

Cahiers du Centre
Hector-De Saint-Denys-Garneau

VI

Jean-Pierre Issenhuth

LE PETIT BANC
DE BOIS

?

NOTA
BENE

LE PETIT BANC DE BOIS
LECTURES LIBRES 1985-1999

CAHIERS DU CENTRE
HECTOR-DE SAINT-DENYS-GARNEAU
NUMÉRO 6

COLLECTION DIRIGÉE PAR FRANÇOIS DUMONT

Publication du Centre d'études Hector-De Saint-Denys-Garneau
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ),
site de l'Université Laval

DU MÊME AUTEUR

Entretien d'un autre temps, poèmes 1970-1980, Montréal, L'Hexagone, 1981.

Rêveries, Montréal, Boréal, 2001.

Entretien d'un autre temps, poèmes 1966-1988, Montréal, Le Noroît, 2001.

Deux passions, Montréal, Hurtubise HMH, 2001.

Gerard Manley Hopkins, Montréal, Fides, 2003.

Le petit banc de bois (lectures libres 1985-1999), Montréal, Trait d'union, coll. «Échappées», 2003.

Le cinquième monde, Montréal, Fides, 2009.

Chemins de sable, Montréal, Fides, 2010.

La géométrie des ombres, Montréal, Boréal, coll. «Liberté grande», 2012.

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

LE PETIT BANC DE BOIS

LECTURES LIBRES 1985-1999

NOTA
BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
le ministère du Patrimoine canadien
ainsi que la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Le Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau et les Éditions Nota bene remercient
le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
et le Fonds Saint-Denys-Garneau pour leur contribution à la préparation et à l'édition de cet ouvrage.

© Éditions Nota bene, 2014
ISBN: 978-2-89518-481-2

LA PAROLE-MONDE DE JEAN-PIERRE ISSENHUTH

Yvon Rivard

Tout Issenhuth est dans le titre et le sous-titre de ce recueil¹, dans la modestie du titre qui soutient l'ambition du sous-titre. « Le petit banc de bois », c'est d'abord celui où Rina Lasnier allait s'asseoir pour regarder et rêver le paysage qui était devant elle, et c'est celui où Issenhuth vient lire pour faire subir à la littérature le test auquel les impressionnistes soumettaient leurs toiles. Il n'y a de « lectures libres » que pour le lecteur libéré de la littérature et qui du coup libère la littérature en la remettant en contact avec la vie, pour « le cancre » (« celui qui n'y connaît rien a bien plus de chances d'y voir clair »), pour l'amateur qui n'accorde pas d'importance « au culte de la chose écrite » et n'a pas la volonté « de se tailler une place dans le monde des lettres ». Comment lire la poésie, se demande l'amateur qui aime bien les cancre sans en être un :

Comment ces poèmes aimeraient-ils être lus? [...] Il faudrait que quelqu'un me les lise à mi-voix dans un espace ouvert, par exemple, sur un banc de parc, pour que la voix n'arrive pas seule, détachée de la vie, mais vienne mêlée aux bruits du monde, agressifs ou non – enfants, coups de freins, insectes, moteurs, oiseaux. Comme ça, je saurais comment la voix se situe par rapport à eux.

Ce banc aura été le plus souvent une banquette du restaurant Lafleur où Issenhuth écrivait et lisait, tôt le matin, à quelques pas de l'école défavorisée du Centre-Sud où il enseignait : « Pour la poésie, le

1. Édition originale : *Le petit banc de bois (lectures libres 1985-1999)*, Montréal, Trait d'union, coll. « Échappées », 2003.

passage chez Lafleur (ouvert 24 heures) est l'ultime test. Il n'y a pas d'endroit plus éprouvant pour les vers. C'est comme un passage à tabac, ou la Bérézina¹. Ça passe ou ça casse.» Je n'hésiterais pas une seconde à emporter *Le petit banc de bois* sur la fameuse île déserte pour y entendre, mêlée au bruit des vagues, la voix d'un ami, elle-même confondue à cette «parole-monde» qu'il a surprise dans une centaine de livres: «Quand on cesse de jeter sur le monde des paroles égocentriques et des grilles de lecture comme on jette des déchets dans l'environnement, le monde peut-il devenir présence parlante, se révéler?»

La nécessité de cet ouvrage dans le paysage littéraire québécois s'explique d'abord par les fondements de la critique que l'auteur énonce dans son avant-propos, dont «le manque de réceptivité» à l'égard des livres, qui s'enracine dans la conviction que «la moindre réalité vivante est infiniment supérieure à toute littérature», et qui oblige le critique à «un long combat avec soi-même devant les livres et avec les livres devant soi». Si cette attitude est pour Issenhuth «le fondement le plus sûr de la critique», c'est que «la littérature, dans sa lutte pour s'approcher de ce qui vit par la représentation qu'elle en donne, est toujours vaincue». Retour au Lafleur: ça passe ou ça casse, selon que le livre s'est approché ou non du vivant, qu'il a plus ou moins raté son rendez-vous avec le monde. Contrairement à beaucoup d'éditeurs et de critiques enrôlés dans la promotion de la littérature nationale ou aveuglés par le prestige de l'écrit, Issenhuth croit que sa tâche consiste à «faire le tri»: «On peut toujours éluder la responsabilité du choix en disant: "l'avenir triera". C'est placer l'avenir dans une impasse: comment trier l'eau d'un robinet?» La responsabilité du critique est intellectuelle et morale, car il ne s'agit pas tant de désencombrer les bibliothèques que la vie elle-même des livres inutiles, «incompostables», inassimilables. Voir dans la poésie «un accompagnement de la vie plutôt qu'une entreprise augurale qui se suffirait à elle-même», c'est la prendre au sérieux, lui reconnaître le pouvoir de nous redonner la vie ou de nous en détourner. Comme

1. Rivière de la Russie d'Europe tristement célèbre par le passage, du 26 au 29 novembre 1812, de l'armée française, qui ne dut son salut qu'au dévouement des pontonniers du général Éblé. Il y eut de violents combats sur ses rives entre Polonais et bolcheviks en 1920.

le dit Kafka, «le mot juste conduit, le mot qui n'est pas juste séduit». Parce qu'il aime la littérature québécoise, Issenhuth ne lui accorde aucun traitement de faveur, il la lit avec les mêmes exigences que toute autre littérature. D'où l'étonnante liberté avec laquelle il exécute des gloires locales (la liste est longue), découvre des auteurs (Denys Néron, Jean-Marc Fréchette, Benoît Chaput, etc.) ou en réhabilite d'autres (Antoine Gérin-Lajoie, Jules Fournier, etc.) que la Révolution tranquille s'est empressée d'enterrer de peur d'avoir l'air trop provincial.

Dans *Le petit banc de bois*, la littérature québécoise côtoie la littérature universelle, en vertu de cet autre principe qui guide Issenhuth : les livres n'existent pas seuls, ils naissent et se développent dans le «paysage mental» du lecteur qui est «constitué d'autres choses lues, vues, entendues, éprouvées». C'est ainsi qu'un poème de René Char conduit tout naturellement à une toile de Marc-Aurèle Fortin commentée par un vers de Francis Ponge ; ailleurs c'est Saint-Denys Garneau qui explique à Valéry le troisième vers de «L'invitation au voyage», ou Verlaine qui console Nelligan de ne pas avoir d'idées. Cet art du paysage, qu'Issenhuth pratique mieux que quiconque et qu'on retrouve dans ses *Rêveries* ou ses *Carnets*, procède de cette «idée bizarre que l'art n'est pas fait pour des clients présents ou futurs, ni même pour soi, mais pour essayer, en vain, d'être digne de succéder à certains morts».

Issenhuth passe constamment de l'arbre à la forêt en vertu d'une culture aussi vivante qu'érudite qui s'enracine dans la connaissance et l'expérience de l'écriture poétique. Il y a dans *Le petit banc de bois* des analyses de poèmes qui sont de vraies leçons de maître, dont seuls sont capables les artisans, mot cher à Brault et Issenhuth. On ne s'étonnera pas que le critique ait mis dix ans à trouver la façon d'entrer dans *Sol inapparent* de Gilles Cyr sans «enterrer le soliste», ou que le poète ait bûché pendant des années «à la recherche d'un mot» sans lequel un de ses poèmes lui paraissait «pas tout à fait faux, mais pas non plus tout à fait juste». Contrairement à ce que voudraient croire les poètes qu'il a malmenés, Issenhuth ne juge pas à partir de ses humeurs, mais bien d'une poétique aussi souple que rigoureuse. Si j'enseignais encore, *Le petit banc de bois* serait une lecture obligatoire, quel que soit le cours, car les principes de cette

poétique valent autant pour le roman que pour la poésie, le roman étant sauvé du « bavardage » quand « c'est le lieu qui occupe les personnages autant que l'inverse ».

À chacune de ses lectures, Issenhuth développe, raffine, nuance cette poétique qui repose sur la soumission de l'art « à la présence puissante du monde extérieur ». À une époque – est-elle finie ? – qui idolâtrait le langage et l'autonomie de l'œuvre, et ne retenait que la moitié de la « méthode » de Ponge (« le compte tenu des mots » sans le « parti pris des choses »), Issenhuth place au-dessus de tout « la passion du regard », cette « poursuite passionnée de la Réalité » qui, selon O. V. de L. Milosz, définit la poésie. L'écrivain doit aller « à l'école de l'observation des choses et des gens », « s'ouvrir ainsi pour laisser le monde enfoncer un coin en soi », sans oublier qu'une « œuvre poétique marquante [est] toujours comme un bruit spécifique et distinctif dans la langue ». Mais qu'est-ce que la Réalité et comment l'atteindre, l'exprimer, l'évoquer ? Par une attention soutenue des sens à toutes les formes de vie et la capacité de laisser l'imagination ou le souvenir poursuivre l'enquête jusqu'à « cette énorme couronne de matière invisible » dont parle la physique contemporaine : « Impossible de ne pas rapprocher cette poursuite errante et multiforme de la Réalité de celle que mènent les sciences [...] ».

Ce passage du visible à l'invisible, qui rappelle la ruche de Rainer Maria Rilke (« Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible »), ne peut se faire sans « un souci d'accomplissement formel », la forme étant précisément ce passage. Comme le dit Giacometti à Genet, venu lui rendre visite dans son atelier, « il faut rendre cela, le modèle qui est là, et en plus faire un tableau ». Mais pourquoi s'acharner à « rendre cela » et « à faire un tableau », à vouloir « donner une vie nouvelle à des formes et des contenus familiers » puisque la représentation sera toujours en dessous de ce qu'elle représente, que la littérature « dans sa lutte pour s'approcher de ce qui vit [...] est toujours vaincue » ? C'est parce que quelque chose se perd dans le passage de la vie à l'art, de la réalité à sa traduction scientifique, qu'il faut résister à l'approximatif, pour diminuer l'écart entre les deux, mais aussi pour que croisse dans l'impossibilité d'épuiser la réalité l'intuition de son immensité. D'où cette loi paradoxale à laquelle obéit toute œuvre

véritable : « C'est peut-être là, dans la plus grande défaite ou incapacité, que gît la possibilité d'être lucide, que se cache la source d'une poésie "inspirée", la source du don que Hopkins plaçait encore plus haut que la perfection du métier. » Autrement dit, la poésie et la science ne peuvent être des entreprises de connaissance que si elles acceptent d'être constamment perturbées par l'inconnu : « Pour que la parole arrive, il faut que quelque chose soit détruit, déchiré, dissipé, mirage, vitre ou décor, et la volonté n'y peut rien. »

On ne peut donc pas réduire cette poétique au seul réalisme des choses vues, car dès que l'écrivain sort de lui-même et y revient par le détour du monde, dès qu'il se perçoit comme un élément du monde, il se retrouve dans « le mystère divin de l'être », il s'approche de ce mystère « à travers une vie prise à bras le corps et vécue comme un hymne à la vie ». Mais n'allons pas trop vite au mystère de l'être ou de la matière invisible, sinon le divin sera un raccourci qui ne mène nulle part, ne nous éloignons pas trop « du lieu et du sens communs, qui sont le fond de l'art », et ne dédaignons pas « le jardinage, la cuisine, l'entretien ménager, les soins et les services toujours à recommencer », « parce que le travail le plus "ordinaire" est, comme son nom l'indique, celui qui fait participer le plus sûrement à l'ordre et aux cycles universels ». Quiconque « prend la vie à bras le corps » reconnaît « la supériorité du fait éprouvé sur l'idée et l'image », peut « à condition de rester dans l'expérience individuelle, unique et donc faible » s'insérer dans le mouvement même de la vie mis en branle par des forces contraires. Quand le lecteur perçoit ce mouvement dans une œuvre, il sait que cette œuvre est vraie, comme celle de Marie Uguay (« Les vieux bruits de la douleur et de la joie y sont partout, orchestrés d'une façon bien particulière, et ils sonnent juste ») ou de Jacques Brault (« En soi comme sur la planète, il n'y a pas d'eau nouvelle, c'est toujours la même qui circule, entre et sort, monte et descend [...] »).

Issenhuth est à l'affût de tous les contraires (le proche et le lointain, l'un et le multiple, l'air et la terre, etc.), et sa poétique accueille tous les registres : « Pour saisir le lecteur sur tous les plans, Hopkins joue de la familiarité, de la bizarrerie, de l'émotion brute, de la sensation raffinée, de perceptions élémentaires et subtiles ». Il n'y a au fond qu'une seule règle, être fidèle à la vie telle qu'elle se manifeste en

nous et dans le monde : « [...] être fidèle à soi-même, c'est simplement suivre le circuit et les multiples formes que l'on prend selon le temps et le lieu. » Toute œuvre, toute vie est l'expérience de cette tension entre « le sentiment double et mystérieux d'une existence qui se retire et d'une existence qui monte », comme l'écrit Maurice de Guérin, à qui Issenhuth redonne ici ses lettres de noblesse dans un texte qui est peut-être le centre du *Petit banc de bois*. La volonté de surmonter cette tension, de trouver une forme capable d'harmoniser les contraires fait de nous des humains, des créateurs. Bref, si « la contradiction est le levier de la transcendance » (Simone Weil), elle est pour Issenhuth « le levier aussi de la poésie envisagée *à la fois* comme un travail acharné et comme un don ».

Telle est l'exigence de vérité, la quête soutenue qui anime aussi bien le jardinier, l'écrivain, le lecteur que l'amateur de physique, tous attentifs à « la manifestation d'une totalité indivise ». Issenhuth croit, comme Juan Liscano, qu'« il doit exister un endroit en nous où les contraires cessent leur combat », où, selon Guérin, l'énergie brute se change en « une force centrale qui établit maintenant un équilibre majestueux entre l'être et tout ce qui l'entoure ». Issenhuth lit, écrit et vit à partir de ce centre, qu'on désigne habituellement par le mot *cœur*, « sans pouvoir le situer ni le décrire convenablement » mais qu'il connaît « en le touchant, en l'éprouvant, en y étant, en étant lui, et soumis à son rayonnement ». Pour s'approcher de ce point, à partir duquel la pensée devient « une onde aspirée par une présence inconnue » (Guérin), il faut se dépouiller et sortir de soi, comme Eckhart, qui « n'a vraiment qu'un clou en poche, et un très vieux clou qu'il enfonce, arrache, redresse et recommence à taper à tout propos : l'anéantissement de soi, l'oubli de soi, l'arrachement à soi, le désistement de soi, le renoncement à soi... »

Nous voici à nouveau dehors, dans le monde, là où le lecteur libéré de lui-même et de la littérature devient, au contact de « la terre [qui] avec ses graines est la plus grande voyageuse », semblable à « un pommier qui porterait en même temps, avec naturel, plusieurs variétés de pommes ». Voilà pourquoi j'emporterais *Le petit banc de bois* sur mon île déserte, pour me nourrir de toutes ces œuvres qu'un lecteur a librement cueillies pour moi.

Ce regard assez passionné pour être déçu, assez réservé pour contempler, assez distant pour choisir les meilleures cibles, assez lucide pour se déconsidérer, assez désintéressé pour chercher ce qui lui est supérieur, ne devrait pas passer inaperçu.

Je ne saurais mieux décrire Issenhuth que par ce portrait qu'il fait du poète suédois Östen Sjöstrand après avoir évoqué Paul Celan, que j'ai toujours eu du mal à lire et qu'il m'invite ainsi à relire. Voilà à quoi servent les « lectures libres », elles nous apprennent à lire, à découvrir des œuvres ou à revoir notre jugement sur elles. Sans oublier le plaisir de se promener dans un verger avec quelqu'un qui connaît bien toutes les espèces d'arbres fruitiers (« la prose ruisseau de Nerval », « les aspérités de Hölderlin », « Réda ramène la discipline académique, le défilé militaire, le ronron français besogneux », « Mandelstam tombait sous les balles d'un poirier en fleurs »), et nous rappelle, au passage, l'usage du monde : « C'est vrai : devant un grand paysage, on ne crie pas, on parle bas, à moins d'être un malotru », « On ne peut pas toujours vivre exposé au gris. Il faut qu'il existe, à portée du regard, un peu de blanc pur, assez fou pour éclairer ce qui vit sur une planète tiède. »

AVANT-PROPOS

Le commentaire n'a jamais été mon genre favori. Ironie du sort, dans les quinze dernières années, les circonstances me l'ont fait pratiquer abondamment. Invité à collaborer à *Liberté* (pendant quinze ans), au *Beffroi* (pendant cinq ans) et au *Devoir* (invitation à laquelle, fatigué, j'ai mis fin après dix mois de collaboration hebdomadaire), il m'a fallu parler de livres, écrire du texte sur du texte. Pour surmonter l'ennui de la situation, j'ai cherché à donner au commentaire une tournure où l'imagination, la passion, la fantaisie, l'anecdote, l'humour, l'ironie, la caricature, la goguenardise ou la bouffonnerie auraient leur place. En un mot, j'ai été en quête d'une divergence qui pouvait tirer le commentaire vers le meilleur, ou le pire, ou les deux. Aux lecteurs de déterminer ce qu'il en a été. Dans un travail scolaire – et le commentaire en est un –, la divergence équivaut au risque de la liberté.

J'ai manqué d'une confiance ou d'une sympathie de principe à l'égard des livres. Ils m'ont trouvé passif, sur la défensive, attendant d'être persuadé. D'où un enthousiasme hors du commun ou une passion durable quand un livre ou un auteur m'avaient pour ainsi dire forcé à les apprécier ; à l'inverse, une aversion ou une indifférence tenaces quand ils n'y étaient pas parvenus ; et aussi des doutes persistants, ou l'arrêt à un texte ou à quelques-uns qui m'avaient fait rendre les armes sans me donner la capacité d'en apprécier d'autres du même auteur.

Assez souvent, j'ai trouvé plus littéraires que la littérature des livres scientifiques ou techniques avec lesquels ce qui se qualifiait de littéraire – par la préciosité, la pose, le maniérisme, l'artifice, le verbiage ou le vide – ne supportait pas la comparaison.

Plus j'y ai pensé, plus je me suis persuadé que le manque de réceptivité, qui force à un long combat avec soi-même devant les

livres et avec les livres devant soi, est le fondement le plus sûr de la critique. Bien entendu, la critique est aussi affaire de goût, et le goût, je l'ai imaginé antérieur à la séparation entre « bon » et « mauvais » goût, constitué des deux, agités dans un cocktail à la recette perdue. On a peut-être servi ce cocktail avant que la bourgeoisie n'impose le « bon goût », qui n'était que le sien. J'aurais aimé retrouver la recette du cocktail initial du goût. J'ai cru en entendre une manifestation éclatante dans la musique des organistes français des XVII^e et XVIII^e siècles. Souvent, j'y ai deviné ou reconnu des airs populaires – ritournelles, berceuses, danses, chansons de marche, de travail ou de ralliement –, airs élevés jusqu'à Dieu par la splendeur de l'harmonie et des timbres avant d'être rendus, magnifiés, comme un hommage, au peuple d'où ils venaient. Cet offertoire à double sens a duré près de deux siècles. Par absorption, comme une éponge, je me suis imprégné de la musique de ces compositeurs lointains, et si parfois j'ai su donner à un texte sa configuration nécessaire et suffisante, je crois qu'ils y ont été pour quelque chose.

J'ai été divergent aussi, et même tout à fait délinquant, dans ma façon d'aborder la poésie québécoise. Dans *Le Devoir*, une vague de protestations d'auteurs, d'éditeurs et de lecteurs a fait état de cette déviance. J'avais choisi de n'accorder à la poésie locale aucun traitement particulier, de la considérer au même titre que la poésie de n'importe quel pays qui pourrait me tomber sous la main. Il me semblait que cette attitude ferait plus d'honneur à la poésie d'ici et lui serait plus utile qu'un traitement de faveur, mais cette perspective rompait tellement avec les habitudes qu'elle a passé pour du mépris.

J'ai entrepris de trier la « production », et j'imagine que les « producteurs » de poésie, habitués à moissonner, à la parution de leur recueil annuel, des critiques toutes élogieuses pour grossir un dossier de presse qui leur vaudrait de nouveaux subsides ou plus d'honneurs publics, ont trouvé le tri désastreux. D'autant plus qu'à mes risques et périls, j'essayais de montrer, au lieu de le passer sous silence, en quoi ce qui me paraissait raté pouvait l'être.

Reste que l'idée d'introduire quelques couacs dans un concert bien huilé et de susciter la contradiction ne me déplaisait pas. Le culte de la chose écrite ou la volonté de me tailler une place dans le monde des lettres m'auraient probablement arrêté, mais j'étais

dépourvu de ces qualités. Mon statut d'amateur leur enlevait toute importance. J'avais choisi d'être franc-tireur, indépendant, comme il me semblait qu'un écrivain devait l'être.

Peu avant de mourir, Jean Basile avait tenté de savoir ce qu'avaient coûté à l'État, depuis les années 1970, les « producteurs » littéraires subventionnés. À Ottawa, on lui avait fourni des données impressionnantes ; à Québec, on avait « égaré » beaucoup de dossiers. J'avais suivi avec intérêt ce dernier effort de Basile, auquel *Le Devoir* faisait écho. À tort ou à raison, la misère que mon métier m'avait fait côtoyer pendant des années m'empêchait d'approuver qu'on puise dans les fonds publics pour entretenir des « créateurs », et c'est dans cet état d'esprit séditieux qu'accueilli par Robert Lévesque, lorsque Basile a renoncé à toute activité, j'ai commencé à écrire quelques paragraphes dans *Le Devoir* de chaque samedi.

La poésie, dont je ne m'occupe plus, semble continuer à donner volontiers dans le spectacle, le festival, l'exhibitionnisme, la foire, et pourtant, écrit Gilles Marcotte, « les événements collectifs ne doivent pas faire illusion : les meilleurs, parmi les poètes des dernières décennies, sont des isolés, des individus qui se laissent difficilement prendre en photo de groupe¹ ». J'espère avoir su reconnaître les qualités de quelques-uns de ces mystérieux « meilleurs ».

Il est arrivé que, frôlant la rêverie, la lecture s'éparpille dans le temps et dans l'espace, où des conjonctions m'appelaient. Il ne m'était pas naturel de regarder un texte, un livre ou un auteur en gros plan, comme s'ils existaient seuls. Je m'y suis efforcé de temps à autre, avec une loupe et de la précision dans les détails, mais non sans la sensation qu'il manquait un paysage. Qu'est-ce qui peut exister sans paysage ni liens avec lui ? J'aimais prendre du champ, en sorte que l'objet observé rapetisse et que le paysage, constitué d'autres choses lues, vues, entendues, éprouvées, grandisse autour de lui.

Ce choix dans quinze années de lectures – de livres, la plupart du temps, et quelquefois du monde, quand un événement ou une chose vue me revenaient avec assez de force pour me réjouir ou

1. *L'Actualité*, 15 septembre 2001, p. 146.

LE PETIT BANC DE BOIS

m'horripiler – constitue aussi un paysage, mon paysage mental. J'écris ces derniers mots avec la conviction qu'être personnel n'est pas une vertu, mais le destin ordinaire, naturel à tous, à condition qu'on veuille l'assumer.

Jean-Pierre Issenhuth
Restaurant Lafleur, 23 août – 26 novembre 2001

VIDÉOCLIPS

MANHATTAN

Hommage à Chrestien de Troyes

En quête d'une feuille de ginkgo, notre héros remonte la Cinquième avenue. C'est l'hiver. Pas de feuille en vue. D'arbre en arbre, il guette tout de même. Enfin, il arrive devant un petit ginkgo qui porte au bout d'une branche une vieille feuille déprimée. Une balustrade de métal ceinture l'arbre. L'air dégagé, notre héros monte sur la balustrade et cueille la feuille. Quelle chose curieuse ! On pense à une feuille de géranium étirée, égyptienne, mais, au lieu du velours qu'on attend, on tient du cuir plissé, humide. La feuille disparaît dans la poche du manteau, entre les doigts qui la froissent distraitement.

Fier de sa conquête, notre héros continue à remonter l'avenue, avec des coups d'œil fréquents aux petits ginkgos.

Arrêt à une librairie russe, dans la ligne du Parti. La caissière – chignon, visage aux lignes rondes – a cet air de nounou paisible auquel on reconnaît la colonelle du KGB. Aux noms d'Akhmatova et de Mandelstam, une amnésie subite la saisit. Le décor sent la mise en scène. Le timbre de la caisse sonne faux, et que dire des rayons, des livres ! Mais notre héros n'est pas dupe. Avant qu'un mur pivote, il sort et continue vers le nord.

Les bouches d'égout fument sans arrêt. Certaines sont ouvertes et coiffées de cheminées de paquebot. Sachant que cette vapeur n'est autre que l'haleine des caïmans qui prospèrent sous la rue, notre héros la considère avec crainte et évite son contact autant que possible.

Devant la porte du *New York Times*, une petite sœur à lunettes quête, assise sur un tabouret. Un capuchon rabattu sur les yeux la protège de la pluie. Au son des pièces dans son plateau, elle sourit merveilleusement et dit « *God bless you !* ». Cette fois, elle a reçu, en plus des pièces habituelles, un petit éventail des mille et une nuits,

la précieuse feuille de ginkgo fripée que notre héros, par mégarde, a laissé tomber dans le plateau, et qu'il n'ose pas aller reprendre.

L'EUROPE DE RABELAIS
(SOUVENIRS D'UN ÉTUDIANT)

Le théâtre de la mémoire. À gauche, hors scène, l'Espagne et, plus loin encore, l'Allemagne. À droite, dans une brume de mauvais augure, la forêt de Dunsinane où se perdent les sables de la Loire qui traverse la scène. Tout le long de la rampe, une rangée de fûts en perce. Certains robinets fuient, ce qui explique l'épouvantable odeur de vinasse répandue partout. Chaque fois qu'un personnage entre, un fût s'ajoute ; à chaque sortie, un fût s'efface. Au fond, l'embouchure de la Loire ; un navire à voiles décrit des cercles ; c'est Panurge en voyage avec son équipe ; à chaque marée, le navire descend et monte au moyen d'un arbre à cames (don de Vinci). Entre la Loire et l'embouchure s'étend une région pastorale : collines de vignobles, abbaye, minuscule maison de la Devinière. Autres détails charmants : des paysans labourent ; des moines mettent des grappes dans des hottes ; angélus. Quand un étrange personnage perdant des plumes tombe du ciel et s'abîme en flammes dans la Loire, tout le monde en est conscient, mais personne ne se détourne de son travail ; même les fouaciers avides d'imprévu qui passent sur le chemin ne manifestent pas d'émoi particulier. Si seulement ce climat de béatitude bucolique pouvait durer !

En plein centre, en haut, un concile a lieu sur un nuage. En bas, une tour branlante. À une fenêtre, quelqu'un – homme ou femme –, assis sur le rebord, montre un exemplaire de fesses du XVI^e siècle. Au pied de la tour, sur un banc de pierre, un bébé géant, tout nu à l'exception d'une couche, dans la position du penseur, regarde divers objets : une oriflamme, un hennin, une cuillère à pot, une feuille de bardane. On devine que son cerveau prépare une invention qui va changer le monde.

Deux cavaliers venus d'Espagne apparaissent par la gauche. L'un, longiligne, heaume relevé, montant une jument anémique, porte une hallebarde qui accentue l'effet de verticalité. L'autre est large sur une mule courte. Ils cherchent des moulins.

Richard III entre à pied, à droite, couronne tombante, visiblement éméché. Il avance à pas prudents derrière une branche qui le camoufle. Il cherche à voler un cheval.

Au même moment, une nef usagée arrive d'Allemagne par la Loire. On voit son nom écrit en noir sur une plaque : *Simplicius Simplicissimus*. La scène évoque infailliblement *Aguirre ou la colère de Dieu*, car sur le pont se remarquent, debout, scrutant le paysage, Mère Courage et ses enfants entourés de tous les soudards qui pourraient être leurs pères. Ils cherchent un pays d'adoption.

Étonné de l'esprit de synthèse qui lui fait mélanger les siècles, l'étudiant constate ceci : de quelque côté que son œil se tourne, s'il exclut les figurants de la béatitude bucolique et l'être inqualifiable de la fenêtre, chaque personnage en scène cherche quelque chose qu'il ne trouve pas.

Mais les cavaliers d'Espagne mettent pied à terre. Le grand demande au bébé géant où il pourrait trouver des moulins. « Il n'y a pas plus de moulins que de mules qui moulinent, répond le bébé, mais regardez au fond, vous verrez une houle molle. » À ces mots, le petit rit et pète, le grand paraît ulcéré. Quelle décision rapide montrerait la grandeur de l'Espagne ? Il prend sa hallebarde par le bout et, d'un ample moulinet, coupe en deux la tour. Le bébé, fâché, attrape le grand escogriffe par la hallebarde, comme un jouet, et le jette négligemment dans la Loire. Le petit le suit avec sa mule. On l'entend demander sous l'eau si le grand n'a besoin de rien.

Profitant du grabuge, Richard III lâche sa branche et se précipite sur le long cheval abandonné. Il l'enfourche et pique des deux vers l'Espagne avec des jurons que la pudeur empêche d'écrire.

Le gâchis finit par s'étendre à la région bucolique proprement dite : les fouaciers se mettent de la partie. Peu soucieux de vendre leurs fromages trop faits, ils les lancent partout où se présentent des cibles intéressantes, et semblent avoir une préférence pour les têtes des moines, visibles par intermittence au-dessus des vignobles. Les consacrés ripostent avec du raisin.

Stimulé par cette atmosphère de lâcher-tout, le bébé géant crie « Eurêka ! ». Il a trouvé ce qu'on devine et va pouvoir en faire l'essai, car un paquet de fouaces l'atteint de plein fouet.

Les Espagnols sortent de l'eau, où des fromages dérivent. Ils se font sécher au soleil sur un banc de sable.

Attirée par l'odeur de vinasse, de fromage trop fait et de raisin écrasé, la horde germanique débarque. Mère Courage dresse une cantine mobile. Les enfants servent. Les soudards veillent au grain. Chacun s'approche – même Richard III, qui n'a jamais atteint l'Espagne, même le concile qui descend de son nuage – et peut manger gratuitement une rondelle de saucisse bouillie accompagnée d'une louche de soupe de soldat. Pour un instant, hélas sans lendemain, l'unité européenne est réalisée. Était-ce donc cela, se dit l'étudiant, que tout le monde cherchait inconsciemment ?

J'ai dit sans lendemain, car chacun, rassasié par la rondelle de saucisse, la louche de soupe et surtout les projectiles jonchant le sol, va se coucher devant un fût et ouvre grand le robinet, ce qui laisse prévoir un nouvel épisode désordonné, très au-dessus de tout pinceau.

LA GLOIRE FRANÇAISE

Le public est à même les chaises de la cathédrale, en plein cœur de l'action, car la scène se passe à Paris, à Notre-Dame.

Un prie-Dieu est placé à la croisée du transept. Un rayon obtenu au moyen d'un miroir traverse un vitrail, se colore et tombe droit sur le prie-Dieu.

À l'entrée, pour composer l'atmosphère, on remet aux spectateurs des arquebuses, des cierges, des halberdes, des étendards, de telle sorte que la nef ait l'air d'une forêt de piques mouvantes. Une soufflerie invisible produit un vent qui fait claquer les drapeaux et éteint les cierges, si bien que l'âcre odeur des batailles flotte au-dessus de la foule.

Tout est prêt.

Condé, raide et poudré, arrivant de Rocroi, fait son entrée par le portail central. Dans son sillage avancent des chefs de guerre et des fantassins mal en point, mais dignes. Les suit avec fracas le train ordinaire des armées, canons et intendance.

Arrivé au prie-Dieu, Condé serre des mains et s'agenouille. La pression de ses genoux sur le velours déclenche une volée de cloches et un prédicateur monte en chaire.

Le sermon convainc d'abord la foule de considérer ce prince touché par un rayon sans défaillance ; puis de considérer le même prince qui ne voit pas le rayon ; enfin, de le considérer encore, menacé par un châtiment qu'il ne voit pas non plus.

Moment crucial : la foule se courbe ; le prédicateur descend ; Condé s'avance et le félicite chaudement. La pompe spontanée de ce mouvement fait jaillir des larmes.

À partir de ce moment qui marque la culmination de la gloire, la confusion grandit. Des coups de feu sont tirés par erreur et le public, à bout d'émotions, abandonne précipitamment les accessoires et sort pêle-mêle, sans demander son reste.

LE DÉCOR DU VICOMTE

La toile de fond est chargée. À gauche, un clocheton gothique au sommet duquel le maçon Abraham Knupfer, en équilibre instable, chante une chanson de marins. Au pied du clocheton, une grotte moussue éclairée par le fond. À droite de la grotte : rempart, créneaux, tours. Au sommet d'une tour, M^{me} de Staël, les yeux perdus, joue de la harpe. Entre les créneaux, quatre têtes figées : les deux premières – de Maistre et Bonald – regardent le public avec sévérité ; les deux autres – Napoléon et Louis XVIII – font des grimaces alternatives. À l'extrême droite, deux scènes de genre, animées par deux doublures du vicomte. Dans la première, en pleine émigration, en loques, il descend d'un coche aux essieux cassés, à la lueur des torches (atmosphère de Varennes) ; dans la seconde, poudreux, il entre à Jérusalem sur une mule, au milieu des palmes. *L'Itinéraire*, un crucifix et deux pistolets dépassent de ses poches (atmosphère de western pieux).

Maintenant, la scène elle-même. À gauche, sur un plateau rocheux, un chœur de vestales dirigé par Lucile imite, bouches fermées, le jonc flétri qui murmure. De temps à autre, l'une des vestales tombe – componction – et deux de ses consœurs la transportent en

barque dans la grotte du fond, où un ermite sans âge égrène sur elle un dernier chapelet.

À droite, forêts du Nouveau Monde où des indigènes sont tapis. Chutes du Niagara. Tourbillons d'eau et grondements. Ancré au pied des chutes, un Grand-Bé gonflable flotte tant bien que mal dans les remous. En haut des chutes apparaît Delécluze¹ en canot, prêt à descendre. Il dit : « Si le vicomte est passé, je passerai moi aussi », et donne un vigoureux coup de pagaie.

À l'extrême gauche, devant, dans une posture de donateur de vitrail, le jeune Flaubert. À l'extrême droite, dans la même posture, mais dans un costume plus sobre et les cheveux plus courts, Julien Gracq.

Au centre, le clou du spectacle : debout sur un récif, Chateaubriand lui-même, livide, les cheveux épars aspergés par la brume des chutes, galvanisé par les scènes qui l'entourent, s'élève lentement sur la pointe des pieds.

Hélas, il n'y a pas assez de place pour tout mettre. Qu'à cela ne tienne ! Des machines viennent à notre secours. La première, une balançoire, porte le jeune Hugo agitant une pancarte. La seconde, une autre balançoire, porte madame Récamier à demi couchée sur son curieux meuble, laissant négligemment tomber des pétales de roses sur le héros. Une troisième machine, simple corde verticale qui traverse la scène de temps en temps, porte à son extrémité le père du vicomte, en bonnet de nuit, figurant l'écoulement du temps et la ruine des choses ; à chaque passage, la position de ses bras en sémaphore se modifie pour indiquer le changement d'heure. La dernière machine, mais non la moindre, est un ensemble de câbles qui portent les tours de Combourg ; elles descendent lentement du ciel, juste au-dessus du héros, et sont périodiquement arrosées de flèches par les indigènes postés dans les forêts.

C'est alors que l'apothéose se déclenche. Après le départ des vestales en barque, Lucile se jette dans les flots. Par un coup de pagaie

1. Chateaubriand, chez qui Baudelaire a salué « la voix des grandes eaux », fréquentait le salon d'Étienne-Jean Delécluze. Il y décrivit un jour les affres de son travail de réécriture, et Delécluze, tout ragaillardi par ses propos : « Eh bien ! moi, c'est étonnant ! Voilà des années que je ne rature plus... » (Note de 2001)

fatal, Delécluze est précipité en bas des chutes, sous son canot¹. Hugo en laisse tomber sa pancarte. Louis XVIII, qui la reçoit, disparaît derrière le créneau. La doublure de Jérusalem sort ses pistolets et tire au hasard. Le héros lui-même, menacé par la descente des tours, pousse le cri du héron, plonge et se dirige à la nage vers le Grand-Bé.

Apaisement final : on entend des voix d'écoliers anglais chuchoter « *shattered brain! shattered brain!* », pendant que le canon de Waterloo tonne dans le lointain. La tête de Napoléon se transforme en cendres qui envahissent la scène et flottent sur les eaux. Sur l'îlot, le héros referme sur lui le couvercle de son cercueil.

BALZAC EN VOYAGE

Le devant de la scène, au centre, est occupé par une machine à vapeur grandeur nature. La chaudière est alimentée en charbon par le souffleur, sans emploi dans un spectacle qui sera avare de paroles. Les parties mobiles de la machine se mettent en branle dès le lever du rideau. Le piston, la bielle, le volant, le régulateur à boules, tout se meut dans une harmonie ponctuée de jets de vapeur et de sifflements. La fumée de charbon a l'avantage de créer une turbulente atmosphère de voyage. Elle a l'inconvénient d'intoxiquer les acteurs et les spectateurs et de rendre peu visibles les mouvements de scène. Pourtant, sans la machine, on se demande comment fonctionnerait la grande cafetière posée sur un guéridon blanc qui lui-même est juché sur le régulateur à boules.

Le paysage enfumé se compose d'éléments divers. De gauche à droite, en demi-cercle autour de la machine : une bouche d'égout de Paris, un salon d'Angoulême, un hôtel de Genève ; plus à droite, perspective profonde : les mines de Sardaigne, les forêts de Pologne ; à l'extrême gauche : une porte béante qui donne sur des rideaux.

Quand le spectacle commence, trois femmes sont en scène. Madame Marbouty, habillée en homme, attend debout dans la rue, à

1. Delécluze a tout de même écrit un beau récit à peu près inconnu : *Mademoiselle Justine de Liron*, introduction et notes de Marcelle Tinayre, avec un portrait gravé sur bois par Achille Ouvre, Éditions Bossard, 1921, coll. « Chefs-d'œuvre méconnus ». (Note de 2001)

Paris ; son sac de voyage est posé sur la bouche d'égout ; de temps à autre, le sac bouge, indiquant qu'on cherche à soulever le couvercle de l'intérieur. Zulma Carraud, l'air rêveur, est assise dans le salon d'Angoulême. Madame Hanska est dans l'hôtel de Genève ; elle agite la main par une fenêtre, dans un flot de dentelles qui déborde de l'encadrement.

Balzac, usé, pressé, entre par la porte béante. Il est congestionné. Il s'arrête et, d'un coup d'œil circulaire, distingue tour à tour les trois femmes. Au même moment, madame Hanska – qui agite toujours la main à la fenêtre de Genève – apparaît dans l'encadrement de la porte béante, en costume d'Europe centrale. Toute retraite est coupée. Pour dominer le bruit de la vapeur, Balzac crie « *Cara mia !* » et prend la direction des mines de Sardaigne.

Tandis qu'il rapetisse dans la perspective profonde, le public ahuri s'interroge. La courte apparition du héros nécessitait-elle une mise en scène de cette importance ? Comment le spectacle arriverait-il à bonne fin ? Rien de plus simple. Le seul événement prévisible survient : la cafetière saute. La machine surchauffée crache par tous les orifices et les spectateurs qui en ont encore le pouvoir quittent la salle précipitamment.

De peur qu'il ne prenne feu, on n'abaisse jamais le rideau avant que la machine n'ait refroidi.

MALLARMÉ SAUVÉ DES EAUX

Il est midi, le 24 juin. Le soleil est surnaturellement arrêté au zénith. La Seine traverse le plateau de droite à gauche, mais l'eau ne bouge pas. Au milieu, une yole d'acajou, voile molle. Sur la yole, Mallarmé, chapeau de paille, oreilles pointues, barbiche, sabots. Il tient le gouvernail en rêvant et murmure : « Partir ! Partir ! » Au fond, sur le rivage, forêt de Fontainebleau. Arbres géants, couleur de gloire et de cymbales. Petite maison de retraité, où une clématite grimpe. Devant la maison, sur un banc, quatre femmes. La plus âgée, ravivée par les malheurs, épluche des pommes de terre. Les jeunes font entendre des rires étouffés. C'est qu'elles ont vu le jeune homme fringant qui descend le sentier. À droite, dans les bois, un facteur erre, incapable de livrer une enveloppe dont il ne comprend pas

l'adresse. Au bord de l'eau, un petit poney attelé à une carriole n'attend rien. Atmosphère de pauvreté digne.

La trame sonore est très discrète. Tour à tour, le tonnerre épars au feuillage, un corbeau, un coup de sifflet sous la brume, des voix angéliques disant des *nursery rhymes*, une classe où le chahut monte, interrompu par les mots « Assez ! Assez ! ».

Au bord de l'eau, côté public, nénuphars blancs, cils d'émeraude. On devine la tête dégarnie de Verlaine caché dans les grandes herbes. Une dame entre deux âges, rondelette, pomponnée, les pieds dans l'eau, regarde dans la direction de la yole immobile. Le trou du souffleur est occupé par un nommé Igitur, dont la carrière d'acteur a été brisée par une chute dans un escalier mal éclairé.

Mallarmé se tourne lentement vers le banc, puis vers la dame aux pieds dans l'eau ; il reprend sa position initiale et entonne d'une voix de stentor : « Victorieusement fui le suicide beau... » Trou de mémoire. On entend Igitur répéter inlassablement « Tison de gloire... tison de gloire... » – sans effet.

La dame aux pieds dans l'eau sort de son sein un billet plié en petit bateau, se penche et le lance vers la yole. Haut dans les airs, Rimbaud traverse la scène comme un météore, d'abord violemment éclairé, puis s'éteignant. (Il ne repassera plus. Cette machine ne servant qu'une fois, on peut, si on la trouve trop coûteuse, la réutiliser pour faire passer une petite danseuse de Degas.)

Retour à l'action elle-même, qui se précise dramatiquement. Tandis que le billet flottant approche de la yole, un vent violent se lève. Le poney recule et, entraîné par le poids de la carriole, tombe au fleuve. Le jeune homme fringant de tout à l'heure saisit une des jeunes filles et l'emporte en haut du sentier, en courant. Une énorme vague soulève la yole, qui sort de l'eau et monte vers la droite, jusqu'à un tréteau suspendu où Schopenhauer l'attend. Mallarmé, toujours à la barre, regarde Schopenhauer et gouverne droit sur lui.

À l'endroit d'où la yole a décollé, des feuillets blancs émergent en grand nombre. La plupart sont vierges. Un bateau à rames apparaît à gauche. L'équipage, formé de touristes américains, recueille les feuillets dans des épuisettes.

LE PETIT BANC DE BOIS

De l'autre côté de l'eau, le jeune homme fringant du début redescend le sentier au bras de la jeune fille, enrubannée.

Le rideau les suit aussitôt.

(1985)

LA GARE DE VONCQ

Le nom de la gare n'est pas rassurant. Les lieux non plus, quand on pense que le féroce infirme, retour des pays chauds, y débarqua de l'omnibus brinquebalant pour remonter par la route sans ombre vers le hameau sans coqs, sans enclumes. À ce moment-là, il ne se nourrissait plus du biscuit de la route. Elle était plus sobre que jamais, et surnaturelle. Tout commença ici, derrière ce talus, cette pente du talus, quand l'homme partit, comme mille anges qui se séparent de la route. *Mémoire* dit que sa mère courut. En haut, elle a sa maison. Devant, un monument annonce : « Ici, Ribaud écrivit *Une saison en enfer* ». Le m est tombé, œuvre d'un plaisantin ou du temps. Redescende à la gare par l'aigre campagne et derrière la gare, surprise : l'écluse ! La rumeur des écluses couvre mes pas. L'eau coule en cascade par la porte mal jointe. La maison de l'éclusier est habitée : les persiennes ne sont pas détachées, mais fermées. Il n'est pas là, pourtant. Peut-être dans le Midi, avec le général ? Derrière l'écluse, au bord du bassin, une file de pêcheurs assis sur des pliants espère sans cesse. Rien de moderne. D'ailleurs, il n'y a rien à pêcher là-dedans. Remontée au hameau, donc, et sortie rapide, sans vue sur une église. Le curé aura emporté la clé *et* l'église. Dernière image, l'écriteau : « Roche, village de Rimbaud ». L'amour est diffus, comme tout le reste. Ce qui prête à aimer prête en même temps à rire et à détester. Seul l'amour surnaturel échappe à l'expérience de Magdebourg. Sur le plancher des vaches, un attelage recule-t-il, l'autre est précipité au loin avec les hémisphères. Entre Roche et Rimbaud, les forces contraires tiennent. Il part toujours, il revient toujours. Ces forces tiennent aussi entre Rimbaud et moi, comme les vieilles traverses entre les rails, à la gare abandonnée de Voncq.

(1985)

AFFINITÉS ÉLECTIVES

Dans la période poétique 1975-1980, je vois se dessiner une figure, et aux sommets de cette figure : *Sol inapparent* de Gilles Cyr, *Peinture aveugle* de Robert Melançon, *L'équation sensible* de Denys Néron, *Lettres* de Pierre DesRuisseaux, *L'envers des choses* de Michel Lemaire. Les lignes entre les sommets sont incertaines. J'y distingue tout de même la présence puissante du monde extérieur. J'y distingue la présence du sujet actif qui, mis à l'épreuve du monde, en interiorise l'expérience et la partage avec probité. Cette eau-là est passée sous terre avant de m'être donnée, et pourtant, c'est autre chose qu'une rinçure d'inconscient. J'y distingue un souci d'accomplissement formel qui évite les contorsions inutiles et une intelligibilité qui n'exclut pas la difficulté. Je veux m'en tenir à ces quelques grandes lignes. Trop de nuances nuiraient à la netteté de la figure. Il faut croire qu'elle a une certaine solidité, puisque les recueils postérieurs de plusieurs des auteurs m'ont ramené à elle.

Il en va de cette figure comme des « familles » décrites par Gobineau dans *Les Pléiades*. À l'intérieur circule un courant spirituel, si ténu soit-il, au milieu des frictions. Ces « familles » se dessinent très loin de ce qu'on appelle mouvements ou écoles. Elles se constituent sans intention, sans considération de temps ni d'espace et, au cours d'une vie, suivant l'évolution de l'observateur, les figures qu'elles forment se modifient.

Quelle folie de penser que ces figures pourraient être imposées à d'autres ! Tout au plus peuvent-elles être montrées et c'est tout ce que je veux faire : signaler qu'il y a quelque chose à voir dans la poésie québécoise récente, pas nécessairement ce vers quoi mes affinités me portent, mais certainement quelque chose qui ne s'est pas montré, puisque tout ce qui s'est montré, tout ce qui a sombré dans la farce histrionique s'est discrédité. Une poésie qui a besoin de colloques, de tribunes, de micros, de serrage de coudes pour exister prouve qu'elle n'est rien. L'éventuel public d'amateurs peut rire à gorge déployée de ce carnaval, qui en vaut un autre, il n'est pas assez crétin pour acheter

le produit. Imagine-t-on Mandelstam présidant un colloque sur lui-même ?

Dans l'océan de la production frénétique de plaquettes, une vague recouvre la précédente avant qu'on ne l'ait vue, et tout finit dans les grands fonds. L'uniformisation règne. Les textes qui «travaillent le corps penché sur son écriture», comme on dit ridiculement, sont désespérément identiques, comme les corps. L'inconscient est rabâcheur et rasoir. On ne s'y laisse pas prendre deux fois. Quand va-t-on voir que l'engrenage des courants et des mouvements de production est une forêt qui cache les arbres ?

Voici un arbre.

George Steiner a écrit qu'*Ariel*, recueil posthume de Sylvia Plath, était le livre de poèmes de langue anglaise le plus marquant depuis *Deaths and Entrances* de Dylan Thomas. Lisant *Ariel*, j'y vois d'abord des paysages bouleversés où chaque élément gagne en relief par sa forme inhabituelle, et j'évoque Soutine. Des échos de l'expressionnisme allemand se font entendre : contrastes violents, tons criards, traits accusés, vision déformante, et j'évoque Trakl. Me frappe particulièrement un contraste entre le mouvement brusque et le calme plat, mais je m'aperçois que tous deux sont également porteurs de menaces et de désespoir, et je n'évoque plus l'expressionnisme.

Le contraire, en effet, n'existe ici qu'en surface. Au fond, l'univers d'*Ariel* est d'une terrifiante unité. Il ne reste plus grand-chose des éclaircies bleues – tendresse ou espoir en l'avenir – qui traversent l'expressionnisme allemand de place en place. L'être fragile, flottant, déchiré, pris dans un univers hostile, ne peut plus en contenir l'effet que par la forme. Dans le poème, le chaos reste chaos et devient architecture ; la démesure reste démesure et devient mesure ; la perte de contrôle reste perte de contrôle et devient maîtrise. C'est l'équilibre, l'art, l'organisme, le microcosme, l'objet fascinant de Benn, et voilà pourquoi un si grand contentement peut venir d'une chose si décourageante.

Non. Pour être au cœur d'*Ariel*, je dois aller plus loin encore, et constater que la contemplation de l'objet fascinant qui réconfortait Benn ne sauvera pas Sylvia Plath d'un désastre précipité. L'objet fascinant est posthume. Il ne peut plus rien pour celui qui l'a fait. Et voilà que Sylvia Plath est l'aboutissement ultime d'une longue lignée.

Dans un sens, il serait tentant de dire qu'elle est le «dernier poète», comme on a dit, cinq ans avant *Ariel*, que Nicolas de Staël était le «dernier peintre». On peut du moins voir en eux les terminus d'une conception de l'art.

Avec le retard qui me caractérise, j'apprends qu'une version française d'*Ariel* a été donnée par Laure Vernière aux éditions des Femmes en 1978. Je me la procure et j'en suis enchanté. Elle n'esquive pas les risques, elle les court pour le meilleur et pour le pire ; elle surmonte bien des problèmes épineux pour lesquels je ne voyais pas de solution. Curieusement, c'est par des détails très simples qu'elle me fait déchanter un peu. Pourquoi, par exemple, forcer la note expressionniste en traduisant *bells* par *glas* ou *moves* par *gronde*? Pourquoi, à l'inverse, estomper la crudité de l'expression en traduisant, par exemple, *mackerel gatherers* par *pêcheurs* ou *toeless foot* par *pied mutilé*? Ce n'est qu'un détail, mais je pense à Shakespeare expurgé pour les nez français dans les premières traductions. Pourquoi, parfois, cette tendance à déplier des formules elliptiques, comme pour les expliquer¹? Pourquoi le penchant, déjà vu ailleurs chez les traducteurs français, à effacer l'abrupt et le bizarre, à civiliser les textes, à arrondir les angles, à rendre la phrase plus adroite, plus coulante ou plus jolie? J'ai beau jeu de poser quelques questions de détail. Pour cent autres, que je me garderai de poser, j'aurais eu les mauvaises réponses et Laure Vernière, les bonnes.

(1985)

1. Pour Bonnefoy, traduire, c'est expliquer. L'idéal serait de rendre toujours la signification *et* l'effet, mais un texte très dense ou très concerté condamne la traduction à rendre plus de signification *ou* plus d'effet. (Note de 2001)

BLIND PAINTING

En 1979, Robert Melançon publiait *Peinture aveugle* (VLB). Ce recueil reparaît dans une version nouvelle, accompagnée d'une traduction anglaise de Philip Stratford, sous le titre *Blind Painting* (Signal Editions, 1986). Melançon a supprimé quelques poèmes, en a ajouté quelques-uns et récrit presque tous les autres. Dans l'ensemble, le recueil me semble avoir beaucoup gagné à ces remaniements.

Je veux en prendre pour exemple *L'été*, où j'ai tant de joie à reconnaître l'esprit du haïku sans la lettre, l'esprit sans le déguisement :

L'été (1979)

Lilas que multiplie
Le soleil, que flaire
Le vent : chaque feuille
Où se pose le temps soutient
Tout le ciel. Une fauvette,
Fruit bref, l'ébranle,
Fait couler le bleu.

L'été (1986)

Le soleil fait ployer
le lilas que remue le vent :
chaque feuille soutient
tout le ciel. Une fauvette,
fruit bref, l'ébranle,
fait crouler le bleu.

D'une version à l'autre, le gain me semble total, sur tous les fronts¹. La syntaxe du début est beaucoup plus naturelle. L'incertitude, le déséquilibre rythmique des quatre premiers vers sont maîtrisés. L'abstraction de *multiplie*, de *flaire* appliqué au vent, du temps qui *se pose*, laisse place au concret de *fait ployer* et de *remue*. Le *f* très important de *flaire*, pourtant, n'est pas perdu : *fait* le récupère. Et voilà deux fois le mot *fait* en six lignes : admirable indifférence au « beau style », et connaissance de la force du verbe *faire* ! Aussi, de *couler* à *crouler*, quel gain d'énergie ! Qu'autant de mouvements soient maintenant

1. J'ai pourtant toujours un petit regret : qu'entre 1979 et 1986, les majuscules au début des vers aient disparu. C'est un signe distinctif auquel je m'entête à tenir contre l'opinion universelle. (Note de 2001)

visibles me comble : *soutient, fait ployer, remue, ébranle, crouler*, c'est l'action prenant le pas sur l'idée, c'est la vie. J'aime d'autant plus ces mouvements que rien, absolument rien dans le rythme du poème ne traduit l'agitation. Pour qu'il y ait contrepoint et non confusion du rythme et de l'énoncé, il est préférable qu'ils se contredisent. Et tout est juste : je reconnais les feuilles du lilas affaissées à midi, en été, quand elles demandent à boire et que chacune semble porter un poids si lourd. Je vois le *fruit bref* : la fauvette dans la position d'une prune, *brève*, parce qu'elle est à la fois petite et fugace. Je vois le tour pendable qu'elle joue au bleu, pour soulager les feuilles. Si le poids du bleu s'en va, elles se redresseront. Non. Ce n'est pas de l'écroulement du bleu qu'elles ont besoin, c'est d'eau. Elles ont simplement soif. Le bleu et la fauvette n'y peuvent rien. Dans ces six vers, tout est simple et pourtant, on ne trouve aucune trace de ces lieux communs dont Melançon dit ailleurs qu'ils ressemblent à la tristesse.

Je me demande si ce poème, contredisant l'affirmation bétonnée de l'introduction¹, n'est pas malgré tout un autoportrait. Le *f* de la fauvette rayonne dans cinq des six vers. Elle n'est pas aussi fugace qu'elle en a l'air. Elle veut l'été à elle toute seule, le régler et le gouverner, elle est partout. Malheureusement, la traduction anglaise, à laquelle on ne peut tout demander, perd les *f*, ainsi que les deux *fait* auxquels je tenais. Dans la version française, je ne vois pas du tout comment la peinture pourrait être dite *aveugle* : non seulement je vois, mais j'entends par les *f*, ce qui est tout à fait hors de portée de la peinture.

De 1979 à 1986, le poème a été nettoyé, lavé par la clarté, comme le dit merveilleusement, en substance, l'*Après-midi d'automne en forêt dans le comté de Brôme*. Quand cette opération est faite, le lecteur peut, lui aussi, pour citer Mandelstam, « se laver dans le souffle du vers ». Les poèmes de Melançon ont le débit égal de courants, de cascades que rien ne perturbe. Ce qu'il dit chercher à la page 24, un rythme qui rendrait « le fil sans fin » du temps, il l'a trouvé. C'est ce mouvement perpétuel, sans ruptures, que la traduction anglaise de

1. Dans l'introduction, Jacques Marchand écrit : « Melançon refuse d'utiliser ces éléments physiques comme matériaux d'autoportraits. » C'est présumer que l'effet pourrait coïncider exactement avec l'intention, ce qui me paraît improbable.

Philip Stratford me semble rendre le mieux, et c'est l'essentiel. Quelques vers, pourtant, présentent des particularités rythmiques que l'anglais escamote. Par exemple, le dernier vers de la page 28 :

et avec elle venait la campagne entière.

L'anglais ignore le magnifique mouvement d'amplification, de dévoilement que suggérerait cette ligne, et donne une platitude :

and with it the entire countryside.

La même remarque vaudrait, me semble-t-il, pour le dernier vers de la page 62 et les vers 3 et 4 de la page 16.

On constate vite, dans les poèmes de Robert Melançon, l'importance des mots *lumière*, *ombre*, *rumeur*. Un cortège de nuances les suit. *Lueur*, *luit*, *éclat*, *brille*, *flamme*, *flamboient*, *flamboyant*, *clarté*, *jour*, *s'éclairer*, *lumineux*, *incandescent* vont avec *lumière*; *ténèbres*, *nuit*, *obscurité*, *noir*, *lie*, *encre*, *suie* vont avec *ombre*; *bruit* et *cri* vont avec *rumeur* qui, lui, n'est pas loin de *ramures*. Ainsi se compose, à partir des mêmes mots subtilement orchestrés, une suite de variations tout en nuances. Jamais le retour d'aucun de ces mots ne donne l'impression d'une redite, et c'est là le tour de force. Le mouvement perpétuel déployé dans le rythme et dans les thèmes l'est aussi dans les mots. Aurait-il été bon de donner à ces mots, dans une autre langue, des équivalents fixes? *Rumeur* est traduit ici par *whispering*, là par *murmur*; *éclat* est traduit ici par *radiant*, là par *light*, ailleurs par *flash*; *clarté* est rendu ici par *light*, ailleurs par *brightness*; *bruit* est rendu ici par *noise*, là par *sound*; etc. Et les subtils glissements mis en place se perdent un peu, l'impression du perpétuel retour se brouille.

L'art de la variation est porté dans *Peinture aveugle* au niveau que j'admire chez Brahms. Que ne fait-il pas avec les thèmes simples empruntés à Haydn et à Haendel? Le thème de Robert Melançon est encore plus simple : la succession du jour et de la nuit.

(1986)

UN COUP DE POMPE À VÉLO

Si je comprends bien la préface de Patrick Reumaux au *Troisième policier*, Flann O'Brien avait une parenté avec la clique des Irlandais bizarres et célèbres (Synge, O'Casey, Joyce, Yeats). On peut penser qu'il était le petit frère de la bande. *Le troisième policier* (Hachette, 1980) est le deuxième de ses quatre romans. L'intrigue commence dare-dare : on apprend qu'un vieillard a reçu un coup de pompe à vélo. L'événement est suivi d'un retour en arrière où le narrateur, complice du coup de pompe, évoque sa vie de traîne-savate qui perd une jambe. On revient ensuite à la pompe, à laquelle est liée une histoire de cassette noire. Chemin faisant, le narrateur expose les théories d'un certain De Selby, surnommé « l'énigme de l'Occident », sur les avantages des maisons sans murs. Puis, le vieillard du début réapparaît dans une vision, avec « des yeux truqués fonctionnant à l'électricité ». Un dialogue étrange s'ensuit entre le narrateur unijambiste et le vieillard, dialogue auquel se joint l'âme du narrateur, pré-nommée Joe. Je n'ai raconté que les trente premières pages. Les cent cinquante autres sont encore plus curieuses. Où est-on ? Quelque part entre Swift, Poe, Gombrowicz et un Kafka éméché, non loin de la colline où, pour se changer les idées, le père de Samuel Beckett allait « péter tranquillement sous les fougères ». L'effet sur le lecteur est celui d'un coup de pompe à vélo inattendu.

(1986)

L'INÉGALABLE

Entre les deux guerres, pendant que les surréalistes produisaient leur amusante poésie de tireuses de cartes, Claudel se plaisait à répéter : « Verlaine est le plus grand poète de l'époque¹. » À ce qu'on dit, dans la poésie française, les préférences de Mandelstam allaient à Verlaine et à Villon. Il paraît que même Tzara admirait Verlaine. Qu'admiraient-ils, tous les trois ?

Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs [...]

Aucune ligne de conduite à tirer de ces vers, pas l'ombre d'une pensée à méditer ou à décortiquer savamment. Rien que le commencement d'un tout petit chant, deux couleurs qui donnent le ton : Verlaine entre l'amour et le désespoir. Quand on a dit cela, quoi ajouter ? La répétition du verbe *être* ne peut que décourager les amateurs de « style ». Il y a heureusement plus de phrases à tirer de la biographie de l'auteur et, en général, les commentateurs se replient sur elle. Ainsi faisait-on déjà du vivant de Verlaine. On cherchait à entrevoir le traîne-savate, le jamais-dessouîlé, l'incroyable ex-gendre Mauté de Fleurville, l'homme qui avait même essayé d'être cultivateur, le converti à répétition, que sais-je ? Qui venait voir celui qui pouvait faire entrer onze consonnes différentes dans un vers de neuf syllabes, de façon que le presque rien rejoigne le tout ? Mallarmé, sans doute. Qui d'autre ?

Des meilleurs poèmes de Verlaine, il y a pourtant tout à apprendre, si l'on veut trouver la langue poétique dont parle Mandelstam, plus brute même, moins apprêtée et moins raffinée que la langue orale. Il y a aussi en Verlaine un observateur de la nature très attentif, qui contredit la théorie du vague. Il y a en lui un artiste roué, tout le contraire d'un naïf, qui trouve le seul mot possible, du double point

1. C'est Georges Duhamel qui le rapporte dans ses mémoires. (Note de 2001)

de vue du son et du sens, et souvent le plus simple. Il y a en lui un professeur de syntaxe qui ne se contente pas de la facile juxtaposition d'énoncés, mais construit des phrases équilibrées et naturelles, réparties sur plusieurs lignes.

Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtil des voix anciennes...

Poésie de tout repos à lire... et des plus savantes. Je dirais même, au risque d'exagérer: de tout repos à lire, parce que des plus savantes. Ici, on ne présente pas au lecteur un fourre-tout, on ne l'oblige pas à finir le travail dont on s'est dispensé.

Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las...

Ces vers existent, et que font-ils pour le prouver? Tout simplement, ils ne se laissent pas déloger de la mémoire. Quelqu'un de savant dirait peut-être que ce sont des archétypes de vers.

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!...

Verlaine a réussi cela dans une dizaine de poèmes. Jean-François Revel, dans son anthologie, arrive à peu près à ce chiffre, si je ne me trompe. Une dizaine de poèmes, c'est bien suffisant. Qu'est-ce que la mémoire ferait de deux mille vers? Stendhal, écrémant tout Lamartine, gardait deux cents lignes.

La plupart des poètes modernes sont faciles à imiter. Il suffit de s'y mettre sérieusement, on attrape vite le tour de main. Mais Verlaine¹?

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer...

Comment réussir l'équivalent de cela? L'imitation n'a aucune prise. Il n'y a aucun fil à tirer. On voit bien le renversement du motif

1. J'ai écrit cela pour avoir longtemps essayé autrefois, et conclu que Rimbaud et Mallarmé étaient plus faciles à pasticher que lui. (Note de 2001)

mélodique des consonnes (lnm-mnl), digne de Bach. Mais le même motif, reproduit avec d'autres mots, ne donne rien de tel. On a oublié de tenir compte de la mélodie des voyelles, que Mandelstam appelait grégorienne, et le contrepoint des deux mélodies, quel casse-tête ! Il faut que cela soit donné. C'est un accomplissement constatable après coup, mais un projet irréalisable, un « pur délice sans chemin ».

(1986)

UN VAGABOND JOUE EN SOURDINE

À Yves Crespel

Quel titre André Dhôtel aimerait-il que l'on donne à un article sur lui? Peut-être celui qui surmonte cette page, volé à Hamsun. Ou bien: *Le cancre du roman*. L'image du cancre en est une qu'il affectionne, tout professeur qu'il est. L'image de celui qui ne fait pas ce qu'on attend, qui n'est jamais là où il faudrait et qui, de ce fait, surprend des choses que personne ne remarque. Devant les bons élèves, le monde se compose un masque de concepts, de lois, de systèmes, de démonstrations qui les fait parler à vide en croyant parler de lui. Le cancre, celui qui n'y connaît rien, a bien plus de chances d'y voir clair, et voyant clair, il vit vieux.

André Dhôtel a aujourd'hui 86 ans, au moins cinquante livres derrière lui et une poignée de lecteurs fidèles, dont Paulhan, Follain, Jaccottet. Comment nommer les livres de Dhôtel? Des «romans»? Ce sont des histoires qui s'étendent de proche en proche, vaille que vaille, comme l'eau s'étendant sur une terre sèche et presque plate: elle cherche les creux et lorsqu'ils sont pleins, elle déborde vers d'autres creux. Ce qui compte, dans les livres de Dhôtel, ce n'est pas l'intrigue, c'est ce qui reste après la lecture: l'impression que le monde n'est peut-être pas tout à fait ce qu'on croyait.

Le monde des «romans» de Dhôtel, c'est le monde avant que les routes soient toutes tracées, ou bien le monde des routes effacées. Pourquoi dit-on une phrase plutôt qu'une autre? Pourquoi regarde-t-on de tel côté? Pourquoi va-t-on à tel endroit plutôt qu'ailleurs? Les mouvements, les paroles restent aussi imprévisibles que les brusques changements de direction dans le vol brisé des oiseaux. «J'ai, dit Dhôtel, la passion de ce qui est hasardeux, c'est-à-dire vu au hasard et à côté de la question.» Or, tout est hasardeux pour le promeneur qui n'est heureux que perdu, pour le guide de musée qui n'est heureux qu'amnésique et qui improvise. Ces gens-là ne bâtissent pas

d'itinéraires raisonnables ni d'intrigues bien ficelées, et cela déroute et agace.

