présent, le détour par d'autres pays, comme l'attestent les derniers mots

1. Voir, à la page 121, photographie Chili, octobre 2005 (inédit).

accompagnant *Un monde qui ressemble au monde, les jardins de Kyôto*, ramenait le photographe (et le poète) vers son lieu familial, vers le « jardin potager d'un village en Île-de-France » : « un de ces détours que s'offrent aussi bien le promeneur que l'érudite, et qui ne les éloigne qu'en apparence » (DE : 13). Avec *Mirages et solitudes*, le photographe guide le poète vers le monde des ombres, lieu d'une pensée sur le monde, comme si Macé était passé de la mémoire orale et familiale au monde de l'œil, de la bouche de savoir à la photographie verbale, parce que « les bouches de savoir sont des bouches de chagrin, et [que] raconter est [devenu] un mensonge impossible » (BB : 68). Cette recherche esthétique, qui passe par le monde des ombres et des reflets, favorise un renversement du regard et fait de la littérature une affaire de vision.

Gérard Macé établit une affinité et un dialogue entre le dire et le voir. Il réunit deux conceptions de la littérature et des arts. Il considère que l'art a pour objet de faire advenir les choses là où elles ne sont pas encore, et que la littérature ne doit pas seulement montrer ce qui est caché mais aussi ouvrir l'espace d'un secret. Ces deux conceptions l'invitent à renouveler l'écriture autobiographique. Les images verbales, visuelles ou virtuelles favorisent un imaginaire autobiographique ; elles conditionnent (et se fondent sur) une expression de soi. Elles invitent le poète à réinventer sa vie en images.



CHAPITRE IV

PENSER SA VIE EN IMAGES

Les méditations et photographies de Gérard Macé stimulent autant une écriture réflexive qu'une écriture autobiographique. Elles montrent l'intériorité de l'expérience d'une voix à l'écoute d'autres voix. L'œuvre de Macé, parce qu'elle est expérience de l'art, de la littérature et du monde mais aussi expérience de soi comme dépossession et conquête de soi par des voix d'autrui retrouvées dans les mythes, les traductions et les lectures, permet au poète de réinventer sa vie en images. Penser revient à se penser, à s'imaginer. L'autobiographie devient une vie imaginée : une vie en images.

Jusqu'à Michel Leiris, l'autobiographie répondait traditionnellement au désir d'un écrivain de revenir sur son existence et son œuvre. Elle consistait à se dire et à offrir des clés de lecture pour mieux comprendre les enjeux de ses créations antérieures. En conséquence, avant de composer une œuvre autobiographique, les auteurs faisaient œuvre fictionnelle, séparant les deux entreprises. Ainsi des *Mots* de Jean-Paul Sartre et de *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. Cependant, des écrivains tels Leiris (*L'âge d'homme*), Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) ou Serge Doubrovsky (*Fils*) renouvelèrent les récits de vie, enchevêtrant fiction et autobiographie. « Autofiction », pour Doubrovsky, « automythobiographie », pour Claude Louis-Combet, « otobiographie », pour Jacques Derrida : autant de termes qui circonscrivent les nouvelles écritures de soi de la fin du XX^e siècle, comme le rappelle Dominique Viart dans *La littérature française*

*au présent, héritage, modernité, mutations*¹. On constate aujourd'hui une diversité d'écrits autobiographiques. Journal intime, récit, poésie, prose et vers exhibent un « je » ou, plus précisément, différents « je » (celui du poète, du narrateur, de l'autobiographe, de l'essayiste, etc.) et entraînent une multiplicité de tons et de styles. Les œuvres de Macé sont significatives des mutations de l'autobiographie du fait des thèmes abordés, de leur mode de narration et d'énonciation et de leur alternance discours/récit. Elles rendent propice le passage d'une herméneutique du sujet à une construction esthétique du sujet. Si l'art et la vie sont étroitement liés, si le vécu est à la source de l'œuvre, l'écriture ne serait-elle pas un moyen d'obscurcir le matériau autobiographique ? L'autobiographie de Macé est, me semble-t-il, une impossible coïncidence à soi (du texte et du sujet) et la révélation artistique d'une présence toujours différée.

L'ŒIL NATAL RETOURNÉ

L'écriture autobiographique de Macé fait alterner confidences et dissimulations : elle exhibe certains moments d'une existence plutôt qu'un trajet de vie. Ces révélations progressives de soi me rappellent une œuvre de Jean Paulhan, *Progrès en amour assez lents*, dont le titre pourrait désigner des confessions ou des initiations autres que sentimentales. Certes, Macé désire déchiffrer un secret familial, mais il lui est difficile de dire la vérité sur ses origines :

Rien de mieux qu'un secret familial pour nous faire écrire, chacun sait cela. Il n'y a même pas besoin de Freud. C'est bien plus ancien. Rien de mieux pour nous faire écrire mais en même temps cela empêche le récit, c'est-à-dire la narration claire².

1. Dominique VIART *et al.*, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations, op. cit.*, p. 27.

2. Communication personnelle, printemps 2004. Propos revus par l'auteur.

Le dévoilement des origines invite l'auteur et le lecteur à jouir de l'énigme comme si l'autobiographie impliquait une tension et un plaisir éprouvés par rapport à un mystère accru par l'éparpillement des confidences : « Le goût de l'énigme ? Oui, mais de l'énigme précise, qui évite l'arbitraire, les assimilations hâtives, et le symbolisme généralisé. Ou la pose, quand on vaticine après avoir soulevé à grand-peine un coin du voile » (GH : 29). Le secret de l'origine est révélé par un « *œil natal retourné* », synecdoque d'un nouvel Œdipe tourné vers une genèse à déchiffrer et une existence à dévoiler, mais par bribes. Centrée sur quelques événements, l'autobiographie se fait concentrique : elle tourne autour de quelques biographèmes. Pour combler un défaut de mémoire et d'origine, signe d'une menace identitaire et écho d'un drame intime, Macé scande ses œuvres par deux motifs principaux et récurrents : celui du symbole par excellence de l'origine – la naissance liée aux figures féminines de l'enfance – et celui de la reconnaissance sociale de l'origine – le nom.

UNE AUTOBIOGRAPHIE CONCENTRIQUE

Deux biographèmes traditionnels scandent les œuvres de Macé : la naissance et l'enfance, liées à l'évocation des lieux. Pour combler un défaut de mémoire et d'origine, signe d'une menace identitaire et d'une douleur réelle, l'auteur ponctue ses œuvres du thème traditionnel de la naissance, qu'il lie à la langue maternelle. Par le motif des lèvres féminines, « c'est une sensualité qui se livre, et moins anarchiquement qu'il n'y paraît » (CI : 35). Les lèvres renvoient, selon l'imaginaire de chacun, à une seule partie du corps féminin (la bouche représentant la langue maternelle, celle des origines), ou à deux, devenant symbole buccal et sexuel comme le laissent supposer certaines expressions qui « semble[nt] sortie[s] », à l'instar de celles d'André Pieyre de Mandiargues, « d'un dictionnaire d'argot érotique » (CI : 36) : « *la bouche des naissances, [...] bouche utérine [...] béante et sans parole vieille lune inondée sous les périodes du ciel* » (BB 86-92). Macé, grâce à l'écriture, veut « revivre, pour une part, une vie d'avant sa

naissance, [...] avec l'espoir de tout recommencer » (ExL : 63). Il rejoint le projet d'Arthur Rimbaud. Ses œuvres multiplient les images littéraires et virtuelles de scènes d'accouchement ou de femmes enceintes : des images de devenir disant l'importance donnée à la genèse. La venue de la sœur et « le souvenir de ces trois mots mal écrits » (« la née dernière » – TC : 61) sont liés à un cheminement spatial et culturel par le thème de l'Annonciation. Ce référent biblique rappelle une caractéristique des ouvrages de Macé : l'évocation du réel à partir d'un entrelacs de détours culturels. Le motif de la naissance accompagne celui du secret de l'origine, lié à la mère et à la langue. Tout comme l'écriture autobiographique est problématique dans les œuvres de Macé, sa naissance l'est au point de paraître cauchemardesque. À « l'avalanche à l'origine du rouge féminin » et sanglant s'ajoutent les motifs du vêlement, de la mise à bas, des cris de l'accouchée proches de ceux des rats (BB : 97). Dédier son second livre, *Les balcons de Babel*, à une « aïeule illettrée » revient à amorcer l'élaboration d'un environnement familial féminin et à reconnaître que les femmes sont origines du secret et possibilités du dévoilement de l'origine. Cependant, si cette aïeule illettrée est réelle, l'auteur n'a pas écrit « à [s]a grand-mère ». Lorsqu'il évoque son « aïeule illettrée », il fait du souvenir de cette ancêtre un personnage presque mythologique, ou tout au moins celui d'une fable ou d'un conte. L'œuvre et la vie se nourrissent l'une de l'autre, chacune étant le garant de l'autre, oscillant entre réel et imaginaire ; selon le mot de Marcel Proust, « la matière de[s] livres, la substance de[s] phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais [des] phrases elles-mêmes, et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de[s] minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent¹ ». Inutile de chercher dans les personnages évoqués des êtres réels : comme l'auteur ne situe pas précisément la « grand-mère » dans le temps, celle-ci renvoie à bien d'autres personnages, ou à l'instrument d'un destin ou à une Muse et

1. Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 307.

conquiert le pouvoir de refaire le passé. L'aïeule qui ne sait pas lire est un avatar de personnages lointains. Elle fait écho à la Muette et à la Belle endormie qui ne parlent pas et gardent un secret.

Mirages et solitudes, par une mise en scène des corps, rappelle le thème du secret familial. La faute originaire de la grand-mère devenue fille-mère – véritable « *accroc biographique* » – est suggérée par le « *couple dénaturé, hors de proportion, qui réuni[t] des corps sans tête qui ne doivent pas se toucher* » (ExL : 133). Une vitrine fait se côtoyer un « *costume de marié* » et « *une robe de demoiselle* », « *parade nuptiale* », « *noces contre nature* » (BB : 98) déjà réinventées par l'auteur dans ses poèmes en prose. Les photographies mettent en scène la faute et une tentative d'expiation en exhibant la nudité virginale et asexuée des mannequins, ces « *derniers avatars des sirènes* » (MS : 10). Ces images n'ont pas une finalité seulement esthétique. Elles sont un accès au monde de l'intime et de l'imaginaire. La rhétorique photographique est une métaphore de la quête permanente et narcissique de l'origine, comme un indice de l'affect, liant « *studium* » – ce qui intéresse – et « *punctum* »¹ – ce qui point. Tout comme les poésies, les photographies montrent que Macé crée pour réparer un corps blessé, mais à partir de la déchirure : d'où les mannequins démembrés, matérialisant une fracture, et les flaques, vagues et alvéoles des dunes, métaphores imaginaires d'une « *blessure intime* », « *d'un souvenir blessant dont on voit encore la cicatrice* » (TC : 27). Il me semble que, pour Macé, il n'y a création qu'à partir de récits ou d'images qui favorisent une nouvelle union, un remembrement, à partir d'un démembrement (d'une dislocation) qui donne sens à la création. Penser sa vie, c'est panser ses blessures.

Si les origines, l'enfance, les lieux et la maison sont des biographèmes traditionnels, Macé s'attache plus à la naissance équivoque qu'à l'enfance, qui n'est guère abordée si ce n'est de

1. Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 47-48.

manière oblique avec l'image du tombeau, métaphore du secret enfoui et du lieu qui protège, écho aux contrées de l'enfance. L'évocation des lieux joue un rôle double. Comme rappels de souvenirs d'enfance, ils sont étroitement liés à un cadre familial, notamment à la maison associée à la rue dite « Les petites coutumes » et à un jardin en Île-de-France. Les lieux sont une stimulation à l'écriture : entre la maison et le jardin semblent se mouvoir les mots « plus ou moins familiers comme tout ce qui vacille entre la mémoire et l'oubli (des mots qu'on recense à la manière des âmes mortes, et qui font des amoureux du langage des trafiquants de la mémoire) » (PC). Ces lieux s'opposent – en tant qu'espaces intérieur et extérieur – et se répondent, car la maison exprime une ouverture et une intrusion : on entre dans la chambre parentale ; on enjambe le lit ; les portes s'ouvrent ; le palais, ce double de la maison, a un toit effondré. Les rêves, qui se déroulent dans une maison volante, font reconnaître la chambre des parents et l'Hôtel du Grand Miroir et permettent une intrusion fantasmatique. Si Macé est un grand voyageur, l'on ne peut occulter le rôle que joue la maison dans ses textes. De manière ambiguë, elle s'affiche comme un *pharmakon*, au sens grec. Liant douleur et apaisement, elle rend malade et guérit. Comme le suggère *Les petites coutumes*, elle est un lieu d'ouverture et de fermeture. Elle est un abrégé métaphorique et linguistique du monde et un refuge autour duquel se greffent les songes et la verve poétique. La maison familiale devient berceau poétique tout comme la poésie se fait demeure de la mémoire.

Retrouver ses origines et parvenir à une sorte d'enracinement entraînent l'évocation d'un second lieu : le jardin familial. Rattachée aux demeures de l'enfance et, métaphoriquement, aux racines langagières, la construction identitaire de Macé passe par des éléments familiaux remémorés grâce à des détours culturels et spatio-temporels qui permettent de retrouver le « chemin dont nous n'avons aucun souvenir, mais que nous avons dû emprunter pour venir au monde » (MRM : 61). Revenir dans le jardin familial est une manière pour l'auteur de retrouver son milieu maternel. Son regard sur les jardins rejoint un art du lieu

proche d'une manifestation de la vie. Le poète reconnaît dans le monde extérieur son espace intérieur nourri de souvenirs familiaux. Si les jardins autorisent un déplacement du sujet dans l'espace et dans le temps, lui refusant une place unique et figée, ils se présentent comme un espace intérieur et antérieur à toute perception. Ils sont, certes, un fragment du monde mais aussi un espace mental et fondent un jeu poétique fait de réminiscences. Ils participent d'un imaginaire de la mémoire endormie. Grâce aux jardins japonais, le jardin familial, du passé, s'installe dans le présent et entre dans un présent intemporel, celui de l'imagination. Au lieu d'être chronologique, l'autobiographie tend à devenir topographique.

Les jardins où l'on écoute grandir les pierres offrent au poète, comme au grand fabuliste grec Ésope, les réponses à ses questions : dans « ce langage de la nature [...] ce sont les choses elles-mêmes qui parlent pour nous » (VA : 26). Aussi Macé dans ses œuvres donne-t-il libre cours à son goût pour les noms des plantes et leur énumération musicale. Si son autobiographie se fonde sur une confusion des lieux et des toponymies, elle est également un questionnement sur le nom à partir d'un métissage patronymique. Son autobiographie est une recherche de « nominations ».

ERRANT À LA RECHERCHE DE SON NOM

Quand Macé dit de Victor Segalen que toute son œuvre se résume à « un grand songe à partir de la confusion des paroles et des noms, à partir du récit troublé des origines » (ExL : 133), ne parle-t-il pas également de ses propres écrits poétiques où la recherche des noms propres a une valeur essentielle ? Serait-ce parce que « l'idolâtrie à l'égard des noms trahit déjà une profonde interrogation vis-à-vis du sens et peut-être de sa propre identité » (DE : 44) ? Ulysse – figure de l'auteur errant en quête d'un nom dit et à dire – le sait, lui qui est envahi d'un « sentiment d'absolue reconnaissance », d'un « sentiment de triomphe qui lui permet de *déclarer son nom* » (MCN : 60). Le nom, par

les analogies qu'il entraîne, élabore une identité. Mais comme Tryphaena et Euhodus, Macé n'est « pas tout à fait libr[e] de porter un nom qui ne serait pas précédé d'un souvenir blessant » (TC : 27). Il en a longtemps dissimulé le secret au sein d'une poésie des noms qui lui a permis de se créer une famille littéraire et généalogique. À l'« aïeule illettrée », personnage réel fictionalisé dans les poèmes, fait pendant un aïeul énorme, une figure paternelle fictive d'un personnage réel : Francis Ponge. L'auto-biographie par bribes de Macé se donne à lire au sein d'une concaténation patronymique, favorisant la mémoire des noms qu'il craint de perdre malgré tout. Ces noms multipliés sont de fragiles vérités que le poète invente pour survivre et disent une volonté d'éclaircissements qui ne trouvera son terme que dans *Le goût de l'homme* :

Mon père n'est pas sorti de la cuisse de Jupiter.

Il l'a répété si souvent que j'ai fini par le croire, mais c'est aujourd'hui que je comprends, ou que je comprends mieux, ce que signifiait pour lui et pour moi cette formule issue du fond des âges, et parvenue jusqu'à nous par le bouche à oreille. Car il ne l'avait pas lue dans Ovide, encore moins dans les hymnes homériques, et j'ai beau chercher, je ne me souviens pas d'une autre expression qu'il ait empruntée à la mythologie.

Aujourd'hui encore, il ignore tout de l'histoire de cette mortelle engrossée par Jupiter, dont les flancs alourdis trahissent la faute aux yeux de Junon. La vengeance de l'épouse trompée sera fatale à Sémélé, dont « l'enfant imparfait », comme dit Ovide, finira sa gestation dans la cuisse du dieu, et l'on sait que l'enfant s'appelle Dionysos.

Mon père n'est pas sorti de la cuisse de Jupiter, mais il est né de père inconnu, ce qui donne des droits au rêve, à la légende, et à l'interprétation pour les générations suivantes. Pendant toute mon enfance, et même un peu plus tard, j'ai vécu avec ce secret autour de moi, comme si l'ombre d'Hermès voltigeait dans la maison, d'autant que mon père n'a lâché son histoire que par bribes. Après quoi, de même qu'on passe de la mythologie au roman, les épisodes suivants sont moins mystérieux : un autre enfant né d'un autre père, puis cinq autres d'un Jules Macé, maréchal-ferrant, qui donna son nom à tout le monde. Plus tard, j'ai vécu avec la peur d'engrosser les

filles, la peur de recommencer la faute, et de tomber à mon tour dans le piège tendu par les dieux, quand ils jouent avec nous une partie truquée d'avance.

Je m'aperçois que mon père fut pour moi le premier homme, puisqu'il n'y avait rien ni personne avant lui ; et qu'avec sa mort que je vois venir une partie du temps s'effondrera. C'est ainsi que l'on passe d'un aïeul tonnelier, d'un faux grand-père forgeron à Bacchus et Vulcain ; et des secrets de famille à la mythologie, cette comédie humaine qui se joue sans costume à des milliers de mètres d'altitude, et à des siècles de distance (GH : 44-46).

La fin du « secret des dieux » explicite le secret familial. Ce passage est un bon exemple de quatre caractéristiques de l'écriture de Macé. Ce texte unit passé et présent (« c'est aujourd'hui que je comprends, ou que je comprends mieux, [...] cette formule issue du fond des âges »). Il s'achève sur des présents, certains gnomiques, d'autres subjectifs, introduisant des références mythiques, propices à une universalisation. Cette quête de l'origine donne lieu à deux mouvements contradictoires et complémentaires. L'un, centripète, concourt au dépassement de soi, l'autre, centrifuge, affronte le monde pour le dépasser en le métamorphosant grâce à l'acte de création. Deuxième trait distinctif : l'écriture lie réel (« son histoire », « les épisodes suivants sont moins mystérieux », « des secrets de famille ») et imaginaire (« mythologie », « Hermès », « Jupiter », « Bacchus et Vulcain »), y compris lorsque l'auteur confie un secret personnel. Autre particularité : l'extrait montre l'importance de la parole orale, lieu de vérité, comme l'est la parole de l'aïeule illettrée, même au moment où elle se fait muette : « cette formule [...] parvenue jusqu'à nous par le bouche à oreille. » Dernier point, enfin : la page mêle prose et rythme poétique pour mettre en évidence les confessions et méditations. Ainsi s'immiscent deux vers blancs proches de décasyllabes lyriques : « et qu'avec sa mort que je vois venir / une partie du temps s'effondrera. » Les échos sonores et rythmiques en fin de paragraphes relient de manière significative ces deux octosyllabes que l'on pourrait lire l'un à la suite de l'autre sans perturber le sens général du texte, mais au contraire

pour le confirmer : « une partie truquée d'avance » / « et à des siècles de distance ». Au commencement, le texte offrait une image du sujet assez confuse (« Pendant toute mon enfance, et même un peu plus tard, j'ai vécu avec ce secret autour de moi ») pour devenir par la suite plus explicite, formant une révélation progressive de soi grâce à la reprise syntaxique (« Plus tard, j'ai vécu avec la peur d'engrosser les filles »). Les fantasmes et l'imaginaire de Macé lacent et délacent ses liens familiaux. L'auteur défait les liens qui nous attachent au monde, passe des secrets de famille à la mythologie : « Je m'aperçois que mon père fut pour moi le premier homme. » Macé propose une version revisitée du roman familial : son autobiographie devient fictionnelle.

Son fantasme autobiographique est l'expression d'un souvenir réel revisité par la fiction, selon une esthétique que j'aimerais nommer « de l'entrelacs » ou « de l'empiètement ». Le référent est métamorphosé poétiquement, il devient superposition, hallucination, mélange de visible, d'affect et de vision, tout autant lié à la sensation qu'à l'imaginaire. La quête autobiographique et le « connais-toi toi-même » s'éloignent de l'intériorité, du repli sur soi, et passent par la fiction de soi et des autres, devenant des questions de sens et une réflexion sur le réel et l'imaginaire. L'œuvre de Macé est faite de tissages de présent, de souvenirs, de paraître et de fiction, retrouvant en autrui une ressemblance intérieure plus vraie que l'identité des traits. Cette autobiographie par bribes est une jointure du divers dans sa différence et sa complétude. Elle est une autobiographie du métissage.

UNE AUTOBIOGRAPHIE DU MÉTISSAGE

UNE EXOBIOGRAPHIE

Parce que le sujet s'élabore par rapport à l'autre, les images d'autrui se multiplient. Serait-ce pour représenter la réalité de l'autre de façon objective ou au contraire imaginaire ? ou pour s'y référer dans une reconstruction analogique du moi ? Cette opposition, à mon sens, n'attend pas une réponse tranchée. Le

transfuge d'identités favorise un métissage biographique rapprochant la réalité de la fiction : « la confession est apparemment masquée, puisqu'elle frôle tour à tour la confiance et la fiction » (GH : 41). Si l'autobiographe met généralement l'accent sur le contenu de la mémoire, Macé, en tant que poète, s'attache à l'écriture même de la révélation ; c'est autant l'objet remémoré qui l'intéresse que le fait de se souvenir, car « nous écrivons depuis comme on trafique le long des côtes, dans l'espoir d'échanger la verroterie de nos souvenirs contre le manteau de la mémoire, et de réchauffer ainsi la poésie devenue tellement frileuse » (VA : 70-72). L'écriture autobiographique de Macé ne consiste pas seulement à se souvenir de quelque chose mais à être conscient de l'acte de remémoration fictionnelle, de ses limites et de ses difficultés.

Son sujet autobiographique se construit en échappant aux filiations ou hérédités réelles, mais tenues secrètes, pour tisser de nouvelles parentés, analogiques et imaginaires. N'hésitant pas à faire l'éloge des pouvoirs du poète, Macé reprend, en exergue de *Vies antérieures*, une citation de John Keats, ainsi paraphrasée par Charles Baudelaire : « *Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun* » (VA : 9). Le sujet se revêt (comme on met un vêtement) de vies qui ne sont pas les siennes. Usurpant diverses identités, il se disperse : « Je me contenterai de quelques détours [...] par des vies antérieures où la nôtre se perd » (VA : 42). Un passage par un sujet enchaîne souvent sur un autre, en une sorte de surenchère poétique de traversées identitaires. Quand le sujet en appelle un second, celui-ci est traversé par un troisième, qui est une figure ou un personnage littéraire. Se forme une sorte de boucle puisque le premier et véritable sujet est celui de l'auteur. Ainsi, dans *Le dernier des Égyptiens*, Jean-François Champollion, qui parle à son frère de sa hantise du froid, en des termes qui seront ceux d'Arthur Rimbaud de retour du Harrar, entraîne l'évocation du poète du XIX^e siècle, tandis que l'égyptologue est un sujet transposé du personnage littéraire de Fenimore Cooper.

Le sujet, à la recherche de lui-même et de son avènement, réalise un enchaînement de dédoublements qui l'éloignent totalement de lui-même (disparaissant dans le couple « Champollion-Uncas ») pour revenir à soi. L'autobiographie se fait transbiographie. Plus précisément, cette autobiographie du métissage qui passe par un double exotisme (la vie d'autrui et la photographie) est une exobiographie.

L'exobiographie n'est pas à entendre au sens de René de Obaldia¹, qui indique par ce terme qu'il se regarde comme s'il s'agissait d'un autre. Chez Macé, l'exobiographie décrit les détours par autrui pour tenter de se définir, entreprise inquiète et sans fin. Plus qu'un impossible récit de soi, l'autobiographie devient le nécessaire récit du sujet sous la voix d'autrui. Mais cet autrui est littéraire et non plus généalogique, comme le laissaient entendre par exemple *Les mots* de Jean-Paul Sartre ou *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar. Cet autrui est bien souvent un poète car « un poète », selon René Char, « doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver² ».

Pour élaborer son propre sujet, Macé invente aussi des biographies fictives de personnages historiques ou mythologiques ; il en fait des éléments de son imaginaire, des légendes personnelles. Dans *L'autre hémisphère du temps*, il tisse deux trames mémorielles, l'une historique, l'autre subjective si bien que le motif des grandes découvertes exprime sa peur du temps qui passe. Mêlant deux temporalités et deux espaces, son imaginaire lui fait avouer sa crainte de « s'apprêter à franchir la cinquantaine comme les navigateurs d'autrefois franchissaient une mauvaise passe » (AHT : 11). Ces détours, qui prennent appui sur des références quasi légendaires – comme celle de Gaspard Hauser, en quête de la parole et de son origine, comme l'a souligné Paul

1. René de OBALDIA, *Exobiographie*, Paris, Grasset et Fasquelles, 1993. Étienne Germe reprend ce terme à propos de Segalen dans *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001.

2. René CHAR, *Les matinaux*, Paris, Gallimard, 1950, p. 23.

Verlaine – ou sur des allusions mythiques, tels Narcisse ou Écho, construisent une mythification autobiographique.

Macé donne à lire une autobiographie détournée en rêvant d'existences, en opérant une mystification d'autrui. Retrouver des histoires, comme dans *Vies antérieures*, et les réécrire, l'amène à se dévoiler en transformant l'histoire des autres, en y mêlant la sienne comme s'il trouvait une certaine jouissance à ne pas imposer son sujet directement. Macé traite sa propre vie comme il traite la vie de Linné, d'Adam, de Champollion ou d'autres. Il se fait lui-même le sujet de son œuvre mais pas en tant qu'individu. Il use avec sa vie de la même proximité et de la même distance qu'il le fait avec la vie d'autres personnages. Son autobiographie propose une vision oblique de soi. Elle montre un sujet aux prises avec lui-même qui se construit par un jeu de diffractions. Aussi est-il difficile d'identifier avec précision autobiographie, biographie fictionnelle, portrait et autoportrait : « traduire, interpréter, rêver sa propre vie en se prenant pour un autre, c'est dire un souci poétique, exprimé ici par l'évocation de personnages » (VA : quatrième de couverture). L'autre n'est plus l'altérité en soi, mais devient l'oblique de soi. Il n'est pas l'exemple de la différence ; il met le sujet à l'épreuve non pas de la scission mais du dialogue, non pas de la rupture, mais de la rencontre diffractée :

Dans cette oraison où chaque année devient une offrande à la mémoire, je reprends à mon compte la peur des chiens et des chats, la manie de la propreté et l'échec aux examens ; mais je voudrais ajouter, dans une chronologie moins précise que celle de Su Renshan, l'opération d'une hernie, la naissance d'une sœur et la récitation de l'alphabet ; ajouter encore les déménagements, la peur du noir, une rencontre amoureuse et un voyage à Rome ; le dégoût des fruits de mer qui revient en rêve, les langues apprises et oubliées, les livres de poèmes ouverts comme des flacons d'éther ; puis terminer par la tentation de raconter la vie à la manière de Su Renshan, en recommençant chaque année pour écrire deux ou trois lignes supplémentaires, dans lesquelles j'aimerais dire à l'avance la

lecture des *Mille et une nuits*, l'amitié d'un fils et la mort appriivoisée (VA : 61).

L'expression « je reprends à mon compte » souligne le passage d'autrui à soi. Elle entraîne une concaténation de souvenirs mis en relief par la parataxe (« opération d'une hernie, naissance d'une sœur, rencontre amoureuse », etc.) qui (s')écartent de la vie de Su Renshan précédemment évoquée. La vérité du sujet se donne à entendre dans le passage par autrui qui rend propice un retour à soi. Toutefois, ces superpositions d'identités ne se font pas sans douleurs, car il s'agit d'« autant de façons de raturer les pères en les imitant, de contrefaire leurs voix, de les ridiculiser par mille contorsions » qui sont des façons « de se détruire soi-même... » (ExL : 33).

UNE AUTOBIOGRAPHIE FRACTALE

L'impossible récit linéaire de soi entraîne le récit de vies antérieures. Macé construit une autobiographie dynamique, jamais arrêtée, sans cesse recomposée par des entrelacs identitaires. Dans son œuvre, soit il se dévoile (il est donc constitué derrière le voile), soit il s'élabore dans l'écriture et ne se dévoile pas (il jaillit par éclairs, à la fois déployé et disséminé). Son autobiographie ne s'enracine pas dans une fermeture, mais inscrit une mouvance grâce à des échos multipliés et à un éparpillement du sujet qui se fonde sur une variété de subjectivités. Poèmes en prose (*Bois dormant et autres poèmes en prose*), méditations littéraires (*Ex libris*) ou traductions (*Colportage II. Traductions*) proposent différents « je ». Le sujet est déployé, dispersé, traversé et traversant. Il se métamorphose en un autre et devient auteur de lui-même et représentant d'autrui dans un dessein anthropologique, plus universel, et non plus égotiste. Le sujet ne combat pas son morcellement, mais il en fait une valeur positive et un déploiement de l'être. Cette autobiographie disséminée tant dans le fond que dans la forme passe par une déconstruction-reconstruction du moi, véritable ascèse et exigence esthétique. Selon Jacques Derrida, « la dissémination ouvre, sans fin, cet

accroc de l'écriture qui ne se laisse plus recoudre, le lieu où ni le sens, fût-il pluriel, ni *aucune forme de présence* n'agrafe plus la trace¹ ». Cet accroc, Macé, comme Tristan Corbière, le désigne. Il est « la fente, le fond troué, le décousu, l'œil béant » (ExL : 38). De la difficulté à (se) dire découle l'écriture du discontinu, du « décousu » qui fait du sujet autobiographique un sujet morcelé renouvelant l'esthétique de la « marqueterie » dont parlait Montaigne. L'autobiographie n'est plus un genre à part, mais se donne à lire par bribes et reprises, telle une écriture non pas du fragment mais de la fractalisation du sujet et de la réfraction des œuvres les unes par les autres. Aussi aimerais-je parler d'« autobiographie fractale ».

L'autobiographie fractale de Macé requiert une écriture de l'imagination et entraîne une pensée de l'imaginaire, le « je » devenant, selon le mot de Roland Barthes, le « pronom de l'imaginaire² ». Elle marque le passage du sujet à l'écrivain, du récit de soi à la pensée littéraire. Macé ne s'intéresse pas seulement au sujet autobiographique mais aussi au sujet qui écrit l'autobiographie et qui s'écrit dans l'autobiographie. Les repères temporels deviennent inutiles ; comptent, en définitive, les formes d'écriture comme renouvellements esthétiques et déploiement de la pensée. Son autobiographie fractale interroge le sujet, la vie et l'écriture. Elle est autant une reprise de soi qu'une reprise d'images stylistiques de soi, qui dépasse la simple répétition ou le phénomène de ressassement, par la complexité, les formes et les enjeux que ce mot recouvre. Ces reprises ne recherchent pas une (re-)composition totalisante mais parcellaire. Elles rappellent que la littérature, pour Macé, n'a pas pour finalité d'énoncer une vérité ni de viser une lumière absolue, mais de fonctionner par éclats, éclairs, jaillissements : de dire, en somme, le sujet, poétiquement. Sous couvert d'une quête des origines, les reprises manifestent une recherche esthétique.

1. Jacques DERRIDA, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 33.

2. Roland BARTHES, *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 53.

Au fil des décennies, l'écriture autobiographique de Macé évolue. Sa quête généalogique s'est métamorphosée en quête littéraire, allant des poèmes en prose (*Le jardin des langues*, *Les balcons de Babel*, *Bois dormant*), à des méditations sur le monde (*Le goût de l'homme*) en passant par des récits de rêve (certains textes d'*Illusions sur mesure* ou *Colportage III. Images*) et des rêveries sur autrui, sur sa vie (*Vies antérieures*) ou sur des œuvres (*Ex libris*, *Le manteau de Fortuné*). Vingt ans après *Le jardin des langues*, son écriture autobiographique s'immisce au sein de textes plus réflexifs, tel *Le goût de l'homme*. Elle se fonde autant sur les écrits passés que sur l'existence. Macé reprend des éléments autobiographiques révélés par bribes dans les poèmes en prose, qui mêlaient réel et imaginaire, avec le souci de les dépouiller de leur part narrative. Il se tourne vers une écriture réflexive qui l'éloigne des poèmes en prose et du récit, et met fin à sa quête généalogique. Évoquer la littérature et les arts l'invite à ne plus seulement composer une autobiographie mais des méditations : à composer une autobiographie au sein de méditations. L'autobiographie fictive se déploie dans des méditations fictionnelles.

Méditation, fiction et photographies sont les détours qu'emprunte Macé pour renouveler l'esthétique de l'écriture de soi. Son autobiographie est plus esthétique que (chrono-) logique. Se dire ne se résume pas à retracer la vérité de son existence, à se dire au sein de souvenirs vécus, mais à se dire par son écriture. Alors qu'elle se définissait comme le reflet d'une vie, comme une œuvre de vérité fondée sur un passé réel et attesté, l'autobiographie, pour Macé, devient œuvre d'invention, celle d'une esthétique. Loin d'être l'écriture des aventures d'une vie, elle est une aventure esthétique.

*
* * *

Réinventer sa vie en images, n'est pas, pour Macé, un acte figé mais un processus de recherche qui passe par des emprunts et des « reprises », mot que je considère selon différents sens. Ce terme est d'abord un synonyme de « recommencer », « prendre

quelque chose à nouveau » mais aussi d'« entreprendre une réfection, de raccommo-der ». Au sens de « recommencer », la reprise est l'expression d'une herméneutique du sujet, d'un retour sur soi, sur la vie de l'auteur lui-même, et notamment sur son enfance par l'évocation de ses aïeux. Revenir sur sa généalogie, c'est aussi, pour Macé, « reprendre », réparer, à la fois les manques biographiques et son être écorché par les failles généalogiques. Au substantif *reprise* sont associés, dans ses œuvres, celui de *restitution* (retour en arrière) avec le motif de l'origine, de la naissance et du nom, celui de *recommencement* (duplication) avec la traversée par d'autres sujets ou d'autres pays et les reprises verbales et photographiques, enfin celui d'*intensité* (de renforcement hyperbolique) grâce au mélange de différents signes, voix et langues qui laissent entendre les hantises et l'imaginaire du sujet. Cet imaginaire de la reprise est une forme d'approche du savoir et fait partie intégrante de sa poétique.

Les images permettent à Macé de créer une œuvre relativiste fondée sur l'esthétique de la réinvention mémorielle. Linguistiques, visuelles ou virtuelles, elles ne s'opposent pas au vécu ; elles signifient la part de reconstruction (de reconstitution) incertaine des souvenirs par le travail de la mémoire dans l'écriture. Ce qui intéresse le poète est la façon dont le souvenir revient en mémoire et fait naître des associations mémorielles. Le souvenir provient du souvenir réel, ayant trait au passé, et du souvenir-image, du domaine du fictif. Macé se rapproche plus du relativisme, tel que le concevait Protagoras rappelant qu'il y a non pas « du plus vrai » mais du meilleur et du *meilleur pour*. Il ne recherche pas tant la vérité que la réalité qu'il nous faut. Aussi retrace-t-il une vie rêvée (*Vies antérieures*) et une vie possible (*Illusions sur mesure*). Il dévoile progressivement une poétique des images comme un art de vivre. Travaillant les images et leurs signifiances, il fait de l'imaginaire un moteur de la pensée parce qu'une image, tel un signe en général, est une plénitude de sens. Si Charles S. Peirce parle d'une pensée-signe, il semble que Macé croie en une pensée-image fondée sur les images littéraires, visuelles et virtuelles. Sa pensée se donne à lire en filigrane, de

manière métaphorique, indirecte, disséminée dans ses œuvres, en marge, dans l'interstice entre différentes écritures, comme le font les œuvres de Walter Benjamin oscillant entre souvenirs d'enfance berlinoise et essais sur des auteurs ou sur l'art, notamment photographique¹.

Le souci de Macé du signe, de l'imaginaire et des entremêlements artistiques offre une nouvelle forme de lecture et d'écriture ainsi qu'une pluralité de sens. Le style et le ton des œuvres, accompagnées de photographies, exhibent un auteur qui met en question le processus de l'écriture, et donc de la lecture, et qui s'interroge en interrogeant le monde. Là réside sa pensée littéraire. Une pensée est mise à l'épreuve par un imaginaire qui, en retour, lui donne forme en entremêlant les frontières de la fiction et de la réalité si bien qu'elle se détache de la rationalité et discerne dans l'imaginaire des significations qui ont pouvoir d'éveil par rapport aux formes engourdies du savoir. Cette pensée en images donne à voir l'opération du dévoilement qui fait surgir le monde. Elle implique (mais aussi naît d')une poétisation qui concourt au dévoilement du mystère ontologique.

1. Walter BENJAMIN, *Écrits autobiographiques*, traduction française de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1990 ; *Sens unique* précédé d'*Enfance berlinoise*, traduction française de Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18, 2000.

TROISIÈME PARTIE
UNE POÉTISATION DE LA PENSÉE

« Jeune, ma crainte était d'être incapable de formuler une pensée¹ », confie Gérard Macé. Aussi s'attache-t-il à l'énigme de la pensée et de l'expression originaires, s'inquiétant de ce qu'elles puissent être ineffables et inatteignables, se préoccupant du sens inhérent au « vouloir-dire ». Réfléchissant au « genre de pensée [qui] se produit dans les textes littéraires », Pierre Macherey parle de « philosophie littéraire » et d'« idéologie de la littérature »². Parce que Macé est avant tout poète, je préfère parler de « poétisation de la pensée ». Poétique et pensée vont de pair, certes ; mais Macé est un poète qui pense et non un penseur qui poétise. Il assoit sa parole poétique – qui rend présentes la diversité et la richesse du monde – sur une pensée qui surgit d'un va-et-vient entre imaginaire et réel pour mieux étreindre la réalité, à l'instar d'Arthur Rimbaud, et vivre une poésie en actes. L'écriture de Macé ne révèle pas une pensée toute faite mais l'accomplit. Tout comme le sujet poétique n'est pas antérieur au texte, puisqu'il se construit dans le texte, c'est dans ses œuvres que sa pensée littéraire se déploie.

Parce qu'elle utilise le *médium* particulier qu'est la langue, il n'est point aisé de montrer (et de définir) comment la littérature pense, d'autant que la philosophie passe aussi par le langage. Mais la philosophie considère la langue comme un moyen d'élaborer une rationalité. Or la littérature offre la possibilité de fonder l'expérience en langue. Pour Macé, le monde se résout *par* des formes du langage, *à* des formes de langue, par une poétique qui interroge les liens entre réel, imaginaire et création, alors que

1. Communication personnelle. Propos revus par l'auteur.

2. Voir notamment Pierre MACHEREY, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 196. Comme la pensée de Macé est étroitement liée aux moyens littéraires, à un exotisme des formes et des genres et non au langage philosophique, je préfère parler de « poétisation de la pensée ».

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

la philosophie considère les formes de langue comme des représentations de formes de pensée. La philosophie, dans sa tentative de rationalisation, se caractérise par une continuité de la pensée, tandis que la poétique de la pensée privilégie, au sein des œuvres de Macé, la brièveté et les tournures allusives, et s'exprime par bribes.

CHAPITRE I

ÉVITER L'EMPHASE

Je suis sensible à ce que le langage me dit pour lui-même ; je suis sensible aussi à la musique, au rythme, à l'envoûtement, au charme au sens fort du terme que peut provoquer la littérature, sinon, je n'écrirais pas. Je pense aussi que ce charme peut s'exercer de façon fallacieuse dans la virtuosité, dans l'afféterie, dans l'effet ; et puis il y a un charme d'une autre nature qui peut être au fond presque prosaïque et sobre et qui n'est pas moins puissant. Je pense par exemple à la prose de Nerval que j'aime tant. Il y a là un charme au sens très fort du terme et il n'y a pas de virtuosité excessive, d'effets. Il y a quelque chose qui a l'air de couler de source et qui est pourtant le résultat de l'écoute d'une voix intérieure, intime. Dans ce sentiment de la langue, il y a deux façons de vivre la langue, alternativement. Il y a une façon de la vivre comme un objet posé devant nous ou comme un outil sur la table. Et puis, il y a ce sentiment d'une voix intérieure, très intime de la langue et qui est comme une adéquation assez rare – mais ce sont des moments dont on se souvient et que l'on a donc envie de reproduire – entre notre intériorité, notre enveloppe corporelle et le « système » linguistique. Il n'y a plus besoin de prendre de notes, mais seulement écouter, ressasser, ce que nous mémorisons sans le savoir. C'est d'ailleurs pourquoi mes textes sont brefs, je ne peux pas mémoriser indéfiniment¹.

Écrire, pour Gérard Macé, revient à apprivoiser le silence intérieur, qui n'est pas l'absence de voix, mais la présence de la voix du texte et d'une voix intérieure, celle de l'auteur. Si la

1. Communication personnelle, printemps 2003. Propos revus par l'auteur.

musicalité de ses livres varie selon leur genre, ils donnent à entendre la parole d'un homme avant tout écrivain et soucieux que sa parole, sa musicalité et sa voix intérieure correspondent à sa conception esthétique. La concision répond donc à un désir d'éviter l'emphase ; elle est la conséquence d'une rumination intérieure et préalable des textes. Ce procédé singulier interroge l'élaboration du souvenir au sein d'une écriture poétique et répond à l'étymologie du substantif *brièveté* (*brevitas*) qui signifie, en latin, « un rapport intime à la parole ».

LES FORMES BRÈVES

SOUPIRS ET SILENCES DU LANGAGE

En attendant, demandons aux poètes du nouveau – idées et formes.

Lettre d'Arthur Rimbaud
à Paul Demeny, 15 mai 1871, dans
Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*.

Plutôt que de brièveté, je préfère parler, à propos des ouvrages de Macé, d'une forme brève ou, plus exactement, de « formes brèves » qui se transforment, se ferment et s'ouvrent à nouveau : des formes multiples qui se dilatent et se contractent. Ces variations rendent difficile le classement générique de ses œuvres, mais répondent au désir rimbaldien de créer des « formes nouvelles¹ ». Elles impliquent un goût pour la limitation, mise en évidence par les blancs dans les poèmes en prose, récits ou méditations. Elles disent aussi le souci d'une unité d'ensemble : les œuvres diffèrent d'une accumulation de textes brefs et épars. Elles tissent des relations entre les textes non pas tant causales que symboliques et signifiantes.

1. Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes. Correspondance*, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 237.

L'interruption typographique inhérente aux formes brèves entraîne un surplus d'efficacité esthétique et exhausse l'attention du lecteur. Dans *Les balcons de Babel*, les blancs introduisent une cadence, une respiration, au sein des poèmes en prose qui trouvent leur rythme non plus dans la forme versifiée mais dans ces silences typographiques. Insérés entre les mots ou les groupes de mots (« le nain la nourriture la mère le tonnerre l'œil le faisan le lac la bouche la concubine le fou le souffleur le pendu » – BB : 69), les blancs suspendent le temps et le sens. Liés à la figure de l'apposition, aux phrases sans fin, aux coq-à-l'âne, ils participent d'une écriture palimpseste qui dit simultanément le mouvement, l'écart et la fusion, le successif et l'instantané. Comme une ponctuation, ils participent du rythme du texte, le font passer du statut de la logique à celui d'une cadence musicale : « les soupirs, les silences dans le langage et dans l'opacité des choses, sont au cœur du poème l'écho du vide et sa présence active » (CI : 66). Dans *Le jardin des langues*, les blancs, par leurs brutales interruptions, entrent en écho avec les thèmes destructeurs et la violence langagière. Les poèmes disent le souhait de Macé de circonscrire ou de reconstruire la vie (le « roman de famille »), mais les blancs rappellent que cet acte est impossible. L'écrit, ne pouvant atteindre son but, s'éprouve comme un manque, se heurte au silence, et demande sans cesse à renaître. La parole de Macé frôle le silence et se dit dans un enfouissement du sens, au sein d'une poétique qui se compose et se recompose. Dans *Leçon de chinois*, les interruptions sont étroitement liées à la progression du discours, mais ne se présentent pas *contre* le langage proprement dit. Les blancs ne sont pas une obstruction au dire et au dit. Entre les mots ou les lettres, ils idéogrammatisent la langue, sont l'indice d'une réflexion sur le langage et sur la syntaxe mais aussi d'une représentation de la durée dans un texte. Dans cette œuvre, Macé use de l'écriture brève pour retracer la succession et la progression temporelles de son apprentissage du chinois. Les blancs signifient que l'expérience d'une temporalité ne surgit pas de la linéarité, mais s'éprouve dans le rythme qui lie les textes et construit l'œuvre. La

page met en scène les leçons, en donnant un sens (une inscription temporelle) à la présence de blancs.

À la fois marques d'une interruption et d'une possibilité de reprise du discours, les blancs soulignent l'importance de la forme et du rythme des œuvres. Les échos entre les textes détournent d'une esthétique du fragmentaire¹. *Les petites coutumes* ne se présente pas comme une écriture de la brisure mais comme une suite d'explications autonomes et closes de termes patois. À mon sens, il ne s'agit pas tant de fragments que d'un ensemble de micro-structures, des tercets proches du haïku ou du verset, composant une œuvre en quête de totalité grâce à une expression qui se développe dans un mouvement suspendu. Mais nul éparpillement dans *Les petites coutumes*. Chaque texte, par les échos sémantiques du patois, répète une langue orale sur le point de disparaître. Une circulation de mots et du sens dépasse les limites de la brièveté et débouche sur une écriture apparemment parcelle mais en réalité faite d'unions lexicales, thématiques et stylistiques. Le rythme, répétitif, accentue le caractère poétique de l'œuvre en élaborant une sorte de litanie explicative de mots anciens. Il en est ainsi de l'emploi des relatives : « [l]e cheval fourbu / qui devient du *tire-fiacre* / à l'abattoir » ; « [l]e bossu qui espère / plutôt que la résurrection / la main d'or du *rebouteux* » ; « [l]a pudeur d'un homme / qui tourne le dos / pour *lâcher l'eau* ». La poésie de ces textes provient de leur forme, du fait que chacun semble coupé de tout contexte tout en ménageant la surprise du lecteur par sa richesse d'évocations et son art de la pointe.

En somme, les formes brèves font des silences les lieux d'une parole possible. Ce qui est caché se tait, jusqu'à une révélation rendue possible par l'œuvre qui lui donne la parole. À la suite de

1. Si François-Xavier Jaujard préfère le terme *fragments* (« Une jubilation amère », *Images et signes, op. cit.*, p. 12) à celui de *poèmes en prose* proposé par André-Pierre de Mandiargues, je préfère ne pas considérer les poèmes de Macé comme des fragments mais comme des textes brefs. La brièveté, qui ne s'oppose en rien à une autobiographie disséminée et fractale, n'est pas considérée comme incomplétude formelle à l'instar des fragments.

Francis Ponge, Macé « fait du caché une évidence [...] grâce au “compte tenu des mots”, bien plus efficace, et plus juste qu’un certain “lâchez tout” surréaliste » (CI : 50). Ce dévoilement participe d’une éclosion de la présence, car les silences aident à comprendre ce que la parole et la présence veulent être : une réponse au monde et une posture par rapport au monde. Les formes brèves sont l’empreinte d’un questionnement esthétique et éthique du littéraire, car la poétique de Macé naît de (mais aussi suscite) l’union d’une forme et d’une signification à l’origine d’un vagabondage générique : la poésie frôle la narration tandis que celle-ci résonne aux abords de celle-là, notamment au sein des apologues et des micro-récits.

APOLOGUES ET MICRO-RÉCITS

Écrire, pour Macé, ce n’est pas tant, comme le dit Maurice Blanchot, « se livrer à la fascination de l’absence de temps¹ » que le penser autrement et le mettre à l’épreuve, dans sa répétition et sa diversité. Les micro-récits participent de la représentation mouvante du sujet et du temps, celle du sujet dans le temps : ceux de *Leçon de chinois* oscillent souvent entre présent et passé ; dans *Les balcons de Babel*, les six premiers micro-récits sur l’enfance mêlent les imparfaits de l’indicatif, passés composés et présents ; d’autres remémorent une expérience antérieure et restent dans le passé ; d’autres encore, dans *Le jardin des langues*, se tournent vers le passé pour mieux revenir vers un présent de vérité générale, à l’instar de celui-ci : « *l’œil retourné du mort qui mangeait dans mes régions natales [...] vos cris dans les caves sont le bruit des songes creux au tamis noir de l’or fin.....* » (JL : 30). Le présent donne l’impression que tout le récit converge vers lui, même s’il ne renvoie pas directement au récit. Quand ils privilégient le présent, les micro-récits hésitent entre méditation et autobiographie plus ou moins fictive. Mais le présent

1. Maurice BLANCHOT, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, [1955] 1988, p. 38.

l'emporte souvent sur le temps fictif du récit. Il domine dès lors que sont abordés les thèmes de l'écriture et de l'inspiration en vue de les placer dans un hors-temps ou un temps éternel (celui de l'art ?). Dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, les allusions aux fables, contes ou proverbes accentuent le sentiment d'intemporalité des micro-récits qui ont une valeur poétique et s'adressent autant à l'imaginaire du lecteur, à sa sensibilité poétique qu'à sa culture.

La mémoire aime chasser dans le noir est ponctué de micro-récits qui se réfèrent à un espace ou un temps autres et les comparent avec l'ici-maintenant, voire le futur. Le rappel de la publication en 1760 du voyage imaginaire de Tiphaigne de la Roche introduit une réflexion sur le présent. Quelques pages plus loin se donne à lire un autre récit, autre forme de voyage imaginaire, celui de Conan Doyle dans la chambre des esprits. Rappelant la crédulité de l'auteur qui avait pris la défense du charlatan William Hope et affirmait communiquer avec les esprits ou les fantômes, le récit s'achève sur une conclusion concernant le monde contemporain. Ces reprises contribuent à montrer que le même ne se répète pas de façon identique. À partir du même se crée autre chose grâce à une suite de glissements plus ou moins perceptibles. Dans les formes brèves narratives que sont les micro-récits et apologues, éclot une puissance dramatique et évocatrice plus directe et plus riche qui place le lecteur au cœur de la poétique de Macé. Les micro-récits, revenant de manière musicale, comme des variations sur un thème similaire, créent un rythme singulier au sein de ses œuvres. Le souffle de la langue et la narration musicale jaillissent au moment où ils interrompent la construction traditionnelle de la narration, sans s'éloigner toutefois des fondements du récit. Dans les apologues de *Leçon de chinois* ou d'*Un monde qui ressemble au monde, les jardins de Kyôto*, le lecteur ne s'attache pas seulement au récit mais aussi aux variations musicales qui soutiennent le récit. La construction mélodique faite de reprises d'images et de rythme supplante l'organisation (chrono-) logique des œuvres. Dans

Leçon de chinois, au milieu d'une sorte de sinologie, apparaît une référence à Marco Polo et à l'Italie :

Un apologue tout de même : aujourd'hui qu'il n'y a plus d'ailleurs (sinon dans une forêt fraîchement abattue, ou un livre déniché par hasard), Marco Polo ne quitterait pas Venise, il apprendrait des langues. Ou travaillerait à les oublier toutes, mais dans une chambre convenablement orientée, aussi difficile à trouver aujourd'hui que le Pays des Licornes jadis (LC : 23).

Les premiers termes construisent subrepticement la pointe (avec la répétition du mot *aujourd'hui* et, conjointement, l'opposition et la mise en parallèle des couples sémantiques « aujourd'hui-ailleurs », « Pays des Licornes-jadis ») vers laquelle ils convergent sans que le lecteur s'en aperçoive ; à son tour, la pointe influence le sens des apologues. Ces formes d'allégorie impliquent un langage allusif et poétique : un jeu sur les mots. « Orientée », par exemple, se réfère au monde de l'Orient, d'autant plus que l'œuvre, insérée par la suite dans *Un détour par l'Orient*, aborde la langue chinoise ; ce participe passé fait aussi allusion à une direction spatiale et rejoint les premiers mots du titre du recueil « un détour » qui dit un déplacement. Se deviennent les marques d'un retour, d'une reprise qui disent l'identité et la différence et lient réel et imaginaire, passé et présent en vue de souligner une méditation sur le monde et sur la création littéraire. Dans *Un détour par l'Orient*, les apologues rajoutent une signification au sein du recueil en introduisant, par leurs modalités d'énonciation, un au-delà du sens des récits. Ils sont une parole qui n'affirme rien de manière catégorique mais ouvre l'espace du monde et de la réflexion par des rapprochements entre deux perceptions de la vie. Les apologues deviennent des leçons de vie. *Leçon de chinois* annonce *Leçons de choses*.

La forme brève n'est pas seulement une question de longueur du texte mais une manière singulière de dire, une énonciation et une signification particulières. Cette oscillation entre réduction et expansion est propice à des formules percutantes et rythmiques qui mettent en valeur une pensée esthétique

et éthique désireuse d'appréhender une réalité qui se dérobe selon une allure buissonnière évitant l'emphase. Donner naissance à une nouvelle rhétorique a aussi un sens ontologique : Macé lie l'homme, le monde et les langages puisque le sujet surgit dans son rapport au langage et au monde.

Sortes de miroirs, les apologues possèdent trois caractéristiques¹ que Jean Ricardou associe aux mises en abyme². Ils sont un acte de « répétition » (ils reprennent et démultiplient le récit) ; ils ont un pouvoir de « condensation » (ils réduisent l'idée à ses points essentiels) ; ils assurent enfin une fonction d'« anticipation » sur la suite de l'œuvre et la lecture que l'on doit en faire. *Un détour par l'Orient* commence par un apologue qui développe un pacte de lecture pour le recueil. Le prince Yang, dont « l'épreuve la plus terrible [était] l'ennui [...], donna l'ordre à Lao de construire le plus formidable labyrinthe jamais imaginé ». Il accompagna sa requête de ces paroles : « Dans sept ans je veux le voir s'étendre sur la plaine. Si je m'y perds tu règneras sur mon empire ; mais tu seras décapité si j'en découvre le centre » (DO : 9). L'apologue s'achève par ces mots :

L'architecte reprit le cours de ses activités et, au dernier des sept années, il se présenta devant le prince en lui tendant un livre : « C'est l'histoire de ta vie ; quand tu en auras trouvé le centre, ton sabre pourra s'abattre sur mon cou » (DO : 10).

Le poète joue avec le sens, l'allure et le rythme du récit. La fin du texte, tant sur le plan de sa signification que sur le plan stylistique, s'abat comme un couperet. Elle propose au lecteur une manière de découvrir les textes, en se perdant, sans rechercher le centre, c'est-à-dire le sujet autobiographique, inaccessible ou tout au moins voilé. Cet apologue allégorique se retourne contre lui-même, au moment de la chute. Il renie le pouvoir de la littérature à circonscrire le sujet et l'être (ce « centre » introuvable) qui échappent à l'écrit et restent hors de sa portée. Souvent

1. Comme le montre l'apologue précédemment cité de *Leçon de chinois*.

2. Jean RICARDOU, *Le nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 50.

teintés d'une savoureuse ironie, les apologues font du recueil *Un détour par l'Orient* des « méditations à pointes ». Celui de *Choses rapportées du Japon* en est un bel exemple :

Un maître japonais de l'ère Meiji reçoit un jour la visite d'un professeur d'université, qui veut savoir... ce qu'est le zen. Le maître sert le thé, mais quand le bol de son hôte est plein il continue de verser jusqu'à ce que le professeur, à la vue du thé qui déborde, ne puisse plus lui-même se contenir et cherche à arrêter son geste.
« Comme ce bol, lui dit le maître, tu es plein de toi-même, de tes opinions et de tes préjugés. Comment pourrais-je t'enseigner le zen, si tu ne commences pas par faire le vide ? » (CRJ : 80).

Les apologues répondent à une exigence esthétique de Macé, à un souci de ne point ennuyer son lecteur et de maintenir son attention jusqu'à la pointe finale qui offre un nouvel éclairage sur le texte précédemment lu. Les apologues sont le lieu par excellence d'une énigme (ou tout au moins d'un questionnement) de la pensée. Pour Macé, la pensée serait donc celle qui se dit brièvement et qui naît du vide, sans rechercher le plein. Elle éviterait l'élaboration d'un système qui nie le vide qui le fonde, et « fait jouer le plein, mensonger, contre le vide, plus fondamental¹ » comme le rappelle Chantal Lapeyre-Desmaison à propos de l'œuvre de Pascal Quignard. La pensée, lorsqu'elle n'est « pas alourdie par les dogmes ou la raison trop sûre d'elle-même, nous emporte vers des régions qui donnent le vertige » (CI : 103). L'auteur fait du vertige face au vide un mouvement qui efface l'enlèvement des préjugés. La poétisation de la pensée, telle que la mène Macé, passe par une résurgence de l'émotion – du mouvement, au sens étymologique – liée au vertige. Ce vide, qui marque l'accès à la pensée, n'est pas sans rappeler la conception heideggerienne du dire qui se fait grâce à une *Übersetzung*, à l'étymologie double, « métaphore, translation, traduction » et « saut par-dessus un abîme ». Pour Macé, le penseur est sujet lui

1. Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, *op. cit.*, p. 62.

aussi à la peur et au vertige. Une des leçons de chinois proposant un parallèle syntaxique et rythmique entre « vide » et « pensée » l'apprend au Français désorienté : « [a]grippée au ciel où elle imprime un sens, l'écriture chinoise est une liane entourée autour du vide, une tresse autour de la pensée » (LC : 34). Dans l'erreur, les Occidentaux, effrayés par le vide qu'ils craindraient de ne pouvoir maîtriser, ont une « corde détortillée », matérialisant une pensée édulcorée et une écriture simplifiée : « [p]auvres pleins et pauvres déliés, d'une écriture que nous continuons malgré tout de flatter » (LC : 35). Peut-être que le salut viendrait alors du vide créé par les formes brèves.

LES FORMES BRÈVES SAUVENT LA POÉSIE ET LA PENSÉE

Les formes brèves sont à la fois l'indice et la conséquence de deux postures esthétiques : elles montrent qu'une pensée littéraire peut être mise en valeur par une langue poétique qui s'éloigne des formes traditionnelles du poème. Elles attestent que la pensée de Macé ne résulte pas du développement d'un discours mais a recours à d'autres stratégies. Établissant un parallèle avec les films muets, où l'on écrit beaucoup mais de façon brève – ce qui annonce un conflit qui va grandir entre l'image et les mots –, Macé estime que le salut de la poésie et de la pensée réside en leur laconisme. Les formes brèves sont une exigence esthétique ; ces « condensation[s] », dignes d'E.T.A. Hoffmann ou du *Mécanicien roi* d'Étienne-Jean Delécluze, sont « dicté[es] par [une] nécessité intérieure » (CI : 24) ; elles marquent un refus du discours linéaire et unique et privilégient variété et figure de l'emboîtement.

Pour Macé, les formes brèves ne signifient pas une perte, une fragmentation, mais le vœu d'une *paucité*, pour reprendre le terme de Quignard. Elles ne manifestent pas une impossibilité de dire mais une libération par allègement. Elles sont une déliaison, à l'origine d'une nouvelle forme de liaison. Dans le souci de choisir les mots, dans le soin de dire beaucoup en peu de mots, se devine une jubilation de l'écriture : le plaisir de la collection et de l'assemblage, de l'élaboration d'une écriture

rhapsodique qu'annonçait déjà le goût de l'auteur pour les listes et les énumérations. Les formes brèves deviennent lieux de découvertes et de surprises. Le sens naît de l'exiguïté et la transcende (la dépasse). L'ampleur du sens est proportionnellement inverse à la brièveté. Ces formes sont l'indice d'une recherche du raffinement et du plaisir à écrire, à lire et à surprendre (par) la lecture ; elles montrent la préférence de l'auteur pour le raffinement et son refus des grandes compositions ; elles font du poète la figure d'un nouvel esthète, l'éloignent d'un trop imposant dogmatisme et détournent le lecteur d'une lecture faite de déductions et d'anticipations. Véritables défis, elles sont la marque d'une difficulté imposée à l'écriture et à la lecture comme si la pensée pour se dire devait être voilée. Seraient-elles l'expression visuelle des confins du langage du poète ? Les formes brèves disent le souci de faire coïncider pensée et écriture. Macé est en quête d'une cohérence de la pensée, d'une quête de vérité ou de musicalité, débarrassée(s) d'ornements superflus. Il ne cherche pas une rationalisation mais une transfiguration et une possession éphémère du moi et du monde, « une sorte d'abrégé, ou mieux peut-être de solution, de résolution de l'univers¹ » fondée sur une jonction de disjonctions.

UNE POÉTIQUE DE LA JONCTION ET DE LA DISJONCTION

Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans
ce monde, tout y est mosaïque.

Honoré DE BALZAC,
Une fille d'Ève.

LES TITRES, UNE APPROCHE DE LA POÉSIE

Les titres participent d'une poétique de la jonction et de la disjonction. À l'instar d'un nom propre, dans *Bois dormant et*

1. Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1974, p. 114.

autres poèmes en prose, ils désignent les textes, les annoncent et offrent déjà un premier éclairage. Chaque fois qu'ils font référence à un fond culturel, comme les mots « l'annonciation, l'enfant prodigue, la pantoufle de verre, Orphée, Pierrot », ou suscitent l'étonnement (« la femme sans tête, la peur des miroirs »), ils créent un horizon d'attente. En fin d'ouvrage, ils résument souvent le sens de l'œuvre et non plus seulement le texte qu'ils introduisent. Les deux textes achevant *Illusions sur mesure* s'intitulent « Illusions sur mesure » et « Un monde qui ressemble au monde » et résument l'œuvre dont la thématique principale est mise en exergue par cette réflexion de la quatrième de couverture : « Ai-je dit que le monde lui-même était une illusion ? je ne crois pas, sinon j'en aurais trop dit » (IM : quatrième de couverture).

L'unité des titres peut être également d'ordre syntaxique. Les titres sont souvent composés d'un groupe nominal dépourvu d'article, d'un nom avec article, seul, suivi d'un complément de nom, d'un adjectif qualificatif, ou d'une subordonnée, d'une phrase avec un verbe au présent de l'indicatif, rarement d'adjectif sans noms. Lorsque les titres sont privés d'article, tels « Bois dormant » ou « Portrait du donateur », ils montrent leur fonction principale : nommer le texte. Ils se présentent unis au texte, puisqu'ils l'introduisent, mais restent à l'écart, car ils sont dépourvus de syntaxe, sont hors de la phrase, même s'ils peuvent en contenir un fragment (à l'instar du titre « Orphée qui se retourne »). Ce jeu sur les titres, notamment quand ils sont fragmentaires (dépourvus d'article ou accompagnés d'une relative), rapproche les mots d'une écriture hermétique ou tout au moins d'un secret. Cette incomplétude invite à une lecture attentive car ce premier indice, laconique, sur le texte n'est que partiellement explicite.