Les personnages de Dhôtel ne se détachent pas sur la toile de fond d'un milieu. Au contraire, c'est bien souvent le milieu, la nature omniprésente, qui donne l'impression d'occuper le devant de la scène. Un oiseau, un arbre ou un orage, captés au passage, simplement parce qu'ils se trouvaient là, font une apparition intempestive et peuvent tenir un rôle de premier plan un certain temps. Les personnages sont présentés comme les éléments d'un grand tout fluctuant et indissociable, comme de simples émanations des circonstances du milieu naturel. Dans cet univers singulier où tout tend vers l'harmonie, ils sont une surface en perpétuel mouvement dont il faut deviner la profondeur, comme celle de la rivière.

Les événements (rarement marquants) et la chronologie sont laissés au second plan et traités à la légère. Au fond, quand Dhôtel écrit « le lendemain » ou « un mois plus tard », on a l'impression que c'est égal et interchangeable. Les moments, comme les lieux, existent à plusieurs niveaux. Il s'agit d'abord de s'y arrêter, de les regarder sous plusieurs angles, d'en éclairer les prolongements. Peu importe ce qui viendra après. Et tout semble raconté paresseusement, sans effort. Sans effort ? Le plus grand effort est peut-être de s'empêcher d'en faire.

En sortant d'une des « chroniques fabuleuses » de Dhôtel, le lecteur se surprend à douter de ses habitudes de perception, d'organisation et d'explication. Ce à quoi il ne portait aucune attention a été monté en épingle. Le détail le plus banal, la phrase la plus anodine ont pu déclencher des changements considérables et décider de toute une vie. Les références conscientes ou inconscientes qui donnaient au lecteur assurance et stabilité se mettent à bouger, disparaissent, réapparaissent ailleurs, comme des feux follets. Où est-il ? Qui est-il ? Qu'est-ce que le monde ? Il lui vient à l'idée que Dhôtel ne l'a pas placé dans cet état sans intention, et que ce diable de bonhomme à l'œil narquois, ce faux naïf, avait un plan. Quel plan ? Comment sortir de l'indécidabilité sans les lunettes que l'auteur lui a enlevées ?

Ce qui au moins ressort très clairement de l'œuvre de Dhôtel, c'est la passion de voir et de noter avec émerveillement le jaillissement de la vie sous toutes ses formes. Donc aussi la passion du

regard, toujours en quête de l'inespéré, de l'improbable, du décalage infime qui change tout. Pour voir et entendre au-delà des apparences, il faut absolument « rompre avec l'optique routinière », avec les livres d'école qui n'hésitent jamais, et donc se trompent toujours. Il faut devenir libre comme le cancre, errer à la recherche de signes et se laisser éblouir par la lumière.

Dhôtel ne nous conduit pourtant pas au désert comme le sorcier yaki de Castaneda. Il est dans les petites villes, les villages, les bois, les chemins de champs d'un pays bien peuplé, fourmillant de gens de toutes sortes : la Champagne du Nord et l'Ardenne. Sa géographie passe par Roche. Il est un des seuls à avoir vu Rimbaud sans « semelles de vent » d'opérette, faisant les foins et se trouvant si monstrueusement bête d'aimer ça. Le pays le plus familier, chez Dhôtel, est cependant le plus étrange. Exactement comme dans certaines *Illuminations*, avec une force et un accent de vérité surprenants, mais sur un mode tout autre, et mine de rien.

(1986)

AUX SOURCES DE L'ÂME

Jean-Paul de Dadelsen, poète alsacien, a laissé l'image d'une personnalité complexe et fuyante. Attaché à l'Alsace comme à sa mère, il la quitte à dix-sept ans et n'y vivra plus. Poète, il abandonne la poésie pendant vingt ans et s'intéresse avant tout à la musique. Professeur agrégé d'allemand, il n'enseigne que quelques années. Il traduit Glaeser, Brentano, Keyserling, mais sans faire carrière de traducteur. Écrivain, il veut d'abord vivre, devient journaliste, voyage beaucoup et ne publie de son vivant que quelques poèmes dans des revues. La vie recluse en poésie n'est pas son fait. Flaire-t-il de la futilité dans l'acte d'écrire? Trouve-t-il ridicule l'idée que la liberté du langage puisse compenser le manque d'expansion d'une vie? Se payer de mots ne lui convient pas. Il écrit : « Je m'efforce toujours d'être en contact aussi étroit que possible avec la vie, de travailler avec mes mains, de connaître les autres gens, et non pas les gens de cerveau, mais les gens vraiment humains. » Quand il meurt, en 1957, à quarante-quatre ans, il est directeur de l'Institut national de presse de Zurich. Cinq ans après sa mort, Albert Camus et Henri Thomas rassemblent ses poèmes sous le titre *Jonas* (Gallimard, 1962). En 1982, les éditions du Temps qu'il fait publient *Goethe en Alsace*, un ensemble de textes inédits. Il n'existe de lui que ces deux livres, et le moins petit des deux, *Jonas*, est devenu introuvable¹.

Dadelsen était un poète luthérien. Denis de Rougemont a salué *Bach en automne* comme le seul poème luthérien écrit en français. Ce qui intéressait Dadelsen, c'était le mystère divin de l'être. Il cherchait à l'approcher non dans la pénitence et l'isolement, mais, dans l'esprit de Luther, à travers une vie prise à bras-le-corps et vécue comme un hymne à la vie. La principale joie de Jonas, dans le poème du même nom, c'est que sa mère ait eu « un vrai plaisir » la nuit où elle l'a conçu, et il l'en remercie.

1. Il a été réédité en 1986 dans la collection « Poésie Gallimard ».

La personnalité complexe de Dadelsen a livré passage à une poésie paradoxale, torrentielle et mesurée (il allait jusqu'à marquer des poèmes de barres de mesure), brouillonne et minutieuse. Elle charrie la gravité, la bouffonnerie, la bonhomie, l'emportement, le pathétique. Son caractère composite a suscité la contradiction. L'unité de ton dans une œuvre rassure les lecteurs : ils peuvent la placer tout entière dans le même tiroir. Peu leur importe qu'au pire, son uniformité tienne du jeu coquet ou de la pose, elle est facilement classable et assimilable. Une explosion en tous sens, on ne sait trop qu'en faire. Telle est l'œuvre de Dadelsen : même mince, elle déborde, elle dépasse, comme le comte Alfieri de son cercueil devant Chateaubriand mourant d'envie.

J'ignore si le cercueil de Dadelsen a été trop court. S'il l'a été, c'est à cause d'une trentaine de pages de poésie qui sonnent aux sources de l'âme avec la gravité ample et simple et la profondeur vibrante des chorals de Luther.

(1986)

UNE ODEUR DE TEMPS

Depuis que j'avais découvert, bien tardivement, que Jiménez, Trakl, Benn, Jorge Guillén, Ungaretti, Mandelstam et Hopkins avaient existé, aucun livre de poésie ne m'avait laissé avec le sentiment d'une petitesse inqualifiable. Ce sentiment m'a terrassé à nouveau en lisant *Enfant d'Europe* (L'Âge d'Homme, 1981) et les *Poèmes 1934-1982* (Luneau Ascot, 1984) de Czeslaw Milosz. Je veux le dire pour lui faire honneur : la bibliothèque municipale de Montréal possède ces deux livres, et aussi l'essai *La terre d'Ulro* (Albin Michel, 1985), ce qui n'est peut-être pas le cas de toutes les bibliothèques publiques des villes francophones.

Lisant Milosz, je découvrais une architecture, une force d'expression sobre, une ampleur sans débauche de mots, la puissance de la précision, l'ajustement de l'expression au but visé, grâce auquel les vers font mouche, en un mot, un équilibre imposant, tout cela dans la mesure où la traduction pouvait me le laisser entrevoir. Derrière Czeslaw Milosz se profilait vaguement l'oncle Oscar Vladislav : « la Bible, Goethe, l'encre et son odeur de temps ». J'avais devant moi un artiste dans la pleine maîtrise de son art, et un grand poète religieux. Un poète qui écrivait sur Beethoven, comme Benn avait écrit sur Chopin et Jouve sur Berg, Bach et Mozart. La conscience la plus lucide, embrassant généreusement l'histoire et l'espace, le temporel et le spirituel, sans restriction d'aucune sorte. Chose plus étonnante encore : c'était, dans l'ensemble, une poésie que je comprenais bien, pas plus énigmatique qu'une conversation réfléchie.

Je découvrais un *Veni Creator* musclé et musical qui faisait resurgir devant moi Duruflé, de Grigny, Titelouze, et, venu de bien plus loin, l'obscur Raban Maur de Mayence. Il faisait vibrer une telle colonne de temps que c'était merveille.

Viens, Saint-Esprit,
courbant (ne courbant pas) les herbes,
[...]
Alors éveille un homme, n'importe où sur la terre
(pas moi, je sais garder une certaine décence)
que je puisse en le contemplant m'émerveiller de toi.

À la vibration de la colonne de temps, le poème ajoutait une note d'humour que je rapprochais de ces phrases de *La terre d'Ulro* : « Car une religion sans humour n'est pas une religion à la mesure de l'homme, de même que le véritable humour, qui peut être tout sauf une grimace de haine recèle toujours quelque chose de religieux, et cette constatation ne date pas d'aujourd'hui. »

À l'image du temps, Milosz était tourmenté, divisé, il ne s'acceptait pas, se retournait contre lui-même :

Fier d'une seule vertu, connue de moi seul :
M'être flagellé avec une discipline à plusieurs cordes.

Cherchait-il à expier ce qu'il avait perçu comme le péché originel : « la première victoire de l'ego » ? Il avait cependant une vue claire du but : « Ni indulgent ni sévère envers moi-même ». En attendant, il recevait la paix à titre d'exception, de trêve, de clairière, d'éclaircie. C'était l'irruption ou l'injection par petites doses d'un temps sans continuité. En témoignaient des poèmes comme *Le bonheur* et *Don*. Pourtant, rien n'étant si simple, la tension douloureuse qui l'habitait habituellement avait aussi son bon côté. Lecteur passionné de Simone Weil, il savait que « la contradiction est le levier de la transcendance ». Le levier aussi de la poésie, envisagée *à la fois* comme un travail acharné et comme un don. Il écrivait :

Personne ne sait quel prix j'ai payé. Imbéciles, qui croient
Que l'on reçoit pour rien.

Mais aussi :

Je ne suis que le secrétaire d'une chose invisible,
Qui m'est dictée, et à quelques autres avec moi.

Je trouvais dans cette contradiction féconde la richesse dont on se priverait en décrétant petitement : la poésie *n'est pas* ou *n'est plus* ceci, ou *n'est que* cela.

Plus encore que les ensembles monumentaux, me frappaient des poèmes à la plénitude dépouillée, où l'intensité de l'expérience prenait pour véhicule un rapport court et sobre, et où la supériorité du fait éprouvé sur l'idée et sur l'image éclatait avec simplicité. La brièveté compte pour qui la joie de la poésie est d'abord de se réciter des vers sans s'encombrer de livres. Quoi qu'il en soit, dans les grandes comme dans les petites choses, Milosz établissait sa poésie loin de toute mesquinerie, et après avoir mangé de son champignon à double effet, j'avais démesurément rapetissé puis grandi, comme Alice.

(1986)

SOUS LE REGARD DU FAUCON

En quoi consiste l'art de Gerard Manley Hopkins? Que dire de juste à son sujet? C'est un art d'une grande complexité, issu pourtant de l'orientation la plus simple. Il n'a qu'un but : l'efficacité. Que tout ce qui est dit fasse impression sur le lecteur, s'imprime en lui. Curieux principe, pour un poète qui ne publiait rien! En fait, publiée ou pas, aucune poésie qui se respecte n'a jamais suivi d'autre principe. C'est le type d'efficacité qui varie, et la façon de l'atteindre. La musique peut venir d'un souffle, d'un pincement, d'un grattement, d'un coup frappé, d'une roue tournée. On peut être efficace en s'insinuant comme Cavafy, en parlant simplement comme Saba, en appuyant comme Ungaretti, en modulant comme Mandelstam, en débordant comme Claudel, en condensant comme Char, en chuchotant comme Verlaine et même en ronronnant comme Tennyson.

Quand on choisit, comme Hopkins, d'être efficace en éblouissant, il faut éviter la présentation prolongée d'un même objet sous le même angle, qui endort. Au contraire, faire défiler les aspects les plus variés, avoir recours aux moyens d'approche et d'évocation les plus divers, les plus contrastés, dans un mouvement sans répit. Le fond d'un tel comportement est la guerre totale à l'uniformité, à la banalité, à la monotonie, au cliché, à l'ennui, mais en même temps la recherche d'une grande justesse en tout. Autrement la panoplie des moyens, n'atteignant rien de juste, ou que des contours nébuleux, ferait figure de bric-à-brac ridicule, d'équipement de Tartarin, et l'attention se détournerait.

Dans *Le faucon* – celui des sonnets que Hopkins jugeait le plus accompli –, on dirait que les moyens mis en œuvre viennent de tous les arts. Peinture, architecture, sculpture et musique semblent avoir été convoquées pour éblouir. Toutes leurs armes tirent sur le lecteur des projectiles sur mesure. Pour séduire la mémoire, Hopkins envoie la forme fixe et les rimes (jusqu'à huit fois la même). Pour saisir le lecteur sur tous les plans, il joue de la familiarité, de la bizarrerie, de l'émotion brute, de la sensation raffinée, de perceptions élémentaires

et subtiles, et change de registre rapidement et sans prévenir. Il fait sonner à fond le clavier des mots et des phrases, les sons et les images. Pour aggraver l'effet, il lance, comme une grêle de clous, des salves de monosyllabes et des jets de couleurs fortes. Le jeu de position des mots est digne de la stratégie napoléonienne. Le coup de grâce : les bonds rythmiques. *Le faucon*, publié, aurait fait fuir les contemporains et Hopkins se serait retrouvé sans lecteurs, de toute façon.

Et pourtant l'efficacité totale est atteinte. Le geste parfait du faucon efface tout, fait place nette. Il vous tient sous son regard et dans l'envergure de ses ailes. « En vérité, se dit le lecteur, aucun autre poème n'aurait été digne de cet oiseau, de cet être-en-acte éblouissant. Lui, l'animal le plus rapide, aux yeux presque insoutenables, il a, par ce poème, véritablement fondu sur moi, et il m'emporte dans ses serres. » Ainsi se termine, par un enlèvement, l'histoire du faucon fasciné par l'aube, de Hopkins fasciné par le faucon et du lecteur ébloui par la synthèse poème-faucon et les armes de tous les arts.

En regardant à droite et à gauche, on constate que l'éblouissement s'étend, dans l'œuvre de Hopkins, à tout ce qui se distingue par un *air fringant*, une *fière allure*. C'est la seule raison d'être du curieux cortège que forment le pays de Galles avec tout ce qu'il contient (sauf les habitants), le docteur subtil avec Harry le laboureur, la truite qui nage avec le martin-pêcheur, Purcell avec Tom le terrassier, le front du berger avec les éclairs, Margaret avec l'alouette. Pour tous ceux-là et quelques autres, Hopkins fourbit ses armes et, chose si difficile (presque impossible?), réussit des portraits animés, un véritable cinéma de mots. Après de tels transferts d'énergie, pas étonnant qu'une dépression sans fond s'abatte sur lui. Invariablement, pourtant, l'abattement ramène son attention, son envie et ses forces vers un autre sujet qui bouge, plonge, danse, surgit, vire, fonce et rayonne – tout ce que l'abattement même lui fait admirer et désirer d'être. Maurice de Guérin, dont Hopkins avait lu *Le cahier vert*, n'avait saisi les mouvements du centaure et de la bacchante que par une déchirure dans l'abattement. Chez lui aussi, quand les forces ne parvenaient pas à se rassembler ni à s'orienter vers le but, c'était l'abattement seul qui parlait.

Dans quelle situation, dans quelle position fallait-il être pour écrire un poème comme *Le faucon*? Il fallait d'abord avoir vu l'oiseau. Les poèmes de Hopkins, souvent, naissent de l'émotion provoquée par une chose vue. Il fallait ensuite une conscience d'une grande acuité, une maîtrise technique souveraine. Mais cela n'aurait pas suffi. J'émettrais l'hypothèse qu'il fallait *avoir été* faucon, avoir fait l'expérience animale de la nécessité pure, avoir été plongé dans la nécessité aveugle, au sens où Simone Weil emploie le mot. Dans l'expérience des naufragés du *Deutschland*, Hopkins reconnaît la sienne. C'est peut-être là, dans la plus grande défaite ou incapacité, que gît la possibilité d'être lucide, que se cache la source d'une poésie « inspirée » – la source du don que Hopkins plaçait encore plus haut que la perfection du métier. Comme emblème de la lucidité en exercice, il ne pouvait rencontrer mieux que le faucon.

(1986)

« *NOISES TOO OLD TO END* »

Sur une oreille et l'autre, deux bruits trop vieux pour finir
Empiètent –

Ainsi Hopkins entendait-il la mer et l'alouette. De la même façon, j'entends les poèmes de Marie Uguay, que les éditions du Noroît rééditent en un volume (*Poèmes*, 1986) en y ajoutant quelques inédits. Les vieux bruits de la douleur et de la joie y sont partout, orchestrés d'une façon bien particulière, et ils sonnent juste. On n'a pas le sentiment qu'ils viennent de zones périphériques, mais du centre même, du point qui diffuse l'impression d'authenticité. La question en est une de position, d'orientation, et il n'est pas facile de parler à partir de son centre. Les mots n'y mènent pas. Leur laisser l'initiative mène dans le fossé. Ce qui compte, c'est le point d'où les mots partent, et ils ne partent pas volontiers du centre. Évoquant le centre, je sais exactement de quoi je parle, sans pouvoir le situer ni le décrire convenablement. Je le connais en le touchant, en l'éprouvant, en y étant, en étant lui, et soumis à son rayonnement. Désigne-t-on ce centre quand on emploie le mot «cœur»? On sait alors très bien qu'on ne désigne ni une pompe, ni une citerne de sentiments, mais infiniment plus: le carrefour de toutes les ressources, de toutes les facultés, le point de rassemblement où, dans des circonstances peu prévisibles, elles ne se contrarient plus les unes les autres mais se conjuguent, elles ne forment plus un nœud mais un bouquet.

On regrette parfois que Marie Uguay n'ait pas vécu pour trouver son accomplissement, mais on présuppose alors qu'il n'y aurait qu'une forme d'accomplissement souhaitable et louable, qui serait la réduction du poème à un squelette pur, sans images, modeste, évident, nu, etc. N'y aurait-il donc qu'une forme d'accomplissement enviable, par rapport à laquelle tout devrait être mesuré? En lisant Marie Uguay, j'aime mieux oublier cette idée d'un accomplissement unique, et chercher les moments où elle atteint un accomplissement

bien à elle, dans des poèmes où elle met sa marque, qui n'est celle de personne d'autre. Dans ce sens, un poème en particulier m'arrête, où l'univers, le temps et l'espace ameutés entrent dans la syntaxe incertaine du souvenir :

Il fut un temps d'attente dans le froid sel d'un été
Le silence était ces bancs de sable abîmés
ou décuplés par la lumière et le vent
Un jour cendres
à l'appel de l'histoire et des morts
Un jour lits solaires sous l'appesantissement de midi
puissantes corolles
confidents de solitude
Un jour rose des seins et des genoux
chair silencieuse sous la caresse des embruns
Un jour plus blancs encore que l'anneau de Saturne
pour l'enlevante pureté de la mer
pour les nuits d'éclairs et de lunes
pour les mouettes
blancs pour la parfaite représentation du silence
blancs entre les signes des seigles de mer

Cet autoportrait sur fond d'univers me paraît représentatif des plus grandes réussites de Marie Uguay. On y reconnaît le morcellement des phrases rongées par la mer, qui laisse des bancs de terre isolés, qu'elle visite et revisite. C'est un monde de juxtapositions qui semble contredire, dans sa configuration, le désir d'établir des liens que les prépositions manifestent. Le poème lance des hameçons jusqu'à Saturne. Il attrape les mouettes, les éclairs, l'histoire, la lune, tout, mais il y a des espaces blancs, des coupures, des vides. Ces caractéristiques pourraient rendre le poème effiloché, fragile, évanescant. Ce n'est pourtant pas le cas. À chaque lecture, il apparaît plus ferme, plus vigoureux, plus stable, et la substance sonore y est pour quelque chose. Il suffit d'aligner les *s*, les *i*, les *l*, les *an*, pour s'apercevoir que le mot *silence* est entrelacé dans tous les autres. La répétition le fait entendre à l'oreille interne, comme une mer qui s'éloigne et qui revient. L'avant-dernier vers n'est donc pas vain. Le poème est bien « la parfaite représentation du silence », non seulement par les formes et le blanc évoqués, mais aussi par la substance sonore. La

convergence des moyens d'expression peut difficilement être plus parfaite. Marie Uguay a-t-elle calculé cette représentation? Lui a-t-elle été donnée? Ces considérations m'amènent à une phrase citée au dos du livre, où Marie Uguay émet le souhait que «chaque mot maintienne en lui toutes les possibilités de perception». Qu'est-ce à dire, sinon qu'elle souhaitait faire donner au mot tout ce qu'il peut, faire jouer tous ses attributs, sans rien exclure? C'est bien ce que le poème m'offre : une orchestration de sensations, qui fait appel à toutes les perceptions du lecteur, l'ouïe comprise.

La poésie québécoise, anthologie de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu (L'Hexagone, coll. «Typo», 1986), ne donne que deux pages à Marie Uguay. J'ai le pressentiment que les anthologies futures lui accorderont beaucoup plus d'espace.

(1987)

LE CONTEMPORAIN DE PERSONNE

Il manque à l'histoire littéraire le chapitre des rencontres. On y verrait Claudel croiser Saint-John Perse à Hambourg, au fond du tunnel sous l'Elbe. On entendrait Claudel lancer, pour immortaliser cette minute énorme : « La mer, c'est la vie future. » Dans le même chapitre, on apercevrait aussi, bien sûr, Chateaubriand déguisé en chauve-souris, épiant et saisissant avec ses ondes la conversation de Bossuet et de Rancé sur une digue. Dans ses mémoires (*Témoignages*, Albin Michel, 1980), Chostakovitch affirme que ces rencontres ne sont rien, que l'histoire les invente, les enjolive, et que lui-même n'a pas échangé un mot avec Akhmatova quand il l'a vue. Akhmatova, pourtant, prétend avoir eu avec lui une conversation longue et intéressante. Je ne sais quelles paroles Mandelstam a échangées avec Boulgakov. Ce dernier, en tout cas, entendit une fois Mandelstam dire ses vers. C'était à Tiflis. Boulgakov fut agacé par la diction affectée du poète, mais l'impression laissée par les vers ne s'effaça jamais.

Bien plus tard, en relégation à Voronège, Mandelstam ne rencontrait plus grand monde. Il se promenait avec Nadejda, sa « compagne mendicante ». Il notait les vers qui lui venaient. On trouve dans ses cahiers d'alors ces deux petits extraits, datés du printemps 1937 :

Le poirier a tiré sur moi, le merisier
De leur force friable, sans jamais me rater¹

Un gamin aux pommettes rouges
S'est élancé comme un nageur
Seigneur et tyran de sa luge²

Pourquoi de tels vers sont-ils pour moi si importants ? Est-ce parce qu'ils me font mesurer le chemin de l'inconscient à la conscience, de l'expérimentation à l'expérience, de la communication à la communion ? Quand on cesse de jeter sur le monde des paroles égocentri-

1. Traduction de Philippe Jaccottet, *La Revue de Belles-Lettres*, 1981.

2. Traduction de François Kérel, *Tristia et autres poèmes*, 1982.

ques et des grilles de lecture comme on jette des déchets dans l'environnement, le monde peut-il devenir présence parlante, se révéler? Hopkins parlait d'un malheur-monde. Pourrait-on évoquer ici une parole-monde, que le poète a surprise, avec laquelle il est entré en résonance, de la même façon que son amie Akhmatova tentait de s'introduire dans la conversation déjà commencée du passé? Ce que je vois ici, pourrais-je dire que c'est le contraire du bavardage insipide et intarissable de tant d'intériorités autistiques, prisonnières d'elles-mêmes, sans aucun débouché sur la réalité commune?

Castaneda suggère de «diminuer l'importance de soi» pour «stopper le monde». Mandelstam n'eut pas grand-chose à faire pour diminuer l'importance de soi : on s'en occupait gracieusement à sa place. Il m'arrive de considérer bêtement cela comme une chance et une aide. Le résultat de la diminution d'importance, c'est le «tir» du poirier : la présence du monde est devenue puissance. L'image du «tyran de la luge» m'en apprend davantage sur la réalité du joyeux gamin que toutes les sciences humaines réunies. Que dire de plus vrai que cette vérité en acte, en mouvement pur, en vie? Décrire et expliquer les processus de la vie n'est pas dire la vie, mais ici, elle est dite, éprouvée et dite comme si elle avait parlé elle-même. Le «pacte avec les essences» de Jorge Guillén, c'est d'abord le monde et la vie éprouvés à fond. Chez Mandelstam aussi, le monde est éprouvé, la vie est éprouvée, le goût de l'être, que Hopkins trouvait parfois si amer, est éprouvé, et quand Charlotte Melançon écrit :

et que j'éprouve ce que je vois,

elle marche dans leurs traces.

La vie de Mandelstam à Voronège ne tenait qu'à un fil. Les pommettes cramoisies du gamin seigneurial, c'était une vie pleine de promesses, et le tir du poirier annonçait les fruits. Mandelstam les a-t-il enviés? Dans sa faiblesse fut leur force. Cinquante ans après, les pommettes du gamin sont plus rouges que jamais, et son élan princier le fait toujours passer comme une fusée. Mandelstam, qui se disait «le contemporain de personne», se nommait aussi «l'ami de tout vivant sur terre». L'un n'allait pas sans l'autre quand l'époque voulait que, pour la vie de chacun, toute autre vie pût devenir une rivale à abattre.

(1987)

LE CHEMIN DE MARIO LUZI

Un homme est en marche sur une voie ferrée. Les oreilles traversées par le sifflement du soleil, il saute les dormants distants d'un demi-pas. Pour ne pas les manquer (il doit en toucher un sur deux), il avance penché, les jambes en ciseaux très ouverts, ce qui diminue un peu sa taille, et la terre labourée à sa droite a l'air encore plus haute. Le soulèvement de ses crêtes fait penser à des dos prosternés, à une marine. À gauche, dans la forêt sans vent, le silence est si respectueux qu'on entend les feuilles tomber. Elles rebondissent de branche en branche avec un bruit métallique. Chacune a sa partie dans un air auquel les souliers du marcheur répondent. Celui-ci, malgré les apparences, est plus fragile que les feuilles. Un simple fantassin sans qui le sort a lieu, mais, qu'il le veuille ou non, tout a lieu en lui, tout lui parvient : des bribes de voix, un changement dans l'atmosphère, le harcèlement des souvenirs, l'interpellation des gens qui passent, tout se transforme en enjambées lentes et sûres. Où va la voie ferrée ? Où qu'elle aille, c'est bien trop loin pour qu'on en ait la moindre idée. La forêt a atteint sa hauteur et les sillons s'arrêtent. Leur destination atteinte (un fossé ou un chemin), ils repartent en sens inverse pour former une étendue. La voie ferrée demeure étroite et se faufile. Elle contourne les obstacles et dépasse tout ce qu'elle voit.

J'ai pensé à cette longue image en lisant *L'incessante origine* de Mario Luzi (Flammarion, 1985). Ce volume présente en version bilingue toute la poésie publiée par Luzi entre 1965 et 1971. Les traductions françaises des poèmes sont dues à Philippe Renard et Bernard Simeone. Voilà une heureuse publication quand on sait, d'une part, que Luzi est considéré, avec Caproni et Zanzotto, comme un poète très important de l'Italie actuelle, et d'autre part, qu'il n'existait de son œuvre aucune traduction de cette envergure.

À tort ou à raison, je vois l'œuvre de Luzi passer entre deux écrits qui me sont chers : *Le christianisme et la vie des champs* (1942) de Simone Weil et le *Traité du rebelle* (1951) d'Ernst Jünger. Côté forêt se trouve le rebelle, dont les alliés sont l'art, la philosophie et la théo -

logie, le rebelle en quête de ce que ne montrent pas « des représentations du monde de plus en plus médiocres ». Côté champs, la lumière crue de l'expérience commune, de l'agression quotidienne, qui constitue la doublure de la vérité, l'envers sans lequel il n'y a pas d'endroit.

L'œuvre de Luzi s'avance en se métamorphosant, elle se métamorphose sans perdre le fil. Elle éclaire tour à tour ses différents versants. À travers rencontres, affrontements, sollicitations, qu'elle n'évite jamais, elle enfonce son soc plus avant, creuse pour atteindre en l'homme un fond simple, caché sous des complications théâtrales et que la poésie n'éclaire pas toujours aussi bien qu'ici :

Je ne songe pas à me défendre, je songe au nœud
de cette souffrance resté bloqué,
serré en un point de sa vie, sans rachat.

Si chaque rencontre est l'occasion d'être plus perspicace, elle est aussi un appel :

« Tu dois croître : croître en amour
et en sagesse », m'enjoint ce visage
défait qui transpire dans la lumière
un jour incertain.

Chaque rencontre est encore une provocation, qu'il ne faut pas laisser sans réponse :

Je réponds : « Je travaille aussi pour vous,
par amour pour vous. »
Il se tait un instant comme pour recevoir
cette pierre en échange
du sac douloureux vidé à mes pieds et répandu.

De ces rencontres exigeantes – avec des personnes réelles ? avec des voix adverses venues du fond de lui-même ? –, le marcheur ne sort pas affaibli, mais plus déterminé encore à partager en avançant :

[...] Seule
la parole à l'unisson des vivants
et des morts, la communion vivante
du temps et de l'éternité peut trancher
le dur filament d'élégie.
C'est ardu. Tout le reste est trop émoussé.

Une telle exigence pourrait tourner en hauteur guindée. En fait, elle ne détruit pas le bonheur d'accueillir la vie :

« Heureux êtes-vous pris dans le mouvement », dis-je
fixant depuis le pont
ceux qui naviguent avec abandon ou ardeur
et je regarde l'unité que dans le multiple
crée la vie : la vie même.

Les demandes que les œuvres font au lecteur sont diverses. Il me semble que celle de Luzi, volontairement assez pauvre en merveilles qui clouent sur place, et qui donc arrêteraient indûment son mouvement, demande au lecteur d'emboîter le pas, d'être présent sur le chemin, de voir, d'entendre et de répondre avec elle.

Souvent, dans la poésie contemporaine, les poèmes se construisent par effet de coq-à-l'âne, par télescopage d'évocations disparates, et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit d'une façon commode de donner à l'énoncé un relief qu'il ne mérite pas. L'effet dépayçant du coq-à-l'âne enlevé, que reste-t-il ? Qui cherche au contraire la continuité rencontre de grands obstacles : la monotonie, l'effet de robinet. On esquive ces obstacles en écourtant. Luzi ne les esquive pas. Il parvient à un développement continu et long, sans monotonie. Pour essayer de comprendre comment il y parvient, j'appelle à mon secours « l'effet de réalité », celui qui fait dire : « C'est vrai. Comment n'y avais-je pas pensé ? » Ou bien : « C'est juste. Cela me rappelle telle ou telle chose. Ma perception ou ma mémoire de la réalité sont ravivées. » Quand le plus grand nombre possible de lignes provoquent ces réactions, le risque d'ennui est conjuré. La confiance dans les vers s'installe pour demeurer.

Il arrive que Luzi évoque sa mère chantant des airs d'opéra. En le lisant, j'ai l'impression qu'il tente de recréer le chant de sa mère. Son

propre chant n'a-t-il pas l'ampleur, la souplesse, l'expressivité, le développement tout en méandres d'un air d'opéra? Chaque poème est une longue phrase musicale, une cérémonie non cérémonieuse, qui tente de rendre compte de toutes les inflexions de la vie mouvante. Chaque vers est assez débordant d'élan pour rebondir naturellement sur la ligne suivante, sans qu'il soit nécessaire de forcer ou de relancer l'allure. Quand le mouvement est épuisé, il s'arrête de lui-même, comme un balancier d'horloge ou comme les pas du marcheur à l'étape.

On pourrait poser en terminant la grande question : Mario Luzi est-il moderne? Il y aurait sûrement quelqu'un pour mordre à l'hameçon, même s'il est tordu et rouillé. Ceux qui voudraient que Luzi soit moderne trouveraient maints arguments en faveur du oui. Ceux qui voudraient qu'il ne le soit pas en dénicherait autant pour le non. Et après? Luzi poursuivrait son chemin.

(1987)

DUBLIN, 1720

En 1720, il y avait à Dublin «plus de trois mille poètes en activité». La situation frisait la catastrophe. On ne trouvait plus nulle part le moindre bout de papier. À cette pénurie s'ajoutait la menace d'asphyxie par les vapeurs. Ce que voyant, Swift suggéra qu'on rassemble tous les poètes dans un seul secteur de la ville et qu'on mette en place un système d'évacuation des vapeurs poétiques vers ce quartier. Quelles étaient les causes de cette inflation? La chose n'a jamais été bien éclaircie. Peut-être étaient-ce les fameuses tables de Peters, mises au point en Angleterre en 1678, et qui permettaient d'inventer à volonté des vers nouveaux. Peut-être était-ce la machine secrète que Gulliver rencontre à l'académie de Lagado. Cette académie, qui n'était pas rien (on y fabriquait des rayons de soleil à partir de concombres), disposait d'une machine qui accouchait d'une phrase inouïe à chaque tour de manivelle. De Lagado à Dublin, il n'y avait qu'un pas. Mais à quoi bon, dira-t-on, s'interroger sur les causes d'un phénomène qui n'a pas laissé de traces? Qui plus est, il s'agit d'un pays lointain.

(1987)

EN LISANT SEIFERT

Avant de commencer à lire, il me faut trouver la bonne posture, et pour cela, absolument, regarder *Baudelaire lisant*, peint par Courbet. Voyons comment il procédait. L'attention est toute concentrée, le front luit, le dos est détendu, légèrement courbe. Le livre est dressé par une main ferme, pour empêcher la lecture de dérailler. L'autre main... (Comment peut-on avoir une main si grande? «Ce siècle à mains», disait le paysan aux immenses paluches rouges. Est-ce que je tiens une piste qui conduit au génie du XIX^e siècle? À exploiter plus tard.) L'autre main flotte, elle semble pianoter dans le vide, ou sur un banc. Non! Les doigts comptent! Un, deux, trois, quatre... pendant que les émanations légères et indéchiffrables de la pipe ne laissent rien filtrer du mystère des impressions. Je crois pouvoir imiter cela. À l'exception, bien sûr, du front lumineux. Allons-y donc, et d'abord de quelques émanations de pipe préparatoires.

On me dit que des compagnies nomment aujourd'hui à leur tête ou engagent comme consultants des historiens, des philosophes, bref, des gens qui, n'étant pas spécialistes de l'affaire, peuvent seuls porter sur elle un regard neuf. C'est donc à une philosophe, Simone Weil, que je fais appel pour commencer cette lecture de poésie. Elle écrit, en substance, que la poésie est une question de mots placés, et indéplaçables, voilà tout. Et elle l'écrit, je me souviens, dans une phrase où l'on ne peut vraiment rien déplacer, sans doute pour faire la preuve qu'elle est poète. L'ennui, depuis la tour de Babel, c'est que les traductions peinent à déménager l'inamovible d'une langue à l'autre. Il y a pourtant de grandes réussites. Je pense aux *Poèmes de la folie de Hölderlin* (Gallimard, 1963), traduits par Jouve, avec la collaboration de Pierre Klossowski.

Sur les murs et murailles, vert, vert était le lierre,
Le bienheureux obscur des allées hautes. Souvent
Les soirs, les matins, là nous nous trouvions,
Parlant d'une chose et joyeux de nous voir.

La signature de Pierre Jean Jouve est éparpillée dans ces lignes. N'écrit-on jamais que des variations sur la musique de son propre nom? Sort-on du labyrinthe de ses empreintes digitales, sinon pour l'agrandir en tournoyant? «Une étonnante réussite jouvienne», disait Pierre Klossowski de ces traductions, et en effet, Jouve y est tout entier, de même que Hölderlin, avec cette harmonie flottante, continuant sur sa lancée, wagon détaché, et en un sens aussi, enfance retrouvée, escaliers et paliers hésitants, travail d'une croissance tâtonnante et menacée. Jouve a changé de jeux ou de claviers, comme on voudra, et les deux musiques ne détonnent pas. Toujours, lisant des poèmes traduits, j'espère déceler de telles correspondances, ce phénomène de résonance qui se produit entre deux mécanismes. (Il est temps d'en venir à Seifert : Baudelaire donne des signes d'agacement.)

Le cas est différent quand je lis *Les danseuses passaient près d'ici*, de Jaroslav Seifert, choix de poèmes 1921-1983, établi, traduit et présenté par Petr Král et Jan Rubeš (Actes Sud, 1987). Ignorant le tchèque, je ne peux me guider que sur la longue préface des traducteurs. J'y remarque des allusions à Verlaine, à Apollinaire et à une «musicalité», signalée à plusieurs reprises, qui serait le véritable secret du poète. Aussitôt, une foule de questions m'assaillent et je les lance aux traducteurs : quelle forme de musicalité? Quel est le registre de Seifert dans sa langue? Comment module-t-il? Comment traite-t-il les ressorts, les sommiers, les tirasses du tchèque? Fait-il entendre la dualité sonore des cantiques calvinistes d'Emily Dickinson? Le carillon de Rilke? Le gong ou le glas de Celan? Le cliquetis d'armes moyenâgeuses de Trakl? Là-dessus, je reste sur ma faim. C'est sans doute trop difficile à expliquer. Pourtant, il me semble que Pierre Garnier, dans sa préface aux *Poèmes* de Benn (Gallimard, 1972), aidait beaucoup les ignorants de l'allemand à situer le poète dans sa langue. Passons, et cherchons dans les poèmes traduits eux-mêmes une animation sonore comparable au mouvement parallèle des fumées de Méryon, ou à celui des drapeaux et des vêtements ventés de Visconti.

Et je me plonge dans la lecture, après un coup d'œil qui m'assure que Baudelaire n'évalue pas ma posture. Des minutes, des heures, des jours passent. Baudelaire lit toujours. Je perçois un peu la musicalité, mais... Et soudain : «Un peu de concentration, que diable!» me lance la voix du cadre, la célèbre voix parisienne et traînante. J'aurais

dû laisser ce cadre à Montpellier. « Oui, oui, dis-je, l'oreille faussement basse, je reviens à Seifert et ne le quitte plus ! » Baudelaire se calme et je n'ose pas lui dire que, malgré mes efforts, je n'entends toujours pas nettement la musicalité de Seifert. Mon oreille doit être bouchée. Voyons celles de Baudelaire, du moins l'oreille gauche, qui est représentée. Le haut du pavillon émet de la lumière ! Je ne l'avais pas remarqué. Il doit entendre la musicalité de son livre, lui, avec une oreille interne aux proportions jamais vues, et si surchauffée qu'elle lui éclaire même le front de l'intérieur. J'abandonne. Non, je découpe une page à la sauvette, pour emporter au moins ces quatre vers :

Quand la pluie cessera, je voudrais dire à quelqu'un
avec qui, un long moment, je suis resté là
que l'eau coule encore brièvement des arbres
et qu'elle tombe encore longtemps du haut des cathédrales.

J'ai déjà lu ces lignes dans la préface. Les traducteurs disaient que c'est une « réussite », entre guillemets. Pourquoi ces guillemets ? Voudaient-ils dire qu'ils trouvent la réussite suspecte ? Qu'ils aiment mieux la poésie ratée ? Voilà ce qui arrive quand on se mêle d'écrire du texte sur du texte : on déraile fatalement. J'ai dû dire ces énormités tout haut, avec la maligne intention d'être entendu des Tchèques. Baudelaire me toise avec suspicion. Sa main compte de plus en plus vite. Il a l'air au comble de l'horripilation. Les deux Tchèques aussi, postés un étage au-dessus de mes capacités. On dirait qu'ils savent tout de mon passé, de mes vies, de mes tics, de mes secrets de Polichinelle poétiques. Comment évacuer le terrain incognito, maintenant qu'ils m'ont vu ? Leur puissante oreille interne me sonde de part en part. J'en suis sûr : mes ennuis viennent du cadre. Sans lui, les Tchèques ne m'auraient jamais remarqué. Une seule issue : faire diversion.

Cher monsieur Seifert, je ne partirai pas avec seulement quatre vers de vous, quoique avec quatre lignes vous seriez encore mieux loti dans ma mémoire défaillante que Quasimodo, qui n'en a que trois. Non, je veux aussi *Prague, Prague en rêve, Concerto de Bach, Le jardin Wallenstein, Avec la béquille des tournesols*, où se poursuit une méditation grave, sobre et légère dont vous semblez avoir le secret.

Avec les tournesols pour béquille,
l'automne vient au pays ;
dans l'or pur frappés, ils semblent battre
le sol sacré...

Est-il possible que, dans votre dernière période, vous vous soyez rapproché du dernier Benn? Les Tchèques ne m'en ont rien dit. S'ils ne me regardaient pas en ce moment, je vous dirais même qu'ils me paraissent avoir assez bien rendu votre musicalité. Comment avez-vous trouvé cette image : «l'acrobatie des roses»? Était-ce le jour où vous avez échangé vos médicaments contre du champagne? Vous étiez paisible et discret, dit-on. Alors vous accepterez que je secoue votre livre et que, pour couvrir ma retraite, je sème derrière moi les innombrables jeunes filles qui vous émouvaient continuellement.

(1987)

LE FIL SOUTERRAIN DU TEMPS

Poèmes I (Noroît, 1986) rassemble toute la poésie publiée par Jacques Brault entre 1965 et 1975, c'est-à-dire trois recueils : *Mémoire*, *La poésie ce matin* et *L'en dessous l'admirable*. Je me demandais comment tenir ce livre, comment l'ouvrir, et je tombe sur cette manière d'art poétique exceptionnel qui introduit *La poésie ce matin* :

si la poésie sacre le camp
épouser le regard des doigts
vers la terre et s'enfouir
et cheminer pourriture
perçant la croûte dure flétrir
l'à-peu-près puis se laisser
cueillir

De frisson qu'elle était dans *Mémoire*, courant sur de grandes surfaces, la poésie de Brault va donc s'enterrer, plonger, renoncer à l'espace visible. Le lac de *Mémoire* se vide par quelque trou. Le poète écrit quelques pages plus loin :

mais l'immobile ne se meut parfois qu'au souffle
d'un neume parfait

En avançant, je retrouve l'image du plain-chant (p. 224) et les poèmes me semblent se rapprocher du *souffle d'un neume*, d'un minimum de respiration vital, d'une source lavée de toute alluvion, que l'on *cueille* et qui suffit sans qu'on y ajoute aucun *à-peu-près*. La déperdition d'espace continue et elle est visible dans un court laps de temps, par exemple entre les pages 201 et 221 : un même poème (ou presque) réapparaît en ayant perdu des plumes. *La poésie ce matin* et *L'en dessous l'admirable* annoncent déjà certaine page de *Moments fragiles* dont l'amorce et même le contenu sont ici, partout, dans le vent, l'ombre, les herbes, l'ébahissement (p. 166), dans *bonne ou mauvaise* (p. 153), dans *tu ne sais plus* (p. 133), *je ne sais plus*

(p. 149), qui deviendront, dans *Moments fragiles*, *on ne sait plus*, étendant la perte de savoir aux trois personnes, au terme d'une décantation, d'un désencombrement total. Brault l'avait prévu : le mouvement qui était le sien, c'était *s'enfouir*, laisser un cheminement se faire dans *l'en dessous*, au long des *sentiers* du *demi-sommeil* (p. 221) que l'on n'emprunte pas mais que l'on est, sentiers marqués de résurgences ici et là et de beaucoup de pertes dans la terre. Le lac de *Mémoire* s'est vidé, mais c'est toujours son eau qui réapparaît par petites quantités. En soi comme sur la planète, il n'y a pas d'eau nouvelle, c'est toujours la même qui circule, entre et sort, monte et descend, en lac ou en flocons, en nuages ou en ruisseau, en glacier ou en gouttes, et être fidèle à soi-même, c'est simplement suivre le circuit et les multiples formes que l'on prend selon le temps et le lieu. Brault synthétisera son propre circuit en affirmant, dans *Moments fragiles*, avec tout un courant de la physique contemporaine, que l'espace a coulé dans le temps. Par rapport à *Moments fragiles* (1984), rien de plus lointain que *Mémoire* (1965), et rien de plus proche, à condition de suivre le fil souterrain.

(1987)

SOUS UN MASQUE ANTIQUE

*Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?*

Ces questions de Shakespeare auraient pu servir d'exergue à Ernst Fischer (1899-1972) pour les *Élégies posthumes d'Ovide* (Actes Sud, 1986, édition bilingue, version française de Jean-Pierre Hammer). Homme d'action par conviction, député communiste au Parlement autrichien pendant quatorze ans, Fischer démissionne en 1959 et prend le masque d'Ovide exilé pour faire la critique à peine voilée du totalitarisme. Contre ce dernier, les vingt élégies expriment, malgré tout et au-delà de tout échec, la confiance dans l'homme, dans l'amour, dans l'art, et l'attachement à la liberté¹ :

Le plus grand remords : avoir servi le pouvoir
Si longtemps ! Annonce
là-bas, à Rome, que je vis ici étranger, dans le gel
et vieillis pauvre, et n'aime pas ce pays !
Signale la cabane
que tu as vue, la neige qui la couvre et l'étouffe !
Annonce à César : j'ai vu l'homme banni
aux limites
de votre monde bien élevé – gelé, mais joyeux
et libre !

Croyant avoir affaire à de véritables traductions d'Ovide ou à quelque bric-à-brac romain et mythologique sans conséquence, la RDA autorise en 1963 une publication confidentielle des *Élégies*, pour les interdire peu après, quand on s'est enfin aperçu qu'il y avait anguille sous roche. Fischer n'avait publié, sa vie durant, que quatre minces plaquettes en Autriche. Le volume d'Actes Sud, qui ajoute aux

1. Les extraits cités sont traduits par J.-P. Issenhuth.

élégies vingt-sept poèmes inédits, révèle donc Fischer en même temps au public de langue allemande. La présentation de Hans Mayer et l'introduction de Jean-Pierre Hammer, toutes deux bilingues, situent Fischer dans son temps et campent sa silhouette de communiste suspect.

Par les douze *Sonnets à la mort*, Fischer est un peu l'héritier de Sponde, de Donne, de Gabriela Mistral.

L'amour d'autrui, avide d'éclat et de valeur
suit la clarté qui parfois, extatique,
passe en mes traits et me transporte,
enchantement, transfiguration du visage.

Car il advient que Dieu passe au travers
et soudain l'arbre aussi luit et se penche
hors de la nuit, et nous, troublés, comblés,
nous sommes beaux quand Dieu passe.

Alors l'amour vole vers nous comme l'oiseau
que captive la flamme folle, énigmatique,
il nous cerne, bruissant et bigarré,

mais bientôt part : la clarté de Dieu en flocons
s'éparpille, la merveille qui n'est pas nôtre
ne s'est prise ni à nos yeux, ni à nos cheveux.

Ailleurs, Fischer rappelle parfois Trakl :

Autour, en flocons rouges et or
le présent doucement s'estompe.
D'un pas souple, des haies bariolées,
bondit l'automne, léopard.

Entre maturité et fuite,
Tremblante, la plénitude hésite.
Dans la gloire des fruits sucrés
brille la mâchoire mortelle.

Ces différents rappels, avec celui d'Ovide, ne devraient pas laisser croire à des imitations. Simplement, Fischer, qui semble avoir vu dans la poésie un accompagnement de la vie plutôt qu'une entreprise au -

gurale qui se suffirait à elle-même, revient sur la grande route, délaissant les raidillons où l'originalité à tout prix cherche la visibilité. Rien de plus difficile que de donner une vie nouvelle à des formes et à des contenus familiers, et Fischer y parvient au moins jusqu'à un certain point. Tout ce que l'on peut regretter, c'est que les traductions proposées ne rendent pas autant qu'elles le pourraient l'allemand particulier de Fischer, qui est à la fois simple, direct et aussi chargé de résonances que l'anglais de Keats.

(1987)

DU NOUVEAU À LA BIBLIOTHÈQUE DE LAVAL-OUEST

Il y eut un premier événement au mois de juin dernier. La bibliothèque de Laval-Ouest, qui avait occupé depuis toujours un local attenant au garage des pompiers, déménagea dans un bâtiment neuf, vaste, pimpant, au toit vert, propre à faire rayonner la culture. Nouveau coup de théâtre en décembre. De l'eau venue du plafond inonde la collection. On se demande d'abord s'il s'agit de « l'humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel », dont Baudelaire signale l'existence dans ses écrits intimes. Vérifications faites, il n'en est rien. C'est une erreur de construction. L'entrepreneur a fait courir des canalisations d'eau entre la laine minérale et le toit de tôle. Résultat : deux mille volumes de la « collection adulte » (toute la lettre D) sont hors d'usage. Il va falloir oublier Dante, Defoe, Dickens, Dostoïevski et nous cultiver dans les autres lettres.

(1987)

L'OBSESSION DE L'IMPOSSIBLE

Je sais de Graeme Gibson ce que m'apprend son éditeur français au dos de son troisième roman, *Mouvement sans fin* (Gallimard, 1985, traduction de Jean Lambert). Né à London (Ontario) en 1934, il séjourne en Nouvelle-Écosse, en Australie, en Angleterre, en France, en Allemagne, en Écosse, avant de revenir dans une ferme ontarienne dans les années 1970. Il vit maintenant à Toronto. Bref, sa vie semble avoir été jusqu'ici en parfait accord avec le titre du livre.

Cette concordance entre la vie et le titre est déjà un grand mérite, mais ce n'est qu'un aspect minime du talent de Gibson. *Mouvement sans fin* raconte l'histoire d'un certain Fraser, modeste fermier ontarien du début du siècle dernier, obsédé par la recherche du mouvement perpétuel. Il bâtit une machine complexe et monumentale, mue par une roue à aubes. Le moment crucial, tant attendu, sera celui où la machine, séparée de la roue, continuera à tourner seule. L'entreprise est un gouffre financier, mais plusieurs incidents providentiels (véritablement dignes du nom d'événements) surviennent à point nommé pour renflouer la caisse. De perfectionnement en perfectionnement, la machine finit par s'adjoindre un planétarium. Sans aucun doute, comparée à elle, l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg n'est qu'un yo-yo. Le moment est enfin venu pour Fraser de triompher de l'incrédulité de sa femme et de ses voisins. Il met la machine en marche, et d'abord le résultat passe toute espérance. Mais voilà qu'une inversion fatale du mouvement se produit : la machine entraîne la roue, la roue entraîne la rivière, et... L'histoire pourrait n'être que la relation d'une excentricité cocasse, mais Gibson l'enracine dans une évocation épique et haute en couleur de la vie rurale, et de ce fait, la perspective change. Quand tout est excentrique, rien ne l'est plus. La machine est une manifestation comme une autre de la vie épique. Il n'est donc pas nécessaire de la décrire à tout propos. Pendant de longs chapitres, la vie prend le pas sur l'invention. On perd la machine de vue, on la nomme à peine, mais on sait qu'elle est là, qu'elle grandit dans son hangar, d'autant plus impressionnante

et plus obsédante qu'elle devient pour ainsi dire une promesse et une menace occultes. Tant et si bien que la ruine finale des systèmes n'est pas seulement une apothéose hilarante, mais aussi une libération et presque un soulagement.

(1987)

TRAITÉ D'UNIFICATION

La logique voudrait qu'il existe au moins un petit point commun entre les œuvres qu'une personne aime. Quel pourrait être le point commun entre Rabelais, La Bruyère et Saint-Simon? Stendhal et Chateaubriand? Jarry, Proust et Claudel? Bien difficile à dire. À moins que ces œuvres ne soient toutes assises entre plusieurs chaises? Issues d'un malentendu avec l'époque? Du croisement d'un cheval et d'un cavalier? Polyphoniques? Hybrides? Le lien est encore moins clair entre Ernst Fischer et Juan Liscano, dont on vient de publier *Les nouveaux jours*, suivi de *Fondations* et de *Myesis* (Belfond, 1986, traductions de Claude Couffon et Pierre de Place). Poète vénézuélien, Liscano est né à Caracas en 1915. Dès le début du livre, dans *Terre morte de soif* (1954), un poème m'arrête. Je ne crois pas avoir vu souvent l'humanité et la terre portraiturées avec autant de vérité et de vigueur que dans *Habitants de l'été*. La comparaison de ce poème avec *Le visage nuptial* de Char me force à remarquer l'intelligibilité de Liscano. Un homme et une femme sont debout sur une terre austère, hostile, faite de dards, de trous, d'épines, de racines, d'épées, de mâchoires, d'écailles – la vraie terre, à laquelle nous sommes soustraits par le flottement du confort, qui ne donne d'elle qu'une image, et la plus fausse qui soit.

L'homme immobile regarde la plaine [...]
il trace dans le vent un geste qui ignore.

La femme qui s'empresse d'une lune à l'autre
construit les heures et les ans,
elle est la maîtresse du temps.

Les poèmes qui suivent disent comme la maîtresse du temps est aimée.

LE PETIT BANC DE BOIS

J'écoute dans le silence
 en moi
couler ton nom : un ruisseau.
Dans une de ses lettres je regarde ta silhouette
mince, bien droite
et dans une autre tes épaules
qui tremblent quand on les embrasse.

Les nouveaux jours (1971) s'achève sur un nouveau démarrage :

Il doit exister un endroit en nous
où les contraires cessent leur combat [...]

Le reste du livre est une progression, d'abord chaotique dans *Fondations* (1981), puis plus sereine dans *Myesis* (1982), vers *un champ de force et de joie élémentaire*. Ce qui me plaît, dans ce chemin, c'est qu'il me semble fait d'expériences de tout l'être, jamais avortées, mais traversées, épuisées et dépassées.

(1987)

LA PEINTURE PAR NUMÉROS

Avant de lire *Catégoriques un deux et trois* de Normand de Bellefeuille (Écrits des Forges, 1986), j'ignorais que le pompiérisme, bien connu en peinture, triomphait maintenant dans la poésie. J'aurais pourtant dû me méfier en lisant, au dos du livre, les commentaires lourds de promesses du jury qui a couronné le recueil. D'abord, le président du jury en personne y allait de tout son poids, et pas par quatre chemins. Il visait droit au but, au *chiffre exact de l'émotion*. Cette *émotion chiffrée* aurait dû me mettre sur mes gardes, me faire penser tout de suite à la peinture par numéros, à Bouguereau et à sa bande, mais voilà, on n'a pas toujours l'esprit en éveil. À son tour, le premier membre du jury, appelé lui aussi à témoigner (depuis quand fait-on témoigner le jury?), aurait dû déclencher l'alarme dans ma tête. Il évoquait une *ample et résolue chorégraphie du corps lucide*, et là, c'était encore Bouguereau, vu cette fois par un Achille Talon pas drôle. Troisième et dernier coup de semonce avant le lever du rideau : le deuxième membre ordinaire du jury, appelé en renfort, affirmait voir dans le livre *une vérité banale* dans une *architecture savamment chiffrée*. Encore Bouguereau ! La peinture par numéros ! Les débordements rosâtres de la platitude sous des voiles de divinités ! Au cas où cela n'aurait pas suffi, le deuxième membre ordinaire ajoutait que l'auteur *répète* que *nous sommes peu préparés à la répétition*. Lucide deuxième membre ! On ne pouvait mieux annoncer les tautologies pompiéristes qui m'attendaient. Et je n'ai rien vu ! J'ai même passé outre à l'imposante bande rouge qui soulignait les lourdes phrases des jurés, comme une épée de feu ou un panneau arrêt-stop. Et j'ai lu !

J'ai lu. Je me suis promené dans un salon de *Paludes*, plein de toiles de pompiers *savamment chiffrées* – la preuve que les jurés avaient vu clair. J'ai trouvé la peinture par numéros *théorisée*, justifiée par la citation d'un docteur Faustroll sorti des boules à mites : *La peinture est un vrai trois*. J'ai trouvé d'autres citations de Diafoirus, d'Ubus philosophes, de Messieurs Jourdain et Prudhomme diplômés, de

Bouvard et Pécuchet littérateurs, du genre *Elle exagère Venise* ou *Je ne suis pas le père de cette fente*. Entre les citations, dans le peu d'espace qui restait à l'auteur pour montrer sa lucidité, j'ai découvert les dragées de Huysmans, la panoplie de *car* et de mignardises impuisantes et dérisoires de Marcel Schwob, les apothéoses en carton d'Élémir Bourges, la syntaxe de René Ghil, avec tous ses tics en toc et ses trucs débiles. J'ai admiré des couleurs pompiéristes achetées dans des charcuteries il y a cent ans, ces fameuses couleurs de viande aimées de Jean Lorrain, annoncées dès la page 9 par l'auteur lucide, et résolument mises en mouvement par lui dès la page 13, où la viande pénètre la viande au son de Philip Glass, sous l'œil étonné d'Einstein et de Gandhi. Il y avait là une élégance savante que le juré numéro 2 n'avait sûrement pas manqué de noter. Pourtant, j'aurais parié que le même juré avait trouvé le paroxysme de l'élégance à la page 15, quand *le ténor ouvre généralement les fesses*. Quant à moi, j'ai encore vu beaucoup de majuscules bouffies : Histoire, Monde, Étreinte, Imprévoyance, Capital, Fable, Futur, Mélodie, Idée, Harmonie, Loi, Ciel, Terre, n'importe quoi, pourvu que ça se répète. Ah, ici, je dois avouer que l'élégant juré numéro 2 m'a encore répété que j'étais mal préparé à la répétition. Il avait raison. J'ai donc enlevé toutes les répétitions, et du livre, il n'est resté que dix pages, maigres comme les oiseaux vus par l'auteur lucide, et les membres du jury se sont dégonflés, affaissés comme le livre, entraînant dans leur dégonflement la Fondation des Forges, le Conseil des Arts et tout le ministère des Affaires culturelles, dont les subventions et les bourses avaient servi à fabriquer ce fatras vieillot, composé par un centenaire à la lucidité chancelante. Horreur ! Il fallut vite regonfler les nymphes de Bouguereau, *omoplates aériennes sous la camisole*, et les forcer à se répéter encore pour sauver l'honneur des jurés, de la Fondation, du Conseil et du Ministère. Alors le juré numéro 2 retrouva ses couleurs, et le vieillard lucide (il faut absolument répéter), hanté par les charcuteries du siècle dernier, reprit ses manœuvres de viande, cette fois au son de John Cage. Et je vis apparaître Gustave Moreau, et l'inénarrable peintre Stoskopf, pompier alsacien du XVII^e siècle, en train de peindre une Égyptienne à Strasbourg avec des pêches humides. Et l'académisme habile continua de toutes les façons, entre de gros plâtras de théories en vogue, tartinés savamment avec un balai,

parmi les phrases enduites de pâte et de vernis, qui, comme le disait si bien l'auteur extra-lucide, étaient *l'unité du désastre* où le plongeaient ses petits *chagrins modernes*. Voilà, me suis-je dit en terminant ma lecture, où mène la peur du passéisme : à la fin du siècle dernier. Et la pâte et le vernis des phrases se sont déversés sur le jury, aveuglé par des pelletées de baigneuses, de danseuses et de communiantes aux cheveux jaunes. Toute cette ménagerie de Bouguereau savant, me suis-je demandé encore, hante-t-elle les cages du cégep où l'auteur centenaire et miraculeusement lucide enseigne toujours ?

Vraiment, aurait pu dire une hypothétique mauvaise langue, il fallait être président de jury pour distinguer dans cette baignoire remplie de colle le *chiffre exact de l'émotion*. Il fallait être premier membre du jury pour voir la lucidité à travers la colle. Il fallait être membre numéro 2 pour sortir de cette baignoire avec une sensation d'élégance. Mais non, je me trompais en imaginant une mauvaise langue. Il fallait au contraire remercier le jury d'avoir signalé, au dos du livre, la présence de Bouguereau et de numéros du siècle dernier sous cette peinture prétendument moderne, et m'accuser, moi, d'imbécillité, puisque j'avais bêtement ouvert le livre sans tenir compte des avertissements du jury ni de la bande rouge.

(1987)

MALGRÉ MAHLER

Mahler frôla souvent le pompiérisme, quand il n'y tomba pas, et lorsque Debussy sortit, lors de l'exécution d'une de ses symphonies, c'est qu'il avait été assommé par un effet de quincaillerie monumental et strident – comme s'il s'était trouvé dans un magasin Pascal pendant un séisme. Heureusement, dans *Mahler et autres matières* (Noroît, 1984), Pierre Nepveu n'est tombé ni dans la quincaillerie, ni dans les effets de breloques, de nymphes et d'amphigouri fin de siècle qui viennent de nous occuper trop longtemps. Les poèmes de ce recueil que la troisième petite anthologie du Noroît a choisis ont réveillé mon intérêt pour le recueil entier, auquel je suis revenu avec une attention renouvelée.

On se demandera peut-être : pourquoi revenir à un recueil publié il y a trois ans, et dont l'auteur, de surcroît, est passé au roman ? Eh bien, raison de plus pour y revenir ! En trois ans, le petit bruit nuisible qui entoure la publication s'est tu, l'auteur a rangé ses photos, et si le livre a quelque chose à dire, on devrait commencer à l'entendre. Si par ailleurs l'auteur est passé au roman, est-ce l'indice que son dernier recueil a représenté le sommet d'une courbe, la fin d'un cycle, et a donné de ce fait des poèmes accomplis ?

Pour mon compte, c'est un peu ce que je constate en regardant l'œuvre poétique de Pierre Nepveu. *Voies rapides, Épisodes, Couleur chair* m'avaient peu intéressé. J'attendais la suite. Je ne me souviens pas qu'un poème de ces recueils m'ait vraiment arrêté, retenu assez pour que je le retienne. Ces poèmes-là étaient des hors-d'œuvre, ils devaient conduire ailleurs, à *Mahler et autres matières*, à *L'œuvre démantelée* :

[...]

Il fait trop clair et trop léger
dans ce creux d'inconnu
et je ne sais plus
si l'ombre et le bonheur
et la pomme sur la table

m'appartiennent encore,
ni quel autre langage
au-delà pourrait naître
pour dire combien j'étais seul
et proche de disparaître
en prononçant ces mots.

D'autres poèmes, aux environs de celui-ci, attirent mon attention : *Marée montante*, *La demeure*, *La voix*, *Eppur si muove*, *Oiseaux et rocs*, *Acte manqué*. Tous disent l'effondrement du moi, première condition pour que la poésie existe. Ils disent une perte d'initiative, une chute libre, un fond touché, tout ce qu'il faut perdre pour gagner, tous les obstacles à détruire pour livrer passage : le deuil des projets, des théories, de la stratégie, des intentions. Ils font la preuve que la poésie qui saisit, quoi qu'en pensent les tâcherons, ne se paie pas d'acharnement verbomoteur, mais de vie. Ils sont la poésie qui doit être, et non celle que l'on veut faire, d'où leur supériorité. Ces poèmes-là, à mes yeux, existent malgré Mahler, malgré les illustrations qui ne me semblent pas leur apporter grand-chose, malgré leur ordonnancement, malgré tout ce qui les entoure, malgré le titre quelconque du recueil, choisi sans doute par modestie. Après cette épreuve de la nécessité, peut-être Pierre Nepveu a-t-il dû se tourner vers le roman pour déployer à nouveau sa volonté dans le temps.

(1987)

TROIS COUPS ET UN SPECTACLE

Dans *Ambre gris* de Michel Lemaire (Noroît, 1985), les sept *Petits poèmes d'hiver* m'ont attiré d'abord, et en particulier le quatrième :

Tranquillité des cendres.
Le chat s'amuse avec un brin de laine.
Il n'y aura rien.

Les cendres, la vie, rien. Ces trois coups du régisseur contenaient l'énoncé que je devais trouver habillé de littérature et d'exemples dans le reste du recueil.

En remontant vers le début, est-ce que ce sont les souvenirs abondants de la bohème de luxe, de Barnabooth, de des Esseintes, d'Adoré Floupette, de Monelle, de petites Jehannes du Transsibérien, ou une délectation morose un peu molle, à mi-chemin entre le dandy et le croquemort, qui m'ont fait passer sans trop m'attarder ? Pendant ma lecture, un souffleur instruit me remettait en mémoire des vers de Rollinat, de Larbaud, de Toulet, des vers mélancoliques et douceâtres. Dans la *bêtise qui nous tuera*, la *viande qui se survit*, il me faisait voir une charcuterie positiviste et désenchantée de la fin du siècle dernier (encore !). Il me signalait des alexandrins figés, exsangues, fantomatiques, qui maintenaient les poèmes dans un calme plat, un rythme passif, comme si l'auteur s'était laissé entraîné par ces alexandrins et les avait meublés sans y croire, sachant qu'ils ne conduisaient à rien. J'ai enfoncé le souffleur dans son trou.

Et alors j'ai tout de même perçu dans *Ambre gris* des éclairs de tendresse, des choses et des êtres vus, éprouvés profondément, que j'ai attrapés en passant comme un voleur à la tire et emportés pour les préserver. La page 50 m'a conduit vers la côte ouest, sur un chemin qui m'a *donné le Pacifique*, un des *forest paths to the Spring* de Lowry, hors de portée de la charcuterie du siècle dernier où le souffleur déliquescant avait voulu m'enfermer, comme si je n'y avais pas déjà assez goûté.

(1987)

IL EST DIGNE

Que faut-il pour qu'un livre devienne une présence et une compagnie? Les hochets ludiques, les hoquets et les rots langagiers, la toux et les éternuements textuels ne peuvent malheureusement remplir ces fonctions, et si *Axion Esti* m'a accompagné quelque temps, c'est que ce livre m'a présenté tout autre chose.