Les titres effectuent parfois, au sein des poèmes, une « enjambée », proche de « l'enjambée de sept lieues », premiers mots du *Jardin des langues* qui placent *Bois dormant et autres poèmes en prose* sous la tonalité du déplacement et des pouvoirs magiques (ceux de la poésie ?). Des titres tels que « Le vent est à la prose »

ou « La mémoire aime chasser dans le noir » enjambent une partie des textes et correspondent à première vue à la seconde moitié du poème en prose. Significativement, l'expression « le vent est à la prose » surgit au milieu du texte et « la mémoire aime chasser dans le noir », seulement à la fin, dans une parenthèse explicative. Ces répétitions ne signifient pas que le titre, s'il concerne essentiellement la fin du texte, ne correspond pas aux paragraphes précédents. Il se dit au contraire par petites touches successives, et ce, en une série d'échos qu'il instaure aussi avec les autres poèmes en prose du recueil. Dans « Selva oscura », l'obscurité, si elle est présente de manière explicite avec le terme de *nuit* au début du second paragraphe, est implicite dès le premier paragraphe grâce au substantif *forêt*, sombrement connotée depuis Dante. Parfois, le titre est répété dès le début de manière plus ou moins directe. Dans « La chambre interdite », le syntagme est présent dès la première phrase ; dans « Le royaume des morts », le titre est repris dès la première phrase de manière tronquée puisque seul le premier substantif est présent, puis, dès la seconde phrase, de manière totale. Cette trace du titre au début ou à la fin des textes confirme une hésitation entre deux tendances, ou plus exactement, une variété de tendances. Quand un poème reprend dès le début son titre, il en est plutôt un dérivé (une déclinaison) et dépend de lui. Lorsque le titre apparaît à la fin ou n'est pas repris, les poèmes sont des sortes de lecture du titre, des traductions qui prennent plus ou moins de distance, en accord ou désaccord avec le titre qui, vu son statut, n'a pas à justifier son sens caché. Lorsque le texte reprend le titre, il crée une cohésion et une unité entre le titre et le poème. Au-delà du lien qu'ils instaurent avec les textes, certains titres répondent à un désir de cohérence, à un souci d'accéder à une œuvre faite d'échos et de réminiscences entre les poèmes en prose. D'où l'importance des structures syntaxiques qui se reprennent et tissent un lien entre les titres. La même structure – par exemple un nom sans article suivi d'un complément du nom – souligne le rapport entre les textes. Il en est ainsi d'« Hôpital de jour » et d'« Hôtel de l'univers ». Les deux substantifs,

hôpital et *hôtel*, étymologiquement proches, lient les poèmes, et ce, d'autant plus que, dans le premier texte, le titre est repris à la fin, précédé du terme *hôtel* qui annonce le poème suivant.

Dans les œuvres de Macé, les titres foisonnent et multiplient « les détournements de sens, les allusions, le pied de la lettre et le second degré¹ ». S'ils évoluent au fil des années, ils disent la richesse de l'imaginaire et le goût de l'auteur pour des inventions particulièrement poétiques, qui se réfèrent à un savoir commun ou à des expressions consacrées, ces « bribes de savoir que remonte avec lui le filet du langage » (TC : 27) : *Le jardin des langues* (des plantes), *Les balcons de Babel* (la tour de Babel), *Bois dormant* (la Belle au bois dormant), *Vies antérieures*, *Illusions sur mesure*, etc. Reprenant des propos de Macé concernant les œuvres de Georges Dumézil, on pourrait dire que

les titres à eux seuls témoignent de l'ampleur et de la richesse de la pensée, de la puissance de l'imaginaire. Bref, de tout ce que la poésie ne sait plus offrir quand elle renonce à la vieille alliance du rythme et de la métaphore pour se laisser entraîner par la sonorité des mots, comme autrefois quand elle cédait à la force littérale, qui permet seule à la séduction de l'énigme d'être autre chose qu'un fantasme ou un écran de fumée (GH : 21).

Allant au-delà des mots, les titres de Macé produisent un effet poétique. Ils font sens et indiquent le trajet littéraire de l'auteur depuis la poésie du *Jardin des langues* jusqu'à son retour vers la poésie, après un détour par les méditations littéraires ou les méditations sur le monde.

UNE ATTENTE DE L'INATTENDU, LES INCIPIT ET LES CHUTES

Les formes brèves affichent le plaisir de répéter deux moments particuliers : l'incipit et la chute qu'elles veulent déconcertants. Macé crée une attente de l'inattendu chez ses lecteurs,

1. Gérard MACÉ, « Marelle », préface aux *Impressions de Pierre Alechinsky*, Paris, Éditions Bibliothèque nationale de France, 2005, p. 15.

même si cette attente de l'inattendu devient une attente attendue de l'inattendu, étant donné la composition répétitive des poèmes faits de commencements et de fins, d'une succession de recommencements. Les formes brèves de Macé disent le désir d'un énoncé où le début et la fin se télescoperaient et instaurent une nouvelle temporalité. Elles disent sa recherche de l'instantané et de la répétition, ou, mieux dit, de la différence et de la répétition, de la répétition comme différence, ou de la différence comme auto-répétition.

Les poèmes en prose de Macé ont un début et une fin signifiants, celle-ci généralement plus discursive et autobiographique que l'incipit. Ces deux moments, différents dans leurs fonctions et leurs situations, se répondent ou présentent de fausses symétries. Les incipit sont souvent composés de phrases indiquant un résultat ou une constatation, à visée générale et objective. Les fins déploient, au contraire, des réflexions tournées vers le sujet. Macé se sert du personnage ou de l'œuvre d'autrui évoqués dès l'incipit pour parvenir par le récit au moi mis en évidence dans la pointe finale. Le début et la fin du dernier texte de *Colportage III. Images* sont consacrés à *La muette* de Raphaël. Après une phrase brève et sentencieuse (« toutes les figures peintes sont silencieuses, mais *La muette* un peu plus que toutes les autres » – CIII : 125), l'auteur poursuit l'évocation de la peinture, en se référant notamment à « la vaste échancrure du col et à la blancheur du cou », aux « mains croisées », avant de conclure que « nos mères lui ressemblent » et d'achever par une phrase, à nouveau laconique et de tonalité subjective, qui engendre un autre regard sur le texte précédemment lu comme une méditation sur l'art : « Ce que la mienne gardait pour elle tenait sans doute en une phrase, autour de laquelle je tourne en écrivant » (CIII : 126). Malgré un éloignement certain entre le début et la fin, ces moments sont liés par le récit ou par les réflexions qui les séparent. Ce texte s'achève (et achève l'œuvre) sur le secret maternel qui invite à une réflexion littéraire : écrire reviendrait à élaborer un langage à partir du silence, à laisser poindre une méditation poétique à partir du vide. La forme sentencieuse de

l'ultime phrase engendre l'expression de vérités subjectives et de vérités sur l'art qui n'offre pas une pensée achevée. Cette clôture est une saillie, un condensé de sens, faite de complétude (puisqu'elle achève le texte) et d'incomplétude dans la pensée allusive et le non-dit. La chute se présente comme un jeu verbal et un jeu de la pensée, plus discursive ou autobiographique qui tend à s'isoler du reste. Elle se détache dans une parenthèse à la première personne, telle une confidence. Macé utilise la forme brève pour créer une tension, une dynamique entre un discours, proche de l'essai, et un discours subjectif, plus autobiographique.

La fin des poèmes en prose laisse souvent place à une image frappante, dense, attirant l'attention du lecteur par des figures de répétition, d'antithèse, de parallélisme et de paronomase. Le poème de *La mémoire aime chasser dans le noir* commençant par « L'espoir est une étoile filante » s'achève sur une opposition, mise en évidence par le rythme et les temps employés, entre le surnaturel évoqué par une périphrase poétique et la déchéance du pragmatisme : « Nous sommes fatigués des miracles et de l'acrobate qui marchait sur les eaux ; nous préférons les courses et les loteries, et le tirage au sort à la pesée des âmes » (SM : 46). La forme brève des textes de Macé engendre une lecture ouverte. Elle entraîne une relecture qui fait prendre conscience de l'ampleur de la condamnation développée dans le texte, du « nous » accusateur, et de l'ironie du titre. L'étoile filante est généralement considérée comme un porte-bonheur. Mais ici l'espoir est une étoile filante en ce sens qu'il a filé, qu'il n'est plus là. La chute, loin d'être une simple phrase de clôture, enracine un dispositif dynamique puisqu'elle propose une nouvelle compréhension du texte selon des changements de perspective. Elle apporte un éclairage nouveau, multipliant les sens du texte en le précisant. Dans « Au dieu du voyage » (MCN : 167), la chute devient la marque du procédé de la forme brève ; elle se fait lieu par excellence de la différence, en introduisant la première personne, un autre temps ou des personnages familiaux. Dans d'autres textes, la fin fait disparaître la première personne et laisse place à une morale ou à un épilogue. Ainsi dans « Le vent de la prose » : « la

poésie descendait les fleuves à coups de *nevermore*, avant de se jeter dans la mer comme on s'épanche dans la prose » (MCN : 110). Cette fin s'éloigne du récit précédent et se fait synthétique et marginale. Elle symbolise l'esthétique de la forme brève : elle est une forme de disjonction. Néanmoins, même lorsqu'une chute se détache du texte, elle n'est pas un véritable hors-texte. Elle fait partie intégrante du texte. Comme chez Gérard de Nerval, l'on peut comprendre les derniers mots des poèmes ou des méditations de Macé « au propre et au figuré : ils viennent d'une tradition littéraire et d'une expérience personnelle, qui donnent à tout ce qu'il écrit profondeur et densité¹ ». Au lecteur de trouver la profondeur de la pensée poétique de Macé. La structure de ses textes oblige à une seconde lecture, guidant le lecteur vers le pressentiment de son impuissance, ou tout au moins, vers la reconnaissance d'une première lecture non maîtrisée et de la nécessité d'une seconde lecture, éclairée par la chute. Le point d'orgue de la lecture n'est plus l'excipit mais la deuxième lecture suscitée. Ce retour vers le texte concourt à une nouvelle lecture et à une nouvelle lisibilité. Dans les écrits de Macé existe donc, au préalable, une part de lisibilité dissimulée. Le poète recherche le dépassement du carcan trop étroit de l'horizon d'attente des lecteurs. Tel un voyage à rebours, la chute invite à une nouvelle lecture. Elle relance la poésie du texte ; elle perturbe son déroulement et son rythme ; elle laisse une place au lecteur pour mieux faire entendre la voix du poète et le souffle de sa prose. L'écriture se réfléchit.

UNE COMPOSITION EN MIROIR, LE REFLET DES MOTS

Selon Macé, « une rime en prose appelle d'autres mots, formant un récit qui commence peut-être par la fin » (TC : 13). Aussi développe-t-il une esthétique du miroir par la reprise de motifs. Les échos entre les textes, les autocitations et les

1. Gérard MACÉ, préface, dans Gérard de NERVAL, *Aurélia, Les nuits d'octobre. Pandora. Promenades et souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 8.

rééditions en recueil font de ses œuvres des textes-reflets et incitent le lecteur à adopter une attitude active, à reconstruire un sens au-delà des silences et des blancs. À l'instar des jeux de miroir que sont (et que mettent en scène) les photographies de Macé, ses livres et ses mots se réfléchissent et se répondent. Ils incarnent les mythes de Narcisse et d'Écho. À l'exemple de Nerval qui raconte l'histoire de l'abbé de Bucquoy dans *Les illuminés*, *Les faux saulniers* et *Angélique*, comme le rappelle la préface des *Filles du feu*, Macé reprend des situations déjà évoquées ou des phrases entières. « Ce n'est pas parce que Nerval [et Macé] cherche[nt] à nous tromper, mais il[s] en use[nt] avec [leurs] manuscrits comme avec [leurs] souvenirs : puisque tout vit et se recompose, [leurs] livres antérieurs [leur] reviennent en mémoire aussi bien que [leur] enfance¹ ». *Bois dormant et autres poèmes en prose* multiplie les jeux de reprise, comme j'aimerais le montrer à partir de deux extraits du *Jardin des langues* et des *Balcons de Babel* :

Ma sœur liseuse d'aigle sa voix d'orthophoniste à prononcer les morts qu'on change au panthéon le coffre aux tiroirs écrits dans le jardin de geneviève (le tourment de stéphane qui se prend pour lui disait-elle il goûterait bien l'aphasie pour le plaisir de répéter crénom jusqu'à sa mort en cassant la machine bègue où bute le symbole (poème déjà périmé à lire comme on lit magyar posta dans un album deux mots étrangers pourtant quelque part d'une langue officielle tatouée de tampons (ah la hache sidérale d'un lecteur à quatre mains pour que saignent encore bleus ces vieux papiers dans les halles abattues bâtissez bibliothèques avec odeurs d'épluchures..... (JL : 45)

(ma sœur liseuse d'aigle et sa voix d'orthophoniste à prononcer les morts qu'on change au panthéon le coffre aux tiroirs écrits dans le jardin de geneviève ils goûteraient bien l'aphasie pour le plaisir de répéter crénom en cassant la machine bègue où bute le symbole
(sirène sereine rima mari bribes de scribe
ragots d'argot nulle lune affirme frimas
et singe signe maigre magie (BB : 88).

1. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 16.

Cette autocitation inclut une parole baudelairienne désirée par Stéphane Mallarmé, « crénom », en une sorte d'écho redoublé, de surenchère de la répétition et de mise en abyme. Dans *Les balcons de Babel*, la reprise est soulignée par la parenthèse devant « ma sœur » et par les raccourcis et entremêlements (signifiés par le passage du « il » au « ils » associant à Charles Baudelaire Mallarmé, les morts et la sœur) qui rappellent le goût de Macé pour le condensé et le mélange. Cette autocitation est un moteur poétique comme le montrent les jeux sur les sonorités, dans la dernière parenthèse, dont certains termes rappellent les textes de Baudelaire et Mallarmé (« sirène », « frimas »). La technique de l'énumération, si elle se présente comme un effet exhaustif et une liste, entraîne un effet de pointe. La parataxe, dans laquelle s'insèrent des blancs, engendre une discontinuité qui fait écho à la forme brève des textes. Les blancs, air entre les mots, représentent également l'essoufflement de la langue, cette « aphasie » qu'« ils goûteraient bien » tandis que chaque couple de mots représente typographiquement la quête du double entreprise par le sujet. Les couples de mots (« rima, mari », etc.) sont un écho, une illustration du fameux poème mallarméen « Sonnet en yx », « poème en miroir, puisqu'il est inverse », et « dont le sens, selon Mallarmé, [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes » (ExL : 110). Cette évocation (parce que les anagrammes sont pour la plupart imparfaites) peut être considérée par certains comme un signe déceptif. J'y vois surtout un nouvel indice de liberté poétique, comme une boiterie poétique.

Dans cette reprise et ces transformations se donne à lire et à déchiffrer une pragmatique de l'écriture. La réécriture travaille les textes : celui sur lequel elle s'appuie, en le fragmentant, le remodelant, le détournant de son premier sens, et en lui donnant de nouvelles significations ; la réécriture travaille également le nouveau texte par les résonances qu'elle introduit. Ces reprises sont une sorte de *compendium* des hantises de Macé. On y retrouve des thèmes qui lui sont chers : l'écriture (« scribe, signe »), les langues (« argot »), la poésie (« rima »), les liens et plus précisément familiaux (« mari »), les colportages (« ragots, affirme »),

les contes (« magie »), enfin le « singe ». Cet enchaînement poétique annonce déjà *Le singe et le miroir* qui commence par ces mots : « Le plus maigre des jumeaux connaît l'écriture, les miroirs et leur regard froid de mauvaise mère » (SM : 18). L'incipit du *Singe et le miroir* qui clôt le recueil *Bois dormant et autres poèmes en prose* est une sorte de mémoire des mots, et ce, d'autant plus que les deux jumeaux sont Castor et Pollux, qui ont scindé l'image de l'ange de l'Annonciation, prisée par Macé, et que l'auteur présente comme les anges de la mémoire au seuil de chaque livre.

Lorsqu'elles sont expansives, les reprises montrent que la première occurrence, plus brève, est un signe avant-coureur d'un motif cher à l'auteur et plus amplement développé par la suite. Certaines évocations sibyllines sont l'esquisse d'une œuvre à venir. Elles sont des amorces d'autres textes qui les reprennent et les explicitent, répondant à une volonté de mémoire et à une écriture de l'exégèse. *Le dernier des Égyptiens* peut être lu comme le développement du chapitre des *Trois coffrets*, intitulé « Les obélisques de Rome », notamment de ce passage :

dans les régions fertiles et assoiffées comme le langage où il s'aventura en esprit avant d'en éprouver physiquement les fatigues, devant les cadavres des villes où l'on grelotte et dans les déserts que les anciens cartographes désignaient par la formule « Où rugissent les lions » (UBI RUGENT LEONES) pour mieux souligner l'absence de toute parole humaine pourtant criarde et venteuse plus souvent qu'à son tour, Champollion [...] ressuscite des personnages en lisant leurs noms (TC : 49).

La reprise entraîne une écriture plus poétique :

En suivant cette piste romanesque, Champollion pendant quelques jours est loin de l'Égypte où il n'est d'ailleurs pas allé, mais où il se rendra l'été suivant, pour recopier des milliers de hiéroglyphes, suer dans la fournaise et respirer l'air confiné des tombes, dans un désert dont il a fait sa terre d'adoption, et que les cartes anciennes signalaient par la présence d'un lion couché assorti de la légende UBI REGENT LEONES, pour bien marquer le début d'un règne où l'on

n'entend plus que le rugissement du fauve à la place de la parole humaine (DE : 13).

Dans *Le dernier des Égyptiens*, la phrase se fait plus ample. La citation latine n'est plus entre parenthèses mais est développée dans une apodose musicale qui renouvelle la traduction par une substantivation et trouve en elle l'inspiration pour laisser poindre, comme le faisait Jean-François Champollion, une conclusion désabusée sur l'espèce humaine. Les textes deviennent des « réclames qui renvoient de toutes les façons à tous les aide-mémoire plus ou moins volontaires, mais aussi au vieux rêve de réunir les noms et les choses » (TC : 6). Cette définition souligne les enjeux des livres, symboles de mémoire et lieux de jonctions. En 1985, dans « Le mécanisme de la mémoire », Macé écrivait :

Dans le personnage de Mister Memory j'ai retrouvé plus tard le sosie du magicien, et leurs deux silhouettes superposées prennent aujourd'hui la place des jumeaux dont le visage est invisible, à l'origine de l'art de la mémoire (le signe qu'ils adressent à Simonide, à la fin du banquet, où celui-ci vient de prononcer leur éloge, est une prémonition parvenue jusqu'à nous, car le palais s'écroule aussitôt qu'entraîné dehors, il cherche en vain ces deux fantômes qui se ressemblent. Seul survivant du banquet, il erre dans les ruines fumantes et grâce à sa mémoire des lieux redonne un nom aux morts méconnaissables – comme au cinéma quand, déjà debout mais encore un peu somnambules, nous voyons défiler sur l'écran le générique de fin, en cherchant à mettre un nom sur des visages) (TC : 73).

En 1991, dans « L'invention de la mémoire » est repris le même épisode, mais de manière plus narrative et théâtralisée, cumulant les détails par des énumérations et retardant les révélations :

Un peu plus tard, un esclave s'approcha de Simonide, pour l'avertir que deux jeunes gens essoufflés, dont le visage était divin, l'attendaient au-dehors. Sous le regard incrédule des convives Simonide quitta le banquet, mais dehors il ne trouva nulle trace des envoyés du destin qui avaient d'ailleurs la réputation de ne jamais apparaître ensemble sur la terre, malgré le témoignage ici ou là d'un berger, d'un soldat, d'une jeune

filles en proie aux apparitions. Simonide n'eut pas le loisir de méditer sur ces mystères, ni de voir deux enfants qui jouaient ensemble, et qui las de leurs jeux, quelques siècles plus tard, inventeraient un nouvel alphabet : comme si le temps lui-même s'était soudain lézardé, le toit et les colonnes, le fronton, les murs, les statues de la villa que l'hôte s'était fait construire à grands frais n'étaient plus qu'un amas de ruines fumantes. Les jumeaux s'étaient acquittés de leur dette, et peut-être vengés.

Le rôle de Simonide ne s'arrête pas là : comme les victimes sous les décombres étaient méconnaissables, afin de mettre un nom sur les visages des morts il inventa sur-le-champ l'art de la mémoire, en se rappelant de proche en proche la place qu'occupaient les convives (VA : 20).

Cette exégèse se fonde sur des procédés de reprise, d'amplification et d'entrelacs, que des parenthèses mettent en évidence, comme si c'était une voix plus intérieure encore qui parlait et comme s'il s'agissait de marquer par cette courbe typographique la présence d'un écho. S'il est vrai que la répétition, forme de la reprise, est une sorte de détour qui contribue à un retour, ce dernier ne se résume pas à une simple reprise de l'identique. Les reprises sont des greffes, des collages ; elles font des œuvres de Macé des symboles par excellence de « colportages », qui mêlent différents éléments. Comme chez Mallarmé, « après tant de chicanes, et de mots qui viennent toujours avant d'autres, pour repousser le terme de la phrase, le sens est un souvenir retrouvé, une hantise prête à revenir » (ExL : 86).

Les reprises lexicales sont mises en relief par les rééditions qui offrent un cheminement constant entre les livres et permet d'« ouvr[ir] deux livres à la fois, au risque de provoquer des courants d'air » (CI : 48), comme invite à le faire Ponge. Rééditer les livres, pour Gérard Macé, est un moyen d'indiquer qu'ils ne sont pas clos, en les rassemblant et en les présentant différemment, en les renouvelant d'un point de vue générique et esthétique. Ses œuvres sont des doubles, mais non des doublons et permettent une remotivation esthétique. Rassembler des textes, qui se caractérisaient par leur forme brève, est le signe de l'évolution d'une

écriture. La poétique de la réduction, concrétisée par des blancs, laisse place à une inversion quantitative en faveur du langage. Les rééditions de textes autonomes en recueils (*Bois dormant et autres poèmes en prose*, la série *Colportage*, *Un détour par l'Orient*, *L'art sans paroles*, *Illusions sur mesure*) poursuivent l'entreprise de l'exotisme des genres et mettent en scène le langage. Elles sont la preuve que les livres, au fil des ans, établissent une continuité et un renouvellement de leur sens, par des stratifications qui, loin d'aboutir à une simple répétition, engendrent des déplacements significatifs, sur les plans esthétique et générique ; comme si chaque souvenir (ou chaque texte) entraînait un autre, comme si les nouveaux échos donnaient naissance à une nouvelle écriture et à une nouvelle lecture. L'œuvre de Macé rappelle, me semble-t-il, une esthétique lointaine : l'idylle que Tristan Corbière dans les *Amours jaunes* ou Giorgio Agamben (que Macé a traduit) ont remise à l'honneur :

Idylle, nous dit Littré, vient d'un diminutif grec, et signifie « petite pièce ». Chaque vers, chaque titre, chaque épigraphe renvoie à un autre morceau des *Amours jaunes*, et ainsi de suite : le livre est d'un bout à l'autre commentaire du livre, et s'enroule sur lui-même dans un mouvement qui fait du recueil un *volume*, au sens propre (ExL : 41).

« Petite forme », tel est le sens d'origine en grec de l'idylle. De nombreuses œuvres de Macé sont réunies dans divers recueils répondant à cette définition du « volume ». Ses textes tournent autour d'eux-mêmes selon une poétique de jonctions fondée sur la répétition comme signe de distinction. En se renvoyant les uns aux autres, les livres mettent en valeur le déjà-écrit, la réécriture et les reprises. Ils développent un fonctionnement autoréférentiel et une réflexion sur l'écriture. Ils sont doublement spéculaires : œuvres en miroir et œuvres de pensée, si bien qu'« on a l'impression, quand on [les] lit en le[s] suivant pas à pas, de parcourir un labyrinthe, ou d'être pris dans un système d'échos qui donne le vertige¹ ». Ce vertige naît d'une poétique spéculaire généralisée.

1. Gérard MACÉ, préface à *Léonore*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 14.

Le rythme, fondé sur une poétique de jonctions et de disjonctions, qui montre que le poète recherche un équilibre et non une posture, naît de ce vertige : il est une réponse à ce vertige.

UN ACCORD IMPRÉVU DANS LE BRUIT DU MONDE

L'inspiration est un vent qui se lève à l'improviste, une houle qui rend heureux, et l'esprit larguant les amarres emporte avec lui le Vieux Monde à la dérive, comme la nef des fous emportait autrefois les insensés le long des fleuves. Quand leur bonne étoile se remettait à briller, quelques-uns finissaient par entendre une rime au lieu du grelot de la folie. Comme ces égarés errant de port en port sur le bateau de la déraison, je cherche un accord imprévu dans le bruit du monde, une coïncidence à défaut d'une rime (CIII : 117).

Cet accord imprévu, né de l'inspiration qui permet une vraie trouvaille, est celui de l'analogie et de la musicalité poétique. Dans une même œuvre, des textes filent entre eux une métaphore ou une analogie. Ainsi, un poème en prose de la section II de *La mémoire aime chasser dans le noir*, consacrée aux rêves, s'achève par une évocation du monde théâtral : « [q]uand la parole nous est enfin rendue nous nous retrouvons seuls : la troupe a plié bagages, pour jouer la nuit suivante dans un autre décor... » (MCN : 68). S'il laisse place, de manière attendue, à un autre texte commençant par les mots « la fin du rêve », il poursuit la métaphore théâtrale avec l'expression consacrée « le rideau se lève » et la référence à la célèbre tragédie de William Shakespeare : « à la fin du rêve le rideau se lève avec le jour, toujours trop tôt comme au début de *Macbeth* » (MCN : 69). Les poèmes de Macé sont étroitement liés. Leurs échos dépassent les blancs et le passage à une autre page qui les séparent visuellement. Parfois, une phrase introduit un texte (« le rêve nous donne en accéléré des leçons de philologie » – MCN : 63) mais pourrait conclure un texte antérieur : « si peu de mots, dans les rêves, qu'on prend facilement cette aphasia pour un don de prophète, et le moindre calembour pour un fragment d'Héraclite, dont la signification entière est dans une enfance à déchiffrer » (MCN :

59). Conclusion précédemment tue, désormais dite et débouchant sur une autre création poétique qui lui fait écho puisqu'elle fait référence à « la langue morte de l'enfance » que l'on « parlait encore la veille au soir » (MCN : 63).

Les échos et associations que l'auteur construit d'une œuvre à l'autre participent d'une révélation progressive du secret de l'écriture et donc de la lecture. Dans *Le singe et le miroir*, l'expression « *qui riaient encore aux bons endroits* » est écrite en italique, non seulement pour insister mais surtout parce qu'il s'agit d'une citation extraite des *Contes et légendes des Oubykhs* de Dumézil, comme l'explique une note de bas de page du *Goût de l'homme* : « (décidément commode quand on ne veut pas crier la vérité sur les toits) » (GH : 90). S'il n'y a pas de note explicative dans *Le singe et le miroir*, c'est parce que la nature du texte, plus poétique, ne s'y prête pas. Macé dévoile sa conception de la poésie qui, contrairement à la narration ou à l'essai, n'a pas à citer ses sources. Le texte change de nature avec les mêmes mots. Parfois encore, lorsque l'auteur cite un autre ouvrage, il utilise les guillemets. Dans *Les trois coffrets*, l'apprentissage de la lecture par Champollion est narré par une voix autre que celle de l'auteur, ce que corroborent les guillemets. Cependant, seulement dans *Le dernier des Égyptiens*, trois ans plus tard, où est repris dans une scholie le même texte, le lecteur découvrira qu'il est extrait d'un ouvrage d'Hermine Hartleben, *Champollion*. Macé, par ce silence et la révélation tardive, n'inviterait-il pas le lecteur à suivre l'exemple de Champollion : devenir un devineur autant qu'un déchiffreur de signes, voire un déchiffreur d'analogies ?

Le poète joue. Il construit ses textes comme des devinettes que le lecteur déchiffre grâce à de subtils indices. Le lecteur suit non pas une piste romanesque, à l'instar de Champollion, mais une piste poétique. « L'Académie des chats » en est un bon exemple. Ce texte met d'abord en parallèle John Keats et Percy Bysshe Shelley ; il reprend l'histoire de Keats rapportée par Corinna Bille et par le poète sans que l'on puisse donner plus de crédit à une version plutôt qu'à l'autre ; Macé rapproche ensuite Corinna Bille d'un autre auteur, en ne citant que son prénom (« Charles-

Albert »). Un jeu de devinettes commence : le prénom, peu courant, est un premier indice ; la référence à la nationalité suisse, comme celle de Bille, aussi. Le personnage énigmatique est désigné par une périphrase et une série d'adjectifs qui disent une « balbutiante généalogie » et décrivent une photographie : « Charles-Albert, un bon gros Suisse d'ascendance turque d'un côté, polonaise de l'autre, et catholique romain avant tout, [qui] nouait un foulard autour de sa tête » (IM : 28). Ces indices nous font penser à la photographie de Charles-Albert Cingria coiffé de son foulard prise par Henriette Grindat. Le texte est une série d'énigmes et de jeux. Le personnage principal, le chat-poète Murr, évoque l'écriture de ses *Carnets du Chat sauvage* en de longues phrases, confessant qu'il tentait d'imiter « la griffe » de cet auteur énigmatique :

C'est lui que j'ai essayé d'imiter dans les *Carnets du Chat sauvage* mais je dois avouer que le labyrinthe harmonique de ses longues phrases, les adjectifs antéposés qui se bousculent dans ce qu'il appelait lui-même « la balbutiante intention de dire », ses comparaisons proprement baroques et sa logique toujours au bord de la rupture en font un écrivain inimitable, et que je n'ai pas poussé très loin l'exercice.

Le lecteur suivant ces pistes poétiques trouve une confirmation de ses suppositions : les *Carnets du chat sauvage* rappelle le titre d'une œuvre de Cingria, illustrée par Pierre Alechinsky : *Le carnet du chat sauvage*. Murr, tel un possible « souvenir de lecture », est sûrement une résurgence d'une œuvre fantastique d'Hoffmann : *Le chat Murr* auquel le poète ne fait pas référence dans le *Post-scriptum* (il le cite en revanche dans *Colportage I. Lectures*), alors qu'il évoque le *Journal d'un inconnu* de Jean Cocteau ou le *Roi des chats* de Stephen V. Benet, multipliant les indices et les pistes. Ces allusions font du texte un « ob-jeu » si le lecteur veut bien s'attacher aux détails pour parvenir jusqu'au sens. Macé dit ainsi son « désir devant la langue¹ », son désir de la langue

1. Christian DOUMET, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 12.

qui « redonne des traces enfouies, si l'on sait la prendre, la serrer amoureusement » (CI : 49). Il joue avec la langue et les images, multiplie allusions, analogies et illusions pour signifier un cheminement vers le sens. Son art devient une orientation vers le sens, un rythme vers le sens.

LE SOUFFLE ÉVOCATOIRE DES MOTS, UN SECRET QUI TRAVAILLE LE SENS

LA RESPIRATION DE LA PHRASE,
L'ÉQUIVALENT DU SOUFFLE DE L'ÂME

Dans les œuvres de Macé, l'écriture respire ; elle laisse entendre le ton de sa voix poétique par le rythme, la typographie et la ponctuation. Les points de suspension, les parenthèses et l'italique jouent un rôle actif ; ils forment à la fois un lien et une sorte de transition ou de mise à l'écart. Si la concision impose aux poèmes du *Jardin des langues* ou des *Balcons de Babel* leur autonomie, les points de suspension qui les achèvent et les lient mènent à considérer chacune des œuvres comme un poème unique plutôt que comme un recueil à proprement parler. Ces points ne sont pas des arrêts, des suspensions, mais des indices de vibration du timbre et de la pensée poétiques. Marques d'un désir de ne pas tout divulguer et d'une volonté de poursuivre l'écho des mots dans une ponctuation presque infinie, les points de suspension expriment l'élan poétique. Dans *Le jardin des langues* et *Les balcons de Babel*, l'usage de l'italique et de parenthèses laissées ouvertes et s'achevant par des points de suspension est le signe de l'écoute d'une voix intérieure du sujet jouant sur les sons et les sens des mots. Les parenthèses de Macé, comme celles de l'élocution de Sam Szafran, « ne cessent de s'ouvrir sans toujours se refermer, pour évoquer des personnages réels ou imaginaires [...] qui traduisent chez lui l'attrance et la crainte du vertige » (CIII : 46), souvent associées au monde théâtral dans les poèmes en prose. Cette ponctuation répond à une poétique du ressassement et du rêve. Elle est un exercice de révélations,

arrachant les mots et souvenirs au monde des morts pour les faire renaître dans une nouvelle langue où se multiplient les concaténations verbales, où les acceptions, proches de l'allégorie, se font véritables personnages.

Les parenthèses rapprochent les mots et mettent en perspective ceux qu'elles séparent. Elles engendrent un « effet de loupe [...] et leur emboîtement infini est semblable à un procédé optique » (CIII : 46). Devenant l'espace graphique des confidences ou de l'imagination, elles soulignent des visions de rêves et complètent la narration en ébauchant un récit possible qui pourtant ne se fera pas. Telles des scansions des vies narrées, elles élargissent la phrase et le champ du récit par la réflexion qu'elles introduisent, mêlant souvenirs et imaginaire. Ainsi l'épisode rapportant qu'Ésope considérait les violettes comme des « fleurs de la révolte », tandis que son patron voyait, dans les flocons de neige, des « fleurs d'obéissance » (VA : 26), laisse poindre une parenthèse qui ramène au poète, à son vécu et à son imaginaire. La participation affective du poète se traduit par les commentaires mis en évidence dans les parenthèses et par l'utilisation d'un vocabulaire appréciatif, rompant l'unité de l'énoncé par l'introduction du temps de l'écriture dans le temps du récit.

Les parenthèses forment des liens linguistiques et soulignent que les mots sont bien de la même famille. Elles ne sont pas seulement des ponctuations phrastiques mais des signes annonçant des échos textuels et les hantises de Macé. Une parenthèse du *Dernier des Égyptiens*, en 1988, évoque le pouvoir magique de la « traversée des signes [...] (au point de confondre des forêts du Nouveau Monde avec ce qui reste de bois en Île-de-France, ou n'importe quel mur effondré avec les ruines d'un temple, et de reconnaître une silhouette familière dans l'évocation d'un roi comme dans celle d'un enfant trouvé) » (DE : 11). Cette parenthèse rappelle *Bois dormant*, édité en 1983, et *Où grandissent les pierres*, publié en 1985, et annonce le second chapitre concernant Champollion, intitulé « La forêt déchiffrée », ainsi que *L'autre hémisphère du temps*, *La mémoire aime chasser dans le noir*, *Le singe et le miroir*. Après la parenthèse qui engendre une lecture

autre, le texte du *Dernier des Égyptiens* reprend le motif de l'apprentissage de lecture. Ce passage du Nouveau Monde – encore inconnu de l'auteur – au monde familial est une sorte de miroir (inversé) de l'expérience vécue par Champollion, qui devient le double en quelque sorte de l'auteur.

Les parenthèses invitent à une surenchère d'échos ; elles entraînent d'autres, comme si elles guidaient l'écriture et la lecture et poussaient vers « les eaux troubles de la rêverie » (TC : 28). Figures d'insertions et d'ajouts, elles disent un goût pour l'allusion rapide, porteuse de sens et de puissance évocatrice. L'organisation typographique fait sens dans la mesure où elle est un rythme, en décalage avec la logique phrastique de la langue française. Cette écriture, par ses formes de reprises et d'errance, rejoint une autre forme de détour : celle de la dérive, déjà symboliquement et typographiquement amorcée dès la première œuvre, *Le jardin des langues*, par l'utilisation de parenthèses ouvertes et non fermées. La page devient mise en scène et spectacle du rythme. Il n'est pas étonnant que Macé soit attiré par la langue chinoise qui laisse une place signifiante au visuel et au rythme et amenuise l'écart entre prose et poème. Chaque texte reprend un autre ou se reprend après des parenthèses pour signifier l'impossibilité de finir et la nécessité de recourir à une stratification du langage, à une imbrication qui s'oppose à la linéarité de la prose. Ne serait-ce pas le signe d'une nouvelle poétique qui ne serait plus simplement celle du retour, tel que l'est étymologiquement le vers, le *versus*, mais celle de l'emboîtement, ou du moins d'un éloignement de la forme linéaire ?

UNE INFRACTION COHÉRENTE

Les échos, les séries de substitutions paradigmatiques maintiennent les phrases et en ralentissent la progression syntagmatique : autant de moyens d'écrire qui jouent avec la nécessité d'avancer (et la déjouent), en rejetant l'ordre canonique de la prose. La fractalisation précédemment évoquée est aussi d'ordre stylistique ; elle est une infraction cohérente de la langue, une

continuelle variation dynamique de la langue par rapport à elle-même. Dans *Le jardin des langues*, l'écriture est plus syncopée : elle retient autant qu'elle entraîne. Cette infraction scelle une cohérence et une cohésion entre les textes et marque le passage d'une volonté de dire à celle de ne pas dire et vice-versa. À la fluidité des textes répondent les formes rythmiques brèves, symbolisant parfois une aphasie de la langue et un épuisement langagier. Les reprises, mises en évidence par la ponctuation, ne sont pas un simple ressassement. Elles créent une œuvre-rythme faisant coïncider un rythme personnel (celui du sujet) et un rythme universel (celui du monde). Deux rythmes marquent l'évolution de la voix (de la musique) intérieure : l'un, proche d'une scansion, d'un martèlement non dénué de brutalité ; l'autre, disant la réconciliation avec soi, laisse affleurer un apaisement. Tous deux visent des conceptions temporelles, l'une linéaire, l'autre circulaire, l'une angoissante, l'autre en quête de réconfort. Ces traits, contradictoires, se complètent, mais s'opposent à une immobilisation temporelle ; l'un représente une infinité temporelle ; l'autre, d'éternels retours qui n'obstruent pas une progression. Par le rythme, Macé dompte le temps comme il dompte l'espace avec ses photographies. De l'approche rythmique naît une signification des œuvres qui jouent sur les sons, les sens et les mots :

Vers néandertal et son théâtre désert le sommeil continue dos tourné le rôle funèbre du souffleur (arabe et chacal il chasse les désirs et casse la faïence nocturne avant de renverser le seau sanglant de barbe bleue (la vaisselle de nuit de narcisse où les amoureuses venaient rincer leurs chiffons les mouchoirs d'indicibles fanfreluches les falbalas de l'ineffable et voilettes des veuves (loin de ma vue lingerie de rien mes yeux de myope ont trop vu les promeneuses et la septième de porte en escalier par les conversations séculaires ouvre déjà la chambre vide de ma mort (il pleut partout quand pandore ouvre ses boîtes et des mantes avant mariage viennent du dehors pour dévorer mes provisions (des mots manquent déjà dans le cortège de mes deuils on ne vendra rien de moi de mes secrets dévalisés tout se retrouvera dans la monnaie du sonnambule [...] (BB : 81).

Ce passage, commençant par le terme de *vers*, se décline en une variation prosodique avec une allitération musicale en « v » : « avant de renverser », « la vaisselle », « venaient », « violettes des veuves », « ma vue », « trop vu », « conversations », « ouvre », « chambre vide », « avant mariage viennent » « dévorer mes provisions », « vendra », « mes secrets dévalisés », « se retrouvera ». Cette musique consonantique – « cette allitération du désir et du secret qui s'ébruite au cœur des mots » – met en évidence les termes chers au poète : la vue, le langage, le vide, la dévoration, etc., qui participent du « délice du souvenir et de la volupté de l'oubli » (TC : 18-20). Le rythme se fonde sur une reprise des sons, afin d'apporter une précision de sens, même si elle est le signe d'une indécision ou tout au moins d'une incertitude : « la poésie [...] revient sans prévenir, avec ses rimes et ses réminiscences » (BD : 71). Chaque parenthèse est soit une réponse à un mot précédemment employé, soit son amplification. La « vaisselle de nuit » reprend « la faïence nocturne ». « Chiffons », « mouchoirs », « fanfreluches » et « falbalas » sont repris par « lingerie de rien ». Parfois, c'est la répétition d'un mot qui relie deux parenthèses : « ouvre » ; quelquefois, au lecteur est laissée une part plus grande d'imagination et d'initiatives. Il relie de son propre chef deux parenthèses en pensant à des lectures précédentes. Le lecteur note le renouvellement de l'expression consacrée « manger ses mots » dans *Le jardin des langues* (« je veux arracher la langue de l'arrière-gorge et la manger crue loin des cuisines » ; « manger l'alphabet », « la langue à remanger », « les langues se mangent froid dans la parole creuse » – BD : 29-72). En lisant *Les balcons de Babel*, il associe naturellement au verbe « dévorer » le terme *mots* et dépasse la rupture en laquelle pourrait laisser croire l'ouverture d'une nouvelle parenthèse : « pour dévorer mes provisions (des mots me manquent ». Si le texte se construit autour d'échos sémantiques et phoniques, il s'achève par une ultime parenthèse suivie de points de suspension (« (un immeuble soufflé c'est la fin du théâtre... »), fermant en quelque sorte le poème par l'emploi du terme de *fin* et la reprise, telle une boucle, des premiers mots du texte : « théâtre », « souffleur »,

« funèbre ». Le texte devient ce dont il parle : comme le théâtre, il voudrait emplir l'espace et entrer dans le temps de la répétition. Cette valeur temporelle naît de l'espace des mots, de leur sonorité, de la cadence et des associations métaphoriques, auditives et sémantiques : « *un vieillard sur violoncelle disant mes engelures mesange lyre mes anges lourds mes injures et craignant mise à mort.....* » (JL : 25). Le côtoiement de mots non ponctués fait de certaines expressions polysémiques des promesses d'une énigme poétique et rythmique :

J'ai essayé en secret la position du scribe, mais le scribe accroupi est un athlète de l'écriture, un champion bien entraîné, ni trop maigre ni trop gras.
[...] ses traits réguliers sont ceux d'un homme fait, mais les proportions du corps sont celles d'un enfant, comme s'il était passé du jeu à l'écriture, des osselets aux hiéroglyphes, sans être touché par l'inquiétude qui fait trembler notre main (VA : 11).

Les phrases sont cadencées par une série de « mais », qui mêlent d'une part réalité et fiction par le truchement d'analogies, de métaphores ou de comparaisons (le scribe « athlète », au « corps d'enfant ») et, d'autre part, imaginaire et poésie, notamment dans les apodoses qui insèrent dans la prose un rythme poétique, proche de celui de Paul Verlaine et des symbolistes, privilégiant l'impair, un rythme souvent binaire ou ternaire en fin de paragraphe. Ainsi trois fois sept syllabes : « un athlète de l'écriture, un champion bien entraîné, ni trop maigre ni trop gras » ; une fois neuf syllabes (« sans être touché par l'inquiétude ») suivies de sept syllabes : « qui fait trembler notre main ». Ce mélange rythmique confère au texte une vivacité. Ces chiffres sont doublement signifiants. Ils suggèrent que la musique pour le poète naît plus de l'impair que du rythme pair trop réglé, incarné par la position assise du scribe. Ces chiffres rappellent aussi les sept ou neuf Muses, ces filles de la mémoire à l'origine de la pensée poétique pour Macé.

Les apodoses développent souvent une comparaison qui déplace le propos d'une singularité (du personnage évoqué,

« Simonide », « Orphée », « Ésope », le « soldat du Christ » inventé par Jérôme) vers une généralisation (« comme on... »). En somme, vers le lecteur qui se reconnaît. Cette identification est préparée par des mots qui rapprochent la légende ou la fiction du réel, tels l'adjectif « humaine » ou un présent de vérité générale (« est », « continue ») quelquefois précédé d'une conjonction de coordination (« car ») mise en évidence en début ou en fin de phrase, après une virgule, et qui souligne la logique des réflexions, véritables commentaires à portée générale, que sont l'épiphonème (figure autonome et amovible achevant un discours) ou l'épiphrase (figure non autonome, articulée sur le thème développé) :

Simonide autant qu'Orphée, de façon bien plus humaine en tout cas, nous dit le rôle du poète quand on attend de lui, comme des miracles, qu'il donne une sépulture aux morts en se souvenant de leurs noms, et qu'il accorde l'écriture à la voix humaine, comme on ferait d'un instrument (VA : 20).

L'Ésope que j'ai connu ne ressemblait pas au « More très lippu » qu'évoque La Fontaine dans l'un de ses contes, mais il est vrai qu'Ésope ne devint laid, pour les besoins de la légende, que plusieurs siècles après avoir vécu. Car la vie posthume est aussi mal assurée que la première ; on continue de changer de maître et de réputation comme on changeait de visage en vieillissant (VA : 27).

[...] quand le « soldat du Christ » est prêt à succomber au plaisir, comme le prisonnier qui s'apprête à parler il se coupe la langue et crache au visage de la femme ce bout de chair sanguinolent, car l'intensité de la douleur peut seule avoir raison de la volupté (VA : 36).

Ces trois exemples rappellent, tant par les mots que par les sonorités et consonances, l'importance mélodique des phrases et notamment de leur chute. Les sonorités soulignent l'harmonie de la phrase et ont un pouvoir mnémotechnique, retrouvant une valeur importante de la tradition orale, notamment poétique : « comme on [...] /an ». Ces chutes deviennent de véritables clausules, comme on en trouvait dans les discours des Anciens,

des phrases rythmées rappelant la poésie. Dans le troisième exemple, le rythme est adapté à la grandiloquence du ton, aux termes et aux actes, dignes d'une tragédie. Ce rythme connu donne une nouvelle impulsion à la pensée. La phrase, s'allongeant, devient lyrique. Comme si les phrases, grâce à leur rythme, pouvaient se moduler à l'infini, selon la variété des vers blancs qui créent pourtant une rupture de cadence. Le rythme participe autant de la cohérence que les liens sémantiques et linguistiques. Il provoque un décalage entre temps du récit et temps de l'écriture : la narration passagèrement suspendue par le commentaire repart avec un souffle nouveau. La violence (« coupe la langue », « bout de chair sanguinolent », « douleur ») et la force du désir (« succomber au plaisir », « intensité », « volupté »), amplifiées par un présent de vérité générale, s'achèvent sur un rythme ample et donc solennel, proche de celui d'un adage ou d'un aphorisme composé d'un ennéasyllabe blanc puis d'un hendécasyllabe : « car l'intensité de la douleur / peut seule avoir raison de la volupté. » Cette séquence poétique est très musicale, plus proche d'une prose rythmée que du vers puisque derechef est privilégié l'impair aux vers blancs de 8, 10 ou 12 syllabes.

Une recherche poétique se devine dans les variations rythmiques des phrases qui accumulent allitérations, mêlent paronomase et paronymie et multiplient les métaphores filées. Le style se définit par l'importance accordée à la similitude des sons et à la contamination des sens. Significativement, pour évoquer la jouissance de la langue chez Ponge, Macé écrit jouant sur les mots et les sons :

Le vrai rêve diurne, c'est celui du sens propre. Après plusieurs opérations de nettoyage, de ponçage (passage de Ponge), après maniement de la pompe lyrique, de l'éponge et de la pierre ponce. Opérations de la connaissance, délivrance par la parole, plutôt que les falbalas de l'ineffable ou les formules toutes faites du savoir (CI : 50).

Cette recherche poétique – celle d'« une assonance ou [d']un éclair » (CIII : 117), parce que « l'illumination intérieure dure le

temps d'un éclair, et que tout le reste est un faux jour » (DE : 22) – aboutit à une écriture faite d'échos et de tensions, au sein d'une même œuvre et entre les œuvres. Les redondances sonores et sémantiques forment le sens et la matière du sens. Macé tente de répondre à l'injonction d'Arthur Rimbaud : « trouver une langue¹ » favorisant des « rencontres heureuses entre le son et le sens » (LC : 57).

Le rythme, mis en évidence par la typographie, introduit aussi la vision (le visuel) dans l'audition et souligne l'importance de l'oralité de la langue écrite, donc du discours. Fluide et fait d'entrelacs, il reflète le monde et l'écrivain, ou plus exactement sa vision poétique du monde : « en s'enfermant dans le *comment écrire* ? l'écrivain finit par retrouver le questionnement par excellence : pourquoi le monde ? quel est le sens des choses ?² » Son style est un style-vision. On peut dire de Macé ce qu'il énonce de Nerval : sa « prose est alors poétique, c'est-à-dire visuelle et sonore, mélodique et précise, mais sans les lourdeurs symboliques, les excès d'ornementation de certains poèmes en prose³ ». Il « est davantage préoccupé d'une vérité intérieure que d'effets littéraires, et son oreille musicale le protège à la fois de la platitude et de l'emphase⁴ ».

1. Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes. Correspondance*, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 233.

2. Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 149.

3. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 12-13.

4. *Ibid.*, p. 13.

CHAPITRE II

LIRE PAR-DESSUS L'ÉPAULE

LE POÈTE-LECTEUR

« DIS-MOI QUI TE HANTE... »

Les méandres de l'écriture, les détours de plusieurs livres, est-ce pour étouffer une vérité trop criante, ou n'est-ce pas plutôt pour l'entendre en soi ? Et pour en appeler au lecteur, ce frère hypocrite ? (ThQ : 31)

L'aventure de l'écriture rejoint l'aventure de la lecture. Gérard Macé se fait lecteur et exégète de ses textes. Il offre la figure d'un « écrivain » autant que celle d'un écrivain : d'un poète en train d'écrire. Dans *Les trois coffrets*, l'on est sensible à l'image de l'auteur revenant sur un acte d'écriture, sur un passage de *Rome ou le firmament* (TC : 44). Au-delà des événements rapportés, les souvenirs sont d'abord ceux de l'œuvre en train de se faire et de la « praxis d'écriture¹ » qui se situe sur le plan de la mémoire des mots et des œuvres. Pour Macé, l'érudition, si elle « est nécessaire pour éviter le flou », et la précision, si elle est « utile pour ne pas tomber dans l'arbitraire », « sont des tremplins qui doivent se faire oublier le plus vite possible » (ASP : 91). La résonance des mots et l'ambiguïté de significations réveillent un savoir enfoui

1. Roland BARTHES, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 267.

dans le langage fait d'oublis. La langue sonore, mémoire oublieuse composée d'échos, laisse entendre une voix inconnue et pourtant familière, celle des livres lus. La mémoire des livres nourrit et hante l'écriture de Macé. Sa rêverie sur les ouvrages métamorphose ses souvenirs de lecture qui font partie d'une mémoire vivante : d'un présent qui ne cesse de s'inventer. Le poète, qui vagabonde dans les textes, les braconne et se les approprie. Ses souvenirs retentissent sur d'autres lectures, et informent l'écriture. *Le manteau de Fortuny*, *Ex libris*, *Colportage I. Lectures*, comme les préfaces, égrènent des remarques subjectives et une concaténation de souvenirs de lecture. Si Macé est tourné vers un passé culturel, ce n'est pas pour l'imiter mais pour se dire et se retrouver en faisant de la mémoire de lecture des rêveries littéraires. Dans *Ex libris*, la voix de Victor Segalen, d'Arthur Rimbaud ou de Tristan Corbière, il donne naissance à une nouvelle image du lecteur et de l'auteur qui renouvelle le « Qui je hante ? » d'André Breton en « dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es », voire en « dis-moi qui te hante », comme l'écrit Dominique Viart.

Lire et écrire sont étroitement liés chez Macé, comme s'il répondait à l'appel de Julien Gracq « [e]n lisant, en écrivant¹ ». Ses œuvres sont des rencontres avec les textes d'autrui et deviennent des souvenirs littéraires : des réminiscences de lectures, qui font de sa pensée un dialogue avec d'autres pensées, si bien que « les souvenirs littéraires ont autant de force, autant de poids que ses souvenirs personnels, le passé proche et le passé lointain s'éclairant l'un l'autre² ». Macé a une approche herméneutique des livres qu'il lit et dont il fait la critique. Dans ses ouvrages, il insère des citations précises ou mêle les voix sans les distinguer : « il me reste en mémoire une phrase de Conrad, que je transpose autant que je m'en souviens, une phrase où il est question du scintillement cruel des étoiles, qui révèle la petitesse de notre

1. Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1991.

2. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 19.

univers sans âme » (IM : 42). Le poète n'isole pas l'écriture de la lecture et construit ses œuvres comme des tissages de mots et d'imaginaire, en une sorte d'innutrition. *Le manteau de Fortuny* est une déambulation au sein des textes proustiens, une méditation sur l'écriture et la lecture, sur l'emprunt lié à une esthétique de la parure. Dans *Le dernier des Égyptiens, Ex libris, Colportage I. Lectures, Colportage II. Traductions* et les préfaces, Macé donne des clés pour lire son œuvre, pour découvrir sa pensée littéraire, mais de manière indirecte, d'autant plus quand il les offre dans des scholies. En proposant des réflexions de lecture, il parle de ses ouvrages. À propos des écrits de Segalen, il note que le réel et l'imaginaire ne cessent de s'affronter. Or cet entrelacs définit ses propres ouvrages poétiques et photographiques. Concernant les *Amours jaunes* de Corbière, Macé affirme qu'il « n'y a pas d'origine sûre du sens, il n'y a pas de fin de la lecture. Parce qu'il n'y a pas de lieu de la vérité. [...] Au point que nous ne savons plus d'où vient l'orientation de la lecture : orientation vers la composition en "fatras", vers la figure de l'inversion, vers l'obsession de la coupure » (ExL : 42) ? La poétique du détour et de la reprise dans les œuvres de Macé oscille entre « composition en fatras » (ou de l'assemblage), grâce aux rééditions et « l'obsession de la coupure » comme le laisse entendre son attirance pour les formes brèves et les photographies.

Les préfaces de Macé peuvent également se lire comme des protocoles de lecture de ses propres ouvrages. S'attachant à présenter ou à analyser les textes ou photographies d'autrui (de Saint-Pol-Roux, Segalen, Gabriel Bounoure, Jean Tardieu, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval et des ouvrages de photographies de Pierre Alechinsky, Willy Ronis, Henri Cartier-Bresson, Isabel Muñoz, Martine Franck, Pentti Sammallahti, etc.), il parle de sa vision de l'art. Chez Nerval, par exemple, il apprécie le mélange du récit et de l'art poétique autour de la mémoire et du double ; des œuvres de Balzac, il retient le goût du romancier pour le récit fait de « coq-à-l'âne et [de] digressions incessantes qui nous emmènent en Orient pendant que la voiture de Pierrotin "brouette" les voyageurs, en les

secouant avec application de Paris jusqu'à Presles¹ » ; dans les œuvres de Franck et de Alechinsky, il est sensible à l'imaginaire du double et à la représentation de l'espace, à leur talent qui mêle réel et imaginaire sans jamais échapper au réel. La préface à *L'imaginaire d'après nature* de Cartier-Bresson se donne à lire comme un art poétique à part entière. Le photographe ne s'enferme pas dans l'académisme, mais retrouve « la présence invisible des maîtres anciens », accepte « de faire de longs détours avant de revenir à soi » et met « son goût de la coïncidence, son sens de l'analogie au service de l'histoire² ».

Mais la lecture, si elle est une incitation à l'écriture, dépasse le plan esthétique, car l'imitation des modèles est aussi forte que le poids de l'hérédité. En révélant qui le hante, le poète dit comment il écrit et qui il est. Le sujet, qui avance et se construit grâce à ses lectures, tente de retrouver dans l'écriture d'autrui ses questions personnelles, voire des réponses. Macé n'évoque pas ses lectures seulement pour valoriser les œuvres des écrivains antérieurs mais aussi pour mettre en avant leurs pensées esthétiques et éthiques qui rejoignent les siennes. Lire est l'art de questionner et de se questionner : la littérature pour Macé est questionnante. Les traces de lecture, dans *Ex libris*, rendent propices les interrogations et les inquiétudes sans sombrer dans l'illusion autobiographique ou réaliste, car le poète a conscience que tout sujet s'éprouve dans la fiction. L'identité du lecteur devient une identi-fiction. Macé, qui se définit par les manques généalogiques, se construit de nouvelles parentés imaginaires, plus exactement littéraires, créant, par le truchement d'une ascendance culturelle, une sorte d'identité aux origines multiples. La lecture lui permet de retrouver un chemin, de se retrouver dans les deux sens du terme, spatialement et sur le plan identitaire. Les lectures deviennent des pans de vie d'autrui, des reliques que l'on fait siennes pour enrichir et métamorphoser sa vie : « l'auteur est

1. Gérard MACÉ, préface, dans Honoré de BALZAC, *Un début dans la vie*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2003, p. 10-11.

2. Gérard MACÉ, préface, dans Henri CARTIER-BRESSON, *Images à la sauvette*, Paris, Éditions Verve, 1952, non paginé.

personnage, le personnage est lecteur [...] mais on ignore toujours qui est maître de l'autre, pour lui souffler ses paroles ou l'interrompre » (ExL : 19-20). Par ses lectures, qui ouvrent sur l'imaginaire, le poète retrouve sa vie, mais en la réinventant. Il déchiffre une vie antérieure qui l'aide à mieux comprendre sa vie intérieure. Partant de l'autre, il fait entendre une voix insituable, une voix personnelle, passant d'un récit extérieur à un récit intérieur. Reprenant le genre ancien des « vitae », des vies illustres, il compose ou recompose les vies antérieures de personnages divers, qu'ils soient réels, tel Henri Michaux, ou fictifs, comme le scribe, afin d'éclaircir sa vie et ses secrets. La lecture élabore une autobiographie imaginaire, fait percevoir le réel par le truchement de l'imaginaire et crée une généalogie de rêve en invitant le poète (mais aussi le lecteur) à rôder autour des personnages : « nous nous promenons en esprit dans des vies imaginaires et des mondes parallèles, à défaut d'avoir le don d'ubiquité ou de visiter le monde des morts » (IM : 77).

ON LIT COMME ON RÊVE, ON MAQUILLE SES SOUVENIRS

Le livre est [...] une parure, dont l'envers et l'endroit entretiennent les rapports du mort et du vif, de l'ancien et du nouveau. Quant à l'auteur qui s'exhibe, il n'est jamais tout à fait nu, mais enveloppé dans les plis de sa mémoire ou travesti en donateur, grâce à un art qui est toujours un art d'emprunt.

Gérard MACÉ,
Le manteau de Fortuny.

La lecture nourrit les œuvres de Macé ou, plus exactement, les lectures créent des rêveries littéraires. Si la nature fictionnelle du langage est indéniable, lire est une rêverie. Macé explicite sa lecture en montrant la fictionnalisation qu'il en fait ; fictionnalisation d'autant plus intéressante que la lecture du texte passe parfois par le truchement d'une photographie-fiction qui souligne la part visionnaire de toute lecture, textuelle ou iconique :

Il me reste à contempler encore une fois la photographie des trois sœurs accrochées jadis dans la chambre du fond ; trois sœurs à qui je donne, malgré leurs cheveux coupés court et leurs figures des années trente, les noms de Regane et de Goneril, de Cordelia aux yeux clairs pour qui l'orgueil tient lieu de dot. Et pour qu'elles jouent leurs rôles je les habille comme au théâtre : je les fais tourner sur elles-mêmes et j'enroule autour de leur taille les voiles de la mythologie, puis j'ajoute en guise de traîne tout ce qui va par trois dans les légendes. J'en fais des Parques et des fées, les sœurs qui filent notre destin. Pour finir je mets le soleil et la lune entre les mains des deux premières, un coffret d'or et un coffret d'argent ; entre les mains de la dernière qui garde son secret, je mets le coffret de plomb qui contient la vérité (MF : 67).

En évoquant la part fictionnalisante de sa lecture d'image, l'auteur parle de ses lectures de textes et propose une manière de lire ses livres. Sous sa façon de lire se disent sa conception de l'écriture et son imaginaire qui privilégient le détour par « les voiles de la mythologie » (les Parques), par les contes (la récurrence du chiffre trois, des coffrets et des fées) et par les transpositions littéraires (la référence aux filles du roi Lear) et artistiques. Les personnages photographiques deviennent des allusions littéraires menant à une théâtralisation des sœurs grâce aux tissus (« je les habille ») et à des réinventions identitaires (« à qui je donne [...] les noms ») et spatio-temporelles (« malgré [...] leurs figures des années trente »). La véritable fiction ne serait plus essentiellement romanesque. Le roman n'est plus le seul « coffret » de la fiction. La fiction est désormais inhérente à toute œuvre, à toute forme, car elle ne se situe plus seulement dans un genre privilégié, tel le roman ou le récit, mais dans l'acte de lecture. Macé invite à une redéfinition de la lecture : la fiction, au XXI^e siècle, est celle d'un regard, d'une perception du monde et du regard porté sur le monde et les œuvres. Elle est celle d'une lecture.

« On lit comme on rêve, on maquille ses souvenirs, la vue se trouble et les pensées se mêlent comme les couleurs du tatouage » (DE : 61-62) : l'activité fictionnalisante du lecteur, son « maquillage » littéraire désignent le moment où le lecteur dé-

fictionnalise une œuvre en l'intégrant à son univers selon ses souvenirs réels, ou ses souvenirs de lecture, ses fantasmes, désirs ou angoisses. Elle est une saisie de soi par le truchement de codes fictionnels modelés par des lectures antérieures ou des stéréotypes culturels. Quand le lecteur lit sa vie, quand il se réfère à son histoire dans l'histoire d'un autre, il est déjà un héros du récit. La défictionnalisation est en somme une refictionnalisation. La lecture est appréhendée comme transfictionnalisation. Elle enchaîne les souvenirs-fictions : des souvenirs marqués par les expériences d'une héroïsation. Cette transfiguration, Macé la vit et l'évoque quand il se présente comme lecteur et nous la fait vivre en devenant ses lecteurs¹. La lecture d'un texte, pour générer une plénitude chez le lecteur et une jouissance de lecture, s'offre comme un parcours chaotique, une rêverie à sauts et à gambades de souvenirs intimes, construits à partir de lectures antérieures et ressuscités par le nouveau texte lu. Elle est une fiction qui prend corps. Macé construit ses souvenirs à partir de lectures, comme si la fiction se faisait souvenir. Il retrouve ses souvenirs dans les lectures, véritables miroirs secrets (cryptés) et intimes, ménageant des souvenirs-fictions tant pour le sujet écrivain que pour le sujet-lisant. Significativement, Macé affirme que, s'il n'avait pas eu un grand-père bûcheron, il n'aurait peut-être jamais lu la *Chronique des Indiens Guayakis* de Pierre Clastres. Ces croisements de lectures, que s'autorise Gérard Macé pour saisir son sujet écrivain dans son sujet lisant, invitent à retrouver au cœur du texte lu d'autres sujets-écrivain et d'autres formes (stades, strates) de son sujet-lisant.

1. L'image du lecteur est signifiante : il est un voyeur qui lit par-dessus l'épaule, qui lit les lignes de la main : ce voyeur se fait voyant. Le poète propose une distribution des rôles : « une des mains de l'auteur ne lui appartient pas : c'est la main possédée d'un biographe qui s'ignore. Ce biographe est l'autre en soi, l'homme gauche qui prépare la place où viendra s'installer le lecteur, pour lire – comme par-dessus mon épaule – les lignes de ma main » (ExL : 16).

ENVISAGER L'INFINI SOUS LA FORME
DE LA LECTURE

UN LIVRE EST BEAU, S'IL EST LISIBLE

Les souvenirs de lecture, le rythme, les marges emplies de notes et le va-et-vient entre textes et images engendrent des éclotions de sens, des secrets de lecture et des stratégies singulières de lecture. Les œuvres de Macé se tournent vers le lecteur, mais se construisent à l'opposé de ses habitudes, restreignant ou augmentant son sentiment de puissance, selon les textes, surprenant souvent son horizon d'attente. Le plaisir de lire est décuplé par les possibilités de sens que le lecteur met au jour. La densité de l'écriture, l'entrelacs des arts, la dislocation de la ponctuation, les allusions culturelles, les citations plus ou moins implicites et les jeux de mots regorgent de secrets de lectures.

Mots dans les mots momifiés où s'enferme le voleur dans un louvre pour la nuit champollion d'une pyramide inutile sauf à réveiller les papillons millénaires sans origine sinon leur mort (louvre mais parlement sans loi parlemensonge imprimé jamais pareil dans les nuages noués les mouchoirs de dieu perdant la mémoire..... (JL : 39).

Le lecteur, s'il est un nouveau Jean-François Champollion, lit en déchiffrant non seulement le code alphabétique mais aussi les sons et les significations multiples créées par les sons. Les mots offrent un sens mais en recèlent un autre lorsque le lecteur, attentif à leurs sonorités, retrouvent des anagrammes qui font du poète un « voleur » dans un « louvre » où les momies sont des « mots momifiés » auxquels on peut se fier mais dont on doit se méfier. Macé réveille les mots, les *ouvre* pour en *voler* les secrets : « le poète est un voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. [...] Le poète est vraiment un voleur de feu¹ » qui invite le lecteur à ouvrir les livres sans pour autant déchiffrer toutes leurs énigmes ni répondre à toutes leurs questions.

1. Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes. Correspondance*, lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 233.