D'Elytis, je ne connaissais que *Marie des Brumes*, publié en 1978 et traduit presque aussitôt. Il a fallu trente-six ans pour qu'*Axion Esti* soit traduit en français, après l'avoir été en douze autres langues. Les mots du titre original, *To Axion Esti*, sont les premiers mots d'un hymne byzantin à la Vierge. Xavier Bordes les traduit par *Loué soit*. La traduction espagnole les rend par *Dignum est*. Transposé d'une façon ou de l'autre, le titre est l'entrée dans une cathédrale construite avec le temps et l'espace grecs. La partie cachée de l'édifice – les traditions, les symboles multiples où il plonge ses racines – est au moins aussi importante que la partie visible, mais pas plus que je ne m'acharnerais à mettre à nu les racines d'un arbre vivant, je ne m'attarderai à creuser sous le livre. Xavier Bordes le fait dans son introduction de quarante pages, et s'il était sûrement nécessaire que le traducteur le fasse, le lecteur, lui, peut circuler avec le plus grand bonheur dans la cathédrale d'Elytis sans avoir percé tous les secrets de sa conception. Le projet compte d'ailleurs beaucoup moins que le résultat et l'effet, qui doivent dépasser le projet en tous points, sinon l'on entrerait dans une cathédrale de série B ou un bungalow de banlieue, et telle n'est pas du tout mon impression en entrant dans *Axion Esti*.

Le livre est édifice et aussi office, faisant alterner psaumes, leçons, lectures, cantiques. C'est dire que l'inventaire de l'expérience du temps et de l'espace, comme dans les psaumes de David, n'est pas énoncé pour lui-même, n'est pas à lui-même sa fin, mais s'organise en vue d'un but plus haut. La substance de l'hymne n'est pas pour autant évanescence; elle se constitue d'un tourbillon de matière grecque « exprimée », passée au pressoir :

Je suis pur à présent de bout en bout.
Du baiser de ma bouche j'ai comblé de joie un corps virginal.
Du souffle de ma bouche j'ai coloré le pelage de la mer.
J'ai distillé en îles toutes mes idées.
Sur ma conscience, j'ai bien pressé le citron.

Et le jus de citron, à saveur d'épreuves, de combats et de réjouissances, c'est chaque chose emportée, colorée par la langue de l'hymne, transfigurée par le courant de l'hymne :

Mon unique souci cette langue,
avec les premières phrases de l'Hymne !

Le livre se termine, dans les *Laudes*, par une frénésie de louange stable, fixe, étale comme dans les motets de Bach où la musique se poursuivant, perpétuel écho d'elle-même, semble ne jamais devoir finir. Ici, c'est une litanie de seize pages semées d'images saisissantes, une fugue où entrent les voix innombrables de la Grèce : *les terrasses et les vagues la main dans la main, les navires élançés sur leur semelle noire, près de la cheville mouillée le frtt du lézard, le Livre d'Heures des Jardins, les moinillons aux blancs mentons de la tempête, le pape des nuées qui change d'opinion, un phare qui dévide des siècles de chagrin noir*, et à leur suite tout l'univers, tournoyant dans l'hymne qui révèle son prix. Le *Cantique* de Jorge Guillén s'arrête aux détails, au seringà, à la rose, et il les fixe en mosaïque. Celui d'Elytis les saisit sans les arrêter, dans le tournoiement de l'univers devenu sensible.

Ampleur et intensité ne se conjuguent pas aisément. L'ampleur sans l'intensité tourne à la grandiloquence. Elytis me semble d'abord préservé de ce travers par le ton de l'hymne, qui garde toujours un côté intime et simple, même quand il porte une matière vaste. L'univers ne s'y compose que point par point. Ce sont des particules de réalité, aussi libres que celles de la chambre à bulles, aussi insaisissables mais aussi réelles, qui trouvent leur orientation dans l'hymne. Ce qui permet à Elytis d'éviter la grandiloquence, c'est aussi, comme le souligne Xavier Bordes, la synthèse des niveaux de langue. Le poète mêle, à la manière de Hopkins, la familiarité triviale à la langue de grande culture. J'ajouterais qu'il sait donner de la profondeur aux évocations, qui plongent loin, comme le phare cité plus haut « dévide

les siècles ». Chaque chose évoquée n'est pas seulement d'ici et maintenant, elle arrive souvent chargée d'autrefois et d'ailleurs. On trouverait dans le livre bien des images qui s'ouvrent à cette profondeur de temps ou d'espace, par exemple *une ombre qui passe à travers l'épaisseur d'un mur, le philodendron de toujours en faction, une maison telle qu'une ancre au fond de l'abîme, les fleurs frêles héritières de l'ondée*. Passé, présent et avenir se fondent (*les décombres de l'avenir*, dit Elytis), chaque instant s'adjoint des auxiliaires pour former un temps composé sans nom, qui est le temps de l'hymne et que le poème conjugue comme un canard nageant traîne le sapin compliqué de son sillage. Il ne faut pas moins d'ancres pour empêcher que l'encre coule à vide en croyant contenir l'univers.

(1987)

Odysseus Elytis, *Axion Esti*, poème traduit du grec par Xavier Bordes et Robert Longueville, introduction de Xavier Bordes, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987.

BOXEUR DEMANDÉ

Arthur Cravan, le boxeur sensible, serait passé à Québec déguisé en femme avant de disparaître au Mexique à trente et un ans. Il a quand même écrit suffisamment pour que ses œuvres complètes, renforcées de témoignages, forment un volume aux éditions Gérard Lebovici (1987, édition établie par Jean-Pierre Begot). Boxeur? Il l'était réellement. Sensible? Profondément. Tout ce qu'il fallait pour faire un critique d'art. Il n'exerça pourtant qu'une fois, sauvagement, dans la revue *Maintenant* qu'il écrivait et vendait lui-même. C'était à l'occasion de l'Exposition des Indépendants, en 1914. Il commençait généreusement: «Les peintres – ils sont 2 ou 3 en France» et continuait lucidement: «André Ritter envoie une cochonnerie noire [...] Ermein, un autre abruti [...] Hassenberg, comme c'est sale», et ainsi de suite. Il aurait pu réussir aussi dans l'entrevue, genre où il avait bien débuté avec la visite à Gide, «cette jaquette râpée» dont la fortune le faisait crever d'envie. Quand j'ai le malheur d'entendre à la radio des critiques d'art qui cherchent midi à quatorze heures *et ne le trouvent nulle part*, j'appelle de tous mes vœux la naissance d'un nouveau Cravan.

(1987)

RÉALITÉ, MUSIQUE, POÉSIE

QU'EST-CE QUE LA RÉALITÉ?

Question surprenante, au début de cette chronique. C'est Czeslaw Milosz qui la pose, indirectement, dans *Témoignage de la poésie* (Presses universitaires de France, 1987). L'ouvrage rassemble six conférences données à l'Université de Harvard en 1981-1982. Milosz y fréquente les relais habituels de sa réflexion : son cousin O. V. de Lubicz, Swedenborg, Blake, Simone Weil, avec qui il prolonge l'échange entrepris dans *La terre d'Ulro*. Ces conférences – sans doute à cause de la conviction qu'un poète appartient à un « territoire », même s'il le quitte – prennent appui sur la poésie polonaise du xvi^e au xx^e siècle. Sur ce point, l'analyse de Milosz se rapproche de celle d'Auerbach dans *Mimésis*. Il signale un défaut de réalité dans la poésie de la Renaissance, s'intéresse aux problèmes de la représentation, à ce qu'il appelle le choix perpétuel du poète entre réalisme et classicisme, entendant par là une hésitation entre la justesse du compte rendu et la réussite expressive, non sans accorder une place centrale au *daimôn* qui, dit-il, l'a mené toute sa vie, lui a dicté son œuvre, bousculant les plans, brouillant les choix, transformant le maître en jouet et limitant d'avance la portée de toute idée sur la poésie qui serait claire et se prétendrait vraie. Il reprend à son compte la définition de la poésie de son cousin (« une poursuite passionnée de la Réalité ») et ce n'est pas une définition claire. Qu'est-ce que cette Réalité avec majuscule ? Ce qui ressort des conférences, c'est qu'elle n'est pas seulement matière à enquêtes des sens, mais matière à imaginer, dans le sillage de Blake, matière à se souvenir, avec Proust ou Cavafy (« un arc-en-ciel sur le lac de la mémoire », écrivait W. C. Williams), matière à vendanger, dans le temps, la « couleur éternelle », avec Simone Weil qui s'y connaissait en vendanges, matière à adhésion, enfin, Réalité « qu'embrasse la conscience » ou qu'elle embrassera, si un jour on peut voir « sans convoitise ». En somme, l'idée

de la Réalité se constitue par addition, par alliances, plutôt que par exclusions, réductions ou amputations, et avec elle l'idée de la poésie, *poursuite de la Réalité*. À la fin des six conférences, Milosz n'a circonscrit ni l'une ni l'autre : il a erré et tâtonné à l'intérieur, en partie prenante de l'édifice. S'il avait prétendu penser la Réalité et la poésie, il aurait « tiré des conclusions générales à partir d'aventures privées », et c'est cette erreur par excès qu'évite le « témoignage » ; ramenant Réalité et poésie aux limites de toute pensée construite, il n'aurait donné d'elles que des caricatures. Errant, il obtient le commencement d'une image faite des rencontres de l'errance et toujours ouverte. Il cherche à communier avec l'inépuisable plutôt qu'à l'emprisonner et à se donner l'illusion de l'épuiser et de le soumettre, et cette attitude, fondamentale chez lui, va de pair avec le rejet de toutes les formes du radicalisme étriqué et lugubre qui lui semble avoir été la grande perturbation du xx^e siècle.

Impossible de ne pas rapprocher cette poursuite errante et multiforme de la Réalité de celle que mènent les sciences et qui apparaît, par exemple, dans les actes du colloque CIPRES 2 de Washington (Albin Michel, 1985). La physique s'y découvre des alliances dans des domaines qu'il y a cinquante ans elle aurait considérés avec le dernier dédain. Au moment où l'on soupçonne l'existence d'objets inobservables par nature, et non à cause de la faiblesse des instruments d'observation, certains secteurs de la poursuite de la Réalité ne peuvent plus se contenter de l'empirisme. Qu'en est-il des 90 % de matière qui manqueraient aux galaxies ? On parle d'une énorme couronne de matière invisible, ce qui, réjouissant Blake et Swedenborg, aurait mis Claude Bernard dans tous ses états. Quand je l'avais lu il y a vingt ans, le discours de Saint-John Perse sur la science et la poésie, qui allait dans le sens d'une alliance, m'avait surpris. Je voyais entre le discours et l'œuvre un fossé que je n'arrivais pas à franchir. Le décalage s'est amenuisé avec le temps, et je relis le discours et l'œuvre différemment.

POUR L'OREILLE INTERNE

Le hasard des publications fait si bien les choses qu'une autre lecture me ramène à Saint-John Perse, et précisément aux phrases

suivantes, écrites à la *Berkeley Review* le 10 août 1956, dans une lettre sur l'expression poétique française moderne : «[...] de telles œuvres se refusent spontanément à toute récitation, publique ou privée, et même à toute lecture intime faite à voix haute, fût-ce par l'auteur lui-même et pour lui-même. Contrairement à ce qu'on en peut imaginer, le poème français le plus expansif [...] ne serait encore fait que pour l'oreille interne.» Ce qui réveille ces phrases dans mon esprit, c'est l'avatar inattendu qu'elles connaissent au chapitre 4 de la 3^e partie de *L'œil et l'oreille* de Mikel Dufrenne (L'Hexagone, 1987). L'auteur, défendant l'oreille contre l'hégémonie de l'œil dans la perception de la poésie, écrit : «Si la lecture est silencieuse, le lecteur n'est pas muet pour autant : il ne promeut le poème à l'être que s'il esquisse en sourdine les mouvements de la phonation ; non pour s'entendre parler, mais pour laisser parler la poésie et se laisser affecter par elle ; il donne encore secrètement de la voix pour la donner au poème.» À ces deux données ajoutons celle-ci : qu'une œuvre poétique marquante m'est toujours apparue comme un bruit spécifique et distinctif dans la langue, bruit dont la transplantation constitue l'épreuve fondamentale de la traduction et la participation de l'oreille à ce travail. Parlant de bruit, j'ai en tête une palette, une substance, un univers sonore, un équilibre, un champ, un éventail, une répartition de timbres si particulière qu'elle peut faire dire au lecteur d'un poète, comme à Hopkins, ou à Jaccottet sur ses talons, en écoutant Purcell : «C'est lui, je le reconnais.» Le bruit de Nerval n'est pas celui de Baudelaire, celui d'Eluard n'est pas celui de Reverdy. Quand Jouve se décrit «sans paroles, dans l'épaisseur des montagnes», ou que Mandelstam a «l'ouïe dans un fourreau de montagnes», ils m'indiquent, l'un, la déperdition de la voix personnelle au profit de celle du poème, et l'autre, l'effacement de tous les bruits au profit de celui du poème, de son univers sonore, que l'on apprend à distinguer avec le temps, au même titre que les bruits du jaseur, de la tourterelle et du geai, pour ne prendre que des exemples fortement typés. Voilà donc trois données de la perception. Que faire de ces trois données ?

Écoutant Purcell et le reconnaissant, on ne reconnaît évidemment pas la voix de Purcell, mais celle de sa musique. Y aurait-il, de la même façon, une voix du poème, à ne pas confondre avec la voix du poète ? Saint-John Perse, dans la lettre à la *Berkeley Review*, établit à

ce sujet des différences nationales et linguistiques, expliquant qu'à son avis la poésie française moderne, plus marquée par le désir de synthèse, de fusion du sujet et de l'objet, fait prédominer la voix du poème, alors que la poésie anglo-saxonne, plus « discursive, explicite et logique », met surtout de l'avant la voix du poète. Il prend appui sur sa propre poésie, indiquant qu'un poème qui évoque le vent ou la mer deviendra aussi voix du vent, voix de la mer, portera les marques physiques de ces voix distinctives d'une façon ou d'une autre, par exemple par l'ampleur, et qu'il s'agira là non de mimétisme mais de véritable infusion. Les distinctions nationales et linguistiques établies me paraissent douteuses, mais il y a en effet, dans n'importe laquelle des trois langues que je peux lire, des poèmes qui me semblent sans voix, et où j'ai l'impression de percevoir la conversation de l'auteur, plutôt qu'un univers sonore indépendant. Si je demandais de la musique de Messiaen et que l'on me servait un enregistrement de sa voix, je serais déçu. Pessoa s'aperçut qu'il avait plusieurs voix, et il les attribua à des personnes écrivant des œuvres différentes. Le plus souvent, ces voix, inscrites sous le même nom, sont constituantes du même poème. Comment un récitant pourrait-il faire entendre ces voix sans les couvrir, les étouffer, les amaigrir, les réduire à la sienne ? En procédant à voix basse, comme Char laisse chanter un « hymne à voix basse » ? Voilà ce que décrit Dufrenne : une collaboration secrète de la voix, une esquisse de voix qui révèle sans amoindrir. Saint-John Perse, sans la prudence de l'essayiste, par l'image de l'oreille interne, va plus loin, suggérant un fantôme d'oralisation sans support physique. J'observe que j'ai toujours fui l'oralisation de la poésie et son écoute, craignant sans doute qu'elles me couvrent les voix d'un poème dont l'auteur serait devenu sourd-muet dans les montagnes et aurait obtenu ainsi, par un effet de qui perd gagne, une autre voix élaborée au centuple ou un peu de la musique des sphères sur l'évocation de laquelle prennent bizarrement fin les actes du colloque CIPRES 2. J'observe aussi que, dans la perception de la poésie, je préfère d'instinct une sorte de subvocalisation mentale, d'imagination des voix, qui puisse rendre l'univers sonore sans truchement. Qu'est-ce qui collabore alors à l'appropriation du poème tiré de la mémoire ? Une vue de l'esprit, certainement, doublée d'une ouïe de l'esprit. Dufrenne appellerait-il la deuxième partie de l'opération une oralisa -

tion virtuelle? Serait-ce un mode adéquat de réception d'une substance sonore virtuelle, disponible dans le poème comme par surcroît, irréductible à une voix, et qu'il faudrait assimiler sans appauvrissement, par une transmission de pensée à pensée?

Les voix (ou la voix élargie, décuplée, nombreuse) du poème, comment les cerner? Elles donnent l'impression d'être immobiles, gelées, et tout en courant. Elles font mouvement vers l'oreille interne et y sont déjà. Ni rentrées ni sorties, ni entravées ni envolées, prononcées et tues, montrées et cachées, involontaires et voulues, elles paraissent absolues, délivrées de toute contingence, de toute fonction, et en même temps n'être que des messages, et les porter tous. Elles sont, avec indépendance et autosuffisance. Voix autarciques? Aussi absolument mendiantes. Qu'attendent-elles de qui les perçoit? Pas de réponse, pas de réaction, pas de commentaire, car tout cela, il semble bien qu'elles le contiennent. Et pourtant elles attendent tout: la confirmation de leur existence. Dois-je chercher à dire d'elles quelque chose de plus? N'ont-elles pas déjà tout dit elles-mêmes? À quoi bon répéter qu'elles sont une attente de communion, de jouissance d'ordre synesthésique, et de jouissance même quand elles témoignent d'une extrême douleur, puisque contenant tout, par indétermination totale ou somme de toutes les déterminations, elles portent aussi la beauté comme un remède administré de l'intérieur à cette douleur pour l'équilibrer, la stabiliser, la délivrer de tout poids ou lui donner un poids tel qu'elle n'est plus que poids, inertie, et tombe sans fin, s'envole sans fin, attirant tout dans le vide qu'elle laisse. Voix impersonnelles? Oui et non, personnelles et impersonnelles, car il semble bien que ce choix-là, comme n'importe quel autre, les réduirait de moitié. Voix ouvertes et fermées, actives et passives, ensommeillées et réveillées, reçues et données, ni reçues ni données. Voix fixes, comme un regard est fixe? Mais alors de la fixité du blanc, instable, faite de la giration rapide de toutes les couleurs. Voix que, par impossibilité de me donner sur elles le point de vue de l'étranger, je ne peux dire vides de quelque chose sans les en dire aussitôt pleines. Que suis-je donc en train d'évoquer là? Les voix d'une poésie idéale? Un rêve de poésie? Une poésie qui ne se laisse pas réduire à des principes clairs, pas plus qu'à une voix, et dont la fréquentation n'épuise pas le pouvoir, parce qu'en même temps qu'elle se donne

entièrement, elle se refuse entièrement, en apparence comme en réalité. Une poésie irréductible parce qu'elle est manifestation et cachette de tout l'être, ou, comme le dit Étienne Barilier à propos de Berg, «métamorphose de l'être en forme»... «Et le rêve fraîchit»... mais ce rêve de poésie, qui finit, et marchait comme Charlie Chaplin, ne témoignait-il pas, par hasard, de la Réalité?

Le bateau ivre était un poème à une voix. Avec *Une saison en enfer*, la voix devient légion. Les *Illuminations* tiennent du rêve de poésie, lancé devant soi dans la position de déséquilibre équilibré des lanceurs, dans un geste qui réconcilie la brutalité et l'élégance. «Des bêtes d'une élégance fabuleuse...» Rimbaud voyait dans le contact avec cette poésie un commerce abstrait, de l'âme à l'âme. On ne pouvait se situer plus loin de la poésie déclamée, récitée, à traction mécanique. Et pourtant le poète envisageait sûrement, même de cette façon, la possibilité de transmettre, avec le poème, un univers sonore jamais rencontré qui le distingue et l'isole. Envisageait-il cette possibilité dans l'ordre d'une communion d'harmonie? Il le savait aussi bien que Verlaine: quand un poème s'achève, c'est toujours parce que «la musique savante manque». Si les mots étaient en fer, je ne douterais pas un instant que cette musique savante soit l'effet sur eux d'un énorme électro-aimant, quelque part dans l'oreille interne.

(1987)

LES MOTS GAULOIS

Le verbe *boucher* est bien plus gaulois que les autres. *Déboucher* aussi, dans le pays où la bouteille est reine. Si la Gaule demandait un roi, lui lancer un poteau serait une erreur. Un tire-bouchon calmerait mieux tout le monde.

Car boucher la vue (à force d'en mettre), boucher le passage, en boucher un coin, être bouché à l'émeri sont des occupations gauloises. La question du passage bouché est ancienne. « Et servante et valet me bouchaient le passage », déplore Molière dans *L'école des femmes*. Dans *Saint Matorel* de Max Jacob, c'est une serrure qui est « bouchée par un galuchat ». Au fond, tout est bouché, y compris l'avenir, ce qui d'ailleurs ne l'empêche jamais d'advenir le mieux du monde, par la vertu d'un miracle ou d'un bricolage gaulois inexplicables. Et que dire des ciels bouchés, qui pétrifient de morosité enrhumée la moitié nord du pays ? On y a le nez bouché en permanence.

Le mot *boucher* et ses proches imprègnent jusqu'à la poésie gauloise la plus rare, celle de Mallarmé. En plus de *boucher*, il aime au moins *toucher*, *découche* et *louche*. Pourquoi donc ne parle-t-il pas de douche, de mouches, de souches ? S'il n'y avait pas de douche à Valvins, pense le critique éclairé, on y trouvait sûrement des mouches et les souches étaient dans la forêt proche. Non, rectifie le critique dans un surcroît d'éclairage, Mallarmé ne voyait que dans le noir. Mieux : il ne voyait rien et se cognait contre les bibelots, cassait tout sur son passage et trouvait rarement la sortie. Quand il la trouvait, c'était pour se voir contraint à « se boucher le nez devant l'azur », le pauvre, ou à « boucher d'une main jamais lasse les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux ». Quelle vie ! À peine revenu dans le noir, sous un réverbère qui « découche », il aperçoit une « mèche louche », et le voilà qui « touche du talon nu » un « gazon de territoire ». Vraiment, de telles choses ne peuvent arriver qu'en Gaule, constate le critique médusé.

Et il se replie sur le mot *gaule*. Encore un mot bien gaulois, avec ses harmoniques *drôle*, *geôle*, *gnôle*, *môle*, *pôle*, *rôle*, *saule*, *tôle*. *Môle*,

drôle et *pôle* sont à Rimbaud, *saule* à Musset, *gaule* et *tôle* à Saint-John Perse. Je ne sais trop pourquoi j'attribuerais *geôle* à Reverdy. Impossible d'employer ces mots sans avoir l'impression de les voler. Écrire *gaule*, c'est aussitôt entendre : « Je tape les herbes avec une gaule. » On écrit *tôle* et les « voiles des voiliers » apparaissent « à la hauteur du toit de tôle ». *Gaule* à lui seul demanderait une chronique. On y verrait des Gaulois mélancoliques à la pêche, brandissant une gaule et regardant leur bouchon. Derrière eux, la récolte des noix. Plus loin, la glandée, un petit homme fouillant un chêne avec une gaule très longue, tel que le montre, dans le *Calendrier des bergers* (1499), la page du mois de novembre. Et avec chaque mot, ainsi, on descendrait « dans les années profondes ». Là, on ne parlerait plus de Mallarmé comme d'un poète pur : on le verrait occupé à boucher des trous, en bon cantonnier gaulois, cassant des tas de cailloux (« par le heurt de leur inégalité mobilisés ») et les mélangeant avec de la vase et des roseaux, non pas sur la route de Louviers, mais dans le ciel, pour solidifier le couvercle, réduire l'incongruité des trous bleus dans la moitié nord, « faire la nuit », non « pour une petite étoile problématique », mais pour ne rien voir, parce que tout l'ennuierait, sauf provoquer une « inanité sonore » de bibelots remués dans sa chambre. *Chambre* est vraiment à Mallarmé. Donnons-lui aussi *décembre*. *Septembre* est à La Tour du Pin, qui l'a volé à d'autres. *Novembre*, à Verhaeren. Sans vérifier, je jurerais que *gingembre* est à Saint-John Perse, de même que *cambre*.

Si Saint-John Perse accapare beaucoup de mots haut placés, Rimbaud fait main basse sur les monosyllabes gaulois. Il les vole tous et à tout le monde, sans savoir qu'il a un complice de taille, pas très loin, en la personne de Hopkins qui pille la partie germanique et souvent monosyllabique de l'anglais. Des monosyllabes volés, Rimbaud fait la base du bruit neuf des *Illuminations*. « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! », en un sens très loin de Baudelaire et Mallarmé, très posés ou même traînants. Dès les six premières pages¹, une centaine de noms monosyllabiques sont en place, éléments du décor et de la musique de l'opéra fabuleux, nets comme des notes ou des

1. *Après le déluge* et *Enfance*, dans l'édition critique de Bouillane de Lacoste, Mercure de France, 1949.

accords très secs : *terre, air, sol, ciel, mer, prés, bois, mousse, sang, lait, eau, feu, pierre, fleur, glace, nuit, lac, pluie, brume, lune, parc, vagues, sable, plages, route, pont, pôle, draps, toile, ville, place, rue, porte, globe...* De page en page, leur nombre et leur variété s'accroissent. Rimbaud les collectionne et parfois ne résiste pas au plaisir de les énumérer : « les casques, les roues, les barques, les croupes » (*Métropolitain*) ; « ses vues, ses souffles, son corps, son jour » (*Génie*) ; « des races, des classes, des bêtes » (*Mouvement*) ; « ses souffles, ses têtes, ses courses » (*Génie*). Voilà les touches du « clavecin des prés », les pas de « la grâce croisée de violence nouvelle ». Il arrive que l'air de clavecin, aux notes détachées, se fasse entendre avec une grande transparence : « Un long pier en bois d'un bout à l'autre d'un champ... » (*Scènes*). Avant de donner lieu à des gloses infinies, les *Illuminations* avaient beaucoup dit sur elles-mêmes, donnant la clé, la tonalité, les indications utiles à l'interprète : ici « fanfare atroce », là « élévations harmoniques », ailleurs « bandes de musique rare », « musique inconnue », « adagio », « cercles de musique sourde », « rauque musique », « nouvelle harmonie », « mélodies impossibles », « danse et voix, point fixées et point forcées » (on croit entendre des indications de Couperin), « scènes lyriques accompagnées de flûte et de tambour », « voix reconstituées », « sauts d'harmonie » et bien d'autres directives. Les phrases musicales, le plus souvent déployées à partir du sujet, suivent une exacte discipline. À leur tour, les verbes monosyllabiques défilent : la musique *passse, crie, vire, roule, tombe, monte, part, sort, rit, fuit, tourne, souffle, gronde, bat, sonne, chante, siffle, piaule, hurle, vole, pleut, file, goutte, hèle, sourd, court, coule...* Il faudrait ajouter à cela les adjectifs, les prépositions et tous les monosyllabes que ce barbare savant peut ramasser pour les lancer comme des pierres, d'une seule émission de voix rudimentaire. Le reste est question de vase et de roseaux mélangés aux cailloux, suivant la technique du cantonnier acrobatique considéré tout à l'heure. Après le passage des *Illuminations*, le dictionnaire fondamental gaulois est en piteux état.

Que faire après cette razzia, cette confiscation, ce détournement musical du dictionnaire par Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont ? Corbière, Laforgue, Cros, Nouveau ont su tirer leur épingle du jeu sans succomber complètement à la frénésie musicale. Toulet, Max

Jacob, Supervielle, Reverdy feront aussi leur chemin à leur façon, sans mener grand train. Pour prétendre faire un bruit qui couvre la fameuse musique, il faudra reculer, chercher des munitions dans le temps, piller les classiques (Valéry), remonter aux petits romantiques et aux frénétiques de 1830 (les surréalistes), remonter au trésor des traditions populaires (Apollinaire), remonter à la Grèce, à Shakespeare, à la Bible (C Claudel, Milosz, Saint-John Perse). Le souffle repris dans le passé noiera ou du moins camouflera la musique héritée des quatre.

Jouve a bâti sur cette musique. Jouve le Grégorien, amoureux des vocalises aux « linéaments merveilleux et anxieux », est aussi Jouve le Phénicien, grand amateur du yod. Je ne serais pas étonné que dans l'ensemble de son œuvre, il ait vidé le dictionnaire gaulois de tous ses mots en -tion. Dans *Noces*, déjà, ils sont plus de trente. Le yod est dans les arbres (*tilleul, pommier, palmier, noyer*); dans les seuls animaux nommés (*abeille, papillon*); dans les noms propres (*Titania, Cynthia*); dans des caractéristiques répétées (*entier, extérieur, intérieur, gracieux, vieux, essentiel, mystérieux, oublié, premier, dernier, vierge, violent, soyeux, extasié, aérien, précieux, ancien, meilleur, religieux...*); dans des mots préférés qui toujours reviennent (*feuille, soleil, milieu, lumière, œil, lieu, rien, fille, prier, pierre, ciel, rayons...*). Cette « symphonie à Dieu » est vraiment écrite en yod majeur. Ne serait-ce pas aussi par le yod que le « poids de la présence divine » (*Pastorale*) se manifesterait concrètement dans *Noces*? Il faudrait voir comment le yod de Dieu s'associe au *j* de *Jésus*, d'*énergie*, de *jeune*, de *jeunesse*, de *jour*, de *joie*, de *jardin*, de *juge*, de *géant*, de *majesté*, d'*ange*, d'*origine*. Le yod et ce *j*, le voyageur omniprésent dans le recueil les réunit. Le monde sonore concertant de *Noces* est d'une complexité étonnante. Le dictionnaire gaulois est aux mains d'un musicien manqué qui l'emploie comme une partition. Son traité d'harmonie sera le poème *Grégorien*, dans *La Vierge de Paris* :

Des vols fixes d'oiseaux parfaits qui sont sans air.

Et l'*Art poétique*, dans *Hymne*, venu tard comme tous les arts poétiques, dira du poème que « son extase fait toucher l'invisible immédiatement », ce que seule la musique peut faire, ou mieux, la langue

quand on la considère comme musique sans l'amputer d'aucune de ses autres ressources. Et voilà que j'entends *montagnes, éloignés, ligne, signe, vigne, châtaigniers, baignant, saignant, magnifique...* *Noces* se remet à chanter sur une portée parallèle, descendant une marche vers les profondeurs de la polyphonie.

Au cœur de la Nouvelle-Écosse, près de Louisbourg, un village s'appelle Main-à-Dieu. Quand j'y suis allé, les habitants du village interrogés sur la direction à prendre prononçaient *Maneudou*, et nous nous comprenions sans doute d'autant moins que je pensais à Jouve. C'était un jour de chaleur muette, nuageux, sans air ni couleurs. Le long de la seule rue, derrière les barques renversées, la mer grise, lourde et immobile était « de l'huile assemblée », « glauque et pacifique dans un verre ». C'était la mer du déluge. Quelques semaines plus tard, en septembre 1975, l'église du village brûla entièrement, sans que les pêcheurs puissent même approcher du brasier. J'imagine que les lignes du bâtiment qui flambait étaient celles de l'ancienne prosodie gauloise linéaire, qui cédait le pas au champ sonore de la mer. Rebâties, ces lignes devraient l'être plus loin, à cause du niveau de la mer qui avait monté, et en tenant compte désormais de son champ sonore. D'ailleurs, le dictionnaire gaulois, qui fait sonner de la même manière *champ* et *chant*, avait lui-même prévu cette union.

(1987)

CLAIR-OBSCUR

J'aime la pensée « avec » et la pensée « vers » que je trouve dans les *Essais inactuels* de Pierre Vadeboncoeur (Boréal, 1987). Il va tout droit aux sujets qui l'ont choisi et il y va seul. Cette solitude méditative impose d'emblée le plus grand respect. Aucun parapluie théorique ne la protège. Le parrainage de personne ne se porte garant d'elle. Tous les risques l'accompagnent et l'éloignent de la pensée programmée. Vadeboncoeur avance donc et entre dans ses sujets par une petite porte, de plain-pied, qu'on n'avait pas vue, et en le suivant sur cette voie, je me trouve instantanément au but. S'il y a eu un siège en règle, ce fut avant la découverte de la porte et les affres m'en ont été épargnées. Pas de remparts fracassés ni d'approche laborieuse, et pourtant j'y suis : au cœur de Proust, de Simone Weil, de l'impressionnisme, avec le *je* de Vadeboncoeur, décidément beaucoup moins haïssable que le *on* ou le *nous*, qui cachent on ne sait quelles complicités inventées ou inavouables. Vadeboncoeur ne se contente pas d'élucider, il rend sensible. Sous une clarté protectrice (comme une couche de glace), il me donne aussi beaucoup à imaginer et à deviner. En somme, le livre m'appelle de multiples façons et ne se laisse pas cerner. J'y trouve toujours des vides, une sensation de lacunes que j'attribuais d'abord au saut d'un sujet à l'autre. Il y a plutôt de l'invisible autour des textes, comme s'ils étaient des cimes émergées, des solutions sans calculs et l'effet d'une cueillette plutôt que d'une marche forcée. Toutes ces caractéristiques seraient avantageusement résumées par le mot *vivant*, c'est-à-dire *total*, *mouvant*, *multiple*, *libre*, *insaisissable*.

(1987)

LES RÉVÉLATIONS D'UN ANGLE

J'ai vu l'angle parfait. Il réunit les deux pans du toit de l'église de Sainte-Sophie. À vue de nez, faute d'un rapporteur assez grand, il mesure environ 80 degrés. Il n'est pas parfait en lui-même. Il tient sa perfection de la hauteur des murs latéraux et de la largeur de l'édifice, qui détermine celle du pignon. Ici seulement, l'angle de 80 degrés inspire confiance. En arrivant de New Glasgow, on se trouve devant lui tout le temps que dure la rue principale. Ensuite on tourne. Ce bout de rue est capital. Qui l'aura parcouru lentement en regardant bien l'angle continuera sa route dans la paix. Dans la direction de Sainte-Anne-des-Plaines, il traversera d'abord un plateau forestier dont la monotonie prépare un grand changement de paysage. Tout d'un coup, plus d'arbres, c'est une pente droite, une chute dans le vide. Le lit de la mer de Champlain devait commencer ici. L'effet de mer subsiste. Les lames de fond se sont figées en labours épais de chaque côté de la route qui plonge entre eux sans hésiter, comme dans la mer Rouge ouverte pour laisser passer les Hébreux. La suite du trajet vers l'autoroute 15 est un enchantement. L'asclépiade de Syrie fait briller son duvet à contre-jour. C'est Balkis en visite. Pas d'erreur : ce pays est bien celui de Canaan.

(1987)

GRAINS DE SABLE ET MACHINES

Les écrivains ont dans leur langue un territoire, comme les animaux dans la nature. Nikolaï Kantchev, poète bulgare, a naturalisé lui-même son territoire en français. *Comme un grain de sénévé*, l'un de ses cinq recueils, parut en 1968, quand il avait trente-deux ans. La traduction est publiée par Actes Sud (1987). Le territoire français de Kantchev est une langue musicalement claire, où la diversification des sons l'emporte de loin sur leur récurrence. Dans une courte préface, rappelant la *Weltliteratur* de Goethe, Kenneth White me fait honte de mon ignorance de la littérature thrace. Je me défends comme je peux, prétextant qu'il est difficile de tout lire quand on n'a pas les rentes qui permettraient de mener une vie d'étagère pensante, porteuse des livres du monde entier. Si les propos de White sur la «cosmopoésie» me paraissent un peu nuageux, et même si, en caractérisant Kantchev, c'est un peu de lui-même qu'il parle, je le trouve assez clairvoyant de signaler chez le poète bulgare «une vision instantanée, une imagerie populaire et onirique à forte densité psychologique, un humour métaphysiquement omniprésent». Plutôt que «cosmopoétique» à dessein, Kantchev me paraît fortement enraciné dans une terre. Quel gage plus sûr d'universalité? La terre avec ses graines est la plus grande voyageuse. Ainsi arrive jusqu'à nous le «grain de sénévé», qui est aussi grain de sable, jeté négligemment dans la machine que White appelle «la pensée ordinaire». En même temps que je lisais Kantchev, je trouve écrit, en substance, dans une revue sérieuse comme un sous-marin, que le recours à l'image est un manque de rigueur, un signe de paresse intellectuelle. Voilà un bel exemple de cette «pensée ordinaire» aux yeux de laquelle, écrit White, la poésie se doit de demeurer suspecte. J'aurais ajouté que, sans en être dupe, il faut féliciter la «pensée ordinaire» d'exister : c'est grâce à elle que la poésie, quand l'à-quoi-bon la menace, peut se rap-peler qu'à tout le moins, elle a fonction de grain de sable.

Quelle est donc la pensée extraordinaire de la poésie? Elle n'explique rien, donne tout à penser, fait naître au lieu d'enterrer, n'ins-

talle pas de routes, arrache l'asphalte dont la croûte terrestre et l'esprit humain sont de plus en plus lourdement couverts à mesure que la machine de la «pensée ordinaire» se perfectionne. Et si ces vues rapides sur la pensée extraordinaire de la poésie demeurent trop loin de ce qu'elle est, les propositions quasi mathématiques de Kantchev, ses «équations sensibles», pour reprendre le remarquable titre de Denys Néron, donneront peut-être d'elle une idée plus juste :

La vie est une chose souveraine
et si tu la regardes comme il faut
c'est ton chapeau qui tombera et non ta tête.

Voilà la naissance : perdre son chapeau. Et quand le chapeau est tombé, on constate :

L'éclair de la hache vole
infiniment plus loin que les éclats de bois.

On se demande :

pourquoi le buffle noir tenterait-il
de voir combien il fait sombre dans sa corne?

On se situe :

Mais la distance s'est détournée de moi
dès que je m'en suis approché : j'ai éclaté
et j'ai étiré l'instant au point
de ne plus savoir si j'y étais encore.
Ma voix seule continue à croître
comme feraient les cheveux dans un tel cas :
oh, descendre du ciel vers la terre c'est brûler.
Pour ce qui est du contraire, je n'y ai pas songé!

L'humour de Kantchev se rabat sur lui pour empêcher la grenouille-poète de gonfler en s'attribuant la valeur de ses prises. C'est aussi l'humour qui fait du dernier poème du recueil un *post-scriptum* anodin, un détail oublié et rattrapé comme par hasard :

Au bout de la ville
où finissent les maisons
il y a le monastère.
Au bout du monde
où finissent les mots
il y a le Verbe!

Comment faire entrer maintenant Jürgen Becker dans cette histoire de grains de sable? Le succès de l'entreprise serait compromis par la lecture de son recueil *Ne me parle pas de la guerre*, traduit de l'allemand par René Daillie (Actes Sud, 1987). C'est en effet un journal assez machinal, qui manque de sable. Non qu'il manque d'intérêt, mais il tourne vraiment trop rondement, en presumant trop de la victoire, sans resserrer ses positions. C'est, dit l'auteur, le « bloc-notes du vécu », préféré au « poème parfait ». Pour avoir droit à une telle préférence, ne faudrait-il pas avoir écrit un poème parfait, ou du moins posséder la certitude de le pouvoir? J'ignore si c'est le cas de Becker. *Ne me parle pas de la guerre*, publié en 1977, est son troisième recueil traduit, mais je n'ai jamais vu les autres¹, encore moins les originaux allemands. Le grain de sable espéré se présentera in extremis, quand je découvrirai, dans la postface, que le poète a écrit à son traducteur :

Bien des poèmes ne sont pas bons, trop proches qu'ils sont des événements quotidiens [...] Dans mes livres postérieurs, j'ai repris davantage de distance et la conscience poétique a pu s'imposer à nouveau. [...] Il serait bon de signaler cela dans la présentation du livre.

Quel beau grain de sable dans la machine de l'autosatisfaction poétique!

Les propos de Becker invitent à voir dans la poésie une aventure de la conscience, aventure dont témoigne la poésie de Kantchev et que White distingue de la « pensée ordinaire ». Dans *Sursis* (Écrits des Forges, 1987), quelle conscience Alphonse Piché a-t-il de la vieillesse? C'est une débâcle dont le choix des mots dit l'horreur : « fanges

1. *Champs*, Denoël, 1971. *Fin de la peinture de paysage*, Solaire, 1976.

abyssales, pente glaiseuse, régurgitation, vomissement, crapauds, pestilences, bouche sure, aveux fétides, ahanantes vidanges...» Qu'est-ce qui me laisse donc insatisfait à la lecture de ce recueil ? Ai-je l'impression d'être ramené à l'époque où Benn écrivait *Morgue* ? Ou à l'objectivisme américain ? Piché, n'écrivant jamais *je*, donnant peu de signes de subjectivité, transforme arbitrairement devant moi son expérience en système de la vieillesse, ses impressions privées en vérités générales. Ainsi, ce qui aurait pu m'apparaître un grain de sable salutaire, un coin de réalisme expressionniste enfoncé dans la machine d'un lyrisme facile, devient, par cette manière de métamorphose totalitaire, machine inverse, aussi machinale que l'autre. Que celui qui vieillit me présente la vieillesse comme une donnée objective et il me la rend inaccessible, l'étouffe, agit comme l'asphalte sur les lieux. Vieillir ne m'est-il saisissable qu'en tant qu'acte personnel, multiple et multiforme, renouvelé chaque fois qu'un acteur aux empreintes digitales uniques le joue, et non comme généralité ? Il en va autrement quand Piché décrit la mort d'un autre ; dans ce cas, l'objectivité a sa place et me donne ma page préférée du recueil :

Il était à ses fleurs
ses tomates
Mais la mort rauque
terre à terre
brutale
l'attendait sur le perron [...]

Les vers sont à la mesure exacte du dépouillement du moment. Dans l'ensemble, la perspective réaliste-tragique place de toute façon *Sursis* infiniment loin de l'unanimité ni chair ni poisson que Pierre Nepveu décrit avec sagacité¹ dans « L'ère de la sensation vraie » (*Estuaire*, n° 47), établissant des correspondances et des équivalences entre une foule de productions récentes. Un *nous* en forme de flaque d'huile

1. Encore que seule une contorsion exagérée permette de rapprocher la machine molle de *L'accélérateur d'intensité* d'André Roy et les données abruptes exposées par Fernand Ouellette dans *Les heures*. Quoi qu'il en soit, la communication de Pierre Nepveu est sans commune mesure avec celles qui l'encadrent. Nicole Brossard réussit à ne rien dire en quatre pages et Claude Beausoleil, de plus en plus exorbitant avec l'âge, ne dit rien non plus en douze pages.

apparaît, il y a « consensus poétique ». A-t-on jamais vu phénomène plus suspect ? On l'a vu, créé de toutes pièces, chez les sans-grade des mouvements les plus doctrinaires, mais, cette fois, il n'y a ni école ni doctrine, et le consensus doit venir de l'inspiration en chœur de l'air du temps ou d'une manie de copier sur le voisin ou de se cacher derrière lui. Le consensus me vaut une pléthore de recueils dont la nécessité profonde, individuelle et le principe actif unique m'échappent, où je ne parviens à voir que signatures à peu près interchangeables, comme si le « gros animal » de Platon ou un groupement quelconque avait tout écrit sous des noms divers. Chaque recueil fournit à un autre une épigraphe qu'il développe *ad nauseam*. La machine emballée de la production dévore sa propre substance, et il n'est pas étonnant que certains rouages commencent à se sentir usés ou même en voie de décomposition¹. Où cela mène-t-il ? Je ne sais pas. J'attends autre chose, je lis Mario Luzi.

Le consensus me donne à lire des constats mous, constats pépères, au fond, qui n'engagent à rien, ne tentent rien, ne risquent rien, même pas de se tromper. Le seul danger qu'ils courent est de se voir attribuer des prix littéraires. Quand ils ne sont pas mous, ils sont abracadabrants. Mais la poésie de Luzi est bataille, conquête spirituelle, menacée à tout instant. La publication de son œuvre se poursuit aux éditions Flammarion. En 1985, *L'incessante origine* donnait la poésie publiée entre 1965 et 1971. En 1987, *Pour le baptême de nos fragments* rassemble, à nouveau en version bilingue, les poèmes écrits entre 1977 et 1984. Cette fois encore, les traductions sont dues à Philippe Renard et Bernard Simeone. Pour autant que je puisse voir, devinant seulement l'italien, une traduction proche du calque peut être excellente, et ce me semble être le cas ici. Un entretien des traducteurs avec l'auteur éclaire l'esprit du livre, son contenu, sa présentation. Ensuite, c'est la poésie, buisson-ardent de questions fondamentales que suscite l'état du monde sans cesse remonté par le rameur. Quelques débuts de poèmes donneront une idée de cette interrogation tenace : « Tout perdu, tout égalisé ? Volé ? Disparu où ? Épongé par quel désert ? Noir de sous-sol ou noir ultra-

1. Voir André Roy, *L'accélérateur d'intensité*, p. 35.

céleste? Passé ou futur? Source? À qui est la langue, qui a la parole? Désert – quel désert? Fin de quoi? D'où venait ce retour? Vie? Où résidait la vérité? Pause, cela, ou interrègne?» Dans l'entretien-préface, Luzi ramène ce questionnement à un tic d'expression. J'y vois une nécessité. Autour d'un point fixe (la parole qui est vie, venue en droite ligne du prologue de saint Jean), la poésie de Luzi tourne en perpétuelle rotation et expansion. Les questions y sont un mode d'installation dans l'espace-temps et, à mon sens, le seul que la parole puisse adopter pour progresser dans la touffeur du monde aphone. L'interrogation, émettant un doute sur toute vue à sens unique, conduit à l'établissement de l'équilibre de forces dont l'art est fait, comme la réalité, et au seul point de prise que l'un peut avoir sur l'autre. L'interrogation amène à reconnaître, par exemple, que je suis moi *et* ne le suis pas :

Moi? moi, elle, d'autres qu'elle et moi –
 tous ceux qui ont parlé
 ou l'ont désiré – ceux-là
 je suis
 ceux-là un par un
 et aucun d'eux en aucun lieu
 ni temps
 et partout en tout instant
 pour qu'arrive mon amour en tout endroit [...]

Par les questions, le chant s'installe, prend possession, s'ouvre une place, et en même temps s'entrave, vérifie qu'il n'est pas un écoulement machinal qui s'écoute, et en même temps creuse chirurgicalement ce qu'il touche au point sensible, et en même temps... La poésie de Luzi est la somme et l'équilibre réalisé d'une multitude de directions dont je suis loin d'avoir fait le tour, et qui peut m'occuper aussi longtemps qu'alentour durera le consensus mou. Une page d'ailleurs suffirait, par exemple celle-ci, où la résurrection annulant la baisse des forces, un nouveau visage embrase la profondeur nocturne d'où il est sorti :

Et maintenant, après une baisse des forces, le voici
cet œil d'avril est la résurrection,
la résurrection est ce feu d'eau et d'émeraude,
ces cils, cette transparence implacable.
Sent-elle pointée sur son visage cette lumière –
qu'elle est allée prendre où? – cette vigueur
rapportée de quelle profondeur de plancton?
et en brûle l'opacité présente, en brûle
à rebours celle d'avant, tout entière,
par capillarité.
Et ce souffle marin qui l'accompagne,
ces prés, ce vent qui court par-dessus
avec ses crinières d'herbe, ce
haut bourgeonnement, cette feuillaison
des arbres...
Oh victoire, bredouille-t-elle dans son effroi.
Victoire, victoire impitoyablement.

Une parole habitant le monde, habitée par lui (car c'est bien de cela qu'il s'agit, semble-t-il), ressurgit. Elle naît, étonnée d'elle-même, prend feu, met le feu dans une fin de siècle occupée à établir par consensus l'étanchéité parfaite de son cercueil. Elle transforme mon passéisme en passoire. J'y circule dans les deux sens. Aussi vrai que je donnerais toutes les bâtisses et gratte-ciel « ici bas chus d'un désastre obscur » pour une seule petite église enracinée dans une colline et sortie d'elle, je donnerais tout Dante pour une page de Mario Luzi, pour l'unique raison qu'il vit aujourd'hui, voit ce que je vois, entend ce que j'entends et que la parole le traverse en ce moment, pendant que j'écris.

Dans *Arpentage de la poésie contemporaine*¹, je m'étonne qu'il ne soit pas question de Luzi. Les poètes y parlent beaucoup d'autres poètes, parmi lesquels Pound (à satiété), Oppen, Zukofsky, Reznikoff. Le livre, orchestré par Jacques Darras, se compose de quatorze portraits-entretiens suivis de courts extraits d'œuvres des auteurs rencontrés. Les quatorze participants : Marteau, Bonnefoy, Roche, Royet-Journoud, Albiach, Joris, Ginsberg, Ashbery, Roubaud,

1. Éditions Trois Cailloux, Maison de la culture d'Amiens, 1987.

Deguy, Oster, Pleynet, Sollers, Antin. Entretiens tous intéressants à divers titres, mais pour en revenir enfin à mes grains de sable, l'entretien avec Marteau est particulier. Il s'y préoccupe assez peu de décortiquer son œuvre ou celle des autres, ou l'avenir, ou la théorie, ou la technique de la poésie en général. Mais alors, me demandez-vous, de quoi parle-t-il? De différents lieux, des gens, du loisir, du dénuement, de voyages, de promenades, de la chasse, d'un village, de la forêt, des mythes, des mots – de diverses choses précieuses dont la poésie se nourrit. Il dit : « Moi je ne suis spécialiste de rien » – et passe.

(1987)

AU BORD DE L'ENDORMISSEMENT

Comment peut-on être Tchouvache ? Comment peut-on écrire « au bord de l'endormissement » ? Guennadi Aïgui, né en 1934, cumule ces deux caractéristiques rares. De langue maternelle tchouvache de la Volga, descendant des Huns, voisin des Tatares, il publie en tchouvache une anthologie de la poésie française, puis, conseillé par Pasternak et Hikmet, se met à écrire en russe. Dans les notes intitulées « Sommeil et poésie », il constate : « Ce que j'écris de plus réussi, je l'écris au bord de l'endormissement. » Non pas le rêve, ni l'insomnie, ni la veille, mais le bord du sommeil. Et puis plus profond, « plongeons dans la nuit », mais d'abord, écartons les docteurs dont on s'encombre inutilement. « Laissez-moi en paix », dit Aïgui à Freud. Il veut le sommeil sans commentaires, sans échafaudages, foulé par personne. Il entre seul dans la nuit « photothèque, phonothèque », nuit-qui-porte-conseil, « Sommeil-Ablution, Sommeil-Illumination, Sommeil-Conversation-avec-soi-même, Sommeil-Confiance-en-son-prochain ». « Qui d'autre que la Poésie, dit Aïgui, pourrait se permettre cette occupation ? » Que trouve-t-il dans le sommeil ? « Les gens, la communauté des vivants et des morts. » C'est peut-être là qu'il trouve aussi un bon nombre des bizarreries lexicales, syntaxiques et typographiques accumulées par la poésie depuis cent ans, et avec elles, un élément primitif, brut, sans apprêt, appartenant aux enfants ou à ceux qui, comme Cézanne, ne se laissent « mettre le grappin dessus » par personne. Il a dû rencontrer des poètes du Sommeil : Emily Dickinson, ses majuscules, ses tirets, ses mots bizarres, Hopkins et ses acrobaties (« paupière après paupière de sommeil »), Khlebnikov et sa langue « zaoum », Cummings et d'autres. « Alors Yahvé Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme », et une nouvelle création eut lieu.

ce que je vous murmure
me restera
mais la Voix en cette nuit
resplendit par elle-même :

ô roses – par cœur d'ange qui blanchoyez
du Seigneur chiffres-pétales! –
comme des lèvres d'enfant – pures!
les poussées des rejets qui ressentent en vous
comme un bébé doit attendre
ses dents qui viennent dieu sait d'où –

À côté des poèmes de *Sommeil-Poésie, Festivités d'hiver* présente de petites choses de circonstance, publiées déjà pour moitié dans *Degré: de stabilité* (Seghers-Laffont, 1976). Parmi elles :

SORBIER – EXCLAMATION

ô d'un babil vif transparent : vers le ciel dirigé –
tempête! – ô dans les mouchetures de sang
le large
drapeau! – ô exclamation : air vermeil
bruissant!...

La vie vue du bord du sommeil, ce doit être cela, ou le jour vu de la nuit, dans une position qui n'est qu'imaginable. Puis vient *Le cahier de Véronique*, écrit en 1983, devant Véronique, bébé véritable, le sixième de la famille Aïgui.

ET : À CINQ MOIS

est-ce par la Poitrine
ou la Plante du Pied
/ô comme humainement
nous nous Te figurons/
puissamment – Entré dans l'enfant
dans le petit visage – par diminution – Te Façonnant
Tu regardes – Vu par nous : et je suis comme dans le vent
inclus par tremblement – écarlate

Étrangeté familière, poésie de cristal-pollen, plomb-plume, murmure-tonnerre, aérée-dense, meuble-immeuble, voletante-fixe, étonnante-étonnée, défaite-faite-en-train-de-se-faire, tâtonnante-sûre, tue-dite. La langue d'Aïgui, telle qu'elle transpire dans la traduction de Léon Robel, est celle d'un maître-enfant surprenant, grandissant, lançant par bordées des mots mal détachés et des bouts de phrases

qui trouvent l'essentiel, et se taisant tout aussi brusquement. Si parfois cette langue peut faire penser à Celan, pour le fond, il faudrait imaginer Celan recommençant tout, transformant la « fugue de la mort » en « fugue de la vie ».

Rompant avec la prosodie reçue, la poésie d'Aïgui semble vouloir rompre aussi avec une tradition bien établie de déclamation publique. Si l'on en croit les notes de « Sommeil et poésie », il s'agit, pour poète et lecteur, « d'échanger leurs sommes » (leurs sommeils), et non une proclamation lancée des tréteaux avec force effets. « L'homme est rythme », dit Aïgui, et c'est le sommeil qui doit « permettre à ce rythme d'être lui-même, de ne pas se réduire, de ne pas se rompre sous l'effet d'autres rythmes ». Le sommeil est « Poème-par-lui-même », et, poursuit Aïgui, « oser résider dans le sommeil, s'enrichir auprès de lui, communiquer avec lui – en cela, si vous voulez, est la non hâtive confiance de la poésie en elle-même ». Par ces voies, le lecteur est mis en présence d'une poésie qui parle « pour lui seul, seulement avec lui ». Il est vrai que la poésie d'Aïgui donne l'impression qu'elle est un cadeau personnel, unique, sur mesure. À coup sûr, les peuplades occidentales gagneraient à la connaître.

(1988)

Guennadi Aïgui, *Sommeil-Poésie, poèmes*, traduit du russe par Léon Robel, Seghers, 1984.

Guennadi Aïgui, *Festivités d'hiver*, traduit du russe par Léon Robel, Les Éditions Français Réunis, 1978.

Guennadi Aïgui, *Le Cahier de Véronique*, traduit du russe par Léon Robel, Le Nouveau Commerce, 1984, édition bilingue.

LE PROGRÈS PAR LES MÉDIAS

Le *Courrier Laval* tire toutes les semaines à 91 000 exemplaires et se qualifie modestement de « bible des Lavallois ». On y découvre avec ravissement des anges-échevins joufflus, qui sourient toujours, des patriarches-entrepreneurs, des prophètes du commerce. Le mont Laval est un Sinaï récréatif, le Centre de la Nature, l'Éden rouvert, et la Terre promise, toute l'île. L'ensemble est sous la direction de l'Éternel-maire, dont les photos fréquentes prouvent qu'il existe. Pour voir « paradis peint, où sont harpes et luths », la mère de Villon devait aller se geler au moutier. La pauvre femme ! Elle ne recevait pas le *Courrier Laval* dans sa boîte.

(1988)

LE CURCULIO (ou charançon de la prune)

J'ai une prédilection pour ce minuscule animal dur comme un caillou, qui se promène de prune en prune, et dessine à la base des fruits un petit croissant de lune. L'apparition du signe alarme l'amateur de prunes. Du croissant naîtra ou ne naîtra pas un ver rose ravageur. Souvent, il ne naît pas, heureusement contrarié par un phénomène qui m'échappe, et les fruits mûrissent malgré l'estampille sournoise de l'inspecteur.

J'ai souvent observé le curculio circulant avec son marqueur. Il ne se presse pas, ne lève pas le nez de la prune, impossible de le déranger, sinon en secouant la branche. Le tracé des lignes courbes requiert toute son attention. Le croissant n'est pas à la portée du premier venu, me dit-il, et il change de prune avec une lenteur qui montre son importance, au cas où je ne l'aurais pas remarquée.

(1988)

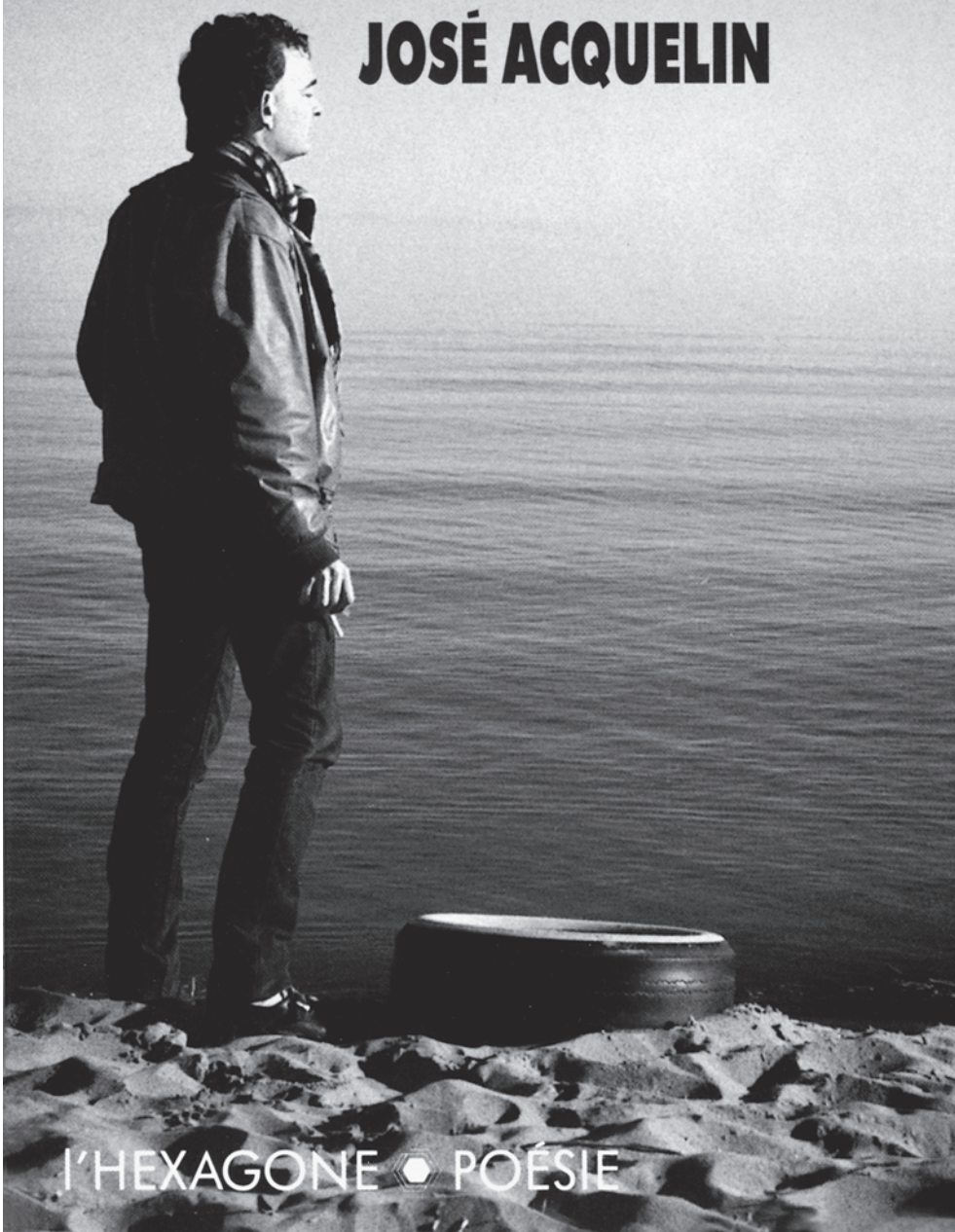
ENTRE DEUX EMBARQUEMENTS

Un matin de septembre 1765, au bord du lac de Bienne. Une belle journée commence, dans une lumière dorée. Et je vois une chaloupe. Elle s'apprête à appareiller. À son bord, Thérèse, Jean-Jacques, la Receveuse, sa sœur et les colons qu'on va installer sur Cythère : une flopée de lapins qui tapent frénétiquement des pattes. C'est Jean-Jacques qui rame, débordant de joie. Il ne se compare à rien de moins qu'au pilote des Argonautes. Selon le chapitre XII des *Confessions*, la translation des lapins a lieu « en pompe ». Dans la cinquième promenade des *Rêveries*, la solennité a augmenté : on navigue « en grande pompe ». Le souvenir a intensifié l'aura des pionniers. Comme il a bien fait ! Le soleil s'est-il jamais levé sur une équipée plus poétique ?

Il me faut pourtant sauter de cette chaloupe où tout va bien et en venir à *Tout va rien*, de José Acquelin (L'Hexagone, 1987). Attardons-nous un peu à la couverture. C'est elle qui m'a renvoyé au lac de Bienne. De quelle couleur est cette couverture ? Bleue ou verte ? Ma cabane est mal éclairée. Le papier glacé m'aveugle. Je distingue un homme sombre, devant une étendue d'eau agitée d'une faible houle. Ce doit être José Acquelin : son nom est écrit à côté. Il est debout sur du sable piétiné. Encore une de ces plages surpeuplées ! Mais il n'y a personne. Serait-ce lui, José Acquelin, qui aurait fait les cent pas en attendant le photographe ? C'est possible. Il a l'air de s'ennuyer à mourir. Il est vrai que cette eau sécrète un ennui sans nom. Rien, pas une vraie vague, pas un oiseau, pas une baigneuse, pas le moindre équipage de lapins à l'horizon. En quelle saison sommes-nous ? L'homme porte un cache-nez à carreaux, un petit *coat* de cuir. Peut-être un homme de bureau, kidnappé et abandonné là. Il a l'air coiffé comme moi quand je suis coiffé. Plus j'y pense, plus il me ressemble, à l'état glabre, quand j'étais jeune. Il a même une cigarette à la main. Ferait-il partie des pestiférés ? Espérons pour lui qu'il ne fume pas des Gitanes, les plus mal vues. Son pantalon a des poches aux genoux, il n'est pas repassé, il lui moule les jambes. Rien à faire, avec ces pantalons de velours, ils tournicotent, ils gondolent tout de suite. Serait-ce

TOUT VA RIEN

JOSÉ ACQUELIN



I'HEXAGONE  POÉSIE

un auteur pauvre? Reçoit-il les compensations pour les photocopies et pour le prêt en bibliothèque? Évidemment, s'il n'a pas publié trente livres avant la trentaine, comme tout le monde, les fins de mois doivent être difficiles. Il a les jambes fortes, il ne doit pas avoir d'auto. Au fond, ça ne m'étonnerait pas qu'il ait piétiné tout seul toute la plage, même avec ces petits souliers, si malcommodes dans le sable. Il a sûrement hâte de les enlever. Mais il doit attendre. Un poète qui se déchausse sur une première de couverture! J'y repense: oui, au bord du fleuve, près de la rue Paul-Pau, il y a presque vingt ans, j'ai eu cette posture conquérante et modeste, j'ai regardé au loin, au moins une ou deux fois. Plus maintenant, mais on n'oublie jamais ces grands moments, et les voilà qui me reviennent, grâce à L'Hexagone! On dirait que José Acquelin ferme les yeux. Le fait-il exprès? Parfois c'est un hasard. Clic! La photo se prend au moment d'un clignement d'yeux. Mais ces yeux fermés pourraient aussi bien avoir une portée métaphysique, comme chez Maurice de Guérin. Et puis il y a ce pneu à bande blanche, aux pieds de l'auteur. Une vraie cochonnerie, ce pneu, complètement lisse. La plage doit être un dépotoir sauvage. Intéressant. Demander à Alain Horic où est située cette plage. Aller voir si le pneu y est toujours. Je pourrais en clouer des morceaux sous mes sabots, le découper en bandes, faire un tapis rustique. Et José Acquelin est là, debout, les yeux fermés, pour ne pas voir ce pneu immonde. C'est son «horrible arbrisseau». Il pourrait faire quelque chose, je ne sais pas, grimacer, ramasser le pneu, le lancer à la figure des lecteurs, enlever ses souliers, faire un château de sable, mettre le feu au pneu avec sa cigarette, pour se réchauffer.

Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné...

Non. Il est impavide. Tout va tellement *rien* qu'il a son voyage. Qui sait vraiment ce qui se passe dans ces moments-là? Songe-t-il à s'attacher le pneu au cou, à se jeter à l'eau? Attacher le pneu avec quoi? Avec ses lacets, éventuellement, quand il aura ôté ses souliers remplis de sable, ou avec son cache-nez. Et si la photo était un collage? Si le pneu et le sable piétiné étaient une machination de l'éditeur? Un coup monté pour émouvoir en évoquant la pollution, l'écologie, ou Rimbaud sur la plage de Djibouti? Acquelin n'a peut-être jamais vu la

mer. On l'aura photographié couché, endormi au bureau (d'où les yeux fermés), puis redressé et collé là, à côté du pneu racoleur. Et j'aurai été dupe dès le début. Comment savoir? Qui me dit même qu'Acquelin existe? Qu'on n'a pas collé n'importe qui, sur n'importe quel sable, devant n'importe quelle masse d'eau? J'imagine qu'on met ces auteurs en pied sur les couvertures pour prouver qu'ils existent, qu'ils ne sont pas tous des pseudonymes de l'éditeur, mais voilà : ça ne prouve rien. Un quidam rencontré dans la rue peut faire l'affaire, photographié de trois quarts, pour rendre l'identification difficile. Pourtant, Acquelin... Acquelin... Déjà entendu ce nom. Vérifier dans l'annuaire, histoire de voir s'il y a beaucoup d'Acquelin. *Tout va rien*. Un jeu de mots à la Gérald Godin. Hmm! Acquelin serait-il politicien? Ancien ministre? Laissons-le regarder la mer, les yeux fermés, et passons à la quatrième de couverture.

Oh! ici, tout un texte à me mettre sous la dent! Peut-être aussi quelques pensées toutes faites à glaner pour ma chronique. Voyons toujours. La photo de la couverture est reproduite ici, en modèle réduit, pour m'aider à me rappeler que je n'ai pas changé de livre, qu'il s'agit toujours bien d'Acquelin. Voilà qui me rassure. Lisons donc le texte avec confiance.

Tout va rien ou tout va bien?

Oui, j'avais bien compris le jeu de mots, dès la première de couverture.

À cette question, le poète répond par ses propres moyens...

Voilà peut-être enfin un poète débrouillard? un bricoleur?

... et ses mots sont ceux d'un désespoir premier et sans compromis.

Non, encore un désespéré. Comment un désespoir peut-il être premier? Peut-on être désespéré de naissance? Broyer du noir dès le berceau? Sans compromis?

La vie, ici, est d'abord comparée à un boomerang décrivant un zéro parfait.

Où ai-je lu cela? Chez André Frénaud. Ils me fatiguent, tous ces types qui comparent la vie à un zéro et qui s'éternisent, s'éternisent...

Puis, par touches successives, même si vivre accuse une présence au monde remarquable par son absence, José Acquelin perçoit cette absence comme un appel au détachement, comme si de rien n'était. [...] Le présent est alors au cœur des temps et la présence devient la condition *sine qua non* pour le vivre.

Bon. Récapitulons les touches successives. Vivre accuse une présence par son absence et sa condition *sine qua non* est la présence dans le présent comme si de rien n'était. Est-ce que je me trompe?

Tout va rien marque un renouveau certain dans la poésie récente au Québec.

Le livre, on verra, mais la couverture?

José Acquelin est né à Montréal en 1956.

Il avait donc 13 ans en 1969. J'aurais pu l'avoir en classe. Acquelin... Qui sait si je ne lui ai pas appris à faire des mots cachés? À mon insu, ai-je été son Izambard?

Il a fait ses études à l'Université de Montréal et à l'Université de Toulouse.

Pourquoi me parle-t-on de ses études? Pour m'impressionner? De nos jours, qui n'a pas étudié les mots cachés à l'Université de Toulouse?

Après avoir exercé divers métiers, il travaille à la radio comme animateur à C.I.B.L., puis comme journaliste à Radio-Canada.

Ce serait donc un poète médiatique?

J'en saurai sans doute plus long en ouvrant le livre. En attendant, la poésie d'Acquelin peut-elle tirer profit de ce texte, de cette photo? J'en doute. Si au moins je connaissais l'auteur et le reconnaissais sur la couverture, je pourrais dire « Comme il a grossi! », ou « Toujours bon pied bon œil », ou « Tiens! c'est le petit pantalon qu'il avait quand je l'ai connu à Toulouse! », ou toute autre bêtise que pourrait me souffler mon manque de classe. Mais non, rien, la photo ne me donne

vraiment rien, le texte non plus. La lecture de la couverture m'a épuisé. J'ouvre le livre au prix d'un ultime effort...

... et je ne le regrette pas. Mais la satisfaction que me procurent certaines pages est tout à fait étrangère aux assertions de la couverture, qui traitaient la poésie comme l'exposé d'une doctrine. Les aperçus qui m'arrêtent n'ont rien à voir avec le boomerang sans compromis et la présence comme si de rien n'était. En ouvrant un livre de poésie, je ne cherche pas une doctrine ou une pensée sur la vie, mais le chant singulier d'une vie, accompli dans une langue et, si possible, ces échappées où les mots, parfois, devenus leviers et transfigurés, sans rien sacrifier de ce qu'ils désignent, soulèvent des charges dont on ne sait rien. Aussi, dans *Tout va rien*, suis-je à la fois ravi et déçu quand un chant bien commencé, comme celui-ci, finit dans la doctrine :

un vent qui ne bouge pas
franchit le mur du sommeil
à la seule vitesse de la présence
ce n'est qu'alors que l'on voit
la perfection du mouvement

Un peu de doctrine passerait plus aisément dans un style en lui-même intéressant, car alors l'attention pourrait se tenir en équilibre sur deux objets, et trouver temporairement dans le deuxième l'intérêt que n'éveille pas en elle le premier. Ici, « ce n'est qu' que » amorce un dérapage complet. Le maniérisme cacophonique du style parlé me dérange aussi ailleurs, et en général, je crois que les clins d'œil, les jeux de mots, les familiarités multipliées, les maladresses calculées ou non et tout l'appareil par lequel s'affiche la désinvolture ont sur moi l'effet contraire à celui qu'ils visent. Ces procédés veulent-ils empêcher la poésie de « faire poétique » ? J'y vois des décorations en creux dont le chant se passerait beaucoup plus aisément que de musique. Quand Acquelin se débarrasse de ces entraves, il m'intéresse bien davantage :

inconnue
toi droite seule et immobile
autant que le quai qui te soutenait

je n'étais pas seul je te regardais
et pendant deux minutes très pleines
il n'y avait que toi au monde
que j'aimais

Ce n'est pas encore le chant qui se libère de l'instant en l'emportant, mais déjà une vue assez claire de cet instant, malgré «que le quai qui». Le dernier poème du recueil et l'épigraphe tirée de Zénon m'invitent à revenir au *Cimetière marin*...

... ce cimetière dont Valéry était sorti, incognito, pour écrire à Jeanne Loviton, pendant huit ans, des lettres d'amour fou. Je lis des extraits de ces lettres dans *L'homme et le langage* de Jean Brun¹. Grâce à ces extraits, Valéry me semble moins figé en colonne, moins statue-du-penseur-qui-se-regarde-penser – attitudes qui m'avaient toujours paru un peu artificielles et poseuses. Tout autre est ce que je lis ici :

C'est incompréhensible. Moi qui ai fait une critique que je crois rigoureuse de la notion d'infini, [...] c'est drôle que j'aie un sentiment qui veut ce nom – qui n'en peut prendre d'autre [...] Il faut pour subir ou mériter cette sensation d'une valeur suprême [...] une sorte de dépouillement destructif de bien des connaissances et une sensibilité singulière.

À la même époque, Valéry écrit dans l'*Introduction à la poétique* que l'œuvre implique «une échappée miraculeuse hors du monde fermé du possible». Simple coïncidence? J'aimerais le savoir. Pourquoi ne publie-t-on pas ces lettres? Elles pourraient montrer que l'escamotage de la vie n'aide pas à comprendre l'œuvre, et éclairer davantage l'incompréhensible. Les *Lettres à l'étrangère* de Saint-John Perse (Gallimard, 1987) procurent un peu de cet éclairage supplémentaire. J'y trouve d'ailleurs une expression qui, curieusement, les résume : «une inflexion nouvelle de la voix, qui dit enfin l'être multiple.» L'auteur de ces vingt-cinq lettres à Rosalía Sanchez Abreu n'est ni Saint-John Perse le Poète, ni Alexis Léger le Serviteur de l'État, ni même l'auteur des lettres souvent distantes publiées dans la Pléiade. C'est un

1. Presses universitaires de France, 1985, p. 175-176.

quatrième personnage, complémentaire, qui signe Allan et poursuit la liberté de l'esprit et la possibilité de l'œuvre dans les tracasseries quotidiennes et les servitudes physiques. À de rares moments où Saint-John Perse recouvre Allan, il me donne, mieux que jamais, l'impression que son œuvre est un perpétuel défi lancé à lui-même, au public, à l'époque. Elle s'écrit contre l'abandon de soi aux vicissitudes de la vie, contre le lecteur qu'elle tient le plus possible à l'écart des faits dont elle s'inspire, contre l'air du temps, enfin, par un élan, une confiance, une certitude qui détonnent dans l'époque et nient ses principales caractéristiques. Un peu plus de lumière, donc...

... mais qui n'éclaire que des hors-d'œuvre, des circonstances, des intentions, tout au plus un moteur auxiliaire – toutes choses qui pouvaient résulter en rien plutôt qu'en la poésie de Saint-John Perse. Ce qui compte, en art, c'est l'application de lois inconnues, soustraites à tout éclairage possible. Proposition dépourvue de logique, mais la seule fructueuse. Impossible, mais la seule acceptable. Inexplicable, injustifiable, mais la seule plausible. L'art est dans ce que la perte gagne, ce que la conquête perd, ce que la fuite poursuit, ce que la poursuite fuit. Et ce défi ne lui est pas aujourd'hui particulier. « Le dernier tronçon de route, écrit Jeanne Pager dans la revue *Recueil*, s'offre à tous les voyageurs, au prix d'une aventure inconcevable, car il ne s'agit plus maintenant de science ni de poésie, mais bien de s'affranchir de la pensée. Le labeur aboutit à préparer, dans l'espace de la conscience, l'irruption de phénomènes qui la transcendent. Seule, en effet, la réceptivité peut être atteinte : la Connaissance peut seulement s'accueillir. »

(1988)

LE MYSTÈRE ONDOYANT

À côté de Chateaubriand, de Lamartine, de Hugo, ses contemporains qui semblent chercher l'impossible en volume et en extension, Maurice de Guérin s'intéresse à un point. Pour entrevoir ce point avec lui, il faut le suivre tout au long de son chemin. Selon *Le cahier vert*, ce point «de contact entre la nature et nous» rendrait possible l'intelligence «du sens, du langage intime, de la beauté en tant qu'éternelle et participant à Dieu». Ce point serait à l'écart de tous les «faux rapports» qui font que la création nous repousse. Il serait le point d'entrée «dans l'harmonie universelle», le plongeon qui permettrait d'y nager «comme le poisson dans l'eau». Là, on participerait à «l'immense circulation de vie» qui «gonfle les veines» de l'univers. L'atteinte de ce point coïnciderait avec un état de «demi-sommeil» rempli de virtualités puissantes, comparable à l'état de l'eau derrière un barrage, et d'où l'on entendrait «le mouvement progressif, harmonique, légèrement cadencé des plus intimes facultés de l'âme». À partir de ce point, la pensée serait une «onde aspirée par une puissance inconnue». Pour préciser la nature de ce point, plus loin dans *Le cahier vert* et dans les *Pages sans titre*, il est encore question d'ondes : «chœur ondoyant de voix reculées¹», «forme ondoyante et lumineuse», «assaut d'une onde infinie», pensée qui «fait avancer ses ondes». On toucherait à ce mystère ondoyant par une «métamorphose», une «nature nouvelle qui gagne puissamment», le «sentiment double et mystérieux d'une existence qui se retire et d'une existence qui monte», une «force centrale qui établit maintenant un équilibre

1. Verlaine parle du «chœur des petites voix»; Rimbaud, d'un «chœur de verres, de mélodies nocturnes»; Mandelstam, d'un «chœur inaudible d'oiseaux nocturnes»; Claudel, d'une «secrète voyelle»; Saint-John Perse, d'une «étrange voyelle»; Eliot, d'une «musique inattendue»; Guillén, d'un «chœur subtil», d'une «musique secrète sous le fracas»; Rilke, d'une «lumière oscillant lentement»; Benn, d'un «ondolement anonyme»; Ungaretti, d'ondes «mystérieuses», d'une «ondulation» qui semble «accorder l'infini»; Elytis, de la «notation musicale d'un autre-monde»; Luzi, d'un «son», d'une «vibration», d'un «immuable ondolement»; Rina Lasnier, d'«ondolements d'ap-pels». Le mystère ondoyant est-il la source du son, de l'image et du mot?

majestueux entre l'être et tout ce qui l'entoure». Après de ce point, que Guérin réentreprend sans cesse de cerner avec une passion minutieuse, le « point de l'esprit » tricoté par Breton un siècle plus tard sent terriblement le réchauffé.

Qu'est-ce qu'écrire à partir du point approché par Guérin ? « Battre les eaux » qui nous « pressent de leurs plis », disent les *Pages sans titre*, frapper l'eau pour marquer autour de soi un cercle. Il semble bien que *Le centaure* ait été écrit dans un tel surgissement d'énergie, en présence de l'ambivalente « force centrale », qui porte et noie comme l'eau. Guérin a montré, dans une lettre tardive, qu'il avait été conscient de la brève période où il avait pu agir avec succès dans la montée des eaux, à la façon du centaure qui « s'agite pour les surmonter ». Il écrit le 20 juin 1837 : « La volonté est née fort tard chez moi [...] Son action a été aussi rapide que puissante [...] Mais voici que ma santé s'altère, je ne peux plus soutenir le travail qui me soutient. » Quand Rilke écrit « Surmonter c'est tout », j'entends à nouveau le centaure.

Du point central atteint un instant, *Le centaure* rapporte « des sons qui se dissolvaient dans le souffle de la nuit, ou des mots inarticulés comme le bouillonnement des fleuves ». Il rapporte des sons. Voilà ce que le poème dit de lui-même, tout comme *Le cahier vert* parlait d'une progression harmonique entendue¹. *Le centaure* est donc musicale de *l'Innerraum*, sortie un instant, faite pour retourner remplir l'espace intérieur, comme le centaure rentre « au vaste sein de la terre ». En avançant, la progression harmonique établit et multiplie des cercles qui se dissolvent tour à tour. Les mêmes mots répétés (sein, course, bras, puissant, ombre, flots...) sont des points de chute sur lesquels le poème ricoche comme une pierre sur l'eau. On dirait les caisses de résonance de vieilles marches d'escalier, peu suggestives par la richesse et la variété des couleurs, et qui n'attendent que les pas qui feront sortir leur musique.

1. Le mot « progression » est aussi celui qu'emploie Benn pour caractériser la musique de Chopin, contemporaine du *Centaure*. Le mot s'appliquerait aussi bien aux *Nocturnes* de Debussy, où *Nuages*, *Fêtes* et surtout *Sirènes* renvoient à Guérin. Jünger pense que *Le centaure* doit beaucoup à Novalis (Julien Hervier, *Entretiens avec Ernst Jünger*, Gallimard, 1986, p. 126).

Gourmont voyait dans *Le centaure* un « diamant taillé ». Il y goûtait « la plus haute poésie dans la langue la plus stricte et la plus neuve ». Si la substance musicale échappe, on peut aussi, comme Pascal Pia, rester perplexe devant certains mots conventionnels, devant des redites, des formulations surchargées. Mais personne ne s'aviserait de dire qu'une partition est surchargée de sol et de si, et tout est musicalement nécessaire dans *Le centaure*. Les mots vagues, abstraits ou généraux, en contrariant la représentation picturale, affirment d'autant plus nettement leur rôle de porte-timbres, d'éléments vocaux du « choeur ondoyant », et c'est dans ce rôle qu'ils sont stricts et neufs.

Avant de mourir à vingt-neuf ans, Guérin brûle ses poèmes. Il les juge trop inférieurs à ses désirs, trop infidèles au point dont il a éprouvé l'existence. Il meurt avec la certitude qu'il n'en reste aucune trace. Sans un obscur admirateur, Auguste Chopin, qui les a recopiés, il manquerait un fil entre Chateaubriand et la fin du siècle. Les accents de « Brise marine » et du « Faune » sont entendus dans *Le centaure*. Le « vieil Océan » de Maldoror y est aussi, avec tous ses attributs en germe. Par le jeu appuyé sur les fausses diphtongues, qui sont les empreintes digitales du français, Guérin annonce Baudelaire. J'ai d'ailleurs souvent l'impression que Baudelaire sort de la « grotte profonde » du centaure, tout autant sinon plus qu'il ne descend de l'échafaudage du maçon d'Aloysius Bertrand.

(1988)

Maurice de Guérin, *Poésie (Le centaure, La bacchante, Le cahier vert, Glaucus, Pages sans titre)*, édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

CÉLÉBRATION DES ACTES

Inlassablement, dans *Effets personnels*, Pierre Morency célèbre le mouvement, les postures, les actes, les gestes. Dès les deux premières pages : « *Approchez votre chaise* »... « *Ouvrez la fenêtre* »... « *Votre amour s'en vient* »... « *s'arrête* »... « *lève le regard, les doigts en visière sur son front* ». Ailleurs, un homme s'allume, un corps se casse, on s'arrache, on court, on tournoie, les filles fuient les couleuvres, la femme aimée pleut, plonge, refait surface. Les animaux et les choses se signalent de la même façon à l'attention : le soleil perce, les cha-peaux fument, la pluie grésille, les montagnes montent, la chaise oscille, l'orme respire, le froid fleurit, les canifs claquent et geint la tête des montagnes. Les mots eux-mêmes sont doués d'un principe actif : ils appellent, « s'infiltrant », « vous couchent », « vous reposent ». Ce que les poèmes disent du mouvement, ils l'accomplissent en changeant continuellement de vitesse et de perspective, de distance et de vêtements. Le geste est joint à la parole et le tireur, aussi mouvant que les cibles. Je pense à *La chasse spirituelle* et aux *Études néantes*, les deux titres de Rimbaud qui sont restés seuls et qui étaient peut-être synonymes. *Rien* revient souvent sous la plume de Morency. « Il n'y a rien », « il n'y aura pas de poème ». Cela arrive quand tout ce qui bouge, se frotte à l'air, brille, éclate en bruits, spectacles, saveurs, parfums, demeure drapé « dans son quant-à-soi théâtral », comme le geai bleu. Mais quand tout appelle, y compris les mots, quand tous les circuits sont actifs, un monde est rendu et recréé, plus mouvementé que nature, un monde où l'énergie habituellement intermittente, disséminée et souvent inapparente se trouve concentrée, accusée, magnifiée, parce que chaque élément qui le compose est sommé de montrer son « effet personnel » en répondant immédiatement à la question : « Qu'est-ce que tu fais ? » J'appelle l'ensemble : un concentré d'Occident, à cause du déploiement d'énergie cinétique et aussi des moteurs de ce déploiement, l'angoisse, le tremblement, la soif, tous jours présents.

« C'est rendre qu'il faut », écrit Morency, reprenant la résolution têtue de Cézanne. Les idées séduisent un moment, puis sont remplacées par d'autres, elles passent, mais la sensation rendue, jamais. C'est la merveille des merveilles, que rien ne peut recouvrir ni ternir. Voilà par quel côté *Effets personnels* me saisit. Le rituel de Morency a aussi un geste pour cette circonstance : « tu saisis ma main et l'enfouis avec la tienne dans la grande poche de ton manteau ». Par un surcroît d'énergie, me rappelant ici et là des tournures de Rimbaud, de Baudelaire, d'Aloysius Bertrand, de Segalen, de Saint-John Perse, de Char, de Michaux, de Saint-Denys Garneau, le livre met ma mémoire en mouvement. C'est une vertu des « effets personnels ». Ils établissent une communication de montagne à montagne, bien au-delà d'ici et maintenant. Ils appellent à des retrouvailles par les sommets, qu'ils rapprochent de nous.

Dante est vraiment intéressant quand il observe la feuille de papier qui se racornit en brûlant. Cette saisie brute, directe, d'un fait lui-même élémentaire, autorise ensuite tous les raffinements, mais sans elle les raffinements sont maniérisme. Morency a le don de raffiner des éléments simples, par exemple dans cette image synthétique dont je ferais volontiers l'emblème de son art : « la révélation des ferveurs prises en pain ». Voilà, non pas expliqué, mais établi en quelques mots, ce phénomène étrange, la poésie, où la passivité (révélation) et l'activité (cuisson) aboutissent à traduire les mouvements de tout l'être (les ferveurs) en un objet fondamental (le pain), sans qu'on sache jamais où la révélation et la cuisson ont commencé et fini.

De *Torrentiel* (1978) à *Effets personnels* (1987), neuf ans, c'est-à-dire du temps, dont la poésie en général semble avoir oublié les vertus, à force de travailler contre lui. Et je regrette un peu qu'*Effets personnels* paraisse dans une collection où l'on trouve de tout, sous un emballage uniforme, comme si tout était pareil et se valait.

(1988)

Pierre Morency, *Effets personnels*, suivi de *Douze jours dans une nuit*, L'Hexagone, 1987.

DU « LITTÉRAIRE »

« Rien n'est plus aisé que de parler d'un ton de maître des choses qu'on ne peut exécuter. » Cette remarque serait de Voltaire. Si elle est bien de lui, il remonte en flèche dans mon estime. C'est par cette remarque que j'aurais voulu répondre à un article assez hautain d'Alain Bosquet sur Pierre Jean Jouve, article que j'ai parcouru récemment, par hasard, dans un journal. Le « ton de maître » y était ; quant au reste, libre à chacun d'en décider. Voltaire ajoutait, paraît-il : « il y a cent poétiques contre un poème. » Là, il crève le plafond de mon estime. La pauvreté poétique du XVIII^e siècle coïncidait-elle avec une profusion de poéticiens ? Que dirait Voltaire aujourd'hui ? Il y a partout des écoliers bourrés de théories sans failles sur la poésie, et tellement sans failles que la poésie ne trouve aucun interstice par où s'échapper de ces forteresses. Sous l'œil de la première partie de la remarque de Voltaire, soyons prudent, modeste, et parlons d'abord d'un livre qu'un écolier « assisté » d'une théorie et d'un ordinateur devrait pouvoir exécuter sans fatigue : *Miss Morphose de son petit nom Méta*, de Line Mc Murray¹. Sous l'inévitable photo, le livre annonce que Line Mc Murray est écrivaine, performeuse, post-docteure, critique, essayiste, experte en graffiti, pataphysicienne, qu'elle dessine et enseigne. Une telle pression de talent dans une même personne conduit à une explosion bibliographique : dix livres en quatre ans. Cette fécondité écrasante laisse supposer que les « théories-fictions assistées » poussent comme des champignons, qu'il suffit de se baisser pour les ramasser. Comment la cadence infernale de deux livres et demi par an est-elle possible, tout en performant, dessinant et enseignant ? *Miss Morphose* donne peut-être à cette angoissante question des éléments de réponse. D'abord, page 5 : « simuler le littéraire », faire semblant, faire du toc, de l'ersatz, du faux. Le secret de la vitesse est-il dans cette simulation ? Deuxième élément de réponse, à la même page : « bâtir la science de l'esprit du corps ». Voilà qui est plus obscur. À la

1. Éditions du Noroît, 1988.

lumière du livre, je crois comprendre qu'il s'agit d'escamoter la réalité, de jouer dans le langage pur. Il est question d'un « corps fuyant la réalité » et cherchant « l'apesanteur de l'esprit du corps ». Dans cet état vaporeux, que Turner associait à la vitesse, le monde indistinct et floconneux se fond en concepts, en généralités telles que le « réel », le « présent », le « quotidien » ou « les événements ». Dans le brouillard, on entend des gargarismes verbaux, l'ordinateur s'emballe et parsème le texte de gribouillis saccadés. La métamorphose saute aux yeux : l'auteure est devenue « une machine jubilante dans ses tranchées fictionnelles ». Ici, j'avoue que j'ai un peu peur, comme devant un tracteur à six grosses roues¹. Mais on me rassure : tout cela est « jouissif ». Aurais-je donc joui sans le savoir ? Ce serait la première fois. À ce moment de ma perplexité, un éclair de lucidité me frappe : « finalement », me dit l'auteure, tout cela revenait à « glaner les divagations cérébrales et être stérile ». Bon. Beaucoup de gargarismes pour rien, un cul-de-sac machinal. Qu'est-ce que le Noroît est allé faire sur cette galère ? Et qu'est-ce que serait un art fécond, à l'opposé de la stérilité de ce désert ? Armé de cette question, je continue à lire...

... et aborde les deux derniers livres de Borges². La remarque de Voltaire me surveille toujours et ma position devient plus périlleuse. Ici, je ne suis pas sûr que j'aurais pu tout exécuter, même en étant « assisté ». Il va donc falloir admirer, du moins jusqu'à un certain point. *Le chiffre* et *Les conjurés* rassemblent 85 poèmes d'aspect plus naturel, moins scolaire que les alexandrins rimés d'Ibarra. *Atlas* fait alterner 44 courts textes, le plus souvent en prose, avec des photos de voyage, notamment 16 portraits de l'auteur, dans des décors historiques ou familiers. À la lecture de ces deux livres, je suis d'abord saisi par l'étalage de culture livresque, le côté vitrine. L'introduction à *Atlas* fait appel à Stuart Mill, Sindbad, Erik le Rouge et Copernic. Palette modeste, comparée au palmarès qui s'étale dans *Le chiffre*. On

1. Le genre de monstres qu'un forgeron visionnaire, dans *À l'avance* de Platonov (L'Âge d'Homme, 1980), rêve de mettre au point pour reléguer les tracteurs Ford au rang des poussettes.

2. *Les conjurés*, précédé de *Le chiffre*, traduit de l'espagnol par Claude Esteban, Gallimard, 1988. *Atlas*, en collaboration avec Maria Kodama, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Gallimard, 1988.

y trouve mobilisés Platon, Francis Bacon, Emerson, Browning, Frost, Unamuno, Valéry, Freyre, Luis de León et Poe. Que de monde ! Le prologue à *Les conjurés* ajoute Carlyle, Whitman, Joyce, Polyphème et Defoe. Beaucoup de poèmes ne sont pas moins encyclopédiques. *La chance*, par exemple, présente Adam, Ève, Sumatra, l'Angleterre, Liliencron, Carthage, le Gange, César et le Sphinx. *La trame*, encore César, la Phénicie, Fermat, le Phénix, Rome, la Chaldée et Janus. Je me demande si Nabokov pensait à cet effet de musée de cire quand il comparait Borges à Anatole France¹. Évidemment, en lisant, j'ai tendance à m'exclamer : « Comme il est savant ! » et, ce faisant, je perds de vue ce qui pourrait être la vertu particulière de sa poésie, que je ne me résous pas à situer dans le catalogue de noms propres. Cette vertu, je la trouve dans des poèmes moins chargés de références livresques, par exemple *La nuit neuve* :

Déjà les eaux lustrales de la nuit m'absolvent
des multiples couleurs et des multiples formes.
Déjà dans le jardin les oiseaux et les astres
exaltent le retour vivant des vieilles normes
de l'ombre et du sommeil. Déjà l'ombre a scellé
les miroirs qui redoublent la fiction des choses.
Goethe le disait mieux : le proche se dérobe.
Ces quatre mots chiffrent le crépuscule.
Dans le jardin les roses cessent d'être les roses
et veulent devenir la Rose.

Line Mc Murray écrivait dans *Miss Morphose* : « toujours su faire du littéraire ». J'aimerais voir le « littéraire » qu'elle a su faire avant d'être piquée par la frénésie théorico-technologique. En attendant, je lis *La nuit neuve* de Borges, dont la vertu est de me renvoyer à la réalité extérieure pour me la faire aimer mieux, et voilà pourquoi c'est un art fécond pour moi, lecteur non « assisté ». Quant aux prouesses simulatrices du genre de *Miss Morphose*, elles me font décidément penser à Platonov. Dans *À l'avance*, pour augmenter la production, des kolkhoziens inventifs bricolent un soleil technologique local.

1. Voir *Intransigeances*, Julliard, 1986, p. 171.

Dans son réflecteur de tôle, le soleil brille fortement une demi-heure, puis l'installation fond à tout jamais sous l'effet de son épouvantable chaleur.

(1988)

UN EFFET DES PRINCIPES

Pierre Boutang, écrivain, philosophe, expose dans *Art poétique* ses vues sur l'essence de la poésie et la traduction pour ensuite passer aux travaux pratiques et donner quarante applications de sa « méthode ». Les fragments et les poèmes traduits vont de *L'Ecclésiaste* à T. S. Eliot et donnent une place particulière à la Grèce antique, à William Blake et à Poe. Le livre, d'ailleurs, après les sections « Prolégomènes » et « Exemples », s'achève par une traduction de *Rationale of Verse* de Poe.

Plutôt que de m'attarder à paraphraser les prolégomènes, je brûle d'aller mesurer les effets de la méthode dans la section « Exemples ». Pour montrer les effets éventuels de cette méthode, j'examinerai un fragment de la neuvième élégie de Duino, que Boutang traduit et pour lequel j'ai sous la main le texte original et trois traductions réputées. Voici d'abord le texte de Rilke :

*Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm
kannst du nicht grosstun mit herrlich Erfülhlem ; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet [...]*

De ces quatre vers, j'ai tenté la traduction la plus littérale possible, pas vraiment littérale, puisqu'elle suppose déjà bien des choix, mais tout de même aussi fidèle que possible, ne serait-ce qu'à la disposition des mots :

Vante à l'ange le monde, pas l'indicible, à lui
tu ne peux t'imposer par une splendeur ressentie ; dans l'univers
où il sent plus sensiblement, tu es novice. Donc montre-
lui le familier, qui, génération après génération formé [...]

Ces quatre vers expriment le retournement manifesté dans les *Élégies*. L'interlocuteur étant un ange, la matière même de la poésie change. À l'ange expert en indicible, et que l'indicible ferait bâiller, il faut

parler ordinairement de réalités ordinaires, car elles, il ne les connaît pas. Cet ange ressemble comme un frère à celui de Wim Wenders, qu'un rien dans la réalité réjouit. Bêtes, choses et gens approchés par les *Nouveaux poèmes* dans leur mystère ineffable ne retiendraient pas son attention. « L'intérieur de la rose », il y est déjà, pour ainsi dire. Ce qu'il faut nommer pour lui, c'est ce qu'on voit, tel quel : le cordier, le potier, dans leur existence apparente¹. C'est seulement devant les hommes qu'on peut se faire valoir (*grosstun*, faire l'important, parader) avec de l'ineffable. Voici, de ce passage, la traduction de J. F. Angelloz² :

Chante à l'ange la louange du monde, non pas du monde indicible,
[car à lui,
tu n'en imposeras pas avec la splendeur de ce que tu sentis ; dans
[l'univers,
qu'il sent avec plus de sensibilité, tu es un novice ; aussi, montre-lui
la chose simple qui, ayant pris forme de génération en génération
[...]

Voici la traduction d'Armel Guerne³ :

Célèbre la terre pour l'ange et non pas l'ineffable,
devant lui tu ne saurais te vanter
de ce que tu as merveilleusement ressenti.
Dans cet univers,
Où ses dons de sentir sont tellement plus vastes que les tiens
Tu n'es qu'un novice. Aussi montre-lui des choses simples,
Celles qui, façonnées d'une génération à l'autre [...]

Voici la traduction de Lorand Gaspar⁴ :

1. À l'époque des *Élégies* (publiées en 1923), Saint-John Perse, dans *Anabase* (publié en 1924), célèbre aussi, en les nommant, hommes, bêtes et « choses vivantes parmi nous ».

2. Éditions Aubier, collection bilingue.

3. *Œuvre II*, Éditions du Seuil, 1972.

4. *Idem*.

Célèbre la terre pour l'ange et non pas l'ineffable,
devant lui tu ne saurais te vanter
de ce que tu as merveilleusement ressenti.
Dans cet univers,
Où ses dons de sentir sont tellement plus vastes que les tiens,
tu n'es qu'un novice. Aussi montre-lui des choses simples,
celles qui, façonnées d'une génération à l'autre [...]

Voici enfin la traduction de Pierre Boutang :

Chante à l'ange les lois du monde – non les ineffables, puisque lui
Tu ne peux le surprendre avec un sentiment sublime de l'Univers
Qu'il ressent plus à plein que toi, novice! – montre-lui
Ce qui est simple, ce qui à travers les générations a pris sa forme
[...]

Comparant les quatre traductions, je remarque que chaque traducteur ajoute au texte de Rilke, et que Boutang est responsable de l'ajout le plus considérable et le plus bizarre : pourquoi « les lois du monde », alors qu'il est question des réalités familières ? Je remarque aussi que les quatre traducteurs, en chœur, ne gardent rien des monosyllabes *drum zeig* (donc montre), qui figurent comme par un coup de tonnerre et un éclair l'élan du changement de cap. De la formule, il ne reste qu'un simple lien logique de conséquence, tel qu'on pourrait le trouver dans un article de journal, ou rien du tout chez Boutang. Ce dernier a pourtant l'avantage de présenter une traduction pas trop verbeuse, mais Guerne, sous cet aspect, le talonne. Le texte de Rilke, en allemand, est beaucoup plus ferme, plus sobre et plus économe qu'on ne l'imagine souvent, et Angeloz et Gaspar me laissent l'impression qu'ils le ramollissent, le diluent, le déplient et l'étirent au maximum, comme s'ils cherchaient à expliquer ce que Rilke se contente de dire sans circonlocutions. Quant à l'impression d'élan rebondissant que donnent les vers de Rilke, j'en retrouve quelque chose dans le 2^e vers de Guerne et les 2^e et 3^e vers de Boutang. En somme, à part les inexplicables « lois du monde », en quoi la méthode distingue-t-elle absolument la traduction de Boutang ? Je ne trouve à répondre que ceci : dans les 2^e et 3^e vers, Boutang ne suit pas Rilke, il tente de le réinventer, de le réincarner, de le métamorphoser en

français – entreprise intéressante mais risquée, aventureuse, comme on l’a vu au 1^{er} vers.

Pour rendre pleinement justice à cet *Art poétique*, il faudrait examiner les effets des principes dans toutes les traductions. L’observation d’un seul fragment indique que l’entreprise pourrait être intéressante.

(1988)

Pierre Boutang, *Art poétique*, La Table Ronde, 1988.

EXCEPTION À LA RÈGLE

La poésie qu'écrit Jean-Marc Fréchette est loin de ce qui se publie. C'est qu'elle procède d'une expérience spirituelle singulière. Les quinze poèmes de *La sagesse est assise à l'orée* (Triptyque, 1988) témoignent de la projection dans une joie pure où tout ce qui peuple le monde s'illumine puis s'évanouit dans la lumière. «Chicorées bleues», rivière aux «tuiles étincelantes», «labours et maïs grinçants» sont traversés jusqu'à «l'orée», où «le paysage s'amincit», où «tout ce qui fut ardente couleur et vie s'estompe», où la mémoire de toute chose devient «nulle». Reste alors la félicité d'une saison «inconnue», qui a nom sagesse ou enfance, et où la poésie dresse sa tente. Cela donne un recueil qui n'entre par aucun biais dans les conventions de la scène littéraire.

(1988)

ERREMENTS

Une partie de la production poétique est-elle écrite pour rire? Il ne semble pas. Et pourtant, immanquablement, elle me fait rire. Je voudrais lire sérieusement, je ne peux pas. La lecture déraile, tout finit en rigolade. L'hilarité survenant à la lecture d'un texte qui se veut sérieux détraque toute possibilité de critique saine, et plus va, plus certaines manifestations de l'intime, du quotidien, de l'urbain, du corporel ou du théorique me paraissent relever d'un comique sans fond. Que faire? Faut-il lire avec détachement, incrédulité, stupéfaction, atterrement, feinte complicité, adulation désopilante?

Arrêtons-nous d'abord à la dynamite corporelle, au rut furieux de *Corps cible*, de Jean Charlebois (Noroît, 1988). On ne s'ennuie jamais dans ce livre, il est plein de « substances qui font frémir » et de choses drôles et truculentes. Le narrateur a « la charpente molle », des « yeux de limande »; sa gorge « déborde de salive dans un bruit d'artères » et sa main « déglutit, gonflée comme une gorge ». Sa partenaire n'a pas plus de chance : elle paraît démontable ; elle enlève ses hanches comme des chaussures, ses seins fondent, ses cuisses « se dérèglent », elle a un œil « pliant » et « de l'eau dans le nombril ». Parfois, elle semble s'apercevoir que quelque chose ne va pas : « Il y a chez toi comme une espèce d'anticorps qui chercherait à détruire en pleine énergie ton corps pendant qu'il sait se reconstruire. Comme si la chair qui t'abrite n'arrivait pas à te pressuriser, à contenir cette lumière liquide où fraye l'éternité. Le sel, s'il te plaît... » Il faut des moments comme cette chute culinaire pour dépressuriser périodiquement un lyrisme à trop haute tension. À l'occasion, le narrateur s'emploie aussi à la décompression. En pleine lumière liquide, il s'écrie : « J'entends ma montre ! » ou « Je sens tes pieds ! » Sa partenaire a beau lui répéter : « Sois tendre ! », il est impossible à calmer. Il saute du lit, il « ronge les plinthes » et quand il n'y a plus de plinthes, il « s'agit sans bouger ». Elle, à bout de patience, mange nerveusement une mangue. « Il est encore trop tôt pour m'arracher la tête avec un tire-cou ! » lance-t-il quand on s'y attend le moins, et le voilà qui « pond des yeux » par une

«grande glande» ou une «langue natale» ou un «organe de conquête», je ne sais plus, il y a tellement d'orifices et d'appendices inconnus que je m'y perds. Toujours est-il que ces phénomènes troublants, dont il est le siège, raniment l'appétit, et la cavalcade reprend à bride abattue. Parmi des événements prévisibles comme «le vent dans les poils» ou des «bruits de fruits frais», il faut signaler quelques aperçus inouïs, auprès desquels «le rut des béhémoths dans les maelströms épais» est un gadget infantile. L'un de ces aperçus m'a fortement ébranlé. Quand j'ai vu des «matières langoureuses, par bribes, sortir en courant d'un parloir», j'ai su que jamais plus je n'entrerais dans un monastère sans frémir. Il me semble que Jean Charlebois se diminue bien inutilement quand il avoue timidement : «j'ai peur des mots». Aucun des mots du corporel, du quotidien, de l'intime ni de l'urbain ne lui échappe, et il ne s'arrête pas là. Certains monologues héroïques se jettent à corps perdu dans la théorie, comme on l'a vu. À un certain moment où «des huiles patrouillent», je me suis même demandé si *Corps cible* n'était pas dans la mouvance de l'Ami des Poètes, Jean Royer (prix Claude-Sernet).

André Duhaime est nettement moins excitant. Spécialiste du haïku, il en donne 138 dans *Au jour le jour* (Noroît, 1988). On y apprend tout sur son quotidien intime, urbain et corporel : il mange dans des assiettes de cafétéria ; il se cogne contre un meuble ; il perd ses cheveux ; il cueille des fraises ; sa liste d'épicerie passe dans la laveuse ; car il fait la lessive, de la compote de pommes et du vélo ; et même de la confiture de framboises ; après l'amour, il ne voit plus qu'un nez irrégulier ; sa mère prend des médicaments ; ses filles aiment plus ou moins la rhubarbe. André Duhaime a vraiment l'air comme tout le monde, mais il ne l'est pas : tous les détails de son quotidien, aussitôt écrits, sans le vouloir, deviennent poésie. C'est une fameuse claque à l'Extrême-Orient. Les Japonais ont-ils jamais eu l'audace d'écrire des haïkus à propos d'équipement domestique ? Quand ils auront lu *Au jour le jour*, avec l'efficacité qu'on leur connaît, ils vont s'y mettre, et André Duhaime devra se replier en catastrophe sur l'alexandrin. J'exprimerais bien quelques doutes au sujet du miracle permanent que constituent ces haïkus, mais ce serait peine perdue, puisque :

la gadoue lancée par la souffleuse
n'atteint pas le camion

Dans *Malamour* de Jean Chapdelaine Gagnon (Noroît, 1988), une page d'aquarelle assez noire donne le ton. Cinq pages de citations soutiennent tant bien que mal un ensemble un peu court. Le poète dit sa difficulté d'être en des vers irréductibles :

Et je m'ennuie de
Moi
En t'attendant

De «toi et moi» à «moi et toi», on parcourt tout l'intime, le quotidien et le corporel, mais l'urbain se fait discret : le téléphone, un bruit de moto, à peine. Le poète se sent capturé par un sac noir invisible :

Le noir qui broie du noir
Ça recommence
N'épargne ni la tête ni les bras

Pour être bien sûr que nous comprenons sa tristesse, et qu'aucun doute ne subsiste, Jean Chapdelaine Gagnon y revient sans cesse en des termes plus accessibles :

Comme rien ne vient plus de toi
Je reste l'homme absent toujours
Quelque part dans ce qui fut
Autrefois entre toi et
Moi mais n'est plus
Infiniment hors
De moi

Cette page fait face à une citation du même ton de l'Ami des Poètes, Jean Royer (prix Claude-Sernet).

Guy Marchamps, dans *Sédiments de l'amnésie* (Noroît, 1988), tasse l'intime et projette le corporel dans l'inconscient. Le quotidien se défait, le squelette se fossilise. L'illustrateur figure ce phénomène par des vertèbres grandeur nature. Chaque syllabe, «taillée au ciseau de l'émotion», est aussi une vertèbre textuelle, si bien que le fond, la

forme et l'illustration coïncident. Avec moins d'entêtement épique que Jean Charlebois, Guy Marchamps ose des formules énergiques :

des hernies grammaticales
étranglées
et des frondes de nerfs
sauvagement

Disons tout net que la modestie aveugle l'auteur quand il écrit : «demain / nous regretterons ces mots / sans gloire». Les passages glorieux abondent. Comment qualifier autrement «des ventouses de lumière qui aspirent l'esprit», «des sourires de peaux qui sillonnent les gouffres» ou un suffixe «brigué pour allonger la jambe»? Les citations qu'il fait pourraient laisser croire que Guy Marchamps évolue dans la mouvance d'Henri Meschonnic, de Jacques Sojcher ou de Werner Lambersy. Il n'en est rien. Certains passages dénotent une rencontre plus profonde et plus haute. On lit : «depuis la foudre», «poussière volcanique», «foudroyé à la vue du chant», «vieil air siroté à travers les peaux». Une fois de plus, bien qu'on s'en défende, on est entraîné vers l'Ami des Poètes, Jean Royer (prix Claude-Sernet).

Je m'en voudrais de passer sous silence quelques productions assez audacieuses de la *nbj*. Dans la collection «auteur/e», en 1987 : *La fille de Suzhou*, de Denis Aubin ; *La minutie de l'araignée*, de Louise Desjardins ; *Musiques dernier mouvement*, de Marcel Labine ; et *Seul le désir*, d'Anne-Marie Alonzo. Ce dernier recueil se distingue par de belles photos prises dans un vestiaire, après un cours de danse aérobique. Fidèle aux habitudes de la maison, Louise Desjardins cite des poètes lauréats : André Roy et Élise Turcotte. Les autres auteurs ne citent personne, ou personne qui compte vraiment. Marcel Labine cite Kafka, mais qui est Kafka? Jean-Yves Collette et Hugues Corriveau ne devraient-ils pas veiller à ce qu'on cite plus assidûment des célébrités?

Ouvrons d'abord *Seul le désir*. Entrons dans une tendresse corporelle, intime et quotidienne : «Pèse ton pied aussi la chaleur». «Ma tête sur l'épaule tienne imaginée ronde». «Me fais conter sinon tu ne dors». «Suis troublée et troublée d'ainsi être». Partout, l'émotion saisit me, en lisant Alonzo Anne-Marie. Fleuri son style, et si chaleureux est ! C'est onzième son livre en ans huit, déjà !

Pour Louise Desjardins, c'est le cinquième livre en cinq ans. Ses progrès ont été si rapides qu'elle peut affirmer sans fausse modestie : « Je crée des œuvres d'une rare beauté que j'abandonne avec perfection. » Tant d'infailibilité tranquille ravit. Couché sous le vent parfait des phrases, le critique mendie la suite, le sixième livre, qui sera plus-que-parfait ou ne sera pas. Louise Desjardins ajoute, toujours consciente de ses dons : « De belles phrases sortent de leur coquille, cambrées, sans prétextes. » L'esprit de l'auteure n'a pourtant rien de simple, d'unilatéral. Elle écrit aussi bien : « Quelques contradictions. Quelques regrets : l'inachevé de ma toile... » Je pense tout à coup à l'imparfait de ma critique, et me tais, tout à la contemplation de ce corporel porté à l'incandescence. Des « légendes entre les jambes », des « pièces buccales » et une « baguette douloureuse » me rappellent le noctambule de Jean Charlebois, qui pondait des organes. « C'est rare une telle harmonie dans les gestes intimes », laisse tomber tout bonnement Louise Desjardins. Elle a raison. Je n'avais jamais lu, nulle part, des phrases d'une telle évidence poétique : « Je cuis des poissons pour qu'il dise que c'est bon. » « On cherche un bon film à la télé. » « On va faire le marché ensemble à la dernière minute. » « On boit un peu de vin. » L'évidence poétique est la perle dans le champ, et le champ, ici, en est si riche qu'on cherche la terre.

Denis Aubin, professeur désespéré, signe son cinquième livre en sept ans. C'est une cadence de production acceptable dans le désespoir. Néanmoins, une légère pression, de la part des autorités de la *nbtj*, en vue d'augmenter le rendement de Denis Aubin, n'aurait-elle pas d'heureux effets ? Il est permis de le supposer. Un des rôles sociaux du critique n'est-il pas de pointer du doigt tout fléchissement dans la production ? Denis Aubin n'a pas peur de manier les sèmes, le continuum, le caractère obsidional, l'affabulation narrative, la représentation transfuge, l'espace de crise entre les sexes, l'itération du drame, l'aberration sophistiquée, l'interpellation dangereuse, le paragrame, l'intervalle cortico-thalamique hyperextensionnel, les réalignements, le transfert exorbité, le potlatch agrammatique, aussi bien que la mimique affligée, le gargouillis et « les nuages aéroformés pour le polygraphe ». Tout cela est du meilleur effet en poésie. Saluons donc un poète savant, qui ne craint pas de montrer qu'il l'est, et hisse à un haut niveau d'abstraction le corporel et l'intime. Denis Aubin, de

son propre aveu, s'adonne au «travail sur le corps», il procède à des «lacérations», des «refentes» et d'autres horribles opérations, comme les anciens ermites. On ne le dirait pourtant pas, en regardant sa photo.

Quant à Marcel Labine, il publie une suite de lettres à caractère assez quotidien et parfois corporel, entre lesquelles sont intercalés quelques poèmes et des comptines :

Shashlick sushi saké bavarois navarin
Génoise mange mange move café cognac Coda

On voit les effets de l'épuisement de fin de session chez cet autre professeur, qu'une photo montre souriant malgré la fatigue. D'ordinaire, Marcel Labine écrit apparemment comme vous et moi : « Bon ! Tu déménages, M. publie un livre et on ne m'en dit rien. Qu'arrive-t-il ? Pourquoi publier, déménager ? » La simplicité du texte ne doit pas faire illusion : il est chiffré. Échangées par quatre mystérieux complices que lie un pacte textuel, les lettres ont l'éclat de l'acier :

A. m'écrivait qu'il avait presque envie de te voir. Moi pas. Ce n'est encore une fois que la peur malade de l'affronter. Il reviendra sur mon livre, me questionnera. Je ne veux pas en parler. Il n'y a rien à en dire. Les textes sont là. Prenez-les, faites-en ce que vous voudrez, et ne me dites rien. C'est inutile.

Dans ce monde impitoyable de circulations textuelles sous le manteau, la maladie rôde :

Julie croit qu'il faudrait demander un médecin. Elle dit que la nuit, le bruit que fait mon souffle n'est pas rassurant. Elle dit aussi que mes jambes sont froides. Elle croit que bientôt, je ne marcherai plus. Elle a peur et elle insiste.

À lire ces phrases, il me vient quelques inquiétudes sur l'état du corps enseignant, mais c'est à tort. Ce que Julie n'a pas compris, c'est qu'à force de travailler le corps, il devient autre, si bien que les proches non avertis ne le reconnaissent plus. Écrire est un danger corporel et les poètes le prouvent en se sacrifiant textuellement pour nous.

Le danger se confirme dans *L'envers de l'éveil*, de Bruno Roy (Triptyque, 1988). Le recueil se divise en trois sections : *Corps excès*, *Réfléchir nos chairs* et *Les peaux intimes*. On dirait un recueil fait exprès pour alimenter cette chronique. Il faut en rendre grâce à l'auteur, spéléologue casse-cou qui s'insinue « entre le texte et la peau » en poussant « des soupirs incendiaires ». Que de « peau manuelle » de tous côtés ! C'est « une neige de chairs chaudes », des « milliers de touchers », des « bonds de chair » qui font « osciller l'horloge ». À la fin,

le lit
rendu fou
débarque

Au milieu du mobilier cassé, des « seins à quatre pattes » se promènent « comme des chiens », des ventres font éruption au milieu des sexes ambidextres et convertibles, des jambes surchauffent, des « contrées de corps » prennent feu spontanément. C'est un sabbat d'enfants de chœur, un pandémonium de pensionnat. Je me demande si ces feux de corps sont couverts par les assurances, et comment on peut survivre à des nuits pareilles. Faiblard comme je suis, j'y laisserais ma peau intime. Étaient-ce des nuits d'année sabbatique ?

François Charron publie *Le monde comme obstacle* (Les Herbes Rouges, 1988). C'est son vingt-cinquième livre en seize ans. Poète de carrière et vétéran à trente-cinq ans, rescapé de tous les champs de bataille de la modernité, Charron mérite de toute évidence la palme du marathon lyrique. Sur le tard, il se rapproche du haïku. L'éditeur l'a remarqué et l'indique sur la couverture. Pour ce qui est de l'évidence poétique, *Le monde comme obstacle* n'a rien à envier à André Duhaime et à Louise Desjardins. Je cueille ces vers au hasard et les regroupe pour ne pas trop allonger ma chronique :

Il s'agit d'aller quelque part. [...] On se souvient parfois de ce qu'on a lu. [...] Je vais parler. [...] Il est possible de ne pas voir. [...] J'aime bien rester assis. [...] Il s'est passé quelque chose. [...] J'ai trente-cinq ans. [...] Maintenant écoutez. [...] Je suis peut-être assis. [...] Je suis toujours là. [...] Et puis c'est tout. [...] Je n'en dirai pas davantage. [...] Je me retire sans insister.

L'auteur penserait-il vraiment à se retirer? Ou n'est-ce qu'un effet poétique? S'il y pense vraiment, ce serait dommage. Qui peut affirmer que le meilleur livre ne sera pas le soixantième? Que je sache, Charron n'a pas encore écrit de vers réguliers et c'est l'avenir. Pourquoi se retirer maintenant? Si elle voyait son portrait sur la couverture, ma mère dirait: «Le pauvre garçon!» C'est vrai qu'il a l'air flapi. Un peu de repos lui ferait du bien. Moi aussi, après vingt-cinq livres, j'aurais sûrement les cheveux qui partiraient dans tous les sens et la cravate un peu molle. On ne devrait pas publier ces photos compromettantes, qui peuvent diminuer la gloire des auteurs. L'œuvre suffit.

Marthe Jalbert l'a compris. Au lieu de son portrait, sur la couverture de *Le centre dissolu* (Triptyque, 1988), on voit une porte sombre. Ouvrons-la, franchissons-la. Elle donne sur un vestiaire:

mes shorts	les mains du garçon sur les hanches
ses shorts	le mouvement de se déshabiller

Ce vestiaire est un endroit «qui n'est pas l'endroit mais l'absence (de l'endroit) en sa présence», ou plus simplement, «un non-lieu qui est le lieu absolu de la chose». Quelle chose? «Je suis la chose», apprend-on dans une «maison convertie en salon funéraire», où l'on a fini par échouer après la traversée d'une crypte («c'est-à-dire INSTANCE»). Jusqu'ici, tout va bien, mais qui est le *je* qui se dit «chose»? Ce doit être celui qui dit:

j'avais revêtu un espace de sa peau

Nouveau trafic de peaux! Pas en Alaska, comme tout le monde l'imagine, mais dans une salle de cours («les autres étudiants sont là»):

le professeur
dans la circonstance où je l'étreins

Bref, dans une vie scolaire palpitante, où «tout peut se produire». Non. Ce n'était qu'une «absence de salle», qui n'était qu'une «chambre allumée». Comment s'y retrouver dans ces lieux illusoire où circulent des «Marthes successives»? L'une est corporelle, l'autre intime, la troisième théorique, la quatrième quotidienne, etc. L'une d'elles confie, dans la crypte («c'est-à-dire INSTANCE»):

je suis sporadique
je deviens ce cliché
emprunté à...

Quelle personnalité connue ces points de suspension protègent-ils ?

Il y a quelques mois, un article du *Devoir* annonçait que nous sommes « une nation d'écrivains ». En juin, dans le même journal, je m'aperçois que la plupart de nos livres annoncés sont « indispensables » ou « essentiels ». Impossible de trouver un livre quelconque ou insignifiant. L'essentiel nous colle à la peau, c'est une seconde nature. Le moindre mot que nous lâchons par inadvertance se révèle aussitôt indispensable. Puisqu'il en est ainsi, tous les livres dont je viens de parler sont essentiels.

(1988)

VERS VALLEJO

Un dimanche d'octobre dernier, je revenais de Saint-Lin par l'autoroute 15. J'allais à fond de train pour tourner vers Saint-Eustache avant le bouchon de six heures. La voiture était chargée de bois. Par-dessus le bois, j'avais empilé des boîtes de vieille paille ramassée dans une ferme en ruines. Par-dessus la paille volaient des variations québécoises contemporaines sur le *Veni Creator*, que la radio donnait à ce moment-là. Des notes et de la paille s'échappaient par la vitre ouverte, avec l'odeur de vieux bétail qui montait des boîtes, et je conduisais coincé dans cet attirail – le bois qui me rentrait dans les côtes, la paille qui me compressait à droite. La situation s'accordait à merveille aux variations qu'on jouait, à l'hymne carolingienne, au lever du soleil sur l'occident. Quand j'en suis là, *Perceval* n'est jamais loin, la lance et le Graal vont passer, et se perdre pour toujours, dans le mutisme de l'écuyer, la réponse à la fameuse question que l'Occident aurait dû poser.

- Demandâtes-vous à ces gens vers quel lieu ils allaient ainsi?
- Nul mot ne sortit de ma bouche.
- Dieu m'aide! C'est pis encore! Comment avez-vous nom, ami?
- Et lui, qui son nom ne savait, soudain le connut et lui dit que c'est PERCEVAL LE GALLOIS. Mais ne sait s'il dit vrai ou non. Il dit vrai, pourtant ne savait. Quand la demoiselle l'entend, d'un coup se dresse devant lui, en disant toute courroucée :
- Alors votre nom est changé, ami!
- Comment?
- En Perceval le Chétif¹.

Si l'écuyer avait parlé au moment voulu, il aurait évité beaucoup de paperasses ultérieures, on ne chercherait pas la réponse à la question depuis huit siècles. Tout a commencé à dérailler parce que Perceval,

1. *Perceval ou le Roman du Graal*, coll. «Folio», p. 99. En souvenir du mot décisif de la demoiselle, un village de la région de Troyes s'appelle Villechétif.

le benêt, n'a pas demandé où le cortège allait. La seule fois où il aurait été préférable de ne pas tenir sa langue, il l'a tenue à deux mains. Quel imbécile ! Je pensais à lui dans la voiture et, si je n'avais pas été coincé, je me serais dressé comme la demoiselle.

Chemin faisant, avec la paille et l'odeur de vieux bétail, j'étais arrivé au coin du boulevard Sainte-Rose et de la 2^e Avenue, à Fabreville. Là s'élève depuis peu un centre commercial vide. Auparavant, c'était un champ d'herbes folles. Vers 1976 sortit de nulle part un tracteur. Il laboua le terrain et du blé d'Inde y fut semé. Puis l'espace retourna aux plantes sauvages pour dix ans. Les asters et la verge d'or y donnaient un cours gratuit sur les couleurs complémentaires. Et quelqu'un dut trouver cela malpropre ou trop peu rentable. Cachez ce sol que je ne saurais voir ! Résultat : le sol devient inapparent et Gilles Cyr doit le chercher. Avec l'asphalte est arrivé un petit train de magasins qui restent inoccupés, inutiles. En été, avec la réverbération de l'asphalte, c'est un four, c'est la « terre gaste », et le roi blessé doit pêcher dans une baie de la rivière, derrière les arbres. Un autre centre commercial vide s'élève un peu plus loin, au coin du boulevard Sauvé. Jamais nom de boulevard n'a été aussi inapproprié. Les espaces commerciaux sont presque tous vacants, chauffés pour rien. Là aussi, un champ d'asphalte où personne ne vient. Dans le même secteur, pendant quatorze ans, j'ai vu grandir un petit bois de peupliers. Il était carré, très fourni. Le bruit du boulevard s'y perdait. Après l'orage, il s'égouttait tranquillement. Chaque fois que je passais à côté, je pensais aux peupliers de Binsey.

Mes trembles chers, dont les filets ténus calmaient,
De leurs feuilles calmaient ou contenaient le soleil vif

Je n'étais pas là quand on les a abattus pour faire place à un hideux commerce de voitures d'occasion. Maintenant, à la place du bois, s'étale un salon funéraire de la ferraille, un espace tué, sous des projecteurs surpuissants, pour que la tôle reluise même à minuit. En mémoire des trembles, il me reste *Binsey poplars (felled 1879)*, de Gerard Manley Hopkins. En leur mémoire et en la mémoire de tous ceux qu'abattront des escrocs, jusqu'à l'instauration du désert total. Le désert, c'est l'égalité : personne ne peut avoir un terrain plus beau

que celui du voisin. C'est la liberté : pas un arbre dans le chemin. C'est la fraternité : on peut chialer en chœur que rien ne pousse. J'ai beau faire ma demoiselle courroucée, je n'y changerai rien. Moi qui n'arrive même pas à traduire convenablement les deux vers :

*My aspens dear, whose airy cages quelled,
Quelled or quenched in leaves the leaping sun*¹ [...]

Pour sauter comme le soleil, il faut se lever de bonne heure. Les traducteurs disent : « Mes chers trembles. » On dirait le début de la lettre d'un garde forestier ému à ses enfants. Ça ne va pas du tout. « Mes trembles chers », tel quel, c'est presque aussi bien que le premier vers de « La cocotte » de Charlotte Melançon² :

parfum du nord

Puisque je ne peux pas placer ce vers seul sur une page blanche, je vais le répéter :

parfum du nord

Répétez-le en faisant la lessive, le ménage, toutes les corvées, et tout sera illuminé par sa présence. Il vient d'un autre temps capable d'éclairer le nôtre. Il est la clarté parfaite. Tous les obstacles qui empêchent de saisir une pomme de pin dans son essence sont miraculeusement écartés. La pomme de pin tombe, purement et simplement, et de plus, tire avec elle, vers vous, tous les parfums de l'Arabie possibles, tout ce qui est du nord arrive avec elle. Pour qu'un vers comme *parfum du nord* existe, pour qu'un vers qui « doit être » voie le jour, il faut écarter de son chemin tellement de vers qui « peuvent aller », faire tellement de vide autour de lui, renoncer à tant de bruit soufflé par la langue comme de la poudre aux oreilles, donner tant de coups de balai sur sa route, comme au curling, que le phénomène ne peut pas se produire très souvent dans une vie active. Dans *parfum du nord*, il y a quelque chose des vers inimitables de Verlaine et

1. G. M. Hopkins, *Poèmes/Poems*, Aubier, p. 148.

2. *Estuaire*, numéro 27, printemps 1983, p. 8. Quand pourra-t-on lire « La cocotte » dans un livre ? Ce serait une oasis dans la production saharienne.

de la force décisive des attaques de Hopkins ou de Rimbaud. C'est un coup de poing et un murmure. Pas deux fois la même voyelle, et une seule consonne répétée – nécessaire et suffisante basse continue. Cela superposé à la justesse et à la nouveauté de l'image. On peut observer une telle réussite après coup, on ne l'obtient pas par calcul. La volonté qui voudrait y parvenir ou s'en remettrait au hasard parviendrait au mieux à une simagrée cousue de fil blanc pour n'importe quel œil exercé. Et quand un tel premier vers est là, comment faire en sorte que le second n'ait pas l'air stupide? Il y a tellement de variables à considérer! On ne sera jamais entièrement maître de la fragile loi d'attraction-répulsion qui préside à l'engendrement d'un vers par un autre, et maintient l'équilibre. En vertu de cette loi, Charlotte Melançon a obtenu ce deuxième vers :

figurine austère

Toutes les variables sont maîtrisées. Voilà le vers qui «devait être».

parfum du nord
figurine austère

Du côté du sens et de l'image, la ressemblance avec le premier vers aussi bien que la différence sont assurées : «austère» précise «nord» et le rappelle, et l'on passe du parfum à l'aspect. Même réussite sur le plan sonore. Du côté de la ressemblance avec le premier vers, lien du *f* et répétition de la basse continue nécessaire et suffisante du *r*; du côté de la différence, apparition de nouvelles voyelles et consonnes. La nécessaire proximité se superpose à la nécessaire distance. C'est une figure de l'équilibre universel, et obtenue sans filet, sans recourir à aucun moule poétique préfabriqué. Pourquoi ces deux vers ne commencent-ils pas par des majuscules? Je ne dis pas tout cela pour montrer un chemin. La poésie intéressante est sans chemin, ou au bout d'un chemin qui ne peut être foulé deux fois. Mon petit commentaire des deux vers n'est qu'une autre façon de dire : «Je voudrais les avoir faits.» J'aurais pu enchaîner avec le troisième vers :

fleur d'arbre

Joignons-le aux deux autres :

parfum du nord
figurine austère
fleur d'arbre

L'espace blanc qui précède ce vers indique qu'il opère la synthèse des deux premiers, et les dépasse. La synthèse est visible dans *f*, *d*, *a* et la basse continue du *r* qui s'accroît. Le vers dépasse les deux premiers par l'apparition de *l*, *b*, *eu*. Les lois de l'univers en expansion sont ici. Pourquoi les chercher ailleurs? Je suis malade qu'en poésie on célèbre des montagnes de niaiseries quand cela existe. Il aurait suffi de lire les trois premiers vers de «La cocotte», et la théorie de l'univers stationnaire aurait été abandonnée tout de suite. Je relis dans le même numéro d'*Estuaire* les textes de Michel Beaulieu, de Jean Chapdelaine Gagnon, de Christiane Gauthier, de Rachel Leclerc, de Renaud Longchamps. Quelle déception!

N'ébruyez pas ce mot
Comme une eau qui s'étire

S'agit-il d'un «vieux Coppée» sorti de l'*Album zutique* ou de Paul Géraud ressuscité?

Le clan babille et le sang bée

Pourquoi pas «Le banc vacille et le blanc sait»? «Le plan s'habille et le blé sent»? «La vrille avance et le vent suit»? Le choix doit être fait par l'inconscient. C'est une bonne poire, l'inconscient: il est toujours là quand on a besoin de lui, il a bon dos, il ne proteste jamais, on peut toujours lui faire payer les pots cassés. S'il n'existait pas, il faudrait l'inventer pour sauver la poésie. «La cocotte», heureusement pour elle, vient de plus loin, ou de plus près, ce qui en définitive revient au même. Tout le poème n'a pas sur moi l'effet des trois premiers vers, mais c'est l'attaque qui compte le plus. Si elle est sûre, elle capte l'attention et protège la suite. C'est une évidence qu'enseigne le simple bon sens qui, selon l'auteur de *Binsey poplars*, «n'est jamais déplacé en poésie».

Charlotte Melançon parle d'une pomme de pin, et inévitablement aussi de la poésie. Il en allait ainsi quand César Vallejo s'adressait au tilleul :

Professeur de sanglots – ai-je dit à un arbre –
bâton de mercure, tilleul
gazouilleur, au bord de la Marne, un bon élève
lit dans ton jeu de cartes, dans tes feuilles mortes
entre l'eau évidente et le soleil factice
son trois de cœur, sa reine de carreau¹.

En 1937, César Vallejo, poète péruvien, était à Paris. Il devait mourir peu après. Les poètes ont leurs bonnes années comme les vins. L'une des meilleures de Vallejo, d'après le parfum : 1937. Malgré la bévue de Perceval, il y a d'excellentes choses en Occident. Assez pour amadouer la demoiselle courroucée. Schopenhauer recommandait d'attendre cinquante ans avant de lire un livre. C'est donc le moment ou jamais d'aller voir l'année 1937 de Vallejo. Si je savais que son tilleul existe encore, j'irais le voir aussi. Et lui-même ou son fantôme :

Arrêté sur une pierre,
désœuvré,
misérable, hallucinant,
au bord de la Seine, il va et vient.
Du fleuve jaillit alors la conscience,
avec pétiole et éraflures d'arbre avide :
du fleuve monte et descend la ville,
toute de lous embrassés.

On peut contourner sans dommage beaucoup de livres pour remonter à Vallejo. N'est incontournable, quand on est libre, que ce à quoi on décide de s'arrêter. Si Chrestien de Troyes, trouvant Lycophron incontournable, s'était cru obligé d'écrire dans son prolongement, quel gâchis abstrus aurait été *Perceval*? Il n'y aurait peut-être jamais eu *parfum du nord*, mais *effluves boréaux*, ou *exhalaison du septentrion*, ou pire? Jamais peut-être les quatre syllabes lumineuses de

1. César Vallejo, *Poésie complète*, traduit de l'espagnol (péruvien) par Gérard de Cortanze, Flammarion, 1983, p. 374.

parfum du nord ne seraient entrées en résonance avec celles de *My aspens dear* ni, plus loin, avec celles qui ponctuent le formidable duo de Lorenzo et Jessica : *In such a night*.

(1988)

NELLIGAN S'EN VA¹

Figure emblématique pour bien des Québécois d'aujourd'hui, premier – et quelquefois seul – poète canadien-français dont beaucoup se souviennent, popularisé par des récitals, Nelligan, au Québec, comble certains lecteurs, en laisse d'autres sceptiques, et j'en connais aussi qu'il exaspère. En somme, il suscite la contradiction, et c'est le signe qu'il est bien vivant. Mais est-il sortable? Gilles Marcotte, critique perspicace et chaleureux de la littérature canadienne-française, constate qu'il n'en a pas encore fait la preuve. «Les poèmes de Nelligan, note-t-il, ne trouvent guère preneur à l'extérieur de nos frontières, sinon comme une curiosité littéraire².» Que recouvre le mot «guère»? Certainement, au moins, l'appréciation d'Edmund Wilson, qui a écrit: «Ce poète est à la fois le Rimbaud et le Gérard de Nerval du Canada français et, me semble-t-il, le seul poète canadien-français ou anglais qui soit vraiment de premier ordre parmi ceux que j'ai lus³.» Il ajoute que l'imagerie personnelle de Nelligan et son sens de la perfection de la forme font de lui, dans le Canada de la fin du siècle dernier, un phénomène tout à fait singulier, et qu'il n'y a rien chez lui de l'insipidité ni du verbiage encouragés aux États-Unis à la même époque. Il s'agit maintenant de l'Europe, où Yves-Gérard Le Dantec l'a déjà remarqué⁴. Envoyer Nelligan en Europe, c'est le forcer à se mesurer à des contemporains auxquels le vingtième siècle a donné une envergure colossale. C'est l'exposer à des yeux qui reconnaîtront vite ses dettes et pourront nommer ses principaux

1. Préface à *Des jours anciens*, poèmes choisis et présentés par Jean-Pierre Issenhuth, Orphée/La Différence, 1989.

2. Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, L'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989, p. 97.

3. Cité en anglais par Éloi de Grandmont dans sa présentation de: Émile Nelligan, *Poèmes choisis*, Fides, coll. «Bibliothèque canadienne-française», 1968, p. 7-8. Nous traduisons.