Lire consiste à rechercher un sens, à percer son secret, à le voir apparaître, comme si, chaque fois, la vie revenait. Qui dit secret, dit dévoilement mais ne signifie pas obscurité ; le secret, dans l'œuvre de Macé, ne dépend pas de la complexité du vocabulaire mais plutôt de l'exotisme des formes et du rythme. Rythmiquement, une partie de phrase peut déborder sur la suivante, si bien qu'il est difficile de savoir à quelle phrase appartiennent certains mots. Dans *Le jardin des langues*, le chaos et la complexité du monde sont pointés dans une syntaxe qui bouscule et enchevêtre les cadences phrastiques :

(la terre n'est qu'une feuille morte longuement mouillée de pourriture disent les uns les autres sont bâillonnés le ciel est cet envers ordurier de la terre ou réservoir d'injures ou pelure d'orange séchée sur un grand lit à baldaquin où roulent des coquetiers à la renverse dont la tête en bas déverse un ancien savoir..... (JL : 19)

Le texte surprend par l'éclectisme des évocations : « *pelure d'orange, lit à baldaquin, coquetier, réservoir d'injures* ». Les possibilités de lecture sont plurielles. Musicalement d'abord, grâce à l'homophonie « ou/où ». Rythmiquement et syntaxiquement ensuite, puisque le lecteur, surpris, doit lire à la fois « *(la terre n'est qu'une feuille morte longuement mouillée de pourriture disent les uns les autres* » et « *les uns les autres sont bâillonnés* ». Ces groupes de mots appartiennent tant au segment phrastique qui les précède qu'à celui qui les suit, comme si moulés dans un même ensemble par les mots, les événements pourtant distincts, mais de la sorte juxtaposés, fusionnaient. Le rythme acquiert autant de sens que les mots : il donne le sens aux mots. Au moment où se font ces chevauchements, le récit est perturbé. L'évocation est si saturée d'éléments qu'elle en devient floue ; elle est enrichie par les éléments polysémiques ou contradictoires qui la suivent. Cette surenchère évocatoire, presque surréaliste, soutient l'intérêt du lecteur.

Ces enchevêtrements syntaxiques et sémantiques, parce qu'ils invitent le lecteur à revenir sur les mots, engendrent une nouvelle temporalité, différente de celle de la *prosa* proprement

dite, y compris quand elle est faite de prolepses et d'analepses. Ces retours se rapprochent de l'esthétique du *versus*. Le *versus* est donc un rythme de lecture et n'est pas seulement réservé au vers poétique. Dans *Ex libris*, le détournement d'une lecture linéaire ne se fait pas sur le plan du rythme phrastique mais sur le plan formel par la présence importante de notes. Les notes en bas de page ont une valeur bibliographique : elles donnent les références des citations ou indiquent une citation soulignée par l'auteur. Les notes en marge se distinguent par leur variété, leur fréquence et leur style : parfois citations de l'auteur évoqué, elles sont quelquefois des propos de critiques ou des extraits de lettres amicales (comme celles de Lefébure dans « Mallarmé mort en miroir ») ; parfois encore, elles définissent une expression de Macé ou sont un exemple littéraire ou un catalogue de références qui viennent appuyer ses propos et sa pensée. Dans « Seconde main », consacrée à Nerval, les notes en marge, qui proposent une réflexion de Jacques Cazotte, de Macé et des extraits d'œuvres de Nerval, entrent en écho avec le texte de Macé. La citation de Cazotte, commençant par « nous venons d'anticiper sur les événements » (ExL : 18), peut être lue comme une réflexion de Macé adressée au lecteur de son texte : la seconde main est ici une seconde voix. Elle entre également en résonance avec les autres notes en marge. Se référant à la fois au passé et au futur, en soulignant l'inversion temporelle, elle annonce les deux citations suivantes sur la mort de Nerval et la signification du chiffre 13. Dans « Tristan, un nom pour un autre », consacré essentiellement à une question patronymique et au rapport au père, les notes en marge (celles du père de Corbière, du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de Jean-Pierre Foucher, de René Martineau qui a écrit un ouvrage sur le poète, de Rimbaud ou de Lautréamont) s'attachent à définir un nom commun, un nom propre, ou le nom d'un genre poétique (« Les Amours, fatrasie ») ou à multiplier les noms de poètes pour faire la critique de leurs œuvres. Le catalogue onomastique méprisant de Lautréamont laisse place à une seule citation de Corbière (la dernière du texte) qui, significativement, s'achève par « mélange adultère de tout »,

pouvant à la fois se référer à la question de la naissance et à la création poétique : à la « fatrasie », telle que la définit Foucher. Dans « Rimbaud “*recently deserted*” », les notes, ou plus exactement, leur amenuisement, font sens. Tout comme Rimbaud avait déserté, les notes tendent à disparaître dans ce texte. Elles sont présentes seulement par deux fois. La première, envahissant les marges de plusieurs pages, est en réalité un catalogue de la bibliothèque du désert de Rimbaud. Ce catalogue qui reprend, certes, les notes de Rimbaud, mais en les sélectionnant, sans les indiquer toutes, est une manière de rendre absent le poète mais aussi de parvenir jusqu'à la poésie. Énumérer les mots, comme collectionner les objets (les Annonciations dans *Les trois coffrets*), c'est parvenir à un livre de poèmes et tenter de circonscrire le monde. La seconde note, dans ce texte pourtant intitulé en anglais, est une définition de Victor Hugo d'un mot espagnol (*Comprachicos*) qui n'est plus usité et qui, lui aussi, a déserté. Véritables effets de relances, ces ajouts défient les habitudes de lecture, ravivant l'intérêt et le sens. Très signifiantes également sont les notes de « Mallarmé mort en miroir », car elles ne sont constituées que de fragments de lettres de Lefébure, le double du poète, son miroir, alors qu'il n'y a, paradoxalement, aucune citation du poète lui-même. Les extraits de lettres sont de plus en plus brefs, finissent par disparaître, suggérant la mort de Lefébure ; et lorsqu'une note réapparaît enfin, elle commence significativement par cette remarque de Lefébure : « [l]equel est le plus mort de nous deux ? Assurément, c'est moi et je vous fais l'effet d'un revenant » (ExL : 110). La lecture des notes et du texte de Macé, quant à elle, acquiert une vivacité rythmique dans ces effets de miroir. Dans « Segalen, à la rencontre de l'autre » (cet autre qui est soi-même), les notes, de manière significative, ne sont que des citations de Segalen lui-même, et d'un de ses ouvrages au titre révélateur : *Essai sur soi-même*. Si les notes insèrent des variations de lecture et des variations mélodiques, elles instaurent un écho entre le fond et la forme et participent du sens même des textes de Macé. Elles suscitent une pensée née de l'entremêlement de textes qui la relancent et l'enrichissent : une

pensée mise à l'épreuve au fur et à mesure de sa lecture et de son analyse. Ces ajouts invitent à une sorte de lecture plurielle et dialogique entre les textes d'auteurs différents et aux styles variés. Chaque commentaire est une forme de dialogue entre différents auteurs en une sorte de surenchère poétique ou de méditation poétique. Ce va-et-vient entre le texte de Macé et les notes en marge donne à voir et à lire une lecture en miroir.

Sorte de périgrasphie qui ouvre un texte, l'exergue, comme les notes, génère aussi une lecture en miroir entre lui-même et le texte qu'il introduit. S'il est un critère de validité ou de contestation, il est également la marque d'une érudition, et a une valeur ornementale et sémantique. L'exergue donne une tonalité à l'ouvrage qu'il accompagne et guide sa lecture. *Ex libris*, consacré à cinq poètes, commence par cinq exergues évoquant la « main gauche » de l'écriture. Si l'on peut estimer que les cinq exergues éclairent l'ouvrage dans sa totalité, l'on remarque que le texte consacré au premier poète est essentiellement éclairé par le premier exergue, le second texte par l'exergue suivant, ainsi de suite. « La main douée de pouvoir » imaginaire et mortel dans « Seconde main » est un exemple de « l'imagination victime du pouvoir » évoquée dans l'exergue initial. En outre, trois textes sur cinq sont également précédés d'exergues qui entrent en écho avec les exergues initiaux. Le corps mutilé du premier exergue ouvrant le livre annonce la « main coupée¹ » (ExL : 15) de Nerval citée dans l'exergue ouvrant « Seconde main ». Si l'ouvrage peut se lire de manière linéaire, le dialogue entre les textes et les notes mises en marge dans cet ouvrage est déjà annoncée par les échos entre les textes et les exergues. Le lecteur, après avoir lu une méditation sur un poète, peut revenir au début de l'ouvrage pour relire un exergue et trouver un autre sens au texte.

Les poésies et méditations de Macé se plaisent à ralentir et à entraver la lecture, à perdre le lecteur par des jeux de mots et de sonorités, par des notes et des exergues, qui multiplient le sens et

1. Main coupée que l'imagination peut retrouver dans la photographie de la page suivante, Paris, 2000, reproduite dans *Images et signes* et *Mirages et solitudes*.



font des textes des coffrets, des palimpsestes cryptés. À « l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire » de Charles Baudelaire répond « *le pâle inceste des mots le couple en moi de la*

muette » (JL : 25). Le palimpseste, qui délivre le poète aphone et l'ouvre aux mots, est une palingénésie verbale, une renaissance poétique. Il fait de l'œuvre un entrelacs de significations, un labyrinthe circulaire entre les mots et les sens.

LIRE, C'EST RETROUVER UNE MÉMOIRE INVOLONTAIRE

Lire, ce n'est pas déchiffrer. Champollion, qui « apprit à lire en suivant les mouvements des lèvres de sa mère », « ne savait pas lire. Il ne savait que déchiffrer [...], incapable d'oublier le truchement des signes, comme s'il voulait à chacun d'entre eux arracher un secret » (DE : 7-11). Si tout déchiffreur est dans la position d'Œdipe et recherche une interprétation de l'énigme que serait le texte, déchiffrer seulement les lettres ne permet pas de parvenir au sens. Lire, c'est se laisser « transporter, sinon au ciel, du moins dans ces régions intermédiaires où la mémoire est plus active que jamais » (GH : 44). Si les textes sont reliés par la mémoire de l'auteur tissant des échos et des associations entre des substantifs, des groupes nominaux, des formes dérivées ou des synonymes, voire des mots repris mais dans des acceptions différentes, ils sont quelquefois rapprochés, non pas essentiellement du fait de leur auteur, mais du lecteur qui peut ou non accepter une lecture faite de tissages. La mémoire du lecteur peut être sollicitée par les motifs repris d'une œuvre à l'autre ou des échos sonores. *Le dernier des Égyptiens* évoque Champollion lisant ou plus exactement une voix qui n'appartient à personne et qui lui faisait la lecture ; *Le manteau de Fortuney* rappelle que « la mère du narrateur, cette chaste incarnation de Shéhérazade » faisait « la lecture à haute voix dans la nuit de Combray » de *François le Champi*. Si c'est pour la similitude des situations (des lectures à haute voix) que sont évoquées ces deux figures d'*homo legens*, l'écho sonore des noms propres (Jean-François Champollion, François le Champi) a peut-être guidé la mémoire de l'auteur à choisir ces deux figures parmi bien d'autres possibles. La mémoire fait cheminer le lecteur entre les œuvres : sa « mémoire a des trous d'air et de brusques rapprochements, des sauts

qui [lui] permettent d'enjamber les siècles et de remonter jusqu'au Déluge en tournant la page » (IM : 65-66). Le lecteur est déplacé d'un espace et d'un temps vers d'autres, par le truchement du livre et dans la mise en scène de la lecture et du récit de l'écriture. Plus qu'un acte en soi, lire est une motivation de la pensée et de la création, car « le souvenir de lecture se mêl[e] au mystère de l'esprit et aux délices de l'imagination¹ ». Les mots invitent le lecteur à une rêverie infinie du lecteur : sa mémoire le mène d'un livre à un autre. *Les trois coffrets* le ramène vers *Le dernier des Égyptiens* (« Champollion [...] avait suivi le même itinéraire pour venir déchiffrer les hiéroglyphes » – DE : 14) ou vers *Les balcons de Babel* (« jusqu'à la boutique de l'embaumeur où il est interdit de blasphémer » / « (dans la boutique de l'embaumeur *è vietato bestemmiare*, il est interdit de blasphémer » – BB : 14 et 69). Dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, à l'instant où le lecteur lit « l'enfance aux ailes repliées » et découvre que le texte suivant commence par le terme *ange* (MCN : 70), résonnent en sa mémoire les expressions « l'ange aux ailes repliées » (BD : 16) ou « un ange [...] aux ailes collées par la poussière et la sueur » (MCN : 87) qui annoncent la naissance d'un enfant dans les textes ou photographies de Macé. Dans *La photographie sans appareil*, après l'image d'une femme enceinte, sont insérées deux photographies d'un tombeau orné d'un ange prostré aux ailes imposantes. D'abord courbé vers le sol, il est ensuite « étrangement retourné ». Métaphoriquement, les textes et photographies deviennent des coffrets, dont le « couvercle » est « soulevé » ; le lecteur tente de s'approcher de leur secret en s'aventurant dans le labyrinthe de la création.

Ce labyrinthe peut s'ériger dans une même œuvre : entre deux poèmes dans lesquels apparaissent deux syntagmes distincts, ultérieurement unis dans un seul texte. La mémoire du lecteur incite à réunir les textes. *La mémoire aime chasser dans le noir* commence par :

1. Gérard MACÉ, préface à *Aurélia*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 13.

L'oiseau dont je guettais l'envol, à *l'instant où* le photographe *actionnait le déclencheur*, est plus invisible encore que l'ange de l'annonciation *dont il est le lointain avatar*, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition des fantômes.

L'amour de la photographie est sans doute né d'une fascination pour cet oiseau qui bat des ailes à l'entrée d'une chambre aux volets clos, d'une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard (MCN : 15. Je souligne).

Or, en lisant « La chambre interdite », second texte de la dernière section de *La mémoire aime chasser dans le noir* et premier texte ayant un titre,

[I] l'oiseau dont je guettais l'envol, à l'entrée d'une chambre aux volets clos, une chambre interdite où l'amour et la mort continueront sans nous leur jeu de colin-maillard, est plus invisible que l'ange de l'annonciation, car il n'a rien d'autre à annoncer que l'apparition de fantômes en plein jour (MCN : 89. Je souligne),

le lecteur attentif se remémore l'incipit de l'œuvre, notamment grâce au début de la phrase « l'oiseau dont je guettais l'envol » ; le texte d'ouverture est plus long que le second, dont le lecteur peut comprendre les implicites grâce à un effet (un effort) de mémoire. Dès lors que le lecteur découvre la section III du livre, il associe aisément « la chambre aux volets clos » à la chambre noire de la photographie. L'italique que j'ai utilisé dans le premier texte souligne les mots présents dans le second et montre que non seulement celui-ci est plus bref, mais aussi qu'il s'organise autour de reprises s'achevant sur un syntagme absent du premier texte « en plein jour ». Cette expression s'oppose au titre de l'œuvre et au mot *noir* présent dans chacun des textes de la troisième section – sauf un (« Suite royale ») – ou suggéré par le verbe *noircir* et les adjectifs *obscur* et *sombre*. Dans « Suite royale », la noirceur est essentiellement morale ou correspond à celle des actes, considérés comme des jeux, commis par les rois ou imposés par eux. Les autres paragraphes de « la chambre interdite » confirment l'importance des reprises :

Le réel a viré au noir, et comme le Christ entre la mort et la résurrection, une dernière fois tourne vers nous quand il descend à reculons vers le lieu vague et ténébreux où il va rechercher des âmes errantes, les défunts que nous dévisageons sont eux aussi entrés dans les limbes : nous regardant sans nous voir, à jamais désœuvrés, ils ressemblent à des papillons de nuit quand la lampe est éteinte.

L'œil dans la tombe était donc un œil de verre, celui du photographe qui nous oblige à ne plus bouger comme dans ces rêves où l'angoisse nous empêche de faire un seul pas. Mais dans l'instant qui précède, quand furtivement nous vérifions notre coiffure, quand nous redressons machinalement une cravate de travers ou rajustons nos vêtements comme si la situation était déplacée, c'est une indécence imaginaire qui nous rend si maladroits, et le souvenir de ces cauchemars au milieu d'une foule habillée, où notre nudité si gênante passait pourtant inaperçue.

Pour un tribunal qui ne rend plus aucun jugement mais ne se lasse pas d'archiver en pure perte, par un trou de serrure ou par la porte des songes, à la place des ossuaires et des vanités la photographie nous montre l'image d'une mort aguichante, et les victimes imitant la vie derrière la transparence d'un cercueil de verre : des disparus en complet-veston, des actrices qui sont entrées dans le grand sommeil sans avoir à se démaquiller, mais cette fausse éternité n'est qu'un miroir aux alouettes (MCN : 89-90).

Ce texte répète des expressions précédemment lues ici et là, par exemple, « des disparus », « cercueil de verre », « Œdipe [...] en complet-veston », « l'œil dans la tombe » (MCN : 23-58) – dont le sens profond est désormais élucidé : « L'œil dans la tombe était donc un œil de verre » – etc. Plus précisément, les trois paragraphes font écho à plusieurs textes de la section I, quatre essentiellement, dont trois consécutifs qu'ils reprennent en bousculant et en entremêlant l'ordre des mots. Le paragraphe deux fait écho à un texte précédent également évoqué par le paragraphe suivant. Trois paragraphes font écho à trois textes : l'un, à partir d'une réflexion supposée de Paul Claudel concernant une chute suicidaire, souligne le nouveau rapport au temps que détermine la photographie :

L'œil dans la tombe qui regardait Caïn, c'est peut-être à quoi sans le dire pensait Claudel, devant le cliché publié en 1945 par le *Daily Mirror*, et qui nous montre vue d'en haut la dégringolade d'un désespéré le long d'un building new-yorkais.

[...] Étrange métier qui consiste à remplacer la foudre par un éclair de magnésium et l'infinité du temps par une succession d'instantanés. À tirer le portrait de chacun plusieurs fois dans une vie, pour les besoins *d'un tribunal qui ne rend plus aucun jugement, mais ne se lasse pas d'archiver en pure perte* (MCN : 23).

Le texte suivant est consacré à un tableau, *Le Christ entrant dans les limbes*, thème annoncé par la référence à Claudel et à son écriture étroitement liée à la question religieuse :

Dans le tableau de Mantegna, *le Christ entre la mort et la résurrection est étrangement tourné vers nous, pour descendre à reculons dans le lieu vague et ténébreux où il va rechercher les âmes errantes*, sous le regard de personnages à l'avant-scène, dont les costumes sont irisés par le spectre des couleurs.

Les défunts que nous dévisageons sont eux aussi dans les limbes : nous regardant sans nous voir, à jamais désœuvrés, ce sont des fantômes pour lesquels nous ne pouvons rien, *des papillons quand la lampe est éteinte* (MCN : 24).

Le troisième texte, qui rappelle que les morts « n'ont plus de présence » car les « cimetières » sont désormais « relégués [...] à la sortie des villages » tandis que les photographies ou le cinéma montrent des « morts qui tâchent un instant d'attirer notre attention », s'achève par ces mots :

Ce qui a disparu, avec les *ossuaires* et les *vanités*, ce sont les *images* réalistes de *la mort*, que *la photographie* voudrait rendre *aguichante* en nous montrant *ses victimes imitant la vie, derrière la transparence d'un cercueil de verre* (MCN : 25).

Le quatrième texte, enfin, commence ainsi :

Nous revivons la situation de certains *rêves*, ceux où l'angoisse nous empêche de faire un seul pas, quand *le photographe* avec son *œil de verre nous oblige à ne plus bouger. Mais dans l'instant*

qui précède, quand furtivement nous vérifions notre coiffure, quand nous redressons machinalement une cravate de travers ou rajustons nos vêtements comme si la situation était déplacée, c'est une indécence imaginaire qui nous rend si maladroits, et nous nous souvenons de ces cauchemars au milieu d'une foule habillée, où notre nudité si gênante passait pourtant inaperçue (MCN : 41).

On note à nouveau la concision et la disparition significative de certaines expressions telles que « sous les regards à l'avant-scène, dont les costumes sont irisés par le spectre des couleurs ». Cette disparition correspond au passage de l'art pictural, en couleurs, à une photographie en noir et blanc, comme l'annonçait le début du paragraphe : « le réel a viré au noir ». L'absence de l'adverbe « étrangement » implique que ce double passage par les limbes, d'abord par la peinture puis par la photographie, semble en quelque sorte connu, ou tout au moins reconnaissable. Les limbes sont ici associés au Christ ; plus loin on découvre que c'est « l'ombre de Gaspard [qui] est retournée dans les limbes » ; Gaspard qui, dans « la chambre de l'esprit », prend la place du Narcisse de « la chambre noire ». L'œuvre dévoile ensuite que ce n'est plus le Christ qui est « étrangement tourné vers nous », mais « Narcisse étrangement tourné » non pas vers lui, comme on pourrait s'y attendre, mais « vers l'avenir » (MCN : 48). Si le terme *fantôme* n'apparaît plus dans ce paragraphe, c'est parce qu'il était présent dans le précédent ; l'on connaît le goût de Macé pour les reprises signifiantes, l'on sait son attention à éviter l'emphase et les répétitions inutiles qui perturberaient la fluidité musicale du texte. Ces rapprochements entre les textes montrent que la mémoire du lecteur – qui aime chasser dans le noir typographique – permet de saisir trois caractéristiques de la poétique de Macé : la brièveté, l'implicite et les reprises.

Ces rapprochements suggèrent que Macé, poète et photographe, est attiré par tout ce qui multiplie l'image et renverse l'horizon : l'horizon de lecture, l'horizon d'attente et l'horizon d'écriture. Ces associations, qui ont forcément une part subjective, peuvent être faites à partir d'autres textes de *La mémoire*

aime chasser dans le noir et plus généralement du recueil *Bois dormant et autres poèmes en prose*, car l'auteur est également soucieux d'écrire selon sa mémoire et la mémoire du lecteur. La mémoire et l'oubli sont au cœur de son acte poétique. La mémoire devient le lieu où la poésie puise son inspiration. L'écrit ne remplace pas la mémoire, mais la sert tout comme la mémoire de l'auteur a une part active dans cette élaboration. Il en est de même de la mémoire du lecteur. Grâce aux mots, le poète crée une connivence mémorielle avec le lecteur, une connivence ambiguë, presque chiffrée et susceptible d'être déchiffrée ou non. En employant le terme *albatros*, Macé laisse le lecteur libre de penser à Baudelaire ou à Coleridge, ou aux deux, accroissant les déplacements de sens, une liberté imaginative et une richesse de lectures interprétatives. « La réminiscence joue le même rôle que la rime dans un poème versifié » (MF : 92-93) : elle évite de sombrer dans l'oubli et acquiert une fonction poétique et rythmique. Le fameux « abolis bibelots d'inanité sonore » de Stéphane Mallarmé devient à l'évocation de Tardieu, « fasciné » par *Le coup de dés* : « abolis bibelots dont le métal insignifiant donne au poème sa musique muette » (CI : 65). La réminiscence est « un écho de chocs invisible dans l'espace aérien de la page » (CI : 65). Lire, c'est retrouver « une mémoire involontaire et obsessionnelle à la fois¹ ».

*
* * *

« Écouter ce qu'il a été contraint de faire revivre en écrivant : dans une phrase en quinconce, le parcours compliqué de la parole et sa rumeur à travers un secret labyrinthe » (ExL : 85) : tels sont les propos consacrés à Mallarmé dans *Ex libris*. Derrière ce labyrinthe et cette rumeur d'autrui (de Mallarmé) se lit le secret de l'écriture et de la lecture des œuvres de Macé : secret du rythme poétique et du vagabondage qui permet au poète de se

1. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 8.

LIRE PAR-DESSUS L'ÉPAULE

créer une nouvelle identité. Mais si la lecture, emplie de plaisir de la découverte et de volupté, est susceptible d'offrir une seconde vie, elle peut être également proche de la mort, à l'instar de l'écriture, comme le révèle *Vies antérieures*. Quand l'écriture et la lecture sont associées à la mort, elles symbolisent une pensée dénuée de liberté, celle des accroupis ou des assis, trop arrimés au sol, comme Œdipe. Les bibliothèques, fermées, qui ne laissent pas la liberté qu'offrent les rues, sont fréquentées par des « bossus qui s'usent les yeux quand ils lisent sous la lampe en tenant leur crâne », des « figures penchées de la mélancolie » (VA : 13). Seulement dans des bibliothèques ou des musées imaginaires, le poète aimerait déambuler, car la rêverie éloigne de la mort et d'une impression de fermeture. Les lieux, fermés, associés à la mort, ne laissent pas de place à la poésie ; ils ne font pas entendre le souffle et la voix des auteurs, seulement leur âme. Ils enferment les auteurs et les lecteurs, alors que le monde offre une infinie lecture à celui qui sait le regarder.

CHAPITRE III

NOUS SOMMES AU MONDE
EN MÊME TEMPS QUE LE MONDE
EST EN NOUS

Parce que Gérard Macé fait œuvre littéraire, et plus précisément poétique, il ne propose pas de théories philosophiques ni scientifiques, mais ponctue ses textes de réflexions. Il dépasse le *cogito* cartésien en faisant du sujet non un être à part qui considère le monde d'un point de vue extérieur et qui voudrait démontrer, à l'instar de René Descartes, « les vérités métaphysiques d'une façon plus évidente que les démonstrations de géométrie, et qui ne [verrait] dans les hommes, sans la faculté de jugement, que des chapeaux ou des manteaux sous lesquels pourraient se cacher des automates » (CI : 26). Son dévoilement du monde rompt avec le savoir rationnel et privilégie une « saveur du savoir » qui répond aussi à une quête intime. Sa poésie laisse deviner deux volontés : une recherche de soi et une exploration de l'univers à partir d'une relation authentique aux choses. Macé est un être parmi d'autres qui coexiste avec tout ce qui est. Son œuvre « est au fond un geste de l'existence – en vue de l'existence », pour reprendre une expression de Philippe Lacoue-Labarthe. Il « est une figure de la vie¹ ».

1. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Le courage de la poésie », *Les Conférences du perroquet*, n° 39 (juin 1993), p. 17.

Fondée sur l'imaginaire, la poésie de Macé a partie liée avec le temps, le sens et la connaissance, acquérant une valeur critique, éthique et esthétique. Son œuvre est une poétisation de l'être au monde. Ses ouvrages ne sont pas des créations *ex nihilo* ni des imitations pures du réel, mais sont l'incarnation d'une pensée sur le monde passant par une fictionnalisation et une poétisation. Sa pensée poétique est fictionnelle : la fiction poétisée est, pour Macé, le lieu légitime d'une pensée et d'un discours sur le monde.

LA SCÈNE DU MONDE

LES SAVEURS DU SAVOIR

Comment dire ce qu'on a vu, ou comment voir à travers les mots ? Du réel ou du langage, lequel anticipe, lequel est une confirmation ? Enfin, que devient la poésie lorsqu'on la confronte à la réalité, et continue-t-elle en dehors des mots ? (CI : 124)

C'est ainsi que Macé s'interroge, conscient que toute écriture du voyage ou sur le monde implique un questionnement esthétique. « Comment dire ce qu'on a vu », certes, mais aussi « comment voir à travers les mots » sont ses deux préoccupations alors qu'il a passé seulement quelques jours en Chine à déambuler dans les rues de Pékin et qu'il a réellement découvert ce pays en lisant Victor Segalen. L'écriture du voyage témoigne de la distance entre la réalité parcourue et son regard de voyageur. Elle est une fiction, un objet qu'il construit et qui résulte de la manière dont il éprouve le monde et décide de le réinventer. Macé compose non pas tant des récits de voyage que des rêveries de voyage : des rêveries à partir de voyages ou de récits de voyage.

Jean-François Champollion « sait pour avoir contemplé souvent le ciel que l'immensité n'est pas moins grande quand on la peuple de monstres ou de divinités, et que le vide ne saurait être comblé par quelques noms arbitraires, en dépit de ce que voudraient faire croire les astronomes et les prêtres » (DE : 8). Le

récit de voyage, bien qu'il mène à une forme de savoir (Cham-pollion « sait »), est une remise en question de l'omnipotence du savoir comparé négativement à une religion aveuglante (« en dépit de ce que voudraient faire croire les astronomes et les prêtres »). Macé, par l'image de l'Inca Atahualpa effrayé par un livre qui « ne parle pas » mais veut infliger une vérité, condamne une littérature qui voudrait imposer un seul sens (AHT : 70).

Significativement, le sens des œuvres de Macé évolue au fil des ans. Après une approche biographique et ethnologique du monde se fait entendre peu à peu une pensée politique. Dans *Vies antérieures* en 1991 ou *Le dernier des Égyptiens* en 1996, l'écrivain fictionnalise des vies pour se prendre pour un autre ; dans *Le goût de l'homme* en 2002, il introduit une méditation ethnologique, annoncée par *Les petites coutumes*, composé en 1989, que je considère comme une forme d'ethnopoésie. *Le goût de l'homme* peut être considéré comme ethnologique étant donné son titre, les thèmes et personnages évoqués : Georges Dumézil, Marcel Griaule, Pierre Clastres. Ces biographies fictionnelles, cette réflexion ethnologique et cette ethnopoésie guident Macé vers une pensée politique, perceptible dans certains textes de *Colportage III*, significativement consacrés à la peinture et au cinéma. Le texte « Cendrillon au cinéma », à partir des films de Fritz Lang ou de Joseph Leo Mankiewicz, s'attache à « la description d'un monde finissant » et à « la condamnation du nazisme en Allemagne, et [de] la chasse aux sorcières aux États-Unis » (CIII : 63). Le texte « KG », ces deux majuscules, qui se font sombres lorsqu'elles sont l'abréviation de « Kriegsgefangene », « prisonnier de guerre » en allemand, mène Macé à vanter la droiture du photographe Willy Ronis durant le conflit mondial. Dans « Une mauvaise foi », il condamne l'attitude de Pablo Picasso et de Louis Aragon, rappelant que « l'argument du "grand écrivain" » ne doit pas « servir d'excuse aux errements et aux lâchetés, au jeu de masques et au fameux "mentir-vrai" » (CIII : 100). En 2005, cette pensée politique prend de l'ampleur dans l'opuscule *Écrivez, on vous répondra*, pamphlet dans lequel l'auteur s'adresse « au Maire de Paris, à son adjoint chargé de la

culture, ainsi qu'au Maire du XVIII^e arrondissement » (EOR : 8). Elle trouve enfin un nouvel essor dans les textes et photographies de *Éthiopie, le livre et l'ombrelle*, publié en 2006. Car, selon Macé, si « l'Éthiopie, pour les archéologues et les historiens, c'est le territoire de notre ancêtre Lucy », si « pour le lecteur de poésie, c'est la dernière destination de Rimbaud », pour l'auteur, « l'Éthiopie est aussi une civilisation au confluent du Nil et de la mer Rouge, dont l'histoire est écrite depuis l'Antiquité, c'est une façon d'être ensemble, c'est la survivance de l'Antiquité dans les gestes et la démarche, alliée si souvent à la peur du lendemain » (ELO : 22).

Ces ouvrages laissent place à une indéniable subjectivité. Contrairement aux écrits d'un ethnologue ou d'un historien, ils ne présupposent pas la nécessité de la disparition du sujet parlant ni la prééminence de l'objectivité. Le détour par les sciences humaines et l'histoire renouvelle le questionnement et le savoir sur le monde, mais n'éloigne pas Macé d'une transposition artistique qui condamne les systèmes qui s'appliqueraient à présenter le monde unifié, aisément analysable et compréhensible. Parce que le monde se démarque par sa « diversité », le poète ne se contente pas de généralités, ces « conclusions hâtives » véritables carcans pour la pensée, car les « schémas », « grilles », « systèmes » ou « plans quinquennaux » viennent de soi avant tout, et non d'une écoute du monde. Ils ont une fixité que Macé refuse ; si les systèmes linguistiques ont leurs vertus, il faut se méfier des systèmes politiques, des explications psychanalytiques ou faussement ethnologiques qui pensent définir le monde alors qu'ils sont une lunette unique qui se transforme en œillère et conduit à un égocentrisme. La « déesse Raison » est loin de toute tyrannie quand elle est dépourvue d'œillères. Elle « laisse sa chance à l'ignorant », « condamne les réponses trop faciles » et n'est pas « un chemin su par cœur » (IM : 74). Macé dénonce la subversion des concepts qui entraînent le rapt de la pensée. Être à l'écoute du monde, de ce qui est extérieur à soi, est synonyme d'une double liberté : celle que l'on reconnaît au monde, à sa musique, et celle qui est intérieure, et témoigne d'une pensée

libre et attentive. Les « méandres » opposés à la rigueur des « schémas » et à la « corde détortillée » révèlent une richesse et une poétisation de la pensée. Dans la poésie seule, vraiment inouïe, se trouve le salut de la pensée : une poésie non pas faussement « conceptuelle » ni emplie d'« un désir invétéré d'expliquer le monde », mais une poésie du monde fondée sur un double exotisme qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Segalen.