4. Voir Yves-Gérard Le Dantec, «La vie poétique», dans *Revue des deux mondes*, 124^e année, n° 14, juillet 1954, p. 334-346.

créanciers. On distinguera d'autant mieux sa dépendance que sa poésie n'est pas riche en couleur locale. Son abondant vocabulaire religieux pourrait passer pour un particularisme canadien-français, mais comme plusieurs poètes français de la fin du dix-neuvième siècle partagent ce langage, il ne détournera guère l'attention des emprunts certains et possibles. Alors, Nelligan est-il vraiment sortable? Je n'en ai jamais douté : il a sa place, dans la poésie en français, entre Heredia, Cros, Maeterlinck, Nouveau et les premiers poèmes de Milosz, qu'on réédite. Il aurait dû figurer dans la fameuse anthologie de Van Bever et Léautaud. Elle présentait des poèmes qui ne valaient pas certains des siens. Pour Nelligan lui-même, la traversée sera bénéfique. Loin des interprétations en vase clos, loin de l'aura embarrassante dont un destin tragique l'enveloppe, ses vers vont respirer.

Toute lecture de poésie me laisse divisé. S'il en était autrement, je suppose que je n'aurais jamais souhaité écrire un seul vers. Ma lecture de Nelligan n'échappe pas à cette règle de division. Certains jours, je le vois reprendre inlassablement l'ébauche d'un même poème, comme s'il se disait : « Ce n'est pas ça, essayons encore », et pourtant ne se résignait jamais à jeter les essais successifs aux oubliettes, parce qu'il y reconnaîtrait un soupçon de ce qu'il a rêvé, et cette constance que j'imagine m'inspire le respect et la sympathie. D'autres jours, je le vois empiler des poèmes répétitifs à la va-vite, dans la hâte de publier un livre qui stupéfiera la « plèbe vile », et rien ne va plus. Ces jours-là, il m'est particulièrement difficile de supporter les fronts moroses, les troupeaux de névroses, les flots de sanglots, le chef des vierges, les spasmes funéraires, les râles d'agonie, les cercueils, les lys, l'Idéal aux bras roses – ce bric-à-brac qui semble tout droit sorti des inventaires de *L'agonie romantique* de Mario Praz, pour lesquels j'ai peu de goût. Mais il m'est tout aussi difficile de pénétrer dans les mises en scène frénétiques de Baudelaire, dans ses débats de mots à majuscules, et s'il n'y avait notamment, dans *Les fleurs du mal*, la section « Tableaux parisiens », ces jours-là, je referme - rais le livre pour ne plus le rouvrir. Dans ces moments pénibles, Nelligan aussi a encore des atouts en main. Il me propose la chanson du jardin d'antan ; le chat au « dos frileux » qui rôde avec les sœurs « près des vieux feux » ; la vraie neige de « Soir d'hiver », qui touche

terre sans fondre prématurément sur un front lilial ou marmoréen. Il me donne des passages et de nombreux vers isolés où son art, non décoratif, atteint la clarté, chasse le flou, la surcharge, l'approximation ou le flottement. Un vers comme

Je suis toujours petit pour elle, quoique grand

dit absolument ce qu'il veut dire et, non content d'aller droit au but, se révèle (à mon oreille du moins) beaucoup plus musical que

Entre les pins palpite, entre les tombes

où l'insistance du *p* et surtout du *t* laisse l'impression qu'on joue *ad nauseam* deux notes du clavier, avec deux doigts ou deux sabots. La musique est chose plus subtile et Nelligan la saisit souvent d'instinct. Je cède au plaisir d'aligner quelques-uns de ces vers qui allègent l'atmosphère nelliganienne, même si, retirés des poèmes, ils perdent leur effet d'éclaircies :

J'ai gardé dans mon âme un coin de vieille terre

Mais la petite Miss en berline s'en va

Que ces courts refrains soient tes plus belles chansons !

Le souffle du Veillant anime chaque feuille

Feuilles de mes bonheurs, vous tombez toutes, toutes

Autant de moments de limpidité équilibrée, d'un naturel qu'on rencontrera chez Apollinaire.

Quand Nelligan se souvient de Rodenbach comme d'autres poètes du second rayon, c'est pour les intensifier, les accentuer, les simplifier, les clarifier – j'irais jusqu'à dire les « vérifier », leur donner la netteté, le poids ou l'envergure qui leur manque. Il y a, d'une certaine façon, entre ses modèles et lui, la différence qu'on observe entre la projection de Mercator et le globe terrestre. Ce qui sonnait comme un exercice est chez lui nécessité. Le passage ne se produit pas sans ratés, maladresses, redondances, clichés, chevilles, mais j'aime mieux ces hauts et ces bas de l'inexpérience ou du donné (comme on voudra) – l'Équateur trop enflé, les pôles trop étroits – que les devoirs

bien faits des modèles. Le métier – et rien que le métier – a produit chez eux une grisaille convenable et continue, une eau tiède que l'histoire a distraitement laissé refroidir. Les ratés de la poésie de Nelligan semblent procéder d'une énergie mal contrôlée, intermittente, excessive par instants, lacunaire à d'autres, à quoi s'ajoute une obstination à dramatiser, à idéaliser, à transformer en écartèlement le divorce de l'idéal et de la réalité, à chercher la note criarde, déchirante ou attendrissante, jusqu'à un certain point insupportable. Le « soleil excessif » du « Vaisseau d'or » en témoigne et, à sa suite, de nombreux adjectifs qui élèvent au carré la charge des noms. Cette énergie expressionniste, évidente dans « Aubade rouge », tend au tour de force du sonnet réussi. Énergie redoublée, donc, et c'est peut-être grâce à elle que Nelligan résiste au rattachement à un courant précis, romantique, parnassien, symboliste ou décadent. Il est un peu tout cela, et donc autre chose. Ses prédécesseurs immédiats au Canada français, plus largement tributaires du romantisme liquide ou héroïque (Lamartine, Musset, Hugo), se laissent beaucoup plus facilement rattacher à un arrière-plan limité. Nelligan, poète livresque, mais lecteur qui papillonne et tire plus souvent parti de la diversité que de la profondeur de ses lectures, présente la synthèse personnelle d'impressions plus larges, qui remontent jusqu'à Chénier. Il a grignoté tout le siècle et propose, de beaucoup de ses aspects, une récapitulation rapide.

Car tout, pour lui, a été très rapide : cent soixante-dix poèmes en moins de quatre ans, entre 16 et 19 ans, entre 1896 et 1899, puis plus rien. Quarante-deux ans d'internement et d'absence presque complète. Quelques transcriptions de poèmes offertes à des visiteurs, quand il parvenait à se rappeler ses vers anciens. C'est tout. Revenons au début de 1896 et tentons de comprendre ce qui s'est produit. Né le 24 décembre 1879, Nelligan vient d'avoir 16 ans. Montréal, à cette époque, n'est pas un tas de neige recouvrant des huttes. Une vie littéraire animée existe autour des salons et des librairies. Les revues parisiennes circulent. On s'interroge sur les Parnassiens, les symbolistes et les décadents. Avec la jeunesse cultivée de Montréal, Nelligan lit Baudelaire, Verlaine, Heredia, Rimbaud, Mallarmé et se découvre du goût pour la poésie. Ses études, qu'il abandonnera bientôt défini-

tivement, vont déjà mal, et c'est le début d'un conflit interminable avec son père. Un conflit qui ne sera jamais véritablement vidé et résolu parce que ce père, inspecteur des postes, pareil au voyageur du sonnet, est très souvent absent. Quand il est de passage à la maison, avec la complicité d'une mère sans doute soucieuse d'éviter des éclats irréparables, c'est Émile qui s'absente, s'invente des invitations, erre dans Montréal, s'arrange pour ajourner la confrontation. Il s'établit donc une sorte de jeu de cache-cache qui permet à Émile de cultiver librement son penchant pour la poésie, mais non sans, j'imagine, la conscience douloureusement aiguë de l'incompréhension d'un père avec qui, plus jeune, il s'entendait très bien. L'hostilité du père à son oisiveté se manifeste par une guérilla sporadique : il détruit les manuscrits qui lui tombent sous les yeux, coupe le gaz à Émile qui doit, pour écrire la nuit, s'éclairer à la bougie. Des tracasseries, des impatiences et, semble-t-il, l'impossibilité de faire mieux. Si bien que le conflit reste stationnaire et la culpabilité sans issue. Le problème se complique d'une incompréhension partielle de l'École littéraire de Montréal, nouvellement fondée, à laquelle Nelligan se joint, puis qu'il fréquente de moins en moins ; d'une éclipse de la ferveur religieuse de son enfance, qui ne passera pas du stade sentimental et consolant à une tentative de réalisation raisonnable ; d'un inconfortable mélange de candeur et de lucidité, d'assurance et d'hypersensibilité à la critique, de susceptibilité ombrageuse et de faim d'affection, de propension à construire et à détruire ; peut-être enfin de la dérobade d'une femme qu'il aurait pu aimer autrement que sur papier. De fil en aiguille, l'horizon rétrécit, les portes se ferment, le sol se dérobe, et ne restent accessibles que le souvenir, le rêve, les mots, tout cela nourrissant la monomanie compensatoire de l'art, poursuivi comme un substitut à une vie de plus en plus réduite à l'idéalisation du berceau et à l'obsession du cercueil. C'est sans doute ainsi, dans ce court-circuit invivable, que Nelligan a perdu pied. Il publiait pourtant sans difficulté. Dès 1896, neuf poèmes dans le journal *Le Samedi*. D'autres publications l'accueillent et impriment six poèmes en 1897, quatre en 1898, cinq en 1899. Non seulement Nelligan publie, mais sa mère semble encourager son activité jusqu'à un certain point. Il reste qu'il ne pourra pas éternellement vivre aux crochets de sa famille. Son père veut qu'il exerce un métier et, pour lui, c'est hors de

question. Consciemment ou non, il travaille à s'en rendre de plus en plus incapable, s'épuise en veilles et perd dans la solitude toute aptitude à traiter avec l'humanité. Sa poésie présente sa maladie comme un état subi et voulu, dont il aura été la victime et l'artisan. L'autre, qui travaillait à se faire voyant, l'a échappé belle. Nelligan, non. Le 9 août 1899, en pleine dépression, il est conduit à l'Asile Saint-Benoît-Joseph-Labre, à Longue-Pointe, à l'est de l'île de Montréal. Diagnostic : « Dégénérescence mentale. Folie polymorphe. » C'est dans cet asile qu'il dira à un visiteur : « Je ne suis rien. Je suis du papier. » Par les soins d'amis, ses poèmes continuent à paraître ici et là. Louis Dantin en rassemble cent sept dans un recueil dont Nelligan avait ébauché le plan. En octobre 1925, on transporte le malade à l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu où il restera jusqu'à sa mort, le 18 novembre 1941, à 61 ans.

En écrivant ceci et en pensant à la difficulté de vivre, il me vient à l'esprit, parmi une foule d'autres, quelques noms de poètes : John Clare, Alphonse Rabbe, Georg Trakl, Hart Crane, Antonia Pozzi. Des poètes pour qui, comme pour Nelligan, la combinaison de leur constitution et des circonstances a ruiné prématurément la vie. Et je suis surpris de voir quelquefois Nelligan considéré comme le pur produit d'une aliénation canadienne-française. Dans les cas que je cite, aurait-on l'idée de faire intervenir, à titre explicatif, une aliénation anglaise, française, allemande, américaine ou italienne ? Dans l'histoire de Nelligan, je ne suis pas frappé par une importance plus déterminante de la nationalité. Le réduire à la manifestation sonore d'un manque d'être canadien-français, c'est faire fi de beaucoup de destins semblables ailleurs, avant et après lui. C'est faire de lui une vapeur du destin collectif alors qu'il installe dans sa poésie un destin personnel et particulier. Quand, à partir d'une impression reçue de « L'absente » de Mendès, il élabore « Vieux piano », il remplace une généralité ronronnante, distante et languide par un poème plus digne d'intérêt. Comment ? En s'imposant au poème, avec tout ce qui le hante. Aussi vrai qu'il assoit sa mère au piano, le voici lui-même :

Je me souviens encore des nocturnes sans nombre
Que me jouait ma mère [...]

La poésie de Nelligan me semble ainsi faite que, souvent, on peut en dire quelque chose et son contraire avec autant de raison. Quand je prétends la tirer dans un sens, elle me montre la direction inverse. Elle présente les lignes d'une architecture achevée, et c'est un chantier. Elle est singulière et conventionnelle. Elle est un appel et comme le refus de la réponse. À bien y penser, il en va ainsi de toutes les œuvres qui se distinguent un peu ou beaucoup du modèle de production d'une époque. Dès qu'un poète éprouve l'exigence d'obtenir des vers qui soient siens, il introduit un clignotement dans un système fort d'être répandu et orienté naturellement par un ensemble d'habitudes de perception, de règles, de buts tacites et d'une conception commune de la réussite. Il expose un équilibre de contradictions où le courant de la production ne s'aventure pas. Ce caractère anormal (et non anormal) de Nelligan a été reconnu par ses collègues de l'École littéraire de Montréal. Des années après, Luc Lacourcière en a rencontré plusieurs¹. Ils ont insisté sur le fait qu'ils avaient tenté d'amener la poésie de Nelligan à la régularité en lui prodiguant leurs conseils, mais sans succès. Et quelle était leur régularité? Celle de la médiocrité sans point fort ni faible, de la tiédeur qui s'appelle aussi bien Coppée ou Samain que Lucien Rainier ou Albert Lozeau.

Baudelaire soupçonne Poe d'avoir exagéré, pour se faire valoir, l'importance du travail en poésie. On peut soupçonner Baudelaire d'une hâblerie semblable. Ce que l'on dit du travail en poésie ne me paraît jamais très juste. On s'égare en précisant trop un phénomène de nature indécise, et chez Nelligan la question est particulièrement indécise. Gabriel Nadeau a raconté à son sujet: «Quelquefois, au milieu d'une conversation ou d'une lecture, il était pris d'une inspiration subite et se mettait à improviser. Des vers entiers sortaient de sa bouche, tout faits. Les autres, il achevait de les scander avec des sons inarticulés, comme un chanteur fredonnant un air dont il a oublié les

1. Luc Lacourcière, «À la recherche de Nelligan», dans *Émile Nelligan, poésie rêvée et poésie vécue*, Le Cercle du Livre de France, 1969, p. 23-54. (Actes du colloque Émile Nelligan, organisé par Jean Éthier-Blais et le Centre d'études canadiennes-françaises de l'Université McGill.)

mots. Dantin, un crayon à la main, saisissait les vers pendant que Nelligan, marchant de long en large, faisait de grandes gesticulations. Enfin, il s'arrêtait et se taisait. Dantin lisait l'ébauche ; Nelligan écoutait sans rien dire, frappé d'une indifférence soudaine, comme s'il se fût agi de la poésie d'un autre. Dantin recopiait les vers au net et Nelligan les emportait¹. » Étrange scène de ventriloquie, et qui laisse planer la question suivante : qu'aurait-on lu si Dantin n'avait pas « recopié les vers au net » ? Peut-être, beaucoup plus souvent, des expressions aussi bizarres que l'« Avril bostangi » qui paraît dans « Sonnet d'or », beaucoup plus de mots inarticulés, de fragments de cette « langue inutilisable » à laquelle Rilke dit quelque part que la poésie conduit. On peut imaginer un Nelligan précédant Khlebnikov avec un « zaoum » à lui.

Reste ceci, qui ne souffre pas la contradiction : Nelligan est loin de la poésie d'idées. Tocqueville en voyage observait, le 29 août 1831 :

Les gazettes françaises au Canada contiennent tous les jours de petits morceaux de littérature en prose ou en vers, ce qui ne se rencontre jamais dans les vastes colonnes des journaux anglais. Cette versification a l'ancien caractère de la versification française. Elle a un tour simple et naïf fort éloigné de nos grands mots, de l'emphase et de la simplicité affectée de notre littérature actuelle, mais elle roule sur de petites ou de vieilles idées².

Soixante-dix ans après, ni petites ni vieilles idées chez Nelligan : pas d'idées du tout. Verlaine n'en a pas davantage, et personne ne s'en plaint : sa réussite est d'un autre ordre. Pourtant, dans la critique québécoise, le fait que la poésie de Nelligan soit sans idées semble avoir beaucoup impressionné, et même indisposé à son égard. Louis Dantin, le premier, observe en 1902 cette nullité d'idées. Il reprend l'observation plus tard. On la retrouve longtemps après, sous la

1. Cité par Yves Garon dans *Émile Nelligan, poésie rêvée et poésie vécue*, p. 68-69.

2. Alexis de Tocqueville, *Œuvres complètes*, tome V : *Voyages en Sicile et aux États-Unis*, Gallimard, 1957, p. 216.

plume d'autres critiques, jusqu'en 1969. Je n'ai pas poussé l'enquête plus loin, mais suffisamment pour me demander si cette préoccupation vivace de l'idée ou de l'absence d'idée en poésie ne serait pas une lointaine séquelle d'une des conférences prononcées par René Doumic à Montréal, en avril 1898. L'éminent académicien y fustigeait la poésie « sans idées » de Verlaine et lui opposait l'œuvre remarquable de Sully Prudhomme... Nelligan était sorti de la conférence passablement assombri. Aurait-il dû s'en aller à ce moment-là ? Puisqu'il ne l'a pas fait, il est grand temps que la France, qui avait envoyé un admirateur de Sully Prudhomme, le reçoive, lui.

(1988)

DEUX RÉTROSPECTIVES

« L'OMBRE TOUFFUE DE L'INEXPRIMABLE »

Se frayer un chemin et même de multiples chemins dans l'œuvre de Rina Lasnier ne permet jamais de rendre compte de la totalité de la forêt. Relisant les poèmes qui constituent *L'ombre jetée I*, suis-je devant l'extrême complexité dont la science parle aujourd'hui pour désigner la réalité qui lui échappe ? Plonger dans « l'ombre jetée », c'est imiter l'oriole qui « brusque le cœur difficile de l'arbre ». Chaque tentative donne lieu à des découvertes nouvelles.

Le livre commence par un ensemble de vingt-deux poèmes regroupés sous le titre *La nuit*. Il s'agit des premiers textes du recueil *La salle des rêves*, paru en 1971. Je m'arrête à cet ensemble qui me paraît significatif à plusieurs égards. D'abord, j'y trouve rassemblés, comme en un microcosme, les principaux thèmes que développe l'œuvre entière : Jésus, Marie, l'invisible, l'ange, la vie intérieure (rêve, amour, prière, adoration), la faune (le paon, l'oiseau), la flore (l'iris), les objets (le ballon, la chandelle), l'environnement physique (l'étoile, la neige). Ce regroupement des thèmes sous le couvercle de la nuit est l'occasion, je pense, de constater qu'il n'y a pas deux œuvres de Rina Lasnier, une « quotidienne » et l'autre « mystique », mais une échelle thématique continue qui évoque l'échelle de Jacob, échelle biblique de la réalité, sur laquelle le lecteur est alternativement appelé à monter et à descendre. Ce faisant, il ne sort jamais de la réalité chrétienne, qui est une et hiérarchisée. Le groupe de poèmes semble marquer dans l'œuvre un temps d'arrêt, ou même un virage :

je ne suis plus la marcheuse vaquant à ses vocalises
et trouant la brume du bouquet d'or de l'amour...

Le ballon rappelle une époque révolue, un temps sans ombre :

Tu rythmais par le ballon l'exultation des bras
et ton vol raturait tout lien entre l'ombre et toi [...]

petite fille aux pensées tressées l'une sur l'autre
comme l'innocence mise en ordre par le jeu.

Vient le temps du lien avec l'ombre d'une plongée dans une complexité plus grande, et sans doute aussi un temps d'épreuve opposé au jeu révolu. Le passé évoqué en est un d'aisance joyeuse, qui n'a plus cours. L'ombre se jette sur tous les thèmes. Ne restent de lumière qu'une chandelle et une étoile. Le paon est le seul animal nocturne ; l'iris, une fleur obscure ; l'ange est noir ; l'œil est mort ; Marie est dans la nuit de la foi ; Jésus se tait. Dieu est pourtant présent dans cette nuit. La poésie aussi, comme « l'ornement lyrique » du paon. Le poète est « la folle de nuit », « fluente à la rumeur imaginaire ». C'est une nuit complexe et à double sens. Elle est foi, empêchement à voir, souffrance, « amour anéanti », passage par la mort, mais aussi réalité sous l'apparence, terre sous la neige, voie d'une « adoration taciturne », terrain favorable à l'écoute, lieu et moment privilégiés de réception. Elle est également la figure de l'inexprimable, d'une réalité impossible à saisir adéquatement. L'observateur, dans cette nuit, semble devant un vitrail de mots ; il ne perçoit que des « paroles peintes », projections bariolées et complexes d'une autre parole qui lui échappe¹. Si ces « paroles peintes » sont chatoyantes, chargées de beauté et surtout abondantes, c'est qu'elles sont, explique le poème *L'invisible*, de l'éternel dissous en quantité :

l'éternel se dissout dans l'intarissable...

Inversement, les étages de phrases, formées de plans juxtaposés, cherchent la « note éternelle ». Car cette nuit est aussi un lieu d'échange : l'invisible la « mord », et elle, « salle du rêve », concerte, foment l'invisible. Ne pouvant percer l'ombre proche mais touffue de l'inexprimable, la poésie fait sa proie de l'inexprimé :

proie ployée de l'inexprimé dans le pourchas de la parole
moins près de moi que l'ombre touffue de l'inexprimable.

1. Cette image me fait penser à l'holomouvement de David Bohm, aux notions d'ordre implié et déplié. Voir David Bohm, *La plénitude de l'univers*, Éditions du Rocher, 1987.

Le plus proche (l'inexprimable) est le moins accessible ; le plus lointain (l'inexprimé) est le plus accessible. Il semble que la seule possibilité d'approcher la nuit inexprimable (« milieu de moi dont l'obscur est une présence ») soit un détour à travers les thèmes familiers pour tenter d'en faire jaillir, une fois de plus et dans ces nouvelles conditions nocturnes, l'inexprimé.

Les thèmes sont revisités plus loin, toujours à la recherche de ce qu'ils peuvent offrir d'inexprimé. Il s'agit en somme de faire le tour de ces thèmes aussi complètement que possible. Avec Jésus et Marie, on fait le tour de l'année liturgique ; avec le pissenlit, le blé, l'arbre d'automne, la neige, le tour d'une année de la terre. Et ce ne sont pas deux années disjointes. Au retour du thème de l'adoration, il y aura conjonction du Père avec le halo et le parhélie (p. 243). L'échelle est une, un réseau serré d'images lie les échelons. En ce sens, la poésie est verticale, comme dans *Pâques* (p. 239), la vérité est verticale. À cette verticalité s'oppose, dans *Brumes* (p. 170), un espace horizontal, anonyme et désorienté, de brumes « annulant toute profondeur » et qui coïncide avec la tristesse. Alors les « trésors de fond » sont inaccessibles. *Paliers de paroles* revisite pourtant ces trésors, et apprend d'eux que petitesse et grandeur vont de pair. Ainsi, dans *Marie en décembre* :

femme plus désarmée que l'oiseau
ton manteau maintient les astres

Bethléem établit les conditions de l'attente de Dieu :

Cette chapelle de bêtes et de bergers
est le pivot des éternités filiales

Dans *Sacrifice du soir* :

ta pieuse pauvreté montre Dieu.

Voilà qu'au terme d'un court vagabondage dans cette forêt, par le vague tracé d'un petit sentier, on voit se joindre les extrémités de l'échelle.

Rina Lasnier, *L'ombre jetée I*, poèmes 1971-1978, Écrits des Forges, 1987.

LE MOT *DANS*

Je sors de *Quand nous serons*, de Pierre Morency, avec l'impression curieuse que le livre a été écrit pour imprimer en moi le mot *dans*. Je reviens aussitôt en arrière pour vérifier *dans* quoi Morency m'a conduit, et la réponse, si je la donnais toute entière, ressemblerait à l'inventaire d'un magasin général. Dans quoi suis-je allé? Dans la vie de Morency, dans sa chemise, dans ses pantoufles, dans sa peau, dans ses poches, dans son amour, dans les rues, dans les égouts... Entrer dans ce livre, c'est aller partout avec lui, en lui. *Roulez dans le moteur*, écrit-il, et :

coulez dans le pétrole [...]
 parlez dans les déchets
 saignez dans les barrières
 dormez dans le remous des sifflements
 dans la procession des tôles [...]

Le moteur de ces voyages, c'est lui, Morency. Dans un curieux poème (p. 133), il se compare à une bombe qui jette des éclats *dans* tout et qui, «éclat par éclat», se refait. Sa vie est multipliée par toutes celles qu'il pénètre, que ce soit la verdure, le fleuve, la vie de la ville ou le sang d'une femme. L'éclatement et la dispersion dans tout correspondent à un «désir du monde» que développent les trois poèmes qui suivent, et ce désir du monde est désir de liberté, fuite loin de tous les enfermements. On n'enfermera pas celui qui peut éclater et se refaire dans tout, être soi *et* ne pas l'être. L'entrée dans tout est pourtant contrariée par la nuit, observe le poème *La nuit nous nuit*. Dans la nuit, on est seulement dans soi, et être seulement dans soi, c'est aussi être le plus loin possible de soi, car coupé du reste. Me voilà reconduit à Luzi, à la logique à trois termes de Lupasco, à des pensées de Tomatis, de Nicolescu ou de Pinel¹.

C'est donc le mot *dans* qui s'impose à moi comme dénominateur commun du livre de Morency. Écrire s'accompagne pour lui d'un

1. Voir Christine Hardy, *La science devant l'inconnu*, entretiens avec Blanc, Capra, Charon, Chauvin, Geerinckx, Lupasco, Nicolescu, Romani et Tomatis, Éditions du Rocher, 1983.

mouvement *dans*, un mouvement complet, tant physique que spirituel, tout le contraire d'un mouvement de retrait ou de repli. *Comment j'écris mes poèmes* (p. 161) décrit ce mouvement *dans* les pas des autres, que suit ou précède (il ne sait plus) le mouvement *dans* le livre :

c'est ici que je me trouve et que vous êtes
c'est sur cette feuille
où je suis plus moi que dans la peau de l'ours
où je suis plus creux que l'ancre du chaland
et plus crieur et plus mêlé au monde

Katherine Mansfield écrivait qu'elle ne pouvait lire la poésie qui ne lui semblait avoir été écrite par personne. La poésie de Morency donne toujours fortement l'impression qu'elle a été écrite par quelqu'un. Un contact étroit et direct a été cherché. Les pronoms personnels, abondants partout, maintiennent en présence toutes les personnes. L'expression « interactions fortes » me paraîtrait convenir pour rendre compte de cette poésie, et même « interactions véhémentes ». La versification, obéissant à l'impératif de l'impact (encore l'image de la bombe), suit la loi du plus court chemin. Les poèmes se déploient en éventail : un même début de vers est souvent repris et développé dans plusieurs directions différentes. Les moyens mis en œuvre concourent à la saisie du lecteur, visé par les éclats brillants d'images. C'est en effet *dans* le lecteur que les éclats cherchent à se loger et que tout se termine.

(1988)

Pierre Morency, *Quand nous serons*, poèmes 1967-1978, L'Hexagone, 1988.

DES DEUX CÔTÉS D'UN OBSTACLE

Emily Dickinson fréquente tous les degrés de l'échelle de la poésie. Un choix dans son œuvre peut mettre davantage en évidence un échelon ou l'autre. Elle peut y apparaître familière, occupée de « menus riens », ou au contraire extrême, visionnaire, maniant éléments, continents, planètes, époques, en des raccourcis étonnants. Alors la petite boîte qui porte le cosmos et l'histoire ne diffère pas de celle qui, ailleurs, contient une abeille ou un trèfle. Tour à tour, Emily Dickinson est extatique et torturée, moqueuse, enjouée ou simplement portée à la confiance d'un ton neutre. Sa physionomie dépend du choix et, comme on l'aborde toujours en choisissant, elle a les traits que la sélection lui prête, sinon ceux de la personne qui choisit.

Les quarante-sept poèmes retenus par Philippe Denis appartiennent aux différents échelons, avec une insistance sur les extrêmes, qui illustrent ce que Montaigne disait de « la bonne, l'excessive, la divine » poésie : qu'elle « ravit et ravage » le jugement.

Emportez tout, mais laissez-moi l'Extase.
Telle je serai plus riche que tous mes Compagnons –
Maladie m'est devenue séjour si sain
Depuis qu'à mon ultime Porte sont ceux qui possèdent le plus,
En abjecte pauvreté –

Le pôle de l'extase, ailleurs, s'appelle félicité, délice, ébriété, ultime de la parole, impotence à dire, charte folle, superlatif de paradis. L'autre pôle est « abjecte pauvreté » : affres, ténèbres, angoisse absolue, poussière. Entre ces pôles, une expérience extrême :

L'Unique que je croise
Est Dieu

Puis il y a tout l'entre-deux plus abordable, qui ne touche pas les pôles. Parcourant l'ensemble, je me demande : par quel côté Emily Dickinson risque-t-elle le moins d'être répétée ? Quelle petite chose avait-elle à dire, que personne d'autre ne dira ? Les poèmes sur un

détail observé ou éprouvé, dans l'esprit du haïku, ne sont pas seuls dans leur genre. Ni les poèmes sur l'angoisse et la mort, dont la poésie en général abonde. Mais ici, dans cette sorte de télégramme absolu, définitif, péremptoire, énigmatique, je ne lui vois ni frère ni sœur :

Mien – ici – par Apparition – et par Veto !
Mien – par Abrogation de Tombe –
Titree – Confirmée –
Charte folle !
Mienne – aussi longtemps qu'Époques dérobent !

Là, elle est hors normes, et d'où elle est, m'envoie quelque chose que je n'ai pas ou, comme elle dit dans un autre poème, des « nouvelles ». Indéchiffrables nouvelles, venues de trop loin, ayant percé un obstacle dont elles sont sorties hachées, ou précipitées par l'urgence de se rendre, la conscience de leur importance. Tombées au milieu des bulletins coulants du quotidien, tous éculés, elles me laissent pantois. Montaigne alors me ramène à moi et commente : « la divine (poésie) est au-dessus des règles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une vue ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un éclair. »

Dans *Autres journées*, l'expérience récente de Philippe Jaccottet a aussi ses pôles. D'un côté, une recherche de transparence au monde, jamais remise en question, même si les occasions se raréfient. De l'autre, un doute, qui parfois doute de lui-même, sur la vérité de cette transparence : est-elle leurre, illusion, réalité ?

Les notes qui forment *Autres journées*, prises entre 1980 et 1983, font suite à *La semaison* (carnets 1954-1979). Elles portent sur des écrivains et des compositeurs, sur des rêves, sur la nature et sur soi. Les récits de rêves sont curieux, mouvementés, fertiles en péripéties. Ils laissent l'impression étrange que l'auteur devient terriblement actif dans son sommeil, qu'il y rencontre ses semblables et se retrouve seul au réveil, spectateur de l'art, de la nature et de lui-même. L'humanité environnante, vivante, presque absente des notes de la vie diurne, se bouscule dans les récits de rêves. Le jour, elle semble faire place à l'humanité passée, par le truchement des livres. Jaccottet s'interroge là-dessus (« Trop loin des êtres ? ») au moment où il revient sur sa « voie » :

Il m'arrive maintenant de réentendre avec plus de force, ou de nostalgie, les visionnaires pour qui la lumière est éblouissement indubitable et non pas presque un leurre. Sur la voie d'en bas, le risque est de perdre toute clarté. Au fond, peut-être est-elle encore plus difficile?

Si l'on n'a plus pour tout guide que l'infime reflet d'une rose à l'ourlet déchiré d'une aile d'ange, en quoi cela aide-t-il? Quand il faudrait l'embrasement pour franchir le mur.

La voie d'en bas, qu'ailleurs Jaccottet appelle «voie médiane», est l'expérience de la beauté au point où elle touche ce qui pourrait être «le dérobé et le sans nom». Beaucoup de notes visent à fixer des «entrevisions de la nature» où la sensation atteint ce point. Devant le bleu intense du ciel sur la montagne enneigée :

De nouveau, la même émotion, répétée sans la moindre usure, comme une parole qui ne se laisserait jamais parce qu'on n'en épuise jamais le sens et qu'elle semble l'une des plus importantes qui vous aient été soufflées à l'oreille, au cœur.

La fréquence de ce genre de notes n'est pas papillonnage (mot que Jaccottet déteste), mais plutôt aimantation, comparable au comportement du papillon quand nous ne projetons pas sur lui notre désordre : par les zigzags d'une trajectoire apparemment déboussolée, il revient toujours aux fleurs. Pas d'autre certitude chez Jaccottet : une permanence dans le doute et dans le doute sur le doute – ainsi le veut la voie d'en bas – et aussi, quand le regard revient sur soi et sur la voie elle-même, parfois un contrepoint de lassitude, une sensation de piétinement, de dispersion, d'effilochement, d'opacité grandissante. Comme pour compenser cette opacité viennent s'intercaler, dans les notes, des citations lumineuses. Ainsi les intuitions d'André Dhôtel, que Jaccottet résume en trois belles pages, non sans préciser en quoi elles lui sont étrangères. Ces intuitions le reconduisent aux *Illuminations* de Rimbaud, qu'il redécouvre «sans le moindre affadissement». Il retrouve aussi quelques qualités oubliées dans des poèmes d'Eluard, de Claudel, de Milosz, de Mallarmé. Citations de livres et de paysages semblent être les ultimes recours. Même contestés, considérés comme douteux, ces recours constitueraient encore, au pire,

«une métaphore [...] propre à nous garder du nihilisme». J'espère ne pas trahir ici un texte fuyant de nuance en nuance, reculant autant qu'il n'avance, construisant sa propre fragilité, se dissolvant par retouches, atténuant les contours, voilant l'idée quand elle apparaît trop criarde ou l'annulant par une touche divergente. Je devrais maintenant limiter la portée de ce que je viens d'écrire, par souci de ne rien grossir. Il y a cette tendance chez Jaccottet. Poussée à l'extrême, elle me conduirait à l'expression que Voltaire applique à Marivaux dans mes souvenirs scolaires: «peser des œufs de mouches avec des balances de toiles d'araignées». Puisque le livre ne va pas jusque-là, représentons-le-nous sous la forme d'un triangle équilatéral: le premier sommet s'appellera «peut-être», le deuxième, «à peine», et le troisième sera un point d'interrogation persistant. Curieusement, dans les récits de rêves, cet équilibre délicat fait place à la violence des contacts humains, souvent inquiétants, à fuir, rapportés avec une vivacité digne de Ferron, et je me suis demandé pour la première fois si Jaccottet n'était pas un conteur qui s'ignorait.

La voix d'Emily Dickinson semble traverser un obstacle devant lequel Jaccottet passe et repasse, sans grand espoir de l'user. Les deux expériences ont pourtant ceci de commun: de chaque côté de l'obstacle, elles sonnent juste. En vertu de quoi? Peut-être de cette constatation notée dans *Autres journées*: «Le fait qu'on ne peut dire n'importe quoi est chose à mes yeux très mystérieuse et très réconfortante.»

(1988)

Emily Dickinson, *Quarante-sept poèmes*, traduction de Philippe Denis et texte anglais, La Dogana, 1986.

Philippe Jaccottet, *Autres journées*, Fata Morgana, 1987.

UN CORPS ÉTRANGER

Jusqu'en 1942, les œuvres de Maître Eckhart étaient introuvables en français, et la situation durait depuis cinq siècles. Dans les quarante dernières années, traductions et études se sont multipliées, pour atteindre un sommet tout récemment. Pourquoi traduire Eckhart aujourd'hui, l'éditer, le lire, l'étudier ?

La civilisation qui astique le moi et le fait reluire ne devrait pas avoir de pire ennemi que celui qui dit : « En somme tout ce qui est essentiel en nous repose sur un anéantissement. » Ou bien : « L'esprit doit être libre de cette manière qu'il oublie son propre moi et reflue, avec tout ce qu'il est, dans l'abîme sans fond de sa source. » Ou ceci : « L'amour consiste à se dépouiller de sa propre vie par la force de l'esprit. » Si encore Eckhart énonçait des idées si ennuyeuses et si rétrogrades dans un essai, il aurait l'avantage d'une formule en vogue, mais il le fait dans des sermons. Impossible de trouver genre plus discrédité, plus mal reçu. Encore, à la rigueur, comprendrait-on qu'Eckhart soit lu si son discours était imprégné de progrès. S'il parlait, par exemple, par prophétie, de la liberté asymptotique ou de l'esclavage infrarouge des quarks, il pourrait provoquer un écarquillement d'yeux, un frisson, un chatouillement, un délicieux vertige intellectuel. Mais non : il parle des coutures d'un soulier, d'un haricot, d'un bâton plongé dans l'eau, d'un morceau de charbon, de l'œil d'un mouton, d'un bout de bois humide et froid qui crachote et peine à s'enflammer...

Même les oiseaux rares, s'il s'en trouve d'assez rares et mal tournés pour chercher à lire des sermons, seraient au moins en droit d'attendre d'Eckhart un peu d'excitation apocalyptique, des vues électrisantes de la terre qui s'ouvre et du ciel qui tombe, des sonneries de trompettes ou des implosions qui provoquent des torrents de larmes et transforment tout en borborygmes. Il n'y a même pas cela chez Eckhart. Pas non plus, à l'inverse, d'interprétations vraiment communes, breuvées, rassurantes, sur lesquelles on glisse aisément. Prenons l'épisode de Marthe et Marie. Il est clair depuis toujours que Marie a la

meilleure part. Eh bien non, dit Eckhart, ce n'est pas vrai, «la meilleure» veut dire ici «la plus confortable», et la plus confortable ne peut être la meilleure. Marie, poursuit-il, se complaît dans sa position, c'est une écolière, elle est au stade de la réalisation sensible, qui flatte le moi. Marthe, elle, n'a plus besoin de cette satisfaction, elle est au stade de «l'action créatrice», de la «réalisation raisonnable ou spirituelle». Et quand Marthe souhaite que Marie vienne l'aider, continue Eckhart, cela signifie : viens me rejoindre au degré de liberté où je suis. Passe à la mise en œuvre qui libère la pensée de la complaisance en elle-même. Donc, rien de très habituel, de très convenu chez Eckhart, et pas non plus d'effets exceptionnels, spectaculaires. Pas même de ces périodes d'un kilomètre qui provoquent dans l'air des turbulences et agissent sur le lecteur comme un aspirateur. Pas non plus la variété de fleurs qui titille l'esthète. Bien peu de fleurs. Plutôt *il y a*, les verbes *être*, *avoir* et *faire* en quantité – tout ce qui remplit les poubelles des écoles de beau style. Eckhart n'a vraiment qu'un clou en poche, et un très vieux clou qu'il enfonce, arrache, redresse et recommence à taper à tout propos : l'anéantissement de soi, l'oubli de soi, l'arrachement à soi, le désistement de soi, le renoncement à soi... Pour comble de misère, il semble que les textes des sermons n'aient été que des transcriptions d'auditeurs, et il n'est même pas sûr que tous les sermons présentés aient été prononcés par Eckhart.

Quand on a constaté tout cela, aucun doute ne subsiste : lire Eckhart est vraiment incongru, voire de mauvais goût. N'est-ce pas même une lecture dangereuse, malsaine, qui met en péril tous les gains que nous avons faits dans le sens du difficile épanouissement du moi, de son autonomie, de son bien-être, de ses prérogatives, de ses intérêts, de sa sécurité, de son lustre intellectuel et social, de la sensibilité à ses moindres soupirs ? Cet Eckhart, après une hibernation de cinq siècles, se réveillerait avec sa «voie négative» pour nous dire que nos conquêtes ont été la construction d'une prison aux murs incalculablement épais ? Non, tout de même...

Et pourtant de nombreux lecteurs ont épuisé la première édition de ces traductions. D'autres lisent les traductions nouvelles de Jeanne Ancelet-Hustache, d'Alain de Libera. Une publicité malhonnête les a-t-elle induits en erreur ? Leur a-t-on laissé entendre qu'il s'agissait d'un

traité de gymnastique sur le grand écart? Il ne semble pas. Qu'est-ce que les lecteurs vont donc chercher dans les sermons d'Eckhart? Nous avons au bas mot deux cents thérapies du bonheur, des dizaines de milliers de spécialistes du bien-être psychique, l'accès à tout savoir, à tout loisir, à tout confort. Qu'est-ce qu'Eckhart peut donner de mieux? Sa position est bien connue : c'est non au fragmentaire, au multiple, au discontinu, oui à l'Un qui ne s'engouffre que si la place est libre de tout attachement au fragmentaire, au multiple, au discontinu, après quoi tout est récupéré dans un état de conscience parfaitement libre et paisible. En un mot : « la sortie de l'esprit et son retour chez lui ». Est-ce cela que les lecteurs vont chercher du côté du vieil Eckhart?

(1988)

Œuvres de Maître Eckhart, Sermons-Traités, traduit de l'allemand par Paul Petit, préface de Jean-Pierre Lombard, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

CE FOU DE PLATONOV

Imaginons un tout jeune électricien qui donne des coups de main à droite et à gauche. Quand il arrive aux abords du village de Vertchovka, il rencontre d'abord une procession qui descend dans les terres sèches pour obtenir la pluie. Ensuite, sur la place du village, une motocyclette fixe, enterrée à mi-roues, qui pétarade pour actionner une dynamo. C'est la station électrique, la première de la région. On explique au jeune homme que l'électricité produite n'a qu'un but : permettre de lire confortablement dans les isbas, la nuit. Car si le village n'a rien à manger, il a hérité de l'énorme bibliothèque du koulak, qu'il ne faut pas laisser moisir. Même si l'électricité n'est utile que la nuit, la moto tourne aussi le jour pour impressionner les autres villages. Il apparaît vite que la vie locale gravite autour de trois personnalités clés. Première personnalité : le mécanicien de la station, assis jour et nuit dans le *side-car* pour surveiller le dispositif motodynamo. « Assis dans sa nacelle, il n'accordait aucune attention à la réalité ambiante : il imaginait d'un air réfléchi, pénétré, le milieu brûlant qui se déchaînait dans les cylindres, il tendait l'oreille avec des regards passionnés, comme un musicien, vers la mélodie du tourbillon gazeux qui faisait échappement dans l'atmosphère. » Deuxième personnalité : le secrétaire du soviet local. À quoi sert-il exactement ? C'est difficile à dire. Il assure une sorte de présence lyrique, de permanence mélodieuse, par des discours rimés prononcés au crépuscule. Bouleversé par l'électricité, il pleure aussi de temps en temps et envoie des missives grandioses au soviet régional. D'un naturel entièrement poétique, si l'explosion d'un tonneau l'éveille la nuit, il émet aussitôt des vers de circonstance : « Les enfants crient dans leur cervelle viens-t'en jouer à la chandelle. » Troisième personnalité : le vieillard joyeux de l'isba-distillerie, qui distille sans cesse du blé moisi pour alimenter la moto en alcool. Faute d'instruments appropriés, il sacrifie son estomac à la cause de la mesure de la qualité du produit alcoolique. Le projet du jeune électricien est simple et généreux : débrancher les isbas, brancher à la dynamo une pompe d'irrigation

pour remplacer la possibilité de lire par celle de manger. Il faut donc une pompe. « Nous la cherchâmes dans les resserres des moujiks riches qui avaient pillé les châtelains avec le plus d'âpreté et de sang-froid, nous y trouvâmes bien des richesses, et même un tableau de Picasso, des bidets pour dames en marbre, mais de pompe, point. » On finit par bricoler des godets et un carter de pompe avec les tôles du toit du soviet. Après quelques péripéties intéressantes, il se produira une dernière anicroche : l'explosion de l'isba-distillerie, parce que le vieillard, rétamé par l'alcool, s'est assoupi dans la joie totale. Cet univers mouvementé est celui de *La patrie de l'électricité*, l'une des douze nouvelles que présente le recueil *Les écluses d'Épiphanie*.

Sous le titre *La ville de Villegrad* (1971), Gallimard avait déjà donné un bon choix de nouvelles qui couvrait presque toute la période créatrice de Platonov (1921-1950). Ce volume renforce l'impression que j'avais eue en lisant *La ville de Villegrad* : que ma préférence va décidément aux nouvelles des années vingt. On observait alors chez Platonov le surgissement d'une liberté totale. Par la suite, je me demande si les foudres de la censure ne l'ont pas amené à rectifier le tir, à mettre en veilleuse le côté le plus hardi, le moins conformiste de son talent. De quoi est fait ce talent ? De « culs-de-sac sémantiques », dit Brodski, admiratif ; « de dérapages, d'associations imprévues, de bizarreries », dit Lily Denis ; de formulations d'une telle pression linguistique qu'elles sautent comme des pétards sous les pas, dis-je. Que penser d'un « œuf alimentaire », de « pièces d'art technique » ou d'un « choc d'outil conscient » ? Comme la langue, les personnages sont doués d'une pression interne qui les fait déborder sans prévenir.

Dans *Les origines d'un maître*, Zakhar a des illuminations politiques soudaines : « Il y a des crétins qui prennent le pouvoir, là-bas, peut-être que la vie va devenir plus futée. » Sa femme lui fait écho dans un même jaillissement : « Couche-toi, démon ! » Dans *Fro*, un che-minot retraité passe ses journées à s'agiter sur un talus en invectivant les mécaniciens des trains qui passent : « Ouvre la vanne, salaud ! Purge-moi ça ! » Dans l'univers de Platonov, la vie peut être sans pitié, émouvante, tragique, elle n'est jamais longtemps terne, ni languissante, ni morose. Une soupape finit toujours par sauter.

Je suis sensible au fait que les personnages de Platonov soient des gens ordinaires. Impossible d'entrer dans la fiction à base de *jet set*

intellectuel, affairiste ou autre. On y trouve toujours des insanités prétentieuses, des maximes drapées, des effets de toge ou de bâton à phynance. La couleur est dans le peuple, surtout quand il plaisante. Et si l'on pense à Platonov, je ne crois pas qu'on puisse plaisanter longtemps aux dépens de ce qu'on n'aime pas profondément. Les autorités soviétiques auraient dû le comprendre depuis belle lurette.

(1988)

Andreï Platonov, *Les écluses d'Épiphanie*, nouvelles traduites du russe par Lily Denis, Gallimard, 1988.

AVEC ERNST JÜNGER

La page 216 du *Temps du changement* de Fritjof Capra¹ traite des activités à forte entropie. Il y a longtemps que je n'avais pas lu de page aussi intéressante sur la hiérarchie des activités humaines. Capra constate que, dans nos sociétés, les travaux qui souffrent du statut le plus bas sont les plus «entropiques», c'est-à-dire ceux où la preuve tangible de l'effort investi est la plus rapidement détruite. Il donne pour exemple de cette dépréciation l'ensemble des activités ménagères et agricoles. Rien de bien original dans cette constatation, mais la page devient passionnante lorsque Capra rappelle que le statut actuel des tâches entropiques est une inversion de la situation qui leur est faite dans les traditions spirituelles. Au moment où l'on cherche à se décharger toujours plus des activités entropiques, et même à les supprimer quand c'est possible, on peut se demander pourquoi les grandes traditions les intègrent toujours à la pratique spirituelle. Chez les moines bouddhistes, observe Capra, comme chez les moines chrétiens, le jardinage, la cuisine, l'entretien ménager, les soins et les services toujours à recommencer ne sont pas seulement considérés sans dédain, ils font partie du programme. Pourquoi? Parce que le travail le plus «ordinaire» est, comme son nom l'indique, celui qui fait participer le plus sûrement à l'ordre et aux cycles universels. C'est un travail d'harmonisation avec la dynamique de la naissance et de la mort qu'il actualise sans cesse. En ce sens, il n'est pas de travail plus spirituellement formateur et, de fil en aiguille, Capra va jusqu'à affirmer que l'essence spirituelle du travail est précisément son caractère «ordinaire». À ce point de la réflexion, on est devant un gouffre : que penser de la lucidité spirituelle de sociétés qui n'attachent de vraie valeur qu'au travail «extraordinaire»?

Simone Weil déplorait l'absence de l'élément cosmique dans le christianisme qu'elle voyait pratiqué à la campagne. Elle savait que cet élément aurait dû s'y trouver, elle qui, mieux que la plupart des

1. Éditions du Rocher, 1984.

intellectuels, avait fini par comprendre que la spiritualité n'est pas fille de l'intellect. Un sûr instinct spirituel lui avait fait saisir la valeur insigne de l'acte entropique.

Bernard d'Espagnat pense qu'aujourd'hui les moines, les religieux et les anachorètes sont les seules personnes qui, du moins idéalement, aient les moyens de «se rire du temps¹». Inversant la proposition de Baudelaire selon laquelle «le temps mange la vie», les traditions spirituelles font en sorte que la vie mange du temps. C'est dans ce sens que je comprends qu'elles peuvent en rire. Par l'activité entropique, incluant la prière toujours répétée selon les heures ou le temps de l'année, elles tuent le temps en l'avalant continuellement. Rien ne se situe plus loin de la perpétuelle course à l'inédit ou à l'inouï que nous avons sous les yeux : une fuite vaine, puisqu'en aucun cas le temps linéaire ne peut effacer le temps cyclique.

On pensera que je suis bien loin d'Ernst Jünger, que je l'ai oublié en route, et on se trompera. Le voici, peu de temps après Simone Weil et quarante ans avant Capra et d'Espagnat :

Été au jardin cet après-midi, pour retourner le compost. Étrange de voir quel nimbe précis de conscience se pose autour d'un fait aussi simple que l'envol de la terre ameublie. Il s'accompagne d'images en provenance de multiples disciplines spirituelles².

Jünger a écrit ces phrases le 13 novembre 1945, à Kirchhorst. Ainsi, quand il ne restait de l'Allemagne que ruines, il restait à un homme qui voyait ces ruines le sens profond d'une activité entropique. Il notait le 15 octobre de la même année :

À quoi bon les loupes et les microscopes ? Les véritables verres grossissants, ce sont les fleurs elles-mêmes. Il nous faut les contempler jusqu'au moment où elles deviennent transparentes, comme des lentilles, et nous verrons alors, derrière elles, au foyer de la gerbe des rayons, une lumière : la splendeur de la semence spirituelle, qui n'a aucune étendue. Telle est la véritable plante originaire. Quand

1. *À la recherche du réel. Le regard d'un physicien*, Gauthier-Villars, 1979, p. 165.

2. *La cabane dans la vigne*, journal 1945-1948, Christian Bourgois, 1980, p. 207.

le monde nous semble vaciller sur ses bases, un regard jeté sur une fleur peut rétablir l'ordre¹.

La fleur en question était un aster. Et ces phrases éveillent des échos devant et derrière elles. Elles participent au lieu et au sens communs ou à ce qui devrait l'être en tout temps et ne semble pouvoir l'être, pour la majorité, qu'au lendemain de catastrophes vite oubliées. Ainsi faut-il que des catastrophes reviennent pour ranimer la petite flamme de la lucidité spirituelle. Il est évident, pour qui contemple les activités « ordinaires » que présente le *Calendrier des bergers*², que les images des mois recèlent une profonde spiritualité. Les gestes y sont des rites, répétés sous la présidence des astres. On y vit l'histoire du pain, qui est du temps pétri et cuit de concert avec l'univers, et lorsqu'on mange ce pain, on mange du temps. Voilà une résonance lointaine éveillée par les phrases de Jünger. Il en est d'autres, plus proches. Cette phrase de Peter Handke :

Celui qui pourrait vivre avec un jardin et vit sans jardin et geint de cette vie sans jardin commet une grave injustice³.

Ces propos de Marguerite Yourcenar :

Je pétris le pain ; je balaie le seuil ; après les nuits de grand vent, je ramasse le bois mort⁴.

Activités entropiques, sur lesquelles se pose le « nimbe précis de conscience » de la spiritualité.

(1988)

1. *Idem*, p. 191.

2. Calendrier gravé du xv^e siècle, réédité par les Éditions Siloé.

3. *L'histoire du crayon*, Gallimard, 1987, p. 62.

4. Propos rapportés par le journal *Le Devoir*, le 19 décembre 1987.

LES HYMNES

Dans *Pâques à New York*, Cendrars a montré qu'il avait lu assidûment *Le latin mystique* de Gourmont. Il avait aussi à sa disposition *Franciscae meae laudes* de Baudelaire et *Cantique de saint Jean* de Mallarmé, vague descendant d'*Ut queant laxis* de Paul Diacre. Qu'est-ce qui les attirait dans les hymnes ? Le nombre, le calcul y étaient sans doute pour beaucoup, de même que l'idée bizarre d'inverser la poésie liturgique en liturgie poétique. Quand Mallarmé parle du vers comme d'un seul mot, d'un mot nouveau, on pense fatalement aux hymnes. Ernst Robert Curtius leur accorde peu de place dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, et je ne connais qu'un regard contemporain sur elles, un regard attentif et affectueux : le petit livre de Pierre Paris.

D'emblée, Pierre Paris imagine une objection à sa ferveur : pour quoi s'occuper de ces vieilleries ? Mais, répond-il, elles sont beaucoup plus jeunes que nous. Pendant que nous vieillissons et passons dans l'espace de quelques dizaines d'années, les plus anciennes d'entre elles résonnent depuis mille six cents ans, intactes. Ainsi l'hymne des matines du mercredi :

Pour confesser nous nous dressons,
Nous rompons les temps de la nuit.

Ainsi quatre-vingt mille fois, sans compter les nuits à venir. Toutes les nuits du mercredi sont les mêmes, aussi jeunes les unes que les autres et que l'hymne qui les rompt. Quelle nuit, quel mercredi le *Rerum Creator optime* a-t-il retenti pour la première fois ? Cette nuit-là, une horloge discrète et indérégable s'est mise en marche. Le mardi, à laudes, on entend l'*Hymne pour le chant du coq* de Prudence :

L'oiseau annonciateur du jour
Célèbre l'approche de l'aube

Dans l'esprit de son temps, Jean Racine a traduit ainsi ces deux vers :

L'oiseau vigilant nous réveille
Et ses chants redoublés semblent chasser la nuit.

Pierre Paris se tient plus près du texte latin. Dans sa traduction partielle ou complète d'une vingtaine d'hymnes, il tente de restituer la densité, la couleur, le rythme de l'original. Il sait que les hymnes ont souvent été réexaminées par des érudits du XVI^e siècle qui, les trouvant trop «étrusques», les ont défigurées. Il va donc aux sources. Ainsi apprend-on qu'Elpis, étonnante Romaine de la fin du V^e siècle, qu'on croyait à tort avoir été l'épouse de Boèce, est l'auteur des hymnes propres de la fête du 29 juin :

Docteur illustre, Paul, forme les mœurs,
Et prends soin d'emporter aux cieus les esprits ;
Jusqu'à ce qu'advienne pleinement ce qui est parfait,
Évacuant les inachèvements que nous portons.

Avec Elpis, Pierre Paris présente neuf auteurs d'hymnes : Prudence, Sedulius, Paulin d'Aquilée, Venance Fortunat, Paul Diacre, Théodulphe, Raban Maur, Héliaschar et Nicétas de Rémésiana. La palme est attribuée au *Te Deum* de Nicétas, mais Paris accorde aussi une place honorable au *Veni Creator*. On dirait qu'il a bien connu son auteur. Il se rappelle que, né vers 775, mort en 856, Raban Maur a été l'élève d'Alcuin à Tours avant de devenir abbé et archevêque à Mayence. On lui lance des fleurs de tous côtés : *praeceptor Germaniae*, «plus grand poète de son temps» (Sigebert de Gembloux). Migne lui attribue des quantités d'œuvres de tout le monde. Dans le *Veni Creator*, Maur avait en tête de bien établir la double procession du Paraclet. Aujourd'hui, on est plus sensible, dans l'hymne, à la nouvelle programmation de l'homme par l'Esprit, qui s'est accomplie dans la vie des saints de tous les temps, connus et inconnus.

Paris donne aussi place à la grande hymne alphabétique *A solis ortus* :

Sur du foin il veut reposer,
Il n'a pas horreur de la Crèche,
Il se nourrit d'un peu de lait,
Lui par qui l'oiseau n'a pas faim.

Auteur : Cælius Sedulius, début du v^e siècle. Et il faudrait citer aussi le *Pange lingua* et le *Vexilla Regis* de Fortunat, entre autres.

Pour les auteurs des hymnes, conclure n'était pas une difficulté : ils avaient la doxologie. Qui sait encore ce que peut être la doxologie ? Dans son dernier livre, Gregory Bateson se demande si quelqu'un sait encore ce qu'est un sacrement. Ne parlons pas de choses inconnues. Revenons au quotidien, par exemple aux *Psaumes* de Philibert Jambe de Fer, aux motets d'Élisabeth Jacquet de la Guerre ou de Guillaume Gabriel Nivers, que tout le monde connaît, pour constater que la veine liturgique a eu une belle postérité musicale, qui continue avec Messiaen, Gilles Tremblay, Penderecki, Pärt. Cela servira de doxologie familière.

(1988)

Pierre Paris, *Les hymnes de la liturgie romaine*, Beauchesne, 1954.

MONTALE, DÉBUT ET FIN

Derniers poèmes est un titre juste et faux. Juste en ce qu'il coiffe le sixième et dernier volume de l'œuvre poétique de Montale en français. Faux par le fait qu'il présente ensemble des poèmes de la première manière (1918-1926) et de la dernière (1962-1980). Quand il a écrit le poème le plus ancien de ce recueil, Montale avait vingt-deux ans; quand il a écrit le plus récent, il en avait quatre-vingt-quatre. On est donc en présence des extrémités d'une carrière qu'un silence de quatre ans (1955-1959) coupa en deux, marquant le passage de la période dite classique à la période dite contemporaine. De chaque côté du silence, trois livres. En fait, il ne semble pas que le passage ait été si net; pour faire ressortir le changement de manière, il faudrait citer des poèmes très éloignés dans le temps.

Que donne la période contemporaine? Voici un extrait d'un poème du 13 juin 1978:

Une visite

Presque au vol j'avais trouvé un fiacre
en quittant l'hôtel Dragoni.
Il fallut bien du temps pour atteindre le portail
où elle m'attendait. Dedans se trouvaient
parents et invités. Les dames en robe longue
les hommes en noir ou anthracite
moi seul en gris. Il y avait là deux amiraux [...]

Dyerval Angelini qualifie cette période contemporaine d'émouvante et de magistrale. «On y voit, dit-il, Montale désormais installé dans son rôle de poète anti-poète au lyrisme faussement prosaïque.» Un poète *installé* dans son rôle? Que peut-on imaginer de pire? Il semble que la poésie puisse devenir une manie sénile, un flux machinal qui singe l'inspiration pour surseoir à son éclipse par la production de textes. Angelini insiste beaucoup sur «l'unité fondamentale» de l'œuvre de Montale, mais il ne me convainc pas du tout. Quel rapport entre le jeune homme qui se cherchait, et qui cherchait, et le

sénateur «installé dans son rôle», qui fait du vers avec n'importe quoi? La présence n'y est plus.

(1988)

Eugenio Montale, *Derniers poèmes*, poésies VI, édition bilingue, choix, traduction de l'italien et notes de Patrice Dyerval Angelini, Gallimard, coll. «Du monde entier», 1988.

VOYAGE EN SUÈDE ET AILLEURS

Il y a des poètes dont je préfère le début. Apollinaire, Jouve, Eluard, Supervielle par exemple. De Michaux, j'aurais donné plusieurs recueils tardifs pour *Qui je fus* ou *Ecuador*. Ungaretti semble éprouver ici une nostalgie du début :

Fais, dans le paysage qui s'élève, que je puisse
Épeler encore les mots ingénus¹.

Les œuvres peuvent-elles s'accroître, le paysage s'élever sans pertes ? Pour certains, le début est le réservoir de l'avenir ; pour d'autres, il est son marchepied. Gunnar Ekelöf (1907-1968) semble avoir appartenu à une classe intermédiaire, qui chercherait à joindre le début et la fin, et en somme, à faire disparaître ces catégories. Son traducteur, Jean-Clarence Lambert², m'apprend qu'Ekelöf est retourné pendant trente ans à son recueil *Tard sur la terre* pour le corriger et l'enrichir. La préface du livre cite une longue correspondance entre le poète et son traducteur. À la lecture des poèmes, ici et là, on note l'influence de Reverdy aussi bien que celle du surréalisme auquel Ekelöf se défendait pourtant de sacrifier. Mais l'ensemble ne se laisse pas réduire à des influences. Les trente ans de sommeil du recueil, entrecoupés de métamorphoses, l'ont éloigné suffisamment de ce qu'il avait reçu.

À la fenêtre dorment les fleurs la lampe fixe la lumière
distracte la fenêtre fixe l'obscurité dehors
les tableaux sans âme exposent leur sujet
et les mouches immobiles sur les murs réfléchissent

Ce paysage immobile m'a arrêté un moment. La conjonction de l'intérieur et de l'extérieur lui donne une âme. Je ne connais pas assez

1. *Vie d'un homme*, traduit de l'italien et préfacé par Jean Chuzeville, Éditions Rencontre, sans date, p. 181.

2. Gunnar Ekelöf, *Tard sur la terre*, suivi de *Une nuit à l'horizon*, transcrit du suédois par Jean-Clarence Lambert, Gallimard, 1988.

la poésie suédoise pour savoir si la couverture du livre a raison d'annoncer qu'Ekelöf est «le poète suédois le plus original de ce siècle». J'aime aussi relire des vers d'Erik Lindegren.

les voix dorment dans le val
au loin reposent les secondes
l'une de l'autre loin comme si
la danse ailleurs les unissait¹

Plus récemment, *Poésie suédoise contemporaine*² m'a fait découvrir Staffan Söderblom (né en 1947).

Dégel de midi.
Cliquetis sur la neige durcie : un compteur
aux mille décimales.

Voilà quelqu'un pour qui le monde existe et mérite d'être considéré. À plus de vingt ans d'intervalle, les préfaces de Lambert à Lindegren et à Ekelöf font ressortir dans la poésie suédoise un côté excessif et sombre. Celle de Jacques Outin s'en tient à l'accidentel (mouvements, dé-mouvements, re-mouvements et contre-mouvements) et n'apprend donc rien, sauf si l'on a besoin de se comparer pour se rassurer sur son propre état présent. Ekelöf ne figure pas dans l'anthologie. Mort en 1968, il est préhistorique. De ses lettres citées dans la préface à *Tard sur la terre*, je retiens deux phrases que je rapproche : «On ne fait pas une œuvre d'art ; on se fait soi-même.» «C'est toujours par un détour qu'on s'approche de soi-même.»

Ekelöf semble avoir vu dans l'art un détour de soi vers soi à travers des thèmes révélateurs. Qu'arrive-t-il quand on fait fi de ce détour ? On entend directement et sans fin : moi, mon corps, mon intimité, ma peau quotidienne, mon ténébreux intérieur, ma théorie de moi-même, mon métal mental, ma façon de me sentir éprouver mes sentiments ou de me parler pour écouter comment ça parle en moi, quel bruit ça fait. Tout cela donne lieu à des recherches opaques. Que peuvent-elles trouver ? Quand on essaie de voir son nez sans le

1. Erik Lindegren, *Le sacre de l'hiver*, poèmes transcrits du suédois par Jean-Clarence Lambert, Mercure de France, 1962, p. 33.

2. Anthologie bilingue de Jacques Outin, Le Castor Astral, 1986.

détour d'un miroir, l'échec est prévisible, même en louchant à l'extrême.

Pierre-Albert Jourdan regardait dehors. Mon voyage me conduit chez lui. Je sais qu'avant de mourir en 1981, il a été l'auteur d'au moins trois livres : *Fragments 1961-1976*, *L'entrée dans le jardin* et *Les sandales de paille* (notes 1980)¹. Trois volumes de notes en prose, où beaucoup de fragments m'arrêtent, m'émerveillent, me donnent à penser. J'en suis à la première lecture, je sais qu'il y en aura d'autres.

Il faudrait parler au-dessus de soi, comme on aide quelqu'un à franchir un mur.

Une telle pensée est trop limpide pour qu'on l'épuise vite. Les fragments sont des semis qui germent avec le temps. Chacun d'eux était pour Jourdan une nouvelle ouverture de la chasse, l'illustration de ce souhait :

Le chasseur dit : c'est mon lièvre. Je connais toutes ses traces. Je ne tirerai qu'une cartouche. J'atteindrai la perfection.

Jourdan dit ailleurs qu'il aspire à « un certain désintéressement, un *pari de beauté* que l'on n'ose même plus imaginer » et qui pourrait être « un des buts de la poésie si elle n'était enfermée, à de rares exceptions près, dans des spéculations masturbatoires ». Pourquoi un pari de beauté ?

Tout ce qui fait un homme ne fait pas encore un homme. Il faut un soupçon d'élévation.

Tourné en priorité vers le dehors pour se trouver, Jourdan n'est tout à fait étranger ni à Handke, ni à Castaneda, ni à Jaccottet, ni à Char, mais sa griffe est reconnaissable. Parfois, je regrette que ses notes n'aient pas nourri des poèmes, qu'une inspiration ne les ait pas saisies pour les faire danser. Il ne le souhaitait peut-être pas. Une retenue plusieurs fois exprimée le prédisposait aux « petites notes dures ». Sa netteté n'a pourtant rien de froid ni de guindé. Une générosité

1. Respectivement : Paris, Éditions de l'Ermitage, 1979 ; Losne, Thierry Bouchard, réédition 1984 ; Éditions de l'Ermitage, 1982.

profonde l'âme, court comme un feu de fragment en fragment, d'autant plus forte qu'elle est discrète. À cause de ce feu, l'ensemble est animé, jamais statique. Ce n'est pas un champ planté de menhirs, c'est une cascade. Pourtant, chaque énoncé est plein, d'une plénitude que je ne crois pas que l'on puisse inventer ou exprimer sans y être. Cette plénitude ne cherche rien, elle donne. Elle est à la théorie-fiction ce que les lanternes sont aux vessies.

L'éblouissement est la seule façon d'enseigner la patience.

Pour patienter comme l'a fait Jourdan, il faut être éclairé de temps en temps, et j'ai bien l'impression qu'il le fut. Je le quitte temporairement, espérant en apprendre davantage sur son compte, me rappelant qu'il plaçait désintéressement et beauté côte à côte, et je fais disparaître cette chronique avec lui :

Mes contemporains ignorent mon bras de romarin. Moi-même je m'en étonne lorsque je les rencontre. Alors il disparaît.

(1989)

CHAR EN UN POÈME

Si l'on me demandait quel poème me fait le mieux apprécier l'art de René Char, je répondrais : *Le martinet*. Ce poème me plaît par tout ce qui lui manque, tout ce dont il ne s'encombre pas. Il n'a pas l'allure blindée qui m'a fait souvent penser, ailleurs, que Char écrivait avec une patte d'éléphant. Il est assez exempt de la panoplie surréaliste, dont je me passe fort bien. Le mélange poésie-philosophie ne le contamine pas : la pensée y est le parfum des faits, de l'expérience, et c'est ce que j'aime qu'elle soit en poésie. Ainsi libéré, *Le martinet* vole bien. À un seul endroit, il me paraît voler *trop* bien. C'est très curieux. Depuis vingt ans que je me récite le poème, je bute toujours au même endroit : « Il déteste la familière. Que vaut dentelle de la tour ? » Il y a ici quelque chose de *trop léger pour Char*, de trop élégant, de trop aérien qui détonne avec son pas de terrien. En butant toujours sur cette fausse note, j'ai pris conscience un jour que si elle n'existait pas, le poème serait raté. C'est en effet le passage où le martinet bute sur l'hirondelle familière qu'il déteste. Il est donc nécessaire que je bute avec lui à cet endroit, et la fausse note n'en est pas une.

Le martinet est un poème simple. Ni simplet, ni simpliste, ni indigent : simple. Il dit ce qu'il doit dire avec suffisamment de force et de clarté, sans plus. J'entends aussi par « simple » qu'il est à base de matériaux très communs. Rien de plus difficile, de plus improbable que réussir quelque chose avec des mots comme *maison, joie, ciel, yeux, cœur, sol* et sept fois le verbe *est* dans quinze petites phrases. Il n'y a que Verlaine qui sache faire passer le verbe *être* aussi bien : « Le ciel est... La vie est... » C'est beaucoup plus ardu que le « charroi lugubre », le « regard lapidé », la « massue de transes », l'« azur multivalve », la « voûte d'effusion », les « micas du deuil » et autres « voix vitreuses » de *Visage nuptial* – formulations d'une tonne dont la postérité a ressemblé à un baby-boom.

Le martinet ne donne guère dans l'excès chercheur. Il appartient sans excentricité au « jamais fait ». Nouveau avec naturel, il entre dans le décor de la poésie sans jurer ; il apporte de l'eau au moulin du lieu

et du sens communs, qui sont le fond de l'art. Ses « ailes trop larges » rappellent un peu les « ailes de géant » de l'albatros, mais c'est tout ce qu'il lui doit.

Le martinet porte mieux la fureur et le mystère que d'autres poèmes où fureur et mystère sont surtout conceptuels ou verbaux. Ici, ils sont actes, ils prennent corps dans l'oiseau-cœur. L'oiseau vit avec une mystérieuse violence et périt par violence, il a « la mort née de sa propre vie ». Ce sont la vie et la mort qui sont ici fureur et mystère, plutôt que la langue, et c'est bien préférable.

Dans *Le martinet* se manifestent bien des choses qui me sont chères : l'arrêt sur le motif, la sensation et l'acte rendus, le détour du *je* par un autre sujet qui lui apprend qui il est. En cela, *Le martinet* n'est pas seul. Avec lui, je devrais citer au moins *La Sorgue*, *Qu'il vive !* et les deux chansons mates et sans levain sur un parc : *Le deuil des Névens* et *Jouvence des Névens*. Un oiseau, une rivière, un pays et ses habitants, un parc. C'est toujours la nature.

J'ai à Laval-Ouest un ami qui, dans son salon, garde une petite toile de Marc-Aurèle Fortin. Je ne crois pas qu'elle soit pour lui un placement. Il en parle comme si son voisin, sa tante ou n'importe qui l'avait peinte, et cette désinvolture me plaît beaucoup. La toile représente des ormes à Sainte-Rose, des arbres de vapeur ou d'eau verte. Je ne manque jamais de les regarder en traversant le salon. Quand je les vois, je pense au titre de Ponge : « Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard ». Je me dis aussi que le véritable contemporain des arbres de Ponge, et du martinet, et de la Sorgue, et du parc des Névens n'est pas Borduas, mais celui qui, à bicyclette, allait de motif en motif et sut voir ces ormes de Sainte-Rose comme jamais personne avant lui.

(1989)

LE CHARME DE L'HEURE UNIQUE

Je ne connais Salzburg que par Pierre Jean Jouve et le poème *Mozart*, dans *Noces*. Que dit-il de Salzburg? On y voit des collines, des nuages, une prairie, une ancolie oubliée par une faux, des oiseaux, un orage, un soleil qui se couche. Rien de vraiment urbain, ni typique. Il n'y a pas de murs à Salzburg, qui n'a jamais eu qu'un habitant, Mozart. Il y vivait à cheval sur un arc-en-ciel. Jouve assure qu'il faut voir Salzburg à six heures, l'été, et il explique cette restriction horaire par le fait qu'à six heures du soir, «un seul jour encore entoure ces vraies collines». À toute autre heure, les collines sont fausses. Le touriste ne peut lire le poème *Mozart* sans désirer partir aussitôt pour cette ville unique.

Salzburg à l'heure du poème est un déploiement baroque de la nature. Après l'orage, dans l'air métamorphosé, un arc-en-ciel couronne une ancolie, fleur savamment composée, qui semble plusieurs fleurs en une, et se dresse seule où l'herbe ordinaire a été rasée. C'est un moment d'élévation, de transfiguration du paysage, où j'imagine que le milieu naturel s'harmonise avec l'intérieur baroque des églises, où le dedans est aussi le dehors. Voilà pourquoi mon guide ignore les murs. La ville se dissout dans l'arc-en-ciel, qui est aussi la musique de Mozart, et la poésie de Jouve, et l'impression de Jouve lui-même voyant Salzburg, écoutant Mozart et écrivant. Frissonnement-plaisir, amertume-gaîté, glaives-effusions, jour-nuit, jeunesse-déclin, liberté-captivité, réalité-invention, soleil-nuages, nature-ville-Mozart-musique-Jouve-poésie se mirent les uns dans les autres, entre les deux volets de l'invocation : «À toi... Apaise...»

Et comme si la conjonction était encore insuffisante, la simultanéité trop mince, le poème, discrètement, mime ce qu'il dit. Dans une langue étagée, irisée, organisée, il est une courbe qui s'élève de la prairie aux nuages et redescend par les collines jusqu'aux salles de concert. Partout le nom de Mozart se retourne dans ses lignes comme dans une fugue sur un nom. Le deuxième vers est un pur commentaire des sons du nom :

Le bonheur y commence à mi-hauteur des airs

La phrase peut être partout en même temps. Simultanéité là aussi, conjonction de l'intérieur et de l'extérieur :

Frissonnement plaisir le soleil est couché est bu par un nuage.

Le dernier vers m'a arrêté longtemps. Je n'avais pas vu qu'il bouclait la boucle en reprenant les sons du premier : « quand j'écoutais ton arc-en-ciel d'été ». Le poème était donc isolé par une fine enveloppe. Il m'apparaissait enfin, bizarrement, comme une bulle sphérique, en suspension, à l'intérieur tapissé de miroirs sur lesquels ses composantes rebondissaient sans fin.

J'ai appris, dans *Mozart*, qu'à certaines heures privilégiées, la poésie accède au vrai, comme les collines, et qu'en poésie le vrai est la manifestation d'une totalité indivise. Alors toute illusion de distance et de différence disparaît dans une forme, ou tend à disparaître. Pourquoi en est-il ainsi ? Je l'ignore. Je constate seulement que *Mozart*, placé au second début de l'œuvre de Jouve, est à la recherche de l'image la moins étroite, la moins réduite du vrai que l'art puisse espérer donner.

(1989)

UN FEU, UN CHEVAL, UN BÉBÉ

Les poèmes qui renseignent le moins sur la poésie sont ceux qui la prennent pour thème. Ils parlent à sa place, disent ce qu'ils voudraient qu'elle soit ou imaginent qu'elle est, non ce qu'elle est exactement.

Pour entendre la poésie dire ce qu'elle est, j'aime relire *Pour vivre ici* et *Conduire* d'Eluard¹, et *Chant matinal* de Sylvia Plath². Dans *Pour vivre ici* (1918), la poésie me tient ce discours :

— L'azur mallarméen parti, je suis un feu privé, allumé pour celui qui l'allume, mais nourri de tout ce que le jour donne de privé et de public, d'ouvert et de fermé, d'étendu et de limité, d'animé et d'inanimé. Nourri non de ces choses en réalité, mais de leurs noms, présentés dans un ordre que leur constitution impose. Je suis un feu qui réchauffe et accompagne, et devant lequel on se noie. Un feu paradoxal, devant lequel on meurt réchauffé, mais par noyade, non par brûlure. Par noyade dans ses propres profondeurs, à l'origine des faisceaux, quelque part où l'on est un seul élément.

Dans *Conduire* (1920), voici le cheval-poème :

Plus beau que le corbeau
Il lui faut un chemin

Fine jambe, léger héros
Qui suit son maître vers le repos.

Ici, la poésie me dit :

— Je suis le cheval dont les pas suivent le chemin voulu par la beauté, vers le repos. J'y marche indépendamment de mon maître, mais l'accompagne. Éventuellement, je peux aussi porter celui qui

1. *Choix de poèmes*, Gallimard, 1951, p. 23 et p. 29.

2. *Ariel*, traduit de l'américain par Laure Vernière, Éditions des Femmes, 1978, p. 7.

me conduit, de sorte que chacun conduit l'autre. Quoi qu'il arrive, j'ai les jambes meilleures que mon conducteur, et le héros, c'est moi, parce que mon pas est plus léger que le sien. Tout cela est hors de portée du corbeau, qui n'est pas assez beau pour suivre un chemin.

La poésie me dit en un mot : je suis indépendante et liée – ce qu'elle répète dans *Chant matinal*, sous les traits d'un bébé :

— Je nais et prends « ma place parmi les éléments ». Mon auteur s'émerveille de ma venue, parce qu'il n'est ni tout à fait mon père, ni tout à fait ma mère : mon engendrement est affaire de reflets qui le débordent. Mon arrivée le ravit, mais bouscule ses habitudes : je suis toujours et ne suis jamais ce qu'il attendait. Je le laisse « aveugle comme un mur ». Je suis d'abord « une mer lointaine qui gronde à l'oreille », puis « une poignée de notes claires » qui « montent comme des ballons ». Ma présence est celle d'une « statue nouvelle », dans « un musée ouvert à tous les vents ». L'amour m'a « mis en marche comme une grosse montre en or ». En définitive, je suis sculpture (une statue), musique (une poignée de notes) et peinture (aussi aveuglante qu'aveugle, parce qu'elle présente aux yeux plus qu'ils ne peuvent voir).

Voilà ce que la poésie dit quand on lui tend le miroir d'un bébé et qu'on lui laisse le temps d'y fixer son image. Et les trois propos sont vrais, plus près de la vérité par ces détours, ces pièges tendus – un feu, un cheval, un bébé – que si le discours avait visé droit, prenant la poésie pour cible d'une objectivité illusoire, ou visé nulle part, en récusant toute figure. Tout se passe comme si la poésie boudait les poèmes où la volonté se veut plus présente ou, à l'inverse, plus absente que le spectateur du feu, le conducteur du cheval, la mère du bébé.

(1989)

POÉSIE MOTRICE

Je lisais l'hiver dernier une curieuse conférence de Claude Beausoleil. Entre deux *etc.*, il y disait son impatience d'envahir les autobus et s'étonnait qu'on l'en empêche. Pour la poésie intarissable, les transports en commun seraient une soupape pratique. Imaginez le lyrisme à gogo d'Alain Bosquet dans les autobus parisiens, l'amazonisme littéraire de Butor emplissant le métro ! Pourquoi donc ne pas laisser l'échappement de Beausoleil entrer dans les autobus et parcourir le quotidien urbain en tous sens ? On peut, bien sûr, imaginer le pire : les conducteurs perdant le nord, hallucinés par les vers pulsatifs de Beausoleil affichés autour d'eux, les passagers sens dessus dessous, les autobus sur les trottoirs, mais ce sont là des visions fantaisistes. L'esprit rasséréné donne raison au poète et l'observe avec intérêt, tandis qu'il lance une cassette (*Ville concrète*) qui devrait mettre la STCUM à genoux. Refusera-t-on un carburant verbomoteur si maniable et si économique ? Il se pourrait qu'il suffise de faire jouer cette cassette de poésie « motile » pour que les autobus avancent.

(1989)

MENUS PROPOS

Aires sans distance, de Germaine Beaulieu (le Noroît, 1988), permet de recenser avec précision la trentaine de mots qui forment le dictionnaire fondamental de l'écrivaine moderne :

Corps, cortex, texte, prétexte, réel, mot, discours, écriture, centre, désir, signe, fantasme, matière, mutation, chaos, matrice, rupture, en-dedans, urgence, inédit, interdit, censure, sens, transgression, jouissance et peau.

Tout l'art est de servir ces mots différemment à chaque page, et les combinaisons ne sont pas en nombre infini. Quand elles s'épuisent, on peut ajouter, par exemple, des photos d'écorces et de champignons. Si on manque de photos, on peut imprimer deux fois le même poème, comme ici, pages 25 et 26. Et voilà une nouvelle production signée le Noroît. Au lecteur égaré, un titre de poème rappelle gracieusement la direction à suivre : *Autour de l'auteur(e)*.

*

Staffan Söderblom compare la poésie à « un dialecte qui sans mot dire quitte le langage / et s'enfuit des paroisses ». L'image évoque un départ discret, la nuit, loin des paroisses de la poésie officielle – « modernité » et séquelles. *Temps et lieux* de Roland Giguère (L'Hexagone, 1988) aurait pu résulter d'un tel départ. Un poème y exprime l'idée que la poésie se meurt. Le dialecte qui quitte les paroisses est un phénomène assez rare, certes, mais de génération en génération il recommence, rien ne peut l'empêcher. Il n'est pas plus rare qu'autrefois. Le bruit des paroisses peut faire croire à son extinction, et pourtant, comme dans *Corviglia* de Jouve,

On est venu, on est reparti, il est là.

Il ne déplaît peut-être pas à la poésie qu'on la croie morte. C'est le meilleur moyen d'avoir la paix. À la fin de sa vie, Lewis Carroll renvoyait le courrier qu'on lui adressait avec la mention : « Inconnu à cette adresse ». Quelle est l'adresse de Roland Giguère ? Ailleurs, loin des paroisses, loin de sa photo en gros plan sur la couverture du livre.

*

Pour bien montrer qu'elle n'est pas un petit garçon, Jocelyne Felix publie sur du papier rose. Dans *Les pavages du désert* (le Noroît, 1988), il est question d'un peu de tout : Léonard, les pluies acides, Pascal, les camions, Mona Lisa, les « légumes de la mer », les « aérolithes mentaux », la « bleueur du ciel », les « poussées du réel ». Ce mélange est l'effet d'un programme illimité (« Tout mérite d'être exhibé »), mais la confusion est telle qu'on ne voit pas grand-chose. C'est dommage : en écrivant ceci, j'ai encore dans l'oreille un mouvement, un rythme particulier qui ne m'étaient pas indifférents et que j'aurais aimé voir associés à un contenu moins hâtif, plus médité. Dans *Le tremplin* (le Noroît, 1988), le projet de Francine Déry dépasse mes capacités : « Je me suggère en frontispice des impubères du discours. [...] Insérer le mouvement aux impulsions dans l'aller-retour d'un coup de sangle au plus épars de mes voix. » Avec quelle sangle fouetter mes voix impubères pour qu'elles s'insèrent dans les impulsions de ce frontispice ?

*

En passant devant Buckingham Palace, la mère de Dadelsen s'écria : « Oh ! Regarde, Eric, c'est un peu dans le genre de la préfecture de Colmar ! » À Florence, Denise Boucher manifeste un enthousiasme comparable quand elle tombe sur une écrivaine qui « ressemble physiquement à Yolande Villemaire ». L'Italie nous imite, et pas seulement physiquement. La Florentine qui ressemble à Yolande écrit comme Pauline Harvey. Denise en est toute retournée. Il est vrai qu'elle-même ne ressemble à personne et n'écrit comme personne. Même déguisée en pigeon, sur la place Saint-Marc, on la reconnaît.

Et qui oserait écrire aujourd'hui que le soleil se noie dans son sang ? Il s'y noie bel et bien dans *Lettres d'Italie* (L'Hexagone, 1987). Si Alain Horic tombait sur des brouillons d'écoliers, qui sait ? il les éditerait peut-être. La bibliographie de Denise Boucher en met plein la vue. Elle sera bientôt traduite en autant de langues que le vicomte d'Arlincourt.

*

Tocqueville avait épousé une Anglaise « à la forte dentition ». Elle était aussi extrêmement lente. Un jour qu'elle mâchait interminablement du pâté, l'auteur, excédé, lança une assiette dans sa direction. Aussitôt, imperturbable, elle reprit du pâté. Cette anecdote n'est pas *tout à fait* inappropriée pour introduire un paragraphe sur Geoffrey Hill. Il est anglais et sa poésie donne l'impression d'une lenteur puissante. Né en 1932, Hill a publié cinq livres de poèmes : *For the Unfallen* (1959), *King Log* (1968), *Mercian Hymns* (1971), *Tenebrae* (1978), *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* (1983). En 1984 paraissait *The Lords of Limit. Essays on Literature and Ideas* et en 1985, *Collected Poems*. Sous le titre *Le château de Pentecôte* (Obsidiane, édition bilingue, 1988), René Gallet traduit et présente dix-sept poèmes tirés de différents recueils. « Écriture farouche », dit-il de la poésie de Hill. Voilà déjà du dépaysement. Fait fondamental et lui aussi dépayasant : Hill reste en retrait de son œuvre. « La place dominante est prise par le monde vu comme brutal terrain d'histoire. » La tension de cette poésie vient-elle de ce qu'elle conjugue éthique et esthétique ? Elle concentre beaucoup de temps en peu d'espace. Toute une époque ou tout un pays (ici l'Arménie, souvenir de Mandelstam) revient par bribes brillantes agglomérées :

*Roughly-silvered leaves that are the snow
On Ararat seen through those leaves.
The sun lays down a foliage of shade.*

*A drinking-fountain pulses its head
Two or three inches from the troughed stone.
An old woman sucks there, gripping the rim. [...]*

Ici l'Arménie, ailleurs l'Allemagne hitlérienne, l'époque préraphaélite, l'école de Pont-Aven ou un roi archaïque sont l'occasion de chercher une lumière juste qui considérerait l'histoire et la vie à la fois « comme nausée proche et désir-souvenir d'un pays perdu ou possible ». Le poème *Hymn to Our Lady of Chartres* évolue dans cet entre-deux avant de saluer Hopkins : le dernier vers, équation calme, stabilisée, place l'apaisement de toutes les tensions dans la fin.

*The seraphims with stark pinions aglow
look blankly at us: we who may be spared,
as well as other ecstasies, the hues
of burning and the damned at their old cries,
your varied mercies, variously adored.*

*

J'allais terminer sur ces beaux vers qui relevaient heureusement mes menus propos, quand je vois annoncé *Bonheur*, de Louise Dupré (Remue-Ménage, 1988). Sur le dépliant du diffuseur, Gérald Gaudet déclare qu'il a entendu dans *Bonheur* « la voix d'une respiration ». « Qu'est-ce que la voix d'une respiration ? me dis-je. La lecture de *Bonheur* a dû mettre ce critique dans de tels transports qu'il a perdu l'esprit. Allons voir. » Louise Dupré est entrée en poésie par la peau, comme c'est l'habitude aujourd'hui. Après *La peau familière* (1983), elle a donné dans l'ordre : *Où* (1984), *Chambres* (1986) et *Quand on a une langue, on peut aller à Rome* (en équipe avec Normand de Bellefeuille, 1986). Il me semble percevoir dans *Bonheur* une recette d'effets poétiques à peu de frais. Un des procédés suggérés par la recette serait de commencer souvent les phrases par les mêmes pronoms : « Il voit... Il a vu... Il n'a pas peur... Il reste là... Il attend... Il voit... Il reste là... Il regarde... Il ne dort pas... Il attend... Elle lit... Elle ne parle pas... Elle lit... Elle attend... Il la voit... Il ne dort pas... », etc. Quoi d'autre dans *Bonheur* ? Des élongations verbales : « Demain résonne, demain, demain signifie », « Je savais que tu savais, oui, tu savais »... Des préciosités : « Que le lit nous image », « croire au probable d'une histoire », « l'unique des corps », « dans

l'humide du jour», le « profond des jours »... Des ennuis de peau : « les yeux voilés de peau errante », « des béliers ricanants se mirent dans ma peau »... Du flou artistique : « une certaine pudeur peut-être », « quelques possibles », « sombre presque », « trouvera peut-être », « quelques rondeurs », « la vie, peut-être », « les femmes peut-être », « peut-être lui revient-il », « peut-être ses yeux », « Peut-être », « quelque fil ténu », « j'aurais peut-être pu », « La nuit aurait peut-être pu », « une larme peut-être », « y croire presque », « Il existe peut-être »... Quelle purée de pois ! Pourquoi l'écrivaine n'a-t-elle pas appliqué le principe miraculeusement lucide qui lui échappe à la page 43 : « se dire qu'on doit résister à l'approximatif » ? Par ce chemin, elle aurait atteint la force vive du fait. Je comprends que Gérald Gaudet ait perdu les pédales dans ces nébulosités velléitaires. Il y a des dentitions trop fortes pour mâcher de la brume. Il faut bien le constater : *Bonheur* flotte sur l'océan de peaux floues où tout le monde rame en équipes. Passons. Retournons à la raison ardente, lente et ouverte de Geoffrey Hill. On annonce une version française de *Mercian Hymns* aux éditions des Trois Cailloux. C'est de ce pâté farouche que je reprendrai à coup sûr, si on me lance une assiette.

*

À un endroit que je ne nommerai pas serpente un joli ruban de vingt-cinq mètres de piste cyclable. Le ruban part d'une avenue et se termine dans un champ de balançoires. Personne n'a encore compris à quoi il sert. Ces temps-ci, on ne se pose même plus la question, puisqu'à cause des pluies d'automne, le ruban mystérieux a disparu sous les eaux troubles de la rivière M****. Il faut croire que la pose de ce ruban d'asphalte a été pensée de façon à ce que les cyclistes amateurs de randonnées ultracourtes puissent s'y lancer sans que l'eau les submerge jamais complètement, même en temps de crue. Pour vérifier le bien-fondé de cette hypothèse généreuse, il suffirait de se jeter à bicyclette dans l'eau trouble en gardant l'œil rivé sur les balançoires. C'est un peu ce que j'ai eu l'impression de faire, récemment, en lisant *La promeneuse au jasmin* de Roland Morisseau (Guernica, 1988). Le recueil s'ouvre sur une citation de Saint-John Perse : « Loin taine est l'autre rive où le message s'illumine. » Se faire précéder d'une

citation aussi énigmatiquement transparente est extrêmement dangereux. Le risque, pour le lecteur, est de plonger de là-haut dans la confusion. Quand il y sera, il pourra chercher à repérer la promeneuse et le jasmin. Il croira les entrevoir un instant, puis plus rien. Alors, découragé de son incompetence à deviner ce que l'auteur seul saura jamais, il comprendra que la rivière M*** a eu raison de lui. Il lâchera précipitamment sa bicyclette et nagera vers le bord.

Se repliera-t-il sur la poésie des Amérindiens? Ouvrira-t-il *Partition rouge*¹? S'il ouvre ce livre, puisse-t-il tomber sur la saisissante, l'inoubliable section de l'histoire des noms, qui vient des Crees! Puisse-t-il découvrir avec ravissement pourquoi *Guêtres-de-Pollen* a été nommée ainsi, et *Tapait-l'eau*, et *Silencieuse-Jusqu'au-Dégel*!

Son nom raconte comment
cela se passait avec elle.

La vérité est qu'elle ne parlait pas
en hiver.

Chacun avait appris à ne pas
lui poser de questions en hiver
une fois connu ce qu'il en était.

Le premier hiver où cela arriva
nous avons regardé dans sa bouche pour voir
si quelque chose y était gelé. Sa langue
peut-être, ou quelque chose d'autre au-dedans.

Mais après le dégel elle se remit à parler
et nous dit que c'était merveilleux ainsi pour elle.

Aussi, chaque printemps
nous attendions, impatiemment.

(1989)

1. Florence Delay/Jacques Roubaud, *Partition rouge, poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.

VITESSE, SCIENCE ET MÉDITATION

Dans les chroniques qui constituent *Entrée en matière(s)* (L'Hexagone, 1988), Guy Cloutier porte aux éditeurs frivoles un coup en trois parties :

1. Quel dommage que l'auteur n'ait pu compter sur un véritable éditeur pour l'accompagner au cours du passage si périlleux qui va du manuscrit au livre ! (p. 92)
2. Si Serge Lamer avait pu profiter de la présence à ses côtés d'un véritable éditeur, pas un simple fabricant de livres mais un lecteur avisé qui aurait aidé son roman à franchir les derniers pas qui séparent le manuscrit d'un livre. (p. 139)
3. Ces problèmes d'écriture auraient dû être réglés à l'étape de la relecture du manuscrit. C'est la tâche d'un véritable éditeur que d'aider un écrivain à se resituer dans la perspective la plus accomplie de son écriture. (p. 141)

M. Cloutier a raison de se montrer extrêmement ferme. Les preuves du caractère alarmant de la situation sont sous nos yeux. Pourquoi, à la page 130 d'*Entrée en matière(s)*, a-t-on imprimé deux fois les huit mêmes lignes ? À la page 34, pourquoi lit-on le mot « bobiner » tout seul entre deux points, au-dessus d'un large espace blanc ? Un paragraphe a-t-il sauté ? Si un « lecteur avisé » avait vu la phrase numérotée 2 (ci-dessus), ne l'aurait-il pas trouvée boiteuse ? Si un « véritable éditeur » avait « resitué » M. Cloutier « dans la perspective la plus accomplie de son écriture », ne lui aurait-il pas signalé des tics, des « afin de », des « apparaît comme », des « représente », des « enjeux » en grand nombre ? Le même « véritable éditeur » n'aurait-il pas vu que M. Cloutier maniait parfois, autour du roseau de l'art, des outils délicats comme des pelleteuses ? « Événement langagier », « opérateur dans la langue », « la matrice de son déjà-lu », « les pulsions qui travaillent au corps », « transgressent les cadres de l'entendu », « globalité plurielle », « s'inscrit en rupture avec le code », etc. Il me semble qu'un

« véritable éditeur » aurait suggéré à M. Cloutier de ranger cette machinerie et qu'il aurait sursauté ou ri en lisant : « Ces mots-là montent des jambes jusqu'aux trouées du corps » (?), « un écran sur lequel se mire le cénobite » (?), « un lyrisme aux accents poétiques débordants » (?), « cette femme murée derrière son écran » (?), « le cadre plaintif d'une historiette » (?), etc. Tout cela pour montrer à quel point M. Cloutier a raison de fustiger les éditeurs pressés.

L'entrée en matière d'*Entrée en matière(s)* est d'une fougue agréable à suivre. M. Cloutier critique l'emprise des sciences humaines sur la littérature. Bravo. Il pense que l'art doit être apprécié du point de vue de l'art. C'est vrai. André Arthur le met en fureur. Qui est ce M. Arthur ? Les jérémiades sur les médias m'ennuient. Il suffirait à M. Cloutier d'ignorer les journaux et la radio et de jeter son téléviseur : les jérémiades cesseraient. Si tout le monde procédait ainsi, les médias disparaîtraient. Ils existent parce que des gens veulent bien s'en nourrir. Les livres sont disponibles pour ceux qui les préfèrent. De quoi se plaint-on ? Je ne suis pas sûr que j'aimerais vivre sous un gouvernement dirigé par M. Cloutier. Après avoir puni M. Arthur, il forcerait peut-être tout le monde à lire la « parole essentielle » de Jean-Yves Collette. Car vitupérant la « confusion des valeurs », il place bel et bien Jacques Brault et Jean-Yves Collette côte à côte dans « l'essentiel ».

Quant aux chroniques, au nombre de cinquante, une passion intéressante les anime. C'est leur principale qualité. M. Cloutier se passionne même pour ses propres œuvres. Il leur consacre la plus longue chronique, la dernière. Est-ce une indication de ses préférences ? Le futur trouvera dans ces chroniques un mélange de grosses prises, de menu fretin et de plongeurs dans des piscines vides. C'est l'aventure assumée par tout chroniqueur. Ce qui impressionnera toujours, c'est de voir à quel point M. Cloutier lisait vite. « L'Œuvre [sic] de Guillevic, dit-il, apparaît comme l'une des plus essentielles de la littérature mondiale de l'après-guerre. » Il a donc lu toute la littérature mondiale de l'après-guerre ? À cause de cette vélocité ahurissante, je crois, malheur à qui lit *Entrée en matière(s)* trop lentement. C'est l'erreur que j'ai faite : j'ai lambiné dans du ciment à prise rapide. Si j'avais lu avec l'accélération suffisante, ne voyant plus rien, j'aurais tout trouvé beau.

Après ce tableau des déboires auquel conduit la lecture lente, ne traînons pas en lisant *L'écologie du réel* (Boréal, 1988), de Pierre Nepveu. Si j'en crois la photo de couverture, l'auteur est un jeune homme de bonne mine, à la mode. Il parle à côté de sa photo pour se faire connaître. L'avertissement, quelques pages plus loin, révèle qu'il croit en Gadamer, Jauss et Iser, des divinités germaniques. Il semble que son livre soit un travail d'équipe et qu'il étudie les sciences humaines. En 1983-1984, on lui aurait accordé une bourse dans ce domaine. C'est bien le point de vue des sciences humaines qu'il exprime dès le premier chapitre : « Des années soixante aux années quatre-vingt, c'est l'*écriture* qui s'est peu à peu imposée comme une notion substantielle, aux dépens de toute perspective littéraire. » Cet énoncé me paraîtrait assez juste si on le corrigeait ainsi : « Des années soixante aux années quatre-vingt, c'est l'*écriture* qui s'est peu à peu imposée comme une notion substantielle, sans jamais atteindre la perspective littéraire. » Les écrivains que cite d'emblée M. Nepveu illustreraient parfaitement cet énoncé corrigé. Ce sont Line Mc Murray, Jean-Yves Collette et François Charron. Cette trinité à l'entrée d'un livre suffirait à me le faire lâcher, mais la photo du jeune homme de bonne mine me convainc de continuer. Il a un projet : prouver que la littérature québécoise est suicidaire et post-québécoise depuis longtemps. Ce projet, comme n'importe quel autre, m'est suspect : il ne peut qu'aboutir. Je vois déjà M. Nepveu enrôler les œuvres sous sa bannière, éviter celles qui gênent le projet, citer abondamment celles qui le confirment. Il commence par enrôler Saint-Denys Garneau. « Nul en effet n'est moins que Garneau un magicien du verbe », dit-il. J'ignore à peu près la littérature écrite sur Garneau, mais je me demande tout de même si M. Nepveu a bien lu « Spectacle de la danse ». Le premier vers de ce poème est, dans une certaine mesure, l'inversion du troisième vers de « L'invitation au voyage » de Baudelaire. Valéry n'a jamais compris ce troisième vers. Dans les *Cahiers*, il se moque de Baudelaire et lui suggère une correction. Or il me semble que la lecture de « Spectacle de la danse », de Saint-Denys Garneau, aurait permis à Valéry de comprendre le rythme du troisième vers de « L'invitation au voyage », et lui aurait évité le ridicule de corriger Baudelaire. Oui, je crois que Garneau aurait donné à Valéry une leçon de sorcellerie évocatoire. Cette petite idée pourrait

être développée par un boursier, mais pas de sciences humaines, de préférence. Quoi qu'il en soit, dès ce moment, les propos de M. Nepveu me paraissent un peu trop tirés par la bannière. Les œuvres servent à établir des formules : « esthétique de la fondation », « esthétique de la transgression », « esthétique de la ritualisation ». Est-ce là tout ce qui reste des poètes ? Se peut-il qu'on les traite principalement comme des colporteurs de matières à passer au hachoir à sciences ? N'est-ce pas un projet ubuesque ? Au moins ici, on s'arrêtera une minute pour admirer des vers, gratuitement, sans les farcir de considérations étrangères, sans souci d'établir quelque formule que ce soit.

Mes enfants vous dansez mal

Si j'en crois la correction qu'il administre à Baudelaire dans les *Cahiers*, Valéry aurait suggéré à Garneau :

Mes chers enfants vous dansez mal

ou quelque chose de même genre, qui rende le vers pair, plus ronronnant, plus mignard. Aurait-il vu que le vers ainsi changé danse beaucoup trop bien ? Grâce à l'énoncé, oui, peut-être. L'énoncé de Garneau l'aurait aidé à comprendre non seulement le troisième vers de « L'invitation au voyage », mais aussi que toute sa poésie à lui, Valéry, danse beaucoup trop bien.

Mes enfants vous dansez mal

dit superbement Garneau à ses vers, et il explique :

La danse est seconde mesure et second départ
Elle prend possession du monde
Après la première victoire
Du regard

D'abord des « regards », ensuite des « jeux dans l'espace ». Garneau poursuit :

Or la danse est paraphrase de la vision
Le chemin retrouvé qu'ont perdu les yeux dans le but
Un attardement arabesque à reconstruire
Depuis sa source l'enveloppement de la séduction.

Voilà un art poétique capital, formulé par un artiste conscient qui poussera cet art jusqu'aux dernières possibilités de l'attardement, de la paraphrase :

Les cils des arbres au bord de ce grand œil de la nuit
Des arbres cils au bord de ce grand œil la nuit [...]

Si ces lignes et la suite ne sont pas d'un magicien du verbe, je démissionne. Plutôt que de subordonner les œuvres à un dessein extérieur qui les tire à lui, ne conviendrait-il pas de s'y arrêter sans arrière-pensée ? La question vaut pour l'ensemble de *L'écologie du réel*. Elle indique qu'en somme, j'aurais préféré un livre qui serve les œuvres avec plus de désintéressement. Ce livre-là, entre autres choses, n'aurait pas tiré un trait sur la poésie de Rina Lasnier.

Depuis des années, Yves Bonnefoy s'arrête à ce qui le saisit et médite. *La vérité de parole* (Mercure de France, 1988) présente neuf de ces essais de méditation. J'ai fait halte d'abord à « La poétique de Nerval ». Nerval est un éveilleur d'échos et d'images d'une grande qualité. On lit dans *Sylvie* : « nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été. » Alors on entend dans les *Illuminations* : « Ils furent rois toute une matinée. » On voit les couronnes que les mariés tiennent eux-mêmes dans la liturgie orthodoxe du mariage, et que sais-je ? On entend des fêtes lointaines – un thème de la grande symphonie de Schubert, qui danse et boitille, un choral de l'*Orgelbüchlein*, qui évoque une ritournelle de vieilles dans un mariage de village. Ainsi se compose dans l'instant un petit monde, par expansion, de proche en proche, dans divers lieux et divers temps. La prose de ruisseau de Nerval – l'eau qui n'écume pas, mais couvre les pierres de la pente d'une pelure de feutre continue, limpide, silencieuse – est pleine d'échos rentrés. Un tel ruisseau n'existe pas dans la nature. Peu importe : Bonnefoy cherche surtout à voir clair dans l'aventure intérieure du poète. Il l'aime, c'est évident, il voudrait le connaître, non sans savoir que c'est impossible. Devant « le glissement sans fin des réponses » ne reste, pour Bonnefoy, que « la vérité de langage », qui est la seule proportion de jour. Toute œuvre de langage ? Ce que Bonnefoy cherche dans Nerval, je ne crois pas qu'il le chercherait

avec profit chez Philotée O'Neddy ou Louis Ménard. Toute production de langage n'est pas art. Il est intéressant d'associer à la méditation de Bonnefoy la page que Jacques Roubaud consacre à Nerval dans *La vieillesse d'Alexandre* (Ramsay, 1988). Autre y est le point de vue, et les deux s'additionnent pour le mieux. En rééditant *La vieillesse d'Alexandre*, dix ans après, Jacques Roubaud ajoute quelques pages où il constate avec étonnement que l'art de la poésie existe encore. Le « texte », dit-il avec une délicatesse charmante, le fameux « texte » qui devait enterrer les genres, « n'a pas vraiment abouti ». Michel Le Bris, de son côté, dans la préface stimulante qu'il consacre à la correspondance James-Stevenson (Verdier, 1987), pense que la tutelle des sciences humaines, si peu habiles à saisir l'art avec leurs grosses pattes, est en train de finir. S'ils ont raison, c'est effrayant de penser au nombre de gens gavés de sciences humaines qui vont devoir se recycler, s'inscrire à des cours.

Le deuxième essai qui m'arrête est celui que Bonnefoy consacre à Marceline Desbordes-Valmore. Baudelaire l'avait louée avec enthousiasme en s'abritant derrière plusieurs « si ». Curieuse, la position de Baudelaire ! Assis entre deux chaises, coincé entre le génie de « la sensibilité de chacun » et ce qu'il pensait de la forme, de « l'œuvre faite ». La plume de Marceline courait. Elle n'avait pas entendu M^{me} de La Fayette dire qu'une période retranchée d'un ouvrage vaut un louis d'or et un mot vingt sous. Que voit-on de M^{me} de Clèves ? « Ses cheveux confusément rattachés », « des yeux un peu grossis par des larmes ». Voilà : elle est passée. Imaginez le reste. Comme dans l'essai sur Nerval, Bonnefoy tâtonne ici avec sympathie dans une évolution intérieure. En même temps, il cite suffisamment de vers remarquables pour montrer qu'un choix judicieux donne à Desbordes-Valmore, dans la poésie en français, une place que personne n'occupe déjà. Par exemple :

C'était loin, mais l'étoile allait, cherchait pour moi
Et me frayait la terre où tu m'avais suivie.

Je ne lis jamais Marceline sans penser à Annette von Droste-Hülshoff, la solitaire du lac de Constance. Deux destins parallèles (Marceline : 1786-1859 ; Annette : 1797-1848), deux vies déchirées, deux œuvres

cousines. Bonnefoy remarque ici : « Un vers puis un autre et un autre encore se détachent de la méditation ou du souvenir, illuminant comme d'une foudre l'horizon entier de la terre. » C'est « comme si les mots retrouvaient une intensité, une qualité d'évidence qui seraient en puissance dans chaque chose ». Vue simple et insondable, qui vaut toute approche avec un rouleau compresseur. Comme si... le mot devenant la vibration même de la chose, c'était le monde qui parlait de lui-même.

Cela arrive dans les livres de Pierre-Albert Jourdan auxquels Bonnefoy s'arrête sous le titre : *Les mots, les noms, la nature, la terre*. Cet essai a servi de préface aux écrits de Jourdan, réunis au Mercure de France (1987). « Soudain, écrit Jourdan, fleurs du cerisier et étoiles se répondent. Le même éclatement, la même déflagration qui déchiquette tous ces mots harassés. » Pour se tenir convenablement dans le monde, il y a beaucoup à oublier, et Jourdan revient toujours à l'allègement. S'alléger jusqu'à ne plus faire écran à la parole-monde : comble du non-projet poétique, au bout duquel le monde parle et marque. On en arrive alors à poser la question de « l'autre visage du temps », ou du « temps hors du temps ».

Du côté de la méditation se range aussi *Méditations sur le capricorne*, de Sergio Solmi (Verdier, 1984). On a l'impression qu'une page, ici, a été faite de vingt ou trente pages écartées, oubliées, réapparues en une seule. Chaque mot joue, ni plus ni moins, le rôle que la troupe attend de lui. Cela ne vient qu'après des répétitions sans nombre, pas nécessairement écrites, au moins ruminées, et dont on a perdu jusqu'au souvenir. Solmi (1899-1981) appartient à la génération de Saba, de Montale, d'Ungaretti. Il se distinguait d'eux, paraît-il, par l'impossibilité de s'orienter, une hésitation perpétuelle, une perplexité tenace, une sorte de somnambulisme obstiné. Au terme de cinquante ans d'activité littéraire, Solmi n'a laissé que deux livres : un de poésie, que je ne connais pas, et celui-ci, à peine cent pages de prose. À la lecture de *Méditations*, qui semble très bien traduit par Eliane Formentelli et Gérard Macé, on tombe aisément d'accord avec la couverture du livre : elle affirme que Solmi « a fait don à la langue italienne d'une prose inouïe, ralentie et vertigineuse ». M^{me} de Sévigné s'amusait à retourner des maximes de La Rochefoucauld et leur trouvait autant de vérité et de piquant à l'envers. Replions toute idée,

éventail à deux faces, et voici l'art selon Solmi: «sommeil de la pensée», non pas son absence, mais son repli. De la même façon, *Méditations* me fait l'effet d'un gros livre replié, comme une feuille de papier qu'on aurait pliée en seize. Il ne faut peut-être pas plus d'espace pour consigner le peu qu'une vie découvre et veut laisser.

(1989)

L'ESSENTIEL NE SORT JAMAIS

«Le margrave de Brandebourg m'a fait trier du sable dans les pins», écrit Frénaud, et ce vers entraîne loin, au nord de Berlin, vers la Poméranie et le Mecklembourg. En montant vers la Baltique, on rencontre Neuruppin, où Theodor Fontane naquit en 1819 et où Céline séjourna avec un écœurement non dissimulé. C'est dans cette région d'eau, de brume et de forêts que Fontane a situé l'intrigue d'*Effi Briest*. Quand j'ai commencé à lire le roman, une question bizarre m'a assailli : «Quand vais-je voir la Baltique?» J'ai tenté de chasser la question. Elle me semblait irrespectueuse pour Fontane qui s'évertuait à m'intéresser à une réunion de jeunes filles dans un jardin – et y parvenait. Puisqu'il m'intéressait bel et bien, pourquoi ce désir impertinent de voir la Baltique? C'était injustifiable. Et pourtant, à mesure que j'avancais, la question, loin de s'effacer, ne fit que grandir. Il vint un moment où elle se mua en affirmation et me nargua, disant : «La véritable héroïne de ce roman n'est pas Effi, c'est la mer Baltique.» Et à l'instant où cette affirmation prenait tranquillement les proportions d'une obsession, je n'avais pas encore lu le mot *mer*, j'ignorais même si Fontane songerait jamais à l'écrire. À la page 20, toujours pas de mer. Effi et Innstetten étaient déjà fiancés, mais moi, aiguillonné par mon idée insensée, je n'y prêtais guère attention, j'attendais la magnifique apparition de la mer à la fin d'une phrase, comme dans *À la recherche du temps perdu*. Je la sentais toute proche. Où? De quel côté de la maison des Briest? À quelle distance? Sur ce, voilà Effi et Innstetten qui se marient et partent pour l'Italie. Je ne les suis pas, je reste au Mecklembourg, on devine pourquoi. De toute façon, cette lune de miel en Italie est de la poudre aux yeux. Depuis le début, je me suis douté que le mariage irait à vau-l'eau. Fontane l'a dit : Effi est romanesque, Instetten est discipliné et ponctuel, et l'alliage ne présage rien de bon pour un ménage. Le couple revient tout de même d'Italie et j'ai bien fait de l'attendre : il s'installe à Kessin, station balnéaire au bord de la Baltique ! Instetten promet à Effi qu'il l'emmènera se promener dans les dunes, à un endroit où on

entend continuellement le bruit de la mer, près d'une tombe. J'ai hâte d'y être, mais, sur ces entrefaites, la tombe me fait glisser hors du roman. Je me récite des vers de Benn.

Il est un jardin que je vois parfois
à l'est de l'Oder où les plaines sont infinies,
un fossé, un pont et je reste là
près des lilas bleus et prêts à frémir. [...]

Il est une sentence, j'y pensais souvent
qui dit tout car elle ne promet rien –
je l'ai entrelacée aussi dans ce livre,
c'était écrit sur une tombe : « Du weisst » – tu sais¹.

La mère de Benn venait de la Suisse romande. Fontane descendait de huguenots français. Benn a grandi à l'est du Brandebourg. Là s'arrête la ressemblance. Fontane a écrit *Effi Briest* entre soixante-dix et soixante-quinze ans. Benn n'a jamais atteint cet âge. De retour chez Fontane, toujours pas de Baltique. On s'épuise en visites et en conversations sociales, on va voir les trains passer à la gare. Enfin, à la page 100, Effi voit la mer du haut d'une terrasse et rêve à ce qui se cache au-delà : l'île de Bornholm, Stockholm, le cap Nord, le soleil de minuit. Un peu plus tard, après une chevauchée sur la plage, elle voit un phoque glisser sous l'eau sans bruit, du haut d'un rocher. On s'aperçoit qu'elle ne sait rien de cette mer tranquille ou écumeuse, c'est une surface qui dissimule tout ce qui est lointain et profond. C'est encore à sa superficie qu'a lieu la scène étrangement rapide du sauvetage :

[...] au moment où ils atteignaient la plage après la Plantation, le premier coup claqua et ils virent très distinctement la fusée voler avec sa corde dans la tempête pour retomber au delà du navire. Toutes les mains s'agitèrent immédiatement sur le pont et attrapèrent le câble ainsi que la corbeille qui commença une espèce de va-et-vient ; un des matelots, un magnifique gaillard de haute taille qui portait un capuchon de toile cirée, fut déposé à terre au milieu

1. Gottfried Benn, *Poèmes*, traduits de l'allemand et préfacés par Pierre Garnier, Gallimard, 1972, p. 384-385 (réédition 1988).

des curieux qui posaient des questions, tandis que la corbeille se remettait en marche pour aller chercher un deuxième, un troisième matelot et ainsi de suite. Tous furent sauvés et lorsqu'elle rentra chez elle avec son mari au bout d'une demi-heure, Effi se serait volontiers jetée dans les dunes pour y soulager son cœur par des larmes. Un beau sentiment occupait à nouveau son âme ; il la remplissait d'une joie infinie à la pensée que ces hommes avaient pu être sauvés.

Qu'on regarde Effi ou la mer Baltique, que sait-on ? Effi se réjouit du sauvetage qui a maintenu des hommes à la surface. Elle aussi reste à la surface. Elle ne connaît pas ses profondeurs et nous non plus. Il y a un abîme sur lequel le roman est cette corde tirée par une fusée, cette corbeille qui va et vient, ou le « tremblant canot sur la mer » de Hölderlin. Fontane le sait. Il écrit à la page 209 cette phrase qui est « le petit pan de mur jaune » de son livre : « L'essentiel ne sort jamais. » À partir de ce moment, qu'importent les événements, le rapprochement Effi-Crampas, le duel Crampas-Innstetten, la séparation Effi-Innstetten, la mort d'Effi ou même ce M. Huth que j'ai l'impression de connaître ? « L'essentiel ne sort jamais. » L'intrigue, les personnages, le flux et le reflux rapide des pas, des gestes et des sentiments en un mouvement aussi fatal et parfaitement ordonné que les marées sont peu de chose, l'essentiel est l'inconnu, livré au lecteur sous forme de masse manquante, de différence énorme entre ce qu'il perçoit et le poids total. Et c'est par là qu'*Effi Briest* me semble un grand livre, au-delà de l'étude de la Prusse par un moraliste modéré. Son charme, je le range entièrement dans le coffret de la petite phrase : « L'essentiel ne sort jamais. » Et le coffret me ramène à Benn, évincé trop tôt, et à la suite du poème que j'ai cité :

Toutes ces choses enfermées en toi seul
que tu portas profondes et closes dans tes jours
et que même en parlant tu enfermas toujours,
ni lettre ni regard n'allèrent jusqu'à elles.

(1989)

Theodor Fontane, *Effi Briest*, roman traduit de l'allemand par André Coeuroy et préfacé par Joseph Rovin, Les Presses d'Aujourd'hui, 1981.

PIÈCE HÉROÏQUE

Hier, dans la tourmente, embarquant pour Cythère¹,
En mal de mélodies, j'allume la radio.
Abandonnant mon sort à mes pneus radiaux,
De notre Académie, j'entends le Secrétaire.

« Parfois, dit-il, piteux, je dois *coller un timbre* ! »
Et plus bas, sans mâcher ses mots : « Il y a pis ;
J'en suis réduit à *faire des photocopies*. »
Je frémis (non pour lui, mais pour ma rime en -imbre)

Puis m'insurge : comment ? le Secrétaire colle ?
Il n'a donques sous lui aucun sous-secrétaire ?
Pas de photocopieur, ni colleur prolétaire ?
Horreur ! Le Secrétaire, un colleur bénévole !

Aussitôt, je le vois dans un local glacial,
Collant, le malheureux. Sa salive a gelé.
Qu'est ce petit papier sur sa langue étalé ?
La reine a adhéré ! C'est le timbre fatal !

(1989)



1. Fabreville.

SUR CYR

Il y a dix ans que je remets au lendemain un article sur *Sol inapparent*. Commencé souvent, de trente-six façons, il n'a jamais dépassé deux pages. Il s'est intitulé *Érosion de la mélodie, La tête et la terre, Voir le jour...* Il ne gardait jamais la bonne distance, s'installait dans le livre sans avoir été invité, comme un voleur, et démenageait tout. Sans toujours tomber dans cet excès de familiarité, il dégénérait en accompagnement trop fort, qui enterrait le soliste. Cette suite de ratages autour de *Sol inapparent* a pris la tournure d'un trajet la nuit. Quand on part de Montréal, un soir d'été, et qu'on roule sans discontinuer, le soleil se lève à Sainte-Anne-des-Monts. Au-dessus d'une crête de sapins noirs, le ciel devient rose. La mer s'éclaire plus tard et la pêche commence. Au mois d'août 1976, il suffisait d'une ligne, de courir au bout d'un quai et de lancer n'importe où, en suivant les conseils de Hopkins¹. Les maquereaux n'attendaient que ça. Cette fois, toutes les chances de réussite dans *Sol inapparent* sont-elles de mon côté? Pour augmenter mon avantage, j'emprunte à Vauvenargues le premier mot d'un titre au mélisme parfait : *Sur les armées d'à présent*. J'écrirai un jour sur les mélismes. Pas aujourd'hui.

Sol inapparent est un livre lointain et proche, petit et grand, court et long, étroit et large, simple et difficile, accompli et inaccompli. De quelque côté qu'on le regarde, il ne lui manque aucune moitié. S'il n'était que léger, il aurait disparu de mon champ de vision comme une plume. Il a un poids, une ancre dont on ne perçoit pas l'amarre, et à chaque tour d'horizon, il est toujours là, à la même distance, à la même place. Ou plutôt il est là et n'y est pas, comme le bateau bleu de Nicolas de Staël, qui semble sans cesse en train de se former et de disparaître, au double instant simultané d'une création et d'une fin du

1. « Nous sommes partis pêcher le maquereau, appâtant notre ligne avec un bout de peau de maquereau – du fer-blanc, n'importe quoi de brillant fait l'affaire – nous en avons tiré neuf » (*Carnets-journal-lettres*, traduits de l'anglais et présentés par H. Bokanowski et L. R. des Forêts, Bibliothèque 10/18, 1976, p. 151).

monde. Les mots définis indéfinis, figuratifs abstraits (la montagne, le jour, le vent, les pierres, le silence, le sol, la route...) sont présence absente, absence présente.

Sol inapparent n'est pas sans rapport avec les machines simples, qui seraient si difficiles à inventer et dont la manipulation présente toujours un danger. Un coup de levier, un tour de palan, un tour de treuil, un coup de faux : je vois les poèmes de Gilles Cyr plus près de ces gestes que d'une page d'écriture. Il prend des risques. C'est à son avantage. Risque d'insuffisance inhérent au laconisme, risque de matraquage par densité. La mesure des risques courus indique qu'on est dans l'art. Des vers et des poèmes entiers de publication récente ressemblent vaguement à ceux de Cyr ; nul ne peut s'y méprendre : c'est toujours Cyr sans risques, Cyr quiétiste.

Il y a une dizaine d'années, j'ai prêté mon exemplaire de *Sol inapparent* à Rina Lasnier, qui me l'a remis marqué de ses signes. Une fois de plus, elle a vu juste. L'œil d'aigle du charpentier de « L'amirauté » de Mandelstam est le sien. Dans la vingtaine de pages qu'elle a marquées, que de modulations subtiles !

Où il n'y a pas de route.

Où ce qui reste d'une route est le silence.

On attend un moment sur le grand sol.

Et le sol, à nouveau, rejoint le front qui fraîchit.

Je me demande pourquoi on a collé sur ce front l'étiquette « minimaliste ». On ne l'a pas collée sur le front de Quasimodo, auteur d'un tercet fameux auquel ces quatre vers me font penser¹. J'évoque cette parenté comme une jonction ou une conjonction heureuse, conformément à mon idée bizarre que l'art n'est pas fait pour des clients présents ou futurs, ni même pour soi, mais pour essayer, en vain, d'être digne de succéder à certains morts.

1. De mémoire, en traduction :

Chacun est seul, debout sur le cœur de la terre,
Transpercé d'un rayon de soleil.
Et c'est aussitôt le soir.

Difficilement le jour est fermé.
Le proche et le lointain s'éloignent.
Le silence prend nos visages.
Le silence prend nos mains pour s'éclairer.

J'entends, en sourdine, l'écho :

Et nous séparons la lumière
Notre ombre fait suite à nos mains
Ce sont nos dernières mains¹.

Sur tous ces vers que j'admire, une faveur a dû passer, avec la libéralité distraite du bourdon qui, devant moi, visite sans ordre les fleurs du cerisier.

Quelqu'un se sait debout
tout uniment à la campagne

Le deuxième vers est translucide. Entre chaque son, un intervalle, comme entre les feuilles d'une branche. C'est une *airy cage* de Hopkins. Les vers, quand ils veulent être autre chose qu'un discours coupé en rondelles, me semblent hésiter entre ce genre de cage et celle, étanche, de Faraday.

finit au bord d'un chemin blanc

Un vers qui laisse ainsi passer la lumière ne colle pas au papier et file droit vers ma mémoire.

la bonne lumière n'a pas été dite

Dans *Sol inapparent*, elle est mieux que dite, elle est faite. Il m'est impossible ici de ramper et d'annoncer comme un lecteur syllabique débutant : « la bonne lumière n'a pas été dite ». Rien ne bouche les intervalles résolument ouverts par une parole transcrite et restée voix. Après certains vers de Cyr, il est difficile de ne pas trouver la poésie

1. Pierre Jean Jouve, *Le jardinage*, dans *Poésie I*, Mercure de France, 1964, p. 63.

bête, collante, maladroite, pâteuse. On ne tombe pas tous les jours dans l'air et la lumière de ces vers inédits où Marie-Andrée Lamontagne dit aux cigales, avec une vaillance et un entrain sans pareils :

Je vous suis, un caillou dans la sandale,
Victoire ailée.

Deux styles alternent dans *Sol inapparent*. Le premier, qui m'arrête toujours et m'émerveille, illustré par les passages déjà cités. Avec le deuxième, le contact est moins immédiat et le désir de se revoir, moins vif. Est-il plus attentif à ce qu'il dit qu'à ce qu'il fait? Arrivé à la page 52 et lisant :

Après,
et après un peu d'air.
Le jour
 en poudre
use les murs,
les mots à peine lisibles.

je suis pressé de revenir à la page 33 pour me replonger, après l'exposé, dans un chant :

Sur la terre inconnue, plus loin
que l'intervalle de la terre inoccupée
j'ai vu, plus loin encore, la terre [...]

C'est de nouveau la rencontre d'un courant porteur. La première et la dernière page du recueil me semblent témoigner respectivement des deux styles. La première est pur entraînement, mouvement prouvé par la marche :

Le seuil
et tout de suite c'est
 – la journée.

Au pas, sans relâche,
au pas et en route,
dans nos pas labourés.

Cette page est un treuil, elle tire le lecteur, et en général le premier style de *Sol inapparent* tend des hameçons suffisamment forts pour que j'y morde et remorde, onze ans après. Depuis ce temps, rien de publié par n'importe quel sexe n'a fait perdre à la voix du soliste son attrait originel.

(1989)

Gilles Cyr, *Sol inapparent*, L'Hexagone, 1978.

ENCHANTEMENT

Dans *Lucien Leuwen*, la forêt n'est d'abord presque rien :

— Mais où voyez-vous des bois ? dit Lucien en regardant le plus triste pays du monde.

— À une lieue d'ici, au bout de la plaine, des bois noirs magnifiques ; c'est un bel endroit.

À la deuxième lecture de *Leuwen*, je me souviens d'avoir attendu, comme une révélation, ce moment où Stendhal évoquerait la forêt pour la première fois. Quand elle reparaît, c'est à la rencontre de Lucien :

Le lendemain Lucien n'était pas de service ; il profita de la permission donnée par le colonel et s'enfonça fort loin dans les bois de Burelviller... Vers le soir, un paysan lui apprit qu'il était à sept lieues de Nancy.

La forêt s'approche ensuite de M^{me} de Chasteller :

Enfin, comme l'aube du jour blanchissait le ciel au-dessus des bois noirs de Burelviller, la fatigue et le sommeil vinrent enfin suspendre les remords et le malheur de madame de Chasteller.

Maintenant qu'on a entrevu la forêt seule, puis liée à Lucien, puis liée à Bathilde, il reste à les réunir tous trois dans la grande scène crépusculaire du *Chasseur vert* :

Il y avait ce soir-là, au café-hauss du Chasseur vert, des cors de Bohême qui exécutaient d'une façon ravissante une musique douce, simple, un peu lente. Rien n'était plus tendre, plus occupant, plus d'accord avec le soleil qui se couchait derrière les grands arbres de la forêt. De temps à autre, il lançait quelque rayon qui perçait au travers des profondeurs de la verdure et semblait animer cette demi-obscurité si touchante des grands bois¹.

1. Stendhal, *Romans et nouvelles*, Pléiade, tome 1. Les passages cités sont respectivement aux pages 803, 909, 942 et 966.

Je ne connais rien de plus beau dans Stendhal que la lumière qui baigne la première partie de *Lucien Leuwen*. Elle est liée, bien sûr, à M^{me} de Chasteller (« La lumière lui arrivait de toutes parts ; car le nom de M^{me} de Chasteller était sur toutes les lèvres »). Elle se nourrit de détails comme la chapelle blanche (« Ceci est une maison pauvre, mais d'un goût très pur, pensa Lucien »). Elle culmine dans la clairière du *Chasseur vert*, milieu « occupant » et inspirant. Les conditions du naturel, de la vérité, de la simplicité y sont réunies. C'est le lieu qui occupe les personnages autant que l'inverse. Il porte Lucien et Bathilde à une ouverture et à un accord qui les étonnent eux-mêmes. Leur peur de s'ouvrir ou leur maladresse à y parvenir se dissipent. « Promenons-nous », dit Bathilde, et ils marchent pendant « un grand quart d'heure de silence » dans un petit chemin. Pendant ce quart d'heure est donnée à Bathilde la conscience de l'authenticité de Lucien. À ce moment, les personnages ne sont pas loin du mot de saint Bernard, qui disait avoir tout appris des forêts. Si un jour il n'y avait plus de forêts, où apprendrait-on quoi que ce soit ? Il y aura une deuxième virée au *Chasseur vert* et l'enchantement reviendra :

Quand on descendit de voiture à l'entrée des bois de Burelviller, Leuwen était un autre homme ; madame de Chasteller le vit au premier coup d'œil¹.

Dans le « bonheur inspiré par ce beau lieu », l'intimité fait des progrès, encore une fois liés au silence. Puis, ayant joué son rôle, la forêt disparaît. Le mot « forêt » étant à Chateaubriand, Stendhal n'en abuse pas. Il lui préfère « bois », « grands bois » ou « bois noirs », peut-être pour se distinguer de l'Enchanteur dans les moindres détails. Quels que soient les mots employés, la « demi-obscurité si touchante des grands bois » et « la cime indéterminée des forêts », dont Stendhal s'amusait tant, sont cousines.

(1989)

1. *Ibid.*, p. 985.

À PARIS CET ÉTÉ...

... toutes les langues se télescopiaient en un joyeux fouillis. On respirait l'air de bonheur qui manque habituellement aux villes, tant il y avait d'yeux simplement ravis d'être là et de voir. Le Père-Lachaise aussi, avec l'inscription «Fred Chopin», semblait gagné par le vertige de Babel. Wilde y était le plus visiblement aimé : des déclarations d'amour multilingues et des bougies l'entouraient. Autour de Molière et de La Fontaine, le silence, un petit dôme de silence où passaient des confidences et des écoliers de plusieurs couleurs qui peinaient sur les inscriptions latines.

(1989)

EN ANGLETERRE, DE WALPOLE À NOS JOURS

Horace Walpole, *Contes hiéroglyphiques*, traduit de l'anglais et préfacé par Édouard Roditi, José Corti, 1985.

Horace Walpole (1717-1797) fut le prototype de l'écrivain amateur, dont le dernier souci est de faire une œuvre. Il était politicien par habitude, érudit par désœuvrement. Ses tendances excentriques aboutirent à la construction d'un manoir de style troubadour, Strawberry Hill. Quelques années plus tard, William Beckford devait l'imiter à Fonthill Abbey. De Walpole, on connaît *Le château d'Otrante* (1764). Il y a dans ce château, si j'ai bonne mémoire, un plumet de casque qui s'agite sans raison valable. C'est une des premières vibrations romantiques. Les sept contes hiéroglyphiques furent écrits en 1772 pour distraire une jeune fille. Aux yeux de Walpole, «hiéroglyphique» n'avait rien d'égyptien. Le mot désignait un conte impromptu, écrit sans projet. Le préfacier surexcité crie à l'invention de l'écriture automatique et lance à la tête de Walpole les noms de Breton, Péret, Soupault. On se demande pourquoi. Walpole se laissait tout simplement aller à sa fantaisie. Comment peut-on le soupçonner de préfigurer un lourd programme d'école, surréaliste ou autre ? La propre préface de Walpole à ces contes est plus intéressante : elle est abracadabrante exprès. Il annonce cent quatre textes, un tirage de cent mille exemplaires et s'entretient de haut avec son immense public, alors qu'on sait qu'il ne tira du livre, sur ses presses personnelles de Strawberry Hill, que six exemplaires qu'il garda pour lui. Dans l'un des sept contes, on voit un terrible empereur habitué à faire pendre ses épouses le lendemain des noces. Et voilà qu'une fois, il tombe sur une érudite qui l'embobine si bien, toute la nuit, avec ses histoires de libre arbitre et de bulle *Unigenitus*, que le monstre finit par ronfler et se fait étouffer sous l'oreiller. Le dialogue nocturne de l'empereur et de l'érudite est une perle. Emberlificotée à souhait, la traduction d'Édouard Roditi rend constamment sensibles les zigzags et les bouclettes de l'imagination.

Robert Louis Stevenson, *Fables*, traduit de l'anglais par Pierre-Alain Gendre, José Corti, 1985.

L'idée que Stevenson se faisait de la fable avoisinait celle du conte, non pas farfelu à la manière de Walpole, mais pur, plus que pur, porté à l'état de diamant. Pour décrire l'œuvre littéraire, Stevenson faisait appel à la géométrie, à la musique, et insistait sur la ligne en trop, la note en trop, qui font chavirer l'ensemble. Il me vient à l'esprit une image rapportée par Graham Balfour : Stevenson jouant au billard. Il procédait, paraît-il, avec une telle énergie que les boules valsaient et s'entrechoquaient dans un désordre furieux sans jamais approcher d'aucun trou. Géométrie, musique et cette façon étrange de jouer au billard, on les trouve dans les fables : trajets géométriques, chocs nets, absence de conclusion.

Robert Louis Stevenson, *La route de Silverado*, traduit de l'anglais par Robert Pépin, édition établie et présentée par Michel Le Bris, Phébus, 1987.

Dans *La route de Silverado*, Michel Le Bris rassemble pour la première fois, dans leur version intégrale, les récits de l'aventure américaine de Stevenson. Entre deux grands récits, *L'émigrant amateur* et *Les squatters de Silverado*, on lit les lettres écrites d'Amérique en 1879-1880 et diverses proses de moindre longueur. La lecture de cet ensemble est une plongée dans une aventure décisive. Dans l'entre-pont, puis dans le train des émigrants, Stevenson se frotte à l'humanité ordinaire qu'il avait jusque-là considérée en esthète, c'est-à-dire en surface et en pure perte. L'embarquement est une façon de perdre pied, de chercher la déréliction sans laquelle l'expérience ne laisse que des marques faibles. Il abandonne un monde confortable pour une existence où l'on est constamment à la merci de tout, en perte absolue de pouvoir. On dirait qu'il saisit d'instinct qu'il n'y a pas, pour un artiste, d'autre chemin que de s'ouvrir ainsi pour laisser le monde enfoncer un coin en soi. Il écrit au plus sombre de l'aventure, en août 1879 : « Nul ne saurait être utile avant d'avoir tout osé ; j'ai l'impression de m'y être tout juste attaqué ; deviendrai donc, peut-être, un homme. » L'humanité n'a jamais fait si forte impression sur lui.

Il suffit de comparer ses notes de voyage avec un âne dans les Cévennes et celles de *L'émigrant amateur* pour mesurer la distance entre la complaisance dilettante dans l'aventure et la dérélition sur-montée. Avant de lire *La route de Silverado*, je croyais bien connaître Hopkins. Je le connais encore mieux en fréquentant ce demi-frère fringant et sa part d'ombre. «D'innombrables couchers de soleil, d'innombrables aurores, d'innombrables promenades sous les étoiles, nous extrayons enfin un *tertium quid*, une essence magnifiée, le miel du miel, la crème de la crème, paysage classique qui, artificiellement composé, est autrement plus vivant, séduisant et vraisemblable que la scène qu'il reproduit : il en exprime la quintessence.» Phrase de Hopkins? Non, de Stevenson. Et dans la réflexion sur la bonté, dans la préoccupation de la morale de l'action, comment savoir si l'on a affaire à l'un ou à l'autre?

Edith Sitwell, *Les excentriques anglais*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Le promeneur/Quai Voltaire, 1988.