L'EXOTISME À DOUBLE DÉTENTE : L'ESPACE ET LE TEMPS

Le voyage est exotisme ; il entre en écho avec l'exotisme des formes dans l'œuvre de Macé. Le voyage est passage par autre chose : un autre espace, un autre temps. Au fil des siècles, des voyages de découverte, les écrivains passent à des voyages fondés sur un système de retours généralisé : retour, par l'écriture, vers le lieu visité et désormais quitté, vers le lieu géographique initial et vers soi. Les ouvrages, nés de voyages, s'apparentent en quelque sorte à des œuvres de critique d'art, littéraire, photographique ou pictural, et découlent d'une démarche similaire. Ils prennent appui sur quelque chose déjà-là, préexistant. Mais loin de rechercher une objectivité, un discours objectif sur le monde, les écrits poétiques et les photographies de Macé font résonner une subjectivité.

Macé se découvre dans l'évocation de l'ailleurs reconstruit par sa sensibilité. Un aller-retour de soi à soi : c'est ce que promeuvent le voyage et son écriture, bousculant le principe de représentation des mots. Sa vie, comme celle de Segalen, est une alternance de départs et de retours, comme s'il désirait voir de loin l'Occident puis l'Orient. Le détour par l'Orient entraîne un retour vers la terre natale, en particulier sur les tombes, symboles de mémoire et d'oubli. La représentation de l'espace extérieur englobe un questionnement sur l'espace intérieur, « le cœur ». Le récit oscille entre exotisme et introspection, écriture affective et discours de séduction qui naissent de la tension entre le monde intérieur du voyageur et le monde extérieur qu'il découvre et perçoit selon sa sensibilité. Le cheminement n'est pas une forme

d'enfermement. Comme dans la langue chinoise l'idéogramme de bibliothèque commence par celui de « rue », Macé, attiré par la langue chinoise, affirme préférer l'apprentissage acquis dans le monde ouvert des rues que dans le monde clos des bibliothèques. Le voyage favorise ses méditations poétiques et sa création. Il est le moment d'une réflexion sur soi, sur l'art, l'espace et le temps. Le voyage en Orient en est un bon exemple. Souvent considéré comme le lieu de la naissance du monde, l'Orient attire les écrivains et voyageurs de l'Occident. Découvrir l'Orient, pour Macé, équivaut à cheminer vers son passé et à repartir sur les traces de son origine. Ce retour en arrière est une sorte de renaissance. Pour un écrivain en quête de ses origines familiales, il n'est pas étonnant qu'*Un détour par l'Orient* s'achève sur *Les petites coutumes*, nom de la rue familiale. L'Occident et l'Orient acquièrent une fonction poétique et méditative, l'un dévalorisé au profit de l'autre, bel exemple d'ouverture et de réveil à soi et au monde. L'Orient, espace de l'apprentissage et de la remise en question permanente du monde occidental, est considéré comme le lieu mythique par excellence où se conquiert une écriture dans laquelle l'homme s'accomplit pleinement. Il est le lieu de l'ailleurs où le savoir de l'auteur part en éclats et est remis en question, si bien que celui-ci réapprend ses connaissances. Dans *Éloge de l'ombre*¹, Tanizaki évoque la culture orientale par contraste avec la culture occidentale, en une sorte d'archéologie du sensible qui conduit l'auteur japonais à retrouver ses origines derrière le monde occidental. Macé fait l'inverse.

Le voyage en Orient prend une signification bien plus forte parce qu'il donne naissance à une œuvre à partir du symbole de la naissance du monde. Les recherches esthétiques de Macé suggèrent un questionnement de l'être dans le monde et de la manière de l'habiter. Elles disent son souci du monde, d'une éthique et d'une liberté de pensée et de création. Par ce va-et-vient constant et complexe entre réel et imaginaire, Macé

1. Junichiro TANIZAKI, *Éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1983.

développe indirectement une réflexion sur la pratique du voyage et sur l'écriture du voyage. Le récit de voyage, qui vaut essentiellement en tant que construction littéraire et a partie liée avec l'autobiographie puisque l'auteur, le narrateur et le voyageur sont la même personne, favorise l'esthétique de la reprise et du détour. Il est d'abord un détour par un ailleurs qui montre que le sujet, traversant l'espace, tente de remédier à sa difficulté de vivre dans le temps puisque parcourir le monde est un moyen de remonter le temps, comme le confirme *L'autre hémisphère du temps*. Macé reprend le double exotisme de Segalen, en mettant l'accent sur un imaginaire spatio-temporel, reconstruit par les textes et les images. Dans *Les trois coffrets*, le présent parisien fusionne avec le passé romain et égyptien, superposant réel et rêve. Les œuvres de Macé entraînent vers un passé et un ailleurs et créent une temporalisation et un devenir.

Le récit de voyage est également une sorte de reprise de ce qui a été vu (une re-présentation du réel) et une reprise de ce qui a déjà été lu (un écho verbal). Il résulte d'une forme double de reprise : écrire pour redire le monde et reprendre les livres sur le monde. Aussi Macé ne compose-t-il pas de simples récits fondés sur le pittoresque mais donne une valeur symbolique et initiatique aux pays parcourus, se lançant sur les traces d'un grand voyageur, d'un poète ou d'un peuple, ou percevant, dans l'éloignement inhérent au voyage, une forme de « mort » qui permet une « résurrection » : « [v]oyager, c'est donc faire le mort, mais en se donnant une chance de résurrection ; c'est ruser avec soi-même pour s'inventer une autre vie » (IM : 76). L'image du poète trouve un écho dans les figures de voyageur du *Dernier des Égyptiens*, de *L'autre hémisphère du temps*, du *Goût de l'homme* et d'*Illusions sur mesure*. Alors que Champollion est sensible à la traversée des signes (DE : 10), Dumézil est un « herméneute qui cherche à éclairer des faits, grâce à leur permanence dans l'imaginaire des hommes » (GH : 31). Dans *La mémoire aime chasser dans le noir*, « le rêveur en vieux français », avatar du poète, est d'abord associé à « un vagabond, un rôdeur qui dormait à la belle étoile sans s'inquiéter de la clé des songes » (MCN : 64). Le

poète, « grâce aux ailes de géant que donne le songe », peut voyager à sa guise d'un lieu à un autre. Par les figures de voyageurs, qu'ils errent dans le monde, les langues, les livres ou l'imaginaire, se dit l'attention portée au monde qui modèle l'art et la pensée.

LA LITTÉRATURE AMBULANTE D'UN SÉDENTAIRE
QUI SE DÉPLACE

Voyager consiste à voir le monde en vérifiant non pas tant le réel qu'un texte antérieur et la part d'imaginaire qu'il a suscité. Macé dit le monde selon son imaginaire. Le voyage est, en témoignent *Leçon de chinois* ou *Un monde qui ressemble au monde*, une mise à l'épreuve du langage, et plus largement, de l'écriture et de la textualité ; d'où le questionnement sur les langues et la photographie. Le voyage est lié au texte et au langage puisqu'il se fait livre. L'espace de la page devient lieu de la mémoire et de l'imaginaire au milieu de ces « pierres qu'on écoute grandir » (CRJ : 81). La traversée des territoires permet une interrogation sur l'espace graphique d'autant que l'Orient est considéré comme un espace inépuisable, favorable à l'invention de l'espace dans l'écriture. Cette destination est le lieu d'une recherche esthétique. Tout comme la littérature met en question la représentation du monde, celle-ci engendre *in fine* une réflexion sur l'écriture. Parce qu'« être enfermé entre quatre murs, un pupitre devant les yeux, [éteint] l'inspiration et la pensée¹ », Macé appartient à la littérature ambulante, comme Jean-Jacques Rousseau, Arthur Rimbaud ou Gérard de Nerval. L'homme chemine pour se retrouver et percevoir le monde. Ses voyages deviennent synonymes de déplacements physiques et d'une poésie questionnante. Ils sont trajets dans l'espace et cheminements intérieurs : « les scènes de la rue s'offr[ent] [au poète] comme si le monde entier était devenu un atelier à ciel ouvert » (CIII : 69). Les déplacements dans le monde entrent en écho avec une déambulation dans les livres.

1. Gérard MACÉ, préface à *Aurélia*, dans Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 8.

S'inscrivant dans une tradition littéraire, Macé évoque ses cheminements littéraires et se fait le récitant de ses voyages. La traversée des pays est une traversée des langages et des langues et rappelle le cheminement de Simonide et de saint Jérôme dans *Vies antérieures*. Macé fait un double éloge : celui des livres (avec l'évocation du dictionnaire dont la découverte durant son enfance fut particulièrement décisive, l'initiant à la culture) ; celui du voyage orienté par (et vers) le monde. Les livres, comme les voyages, disent et déchiffrent le monde. Les livres deviennent le monde. La vraie communauté des hommes n'est pas celle du sol ni du sang mais des récits. Elle n'est pas seulement à rechercher dans l'ethnologie mais aussi dans la culture, notamment littéraire. Macé entrelace deux modalités de voyage : celle, effective, qu'il fait dans la réalité culturelle et géographique des pays parcourus et montre « les contours et les limites de la connaissance humaine, dans ces moments où la terre devient pour nous un livre muet » (GH : 39) ; celle qu'il retrouve dans l'espace des mots. Lecteur attentif, Macé a « l'impression de suivre en pensée » les personnages imaginaires, tel « le cygne de Baudelaire » et leurs « incarnations successives, comme si la littérature était proche ici de la métempsycose, ou comme [s'il] n'avai[t] pas d'autres souvenirs que des souvenirs de lecture » (CI : 13). Macé transmigre dans le temps et les civilisations, par ses déplacements, ses lectures et ses écrits. Il fait de la figure du poète-voyageur celle d'un colporteur. Il parcourt le monde et les livres et multiplie la circulation des récits, des coutumes et des destinées. Tandis que la référence à la figure de l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes de Charles Baudelaire concourt à faire du monde un monde-livre, Macé perçoit un lien entre la surface plane des cartes et le langage qu'est l'écriture car « nous nous promenons en esprit dans [...] des mondes parallèles » (IM : 77). Les récits de Macé ne précèdent plus ou ne suivent plus seulement le voyage mais le dépassent, et se font voyages littéraires.

Tour à tour nouvel Ulysse ou nouveau Brisacier, Macé, qui parcourt les livres et le monde, est un errant. Il est un promeneur qui donne à lire des œuvres et un parcours. Il circule entre

les mots comme il erre dans le monde, à la recherche de la « signifiante insignifiable¹ » pour reprendre une expression d'Hugo von Hofmannsthal. S'il publie aux Éditions Le Promeneur ou dans la collection « Le Chemin », c'est parce que cette édition et cette collection sont attachées à une écriture et une pensée du cheminement et de l'avancée. Significativement, *Leçon de chinois*, qui ouvre *Un détour par l'Orient*, s'achève par « le français orienté » : leçon sur la langue et leçon de voyage qui orientent, c'est-à-dire guident et orientalisent le français et un Français. Les ouvrages de Macé proposent une orientation dans le monde, à l'instar d'Hofmannsthal. Par ces cheminements, Macé offre une leçon de choses et une nouvelle approche du monde par l'émotion. Se mouvoir comme s'émouvoir pour voir le monde poétiquement.

COLPORTER LA POÉSIE DU MONDE

UNE PENSÉE ÉMOTIONNELLE

Quelle que soit la stratégie mise en œuvre (et le genre de plaisir que l'on éprouve), c'est toujours la pensée assise qu'on essaie de fuir, la pensée arrêtée par un mur, et qui réclame des preuves à n'en plus finir, oubliant qu'un accord musical est également nécessaire pour qu'une pensée sonne juste. Nietzsche savait cela par cœur, pour qui rester assis est un péché contre l'esprit : « Seules les pensées qui vous viennent en marchant ont de la valeur », affirme-t-il dans *Le Crépuscule des idoles*, avant de s'en prendre au « cul-de-plomb » dans *Ecce homo*².

Plus que d'une forme d'art, j'aimerais parler, à propos de l'œuvre de Macé, d'une formation artistique : un art en train de se faire qui s'éloigne de la pensée figée des « assis », et qui ne révèle pas seulement une forme de pensée mais aussi une formation de la

1. Hugo von HOFMANNSTHAL, cité par Henri MALDINEY dans *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 20.

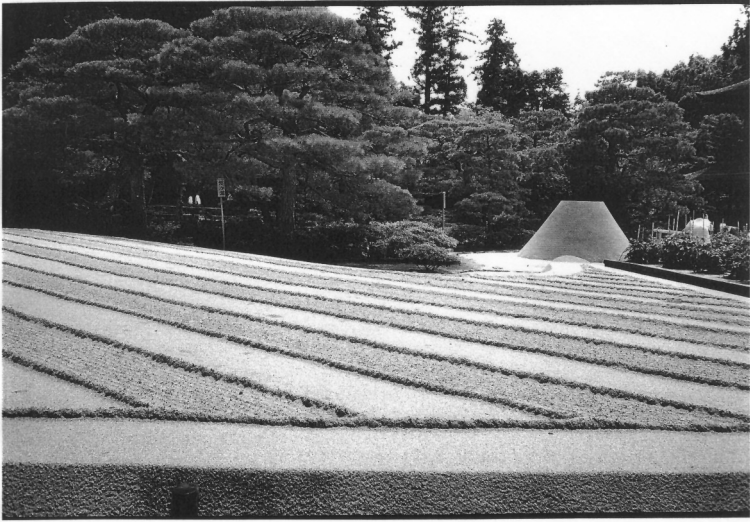
2. Gérard MACÉ, « L'inspiration en marchant », *op. cit.*, p. 405.

pensée, toujours en devenir¹. Pour Macé, à la suite de Marcel Proust, l'œuvre d'art permet une approche pré-conceptuelle du monde qui ne « réclame [pas] des preuves à n'en plus finir ». Elle est liée à une forme d'intelligence sensorielle, une part inconsciente et plus inventive, – une forme de pré-intelligence. Aussi Macé fait-il l'éloge de la « vibration », cette « plénitude » qui tient « le monde en suspens, comme chaque fois que nous sommes au monde en même temps que le monde est en nous » (IM : 44). Cette « vibration » est sensorielle. Le poète invite à une perception émotionnelle du monde qui est à la fois du domaine de l'intuition et de l'impression, de l'ordre du regard et de la mémoire.

Soucieux de regarder le monde avec attention, pour que nous ne soyons plus séparés des choses, Macé crée une modalité artistique du regard à l'origine d'une pensée de l'intuition, selon l'étymologie « *intueri*, regarder attentivement ». Si Henri Bergson disait appeler « l'intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable² », Macé est sensible à ce qu'il y a d'unique dans un objet, aux détails qui l'éloignent de tout sens globalisant et préconçu. Il prend en considération les objets dans leur perception subjective. Aussi, dans ses textes, comme dans ceux de Rimbaud, entend-on « ce qui reste de la recherche entêtée du lieu et de la formule : une façon de faire résonner encore les mots les plus pauvres, et qui donne au détail le plus anodin l'éclat d'une révélation, à la moindre parole toute sa force *littérale* » (ExL : 60). L'esthétique du détail parcourt

1. Les photographies tendent à faire de l'espace japonais le symbole d'une pensée non figée. Aux photographies des jardins se caractérisant par la linéarité des tracés des jardins avant la pluie répondent les photographies prises après la pluie suggérant le renversement – l'évolution – de l'espace qui permet « d'adapter le regard et de préparer les esprits » (MRM : 15). Voir à la page suivante photographie Ginkaku-ji (Pavillon d'argent), Kyôto, 1999, reproduite dans *Un monde qui ressemble au monde*, p. 35, et photographie Ginkaku-ji (Pavillon d'argent), Kyôto, 1999 (inédit).

2. Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, vol. 6, Genève, Éditions Skira, 1945, p. 1395.



l'œuvre de Macé : elle est celle de l'art photographique, des formes brèves qui tournent autour d'un motif tel un fétiche. Le détail exprime la subjectivité de son regard et concourt à une herméneutique de la vue. Loin d'être insignifiant, il est doublement signifiant : par rapport à l'objet considéré et par rapport au sujet considérant. Il éclaire le sujet qui le perçoit et qui recherche la *dynamis* des choses et leurs significations secrètes. Les mannequins sont ainsi « des sirènes sorties de l'eau [qui ont] retrouvé tous les attributs de la féminité sauf un, en attendant le pardon définitif d'Aphrodite » (IM : 36). L'ombrelle et le bâton éthiopiens « jouent le même rôle que le balancier pour le funambule » (IM : 55). Les exemples seraient nombreux. Macé ne se contente pas de représenter ou de raconter, mais de remarquer, dans tous les sens du terme (remarquer les singularités du monde et remarquer le monde) non pas seulement en marchant sur des traces de pas mais aussi en laissant des traces sur les pages qui mettent en valeur des analogies créées à partir de détails : l'absence de sexe des mannequins, le rond de l'ombrelle, etc. Cette pensée intuitive permet une forme de connaissance immédiate et une expérience perceptive médiata. Elle ne recourt pas au raisonnement ; elle établit une « sympathie » avec l'objet. Relation intérieure à la conscience, mais non opposée au discours, elle est une façon émotionnelle de penser fondée sur un imaginaire.

Si une approche intuitive du monde favorise une perception subjective, l'impression première telle que la définit Proust répond également à cette exigence esthétique. Cette impression n'est pas le sens mais la matière du sens ; selon Proust, elle est,

pour l'écrivain, ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres¹.

1. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. IV, *op. cit.*, p. 459.

Les impressions bienheureuses sont « liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite », mais donnent « un plaisir irraisonné¹ ». Proust fait la critique de l'intelligence qui n'atteint que des généralités et abstractions alors que les seules vérités valables sont individuelles et concrètes dans la mesure où elles sont liées aux sens :

le vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle puisqu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit².

Pour Macé, comme pour Proust, la matière de l'art est le sensible fondé sur la sensation et non sur l'intelligible.

Si le poète rappelle, dans *Colportage I. Lectures*, l'interrogation d'Antonin Artaud, « pourquoi un livre d'impressions d'enfance ? » (CI : 79), il reconnaît, dans *Illusions sur mesure*, composer des « impressions d'enfance » (IM : 124). Nonobstant, plus que des impressions d'enfance, son œuvre offre des impressions du monde, à la manière de Proust et de Nerval, qui sont à la fois des surgissements de souvenirs passés et des visions de rêve. Entre une « mémoire volontaire » (mémoire de l'intelligence qui permet de se remémorer des sensations passées et précisément choisies, telles qu'elles se sont déroulées, selon un ordre logique) et une « mémoire involontaire » (mémoire des sens qui rappelle le passé à partir d'une sensation fortuite), oscille *À la recherche du temps perdu*. J'ai le sentiment qu'il en est de même dans l'œuvre de Macé, excepté que sa mémoire volontaire n'est souvent qu'une invention. Si « Le musée de l'ombre » narre les étapes de la découverte de « ce lieu voué au silence où les visiteurs sont confrontés à leurs inquiétudes autant qu'à la magie du

1. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, t. I, *op. cit.*, p. 176.

2. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. IV, *op. cit.*, p. 457.

monde » (IM : 17) et montre le cheminement de salle en salle du poète, selon une mémoire qui pourrait être de l'ordre de la volonté, ce musée n'existe pas. Dans *Vies antérieures*, la mémoire du narrateur dépasse ses souvenirs personnels : il dit avoir bien connu Ésope ou avoir vu pour la première fois Robert Fludd à Londres, alors qu'ils n'ont pourtant pas vécu au XX^e siècle. Le poète voit et nous fait voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Parce que son œuvre est fondamentalement spéculaire, à cette double approche émotionnelle du monde – que sont l'impression et l'intuition – correspond une autre approche du monde : le rêve.

ON VIT COMME ON RÊVE

À la suite de Stéphane Mallarmé, Macé estime qu'il vaut mieux « penser de tout son corps, ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson » (ExL : 112), car dès lors qu'il y a une impossibilité de la sensation, la pensée ne peut rien et s'absente. Le corps et plus précisément la « chair », terme qui scande les œuvres de Macé, participent de l'orientation du sujet au monde d'autant que si le mot *chair* traduit de l'allemand *Leib* comporte des connotations religieuses (l'incarnation), il est étroitement lié à *Leben* : « vivre ». Cependant, pour le poète, la chair qui perçoit émotionnellement le monde n'est pas le réceptacle d'un au-delà mystique ou religieux¹ ; elle est à l'écoute du rêve. Pour vivre au monde, le poète recherche dans la lumière du rêve ou dans des rêves obscurs la résurrection de la chair, d'« une chair plus sensible, avant que le corps tout entier ne soit plongé dans les eaux miraculeuses et glaciales de la postérité » (IM : 54). Si le mythe est un récit dont l'illustration reste virtuelle, le rêve, cette image virtuelle, est l'illustration d'un récit codé. Macé relance son imaginaire par l'élargissement du temps et de l'espace rendu possible par les images virtuelles. En un renouvellement de la vision, il

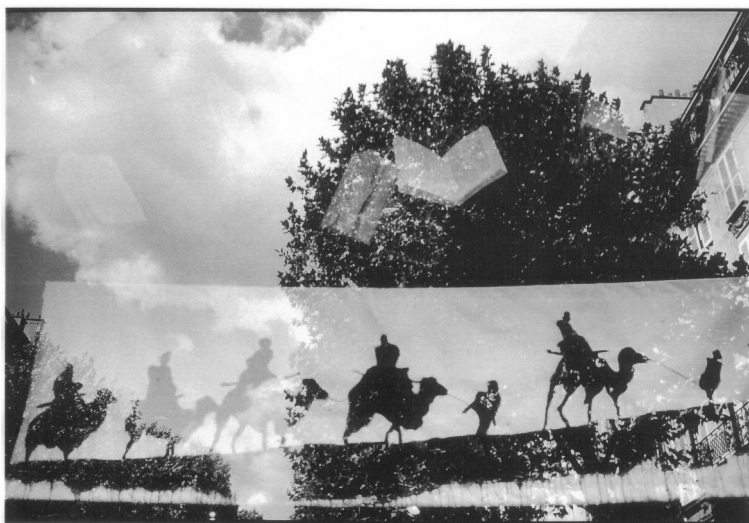
1. Même si le poète collectionne les Annonciations, évoque le tableau de Mantegna, *Le Christ entrant dans les limbes*, et ponctue ses poèmes en prose des termes *Christ*, *anges* ou *angelot*.

fait coexister actuel et virtuel, fait voir l'espace et le temps et construit une cartographie (ou tout au moins une géographie) mentale faite de rêves, de fantasmes, de strates du passé et d'une pluralité des mondes simultanés¹.

En littérature, qu'il soit lié au sommeil ou au fantasme éveillé, le rêve a souvent été connoté négativement, jugé trompeur ou incertain, rendant impossible un dialogue avec la réalité. Macé le rappelle dans ses méditations littéraires. Les exemples sont nombreux, évoquant par exemple Baudelaire, désabusé par les pouvoirs illusoire des rêves ne permettant pas de comprendre le réel et de signifier un mode de vie, qui regrette ce « monde où l'action n'est pas la sœur du rêve² ». *Colportage III. Images* montre que pour le poète du XIX^e siècle, le rêve, comme la photographie (que Macé associe au rêve), est un faux et éphémère paradis. Certes, il élève le rêveur jusqu'au sentiment d'une existence surnaturelle, jusqu'à l'idée d'éternité, mais cette idée, emplies de fausseté et de vanité, n'est qu'une tragique illusion. Dans *L'académie des chats*, Macé, par le personnage du chat Murr, rappelle que John Keats concevait le rêve comme une forme vivante et vécue de notre imagination préfiguratrice, mais aussi que le rêve de bonheur conduit à l'effondrement. Si *Les trois coffrets* sous-entend que pour Sigmund Freud, le rêve ressasse un désir sans espoir, *Colportage I. Lectures* suggère que le réveil, pour Edgar Allan Poe, ne brise pas la torture du rêve. Hanté par le déséquilibre de la rêverie et la crainte de tituber, on le trouva ivre mort, un jour d'octobre 1849, ayant roulé dans un caniveau. Et s'il y a un enchantement de l'âme par le rêve chez Joseph Conrad, il est lié à un désenchantement si l'on croit pouvoir vivre dans le réel et non le rêve. Macé, significativement, achève « Une bouteille à la mer », texte évoquant un cauchemar dans « le décor de l'ancien arsenal, qui abrite aujourd'hui le Musée maritime », par le rappel d'un roman de Conrad, non pas *Lord Jim*, mais *Fortune*,

1. Comme le montre par un jeu d'illusions la photographie (Paris, 2005, inédit), page suivante.

2. Charles BAUDELAIRE, « Le reniement de Saint Pierre », dans *Les fleurs du mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 321.



et poursuit *Illusions sur mesure* par « Un roman inédit de Conrad » où il présente *Lord Jim* comme « une version romanesque de *La Tempête* ». Alors que Prospero est un magicien de rêves qui « prédit la fin des songes », Jim « est le héros déchu d'un monde sans foi ni loi » (IM : 45). Enfin, si le rêve est souvent connoté négativement, le rêve éveillé, dans l'œuvre de Nerval, aux lisières du possible et de l'illusoire, permet de percevoir les réalités invisibles et de créer un monde autre qui mêle réel et illusion. Il a une fonction initiatrice. Le rêveur, après une série d'épreuves, crée un monde autre : le rêve et la réalité se confondent dans son esprit, si bien que l'épanchement du songe dans la vie réelle mène à une *vita nuova*. Mais ce dialogue entre le rêve et la réalité n'a pas empêché le suicide de Nerval, comme le rappelle *Ex libris*.

Macé s'attache aux récits de rêves, de Baudelaire à Mandiargues en passant par Proust ou Nerval, pour montrer que le rêve, pour lui, est également ambigu et répond à l'esthétique du double qui parcourt son œuvre. Lorsqu'il s'agit d'un rêve endormi, il est souvent cauchemardesque ou illusoire. Lorsque le rêve est

celui du dormeur, il est un « revers » angoissant de l'impression. Il est ce mauvais présage qui révèle que « le siècle agonise » (SM : 37). L'exotisme factice des formes n'est-il pas alors le signe de « l'artifice d'une écriture qui n'arrive pas à dissimuler les jointures brisées du rêve » (TC : 41) ? La même année où Macé publie *La mémoire aime chasser dans le noir*, œuvre liant la photographie, la mort et le rêve, connoté négativement car vain mirage, il se tourne vers la photographie comme si l'écriture ne pouvait dire qu'un rêve brisé. En 1993, dans *Choses rapportées du Japon*, il mêle ses écrits aux photographies de Pierre Alechinsky. Par la suite, il compose des textes pour des catalogues de photographies de Ronis, de Alechinsky et d'Henri Cartier-Bresson¹, et publie, en 1997, *Rome, l'invention du baroque* avec des photographies d'Isabel Muñoz, qui l'incitera à composer son premier ouvrage de photographies, *La photographie sans appareil*. Au moment où se fait ce détour artistique, le rêve se dédouble. Il n'est plus seulement le rêve endormi où l'angoisse empêche de faire le moindre pas, il est aussi le rêve éveillé, réhabilité, car au cœur de la création et de la perception du monde. Le rêve permet d'« agrandi[r] le réel² ». Le rêve éveillé chez Macé est, comme chez Baudelaire, une « hallucination progressive, presque volontaire³ ». Cette illumination intérieure est de l'ordre de la volonté : « si je veux continuer de rêver, il suffit d'imaginer [...] » (IM : 49). Macé métamorphose les rêves et élabore une ontologie du rêve qui emporte et colporte la poésie du monde.

Significativement, le *Nouveau traité des songes*, « sans date et sans nom d'auteur », universel et atemporel, a « la couverture bleue des livrets de colportage » (IM : 70)⁴. Les récits des déam-

1. Willy RONIS, *Le retour des prisonniers*, Caen, Abbaye-aux-Dames, 1995 ; Henri CARTIER-BRESSON, *Landscape*, Tokyo, Magnum Photos, 1999 ; Henri Cartier-Bresson, *photographies*, Galerie Claude Bernard, 2000.

2. Gérard MACÉ, préface à *Cinéma vivant*, dans SAINT-POL-ROUX, *op. cit.*, p. 9.

3. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 421.

4. Au début du XVII^e siècle, l'imprimeur de Troie Jacques Oudot charge les colporteurs de vendre de petits livres qu'il publie enveloppés d'une couverture de papier bleu traditionnellement destinée à emballer les pains de sucre.

bulations dans les pays visités montrent que la connaissance du sujet est intimement liée aux rêves éveillés. Les lieux autorisent l'épanchement du rêve, du regard, du corps et de la pensée, ouvrant des horizons multiples, inconnus, imaginaires et préalablement imaginés. Segalen, Rimbaud, Nerval ou Baudelaire ne s'étaient pas mépris. L'écriture du voyage n'est pas tant celle d'un récit de voyage fondé essentiellement sur des souvenirs, ou de carnets de voyage, que des rêveries de voyage au sens où il ne s'agit pas de décrire ce que l'on a vu, mais ce que l'on pourrait voir ou aurait pu voir dans le monde grâce aux relations invisibles entre les choses que le poète découvre, dans tous les sens du terme. Aussi Macé n'écrit-il pas tant des méditations imaginaires ou littéraires, sur le monde ou sur l'image, que des rêveries. Son exotisme n'est pas seulement une esthétique du divers, comme dans l'œuvre de Segalen, mais une esthétique du rêve, un exotisme du rêve, également lié au futur. C'est en ce sens que l'exotisme de Macé se détache de celui de Segalen qui « ne manquait pas de souligner que seul le passé est vraiment exotique » et « le futur l'est quelquefois (il donne sans enthousiasme l'exemple de la science-fiction) mais le présent jamais » (ExL : 118). Or le futur pour Macé est exotique ; sans être du domaine de la science-fiction, il est celui de la résurgence du rêve.

La résurrection du rêve est aussi importante que le rêve lui-même. Selon Macé, « ce qui est neuf, chez Nerval, [...] est que dans son récit la résurrection du souvenir est aussi importante que le souvenir lui-même¹ ». Ce qui est neuf, me semble-t-il chez Macé, est que la résurrection n'est pas seulement du domaine du souvenir mais aussi du domaine du rêve. Le poète « est un rêveur qui se souvient » (CI : 32). Cette palingénésie du rêve donne naissance à une « physiologie du rêve » (CI : 31). La célèbre formule de Nerval, « il y avait là de quoi faire un poète, et je ne suis qu'un rêveur en prose », reprise en exergue de *La mémoire aime chasser dans le noir* devient, pour Macé, « il y avait de quoi

1. Gérard MACÉ, préface aux *Filles du feu*, dans Gérard de NERVAL, *op. cit.*, p. 16-17.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

faire un poète et je suis plus qu'un rêveur en prose ». Car ses œuvres, si elles se nourrissent de différents auteurs qui font du rêve un accès douloureux (ou un impossible accès) au monde, ne sont pas un simple questionnement sur la possibilité d'un dialogue entre la réalité et le rêve éveillé. Elles vont plus loin. Elles dépassent la question de l'impression affective, de l'en-deçà de la pensée, du rêve endormi ou éveillé. Ce dépassement, à mon sens, fait de l'œuvre de Macé une *oltracuidansa poetica*.

UNE OLTRACUIDANSA POETICA

Oltracuidansa... ce mot aux sonorités si musicales est d'une redoutable ambiguïté. Aussi, je m'empresse de spécifier que je l'entends, à la suite de Giorgio Agamben, au sens étymologique d'« un au-delà de la pensée » (« *ultracogitare* ») et non au sens d'« avoir une confiance excessive en soi » :

Du verbe latin, qui, pendant des siècles, a désigné la pensée, *cogitare*, il nous est resté à peine une trace dans le mot *outrecuidance*. Au XIV^e siècle encore, « coto », « cuitanza », veulent dire : pensée. *Outrecuidance* dérive, à travers le provençal *oltracuidansa*, d'un latin *ultracogitare* : excéder, passer la limite de la pensée, « *soprappensare* », « *spensare* »¹.

La *oltracuidansa poetica* est un au-delà de la pensée d'autant plus dénué d'orgueil que Gérard Macé regrette « la prétention des savants et leurs interprétations sauvages » (IM : 26). Afin d'éviter toute confusion, je préfère le terme provençal à sa traduction française bien trop connotée négativement. En outre, passer par un patois provençal pour caractériser la poésie de Macé, soucieux de donner à entendre son patois maternel, revient à rejoindre son goût pour « l'intonation d'une langue ancienne » (BD : 62).

La *oltracuidansa*, qui se détache des concepts, comme l'impression et l'intuition, se situe au-delà de la pensée et de l'intuition. Elle est un enthousiasme qui est la vraie vie car, grâce à elle, « toute différence est effacée entre le naturel et l'artifice » (IM : 133). Cet enthousiasme, cependant, est dépourvu de transcendance. Éloigné de tout transport divin, cet au-delà de la pensée,

1. Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, non paginé. Rappelons que *La fin de la pensée* est traduite par Macé.

qui ne recherche pas la transcendance du savoir, est de l'ordre de l'illusion, mais une illusion du monde et non pas intérieure au sujet. C'est en ce sens qu'elle se distingue de l'émotion et du rêve :

Je n'ai pas inventé ces « Illusions sur mesure », que proposait l'enseigne d'un tailleur à Montréal.

Mais il m'a semblé que l'expression pouvait désigner le musée de l'ombre qui se cache à Prague, aussi bien que les jardins de Kyôto, sans parler des sirènes, de la clé des songes ou de la postérité. Il m'a semblé que ce titre, trouvé dans la rue, pouvait s'appliquer à nos livres, à nos voyages, à nos peurs et à nos espérances. À toutes ces représentations qui nous accompagnent partout, à toutes ces imaginations, les unes fastes et les autres néfastes, grâce auxquelles nous rêvons notre vie, en inventant notre rapport au monde (IM : quatrième de couverture).

Contrairement aux auteurs qu'il évoque dans ses méditations, Macé n'est pas au monde seulement par des rêves, subjectifs, mais grâce aux illusions qu'offre le réel : ces « visions si nombreuses [qui] disent le jeu infiniment varié du monde et de la conscience » (CI : 109). Contrairement aux rêves, qu'ils soient éveillés ou endormis, les illusions ne sont pas inhérentes au sujet : elles lui sont extérieures et sont perceptibles par le sujet s'il s'ouvre au monde tel qu'il est, c'est-à-dire fait d'illusions. Comme les illusions sont l'expression et le style du monde, savoir les regarder est une manière d'être au monde, d'être du monde et de dépasser les désillusions des rêves. Macé donne à voir l'invisibilité du monde en la faisant advenir par son langage-vision. Il se rapproche ainsi de Marcel Proust qui affirmait que

le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas d'art, resterait le secret éternel de chacun¹.

1. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, t. IV, *op. cit.*, p. 474.

Des croisements se tissent entre une poétique de l'imagination fondée sur la réalité de la présence au monde et une imagination qui laisse une plus grande place à l'invisible et au « pouvoir de réveiller les morts et de ressusciter des mondes » (GH : 30).

Alors que « le début de la pensée c'est l'étonnement¹ » au sens étymologique, « l'étonnement laiss[e] la place à l'imagination » (IM : 9) et dépasse la pensée par l'illusion qui est une réponse apaisée à l'aphasie du poète, à sa quête identitaire douloureuse, à ses mauvais rêves et à la violence de son imaginaire, notamment dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*. Si Macé, quand il écrivait *La mémoire aime chasser dans le noir*, dénonçait la laideur du monde, si l'on a pu parler, à propos de ses premières œuvres, de « jubilation amère² », de « mélancolie âpre³ » ou d'« inquiétude [...] déchirante⁴ », les illusions, en tant qu'*oltracuidansa poetica*, lui permettent de cheminer vers un apaisement puisqu'elles « sont des vues, mais simplifiées car débarrassées de tout ce qui pourrait encombrer le regard » (IM : 130). Jusqu'au *Goût de l'homme*, la révélation au fil des œuvres du secret familial déchirait Macé. Grâce à la photographie, il passe des rêves désenchantés à des illusions apaisantes car sur mesure.

Dans son œuvre où tout se dédouble, il n'est pas étonnant que les illusions, qui jouent sur le dédoublement, soient elles aussi doubles : elles sont doublement sur mesure. En fonction du monde, elles sont à la mesure du monde ; en fonction du sujet, elles sont façonnées à sa mesure. Macé accepte les illusions. Il les trouve et les modèle même à sa mesure. Aussi l'illusion n'est-elle pas un vain ou douloureux mirage, comme le rêve chez Charles Baudelaire ou Joseph Conrad : elle lui permet de voir. Elle ne sert pas non plus, comme le rêve éveillé chez Gérard de Nerval, à confondre le réel et l'imaginaire pour créer un autre monde. Elle est un moyen de voir le monde tel qu'il est, illusoire, et de

1. Gérard MACÉ, dans *Pentti Sammallahhti, op. cit.*, non paginé.

2. François-Xavier JAUJARD, « Un jubilation amère », dans *Images et signes, op. cit.*, p. 13.

3. Jacques RÉDA, « Le singe et la source », dans *ibid.*, p. 41.

4. Pietro CITATI, « Les signes obscurs », dans *ibid.*, p. 69.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

créer « un monde qui ressemble au monde », un monde de l'illusion : « Ai-je dit que le monde lui-même était une illusion ? Je ne le crois pas, sinon j'en aurais trop dit » (IM : quatrième de couverture). La poésie de Macé invite à faire confiance à l'illusion, à y voir un moyen de comprendre le monde, d'effectuer des choix de vie, d'acquérir une forme de connaissance.

La *oltracidansa*, à laquelle l'auteur est peu à peu parvenu grâce à un exotisme des formes et à un imaginaire singulier, n'est ni un leurre décevant ni un moyen de créer un autre monde. Elle est le pouvoir d'inventer son rapport au monde en vivant dans le monde tel qu'il est. Ce passage du désenchantement des premières œuvres à l'invention de notre rapport au monde est non seulement le signe d'un apaisement, mais il annonce aussi le retour à la poésie : à une nouvelle poésie qui s'éloigne du vers régulier et part en quête d'un nouveau rythme accordé aux illusions du poète et à ses divagations.

Je remercie très chaleureusement Gérard Macé non seulement pour les inédits et tirés à part qu'il m'a offerts mais aussi pour nos belles conversations amicales qui ont nourri ma pensée.

ANNEXE
BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ¹

PREMIÈRE PARTIE : TEXTES

I. LIVRES

Le jardin des langues, préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974.

Les balcons de Babel, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1977.

Ex libris (Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen), Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1980.

Leçon de chinois, Montpellier, Fata Morgana, 1981 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001).

Bois dormant, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1983.

Rome ou le firmament, Fontfroide, Fata Morgana, 1983.

Où grandissent les pierres, Fontfroide, Fata Morgana, 1985.

Les trois coffrets, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1985.

Le manteau de Fortuny, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1987.

Le dernier des Égyptiens, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1988 (repris dans la coll. « Folio » en 1997).

Les petites coutumes, Fontfroide, Fata Morgana, 1989 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001).

1. Les lecteurs intéressés par les bibliographies primaire et secondaire concernant les œuvres de Gérard Macé sont invités à consulter le site <http://auteurs.contemporain.info> où ces bibliographies sont régulièrement mises à jour par Karine Gros.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1991.
- La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1993.
- Choses rapportées du Japon*, photographies de Pierre Alechinsky, Fontfroide, Fata Morgana, 1993 (repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001).
- Cinéma muet*, dessins de Pierre Alechinsky, Fontfroide, Fata Morgana, 1995 (repris dans *L'art sans paroles*, 1999).
- L'autre hémisphère du temps*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1995.
- Rome, l'invention du baroque*, photographies d'Isabel Muñoz, Paris, Marval, 1997.
- Colportage I. Lectures*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1998.
- Colportage II. Traductions*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1998.
- Le singe et le miroir*, dessins originaux de Sam Szafran, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.
- L'art sans paroles*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 1999.
- Colportage III. Images*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2001.
- La photographie sans appareil*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001.
- Un monde qui ressemble au monde*, Paris, Marval, 2001.
- Un détour par l'Orient*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2001.
- Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2002.
- Le goût de l'homme*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2002.
- Mirages et solitudes*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.
- Illusions sur mesure*, Paris, Gallimard, 2004.
- Leçons de choses*, Paris, Gallimard, 2004.
- Écrivez, on vous répondra*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2005.
- Éthiopie, le livre et l'ombrelle*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2006.
- Filles de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2007.
- Je suis l'autre*, Paris, Gallimard/Le Promeneur, 2007.
- Pierres de rêve*, Paris, La Pionnière, 2007.
- Emblèmes et enseignes*, Paris, La Pionnière, 2008.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

II. PRÉFACES

A À des livres

SAINT-POL-ROUX, *Le trésor de l'homme*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1970.

SAINT-POL-ROUX, *La répoétique*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1971.

SAINT-POL-ROUX, *Cinéma vivant*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1972.

SAINT-POL-ROUX, *Vitesse*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1973.

SAINT-POL-ROUX, *Les reposoirs de la procession*, Mortemart, Éditions Rougerie, 1980.

BOUNOURE, Gabriel, *Edmond Jabès, la demeure et le livre*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984.

SEGALEN, Victor, *Le double Rimbaud*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984.

Fata Morgana, Vingt ans d'édition, Valence, 1986.

TARDIEU, Jean, *L'accent grave et l'accent aigu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

CARTIER-BRESSON, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Montpellier, Fata Morgana, 1996.

TARDIEU, Jean, *Lettre de Hanoi*, Paris, Gallimard, 1997.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Paysages*, Paris, Delpire, coll. « Maestro », 2001. Postface.

RONIS, Willy, *Willy Ronis*, Paris, Galerie Camera Obscura, 2001.

BALZAC, Honoré de, *Un début dans la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003.

TARDIEU, Jean, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003.

NERVAL, Gérard de, *Aurélia, Les nuits d'octobre. Pandora. Promenades et souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.

NERVAL, Gérard de, *Les chimères. La bohème galante. Petits châteaux de Bohême*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

NERVAL, Gérard de, *Les filles du feu, Angélique – Sylvie – Jemmy – Octavie – Isis – Corilla – Émilie. Les chimères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

NERVAL, Gérard de, *Léonore et autres poésies allemandes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

Pentti Sammallahti, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », n° 103, 2005.

« Sur un fond noir », dans *Lucy Vines, œuvres sur papier*, ouvrage collectif, Bordeaux, William Blake éditeur, 2007.

BENZARIA, Caroline, *Philibert Charrin, collages*, Paris, Éditions Altamira, 2008.

Denis Laget, Choses diverses, broché, Paris, Éditions du Panama, 2008.

GRAHAM, Édouard, *Passages d'encre*, Échanges littéraires dans la bibliothèque de Jean Bonna, Paris, Gallimard, 2008.

B À des catalogues

Catalogue de la collection « Hôtel du Grand Miroir », Fontfroide, Fata Morgana, non daté.

Catalogue d'éditions originales n° 7, Librairie Gallimard, mai 1989.

ALECHINSKY, Pierre, *Suite d'arbres*, Paris, Galerie Lelong, Repères n° 82, 1992.

RONIS, Willy, *Le retour des prisonniers*, Caen, Abbaye-aux-Dames, 1995.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Landscape*, Tokyo, Magnum Photos, 1999. Postface.

Henri Cartier-Bresson, photographies, Paris, Galerie Claude Bernard, 2000.

Martine Franck, photographe, Paris, Éditions Adam Biro, Musée de la vie romantique, 2002.

Les impressions de Pierre Alechinsky, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005.

III. TIRAGES LIMITÉS

Brisées, Mortemart, Éditions Rougerie, 1971. Tiré à part de la revue *Poésie présente*.

À une aïeule illettrée, Rome, Villa Medici, 1976.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- Creperia Tryphaena*, tiré à part de la *N.R.F.*, n° 384, janvier 1985.
- Les petites coutumes*, collage de Philibert-Charrin, Le Pontet, Marchant Ducl, 1985.
- Pierrot, valet de la mort*, lithographies de Jean Clareboudt, Asnières, Michel Nitabah, 1986.
- Tête-bêche*, encre originale de Pierre Alechinsky, Le Pontet, Marchant Ducl, 1987.
- Champollion déchiffré ou l'ombre du lion*, tiré à part de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 37, (printemps 1988).
- Choses rapportées du Japon*, lithographies et gravures de Pierre Alechinsky, Fontfroide, Fata Morgana, 1990.
- Le jeune homme et la mort*, calligraphies originales d'Hassan Massoudy, Fontfroide, Fata Morgana, 1990.
- Le nouvel Adam*, photographies originales de Nils-Udo, Florence, Festina lente, 1990.
- La forêt qui se met à marcher*, miniature originale de Raja Babu Sharma, Udaipur, Fakir Press, 1991.
- Parade nuptiale*, photographies originales d'Isabel Muñoz, Fontfroide, Fata Morgana, « Hôtel du grand Miroir », 1992.
- Physiologie du rêve*, photographies et lithographie d'Henri Cartier-Bresson et Martine Franck, Fontfroide, Fata Morgana, « Hôtel du grand Miroir », 1992.
- Gérard Macé*, bibliographie éditée par Fata Morgana, Fontfroide, 1993. Texte de Pietro Citati « Les signes obscurs ». Texte de Gérard Macé « Un ange passe ».
- Le singe et le miroir*, dessins de Jean-Jacques Ostier, Fontfroide, Fata Morgana, 1994.
- La chasse des dames*, Paris, La Pionnière, 1996.
- Figures sans visages*, photographies d'Isabel Muñoz, Fontfroide, Fata Morgana, 1996.
- Le siècle agonise*, lithographies de Nicolas Federenko, Asnières, Michel Nitabah, 1996.
- Un roi sans couronne*, Paris, La Pionnière, 1997.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- Vaisseau fantôme*, Amiens, Le Nyctalope, 1998. Collages de Jean-Paul Neveu.
- L'académie des chats*, Cognac, Le Temps qu'il fait, Noël 2001.
- Leçons de choses*, dessins d'Émile Boucheron, Paris, La Pionnière, 2002.
- L'âge de fer*, La Pionnière pour L'École des Beaux-Arts, Saint-Étienne, 2003.
- Ce qu'on ne voit plus en rêve*, Fol Mambo, 2003. Illustration de Nicolas Alquin.
- Une bouteille à la mer*, Presses de Serendip, 2003. Gravures de Richard Texier.
- Absentes de tout bouquet*, Paris, La Pionnière, 2006.
- Deux anges de l'oubli*, gravure de Pierre Skira, Paris, La Pionnière, 2006.
- Vues de l'esprit*, Le Salon d'Art Bruxelles, 2006. Textes et photographies Gérard Macé.

IV. TRADUCTIONS

- SABA, Umberto, *Un dîner avec Leopardi*, Rome, Villa Medici, 1977 (repris dans *Comme un vieillard qui rêve*).
- AGAMBEN, Giorgio, *La fin de la pensée*, supplément au n^{os} 53/54 du Nouveau Commerce, 4^e trimestre 1982.
- SABA, Umberto, *Comme un vieillard qui rêve*, Rome, Villa Medici, coll. « L'Alphée », 1983 (Bibliothèque étrangère, Rivages, 1990).
- SOLMI, Sergio, *Méditations sur le scorpion* (avec Éliane Formentelli), Paris, Verdier, 1984.
- DE QUINCEY, Thomas, *Sur le heurt à la porte de Macbeth*, Fontfroide, Fata Morgana, coll. « En miroir », 1987.
- AGAMBEN, Giorgio, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois, 1988 et collection « Titres », Christian Bourgois, 2006.
- LEOPARDI, Giacomo, *Discours sur la haine du pays natal*, Fontfroide, Bibliothèque artistique Z littéraire, 1989.
- BHATTACHARYA, Lokenath, *La couleur de ma mort*, (en collaboration avec l'auteur), Fontfroide, Fata Morgana, 1992.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- CAMPO, Cristina, *Les impardonnables* (avec F. de Martinoir et J.B. Para), Paris, L'Arpenteur, 1992.
- BHATTACHARYA, Lokenath, *Dieu à quatre têtes*, (en collaboration avec l'auteur), Fontfroide, Fata Morgana, 1993.
- BHATTACHARYA, Lokenath, *Le festin des mendiants*, (en collaboration avec l'auteur), Fontfroide, Fata Morgana, 1995.
- BHATTACHARYA, Lokenath, *Où vont les fleuves*, (en collaboration avec l'auteur), L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 1998.
- BHATTACHARYA, Lokenath, *La couleur de ma mort*, (en collaboration avec l'auteur), Fontfroide, Fata Morgana, 1999.
- BHATTACHARYA, Lokenath, *Est-ce le chemin de Bhaironghât ?*, (en collaboration avec l'auteur), L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2001.

V. TEXTES NON REPRIS EN VOLUME

- « *Les romans de Baudelaire* », dans *Les ratés de la littérature*, Tusson, Charente, Du Lérot Éditeur, 1999.
- « L'inspiration en marchant », *Dédale*, « Poésie. Technique, métaphysique, forme, sens », n^{os} 11-12 (automne-hiver 2000).
- « Molasse et poésie », *Petites feuilles*, n^o 22 (Noël 2001).
- Cartier-Bresson, *Des images et des mots*, Italie, Delpire, 2003.
- Passeurs de mémoire, De Théocrite à Alfred Jarry, La poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.
- Le goût de l'imaginaire, 30 écrivains honorent 30 ans d'édition*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2006.
- Chine, un portrait-paysage, in Shehui kexue bao (L'Hebdomadaire des sciences humaines)*, n^o 1071 (21 juin 2007) et *in Xibu huayu wenxue (Ouest littérature en langue chinoise)*, novembre 2007.

VI. REVUES

Gérard Macé a publié notamment dans les revues suivantes :

Afrique et histoire

L'Alphée

Cahiers du Chemin

Caravane

Clivages

Critique

Dédale

Élucidation

Fario

Frictions

Il gallo silvestre (Italie)

L'Infini

L'Ire des vents

Nouveau Commerce

Nouvelle Revue de Psychanalyse

Nouvelle Revue Française

Obliques

Poésie

Poésie 89 et Poésie 98

Poésie présente

Quinzaine littéraire

Recueil et Nouveau Recueil

Revue de la Comédie Française

Siècle

Syllepse

Théodore Balmoral

Trafic

Traviolas

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

VII. TRADUCTIONS

A Livres entiers

Roma o il firmament, traduit en italien par Sergio Miniussi, Rome, collection Villa Medici, 1983. Réédité par Theoria, Rome, 1992.

L'ultimo degli Egiziani, Champollion o l'avventura dei segni, traduit en italien par Marta Morazzoni et Michele Corrieri, Parme, Guanda Editore, 1990.

Le dernier des Égyptiens, traduit en japonais par Fumio Chiba, postface du traducteur, Tokyo, Éditions Hakusuisha, 1995.

Wood Asleep (Le jardin des langues, Les balcons de Babel, Bois dormant), traduit par David Kelley et Timothy Mathews, introduction de Jean-Pierre Richard, Newcastle, Bloodaxe Contemporary French Poets, n° 8, French-English Bilingual Edition, 2003.

B Extraits

Lezione di Cinese, traduit en italien par Giorgio Agamben, *In Forma di parole*, 6^e année, n° 3 (juillet-août-septembre 1985).

Leçon de chinois, traduit en bulgare par Georges Mitzkov, *Revue Flamme*, n° 4, Sofia, 1988.

Bois dormant, traduit en arabe par Issa Makhoulf, *Revue Mawakif*, n° 67, 1990.

« Livre muet. Rouge et or. Bois dormant », traduit en japonais Takaaki Morinaka, dans *La poésie française aujourd'hui*, Shichosha, Pub. Inc., 1990.

Chinese Lesson, traduit en anglais par David Kelley, Cambridge, Trinity College, 1992. Repris dans *The New French Poetry*, Newcastle, Bloodaxe Books, French-English Bilingual Edition, 1996.

La memoria ama cacciare nel buio, traduit en italien par Carlo Pasi, *Il Gallo Silvestre*, n°s 6-7, Italie, 1994.

Ritorno di fiamma (Cinéma muet), traduit en italien par Michele Canosa, *Revue Mano*, Bologne, n° 1 (mars 1996).

La scimmia e lo specchio, traduit en italien par Fernando Marchiori, *Il Gallo Silvestre*, n° 11, Italie, 1999.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

Canzone di tela, traduit en italien par Anna Iuso, *Prima persona*, n° 2, Arezzo, mars 1999.

Creperia Tryphaena, extrait des *Trois coffrets*, traduit en anglais par Ann Jefferson, *Common Knowledge*, volume 11, n° 11 (printemps 2005), Duke University Press et Bar-Ilan University.

L'art sans paroles, extraits traduits en anglais par Lucy R. McNair et Alyson Waters, *Contemporary French and Francophone Studies*, volume 9, n° 4, University of Connecticut, décembre 2005.

DEUXIÈME PARTIE : PHOTOGRAPHIE

I. LIVRES

La scène des morts, Paris, La Pionnière, 1998. Texte de Patrick Mauriès.

La photographie sans appareil, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001. Textes de Gérard Macé.

Un monde qui ressemble au monde, Paris, Marval, 2001. Texte de Gérard Macé.

À l'oiseau, Pierre Michon. Tirage limité avec deux photographies originales de Gérard Macé, Fata Morgana, « Hôtel du Grand Miroir », 2002.

Sirènes et mannequins, Presses de Serendip, 2002. Tirage limité avec cinq photographies originales. Texte de Gérard Macé.

L'âge de fer, Saint-Étienne, La Pionnière pour L'École des Beaux-Arts, 2003. Texte de Gérard Macé.

Mirages et solitudes, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003. Textes de Gérard Macé.

Labyrinthe avec chambres, Paris, La Pionnière, 2005. Tirage limité avec quatre photographies originales. Texte de Gérard Macé.

Éthiopie, le livre et l'ombrelle, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2006. Textes de Gérard Macé.

La fabrique des doubles, texte de Jérôme Prieur, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2006.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

II. REVUES

Atmosphères, n° 14, décembre 1997.

Conférence, n° 7, automne 1998 (texte de Jean-Louis Lampel).

Revue de Belles Lettres, n°s 3-4, Genève, 1999.

Le Citadin, n° 16, mai 2000.

Dédale, n°s 11-12, automne-hiver 2000.

Travioles, n° 12, hiver 2005-printemps 2006 (avec des poèmes de Gérard Macé « Les anges de l'oubli »).

Fario (texte de Gérard Macé « Pierres de rêve »).

III. EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

Gérard Macé, l'univers d'un écrivain, Arles, Siège des Rencontres Photographiques, novembre 1997-janvier 1998.

Gérard Macé, photographies, Médiathèque de Poitiers, novembre-décembre 1999.

Gérard Macé, photographies, Cambridge, French Cultural Delegation, mars-avril 2000.

Gérard Macé, photographies, Créteil, Bibliothèque de l'Université de Paris XII, avril-mai 2000.

Un été au Japon, Médiathèque d'Issy-les-Moulineaux, décembre 2000-janvier 2001.

Un monde qui ressemble au monde, Paris, Galeria Camera Obscura, janvier 2001.

La photographie sans appareil, Vienne, Librairie Lucioles, juin-juillet 2002.

Corps de rêve, Galerie La Serre, École Régionale des Beaux-Arts de Saint-Étienne, 2003, repris aux Archives Départementales.

Mirages et solitudes, Paris, Photo Verdeau, octobre 2003.

Fantômes, fantasmes, Paris, Galerie Landrot, novembre 2004.

Photographies de Gérard Macé, Munich, Galerie Reygers, juin-juillet 2005.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

L'imaginaire de la ville, Poitiers, Librairie Galerie Le Feu Rouge, octobre 2005.

Vues de l'esprit, Bruxelles, Le Salon d'Art, du 16 août au 15 octobre, 2006.

Apparences, Apparitions, Paris, Photo Verdeau, novembre 2007.

Un miroir le long du chemin, Nîmes, L'École des Beaux-Arts, du 17 octobre à la fin décembre 2008.

Livres illustrés, Nîmes, au Carré d'art, 17 octobre à la fin décembre 2008.

IV. EXPOSITIONS COLLECTIVES

Chiens et chats, Berne, Archives littéraires suisses, 2001. Catalogue publié aux éditions Zoé.

Écrire avec la lumière – Écrire, peindre, photographier, Hôtel de ville d'Aulnay-sous-Bois, novembre-décembre 2003.

Face cachée, Paris, Galerie Esther Woerdehoff, mai-juillet 2005.

Face cachée, Allemagne, Galerie Esther Woerdehoff, Foire de Cologne, octobre 2005.

Face à face, Montpellier, Galerie Esther Woerdehoff, janvier-mars 2006.

V. DIVERS

Des photographies de Gérard Macé ont été reproduites, à titre d'illustration, dans :

Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison. Une photographie *Pierre Michon, La grâce par les œuvres*, Ivan Farron, Éditions Zoé, Carouge-Genève, 2004. Quatre photographies de Gérard Macé.

André des ombres de Marie Cosnay, (pour illustrer la couverture), Paris, Éditions Laurence Teper, en 2008.

Des photographies de Gérard Macé sont devenues des affiches :

Deux photographies prises en Éthiopie pour les Éditions Le Temps qu'il fait (2004).

Une autre prise en Inde du Sud pour les Éditions Verdier (2004).

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

Des photographies ont été éditées en cartes postales :

Quatre photographies par les Éditions Le Temps qu'il fait.

Une autre par la Galerie Camera Oscura.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

I. OUVRAGES ENTIÈREMENT CONSACRÉS À GÉRARD MACÉ

Images et signes, lectures de Gérard Macé, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001.

La pensée littéraire de Gérard Macé, Écritures contemporaines n° 9 sous la direction de Dominique Viart, *La Revue des Lettres Modernes*, Minard, 2008. Contributions d'Agnès Castiglione, Fumio Chiba, Karine Gros, Akané Kawakami, Jean-Louis Lampel, Tim Mathews, Claude-Pierre Pérez, Dominique Rabaté, Jean Starobinski, 2008.

L'œuvre de Gérard Macé, une oltracuidansa poetica, de Karine Gros, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009.

II. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRÉS À GÉRARD MACÉ

« Rêver l'idéogramme : Mallarmé, Segalen, Michaux, Macé », d'Éliane Formentelli, dans *Écritures*, Paris, Le Sycomore, 1982.

« *Manteaux et tombeaux* », de Jean-Pierre Richard, dans *L'état des choses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1990.

« La poésie qui parle de "plusieurs vies" », entretien de Gérard Macé avec Yasuo Kobayashi et Ryoji Asabuki, dans *La poésie française aujourd'hui*, Tokyo, Shichosha, Pub. Inc, 1990, p. 92-108.

« À Gérard Macé » de Jacques Réda, dans *Nouveau livre des reconnaissances*, Fontfroide, Fata Morgana, 1992.

« Entre l'étrange et le familier », « Illusion et dépossession » de Pierre Chappuis, dans *Tracés d'incertitude*, Paris, Corti, 2003, p. 187-192, p. 247-251.

« Holding immense spaces in the palm of his hand » de John Taylor, dans *Paths to Contemporary French Literature*, New Brunswick (New Jersey), Transactions Publishers, 2004.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

« Postwar travellers and photographic writing : Roland Barthes, Michel Butor, Gérard Macé », de Akane Kawakami, dans *Travellers' Visions, French literary Encounters with Japan, 1881-2004*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005. Photographies de Gérard Macé.

Contribution à une sémantique interprétative des styles. Étude de deux œuvres de la modernité poétique : Jacques Dupin et Gérard Macé, de Christophe Gérard, Publication Revue en ligne *Texto*, http://www.revue-texto.net/Inedits/Gerard/Gerard_These.html, mars 2005.

La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, de Dominique Viart, Bruno Vercier, Paris, Bordas, 2005.

« À la recherche de Fortuny », « Le mystère de la chambre noire », « Gérard Macé, colporteur inspiré », « Gérard Macé et ses rêves éveillés », de Monique Pétillon, dans *À mi-voix*, entretiens et portraits, Tours, Farrago, 2006.

Le temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XX^e siècle de Marielle Macé, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

« Sur "la piste romanesque" de Champollion (Gérard Macé) », de Dominique Rabaté, dans *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2006.

Encres orphelines, Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon, de Laurent Demanze, Paris, Corti, 2008.

« Les rayons et les ombres de la bibliothèque dans la poésie contemporaine : fantômes d'un imaginaire (J.L. Borges et G. Macé) », de Caroline Andriot-Saillant, www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/bibliafin/deshoulieres.html.

III. ANTHOLOGIES, DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES, OUVRAGES SCOLAIRES

« *Rome ou le firmament, Bois dormant* : Gérard Macé », de Diane de Margerie et Gilles Quinsat, *Encyclopedia Universalis*, Universalis, 1983.

Histoire de la littérature française XX^e siècle (1950-1990), sous la direction de Jean-Michel Maulpoix, Paris, Hatier, 1991.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

« Gérard Macé », de Benoît Conort, dans *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

Anthologie de la poésie française, XVIII-XIX-XX^e siècles, La Pléiade, sous la direction de Martine Bercot, Michel Collot, Cathriona Seth, 2000.

Anthologie de la poésie française, Paris, Larousse.

La poésie française à travers ses succès, Paris, Larousse.

IV. ARTICLES OU ÉTUDES PARUS EN REVUE

« Les fleurs des langues », de Jean Roudaut, *Critique*, 1975.

« Gérard Macé, *Les balcons de Babel* », de Jean Roudaut, *N.R.F.*, 1977.

« La nuit des jours », de Jean Roudaut, coll. « Lézardes », *Revue de Belles Lettres*, Genève, 1979.

« *Les balcons de Babel* de Gérard Macé », de Frédéric Wandelère, *Revue de Belles Lettres*, n^{os} 3-4, 1979.

« Gérard Macé : *Ex Libris* », de Marc Froment-Meurice, *N.R.F.*, n^o 33, septembre 1980.

« Gérard Macé : *Leçon de chinois* », de Richard Blin, *N.R.F.*, 1983.

« *Bois dormant* de Gérard Macé », de Pierre Chappuis, *Revue de Belles Lettres*, avril 1983.

« Gérard Macé : *Les trois coffrets* », de Jean-Baptiste Para, *Europe*, n^o 683, mars 1986.

« Gérard Macé : *Les trois coffrets* », de Claude Dis, *N.R.F.*, avril 1986.

« *Où grandissent les pierres* de Gérard Macé », de Geneviève Capgras, *Siècle*, n^o 1, printemps 1986.

« Une écriture traversée par l'imitation des modèles anciens », de Shoshana Rappaport, *Critique*, n^{os} 469-470, juin-juillet 1986.

« *Manteaux et tombeaux* », de Jean-Pierre Richard, *Critique*, n^o 486, novembre 1987, repris dans *L'état des choses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1990.

« Gérard Macé : *Le dernier des Égyptiens* », de Claude-Pierre Pérez, *N.R.F.*, n^o 437, juin 1989.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- « Champollion ne savait pas lire », de Richard Blin, *Revue de Belles Lettres*, novembre 1989.
- « Gérard Macé », d'André Velter, *Caravanes*, n° 1, 1989.
- « *Le manteau de Fortuny* de Gérard Macé », de Peter Collier, *French Studies*, vol. XLV, n° 1, janvier 1991.
- « Les mots de la Tribu (Gérard Macé) », de Richard Blin, *Revue de Belles Lettres*, 1991.
- « Gérard Macé : *Vies antérieures* », de Richard Blin, *N.R.F.*, septembre 1991.
- « Gérard Macé : *Vies antérieures* », d'Isabelle Lebrat, *Recueil*, n° 19, 1991.
- « Gérard Macé, *Vies antérieures* », de Patrick Hersant, *L'Autre*, n° 3, 1991.
- « Gérard Macé », de Jean-Pierre Sicre, *Caravanes*, n° 3, 1991.
- « L'écriture lumineuse de Gérard Macé », de Richard Blin, *N.R.F.*, n° 489, octobre 1993.
- « Gérard Macé : *L'autre hémisphère du temps* », de Benoît Conort, *Le Nouveau Recueil*, n° 38, mars 1996.
- « La vocazione fondamentale », de Carlo Pasi, *Il Gallo Silvestre*, n°s 6-7, Italie, 1998.
- « Les rituels photographiques de Gérard Macé », de Jean-Louis Lampel, *Conférence*, n° 7, automne 1998.
- « *Un sonnambulo nella notte dei tempi* », de Fernando Marchiori, *Il Gallo Silvestre*, n° 11, Italie, 1999.
- « Gérard Macé », de Richard Blin, *N.R.F.*, n° 558, juin 2001, p. 314-317.
- « Gérard Macé, *Bois dormant et autres poèmes en prose* », de Corinne Bayle, *Le Nouveau Recueil*, septembre 2002.
- « Du "peu de vrai" dans la biographie contemporaine : Macé, Michon, Modiano, Quignard », de Johnny Gratton, dans Suzanne Guellouz et Gabrielle Chamarat-Malandain (dir.), *Modèles, dialogues & invention. Mélanges offertes à Anne Chevalier*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- « Gérard Macé, l'espace révélé », d'Agnès Castiglione, dans Pierre Masson (dir.), *L'envers du décor : duplicité du paysage littéraire*, Nantes, Éditions Pleins Feux-Université de Nantes, coll. « Horizons comparatistes », 2003.
- « Pierre Michon & Gérard Macé : l'écriture des Vies ou le désir de trace », d'Agnès Castiglione, dans Pierre-Marie Beaude, Jacques Fantino et Marie-Anne Vannier (dir.), *La trace entre absence et présence*, Paris, Éditions du Cerf-Université de Metz, 2004.
- « Fenêtres sur chambres : les Belles endormies de Gérard Macé », d'Agnès Castiglione, dans Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- « Gérard Macé ou la constellation du Lion », d'Agnès Castiglione, dans Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- « Gérard Macé : une écriture en miroir », de Laurent Demanze, *Roman 20-50*, n° 35, juin 2003.
- « Biographies orphelines », de Laurent Demanze, *Otrante*, « Vies imaginaires », n° 16, automne 2004.
- « Gérard Macé : "un français orienté" », de Laurent Demanze, dans *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », d'Alexandre Gefen, *Otrante*, numéro spécial « La fiction biographique », Poitiers, 2004.
- « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », d'Alexandre Gefen, dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », d'Alexandre Gefen, dans Anne-Marie Montluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*,

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 2007.