Retour à Walpole, sur une citation de qui s'ouvre le livre d'Edith Sitwell. On lit notamment, dans cette citation curieuse : «Si l'on retire les sentiments de leurs pantoufles et qu'on les réduise aux simples infirmités des mortels, quelle déchéance!» Publié en 1933 et jamais traduit jusqu'ici, le recueil d'Edith Sitwell semble descendre en droite ligne de cette observation de Walpole. Du choix des mots, heureux et savoureux, il faut sûrement partager le mérite entre auteur et traductrice. Les livres que traduit une époque sont-ils révélateurs de ce qui lui manque? La langue est ici d'une richesse et d'une subtilité qui savent ne pas s'admirer par trop d'effets et passent en se faisant parfois si petites qu'un lecteur rapide pourrait avancer sans les voir. Quelques titres des chapitres du livre donneront une bonne idée de sa substance : *Vieillards et ermites ornementaux*, *Quelques sportifs*, *Portrait d'une dame savante*, *Graves cénacles*... Certains excentriques du cortège sont d'une excentricité assez moyenne, mais, dans chaque circonstance un peu terne, la prose d'Edith Sitwell pallie les insuffisances du cas. Après tout, un livre comme celui-ci n'est pas si éloigné de *L'émigrant amateur* de Stevenson : une insatiable curiosité

pour l'humanité s'y manifeste et s'y satisfait. Le principe même de l'excentricité, dégagé sobrement par Edith Sitwell, c'est le sens de sa propre infaillibilité, grâce auquel on peut tout tenter sans sourciller. Quelle sympathie elle a, elle-même excentrique, pour tous les travers incongrus ! Cette sympathie atteint le point de lucidité où, toute distance illusoire effacée, les travers que nous observons sont les nôtres. Alors, en nous en amusant chez les autres, nous nous moquons tout à fait consciemment de nous-mêmes.

Sylvia Plath, *Letters home*, tome 1 (1950-1956), traduit de l'américain par Sylvie Durastanti, Des femmes, 1988.

Les lettres de Sylvia Plath présentées ici ont été écrites entre dix-sept et vingt-quatre ans, de Smith College principalement, puis d'Angleterre, et presque toujours à sa mère. C'est elle – sa mère – qui présente les lettres et qu'on doit, je suppose, tenir responsable des coupures dans le texte, signalées par de nombreux points de suspension. On découvre dans cette correspondance un tempérament de feu, prêt à avaler la vie. Quand on vient de lire la biographie de Tsvetaïeva par Véronique Lossky¹, on fait le rapprochement : c'est le même feu, capable des retombées les plus vertigineuses et les plus rapides. Les lettres deviennent passionnantes quand Sylvia Plath met le cap sur l'Angleterre. Stupéfaction à Cambridge ! Ayant lu Chaucer, Milton, un peu de Shakespeare et la frange contemporaine de la littérature, elle s'imaginait cultivée et se découvre ignare. Les Anglais ne donnent pas le même sens qu'elle au mot « moderne ». Elle s'aperçoit que Wordsworth et Coleridge sont modernes. Elle retrousse ses manches. « Comme je suis entourée de véritables érudits, je me sens bien sûr ignare et inculte ; mais à côté de ce que j'étais au temps du lycée, ou même de Smith College, je commence à être assez cultivée. » Il est captivant, l'élan de béliet qui la pousse dans toutes les directions. À chaque instant, on se demande si elle va craquer ; mais non, elle fonce hardiment dans la jungle des auteurs. Chaque

1. Marina Tsvetaïeva, *Un itinéraire poétique*, Solin, 1987.

nouveau poète lui apporte quelque chose. Elle avance vers elle-même. «Chaque jour, je découvre et je maîtrise de nouveaux mots – plus enivrée que Dylan [Thomas], plus affirmée que Hopkins et plus juvénile que Yeats dans ma formulation.» Devant sa poésie des années précédentes, elle est d'une lucidité parfaite. Elle se reproche des «développements réflexifs étouffés d'adjectifs pesants» et une «préciosité mignarde». Les lettres sont ponctuées de poèmes – dix-huit en tout – qui aident à suivre son évolution jusqu'aux chants magnifiques de 1956, marqués par Yeats et par Blake. Elle touche des sommets d'exultation inséparables de l'abîme qu'elle a déjà connu et qui l'engloutira. Une lettre à son frère est révélatrice à cet égard : «Pour commencer, j'ai passé des vacances assez dures, dont je n'ai relaté à Maman que le meilleur, et non le plus pénible (il est si facile de donner l'impression de nager dans le bonheur, sans révéler dans quelles souffrances et quel chagrin ce bonheur s'enracine).» Une phrase de cette lettre résume tout le volume : «Je vis ma vie à fond et j'aimerais trouver ma voix.» Voyage d'initiation que celui de Sylvia Plath en Angleterre, comme celui en Amérique pour Stevenson.

(1989)

EN ROUTE POUR LA FERME AFRICAINE

C'est le cinéma qui m'aura fait connaître Karen Blixen autrement que de nom. Sans *Le festin de Babette*, je m'en serais probablement tenu, à son égard, à un éloignement respectueux, sans curiosité, comme il arrive quand aucune circonstance imprévue ne me met en branle. Le film m'a saisi par une histoire merveilleuse obtenue sans recours au merveilleux. Des faits improbables s'y entremêlent en vertu du « simple mystère » dont parlait Stevenson, l'art de raconter des histoires. Les œuvres réalistes ne laissent pas toujours l'impression qu'elles ont atteint la vérité humaine, et l'histoire du *Festin de Babette*, qui courtise le conte par des coïncidences un peu grosses et des ficelles fragiles, s'accapare cette vérité ironiquement, comme la tortue le trophée destiné au lièvre. Traitant la probabilité à la légère, elle déporte l'attention sur les personnages qu'elle a entourés d'une lumière détachée des circonstances, à la limite du récit et de la féerie. Voilà, je crois, ce qui m'a saisi dans *Le festin de Babette*, en même temps qu'un soupçon : l'auteur de cette histoire devait avoir quelque côté merveilleux ; il était temps de le découvrir.

La première étape de la découverte a été la lecture de la biographie de Judith Turman¹. Au moment d'aborder cette biographie, je venais de terminer celle que Colin Wilson a consacrée au mystérieux Rudolf Steiner². Je me disais que je ne lirais pas de biographie aussi réussie avant longtemps. Wilson avait entrepris de surmonter sa méfiance à l'égard d'un personnage à la fois trop adulé et trop décrié, presque entièrement caché par ses détracteurs et ses admirateurs. Il avait cherché, pour s'y appuyer, tous les points par lesquels lui, Wilson, pouvait établir avec Steiner un contact intuitif. Il avait fait en sorte qu'on le suive dans ces tâtonnements avec un intérêt toujours

1. *Karen Blixen*, traduit de l'américain par Pascal Raciquot-Loubet, Seghers, 1986.

2. *Rudolf Steiner, visionnaire au cœur de l'homme*, traduit de l'anglais par Corine Derblum, Éditions du Rocher, 1987.

soutenu. J'ignorais que Judith Turman aurait la partie beaucoup plus belle : elle aborde une vie qui semble avoir été vécue tous les jours pour inspirer un récit captivant. Karen Blixen connaissait bien l'attrait d'une vie mouvementée. Elle trouvait sinistre l'uniformité des personnages de Sigrid Undset, comparait son œuvre à « un immense paysage sous un mauvais temps continu » et déplorait qu'il y manquât toujours le petit coup de baguette magique qui fait surgir partout la couleur. On peut dire que Karen Blixen a engrangé cette couleur dans sa vie pendant quarante-neuf ans, âge auquel elle a publié son premier livre. Raconter ici ses aventures me laisserait l'impression désagréable d'élever la biographie au carré ; le lecteur pourrait se croire dispensé de lire le livre, et ce serait lui imposer une privation inutile. Je m'arrêterai donc à cette constatation générale : la vie de Karen Blixen fut le théâtre d'une carrière d'écrivain heureusement retardée. En 1907 et 1909, autour de vingt-trois ans, elle publie dans des revues quelques contes qui passent inaperçus. Vers 1926, elle rédige quelques nouvelles esquisses. Ce n'est qu'en 1931, à quarante-six ans, qu'elle plonge dans son œuvre et commence à récolter, au prix d'un effort considérable, ce qu'elle a semé vingt-cinq ans plus tôt. À ce moment, quelques lignes directrices, qui se sont formées lentement, deviennent claires, notamment l'idée que l'art s'impose « parce qu'on doit à Dieu une réponse », et que cette réponse doit fasciner, illuminer comme par magie. Pour cela, il s'agit « d'inventer des histoires, de très belles histoires » dans lesquelles se poursuivra une conversation élevée et mesurée sur la vie. Karen Blixen déclare quelque part (la biographe ne dit pas où) :

Seuls deux thèmes de méditation conviennent à un homme sain d'esprit. L'un est : « Que dois-je faire tout à l'heure – ou ce soir, ou demain ? » L'autre : « Dans quel dessein Dieu a-t-il créé le monde, la mer et le désert, le cheval, les vents, la femme, l'ambre, le poisson, le vin ? »

La double interrogation témoigne d'une vie d'aventure et de réflexion enfantées l'une par l'autre.

Après la lecture de la biographie, celle de *Lettres d'Afrique (1914-1931)*¹ est à la fois un progrès et un recul. Un progrès parce qu'elle fait entendre directement et continuellement la voix de Karen Blixen. Un recul parce qu'elle propose un chœur de voix variables en fonction des correspondants (frère, mère, sœur), chœur au sein duquel la biographe avait tenté de cerner la note juste, dans la mesure du possible, en comparant les voix entre elles et avec d'autres témoignages. Les lettres intéressent de toute façon par des aspects de la vie que la biographie laisse dans l'ombre. Ainsi, la parenté, de plus en plus évidente à mesure que je lisais, entre la baronne Blixen et la marquise de Sévigné. Parenté de tempérament : passion de vivre, « chagrins bien noirs ». Parenté de goûts qui m'est apparue quand Karen Blixen conseille à son frère de lire Rabelais. En son temps, Charles, fils de la marquise, « trésor de folie », « esprit fricassé dans la crème fouettée », lisait Rabelais à sa mère pour la faire mourir de rire. Parenté dans l'art de raconter : certains épisodes de la vie africaine se comparent au récit du suicide de Vatel à Chantilly ou à celui de l'incendie chez les voisins de Paris. Tout me préparait donc à trouver normal que, dans une lettre de 1926, Karen Blixen cite madame de Sévigny (*sic*). Autres points de rencontre entre les deux femmes : leur réaction aux infortunes conjugales, l'âge de leur entrée en littérature. Si la baronne a lu dans les lettres de la marquise l'anecdote du catéchisme de la Mousse ou celle des chanoines de Guinée, elle a dû les apprécier comme personne. Elle savait rire et détestait l'ennui autant que la marquise. On le voit quand elle reproche à sa famille son manque de goût « pour le vin de la vie » et une tendance à considérer que « le bonheur de l'humanité consiste à manger de la panade ». « Personnellement, dit-elle, il me semble que s'il était en mon pouvoir de faire ce que je veux pour l'humanité, je l'amuserais. » Elle ne s'éloigne pas de ces propos quand elle s'étonne, après la lecture de *Bleak House* et de *Our Mutual Friend*, d'avoir trouvé chez Dickens le caractère captivant que la littérature contemporaine lui semble avoir en partie perdu. Que dirait-elle aujourd'hui devant

1. Éditées et préfacées par Franz Lasson, traduites du danois par Philippe Bouquet, Gallimard, 1985.

l'épaisse purée de l'écriture d'autotraitement psychanalytique? Elle repartirait pour l'Afrique.

Après la biographie et les *Lettres*, la lecture des *Essais*¹ n'a rien ajouté de notable à l'image de Karen Blixen que je me construisais. C'est alors que j'ai ouvert *La ferme africaine*². Je l'ai lu d'un trait, il m'a laissé muet dès la première phrase de la traduction d'Yvonne Manceron :

J'ai possédé une ferme en Afrique au pied du Ngong.

Je ne sais si on ressentira comme moi l'impulsion rythmique donnée par ce coup d'envoi. Il m'a lancé en avant, à l'écoute d'une voix qui n'a rien perdu de sa présence par la suite. C'est une voix discrètement triomphante, maîtresse d'elle-même et, de page en page, une victoire de la tendresse sur l'oubli. C'est la vie changée en art et qui ne perd rien au change. Cette voix qui n'ennuie jamais n'attendait rien de moi, c'est moi qu'à chaque instant elle a rempli de gratitude. J'en citerai une mesure, un passage curieux qui éclairera, pour finir, les liens de la baronne Blixen avec l'Afrique :

La véritable aristocratie a tout autant que le véritable prolétariat le sens de la tragédie et de ce qu'elle représente. La tragédie répond pour l'une comme pour l'autre au plan de Dieu dans le monde, elle est le ressort essentiel de la vie. La bourgeoisie, par contre, ne comprend rien à la tragédie, elle ne la tolère même pas et l'associe instinctivement à tout ce qu'il y a de pénible dans le monde.

(1989)

1. Traduits du danois par Régis Boyer, Éditions des Femmes, 1987.

2. Traduit du danois par Yvonne Manceron, Gallimard, 1986 (première édition : 1942).

L'AUTRE FRANZ

Qui cherche en français les écrits de Franz Werfel à la bibliothèque municipale de Montréal trouvera six romans dans des éditions anciennes. Pour se renseigner sur l'écrivain autrichien, il faut se reporter à des notices d'encyclopédies ou aux biographies d'Alma Mahler, dont Werfel fut le mari. Quant aux poèmes, je ne connais qu'un moyen d'en lire en français : consulter des anthologies bilingues de l'expressionnisme ou de la poésie allemande, où d'ailleurs il ne figure pas toujours. L'annuaire des livres disponibles dans l'édition en 1989 ne présente que quatre titres¹ de l'œuvre volumineuse de Werfel. Voilà l'accessibilité actuelle de l'autre Franz, que Max Brod découvrit en même temps que Kafka.

Les pages jaunies de *L'étoile de ceux qui ne sont pas nés* restent dans les mains si l'on n'y prend garde. La fiche de prêt fait état de sept emprunts en vingt ans. Le palmarès des *Quarante jours du Musa Dagb* est encore plus mauvais : quatre lecteurs en vingt ans. Ouvrir ces livres laisse la même impression qu'une fouille archéologique : on touche l'oubli de ce qui vieillit loin de la circulation, dans un entrepôt que j'imagine obscur et délaissé pour ne l'avoir jamais vu.

Franz Werfel est né à Prague en 1890. Entre 1910 et 1915, il publie ses trois recueils de poèmes les plus connus : *Der Weltfreund*, *Wir sind* et *Einander*. Il écrira par la suite des drames, des essais et dix romans. Fuyant le nazisme et Vienne en 1938, il se réfugie d'abord dans le Midi de la France. Il visite Lourdes et fait le vœu d'écrire un livre consacré à Bernadette Soubirous s'il atteint jamais les États-Unis. En 1941, c'est chose faite. Il écrit dans la préface au *Chant de Bernadette* : « Je me suis permis d'écrire *Le Chant de Bernadette* quoique je ne sois pas catholique, mais juif. Au fond, c'est un vœu beaucoup plus ancien et plus inconscient qui m'a conduit vers cette œuvre.

1. *Les quarante jours du Musa Dagb*, Albin Michel, 1986 ; *Cella ou les vainqueurs*, Stock, 1987 ; *Le coupable était la victime*, Maule M., 1988 ; *L'étoile de ceux qui ne sont pas nés*, Robert Laffont, 1977.

Déjà aux jours où j'écrivais mes premiers vers, je me suis juré de célébrer toujours et partout, dans mes écrits, le secret divin et la sainteté humaine, envers et contre mon époque, qui se détourne avec raillerie et indifférence des valeurs essentielles de la vie.»

Ces préoccupations sont très visibles dans *Le voleur de ciel*¹, roman publié en 1939. Il raconte la fin de la vie d'une servante, Teta Linek. C'est l'histoire d'une âme aux prises avec le *Zeitgeist*, esprit du temps ou du siècle. Werfel décrit ainsi le *Zeitgeist* : «Je fais allusion à la plus remarquable et terrible des forces tyranniques, qui amène les êtres d'une époque donnée à s'endurcir et, remplis d'amertume, à détourner leurs visages de la lumière vers les ténèbres. Comme tous les despotes, le *Zeitgeist* de notre siècle ne tolère pas les âmes libres et les esprits indépendants. Il couronne ceux qui sont la plus servile expression de ce qu'il est et écrase ceux qui osent s'opposer à lui.» Le roman de Werfel vaut par la mise en scène du *Zeitgeist*, présent dans tous les personnages à des degrés divers.

*Les quarante jours du Musa Dagh*², roman historique, fut rédigé en 1932. Werfel en avait eu l'idée en 1929 à l'occasion d'un voyage à Damas. Le roman raconte la résistance héroïque, contre les Turcs, de quelques milliers d'Arméniens retranchés sur une montagne, le Musa Dagh, en avril 1915. Voués à l'anéantissement, ils sont sauvés par l'arrivée de navires de guerre français basés à Chypre et qu'une lueur d'incendie a détournés de leur chemin. Peu avant que le gouvernement turc ne prenne la décision d'anéantir les Arméniens des régions d'Alexandrette et d'Antioche, un pasteur, Johannes Lepsius, rend visite à Enver Pacha à Istanbul pour plaider leur cause. Enver Pacha est un «exterminateur de peuples» qui s'est rendu maître de tout sentiment humain, et pourtant, remarque Lepsius, «il a quelque chose de puéril et de sympathique». Incarnation du *Zeitgeist*, mais pas tout à fait.

Dans *Le chant de Bernadette*³, chef-d'œuvre de Werfel en prose, seule la sainteté de Bernadette, entièrement étrangère au *Zeitgeist*, peut triompher de lui. Le roman met en scène toutes les variétés de

1. Traduction de Marie Tadié, Albin Michel, 1959.

2. Traduit de l'allemand par Paule Hofer-Bury, Albin Michel, 1949.

3. Traduit de l'allemand par Yvan Goll, Le Livre de poche, p. 39-40.

l'esprit du siècle : politique, scientifique, artistique et religieuse. Chaque variété a ses représentants, mais sur aucun d'eux l'emprise du *Zeitgeist* n'est sans espoir. Elle n'est jamais si écrasante que l'absence de pouvoir de Bernadette ne sache en venir à bout. Du doyen Peyramale, tout à fait libéré de l'esprit du siècle à la mort de Bernadette, Werfel écrit : « Est-il possible qu'une amertume s'empare encore de lui ? » Peu avant, Hyacinthe de Lafite constatait en faisant le bilan de sa vie : « Il ne me reste que l'amertume. » La victoire de l'absence de pouvoir sur les pouvoirs du *Zeitgeist*, c'est aussi la victoire sur l'amertume.

(1989)

AVENTURES

Colin Thubron, *Les Russes*, traduit de l'anglais par Bernard Blanc, Payot, 1988.

Placez-vous ici, n'importe où, et les trois quarts de votre champ de vision sont engloutis par ce ciel qui multiplie impitoyablement les dimensions du paysage. [...] Vous êtes à sa merci.

Quand il note ces impressions, Colin Thubron vient de franchir la frontière polonaise et d'entrer en Biélorussie au volant de sa voiture. Son statut particulier de voyageur solitaire, de campeur, fait de lui un petit point perdu dans l'immensité russe. En 1980, les touristes occidentaux dans sa situation ne sont pas nombreux. Bien entendu, son itinéraire a été prévu, on l'attend à chaque point de chute, des voitures le filent, mais la surveillance n'est pas si étroite qu'elle ne l'autorise parfois à s'égarer. Le voilà donc lancé dans l'inconnu, et l'on avance avec lui, saisi par tout ce qui se présente : les gens rencontrés, la ville, la route.

Disparaissant presque devant moi, dans la bruine, pendant des kilomètres, la route épousait les doux mouvements de la plaine et avançait vers Novgorod à travers une vaste perspective de pâturages et de forêts noyés dans la pluie.

Hors des villes, Thubron est livré à un chaos de terre et de ciel que l'évolution actuelle de l'URSS ne rend certainement pas caduc et que résumant bien certaines vues des montagnes de Géorgie :

Il y avait d'autres lieux saints perdus sur les crêtes – de minuscules églises, construites en pierres énormes, faites pour durer jusqu'à la fin des temps.

Je citerais beaucoup de passages de ce livre que j'ai lu comme un album d'images volées. En un sens, elles l'ont été, puisqu'il s'en est fallu de peu que la liasse de notes prises par Thubron ne reste à la frontière, au retour.

Redmond O'Hanlon, *Au cœur de Bornéo*, traduit de l'anglais par Gérard Piloquet, Payot, 1988.

Dans la même collection, « Voyageurs Payot », *Les Russes* avait été précédé de peu par *Au cœur de Bornéo* – récit qui a tout pour plaire : la précision, la vivacité, l'humour. La couverture annonce ces qualités en montrant un explorateur goguenard, en chapeau de paille, à demi caché par une plante inconnue sur laquelle glissent des animaux rébarbatifs. O'Hanlon, naturaliste anglais, s'enfonce dans la jungle à la recherche d'une chaîne de montagnes inexplorée. Il est accompagné d'un poète chauve, James, et de trois indigènes, des Ibans. Ni Redmond ni James ne semblent vraiment faits pour la jungle, et c'est ce qui les rend sympathiques. Bardés de médicaments en poudre et en pastilles, les voilà partis en pirogue. L'hostilité extraordinaire du milieu, les menaces diverses et permanentes mettent à rude épreuve la bulle du quant-à-soi, qui craque comme une coquille d'œuf. La lecture de Swift et de Victor Hugo dans la forêt vierge montre assez l'inadaptation du poète à ce pays malsain. Les Ibans, eux, sont prodigieux. Ils n'ont rien de commun avec les indigènes ternes et mélancoliques de *Tristes tropiques*. Si Lévi-Strauss les avait connus, auraient-ils réussi à le dérider ? Leur spécialité est le fou rire, et il leur suffit de regarder Redmond et James pour s'en donner à cœur joie. Quand ils sentent venir le fou rire, ils se couchent par terre pour exploser plus à leur aise.

Arthur Young, *Voyages en France dans les années 1787, 1788 et 1789*, extraits et présentation par Philippe Bernard, coll. « 10/18 », n° 513. (Ouvrage intégral : traduction d'Edmond Sée, Armand Colin, 1931.)

Le troisième Anglais en voyage sera Arthur Young. Cultivateur peu efficace, il était devenu agronome et avait fondé une revue, les *Annales agricoles*, à laquelle collaborait même le roi George III, sous le pseudonyme de Robinson. En Angleterre, après la généralisation de l'*enclosure*, l'agriculture était en plein boum. Young voulait voir où en était la France. En 1787, il débarque à Boulogne sur une jument aveugle, bien décidé à passer le pays au peigne fin. Ce qu'il constate l'afflige : les femmes « labourent et chargent le fumier » ; « filles et

femmes n'ont ni chaussures ni bas ; les hommes, à leur travail, n'ont ni sabots ni chaussettes » ; « les pauvres meurent, faute de pain, à la vue de friches qui en nourriraient des milliers ». Young tolère mal la grande pitié du royaume. « Chaque fois que vous tombez sur un grand seigneur, eût-il des millions de revenus, vous êtes sûr de trouver sa propriété déserte. » « Les grands seigneurs aiment trop à s'entourer de forêts, de sangliers, de chasseurs, au lieu de préférer une résidence entourée de fermes propres et bien cultivées, de chaumières avenantes et de paysans heureux. S'ils montraient de la sorte leur grandeur, [...] ils récolteraient les heureux échos de la gratitude ; ils verraient la prospérité publique s'établir sur la meilleure des bases : le bonheur privé. » Pour distraire Young de ses tristes observations, il faut agiter devant lui des paysages verdoyants, vallonnés, animés des « délicieux jeux de l'eau », et la France n'en manque pas. La magnificence des routes l'étonne aussi. De chaque côté, il lui faut des récoltes en croissance, une promesse de fécondité, tout ce qui fait dire d'un lieu qu'il est florissant. Devant l'abbaye de Saint-Germain, scandaleusement riche, une vision agricole l'assaille : « Quelle ferme magnifique on créerait avec ce revenu ! quels navets ! quels choux ! quelles pommes de terre ! quelle luzerne ! quelle laine ! » Il conclut son voyage de 1787 en disant (on s'y attendait) : « Ce royaume est moins bien cultivé que le nôtre. » Du voyage de 1788, je retiens le passage à Combourg – un borborygme malodorant, un cloaque – où le lecteur narquois imagine le vicomte pataugeant dans le purin. Ce Combourg est « un hideux tas d'ordures », la culture n'y est « pas plus avancée, du moins pour le savoir-faire, que chez les Hurons ». En matière agricole, Young se veut l'ambassadeur d'un pays déjà capitaliste et conscient des lois de la prospérité nationale : production, circulation, consommation – les trois mamelles qui ont remplacé pâturage et labourage. Le voyage de 1789 est plus houleux. Young traverse la grande jacquerie, voit les châteaux incendiés, les propriétaires en fuite. Quel avantage sur les livres d'histoire ! Il y était ! Avec l'établissement du libre droit de chasse, la campagne se métamorphose en champ de tir général où l'on se faufile entre des volées de plomb. À faire de la raison une déesse, on risque de la perdre de vue ; Young, qui la voit toujours, note : « On pouvait fonder dans le royaume un réel système de liberté sans cette régénération

par le feu et par l'épée, par le pillage et par l'effusion de sang.» Il se dégage de ses observations ce fait curieux : que l'enchaînement des événements révolutionnaires a été alimenté par des ouï-dire, des informations imaginaires, des billevesées enfantées par les hasards du bouche-à-oreille et tombées dans des esprits échauffés, tout prêts à les croire vraies en l'absence d'un système de communication Paris-province qui aurait pu établir certains faits. Enthousiasmée par le livre de Young, la Convention le distribua dans toutes les communes de France.

Tout récemment, un autre Anglais, Colin Dyer¹, a eu l'idée de mettre ses pas dans ceux de Young pour voir si la France avait changé. Faute de jument aveugle (le véhicule de Young), Dyer circule en voiture, et c'est là que le bât blesse. Son livre n'intéresse vraiment que lorsqu'il évoque son prédécesseur aventureux. Par rapport à Young, je crois qu'il ne bat pas suffisamment la campagne. Il lui manque l'imprévu, la tête mouillée, les grands chemins et les ébranlements du quant-à-soi qui s'ensuivent.

(1989)

1. *La France revisitée. Sur les traces d'Arthur Young*, Denoël, 1989.

DEUX POÈTES

Un événement s'est produit dans l'édition de poésie : l'apparition de la collection de poche « Orphée », dirigée par Claude Michel Cluny aux éditions La Différence. Commencée avec *Psaumes pénitentiels* de David, elle a atteint, en mars 1990, le cinquantième titre. Outre la diversité de provenance des œuvres, la collection présente plusieurs attraits : des présentations suffisantes et claires, dépourvues de l'obscurantisme jargonneux qui dispense à bon compte de la difficulté d'écrire sans filet ; la présence du texte dans la langue d'origine à côté de la traduction ; l'occasion de découvrir des poètes étrangers peu traduits, difficiles d'accès ou injustement négligés ; enfin, un prix modique associé à la qualité.

Parcourant de nombreux volumes de la collection, j'ai été particulièrement sensible à deux titres. D'abord, *Dernier retour* d'Eichendorff¹. Qui voudrait présenter rapidement Eichendorff pourrait parler du poète romantique allemand le plus heureux, le plus chanté dans son pays et l'un des moins connus en français. La poésie d'Eichendorff, c'est toute une vie à la poursuite de quelques images, de quelques figures inépuisables et perpétuellement mouvantes. Philippe Giraudon, qui présente les poèmes, le remarque : tout est mouvement chez Eichendorff, jusqu'au « dernier retour » – la mort, l'entrée dans la patrie. Le mouvement est à la fois fatigant et vivifiant, marqué du double signe de la mort et de la vie. Le choix de quarante poèmes se termine sur ces vers :

Le voyageur dit alors : Je n'en peux plus —
Est-ce le matin qui est si éblouissant ?
Quels sont ces pays qui là-bas s'illuminent ? —
Son ami tourne vers lui son flambeau :
« Maintenant repose-toi une dernière fois,
Quand tu te réveilleras, nous serons arrivés. »

1. Traduit de l'allemand et présenté par Philippe Giraudon, La Différence, coll. « Orphée », n° 15, 1989.

L'allemand, plus explicite, dit : « nous serons à la maison ». Que reste-t-il de la lecture d'Eichendorff ? Sans paradoxe, beaucoup et peu. Moins stimulant que Hölderlin, sur qui on peut écrire indéfiniment en raison de ses aspérités, Eichendorff coule entre les doigts comme du sable. La traduction, qui efface la rimaillerie voyante et surannée, le rend encore plus fuyant. Dans son chant, toute particularité disparaît au profit d'images générales, comme s'il cherchait un dénominateur commun du monde. La diversité des phénomènes se trouve réduite, unifiée. Les images sont englobantes, totalisantes. Quand le poète évoque les cours d'eau qui, tous ensemble, « suivent leur route nocturne », on peut passer sans rien remarquer. Mais si on s'arrête à penser à cet énorme courant d'énergie qui anime la nuit, l'effet à retardement n'est que plus fort. Il est la conséquence d'une réserve aux deux sens du mot : provision et discrétion. Il demande à la perception de s'associer les renforts de l'imagination.

Eichendorff dit le miracle accompli par le chant : mû par la douleur et le manque, il se résout en paix unificatrice.

Alors tous les cœurs sont attentifs
Et tout se remplit de joie,
Mais nul ne sent la douleur,
Le mal au plus profond du chant.

En plus de l'idée, l'allemand donne l'image du phénomène : dans le chant (*Lied*), il y a la douleur (*Leid*), métamorphosée par le déplacement d'une lettre. Elle n'est que la dissonance avant l'accord final.

Après Eichendorff vinrent les hécatombes modernes et, après elles, Peter Huchel. L'histoire littéraire et celle de l'art en général ne feront jamais assez de place aux deux guerres qui les ont détraquées. Allemand de l'Est mort en 1981, Peter Huchel enjambe pourtant les deux guerres pour renouer, entre autres, avec Eichendorff et Lenau. La collection « Orphée » lui consacre son quarante-sixième titre¹. Entre 1948 et 1979, Huchel a publié les six recueils de poèmes qui constituent son œuvre complète. Sa trajectoire n'est pas sans rappeler celle de l'Anglais Geoffrey Hill. Son œuvre, aussi homogène que celle

1. *La tristesse est inhabitable*, traduit de l'allemand et présenté par Emmanuel Moses, 1990.

d'Eichendorff, illustre à merveille ces mots de Bruno Schultze, cités par Emmanuel Moses dans l'introduction : « Il y a des sujets qui nous sont de tout temps destinés, qui nous attendent à l'entrée même de la vie. [...] De telles images forment un programme, créent le capital solide de l'âme. [...] Il me semble que tout le reste de notre vie se passe à interpréter ces intuitions. [...] D'ailleurs, l'art ne trouve jamais le fin mot de ce secret. Il restera obscur. Le nœud qui s'est noué autour de l'âme n'est pas un nœud lâche, qui cédera lorsqu'on tirera le bout de la corde. Au contraire, il se resserre de plus en plus. » D'où, en avançant, une difficulté croissante, sensible chez Huchel, mais les images précoces sont invariables. Ce sont les trois règnes et les quatre éléments. Et le nazisme noir ? Et le communisme gris ? Ils passent ; règnes et éléments demeurent et leur figure, en permanence, interroge, provoque, traduit, reflète.

Rien à signaler.
La licorne s'en est allée
et repose dans le souvenir des forêts,
dans les chambres du pavot,
lorsque l'abbesse donne aux morts
le soleil et la lune.

L'automne s'éclaircit,
perd la mémoire
dans la trace de sang du hêtre.

Ce qui reste n'est autre
que le fil de fer noir dans l'air,
qui unit deux voix.

Dans l'abbaye blanche de l'hiver,
un coup d'aile silencieux.
Au nom duquel —
jusqu'à la fin du jour.

Trakl est présent dans ce poème et, derrière lui, l'esprit de la poésie allemande. Dans *Le contrat naturel*¹, Michel Serres propose un nouveau commandement : ne plus agir « comme s'il n'y avait pas de

1. François Bourin, 1990.

monde». On ne peut reprocher aux poètes allemands d'avoir écrit « comme s'il n'y avait pas de monde ». Ils ont placé la poésie dans un paysage qui, avec le temps, donne la mesure des métamorphoses de la sensibilité.

Toute complexité est tournée vers l'avenir : elle appelle et attend l'accroissement de l'esprit qui la rendra accessible. Le sort de la manière est opposé : en s'usant, elle devient manie. Mais il n'est pas question ici de manière, plutôt d'une façon particulière de « situer » la poésie, dans le sens où Max Jacob employait le mot et avec l'importance qu'il lui donnait. La poésie allemande dans son ensemble considère avec sympathie la permanence du monde. Pourquoi en serait-il autrement ? Parce que cette permanence insulterait ce qui passe et, par elle, se voit passer ? Tel arbre vivait ici avant que j'y sois ; il y vivra encore quand je n'y serai plus. La poésie m'intéresse quand elle laisse croire qu'elle porte plus d'intérêt à cet arbre qu'à elle-même.

(1989)

BOIRE DANS UN CRÂNE?

Bien que ma chronique de poésie soit finie, la provocation continue. Des éditeurs masochistes m'envoient encore des plaquettes. Un seul exemple de ces manœuvres tentatrices : *La place des yeux* de Larry Tremblay (éditions Trois). À la page 62, Larry m'apostrophe en ces termes :

fends mon crâne
fais-en un bol
où tu puisses coller tes lèvres

Peine perdue, Larry. Oh non ! Je ne boirai pas dans ton bol. Mille fois non. Provocation vaine ! J'ai pris la résolution d'être gentil et je m'y cramponne.

(1990)

FÊTE DE LA TERRE

J'ai toujours eu un faible pour les livres à part, bizarres, introuvables, dépaynants. Le XIX^e siècle a été fertile en ouvrages de cette sorte. En 1898, il en a donné un dernier : *Elizabeth et son jardin allemand*. On dit que le livre fut un *best-seller* en son temps. Maintenant que je le tiens, traduit presque cent ans après, je me demande si c'est un rêve. Une cousine de Katherine Mansfield mariée avec un cousin d'Achim d'Arnim, est-ce possible ? Les éditions Salvy existent-elles vraiment ? Et le jardin de Nassenheide, dont il est question dans ce journal intermittent, quelqu'un l'a-t-il réellement vu fleurir ? E. M. Forster, qui est allé à Nassenheide, déclare : « De jardin véritable, point » – mais il n'est pas sûr qu'il ait beaucoup apprécié Elizabeth von Arnim : elle n'aimait pas sa cravate. Je crois qu'en fin de compte, il lui préférait la Poméranie :

Vous n'avez pas idée de la lumière qui inondait au mois de mai ces terres couleur gris-fer. Les bouleaux bordaient les fossés et s'étendaient jusque dans les champs. Couverts de gui, certains formaient une sorte d'îlot au milieu d'un champ de seigle. Je pris l'habitude de m'isoler sur cet îlot avec ma grammaire allemande par les après-midi de grande chaleur. Le seigle, d'abord très bas, fut bientôt assez haut pour cacher un cerf au galop. Herr Steinweg et moi, qui partagions le même amour de la nature, allions souvent nous promener de concert. Il récitait des poèmes. Parfois nous pénétrions dans la forêt. Près de la maison un sentier parcourait un terrain vallonné qui n'avait pas été régulièrement planté. Un soir, le sentier fut frappé d'un rayon de soleil couleur de bière ambrée, dans lequel flottait une feuille unique, absolument immobile. Il se trouvait que, par exception, j'étais moi-même gorgé de bière, et je crois avoir été le jouet d'une illusion. Mais Steinweg, qui était la sobriété même, me confirma la présence de la feuille miraculeuse.

L'évocation de ce pays magique n'est pas de nature à m'ôter de l'esprit l'impression de rêver. J'ai pourtant en main un livre à la jaquette rouge vif, orné d'une reproduction de *L'arrosoir dans le jardin*

du Raincy, de Seurat. Un grand arrosoir de fer-blanc trône au bord d'une allée qui le contourne avec respect. Rien ne pouvait mieux convenir à cette jaquette qu'un souvenir de l'impressionnisme, éclatante fête de la terre dans l'atmosphère calfeutrée de la fin de l'autre siècle.

Elizabeth, vue par Forster, était « pleine de grâce et de vivacité, mais aussi capricieuse et moqueuse à l'extrême ». Son livre la montre telle, avec ses trois filles (le bébé d'avril, le bébé de mai et le bébé de juin, qui mènent une sarabande endiablée), son mari (surnommé l'Homme de Colère ou l'Homme Sage), des domestiques et quelques amies. La famille avait vécu cinq ans dans « les horreurs d'un appartement » de Berlin, puis, cédant à l'appel du dehors, Elizabeth avait entraîné tout le monde dans la vieille propriété abandonnée de Nassenheide, dans la région de Stettin, à quinze milles de la Baltique. Aussitôt avait germé un projet de jardin auquel elle aurait aimé mettre la main elle-même :

Tout en proie au bonheur de posséder mon propre jardin, et très impatiente de voir fleurir les lieux les plus désolés, il m'est arrivé un beau dimanche d'avril dernier, durant le repas des domestiques, de me glisser hors de la maison armée d'une pelle et d'un râteau et de bêcher fiévreusement un petit carré de terre [...] avant de revenir en toute hâte m'effondrer sur une chaise, rouge et confuse, et de me cacher derrière un livre pour préserver ma réputation d'honnête femme. Et pourtant... Sans doute cette activité manque-t-elle de grâce – on y devient si rouge –, mais elle est bénie de Dieu. Si Ève avait disposé d'une bêche au Paradis, et avait su s'en servir, cette malheureuse affaire de pomme et de serpent n'aurait jamais eu lieu.

La fête du dehors est pour Elizabeth une fête des sens, opposée à « cette espèce d'êtres sans yeux ni oreilles qui semblent peupler la majeure partie du monde ». « Êtres sans nez », ajoute-t-elle, précisant que son « bonheur de printemps est d'abord fait de l'odeur de la terre humide et des jeunes pousses ». Et tout cela, pour l'Homme Sage, n'est que « fantaisies déréglées », parce que, chez lui, le nez, les yeux et les oreilles ont été remplacés par un monocle.

L'appel du dehors mène Elizabeth au bord de la Baltique, en plein hiver, pour un pique-nique où l'on mange autant de laine de

mitaines que de pain gelé. Dans «le monde humide de novembre», c'est la forêt qui l'attire. À la belle saison, la joie vient du jardin. «À partir du mois de mai, je suis perpétuellement en fête», dit Irais, une amie en visite. «Et voilà pourquoi vous m'êtes bien chère», songe Elizabeth. Les contrariétés qui donnent du relief au temps de fête viennent de l'Homme de Colère, du jardinier sans imagination, du va - cher qui dort sous un arbre pendant que ses animaux s'égarent dans le jardin. Petites contrariétés, qui cachent la grande, l'inévitable : le sentiment de faiblesse de qui s'approche de la terre suffisamment pour éprouver sa petitesse devant des phénomènes dont il n'est jamais vraiment maître, qu'il s'agisse de ses lacunes ou des caprices des intempéries. Pour Elizabeth von Arnim, cette situation de faiblesse semble porteuse d'une vérité que l'éloignement de la terre fait oublier dans des illusions de sécurité, de grandeur et de toute-puissance. La conscience de sa faiblesse est-elle donc vraiment une contrariété? Elle n'annule pas sa joie. Elle lui apprend à éprouver la joie comme un don et, par le fait même, lui enseigne la gratitude.

J'aurais aimé, longtemps, ainsi que m'y invitait une coquille magistrale, «poursuivre dans cette voix». À défaut de pages supplémentaires, des échos ont prolongé le livre. D'abord Jouve, souhaitant ne pas quitter les fleurs, parce que «partout ailleurs on nous enferme pour mourir». Ensuite ces vers de Yeats, dans les traductions magnifiques d'équilibre et de calme qu'Yves Bonnefoy vient de rassembler :

John Synge et moi, et Augusta Gregory
 Pensâmes que tout ce que nous devons faire, dire, chanter,
 Doit monter d'un contact avec la terre
 Et que de ce contact, comme Antée, tout prend force.
 Nous trois, nous seuls, dans l'époque moderne,
 Avons tout rapporté à cette mesure
 Qui est le rêve du noble et du mendiant¹.

1. Yves Bonnefoy, *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, Hermann, 1989, p. 157.

Synge, Lady Gregory et Yeats n'ont pas été les seuls à penser de la sorte. À sa façon, Elizabeth von Arnim avait essayé de fonder sur la terre quelque chose de noble et de mendiant.

(1990)

Elizabeth von Arnim, *Elizabeth et son jardin allemand*, précédé de *Souvenirs de Nassenbeide* par E. M. Forster, traduit de l'anglais par François Depuigrenet Desroussilles, Salvy, 1990.

INVENTIONS IRLANDAISES

Flann O'Brien, l'étonnant auteur de *Kermesse irlandaise* et du *Troisième policier*, considéré par les Irlandais comme un égal de Joyce, a aussi à son actif un volume de *Dublinoiseries* (traduit de l'anglais par Patrick Reumaux et Bernard Genies, éditions Jean-Cyrille Godefroy, 1983). O'Brien est mort le 1^{er} avril 1966, mais ses inventions demeurent. *Dublinoiseries* mentionne son célèbre procédé pour cacher l'Irlande en cas de guerre, sa broche à bougie pour tunnelier, son altineige et, surtout, son pantalon d'urgence. C'est un pantalon large dont les poches, qui descendent jusqu'aux pieds, permettent de dissimuler au moins quatre bouteilles. Que se passera-t-il, demande O'Brien, si le porteur du pantalon reçoit accidentellement un coup dans la jambe? Rien, répond-il, les poches sont étanches. Un petit tuyau flexible permettra de transvaser le précieux liquide, ou mieux, de biberonner en toute quiétude, en se cachant derrière l'*Irish Times*.

(1990)

L'ART D'ÉVOQUER

Jusqu'à dix-sept ans, j'ai eu un gros cahier où je notais des pensées d'écrivains. C'est à peu près à cette époque que mon intérêt pour les idées écrites a commencé à décroître, tandis qu'augmentait ma curiosité pour le pouvoir qu'a la langue d'évoquer le monde par la narration, la description, le portrait, le dialogue, le poème. Parmi les écrivains d'idées, je ne vois que Simone Weil qui ait vraiment compté, de façon durable. Elle, depuis 1964, je l'ai lue et relue, pour m'exposer toujours davantage à sa présence. Pendant ce temps, tous les moyens d'évoquer le monde et la vie dans la langue m'intéressaient. (Je ne parle pas de langage, je ne sais pas ce que c'est.) L'évocation n'était pas à la mode. Elle me semblait pourtant moins prétentieuse (et donc plus digne de confiance) que la « subversion » qui battait son plein. Je pouvais à la rigueur voir, dans la « subversion » du sens ou de la langue, une retombée tardive de la maîtrise, mais chez un débutant, que pouvait-elle être, sinon un masque dérisoire de l'incapacité ? Les raz-de-marée que produirait une mer à sec seraient tout à fait illusoire, et j'étais à zéro. Je cherchais à apprendre, à développer mes moyens d'expression et d'évocation en essayant d'écrire et en lisant. Vingt-cinq ans après, j'ai l'impression d'avoir commencé hier. J'ai pourtant lu des quantités de livres. J'ai oublié le contenu de la plupart. Pour mesurer ce qu'ils m'ont appris sur la langue, il faudrait savoir jusqu'à quel point j'ai progressé dans l'écrit. Or je ne suis pas sûr d'avoir avancé d'un millimètre. J'ai la sensation d'essayer en tâtonnant, comme au début, et j'ignore si j'ai perdu ou non mon temps à lire.

La puissance d'évocation la plus grande, la capacité la plus évidente de rendre quelque chose présent, vivant et convaincant par les mots, je les ai trouvées chez Hopkins. Pas seulement chez lui. Il me semble qu'il est possible d'arriver à un résultat analogue par des moyens inverses. Je le devine en lisant un passage comme celui-ci : « Le temps passe, la neige et l'hiver sont venus. Je m'arrête ici. Nul ne sait combien de temps je suis resté ici à réfléchir, mais je ne suis pas

allé plus loin. Je pensais pouvoir dire quelque chose d'inimitable et de frappant sur le compte de la neige et de l'hiver, mais je n'ai pas réussi. Ça ne fait rien. Je me suis réveillé un matin et j'ai trouvé de la neige et l'hiver, c'est tout¹. » Ces lignes m'ont tellement plu que je les ai recopiées. Elles sont d'un des grands prosateurs de ce siècle. Je suis sûr d'avoir beaucoup à apprendre de ces lignes, bien que je ne sache pas trop comment mettre à profit leur enseignement. Ce que je peux voir, c'est qu'elles renoncent à l'intensité et qu'en y renonçant, elles accèdent aussi à un plan supérieur de l'évocation. Il s'en dégage ce que j'appellerais l'envoûtement de la simplicité.

J'ai lu aussi, un peu dans le même sens : « Écrire ! Voilà, c'est au sujet des toits, des caoutchoucs, des dos qu'il faut écrire, et non pas du tout pour lutter contre l'arbitraire et la violence, défendre les opprimés et les spoliés, donner des types vivants, broser de larges tableaux de la vie sociale contemporaine, de ses mentalités et courants ! [...] Et voici que je discernais une bourgade inconnue, inexistante, imaginaire seulement, mais telle que, semblait-il, toute ma vie s'y était écoulée. Je voyais de larges rues encombrées de neige, des cahutes noires dans la neige, une rouge lueur dans l'une d'elles... Et je me répétais en extase : oui, oui, c'est ça qu'il faut écrire, trois mots : neige, cahute et une lampette – rien de plus². » Ces quelques lignes auraient-elles suffi, au lieu des montagnes de livres que j'ai lus, ou fallait-il retourner des montagnes pour les trouver ?

Ces derniers temps, j'ai aimé un récit : *Au cœur de la forêt* d'Helen Hoover³. Les manuels ne parleront jamais d'elle, mais son livre est intéressant à lire, à cause de l'art d'évoquer. Les toits, les caoutchoucs, les dos, cahute, neige et lampette y sont, avec toutes les péripéties qui découlent du fait d'être au monde, plutôt qu'enfermé dans des dédales intérieurs sans issue. J'aurais aimé être là le jour où l'on s'est aperçu que le ciel n'est pas un plafond et qu'au-dessus des têtes, c'est tout de suite l'infini. Je n'y étais pas, je n'ai pas éprouvé cette

1. Knut Hamsun, *Sur les sentiers où l'herbe repousse*, traduit du norvégien par Régis Boyer, Calmann-Lévy, 1981, p. 161.

2. Ivan Bounine, *Elle*, traduit du russe par Maurice Parijanine, Stock, 1985, p. 91-93.

3. Traduit de l'américain par A. Porm, Calmann-Lévy, 1975.

libération, mais par le livre d'Helen Hoover, j'ai bénéficié de quelques répercussions lointaines de ce moment. Le témoignage direct et sans façon de qui a été au monde, je peux l'apprécier aujourd'hui. Quel chemin parcouru depuis le gros cahier! Pas plus qu'à Helen Hoover, les manuels ne penseront à *La grande muraille* de Claude Michelet¹. Et pourtant, évoquer de façon convaincante un homme en train de construire un mur, pierre après pierre, c'est difficile. On peut être reconnaissant d'avoir lu cela.

Je me dis parfois : « Si je pouvais trouver le ton du courrier ! Si j'imaginais que j'écris à quelqu'un ! » Le ton et la manière des lettres, quand ils viennent d'eux-mêmes, poussés par un bonheur tel que la main peine à suivre, qu'y a-t-il de mieux ? La question m'introduit chez M^{me} de Sévigné. J'ai lu ses lettres complètes l'hiver dernier, sans sauter une ligne. On est à côté d'elle quand Turenne meurt, plus près d'elle que si elle avait filmé les événements. On se retient de sourire avec elle quand, sortant d'écouter Bourdaloue, elle dit sa déception de ne pas sortir plus dévote. L'art d'évoquer est là, et comme les sommets de l'évocation se touchent, on peut imaginer la marquise au bras de Céline. Quand il rend si bien la frénésie de Courtial, sa descente du ciel au sous-sol, des montgolfières trouées aux pommes de terre putrides, il est près d'elle. Et la lecture me fait penser : « Il faudrait écrire comme la marquise ! comme Ferdinand ! » – alors qu'il faudrait écrire comme soi, sans jamais s'imiter. Reste à trouver la signification pratique de « faire comme soi sans s'imiter », et pour qui la trouve, à reconnaître qu'il en prend le chemin.

J'ai écrit une fois :

Bonne nuit à la femme qui chante
Elle n'avale pas de mouches
Si j'étais dans le vitrail
Je pourrais chanter comme elle

J'avais en tête un vitrail ancien qui n'a sans doute jamais existé. Je voyais un chœur où une femme chantait la bouche grande ouverte (un vrai four, à en perdre la voix). Je voyais aussi la distance décou - rageante entre les mots et ce qu'ils étaient censés évoquer. Une page

1. Coll. « Pocket », numéro 1999.

d'explications était nécessaire. Le mouvement avait tourné à vide. L'évocation était ratée. Tellement ratée par rapport à celle du petit tableau de Kondrachev ! « Le tableau était deux fois plus haut que large. Il y avait un ravin profond entre deux falaises. Sur chaque bord, à droite et à gauche, il y avait une forêt, une épaisse futaie primitive. Des fougères et des buissons de ronces hostiles avaient envahi les flancs de la falaise. En haut à gauche, sortant de la forêt, un cheval gris clair apparaissait, monté par un cavalier casqué et vêtu d'un grand manteau. Le destrier n'avait pas peur de l'abîme et il venait de lever son sabot, tout prêt, suivant les ordres du cavalier, à reculer ou à sauter par-dessus. Mais ce n'était pas l'abîme que regardait le cavalier. Stupéfait, il regardait au loin où une lumière d'un or rougeoyant, venant peut-être du soleil, peut-être d'une source plus pure que le soleil, brillait derrière un château. Au sommet de la montagne qui s'élevait par paliers, lui aussi s'élevant par degrés et par tourelles, visible d'en bas de la gorge à travers les fougères et les arbres, s'élevant vers le ciel, aussi irréel que si c'était une construction de nuages, vibrant, vague et pourtant visible dans sa perfection qui n'était pas de ce monde, se dressait le château auréolé de violet du Saint Graal¹. »

Si *je* est un autre, je suis Perceval le Gallois. J'attrape à mains nues les lapins sauvages. C'est tout simple : je plonge sur eux sans crier gare. Vous ne me croyez pas ? Voyez John Boorman : il m'a filmé en train de plonger. Tout de suite après, on me voit dépecer le lapin et tourner la broche. La scène du plongeon est réussie. Je ne me casse pas les coudes. Le lapin n'a pas l'air drogué – aucune torpeur – et je l'attrape du premier coup. Dommage qu'un instant manque : l'instant précis du contact, où mes mains saisissent l'animal. Voilà le pouvoir évocateur : faire en même temps vrai et faux, n'est-ce pas ? Comprenez-vous ? Moi, pas du tout. Je m'y perds complètement, comme toujours, aussitôt que les choses se compliquent. Remarquez, je ne suis tout de même pas si sot, je sais reconnaître une évocation manquée. Avez-vous noté que Jean de Florette porte le mâle dans la cage de la lapine, alors qu'il faut faire le contraire ?

1. Alexandre Soljenitsyne, *Le premier cercle*, traduit du russe par Henri-Gabriel Kybarthi, Laffont, 1968, coll. « Le Livre de poche », n° 3292, p. 378.

Ce qu'il y a de merveilleux chez don Quichotte, c'est qu'il change toujours de place. Quelle mobilité dans l'armure ! Jean Rivard, lui, ne se déplace guère. Il a sa hache, son carré à défricher, ses calculs de cendres et de potasse. Mais il lit *Don Quichotte* dans sa cabane, c'est sa façon de voyager. En passant, je me demande combien de citoyens de ma ville en avance (Laval) ont lu *Don Quichotte*. Quand je pense qu'un homme du noir et inculte Canada français d'autrefois m'est montré en train de lire Cervantès, je me demande si je devrais rougir pour Laval. Et voilà que je rougis, avant même d'avoir étudié à fond la question lavalloise. J'ai soudain peur de mourir tout rouge, comme les matelots de *La tempête* de mourir mouillés.

Évoquer, savoir évoquer le monde et la vie ! Il est plus facile d'évoquer des livres. Tous ceux que j'ai oubliés n'ont pas disparu. Ils forment autour de moi une réserve invisible comme l'air. À tout moment, comme l'air, une fumée ou un arbre agité peut en révéler la présence. En agitant Hamsun et Bounine, tout à l'heure, j'ai ébranlé le souvenir d'*Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. J'avais mis Gide de côté depuis longtemps quand j'ai relu, il y a deux ans, son dernier livre. Ce fut une surprise émerveillée. Dans son journal, Gide avait dit sa peur endémique de paraître inintelligent. Dans *Ainsi soit-il*, je crois que sa peur l'a lâché. Peut-être rassuré sur ses capacités par le prix Nobel, il est enfin libre, libre d'évoquer ce qui ne donne aucun crédit, de scandale ou autre, libre d'évoquer ce qui ne donne rien.

Je suis en train de lire les mémoires de Sean O'Casey. J'ai appris à aimer O'Casey sur les planches, en jouant le rôle de l'ivrogne dans sa première pièce. En lisant *Enfance irlandaise*¹, le premier volet de son autobiographie, je pense à une photo de lui, déjà âgé, emmitoufflé dans ses lainages, des besicles sur le nez, fumant la pipe. Je cherche le petit Johnny d'*Enfance irlandaise* dans cette image vague, ou l'inverse, l'homme âgé dans Johnny. Je vais sans répit de l'un à l'autre et crois pouvoir souvent conclure, rassuré : oui, Johnny est bien Sean, Sean est bien Johnny. Au début d'*Enfance irlandaise*, l'évocation en quelques traits de « l'époque Tennyson » suffit à révéler O'Casey à qui ne l'a jamais lu ni joué. « Tennyson, écrit-il, avait dépê -

1. Traduit de l'anglais par Christine Longepierre, Le Chemin vert, 1985.

ché ses vierges inflexibles, ses rois et ses guerriers de carton par les grands chemins et les sentiers qui sillonnaient les pelouses des nantis.» Quelques lignes encore, où il est question de galops entre les roses et les roses trémières, de sourires et de soupirs, de bouquets de fleurs cueillis négligemment du bout des lances, et l'on sait que l'humour et l'ironie ne seront pas faciles à démêler de la tendresse, que le regard moqueur, le regard ému et le regard révolté ne seront qu'un regard : celui qui évoque.

C'est l'heure à laquelle Brendan Behan, à peine levé, et tout en protestant qu'il était «très convenable», allait boire quelques verres pour se remettre d'aplomb. Il se souvenait de sa grand-mère, de la pauvre M^{me} Murphy. Elle se maintenait grâce au whisky et à la bière, sur «un lit de mort tout à fait joyeux». On la voit évoluer dans *Confessions d'un rebelle irlandais*¹. C'est à elle que je confie, pour terminer, que les effets de l'art d'évoquer sont plus simples que les moyens de l'acquérir : ils donnent envie de lire jusqu'au bout. Ne serait-ce que pour les bons moments où l'évocation a su me retenir, non, je n'ai peut-être pas perdu mon temps à lire.

(1990)

1. De Brendan Behan, traduit de l'anglais par Mélusine de Haulleville, Gallimard, 1986.

POUR QUELQUES MOTS

Le contrat naturel de Michel Serres (François Bourin, 1990) parle du temps des horloges et du temps des intempéries. Il évoque ceux qui vivent dans le premier, ceux dont l'existence dépendait du second : « Deux hommes jadis vivaient plongés dans le temps extérieur des intempéries : le paysan et le marin, dont l'emploi du temps dépendait, heure par heure, de l'état du ciel et des saisons. » Ces hommes-là ne pouvaient vivre comme si le monde n'existait pas. Michel Serres leur oppose tout ce qui vit dans les codes, les étalages, les réseaux de communication, le langage, la pensée a-cosmique, le commentaire à gogo, et jamais plus dehors avec les choses. Perte du monde et perte de la religion, c'est peut-être une même perte : « Qui n'a point de religion ne devrait pas se dire athée ou mécréant, mais négligent. La notion de négligence fait comprendre notre temps. » S'ensuit un nouveau départ, animé par le commandement d'aimer le monde. Porteur d'une éthique où la physique a plus d'importance que la cité, le contrat avec la planète relègue à l'arrière-plan « Sartre et les politiciens moralistes », à qui « nul n'osait répondre qu'ils ignoraient la physique ». Dans ces derniers mots en particulier, il m'a semblé toucher quelque chose que j'attendais depuis longtemps.

(1990)

COURAGE ET BRICOLAGE

Andreï Sakharov, brillant physicien et défenseur des droits de l'homme, est mort en septembre 1989. En mai 1990 paraissaient au Seuil ses *Mémoires*, huit cents pages qui prennent souvent la tournure d'un conte, tant les épreuves traversées par les héros sont sinistrement merveilleuses. Au milieu d'absurdités cruelles, des moments de grâce : portraits de famille, portraits de physiciens, portrait de Soljenitsyne qui montre la nature de ses rapports avec Sakharov (divergences, incompréhensions, agacement, estime, admiration, respect). Autre beau moment du récit : le long voyage avec Elena Bonner vers Andreï Tverdokhlebov relégué en Iakoutie. Pour le trouver, les voyageurs ont un point de repère : la photo d'un poêle que Tverdokhlebov a fabriqué avec une roue de voiture. Et les voilà en route. La dernière étape est une nuit de marche à la pleine lune. « Il m'est resté, de cette marche nocturne, un sentiment aigu de bonheur : nous étions seuls, nous étions ensemble dans la forêt, nous faisons une bonne chose. » Le matin, ils tombent sur le fameux poêle installé dans la cour de Tverdokhlebov. Il n'est plus question du poêle par la suite. Le mystère de la fabrication de l'engin avec une roue de voiture reste entier, je n'arrive pas à l'imaginer, je ne comprends pas pourquoi il était dehors, mais il est certain que la montée des libertés en URSS est passée par une multitude d'actes de courage patients comme ceux que raconte ce livre, et par un nombre non moins grand d'appareils de chauffage à base de roues de voitures. Ainsi s'est accomplie la prophétie de la grand-mère de Sakharov : « Le moujik russe est un propriétaire et, en l'ignorant, les bolcheviks auront les pires déboires. » La chaleur qui rayonne des *Mémoires* illustre cette intuition exprimée dans les premières pages : « Je ne puis me représenter l'univers et la vie humaine sans un principe qui leur donne une signification, sans une source de chaleur spirituelle, hors de la matière et de ses lois. »

(1991)

UN ENRACINEMENT DÉPAYSANT¹

Imaginez une œuvre échelonnée sur une cinquantaine d'années ; une œuvre libre, qui ne s'embarrasse d'aucune concession ; une œuvre assez à l'écart pour enseigner l'indépendance à ceux qui la cherchent ; une œuvre qui va partout, des anges aux autos, sans perdre sa personnalité où que ce soit ; une œuvre à l'aise en vers et en prose, en français et en anglais, dans le quatrain et le dialogue, dans la ritournelle et le poème presque épique ; une œuvre qui sait s'amuser, s'émouvoir, réfléchir, méditer, contempler, prier ; une œuvre qui, au signe moins, préfère l'addition et la multiplication ; une œuvre jamais neutre, toujours passionnée par son sujet ; une œuvre au pas inimitable, reconnaissable entre mille ; une œuvre bâtie sur la maîtrise de la langue (ce n'est pas si fréquent qu'on le croirait) ; une œuvre qui n'ignore pas les grandes traditions de la poésie (ce n'est pas si fréquent non plus) ; une œuvre qui, enfin, par sa dilatation progressive suivie d'un mouvement égal de resserrement jusqu'au silence, ressemble à une vie humaine. Imaginez cette œuvre et demandez-vous laquelle, dans la poésie québécoise, correspond le mieux à ce que vous venez d'imaginer. Je crois que vous n'en trouverez qu'une : celle de Rina Lasnier.

À condition, bien sûr, que vous l'ayez lue, de 1939 à 1987, de *Féerie indienne* à *Brisées*. Si vous l'avez lue, peut-être pensez-vous avec moi que Rina Lasnier est le plus grand poète québécois vivant. Si vous pensez ainsi, j' imagine que l'indépendance ne vous fait pas peur, car vous vous éloignez quelque peu des opinions convenues et de plusieurs livres récents qui présentent la littérature québécoise. *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*, de Lise Gauvin et Gaston Miron², accorde à Rina Lasnier moins de place qu'à Nicole Brossard. *L'écologie du réel*, de Pierre Nepveu³, qui interprète l'évolu -

1. Préface à Rina Lasnier, *Présence de l'absence*, L'Hexagone, coll. « Typo », 1992.

2. Seghers, 1989.

3. Boréal, 1987.

tion de la poésie québécoise, ignore jusqu'au nom de Rina Lasnier. Dans *La poésie québécoise*, de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu¹, pour dix pages qu'on lui attribue, on en donne dix à Paul Chamberland et presque autant à Michel Beaulieu. Avec votre idée sur Rina Lasnier, vous vous sentez loin de ces publications, et vous vous demandez d'où vient la divergence. N'est-ce pas l'inspiration religieuse qui gêne et empêche qu'on donne à Rina Lasnier la place qui lui revient? Ce qui vous met cette question à l'esprit, c'est l'embarras que vous pressentez chez certains commentateurs quand vous lisez des formules vagues comme «mystique entretien avec les forces christiques», «inscription dans le spirituel» ou «problématique du religieux²». Vous avez l'impression qu'ils ne savent pas trop de quoi ils parlent, en parlent avec des pincettes, ou dissolvent leur sujet dans une brume prudente. Vous en voyez d'autres qui, ayant reconnu la valeur de l'œuvre de Rina Lasnier, s'empressent de se laver les mains : juste ciel, s'il fallait que quelqu'un s' imagine qu'ils entretiennent la moindre connivence avec le christianisme ! Tout cela vous amuse un peu et, en même temps, vous déçoit. La plus grande liberté vous paraît du côté de Rina Lasnier, chez qui l'inspiration religieuse ne provoque aucun malaise, aucune infirmité dans l'expression, aucune gêne aux entournures. Vous avez constaté cette liberté en lisant, dans *Présence de l'absence* :

Et les anges reculent entre leurs ailes
 Quand Dieu dissipe son or pour apprivoiser l'ombre ;
 Quand Dieu retourne et repose ses paumes
 Pour ce vide et ce poids du regard attentif ;
 La bête retend vers l'homme son cœur sauvage
 Et l'homme retire de Dieu son cœur avare.

Pour lire de plain-pied ces vers et bien d'autres, la foi chrétienne est-elle nécessaire? L'expérience de Dieu peut-elle signifier quelque chose de l'extérieur? Est-il possible d'apprécier les vers qui portent cette expérience sans la partager? Ou bien un naturel religieux, sans

1. L'Hexagone, 1986.

2. Qui est ce religieux? Quelle est sa problématique? On parle aussi de «retour du religieux». Est-ce le même personnage qui revient de voyage? (Note de 2001)

allégeance particulière, suffit-il à donner la sympathie qu'il faut? En vérité, je ne sais pas. Je dirais qu'au minimum, avant de lire Rina Lasnier, il est bon d'avoir lu et médité la Bible au point de s'en imprégner. Qui n'en est pas imprégné, quel sens donnera-t-il, dans *Présence de l'absence*, au sceau, à l'ange, au sang, à la biche, au cerf, aux limbes, à la fiancée, à l'époux, à l'âme, au corps sacrificiel, à Satan, à l'Amour, à Dieu? Si je pose ces questions, c'est que je crois qu'on fausserait profondément le sens de l'œuvre de Rina Lasnier en y voyant plusieurs secteurs indépendants, par exemple un secteur religieux (de préférence laissé de côté), un secteur « nature » (pourquoi pas écologiste?) et un secteur simplement humain, familial, quotidien, moderne, intime ou qualifié de n'importe quelle manière au goût du jour. Pour aborder l'œuvre dans la perspective qui est la sienne, je crois qu'il faut la considérer comme un tout gouverné par une expérience humaine dont on ne peut exclure à aucun moment le regard chrétien. Son côté tragique dépend de ce regard, autant que son côté joyeux, et des poèmes comme « Présence de l'eau vierge » ou « L'arbre en feu » sont aussi religieux que « Noël de la mère vieille ». Le regard chrétien n'exclut jamais le poids humain; au contraire, il l'aggrave en plaçant tout ce qui est humain et terrestre dans la perspective du salut et de la perte. Parler de « mysticisme désincarné » est une contradiction dans les termes; pour le prouver à quelqu'un, si c'était nécessaire, il suffirait de lui faire lire l'œuvre indissociablement humaine et chrétienne de Rina Lasnier. Il me semble que toute conception de l'œuvre qui n'irait pas jusqu'à cette perception de la dramatisation intégrale de la vie terrestre demeurerait superficielle.

L'auteur annonce ainsi ses couleurs dans l'avant-dire à *L'échelle des anges*: « Chaque fois que le monde refuse au visible sa convergence naturelle avec l'invisible, du même coup il refuse à la poésie sa vocation, et à l'homme, le sens du sacré¹. » Placer la poésie si haut, et contre les habitudes du monde, c'est reléguer au rang d'errements ou d'ersatz à peu près tout ce qui se publie. Cette déclaration d'éloignement fait de l'œuvre une planète singulière, située à une distance d'autant plus marquée que les fondements spirituels qui président à son existence sont loin d'être, en elle, les seuls motifs de

1. Fides, 1975, p. 20.

dépaysement. Autant la poésie, aujourd'hui, est généralement pauvre, prosaïque, sans images, sans caractères distinctifs appuyés et portée à réduire ce qu'elle évoque ou à se plaire dans la trivialité, autant celle de Rina Lasnier est riche, chargée d'images, saturée de mots peu familiers, écrite en vers qui sont résolument des vers, autant elle intensifie et magnifie ce qu'elle évoque. Rien de quelconque chez elle, rien non plus de trop régulier qui permettrait de l'affilier au ronron néo-classique. Les vers boitent volontairement, n'aiment pas se ressembler, préfèrent les longueurs floues aux comptes de syllabes faciles à établir. Ils sont plus près de l'eau que de la pierre, mais dans un cadre architectural fort. Leur relief est permanent, sans temps morts. Une intensité constante les caractérise, tant dans la facture, marquée souvent par l'accumulation, l'énumération, les litanies de « quand » et de « si », que dans l'évocation, qui cherche les sujets éblouissants : l'or, les pierreries, les opales, les arbres en fleurs. Ce choix de la richesse contre les réductions, les mutilations, les rétrécissements, les amoindrissements, on doit le mettre en rapport avec l'avant-dire de l'auteur à *Poèmes I*¹. C'est un plaidoyer pour une poésie maximaliste, qui n'exclut l'expression d'aucune dimension humaine et se donne tous les droits formels.