- « “Le traducteur est à la fois ce poète aphone et cet esclave, mais un esclave affranchi” », de Karine Gros, dans Jacqueline Michel, Marléna Braester, Isabelle Dotan-Robinet (dir.), *Les enjeux littéraires de la traduction*, Paris, Éditions PubliSud, 2003.
 - « “L’habit d’emprunt” : Gérard Macé, Victor Segalen », de Karine Gros, dans Anne-Élisabeth Alpern et Christian Doumet (dir.), *Ce que le poème dit du poème*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L’imaginaire du texte », 2004.
 - « “Voix des revenants dans un refrain sans parole” ou silence et voix », de Karine Gros, dans *Éclats de voix*, Études réunies et présentées par Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Éditions de L’Improviste, 2004.
 - « “Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es...” : Pierre Michon et Gérard Macé », de Karine Gros, dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2005.
 - « Du sentiment des langues à l’écriture de la divagation chez Gérard Macé », de Karine Gros, dans *L’écrivain et sa langue : romans d’amour de Marcel Proust à Richard Millet*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
 - « Le renouvellement de l’autobiographie contemporaine : l’exemple de Gérard Macé, entre fiction identitaire et filiation culturelle », de Karine Gros, Publication la Revue *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, Éditions *Paratexte*, sous la direction d’Andrew Oliver, Toronto. Numéro consacré à l’autobiographie, 2006.
- Article d’Hisashi Mizuno, revue *Romantisme*, 3^e trimestre 2007.
- « “Le rapport de l’œil au monde est en réalité un rapport de l’âme au monde de l’œil” », de Karine Gros, dans Dominique Viart (dir.), *La pensée littéraire de Gérard Macé, Écritures contemporaines*, n^o 9, *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 2008.
 - « Du monde, percevoir la résonance secrète », de Karine Gros, dans Pascale Hummel et Frédéric Gabriel (dir.), *Les débris du sens*.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

Études sur les dérives de la perception et du sens, Paris, Éditions Calepinus, « coll. Philologicum », 2008.

« De la figure à la fiction : essai et mémorable dans les petites proses contemporaines », de Marielle Macé, dans Catherine Douzou (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française de 1945 à 2005*, (à paraître).

« *Die verbotene Kammer, Photographie und Poesie bei Gérard Macé* », de Wolfram Nitsch, dans Gerhard Penzkofer (dir.), « Postmoderne Lyrik – Lyrik in der Postmoderne », *Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

Review of Wood Asleep (Bloodaxe Books) in Verse, de Judith Bishop, vol. 23, n^{os} 1-3, 2007.

Entretien en deux parties avec Esfandiar Esfandi dans la *Revue de Teheran*, mensuel culturel iranien en langue française, n^o 28, mars 2008 et n^o 29, avril 2008.

V. ARTICLES CRITIQUES DANS JOURNAUX, MAGAZINES ET REVUES EN LIGNE

« Une jubilation amère », de François-Xavier Jaujard, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} février 1975.

« Le jardin des langues de Gérard Macé », de Frédéric Wandelère, *La Liberté de Fribourg*, 1975.

« Le jardin des langues », d'Hubert Juin, *Le Magazine littéraire*, septembre 1975.

« Poème à toute haleine », de Jacques Izoard, *Le Jardin des poètes*, n^o 1, mars 1975.

« L'exemple de Gérard Macé », de Robert Pajot, *L'Équipe*, 1975.

« Une langue maternelle », de Jacques Ancet, *Temps parallèle*, 1976.

« Les balcons de Babel », de Gilles Pudlowski, *Nouvelles littéraires*, mai 1977.

« Bleu parler touffu », de Jacques Izoard, *25*, n^o 10, octobre 1977.

« Livre à une aïeule illettrée », de G.D., *Canal*, n^o 8, 15-31 octobre 1977.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- « Babil Labile », d'Alain Duault, *Poésie*, n° 2, troisième trimestre 1977.
- « *Les balcons de Babel* de Gérard Macé », de Frédéric Wandelère, *La Liberté de Fribourg*, 5-6 août 1978.
- « Gérard Macé, pour entendre la poésie », de Gilles Plazy, *Le Quotidien de Paris*, 1^{er} juillet 1980.
- « La vie à l'œuvre », de Roland Chemama, *Ornicar*, 1980.
- « À l'épreuve de l'étrangeté », de Jean-Michel Maulpoix, *La Quinzaine littéraire*, 1981.
- « Rome ville miroir », de Jacques Lacarrière, *L'Express*, 26 août 1983.
- « Gérard Macé et le thé », de Frédéric Wandelère, *La Liberté de Fribourg*, 15-16 octobre 1983.
- « Gérard Macé : *Rome ou le firmament* », de Richard Blin, *N.R.F.*, 1983.
- « Gérard Macé : *Bois dormant* » de Claude Dis, *N.R.F.*, n° 376, 1983.
- « Du poème en prose au message poétique », d'Alain Bosquet, *Le Quotidien de Paris*, 1983.
- « Gérard Macé rêve pour nous », de Michèle Bernstein, *Libération*, 8 décembre 1983.
- « *Les rêveries* de Gérard Macé » : « J'écris pour me surprendre », entretien avec Raphaël Sorin et « *La messe basse des mots* », de François Bott, *Le Monde*, 9 décembre 1983.
- « Gérard Macé, Marie Redonnet, *Petit théâtre de l'Univers. Et coulisses* », de Michèle Bernstein, *Libération*, 16 janvier 1986.
- « Les délices appuyées », de Martin Melkonian, *La Quinzaine littéraire*, n° 457, 16 février 1986.
- « L'essai enchanté », de Françoise Asso, *La Quinzaine littéraire*, n° 483, 1^{er}-15 avril 1987.
- « Peau d'âne chez Marcel », de J.-M. de Montrémy, *La Croix*, 11 avril 1987.
- « Shéhérazade dévoilée », de Thomas Lescure, *Le Matin*, 22 avril 1987.
- « Esther et Marcel Proust », de Claude Mauriac, *Sud-Ouest*, 10 mai 1987.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- « ... et un Fortuny pour Albertine », de Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 30 mai 1987.
- « Gérard Macé à la recherche de Fortuny », de Monique Pétilon, *Le Monde*, 19 juin 1987.
- « La poésie tombée dans la prose : entretien avec Gérard Macé », de Jean-Baptiste Para, *L'Infini*, n° 19, été 1987.
- « Gérard Macé », de Gaspard Hons, *Le Journal des poètes* (Belgique), n° 718, 1987.
- « Du côté d'Esther », de Claude Mauriac, *Le Magazine littéraire*, n° 246, octobre 1987.
- « Champollion sous un jour nouveau », d'Amal Choucri Catta, *Le Progrès égyptien de la semaine*, Le Caire, 8 novembre 1987.
- « Gérard Macé, *Le Manteau de Fortuny* », de Roger Payot, *Le Bulletin des Lettres*, n° 470, 15 novembre 1987.
- « *The stuff themes are made of* », de James Kirkup, *Times Literary Supplement*, 11-17 décembre 1987.
- « Gérard Macé, *Le Manteau de Fortuny* », de Michel Erman, *L'École des lettres*, 15 avril 1988.
- « *E l'altera Francia si scopre gentile* », de Pietro Citati, *Corriere della sera*, 30 mai 1988, repris dans *L'Armonia del Mondo*, Pietro Citati, Rizzoli, Milan, 1998.
- « Entretien avec Gérard Macé », de Daniel Delas, Tristan Horde et Jean Verrier, *Le Français aujourd'hui*, n° 79, 1988.
- « L'âme enfin déchiffrée de Champollion », de Florence Delay, *Cnac magazine*, n° 49, janvier 1989.
- « Un Mohican chez Pharaon », de Jean-Maurice de Montrémy, *La Croix*, 28 janvier 1989.
- « Le scribe indien », de Marie-Françoise Leclère, *Le Point*, n° 854, 30 janvier 1989.
- « Champollion et ses indiens », de Jean Roudaut, *Le Magazine littéraire*, n° 282, février 1989.
- « Car on lit comme on rêve », de Françoise Asso, *La Quinzaine littéraire*, n° 526, 16-28 février 1989.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- « Champollion déchiffré », de Jean-François Grégoire, *La Cité*, 23 février 1989.
- « *Le Dernier des Égyptiens* par Gérard Macé », de Marc-Fernand Archambault, *Le Savais-tu* (Québec), 27 février 1989.
- « Champollion déchiffré », de Jean-Claude Pirotte, *La Liberté du Morbihan*, 3 mars 1989.
- « Il rendit la parole au passé du monde », de Pierre Mertens, *Le Soir de Bruxelles*, 9 mars 1989.
- « Champollion le Mohican », de Jean-Didier Wagneur, *Libération*, jeudi 16 mars 1989.
- « Gérard Macé, *Le Dernier des Égyptiens* », de Philippe Di Meo, *Art-Press*, n° 134, mars 1989.
- « Sur les traces du scribe », de Valérie Marchand, *Quoi lire*, mars 1989.
- « *Macé e i segni oscuri* », de Piero Citati, *La Repubblica*, 1989.
- « Champollion et les Mohicans », de Monique Pétilon, *Le Monde*, 23 juin 1989.
- « *La fenêtre d'Hermès* », de Bernard Chambaz, *Révolution*, n° 487, 30 juin 1989.
- « Intégrale », de Nathalie Georges, *L'Âne*, juillet-septembre 1989.
- « Gérard Macé. *Le Dernier des Égyptiens* », de F. C. St. Aubyn, *World Literature Today* (U.S.A.), automne 1989.
- « *Champollion l'ultime faraone* », de Giovanni Bogliolo, *La Stampa*, 10 mars 1990.
- « *Gloria per uno geroglifi per due* », de Fabrizio Clerici, *II Messagère*, 17 mars 1990.
- « *Mohicani d'Egitto* », d'Élisabeth Rasy, *L'Espresso*, 18 mars 1990.
- « Trésor d'enfance », d'Emmanuel Saunderson, *La Croix*, 28 avril 1991.
- « La modulation presque infinie de la mémoire », de Françoise Asso, *La Quinzaine littéraire*, n° 577, 1^{er} mai 1991.
- « Macé antérieur », de Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 2 mai 1991.
- « Le rêveur en prose et ses images », de Louise Lambert, *La Croix*, 16-17 mai 1991.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- « Le mystère de la chambre noire », de Monique Pétilon, *Le Monde*, 4 juin 1991.
- « Les mystères de la chambre noire », de François Jodon, *La Liberté de l'Est*, 11 mai 1993.
- « Étrange promenade », de Marie Étienne, *La Quinzaine littéraire*, n° 624, 16-31 mai 1993.
- « Nevermore », de Philippe Di Meo, *Le Magazine littéraire*, n° 311, juin 1993.
- « *Poetico filosofeggiare in una camera oscura* », de Ferdinando Scianna, *Il Sole*, 18 juillet 1993.
- « *La Mémoire aime chasser dans le noir* de Gérard Macé », de Benoît Conort, *Le Français dans le monde*, novembre-décembre 1993.
- « *Le Dernier des Égyptiens* de Gérard Macé », de Michèle Bolli, *Les Cahiers protestants* (Suisse), 1993.
- « Lecture : les temps de prose de Gérard Macé », de P. Chailnick, *Le Bien public*, 21 mars 1994.
- « Bleue comme une orange », de Nicolas Ragonneau, *Les Inrockuptibles*, 15-21 novembre 1995.
- « Sur les bords du Tage », d'Agnès Vaquin, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} décembre 1995.
- « Les éclairs du texte sèment la tempête », de Gérard Bodinier, *Le Provençal*, 14 janvier 1996.
- « Gérard Macé, le nom vivant des choses », de Louise Lambrichs, *La Croix*, 12 février 1996.
- « L'Hémisphère du muet », de Gérard Bodinier, *Le Provençal*, 31 mars 1996.
- « Gérard Macé. Écrit à Lisbonne... », de Richard Blin, *Mensuel littéraire et poétique*, n° 240, mai 1996.
- « Un autre hémisphère du livre », de Gérard Bodinier, *Le Provençal*, 7 mai 1996.
- « Gérard Macé : l'écriture et le monde », de Gérard Bodinier, *Le Provençal*, 10 mai 1996.
- « Gérard Macé pas à pas », de Nathalie Georges-Lambrichs, *Barca !*, n° 9, novembre 1997.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- « Gérard Macé, colporteur inspiré », de Monique Pétillon, *Le Monde*, 30 janvier 1998.
- « Macé, le lecteur », de Dominique Fernandez, *Le Nouvel Observateur*, janvier 1998.
- « Le savoir à Macé », de Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 26 février 1998.
- « Il faudrait essayer d'être heureux, ne serait-ce que pour donner l'exemple », de Monique Maire, *Le Chirugien-dentiste*, n° 881 du 12 mars 1998.
- « Est-ce ainsi que les livres vivent ? », de Nicole Casanova, *La Quinzaine littéraire*, n° 735, 16 mars 1998.
- « Colportages II, Traductions de Gérard Macé », d'Isabelle Martin, *Le Provençal*, 21 mars 1998.
- « Gérard Macé, le messager du bonheur et de la richesse de dire », de Louise Lambrichs, *La Croix*, 29-30 mars 1998.
- « Gérard Macé et l'âme de la littérature », de Richard Blin, *Le Mensuel littéraire et poétique* (Belgique), n° 258, mars 1998.
- « *Of History, Corsets and Barnyard Animals* », de Jonathan Murphy, *The Rialto* (Angleterre), n° 39, hiver/printemps 1998.
- « La lecture comme promenade », de Gérard Bodinier, *La Provence*, 10 mai 1998.
- « Gérard Macé, un idéal prix Valéry-Larbaud », *La Montagne*, 25 mai 1998.
- « La lecture comme promenade », de Gérard Bodinier, *La Provence*, 10 mai 1998.
- « Pas de mots pour le dire », *Livres hebdo*, n° 319, 8 janvier 1999.
- « Éloge du silence », de Jean-Claude Renard, *Politis*, n° 534, 4 février 1999.
- « Gérard Macé au pays du non dit », de Gérard Bodinier, *La Provence*, 21 mars 1999.
- « Macé, la beauté du geste », de Richard Blin, *Le Mensuel littéraire et poétique* (Belgique), mars 1999.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- « La beauté du geste », de Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 1^{er} avril 1999.
- « Gérard Macé, *L'Art sans paroles* », de Renaud Mavrier, *Télérama*, n° 276, 26 mai 1999.
- « Quel tapis pour amortir la chute ? », de Geneviève Cloutour, *Tresses*, n° 3, septembre 1999.
- « Entretien avec Yan Ciret », *Art-Press*, numéro spécial : « Le cirque au-delà du cercle », automne 1999.
- « *L'Art sans paroles* de Gérard Macé », de Jean-Claude Isnard, Yan Ciret et Pascal Jabol, *L'Art de la piste*, 1999.
- « Les voies secrètes de Gérard Macé », de Francine de Martinoir, *La Croix*, 4 janvier 2001.
- « Des images comme un manteau de mémoire », de Marie Alstadt, *Lire*, février 2001.
- « Les textes vagabonds de Gérard Macé », d'Agnès Vaquin, *La Quinzaine littéraire*, du 16 au 28 février 2001.
- « Macé, L'entrelacs des signes », de Jean-Didier Wagneur, *Libération*, 22 février 2001.
- « Gérard Macé, *la Photographie sans appareil* », de Nathalie Crom, *Voir*, avril 2001.
- « La chambre des songes », de Monique Pétillon, *Le Monde*, 18 mai 2001.
- « *Les Jardins de Kyôto* », *Ulysse*, mai-juin 2001.
- « Gérard Macé », de François Han, *Europe*, mai 2001.
- « Gérard Macé, *Un détour par l'Orient, Colportage III* », de John Taylor, *The Times Literary Supplement*, 8 juin 2001.
- « Gérard Macé ou le désir de rêverie », de Richard Blin, *Le Matricule des anges*, n° 35, juillet-août 2001.
- « Au fil de ses divagations », propos de Gérard Macé recueillis par Marie Kelly, *Polystyrène*, n° 45, septembre 2001.
- « *Images et signes, Lectures de Gérard Macé* », d'Agnès Vaquin, *La Quinzaine littéraire*, septembre 2001.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- « Présence de Gérard Macé », de Laurent Six, *Le Mensuel littéraire et poétique*, n° 298, janvier 2002.
- « Le roc du livre », de Nathalie Georges, *Élucidation*, n° 1, mars 2002.
- « Gérard Macé ou le désir d'Orient », d'Olivier Houbert, n° 658, mars 2002.
- « Un Colporteur au Promeneur », de Jean-Claude Perrier, *Livres Hebdo*, n° 463, 29 mars 2002.
- « Poésie/Gérard Macé », *Libération*, 10 mai 2002.
- « L'histoire au présent », de Pierre Aubé, *Les Affiches de Normandie*, 22 mai 2002.
- « Gérard Macé ou les noces du sensible et de l'intelligible », de Richard Blin, *Le Mensuel littéraire et poétique*, n° 303, juin 2002.
- « La communauté des hommes », d'Anne Thébaut, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 juin 2002.
- « Trois étoiles », de Marc Blanchet, *Le Matricule des anges*, juin-août 2002.
- « Macé, Gérard », de Louise L. Lambrichs, *Vient de paraître*, n° 9, septembre 2002.
- « Gérard Macé, *Holding immense spaces in the palm of his hand* », de John Taylor, *France Magazine*, spring 2002.
- « *Miscellaneous* », de David Houston Jones, *World Literature Today*, été-automne 2002.
- « *Un détour par l'Orient ; Colportages III, Images ; Le Goût de l'homme ; Bois dormant et autres poèmes en prose, de Gérard Macé* », de Jean-François Hamel, *Spirale*, n° 189, Canada, mars-avril 2003.
- « Une sorte d'Odyssée », de Richard Blin, *Le Matricule des anges*, n° 57, octobre 2004.
- « Pour Macé, un livre se feuillette comme on caresse un corps », *La Liberté*, 9 octobre 2004.
- « Macé le colporteur », de J.-M. de Montrémy, *Livres hebdo*, 22 octobre 2004.
- « Le tombeau du temps passé », de Francine de Martinoir, *La Croix*, 25 novembre 2004.

BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ

- « Les dessins d'Émile », de Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 25 novembre 2004.
- « Le grand voyage de la vie », de Jean-Pierre Han, *Les Lettres françaises*, 30 novembre 2004.
- « *Leçons de choses* », de Frédéric Pagès, *Le Canard enchaîné*, 1^{er} décembre 2004.
- « Les rêves éveillés de Gérard Macé », de Monique Pétilion, *Le Monde des livres*, 3 décembre 2004.
- « Trésors amassés », de Jean-Baptiste Harang, *Libération*, jeudi 9 décembre 2004.
- « Échos des temps révolus », de Jean-Marie Plane, *Sud-Ouest Dimanche*, 12 décembre 2004.
- « Macé Gérard, *Illusions sur mesure* », *Vient de paraître*, n° 19, décembre 2004.
- « Voyages en chambre », de Julien Burri, *24 heures*, Suisse, 29 décembre 2004.
- « Il était une fois un écolier », d'Éliane Waeber Impstepf, *La Liberté*, 2 février 2005.
- « La belle histoire des dessins d'Émile », *La Nouvelle République du Centre Ouest*, 19 mars 2005.
- « Macé Gérard, *Leçons de choses* », *Vient de paraître*, n° 20, mars 2005.
- « Du dessin d'enfant et des frontières de l'art à propos de *Leçons de choses* », d'Anne Mirabel, *La Revue des livres pour enfants*, avril 2005.
- « Le labyrinthe sous la simplicité », d'Isabelle Martin, *Le Temps*, Genève, 5 mai 2005.
- « Compléter ma connaissance de l'Éthiopie », *L'Esprit des lieux*, n° 7, juillet 2005.
- « Faut-il oublier Valéry ? », réponses à Marie Joqueviel-Bourjea, *Bulletin d'études valéryennes*, n° 100, octobre 2006.
- « Je suis l'autre », *Europe*, n° 935, mars 2007.
- « Une voix que j'ai déjà entendue », entretien sur Nerval avec Anne Struve-Debeaux, *Europe*, n° 935, mars 2007.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- « Corps désossé du songe », de Richard Blin, *Le Matricule des anges*, mai 2007.
- « Je suis l'autre », article de Henri Bonnet, *Le Bulletin des lettres*, mai 2007.
- « Gérard Macé, rêveur en prose », Monique Pétillon, *Le Monde*, 13 juillet 2007.
- « Le chant des sirènes », article de Jean-Yves Masson, *Le Magazine littéraire*, septembre 2007.
- « Je suis l'autre », article de Patrick Berthier, *Études*, septembre 2007.
- « Gérard Macé » dossier constitué par Olivier Carrérot, http://www.ombres-blanches.fr/pub/repere/auteur/niv4.php?auteur=mace-gerard&id_dossier=3316
- « Éthiopie, le livre et l'ombrelle de Gérard Macé », de Jacques-Noël Pérès, le théologien qui lit l'éthiopien, <http://www.arretauxpages.com/rencontre/article.php?id=29>
- « Lettre morte. Filiation et écriture chez Pierre Michon et Gérard Macé », de Jean-François Hamel, <http://www.acfas.ca/congres72/C2761.HTM>

PRIX LITTÉRAIRES DÉCERNÉS À GÉRARD MACÉ

- Le Prix Femina-Vacaresco pour *Ex libris*, 1980.
- Le Prix France Culture pour *Le dernier des Égyptiens*, 1989.
- Le Prix Valéry Larbaud pour *Colportage I* et *Colportage II*, 1998.
- Le Prix Roger Caillois pour *Le goût de l'homme*, 2002.
- Le Grand Prix de Poésie, décerné par l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre, 2008.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- AGAMBEN, Giorgio (1982), *La fin de la pensée*, traduction française de Gérard Macé, supplément aux n^{os} 53/54 du *Nouveau Commerce*, 4^e trimestre, non paginé.
- AGAMBEN, Giorgio (2001), « La langue de la poésie », dans Serge BOUCHERON *et al.* (dir.), *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le temps qu'il fait, p. 65-67.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland ([1973] 1982), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1981), *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (2002), *L'empire des signes*, dans *Œuvres complètes III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (2002), *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1973), *Petits poèmes en prose. (Le spleen de Paris)*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1975), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».
- BENJAMIN, Walter (1990), *Écrits autobiographiques*, traduction française de Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Éditions Christian Bourgois.
- BENJAMIN, Walter (2000), *Sens unique* précédé d'*Enfance berlinoise*, traduction française de Jean Lacoste, Paris, Éditions 10/18.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- BERGSON, Henri (1945), *La pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, vol. 6, Genève, Éditions Skira.
- BLANCHOT, Maurice ([1955] 1988), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1999), *Landscape*, Tokyo, Magnum Photos.
- CASTIGLIONE, Agnès (2004), « Fenêtres sur chambres : les “Belles endormies” de Gérard Macé », dans Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 215-228.
- CHAR, René (1950), *Les matinaux*, Paris, Gallimard.
- CONRAD, Joseph ([1898] 1938), « Préface », dans *Le Nègre du « Narcisse »*, traduction française de R. d'Humières, Paris, Gallimard, p. 7-14.
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- DE OBALDIA, RENÉ (1993), *Exobiographie*, Paris, Grasset et Fasquelles.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.
- DOUMET, Christian (2004), *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck.
- DUBROMEL, Marie-Françoise (2003), *Mercerie ambulante*, Rambouillet, Éditions Ville de Rambouillet, Médiathèque Florian.
- FORMENTELLI, Éliane (1982), « Rêver l'idéogramme : Mallarmé, Segalen, Michaux, Macé », dans Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques excessives*, Paris, Le Sycomore, p. 209-235.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GERME, Étienne (2001), *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- GRACQ, Julien (1991), *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Henri Cartier-Bresson, *photographies* (2000), Paris, Galerie Claude Bernard.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1993), « Le courage de la poésie », *Les Conférences du perroquet*, n° 39 (juin).
- LAPEYRE-DESMAISON, Chantal (2001), *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Éditions Les Flohic.
- LÉVESQUE, Claude, et Christie V. MCDONALD (dir.) (1982), *L'oreille de l'autre : tobiographies, transferts, traductions, textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur.
- MACHEREY, Pierre (1990), *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques ».
- MALDINEY Henri (2000), *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre Marine.
- MAURIÈS, Patrick (1998), *La scène des morts*, Paris, La Pionnière.
- PROUST, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, Marcel (1989), *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, t. I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, Marcel (1989), *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, t. IV, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICARDOU, Jean (1973), *Le nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICHARD, Jean-Pierre (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- RICHARD, Jean-Pierre (1990), *L'état des choses, étude sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».
- RIMBAUD, ARTHUR (1992), *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- RONIS, Willy (1995), *Le retour des prisonniers*, Caen, Abbaye-aux-Dames.
- TANIZAKI, Junichiro (1983), *Éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France.

L'ŒUVRE DE GÉRARD MACÉ

- VIART, Dominique (1998), « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 1, mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres modernes/Éditions Minard, p. 3-27.
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER, avec la collaboration de Franck ÉVRARD (2005), *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo (1980), *Lettre de lord Chandos et autres essais*, « Vie et poésie », extrait d'une conférence (1896), traduction française d'Albert Kohn, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN, Ludwig ([1961] 1986), *Investigations philosophiques*, précédé de *Tractatus logico-philosophicus*, traduction française de Pierre Klossowski, Paris, Gallimard.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les photographies de Gérard Macé
ont pu être reproduites avec son aimable autorisation.

Photographie 1, p. 9 : Éthiopie, Lalibela, *Lecture d'un manuscrit en guèze*, 2003.

Photographie 2, p. 20 : Yémen, Sanaa, 2002.

Photographie 3, p. 67 : Paris, 2004.

Photographie 4, p. 85 : Éthiopie, *Peinture d'église, protégée par un tissu que l'on écarte ou que l'on soulève devant le visiteur*, 2003.

Photographie 5, p. 107 : Paris, 2000.

Photographie 6, p. 118 : Paris, 2000.

Photographie 7, p. 121 : Chili, 2005.

Photographie 8, p. 193 : Paris, 2000.

Photographie 9, p. 214 : Kyôto, *Ginkaku-ji (Pavillon d'argent)*, 1999.

Photographie 10, p. 214 : Kyôto, *Ginkaku-ji (Pavillon d'argent)*, 1999.

Photographie 11, p. 219 : Paris, 2005.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	11
PREMIÈRE PARTIE	
L'EXOTISME FACTICE DES FORMES	17
CHAPITRE I : VAGABONDAGES GÉNÉRIQUES	23
UNE ALLURE BUISSONNIÈRE	24
REFUS ESTHÉTIQUES	29
FILIACTIONS LITTÉRAIRES ET GOÛTS ESTHÉTIQUES	32
CHAPITRE II : UNE POÉTIQUE SPÉCULAIRE	39
REFLET DE SOI – RÉFLÉCHIR (SUR) LA LANGUE :	
LE MOI-POÈTE	40
LES PENSÉES DIVAGANTES : LES MÉDITATIONS	
IMAGINAIRES, LITTÉRAIRES ET SUR LE MONDE	41
MÉDITATIONS SUR L'IMAGE – LA RÉFLEXION DES IMAGES	47
DEUXIÈME PARTIE	
UNE POÉTIQUE DU COLPORTAGE ET DE L'IMAGINAIRE	51
CHAPITRE I : L'IMAGINAIRE POÉTIQUE	53
LES VOILES DE LA MYTHOLOGIE	54
LES DIVAGATIONS POÉTIQUES DES MYTHES	54
ÉCHO, NARCISSE ET ORPHÉE, UNE ESTHÉTIQUE DE LA REPRISE	58
LES MIROIRS MAGIQUES DES CONTES	61
DES RÉCITS D'EMPRUNT	61
LA FIGURE DE L'OGRE : L'IMAGE DU POÈTE	63

TABLE DES MATIÈRES

APOLOGUES ET MICRO-RÉCITS	149
LES FORMES BRÈVES SAUVENT LA POÉSIE ET LA PENSÉE	154
UNE POÉTIQUE DE LA JONCTION ET DE LA DISJONCTION	155
LES TITRES, UNE APPROCHE DE LA POÉSIE	155
UNE ATTENTE DE L'INATTENDU, LES INCIPIT ET LES CHUTES	158
UNE COMPOSITION EN MIROIR, LE REFLET DES MOTS	161
UN ACCORD IMPRÉVU DANS LE BRUIT DU MONDE	168
LE SOUFFLE ÉVOCATOIRE DES MOTS,	
UN SECRET QUI TRAVAILLE LE SENS	171
LA RESPIRATION DE LA PHRASE, L'ÉQUIVALENT	
DU SOUFFLE DE L'ÂME	171
UNE INFRACTION COHÉRENTE	173
CHAPITRE II : LIRE PAR-DESSUS L'ÉPAULE	181
LE POÈTE-LECTEUR	181
« DIS-MOI QUI TE HANTE... »	181
ON LIT COMME ON RÊVE, ON MAQUILLE SES SOUVENIRS	185
ENVISAGER L'INFINI SOUS LA FORME DE LA LECTURE	188
UN LIVRE EST BEAU, S'IL EST LISIBLE	188
LIRE, C'EST RETROUVER UNE MÉMOIRE INVOLONTAIRE	194
CHAPITRE III : NOUS SOMMES AU MONDE	
EN MÊME TEMPS QUE LE MONDE EST EN NOUS	203
LA SCÈNE DU MONDE	204
LES SAVEURS DU SAVOIR	204
L'EXOTISME À DOUBLE DÉTENTE : L'ESPACE ET LE TEMPS	207
LA LITTÉRATURE AMBULANTE D'UN SÉDENTAIRE QUI SE DÉPLACE	210
COLPORTER LA POÉSIE DU MONDE	212
UNE PENSÉE ÉMOTIONNELLE	212
ON VIT COMME ON RÊVE	217
UNE <i>OLTRACUIDANSA POETICA</i>	223
ANNEXE : BIBLIOGRAPHIE DE GÉRARD MACÉ	229
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	257
TABLE DES ILLUSTRATIONS	261

Révision : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Antoine Tanguay et KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

CET OUVRAGE COMPOSÉ EN ADOBE GARAMOND PRO
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 2009
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2009
Bibliothèque nationale du Québec

Poèmes en prose, rêveries de voyage, méditations imaginaires ou méditations littéraires parfois accompagnés de photographies ou de peintures, les ouvrages de l'écrivain contemporain Gérard Macé construisent une œuvre spéculaire : à la fois œuvre de pensée et écriture en miroir où les mots, les motifs et les images se dédoublent.

L'œuvre de Gérard Macé se fonde sur un métissage culturel et formel faisant de l'auteur un poète-colporteur et un chineur d'images ; elle entrelace les cultures et les arts, les livres réels et les livres rêvés pour mieux interroger la notion de « genre » et pour apprivoiser une voix du texte et une voix intérieure. Ces enchevêtrements génériques et artistiques donnent à entendre la pensée d'un écrivain et photographe soucieux de lier son art à une esthétique de la brièveté. Dépassant le cadre du récit d'une expérience mémorielle et d'une fascination pour les images, cette quête esthétique révèle la singularité d'une poétique étroitement liée à une éthique : une *oltracuidansa poetica* qui nous permet d'inventer notre rapport au monde en acceptant le monde tel qu'il est.

Agrégée de Lettres modernes, Docteur en littérature et civilisation françaises, Karine Gros enseigne à l'Université de Paris 12-IUFM de Créteil. Consacrant ses travaux à la littérature contemporaine, elle prépare un ouvrage sur les œuvres du poète et essayiste Christian Doumet.

Photo de la couverture :
"Ombre", par Gérard Macé.

www.editionsnotabene.ca



ISBN : 978-2-89518-322-8