En se démarquant de tendances « amaigrissantes », Rina Lasnier s'éloigne de la poésie courante d'aujourd'hui pour se rapprocher de sources lointaines et fécondes, non seulement la source biblique et la persane, mais aussi la populaire. On le constatera en lisant, dans *Présence de l'absence*, huit chansons. Elles côtoient deux morceaux beaucoup plus amples : « Présence de l'absence » et « Le roi de jade ». Un passage de *Miroirs*, publié quatre ans après, éclaire ces deux grands morceaux. Il y est question d'un forgeron qui réfléchit devant la porte qu'il a forgée : « Ces arabesques de métal, qu'était-ce sinon la profusion soumise à l'ordre de la beauté ; et cet innervement ne figurait-il pas la circulation brûlante de l'inspiration et ce qu'il reste de beauté après le retrait de la vision ? Ces ajours communiquant sans cesse à l'immense n'étaient-ils pas, tour à tour, cette oreille tendue vers la parole sans son, cet œil tendu du haut en bas de l'espace ? Ces

1. Fides, 1972, p. 7-18.

jeux du plein et du vide ne marquaient-ils pas la double face, le double destin de toute durée, absence et présence? [...] La rose elle-même sait-elle si son parfum augmente sa présence ou précise son absence¹? » On épiloguerait sans fin sur les tenants et aboutissants de la présence-absence. C'est celle de l'artiste dans l'art; celle de la vision dans le résidu de l'œuvre; celle de l'artiste dans le monde; celle de l'art dans le monde; celle du chrétien dans le monde; celle du monde pour le chrétien; celle de l'amante et de l'amant dans l'amour; celle de l'inspiration dans le temps; celle de Dieu dans la durée :

Le temps n'est rien qu'un oppressant dimanche,
D'Élohim la remuante absence
Quand l'Esprit cesse son baiser
Et laisse la voix recompter la distance
Entre le murmure et le silence.
Baiser! somme de l'éternité!

Ici domine le caractère oppressant de l'absence, mais ailleurs, la présence est un éteignoir :

Je suis l'embrasement amoureux de l'absence sans
la poix de la présence.

Présence et absence semblent se révéler à leur heure aussi désirables l'une que l'autre. Elles forment la «double face» de tout, un enracinement-dépaysement dans un monde divisé où rien ne se résout. La présence-absence est un nœud indéfaisable, une loi inhérente au monde et à ce qu'il contient. Sans absence, pas de poésie : c'est à la faveur de l'absence que «la voix recompte la distance». Sans présence, sans «baiser», pas de poésie non plus.

Celle qu'on lit dans *Présence de l'absence* propose un modèle réduit de l'œuvre de Rina Lasnier. Tout y est, sauf la prose. On circule des poèmes amples aux petites chansons, en passant par les quatrains. On peut voir dans cette diversité une absence de parti pris limitatif, ou, au contraire – comme on voudra –, la présence d'un parti

1. Éditions de l'Atelier, 1960, p. 117-118.

pris de diversité dans les moyens d'expression, de fructification libre, comme d'un pommier qui porterait en même temps, avec naturel, plusieurs variétés de pommes.

(1991)

LE 2 JANVIER

Il a plu pendant deux jours et la neige et le froid sont revenus. En sortant pelleter, j'ai dérangé la tourterelle triste. Elle est allée se percher sur une épinette avec un vrombissement de perdrix. Seule parmi les oiseaux que je vois, elle mange le blé en excès dans le mélange de grains. Monsieur cardinal et Madame se suivent à faible distance dans les lilas. Ils font les indifférents, surtout le Monsieur entiché de son rouge. De l'autre côté de l'avenue, un homme à cheval sur le faîte du toit ramone sa cheminée. Il visse une à une les rallonges du hérisson. Je vois sa silhouette s'agiter entre deux bouleaux. Il s'arrête et profite de sa position pour examiner les environs. À quoi pense-t-il? Le monde vu des toits invite à siffloter ou à chanter. Je l'ai constaté en montant des charpentes. L'homme a terminé. Il tapote le chapeau de cheminée pour en décoller la suie avant de le revisser. Avec le hérisson et les rallonges, il gagne posément l'arrière de la toiture, où doit l'attendre une échelle. Son activité était si élémentaire, si dénuée de prétention et pourtant si haute, sur fond de ciel, que j'étais tout retourné de le regarder. Maintenant, je suis déçu qu'il ait disparu, mais la cheminée recommence à fumer, en signe de vie plus secret.

(1991)

POURQUOI Y REVENIR ?

Richard Young mène deux existences parallèles, l'une aujourd'hui, l'autre au ^{xiv}^e siècle, où il suit comme leur ombre Isolda, Bodrugan, Roger, sans pouvoir se matérialiser devant eux. Qui le verrait les poursuivre dans la campagne, trébuchant et se relevant à l'aveuglette, guettant accroupi, repartant, le prendrait pour un halluciné. La première fois que le monde a changé autour de lui, il a été frappé par « le vert intense du paysage, l'herbe qui semblait se diviser en brins jaillissant, comme individuellement, d'un sol plus jeune et plus rude ». Je cite de mémoire, je n'ai pas rouvert depuis quatre ou cinq ans *La maison sur le rivage* de Daphné du Maurier (Albin Michel, 1970). Ce n'est pas un chef-d'œuvre, aucun renouvellement littéraire n'est venu de là, en somme, le roman n'a pas grand-chose pour lui – sauf de revenir, de m'appeler à intervalles réguliers comme aucun autre. Il me rattrape toujours et me tire vers lui par l'image de l'herbe intense et jaillissante.

(1991)

DES LIVRES DONT PERSONNE NE PARLE ET QU'ON NE TROUVE NULLE PART

Jens Peter Jacobsen, *Marie Grubbe*, roman traduit du danois par T. Hammar, Ombres, 1986 ; *Mogens*, nouvelles traduites du danois par Frédéric Durand, Ombres, 1987.

Attentif aux recommandations de Rilke, il y a longtemps que j'espérais lire Jacobsen. *Marie Grubbe* et *Mogens* se sont présentés là où ma curiosité attendait *Niels Lybne*, toujours pas rencontré¹.

Qu'est-ce que *Marie Grubbe*? Musil, perplexé, concluait à un ouvrage « illusionniste ». Ses notes laissent entrevoir qu'il se crut en face d'un fantôme de roman, d'une vision, d'une arabesque. L'apparence du roman est là, dans la vie imaginaire d'une femme du XVII^e siècle, mais on n'a pas l'impression du fil d'une vie, plutôt d'un schéma obtenu à la façon du théâtre, qui coupe le fil en scènes de haut relief. Les points culminants du livre, je les ai vus dans quatre scènes dialoguées, si saisissantes que la trame qui mène de l'une à l'autre semble du remplissage. Première scène : Marie et Ulrik Christian (p. 63-64) – un malentendu tragique. Ulrik Christian mourant chasse la jeune Marie comme un « esprit damné ». Deuxième scène : Marie et Sti Hoeg (p. 133-137) – un dialogue shakespearien, auquel les nuages participent. Quel dialogue faux, personne n'a jamais parlé ainsi ! Et quel dialogue vrai, tel qu'un dialogue devrait être pour toucher ce que la perception habituelle n'atteint jamais, un dialogue au sommet, parce que chaque personnage, cessant de prendre ses idées pour du pain bénit, s'y révèle inconnu et inexplicable à l'autre et à lui-même, et plus réellement proche de l'autre par cette similitude que par tout autre point commun :

— [...] Ne croirait-on pas, à nous entendre, que moi je me traînais oppressé par la pensée de la corruption de ce monde et des choses

1. Il existe pourtant une traduction parue chez Stock en 1984.

de ce monde, de leur vanité et de leur instabilité, et que vous, ma chère parente, vous êtes bien convaincue d'être une pauvre fille pour qui les portes sont fermées et les lumières éteintes? Mais cela vient uniquement de ce que, une fois sur ce chapitre, nous nous grisons facilement de nos propres paroles et que nous chevauchons toute pensée sur laquelle nous pouvons jeter un licou.

Troisième scène: Marie et Ulrik Frédéric (p. 145-148) – le chant de l'amour récapitulé, qui ne reviendra pas autrement qu'en mots. Quatrième scène: Marie et Soeren (p. 196-200) – duo étrange, le dialogue le plus étonnant des quatre, une déclaration d'amour où chaque personnage s'exprime à la troisième personne, comme s'il racontait une histoire qui ne le concerne pas. Ces quatre dialogues, entre Marie et quatre hommes, résument et effacent presque le reste, et j'aime la singularité d'un livre où cela se produit. Est-ce poésie, théâtre, roman, ou rien de ce genre, ou tout ensemble?

Dans *Mogens et autres nouvelles*, la complexité dans l'évocation de l'amour est tout aussi lointaine et attirante. Dans *Mogens*, *Un coup de feu dans la brume* ou *Madame Fonss*, Jacobsen fait entendre cette préoccupation que Rilke devait apprécier: voir autrement, comprendre autrement, par retournement des perspectives habituelles. Chez l'un comme chez l'autre, la perception n'aime pas le prêt-à-porter, on dirait qu'elle s'acharne à labourer et à recomposer.

Rainer-Maria Rilke, *La vie de Marie*, traduction et postface de Claire Lucques, Arfuyen, 1989.

En 1972, les éditions du Seuil ont éliminé *La vie de Marie* de la poésie de Rilke. « Sans grand regret », lit-on dans la préface, parce que ces poèmes n'apportaient pas grand-chose d'original. L'œuvre de Rilke a évolué par cycles. *La vie de Marie* en est un petit, intercalé, en 1912, dans la composition des *Élégies*. Les quinze poèmes suivent la vie de la Vierge, de la naissance à l'Assomption, et illustrent le très long chemin qui mène à Dieu. La force d'arrachement qu'il a fallu, l'indépendance, la quantité de recueillement, pour se trouver ainsi de plain-pied avec la vie de Marie! Je dirais une capacité d'« étrangement », si le mot existait. L'interprétation poétique de Rilke fait

commencer les grandes épreuves de Marie aux noces de Cana. Pour avoir voulu devancer par vanité l'heure des miracles, ses larmes se changent en sang, comme l'eau en vin. C'est une figure de la destinée du poète selon Rilke : il est celui qui perd s'il devance l'heure. Avant Cana, la vie de Marie était un accord avec le temps, une joie, une plénitude. Même la fuite en Égypte tournait en bénédiction. Tout bascule quand Marie prend l'initiative de forcer le temps. Aussitôt après les noces de Cana, c'est la Passion, le chemin devient abrupt parce qu'elle a cessé de se laisser guider. Seule la Passion peut lui faire retrouver la dimension de ses débuts. À la Présentation, « petite comme elle était », sa taille dépassait la voûte, elle était plus lourde que le temple. Elle redeviendra grande à l'Assomption : quand elle part, « rien n'est déplacé », mais « les cieux sont ébranlés ». Pendant la longue et difficile gestation des *Élégies*, Rilke s'est donné la leçon poétique de *La vie de Marie* comme pour se protéger du danger de forcer le temps.

Emily Dickinson, *Vivre avant l'éveil*, postface de Margherita Guidacci, Arfuyen, 1989.

Si je devais trouver à Emily Dickinson des antécédents, ce seraient à coup sûr les poètes métaphysiques anglais du XVII^e siècle. Mêmes préoccupations, même brièveté. Le choix de poèmes présenté ici suggère ce rapprochement plus qu'aucun autre. Emily Dickinson y est absolument métaphysique, consumée par l'Infini, l'Au-delà, l'Éternité, l'Immortalité, avec parfois un élan déjà entendu chez Emily Brontë. Le poème 1499, en particulier, par l'évocation du roc de l'Éternité, invite au parallèle avec « No Coward Soul is Mine » :

Comme l'Éternité doit paraître solide
Aux hommes qui s'effritent comme moi
Seul Édifice inébranlable
En toute Identité –
Quelle puissance pour les incertains
Ta physionomie
À laquelle ne peut adhérer nul Visage
S'il n'est caché en toi

On a déjà rapproché Emily Dickinson des poètes d'Extrême-Orient et des haïkus, mais je la vois s'inscrire ici dans une grande tradition anglaise, à peine infléchie par l'Amérique. Certains des trente-huit poèmes présentés frappent à la porte de la mort, d'autres l'ont déjà franchie et enfoncent dans le temps le coin d'une affirmation péremptoire :

L'Erreur est d'estimation
L'Éternité est là-bas
Disons-nous, comme d'une Gare –
Et cependant elle est si proche
Qu'elle m'accompagne sur mon Chemin –
Partage ma demeure
Je n'ai d'Amie plus assidue
Que cette Éternité.

Margherita Guidacci fait remarquer dans la postface que les poèmes sont plus péremptoirs que la correspondance, où le poète demande : « Est-ce vrai, l'immortalité ? » La poésie voit plus loin, et sa force ressort des traductions sans fioritures de ce petit livre qui respecte toutefois, à juste titre, les majuscules et les tirets placés par l'auteur.

Guennadi Aïgui, *Le temps des ravins*, traduction de Léon Robel, Le Nouveau Commerce, 1990.

Avec Guennadi Aïgui, la poésie retrouve le feu. « Un tel feu brûlait dans mon être », disait un poème de Yeats, et les sonnets spirituels de Jiménez, traduits récemment, étaient encore porteurs de feu. Puis une poésie de cendres avait envahi le paysage, ou, au mieux, une poésie de braises fluettes et exténuées. Que de papier gaspillé pour peu de chant ! La grandeur d'Aïgui était déjà dans *Festivités d'hiver*, *Sommeil-poésie* et *Le cahier de Véronique*¹. Elle est plus évidente encore dans *Le temps des ravins*, composé de vingt poèmes écrits en 1983 et 1984,

1. Respectivement : les Éditeurs Français Réunis, 1978 ; Seghers, 1984 ; Le Nouveau Commerce, 1984.

« période sombre de la vie du poète », dit-on. Un poème comme « Rose du silence » laisse deviner cet arrière-plan :

mais le cœur
à présent
ou bien n'est qu'absence
en une telle vacuité – qu'on dirait que s'est tu
dans l'attente
le lieu de la prière
/ pur-séjour-dans le pur / [...]

Citons quelques titres de poèmes, qui diront à quel point cette poésie vit et quel chant elle est : « Avec chant : vers l'achèvement », « Phlox à la débandade dans la banlieue », « Entrée – en la forêt autrefois abandonnée », « Sans arriver jusqu'à l'ami ». Yeats parlait de « la fascination de ce qui est difficile », et la poésie d'Aigui l'est, difficile. Il a traversé l'œuvre de Celan, y laissant toutefois une bonne part de l'intellectualisme au profit de la force brute et immédiate de la sensation.

Gabriella Fiori, *Simone Weil, une femme absolue*, Éditions du Félin, 1987.

On ne peut pas toujours vivre exposé au gris. Il faut qu'il existe, à portée du regard, un peu de blanc pur, assez fou pour éclairer ce qui vit sur une planète tiède. Souvent, Simone Weil a été pour moi ce blanc lointain. Tout dans sa vie a été extrême : le côté amazone et kamikaze, les tortures qu'elle s'infligeait, sa hantise de sortir du temps par la beauté parfaite ou par la mort. Dans ses mémoires, Raymond Aron dit l'avoir rencontrée une fois ; il la déclare « sainte » et passe vite. On dirait qu'il l'étiquette pour neutraliser une menace.

Intellectuelle, Simone Weil l'a été en marge du conformisme carriériste, et femme, assez loin aussi du destin commun – d'où la lettre un peu apeurée que Nancy Huston lui adresse dans un numéro récent de *Lettre internationale*. Malgré tout, il semble que Simone Weil soit à la mode depuis quelques années. Certains trouvent-ils la grisaille si épaisse qu'ils ne peuvent plus supporter que les exceptions ?

Le livre de Gabriella Fiori n'est pas une biographie intellectuelle et spirituelle dans les formes, c'est un livre de passion. L'auteur dit « une immersion », et elle ajoute qu'on ne peut faire un livre sage sur un personnage qui est un point d'interrogation. L'œuvre de Simone Weil lui semble être le commencement du « grand œuvre de guérison de l'Occident », et donc un trésor à ne pas gaspiller. Errant, sinueux, agrémenté de coquilles à n'en plus finir, le livre, tout compte fait, présente un portrait complet et vivant.

(1991)

VOIX ÉCRITES

J'aime la voix que Régis Boyer a donnée à Hamsun dans *Le cercle s'est refermé*¹. C'est le dernier roman du Norvégien, publié en 1936 et traduit seulement cinquante ans plus tard. On y reconnaît la liberté des derniers livres, où l'auteur lâche tout et peut se le permettre. Le débraillé repose alors sur tant d'années de travail qu'il est l'accomplissement d'un style. *Vie de Rancé*, *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, ou *Rigodon* m'ont laissé la même impression.

*

Qu'est-ce que j'entends dans *L'âme désarmée*² d'Allan Bloom ? Un grand-père de la jeunesse américaine, à la voix hésitante et obstinée, qui louvoie pour ne rien laisser dans l'ombre ni au hasard. Cette voix peut être mordante, elle reste chaleureuse, enjouée, sans un soupçon d'aigreur. Écrite, c'est la même voix que celle de l'auteur, entendu en personne au mont Orford en 1988.

Qu'est-ce que Bloom a observé chez les jeunes qu'il a vus défiler ? Un style d'éducation et un mode de vie producteurs d'égoïsme, d'isolement, de nihilisme et de « créativité » stérile. Quel remède propose-t-il ? La lecture des grands livres. Dans l'avant-propos critique, Saul Bellow semble entretenir quelques doutes sur ce remède : « Le livre du professeur Bloom, écrit-il, me fait craindre que le livre du monde, dans lequel les autodidactes ont puisé tant de richesses, ne soit refermé par les universitaires qui élèvent des murs d'idées pour exclure le monde réel³. » Le lecteur a donc le choix entre le point de vue de Bloom, universitaire, et celui de Bellow, écrivain.

*

1. Traduit du norvégien par Régis Boyer, Calmann-Lévy, 1990.

2. Avant-propos de Saul Bellow, traduction de Paul Alexandre, Guérin littérature, 1987.

3. *L'âme désarmée*, p. 11.

Patrick Reumaux présente d'Emily Dickinson environ cent cinquante courtes lettres, où les poèmes insérés abondent¹. Les unes sont adressées aux sœurs Norcross, des cousines, les autres à l'écrivain Thomas W. Higginson, dont Reumaux exagère l'imbécillité avec un plaisir visible. Pour les lectures, Dickinson est tournée vers l'Angleterre. Elle cite Henry Vaughan, George Eliot, Wordsworth, Keats, les deux Browning, Ruskin, fait allusion à Byron, Dickens, De Quincey, Charlotte Brontë. Elle connaît aussi Cervantès, George Sand, Hawthorne, Thoreau, Emerson, Melville. Qui a eu la légèreté de la faire passer pour une ignorante? Où ai-je lu qu'elle ne connaissait que des cantiques? Shakespeare est son compagnon perpétuel, et les lettres ont souvent sa voix: «Avec peine que la Joie soit passée, qui vous a d'abord rendu heureux, plein de méfiance envers son Double dans un Monde de hâte².» Un choix de soixante-huit poèmes suit les lettres. Comme tous les choix, celui-ci me paraît fabriquer une nouvelle Emily Dickinson, ou du moins présenter d'elle un nouveau portrait. Cette fois, le portrait a la voix de Shakespeare après la traversée du puritanisme américain, où il a considérablement maigri et gagné en mystère et en mutisme.

*

Pour Emily Dickinson, la foi était une passerelle, une planche porteuse d'une foule immense, dont la solidité avait été testée par le Christ³. Pour le petit prêtre qu'Ethan rencontre sur le sombre bateau de Gabriola, c'est un messenger:

— Alors la foi c'est quoi?

— Essayez d'y penser comme à un messenger. Oui, une sorte de messenger⁴.

1. *Autoportrait au roitelet*, correspondance, traduit de l'anglais par Patrick Reumaux, Hatier, coll. «Terre étrangère», 1990.

2. *Autoportrait au roitelet*, p. 161-162.

3. *Autoportrait au roitelet*, p. 167.

4. Malcolm Lowry, *En route vers l'île de Gabriola*, traduit de l'anglais par Clarisse Francillon, Gallimard, coll. «Folio», p. 399.

En route vers l'île de Gabriola, dernier roman de Lowry, a reparu dans la collection «Folio» en 1990. Il n'a rien perdu de sa puissance. Les personnages, si proches qu'on croit toujours les toucher, sont dans une lumière violente, sans ombre, qui donne à leur présence quelque chose d'absolu. Enveloppés dans la voix souveraine de Lowry, Ethan et Jacqueline font route vers Gabriola, secoués par des tempêtes intérieures qui sont le prix de la traversée. «Chaque chose implique un sacrifice de soi, vous l'apprendrez tôt ou tard», dit le petit prêtre, et bientôt l'île est proche :

Les feux attardés s'éteignirent, l'ombre immense envahit Gabriola que flagellait un vent âpre, salé et froid [...] Brusquement, le petit ferry dépassa le promontoire. Alors un fracas déchira l'air, tel que tout le monde se boucha les tympans. C'était la sirène du bateau qui lançait un accord prolongé, profond, de funèbre triomphe. Quelques étoiles scintillaient. Capella, Fomalhaut, bas sur l'horizon au sud, puis Algol, puis Mira¹.

*

Après cette voix, laquelle écouter? Je n'ai trouvé que celle de John Millington Synge aux îles d'Aran. Le livre où il a relaté ses séjours dans les îles² a connu un sommeil plus long que le dernier roman de Hamsun. D'abord sans éditeur pendant cinq ans, il a attendu la traduction quatre-vingts ans. C'est un livre extraordinaire, à l'organisation aléatoire et nécessaire, un livre-paysage. C'est aussi un livre d'amour, généreux et critique à la fois, dont la leçon pourrait être celle-ci : la richesse ne rend les gens nuls et la pauvreté ne les rend abjects que dans certaines conditions de vie qui les défigurent. Le livre laisse supposer que ces conditions s'étendent à mesure que la vie s'éloigne des choses et des éléments. Elle est alors soustraite à leur influence anoblissante. Ce qui rend les îles aimables, c'est la persistance de cette influence dans toute sa force, par exemple sur les rameurs :

1. *Ibid.*, p. 431.

2. *Les îles Aran*, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Éditions Climats, 1990.

Leur humeur s'accordait avec une prodigieuse finesse aux suggestions de la journée, et leur ancien gaélique semblait empreint d'une simplicité si divine que j'aurais voulu tourner la proue du coracle vers l'ouest et ramer avec eux à jamais¹.

La voix amoureuse et mélancolique de Synge me poursuit, et le souvenir de tous les îliens avec elle.

(1991)

1. *Ibid.*, p. 130.

BONNEFOY D'ABORD

Jusque récemment, j'avais fréquenté la poésie d'Yves Bonnefoy avec assez de parcimonie. Je savais qu'il était l'auteur d'un poème, « À la voix de Kathleen Ferrier », que j'avais appris par cœur, et, pour ce qui venait du côté de Bonnefoy, cela me suffisait comme provision de route.

Toute douceur toute ironie se rassemblaient
Pour un adieu de cristal et de brume...

Rien d'autre ? Dans *Hier régnant désert* ou *Pierre écrite*, une fois, une solennité ou une hauteur trop constantes du ton m'avaient éloigné. Quand c'est fête tous les jours, il n'y a plus de fête. Je n'étais jamais vraiment revenu. Ce n'était pas sans un vague sentiment d'injustice : Bonnefoy méritait certainement mille fois mieux que mon petit point de vue, arrêté à l'accomplissement d'un poème. Tout a changé avec *Ce qui fut sans lumière* (1987). J'ai découvert un poète différent de ce que je m'étais habitué à imaginer. Était-ce lui qui avait changé, ou moi ? Il me devenait plus accessible, ayant perdu, me semblait-il, en hiératisme, et gagné en limpidité. (Non que cette limpidité fût moins lointaine, moins mystérieuse ; elle l'était davantage, au fond, que l'altitude, mais avec moins d'apparence.) L'accessibilité augmente encore avec *Début et fin de la neige*, suivi de *Là où retombe la flèche* (Mercure de France, 1991). Un merveilleux petit livre, où vous attend une image :

Une charrie
Comme la lune au troisième quartier
Brille.

« Mais ce n'est pas du quotidien intime ! » pensez-vous, déçu. Vous pouvez penser aussi : mieux que par la nuit, le lointain et le proche sont réunis par cette charrie ; sa lumière est un signe ; tout au long de *Début et fin de la neige*, Bonnefoy va ainsi réunir le lointain et le

proche en un contrepoint méditatif. Par rapport à l'opacité des premiers recueils, il avancera encore vers la transparence.

Et Aristote le disait bien,
Quelque part dans sa poétique qu'on lit si mal,
C'est la transparence qui vaut,
Dans des phrases qui soient comme une rumeur d'abeilles, comme
[une eau claire.

Voilà sans doute le meilleur commentaire possible de *Début et fin de la neige*. Il est sans la moindre nouveauté, mais il exprime une foule de difficultés affrontées et vaincues, dont la spontanéité ne soupçonne pas l'existence. Un enfant se perd dans la forêt en cherchant où est tombée sa flèche.

S'il avait plu, il retrouverait la trace de ses pas, mais la terre est sèche.

Il s'assoit sur un tronc et pleure.

Ce soir, à la maison, qu'il place des bûches sur le feu, comme on lui permet de le faire : il les verra brûler dans un autre monde. Qu'il parle pour lui seul : les mots retentiront dans un autre monde.

Enfin, il entend l'abolement d'un chien.

Et la lumière, au retour ; la flamme en quoi tout commence et tout
[prend fin.

J'aimerais citer en entier la dizaine de pages de *Là où retombe la flèche*. C'est une figure si accomplie, à la fois si simple et aux ramifications si profondes que la lecture ne saurait l'épuiser.

Guy Goffette, dans *La vie promise* (Gallimard, 1991), de même que Jean-Claude Masson, dans *Le testament du printemps* (Gallimard, 1991), m'arrêtent difficilement après Bonnefoy. Je reste distrait. Ma lecture de Marc Guyon (*Le voleur de souffle*, Gallimard, 1991) pâtit aussi de ma lecture de Bonnefoy. Je trouve chez lui les mille et une combinaisons d'impressions subtiles, bien habillées, bien mesurées, joliment dites, triturées en tous sens, qui font la poésie lyrique

française de bonne tenue, convenable, toujours lisible en réprimant poliment un bâillement.

Je respire un visage que mes yeux dissimulent,
une ignorance plus sûre
qu'un savoir. Est-ce l'obscurité
qui délivre la lumière?
Quel visage fait le vent respiré
dans les trouées de mon visage?

Après ces arabesques, on peut s'administrer une piqûre de motilité urbaine en lisant *Une certaine fin de siècle II*, de Claude Beausoleil (Noroît/Castor Astral, 1991). En presque 500 pages, les thèmes foisonnent. Ce sont l'urbain et le poème, le poème et l'urbain, le réel urbain du poème, le poème du désir urbain du réel, le réel du poème urbain du désir, le désir de réel du poème urbain du rêve, le rêve... Beausoleil constate :

je parle je répète je déplace
et c'est toujours autre chose qui apparaît.

C'est une définition du bavardage. Il écrit encore :

pour dire le peu qui reste, il faut beaucoup de mots.

C'est une définition de l'inflation. Beausoleil ne manque pas de tempérament, d'énergie, de souffle, mais une confiance naïve dans les « poussées de langages » paraît l'empêcher de s'arrêter sur sa pente, et à plus forte raison de la remonter. Un syncrétisme bizarre règne sur les exergues où cohabitent, pêle-mêle, Dante et Yolande Villemaire, Paul-Marie Lapointe et Nicole Brossard, Celan, Bonnefoy et Pamphile Le May. La poésie de Beausoleil se veut « formelle ouverte ou en rupture, indirecte structurée mobile ». Il souhaite

écrire par romantisme
des structures décriées
des collages fin de siècle.

Voilà les principes. L'ennui, c'est « le peu qui reste », une fois traversé ce Niagara de clichés grandiloquents, de tics à répétition et d'enflure

brouillonne. Il me semble qu'un éditeur devrait discuter ce bavardage avant de l'imprimer. On peut toujours éluder la responsabilité du choix en disant : « l'avenir triera ». C'est placer l'avenir dans une impasse : comment trier l'eau d'un robinet ? Ce livre, comme d'autres, pose la question de la publication galopante. « Publiez un recueil tous les deux ans, dit-on, sinon on vous oubliera. » Il vaut mille fois mieux être oublié que faire rétrécir sa peau de chagrin à la force des poignets, en produisant contre le temps et le renouvellement qu'il apporterait.

(1991)

AMPHIGOURI, GÉNÉRALITÉS ET UNE VOIX

Il y a longtemps que la poésie de l'inouï me frappe de stupeur. *Les territoires de l'excès* de Francine Déry (Noroît, 1990) n'ont pas fait exception. D'abord, la préface de Denys Vanier m'a fortement comotionné, dès le titre sobre : « La délicatesse de son sacrement dans le chalet de l'agonie ». Plus loin, je n'ai pas pu rester insensible à « un amour aspiré par le matelas du feu » et quand j'ai lu que « les crèmes de l'urgence ne pénètrent plus les tabacs intimes », j'ai commencé à vaciller sur mes bases. Ce n'étaient pourtant que des hors-d'œuvre. Vanier, ménageant ses effets, m'attendait avec cette formule atterrante : Francine Déry est « la réincarnation textuelle de Gilles de Rais », doublée, si j'ai bien compris, d'une sœur de Lasagne enceinte de Bouddha et douée d'un « pouvoir en volutes ». Des promesses si mirobolantes, me suis-je dit, vont être difficiles à tenir. Allons voir en quoi consiste le pouvoir en volutes. Il s'agit d'une femme qui se promène à bicyclette. Elle est sujette à des « crises d'excès » où il lui arrive de « tartiner les asphaltes chauffés », de plonger dans des « fritures permissives », d'examiner la dentition des passants, et quelques autres gamineries. Je me demandais en lisant : pourquoi l'auteure écrit-elle « la bicyclette complice obéissait à l'engrenage pour se laisser conduire », au lieu de dire tout simplement « la bicyclette roulait » ? Question innocente, qui montrait ma profonde méconnaissance du pouvoir en volutes. Je me suis demandé aussi, après cent pages incandescentes, pourquoi le livre s'achevait sur les mots *Mehr Licht*. Pour parler plus sérieusement, le ton général de l'ouvrage m'a semblé celui d'un enfant qui se fait peur en imaginant des monstres cachés dans la tapisserie.

Dans *Desiderata* (Noroît, 1991), France Lachaine attaque fortement :

Indélébile loquacité adjure l'absente
du geste vilipendé.

Voilà du solide et, plus on avance, plus c'est impressionnant.

Des stimuli, tels matériaux ductiles
importunent jusqu'à provoquer le battement irrégulier...
Elle jauge la tension des lémures immolant le phantasme...

D'où vient cet amphigouri? Est-ce encore une séquelle des sciences humaines ou retourne-t-on à René Ghil?

Mi-temps où sa conscience insatiable geint l'exutoire.
Volontarisme n'entravera les heurts.

Je veux bien croire que l'urgence a inspiré tout naturellement ces énoncés. Elle ne m'inspire guère de les lire.

Quidam ne s'y mirerait.

Et puis c'est mélodramatique à souhait. Il est question de gouffres, de spectres, de fièvre infectieuse, de cris corporels, de terreur, de mutante perturbée, de virago virginale, de créature écorchée, de forçat éborgné, de squelettes desséchés. Au total, un bric-à-brac de roman gothique abstrus.

Archipel de Monique St-Germain (Triptyque, 1991) est presque aussi sinistre. Celle qui s'y exprime est violée par un hiatus et déflore un peuplier. Le tragique «explose et se répand, abîme de sang». Le texte est une «expulsion des entrailles», attendue par «une anatomie pendante». Mon Dieu, déménageons avant l'expulsion. Mais c'est pour tomber sur la couverture de *Fugience*, de Johanne Laurier (Humanitas, 1991), où l'on dit que l'auteure «maîtrise avec une froideur calculée son univers de détresse».

L'humanité ne serait-elle pas
Un amoncellement de tripes, de glandes.

Il y a donc des glandes, et puis la Nymphé, la Foudre, l'Hydre, l'Œil, les Voix, les Furies, le Tout, l'Espace, la Durée, figurants d'un drame cosmique exorbitant. La Nuit, «ses énormes fesses» calées dans le brouillard, écarte les jambes et «des filets de lave brûlante»

s'échappent «du cratère immense de son sexe incandescent». Ciel, fuyons ces énormes fesses qui nous menacent.

La poésie d'Andrée Chedid, en moins cosmique, est tout aussi fertile en énoncés qui tournent à vide. *Poèmes pour un texte* (Flammarion, 1991) rassemble vingt et un ans de production.

Naviguant depuis l'aube
Vers une mort certaine
Le courant s'accélère
Le présent s'assourdit.

Qui ne s'en serait douté? Plus que ce genre de lapalissades, il aurait été intéressant d'apprendre de quoi est fait le présent, ou en quoi a consisté la navigation. On ne sait pas. Rien de concret ni de précis n'est touché. On dérive d'abstractions en généralités : le concert final, nos déserts, la paroi des jours, le réel, le rêve, la masse des pensées, les filaments du monde, les corps en travail, les mains ivres de récolte, les chaînes renaissantes, les portes rêches, etc. Tout cela ne donne aucune prise à la lecture et l'intérêt ne s'établit jamais. Il est facile d'écrire «la présence du réel»; rendre quelque chose ou quelque'un présent par les mots est une autre paire de manches, et je ne vois ce dur apprentissage esquissé dans aucun des cinq livres. Pour faire un pas dans cette direction, il faudrait rejeter, sans merci, logomachie, abstraction et généralités, qui frappent à la porte les premières et détruisent, si on leur ouvre, toute possibilité de poésie.

Dans *Entre les fleuves* (Guernica, 1991), Nadine Ltaif semble avoir eu conscience de ces écueils catastrophiques. Ou est-elle encore endormie? Je n'en sais rien. Elle a déjà publié, chez Guernica, *Les métamorphoses d'Ishtar* en 1987 (réédition 1988), une suite de longs poèmes narratifs. Sa poésie a quelque chose d'un départ. Cela n'exclut pas les platitudes, les clichés, les redondances, la complaisance, les maladroites de toutes sortes, qu'un éditeur aurait dû voir. Ce qui me fait pourtant penser à un départ, c'est une prise sur le concret et un naturel que je cherchais en vain tout à l'heure.

Elle ne resta pas longtemps
Sa main posée sur la mienne
dans ce geste protecteur.
Et moi soudain j'ai fixé
l'éternité,
mon regard avait arrêté le temps
et mon cœur avait cessé de battre
[...] Elle avait la beauté veinée des turquoises
et Elle ne le savait même pas.
Une éternité dans ce geste.

Ici, j'entends une voix capable de développements justes. Toutes les facilités et les gaffes que le naturel peut traîner, je suppose que le temps – c'est selon – leur donnera une amplitude fatale ou les réduira, et je souhaite qu'il penche pour la deuxième solution.

(1991)

RELIRE, LIRE, ABANDONNER

Lire un grand poète est une joie incomparable. Je le pense en refermant pour la énième fois *Chroniques* de Czeslaw Milosz, traduit du polonais par François Piel (Fayard, 1990). Un assez mince recueil, mais les quarante poèmes qu'il rassemble, écrits entre 1984 et 1986, suffiraient à accompagner une vie. De la première partie, *Saison*, je citerais presque tous les poèmes pour la précision, la sobriété, la force d'évocation, la concrétude, l'accent de vérité. Dans la deuxième partie, *Pour Héraclite*, Milosz récapitule le siècle à travers des événements significatifs pour lui. Il s'en explique ainsi :

Dans ma tête, sur des dizaines d'années s'est composé un récit de mon siècle, sans illusion pourtant sur la possibilité de l'enfermer dans quelques romans à couverture de couleur. Simplement, revenaient, courant l'un derrière l'autre, des clichés d'un film immense et tel ou tel demandait à être fixé. C'est en cette fixation qu'a consisté dans une large mesure ma poésie. Est-elle le meilleur instrument pour ce faire, je n'en suis pas sûr, mais je n'en avais pas d'autre, dès lors que ne me tentait pas la carrière de romancier.

Heureusement pour moi, qui préfère les vers de Milosz au bavardage des romans, mais laissons-lui la parole :

[...] les pages ici présentées sont comme des romans condensés en une dizaine ou une vingtaine de lignes, avec un nombre important de figures, et chacune d'elles pourrait donner lieu à un développement particulier.

L'art de Milosz est figuratif. La figure humaine, spécialement, l'habite de toute sa grandeur, de toute sa petitesse. Aucune dimension ne manque. Les actes humains, avec leur tragique, leur noblesse, leur drôlerie, leur précarité, leur folie, sont la matière des vers, et si je devais donner un titre à l'œuvre, je dirais : *Actes de l'humanité*. Voilà pourquoi cette œuvre m'est chère. Elle l'est aussi par une limpidité

fatale à qui n'aurait rien à dire. Ainsi vont les méditations de l'observateur du temps,

Pour que le ridicule et la douleur se changent en dignité
Et que s'accomplisse, ainsi seulement, sans plus de couleurs ni
[d'attrait
L'imparfait de notre amour terrestre.

Chroniques pourrait être l'occasion de remonter à des poèmes de Milosz déjà parus en français, notamment *Poèmes 1934-1982* (Luneau-Ascot, 1984). Combien de fois ai-je rouvert *Chroniques* jusqu'ici? Assez souvent pour en réciter des passages par cœur sans me forcer. La poésie qui mérite d'être lue est celle que l'on peut relire et relire ainsi, sans l'épuiser ni s'épuiser. Mais les livres qui offrent cette possibilité sont en petit nombre.

Il faut donc passer à d'autres, lisibles une fois, à condition de persévérer par application ou sérieux. J'ai lu ainsi *Le goût de l'eau*, de Michel Lemaire (Noroît, 1991), suite de poèmes en prose bien faits, d'une mélancolie élégante, un peu apitoyée sur elle-même. *Le multiple événement terrestre*, de Paul Chamberland (L'Hexagone, 1991), au sujet duquel je me demande : un catalogue de coupures de journaux entrecoupées de commentaires fait-il un livre? La théorie du «géogramme» rachète-t-elle l'indigence du résultat? *Sentiment d'anti-chambre dans un café d'Aix*, de Petr Král (P.O.L., 1991), qui m'inspire la question suivante : la limpidité et le naturel que Milosz traverse avec succès, Král, avec une palette plus étroite et en se perdant dans les détails, les traverse-t-il de la même façon? *Le bonjour et l'adieu*, de Pierre-Albert Jourdan (Mercure de France, 1991), qui fait dire avec raison à Philippe Jaccottet, un peu embarrassé dans la préface, qu'en général les vers de Jourdan ne valent pas sa prose, et qui invite à revenir à cette prose, rassemblée dans *Les sandales de paille* (Mercure de France, 1987). *Wilderness*, de Jim Morrison, traduit de l'anglais par Patricia Devaux (Christian Bourgois, 1991), suite d'instantanés spontanés, un peu primaires et dans certains cas saisissants, émouvants, comme le minimum sait parfois saisir. *Œuvres complètes*, de Jean-Pierre Duprey (Christian Bourgois, 1991), surréaliste de la dernière

heure, qui semble avoir été plus poète dans sa vie que dans ses écrits. *Jours de cratère*, de Mireille Cliche (Prix Octave-Crémazie, Écrits des Forges, 1991), peut-être le début d'une voix, qui vivra si elle apprend à se dégager de l'abstraction et des généralités. Que de livres, pensé-je comme l'imbécile qui devant la mer disait « Que d'eau ! » Les ai-je vraiment lus ? Oui, mais je ne pense pas les rouvrir. Une seule lecture m'a trop coûté.

Il y en a pourtant d'autres : les abandonnés, pour lesquels le courage m'a manqué. Je ne peux rien en dire de précis, les ayant lâchés, mais, à la réflexion, ils ont un trait commun. Ne sont-ils pas le résultat du phénomène que Gilles Marcotte observait récemment pour la prose ? N'a-t-on pas confondu, dans leur cas, un manuscrit et un livre ? L'édition de poésie est pleine de mystères. « Édition de poésie » est peut-être même un bien grand mot. Je me demande parfois s'il s'en fait vraiment, et si les publications réussies ne sont pas l'effet du hasard. Une sorte de grâce qui tomberait sur les maisons d'édition de temps en temps, gratuitement, pour les empêcher de périr. Pessimiste ? Non, parce que j'ai connu un éditeur de poésie, ici même. Il prenait le temps (des mois ! des années !) de s'interroger et d'interroger les auteurs. Il ne suggérait rien, il questionnait. J'imagine qu'il ne plaisait pas aux auteurs pressés de faire valoir leur camelote. Tant mieux. C'est grâce à des artisans comme lui que l'édition de poésie a un avenir. Quand Jouve envoya chez Gallimard le manuscrit de *Noces*, Paulhan lui répondit simplement qu'il n'était pas tout à fait convaincu, et Jouve se replongea dans *Noces*. Ce fut tout à son avantage. Si la poésie a besoin de quelque chose, c'est d'éditeurs sceptiques.

(1991)

DANS DES VILLAGES LOINTAINS

Vous n'aurez jamais vu un livre si petit. Ce n'est même pas un livre : 15 feuillets volants, de format calepin, dans une mini-chemise. Au total, 13 quatrains et 1 sizain, 58 vers, rien de plus. Ainsi se présente *Lueur sur la montagne*, de Pierre Morency, tiré à 100 exemplaires. Comment lire cette miniature? Impossible de tourner les pages, et si le vent se met de la partie... Choisissons un feuillet, emportons-le. Pourquoi pas ce quatrain?

Elle est un éveil qui invente sa voix
Elle est le regard elle est le mouvement
Elle est un corps de découvertes
Sur la terre elle est la clarté de Clara.

Je préfère le dernier vers, et il en va souvent ainsi : un vers m'attache au quatrain.

Ni majuscules, ni ponctuation (sinon des points d'interrogation, que cette faveur met en relief), des mots escamotés, des redondances voulues : la recherche de la pauvreté, dirait-on, avec le risque d'indigence qui l'accompagne. Une lueur sur la montagne, c'est hésitant, fuyant. En même temps, l'improbabilité donne à l'entrevision l'éclat de l'inespéré, saisi, tant bien que mal, sur le vif. Quelle différence avec l'exubérance chatoyante des débuts ! On tracera la courbe de Morency en situant *Lueur sur la montagne* par rapport à deux de ses publications récentes : *Quand nous serons* (poèmes 1967-1978, L'Hexagone, 1988) et *Effets personnels*, suivi de *Douze jours dans une nuit* (L'Hexagone, 1987). Peu à peu, l'abondance s'est perdue. Suivant une trajectoire parallèle à celle de la poésie de Jacques Brault, la poésie de Morency a maigri.

La tradition voulait que la publication confidentielle fût l'apanage des jeunes poètes. Les feuillets de Morency sont l'occasion d'observer l'inverse : on fait aux jeunes poètes une publicité rocambolesque, ils s'imaginent que leurs maladresses sont des nouveautés, et ils en rajoutent. Les voilà débutants à perpétuité, condamnés à répéter des

balourdises encensées étourdiment. Pendant ce temps, les poètes confirmés tirent à 100 exemplaires dans des villages lointains. C'est bien dommage pour les débutants, que le bruit tue dans l'œuf, et heureux pour les poètes confirmés, qui puisent dans la confidentialité artisanale une nouvelle jeunesse.

Moebius 49 présente 61 poètes français nés après 1940. Dans la trentaine avancée, plusieurs en sont encore à la publication confidentielle. Beaucoup m'étaient inconnus. Si aucun des poèmes du panorama ne m'a fait crier au miracle ni au génie, je me suis arrêté à celui de Patricia Castex Menier, «Apprentissage de la colline et du jardin», pour son rythme inhabituel ; à ceux de Philippe Delaveau, de Jean-Pierre Lemaire, de Michel Orcel, pour leur accent d'authenticité (mais ces auteurs n'ont-ils pas déjà fait mieux ailleurs?) ; à ceux de Paul Keineg, qui passent la poésie au gant de crin (mais, dès la deuxième lecture, le parti pris amoindrissant de n'être-pas-un-ami-de-la-beauté m'a fait manquer d'air) ; enfin au poème de Patricia Farazzi, «Le nom», pour son naturel bizarre :

Le nom du plus petit caillou est Lacryma.
La larme est la chose la plus petite des choses et la
plus petite des choses n'est visible qu'à l'œil nu.
Voilà.
Un jour nous choisissons de laisser tomber le masque
Et grande est la surprise...

Pour ces poèmes et d'autres, que d'autres apprécieront, je loue l'initiative de *Moebius*. C'est une fenêtre ouverte. Je la louerais davantage si la triple introduction de Bernard Hreglich, de Fulvio Caccia et de Serge Brindeau (13 pages !) avait laissé place à 13 poèmes supplémentaires. Pourquoi discuter des élus et des exclus ? Toute anthologie est partielle et partiale, et chacun peut aller dans le sens de ses préférences sans qu'il soit nécessaire de s'en défendre. Quant à prophétiser sur le XXI^e siècle poétique, l'idée me paraît d'une énormité fatale. Peu importe : l'initiative de *Moebius* est remarquable. Elle sert mieux la poésie que les nuits mirifiques et les festivals exorbitants. Elle fait

DANS DES VILLAGES LOINTAINS

circuler les poèmes et laisse dehors la personne de leurs auteurs, qui devrait compter pour si peu.

(1991)

Pierre Morency, *Lueur sur la montagne*, L'arbre à paroles, 1991.

Moebius 49, «La poésie française contemporaine. Approche de l'an 2000».

Un panorama préparé par Fulvio Caccia et Bernard Hreglich.

UNE PAROLE FRAPPE À LA VITRE

La présentation de la collection « Poésie » évolue. La photo géante de l'auteur, en première de couverture, dans un décor urbain ou agreste, a rétréci en déménageant au dos de l'ouvrage. Quoique réduite, elle prête encore le flanc à la méchanceté critique. On pourra toujours, de livre en livre, mesurer sur le visage des vedettes l'aggravation des ravages de la création. Souvent les auteurs ont mauvaise mine. On leur paierait de bon cœur un voyage aux Antilles, un paletot neuf ou des pilules. Je le dis sans aucun scrupule, parce Guy Ducharme est florissant. Sa photo va faire un malheur !

Pour *Chemins vacants*, son premier recueil (L'Hexagone, 1988), le poète posait dans un paysage de verdure. Pour *Rumeurs et saillies*, on l'a assis à côté d'une rampe d'escalier en bois tourné, ce qui laisse supposer qu'entre-temps, il a abattu les arbres du paysage et s'est installé à son tour à bois pour réaliser cette rampe, près de laquelle il pose maintenant avec une fierté légitime. En quatrième de couverture, l'éditeur y va toujours d'un couplet alambiqué, plus obscur que le livre.

La poésie de Ducharme suggère le mystère des moments, que

chaque pas
éclaircit sans (les) résoudre.

Pas plus que l'oiseau de René Char, il ne faut s'attendre à ce qu'elle chante dans un buisson de questions. Elle propose de diviser le temps en moments fermés et ouverts. Les premiers sont mornes :

s'il n'y a rien
qui sache ouvrir
l'horizon voisin l'épais mirage
que faire de cette journée.

On attend l'ouverture comme une chance :

une parole pourrait survenir
vivace ou mieux
pierre sur la vitre
de toute façon
éclatante.

La poésie est donc une révélation, pas un chant, une exception heureuse, un éclatement dans le gris, une saillie sur fond de rumeurs, pas une entreprise, ou bien l'entreprise est de marcher en attendant la révélation. Pour que la parole arrive, il faut que quelque chose soit détruit, déchiré, dissipé, mirage, vitre ou décor, et la volonté n'y peut rien. Cette conception pourrait conduire au haïku, genre en vogue pour le meilleur et pour le pire. Elle donne plutôt, et c'est tant mieux, des miniatures en mouvement, qui s'intéressent au moins autant à l'attente active dans le décor qu'à la révélation.

L'emploi intransitif de verbes généralement transitifs (*garder, adhérer, traverser, concasser...*) est une façon un peu commode d'intensifier l'étrangeté. Les mots non précisés concourent au même effet. *Faire accroc à la touffeur*? Quelle touffeur? Ai-je affaire à un mystère accentué par une insuffisance d'expression délibérée, ou au mystère inhérent à ce qui arrive? Je me pose quelquefois la question. Qu'est-ce que l'avenir réserve à Ducharme? Peut-il multiplier sans limites ces tableautins animés, ces notations télégraphiques, sans se répéter? J'attends ce qu'il écrira pour répondre.

En attendant, je m'interroge sur le «mystère caché» dont il est question dans le couplet de l'éditeur, en quatrième de couverture. Existe-t-il des mystères qui ne soient pas cachés? À la réflexion, il est possible que ce mystère, doublement abyssal, soit l'ombre de Gilles Cyr. Je ne peux m'empêcher de la sentir planer alentour. Les pas, l'air, le vent, le sol, le froid, l'horizon, les travaux, le sillon, c'est le monde du piéton de *Sol inapparent* (L'Hexagone, 1978). Je relève ici et là des tours qui sont des empreintes digitales de Cyr: «dans le décor où j'achoppe»; «je veux voir»; «la tête vient ensuite»... Je n'aimerais pas qu'on m'appelle «épigone». Ducharme non plus, je suppose. Je lui souhaite donc de sortir entièrement des pas de Cyr. Ce qui est déjà fait n'existe que pour inciter à faire autre chose.

Il reste que *Rumeurs et saillies* est une réussite, comme l'était *Chemins vacants* dans la même veine. Le débordement incontrôlé d'autres poèmes fait apprécier cette sobriété, qui n'est pas sèche. Dans une perspective étroite, rigoureuse, fidèle à elle-même, la monotonie était à craindre. Elle a été évitée. Chaque moment est une nouvelle aventure avec ses surprises inventives :

les insectes seuls remuent
traversés par le soleil ; tout le silence
en paquet dans les tissus.

La révélation de la réalité par la parole, que Ducharme espère tant, doit être quelque chose de ce genre :

on parlera tout bas
devant les champs.

C'est vrai : devant un grand paysage, on ne crie pas, on parle bas, à moins d'être un malotru.

(1991)

Guy Ducharme, *Rumeurs et saillies*, L'Hexagone, coll. « Poésie », 1991.

LES LAMENTATIONS DE TROIS-RIVIÈRES

Le vendredi 4 octobre, trouvant ma vie trop pauvre en rodéo, j'ai pris la route de la capitale mondiale de la poésie. Une manifestation importante du festival international de Trois-Rivières m'attendait : le colloque *Poésie et médias*, au local 2039 du pavillon Ringuet de l'UQTR.

Une centaine d'étudiants s'étaient massés dans la classe. Un dignitaire de l'université, qui présentait l'événement, s'étonna que la poésie fût si populaire un vendredi après-midi, et vit dans ce phénomène le signe d'un changement de mentalité. À sa suite, M. Gérald Gaudet, maître de cérémonie, dit un mot d'introduction d'où émergeait cette phrase répétée d'un ton pénétré : « Les poètes ont des mots responsables. » Je me demandais de quoi ces mots pouvaient bien être responsables quand la première intervenante, M^{me} Louise Blouin, animatrice culturelle, lut un exposé où elle tentait d'établir une distinction entre poésie et chanson. Elle trouva entre elles « certains frôlements » qui ne devaient pas nous induire en erreur, la différence de nature étant flagrante et la chanson, imitatrice.

Alors arriva ce qui devait être le rayon de soleil de l'après-midi. M^{me} Hélène Thibaux, professeur et critique, se présenta comme « amatrice de poèmes ». Elle se demanda si le malaise et la désaffection qui entourent la poésie ne viendraient pas en partie des poètes eux-mêmes, du moins de ceux qui se contentent de « jeter des images en vrac et à tout venant ». Puis elle lut et commenta des poèmes qu'elle aimait, et ce fut merveilleux. Oui, quel rayon de soleil inespéré que cette communication hors sujet, dans une grisaille qui s'épaississait déjà !

M. Charles Dobzynski brossa un tableau de l'inexistence de la poésie dans les médias de France. Ceux qui voient un peu au-delà des frontières connaissent déjà le tableau, mais M. Dobzynski montra, dans son vocabulaire, des élégances charmantes. La première partie du colloque prenait fin. L'animateur souhaite qu'il se vende beaucoup

de poésie à Trois-Rivières, pendant que le maître de cérémonie branchait la cafetière.

Après la pause, la moitié des étudiants avaient déserté. Pour la table ronde qui commençait, trois professeurs de cégep, M. Claude Beausoleil et M^{mes} Carole David et Denise Desautels, avaient pris place autour de M. Gaudet, cette fois animateur. Le programme du colloque prévoyait que M. Beausoleil poserait cette question : « Les poètes formalistes auraient-ils exagéré l'importance de la forme ? » Avec une pertinence égale, un jardinier aurait pu se demander si ses carottes avaient exagéré la forme carotte. Mais M. Beausoleil ne posa pas la question. Il dit qu'il voulait citer Bachelard, mais qu'il avait oublié la citation dans sa chambre. Peu importait : il était d'accord avec Bachelard. Il lança ensuite qu'au fond, la poésie n'a rien à voir avec les médias, ce qui sabordait complètement un colloque déjà mal en point, puis rappela son fameux projet de poésie dans les autobus. Il répéta ensuite que la poésie est dangereuse et reste irrécupérable, ce qui était évidemment faux, puisque les poètes finissent dans les manuels de littérature. S'ensuivit un dialogue au micro entre M. Beausoleil et M^{me} Brossard, à propos d'une éclatante victoire de la poésie : un texte affiché dans la vitrine d'une boutique de mode.

La parole vint alors à M^{me} Desautels, qui gémit : « Pourquoi n'ai-je pas plus de diffusion ? » Elle répondit par une trouvaille qui impressionna tout le monde : les pages qu'elle écrit exigent un ralentissement qui laisse les lecteurs à l'état de légumes. M^{me} David, qui devait traiter du vol de la poésie par les médias, retomba vite dans les jérémiades communes : le silence s'est établi sur la production poétique ! Il y a des gens qui écrivent et dont on ne parle pas ! M. Gaudet, qui connaît les besoins secrets du peuple, remarqua : « Les gens ont plus besoin de poésie qu'ils ne le pensent. » M^{me} Brossard dit son désir de lire des poèmes dans les journaux et conclut : « On a toujours besoin d'une bonne poésie pour écrire de la poésie. » Moi, je crois que j'aurais eu besoin d'un bon colloque pour assister à un colloque.

« La poésie n'a-t-elle pas tout de même fait des gains ? » reprit M. Gaudet, ramenant le débat sur le terrain du commerce. M^{me} Desautels exprima l'urgence du contact entre créateurs : « J'aime voir des créateurs, dit-elle avec appétit. Devant un poulet, à la rôtieserie, quand on est en face d'un créateur, l'essentiel vient immédia -

tement sur la table.» M. Beausoleil, qui s'entêtait à dire n'importe quoi, avançait qu'en cette fin de millénaire, la solitude étant plus grande que jamais, les clients allaient revenir en foule à la poésie.

C'est alors que M. Jean Royer se présenta au micro. Après avoir félicité Denise, Carole et Claude pour leurs propos admirables, et glissé un mot sucré à Nicole sur le lancement de son anthologie des femmes, il mit l'assistance en garde contre la complaisance éhontée qui sévit dans certaines chapelles littéraires. Il s'en prit ensuite à son successeur au *Devoir*, disant : « La situation est très grave. M. Issenhuth est contre les poètes et la poésie. Il y a là un mépris et une espèce de frustration. » Un froid tomba sur la salle, ou bien elle se chargea d'électricité, je ne sais pas. J'entendis encore M. Dobzynski, étonné et inquiet, murmurer à l'oreille de sa voisine : « Qui est ce M. Issenhuth ? »

J'en avais assez entendu. Une censure unanime se préparait. Je dois reconnaître que M. Royer avait vu juste : je suis sorti frustré de ce colloque improvisé, heureusement sauvé d'une insignifiance complète par la communication hors sujet de M^{me} Thibaux, qui avait su parler de poésie avec cœur et finesse.

Au même moment, le festival de la galette de sarrasin se déroulait à Louiseville. La rue principale débordait d'animation. Toutes les vitrines s'étaient faites belles. Góngora, Hölderlin, ou d'autres parmi les plus grands, auraient su et aimé chanter ces réjouissances, mais les poètes étaient à Trois-Rivières, à se lamenter sur leur insuccès commercial.

(1991)

REQUIEM ARABE

C'est un requiem pour les morts de l'Irak. Faites le vide avant de l'ouvrir, balayez votre table, mettez-vous en présence d'Homère et de Job.

On a réveillé les morts
pour leur faire la guerre
le cimetière ne regarde plus la mer
il se couvre de sacs de sable
pour veiller le sommeil des siens.

«Chaque guerre laisse derrière elle des restes, écrit Ben Jelloun dans la préface. Celle du Golfe en a laissé beaucoup. [...] Une fois qu'on a tiré une couverture de sable et de cendre sur des milliers de corps anonymes, on cultive l'oubli. Alors la poésie se soulève.» Non pas comme un accès de rancune. Elle «se contentera d'être là pour être dite comme une prière, dans le silence, dans le recueillement du deuil».

Suit un long requiem, dont voici les premières lignes :

Ce corps qui fut un corps ne flânera plus le long du Tigre ou de
[l'Euphrate
ramassé par une pelle qui ne se souviendra d'aucune douleur
mis dans un sac en plastique noir
ce corps qui fut une âme, un nom et un visage
retourne à la terre des sables
détritus et absence.

Dans la section intitulée *Non identifiés*, qui suit le requiem général, une quinzaine d'ombres passent. Chacune a son épitaphe, splendide comme les inscriptions que je me souviens d'avoir lues, il y a très longtemps, dans l'*Anthologie grecque*. Devant une telle poésie, que faire de mieux que se taire et écouter ? Voici donc l'épitaphe d'un jeune inconnu :

Une main crispée sur le vide
 a abandonné son corps pour être statue sous les décombres.
 Elle ne tient rien
 mais froisse le jour et son visage
 éternelle sur un amas de terre blanche.
 Elle regarde la mer et se souvient :
 elle a caressé une épaule nue un soir dans un café de la montagne ;
 elle a tremblé puis s'est retirée pour se poser sur l'autre main.
 À présent, le vent la recouvre d'une poussière venue de loin,
 [peut-être du Yémen ;
 il dépose entre ses doigts un peu de sel
 et quelques feuilles d'un arbre blessé.

La deuxième partie du livre est la traduction de la première en arabe, par Kadhim Jihad, poète irakien réfugié à Paris depuis 1976. Ben Jelloun, né au Maghreb en 1944, a publié des romans, des nouvelles, des poèmes. Je n'avais rien lu de lui.

La valeur humaine de son livre est immense. Sa valeur poétique aussi, même s'il souffre ici et là d'effets un peu décoratifs et conventionnels, dont le propos n'a pas vraiment besoin, et au sujet desquels on pourrait parler de style apprêté, appliqué, léché. Il a le mérite insigne de rappeler l'essentiel : que la force de la poésie est dans l'intériorisation des faits, que c'est par là qu'elle est universelle, en communication avec tous les lieux et tous les temps. Intérioriser, c'est-à-dire éprouver, faire l'épreuve, et puis savoir rendre, voilà tout. Les acrobaties sont plus faciles et donc plus répandues. La force n'en a pas besoin. Pour dire la douleur, il lui suffit de cinq mots qui, à première vue, n'ont rien de particulièrement poétique : « Moi ? Je ne suis plus. »

À côté de cette universalité, malheureusement, beaucoup de publications tiennent du « froufrouement de nombril », selon l'expression peut-être involontairement lucide de Marie-Christine Larocque dans *Encore candi d'aimer* (Triptyque, 1991). Je n'apprendrai rien à personne en disant que Nicole Brossard vient de recevoir le prix David pour du « froufrouement de nombril ». Dès le début, elle aurait pu faire autre chose si elle s'était mise à meilleure école. Il n'est pas impossible qu'à l'avenir elle efface tout et cherche l'universalité. Il se peut même qu'elle décide d'écrire en français. Un livre comme *La*

remontée des cendres montre que l'universalité est loin des produits culturels inconscients et autistiques qui sont trop souvent le menu du chroniqueur de poésie.

Oum Saad? Elle est d'ici, de partout, de maintenant et de toujours.

Oum Saad a marché longtemps. De sa bouche tombèrent des mots et des oiseaux, un arbre secret, un village de hautes pierres. Ce n'était pas un cimetière, mais un verger où des enfants tendaient des embuscades aux statues. [...] Oum Saad, en avance sur les souvenirs, est là, jour éternel, silence ramassé pour une nouvelle saison où aucune rivière ne saurait ramener le verger et les hommes à la terre rongée par le trachome du souvenir.

(1991)

Tahar Ben Jelloun, *La remontée des cendres*, Éditions du Seuil, 1991.

OUVRONS LES PLAQUETTES

La présentation de l'éditeur, au dos de la couverture d'*Obscènes*, m'apprend que le recueil de Bellefeuille « dit la crainte de la mort, son obscénité. [...] Avec cette mort qu'on craint, il y a, bien sûr, et peut-être tout autant encore, le corps de l'autre qui s'offre différemment et le sien qu'on risque alors de ne plus reconnaître ». Le monde est vraiment petit : je suis sûr d'avoir lu la même chose dans un recueil de Marcel Labine, à propos d'une certaine Julie, inquiète de la métamorphose d'un corps d'auteur dont les jambes refroidissaient.

L'éditeur évoque ensuite un aveu qui « décline un réel » actualisé avec abondance, plaisir, fatalité, passion, précarité, rigueur, simplicité, radicalité, émotion et lyrisme. Vous croyez que l'éditeur a sué à grosses gouttes ? Mais non : prenez les mots *corps*, *aveu*, *rigueur*, *radical*, *émotion*, *réel*, et agitez. Ce truc a déjà servi à présenter des centaines de plaquettes. Ce qui m'arrête, ici, c'est que la présentation, calquant sans vergogne un poème, annonce que « la mort ayant réglé le problème du vocabulaire, quelques mots suffisent désormais à dire l'obscénité de la vie ». Claude Beausoleil est d'avis contraire. Il écrit qu'il faut beaucoup de mots pour dire le peu qui reste. Y aurait-il donc, au sein même de la *CEGEP connection*, certaines frictions théoriques ?

La présentation d'*Encore candi d'aimer* est du même genre : « La plurivalence [...] de l'écriture [...] masque un profond désarroi face à la mort, à la disparition de ce qui comblait ce qu'on appelle communément la vie, rien de plus, rien de moins. » Pour *La viole d'Ingres*, l'éditeur a capitulé. Il cite quelques passages du recueil :

chambrières ODA ODA ODA
il est question d'huile
sur cette couche pleine
la Grande Encyclopédie et la mère
une fille éveillée part
des évidences.

Et puis cette chose étrange :

la dame d'ici veille
qui parle au nom de toutes
allons mourir à vienne
vieilles de cause.

Je me demande en quelle langue c'est écrit. En cixous, contaminé par le néo-ghil? Si Pantagruel revenait et qu'il entendait parler le bros-sard, le gaudet, l'alonzo, l'yvon, le vanier, le francoeur et tant d'autres langues inouïes, il n'en reviendrait pas. Il trouverait l'écolier limousin conventionnel. *La viole d'Ingres* a obtenu un grand prix et l'auteur travaille à un mémoire sur le maniérisme.

Mais il est grand temps d'ouvrir les plaquettes. On dira que je les ouvre sur le pire. Alternant avec le quelconque, il est également réparti partout. *La viole d'Ingres*, page 45 :

j'irai vous chercher
avec ma tête
je veux dire physiquement.

Sauvons-nous à la page 49 :

un document illisible me bascule
d'un côté j'hésite à tendre
confidences mythifiant les principes
une ellipse en guise d'immédiat
confort je rejette
rien de rien d'un présent.

Si j'ouvre *Encore candi d'aimer*, qu'est-ce qui va sortir en guise d'immédiat?

des pluies boréales
s'échappera la ferveur irrépressible d'un cul
secoué par ses embarras.

Encore une couche pleine, mais ne riez pas : vous avez affaire à la rigueur radicale de l'actualisation de l'aveu de la déclinaison d'un réel, rien de plus, rien de moins.

Obscènes décevra même les voyeurs alléchés par le titre. À peine quelques allusions à des crèmes, des huiles, des poils, des orifices. On a déjà vu plus stimulant. La menace de mort de la page 94 (« Il se peut bien / que ce poème tue son lecteur ») est un effet de radicalité textuelle actualisée, ou une confidence mythifiant les principes, je ne suis pas sûr. À noter chez Bellefeuille, parfois, l'imitation des disques rayés, qu'on appelle aussi « travail sur la répétition » :

Les jambes
on sait mal ce qu'elles sont
tant d'angles possibles
qu'elles ont leur propre
géométrie
sans lois la géométrie des jambes
car on sait mal ce qu'elles sont...

Je me demande si ces recueils en langues vont réconcilier les lecteurs avec la poésie. J'ai bien peur qu'ils ne contribuent à alourdir la partie rocambolesque du paysage poétique, qui présente une foule d'auteurs écrasés de largesses et d'honneurs publics, et pas un lecteur, excepté les jurys de prix et de bourses et peut-être quelques professeurs qui infligent ces produits culturels à des collégiens pour les écœurer ou les couler.

(1991)

Normand de Bellefeuille, *Obscènes*, Les Herbes rouges, 1991.

Marie-Christine Larocque, *Encore candi d'aimer*, Triptyque, 1991.

Aline Poulin, *La viole d'Ingres*, Triptyque, 1991.

UNE ROUTE À TRAVERS LA NEIGE VIERGE

Les camps de la Kolyma, en Sibérie orientale, ont été pour la Russie stalinienne l'équivalent de Dachau et d'Auschwitz pour l'Allemagne hitlérienne. « D'un côté, écrit Siniavski, le pôle du feu ; de l'autre, le pôle du gel. »

Récits de Kolyma, de Varlam Chalamov (Maspero, 3 vol., 1980, 1981, 1982, repris par Fayard en 1986) est arrivé de ce pôle avec retard, comme une lumière à travers l'espace glacé. Les récits avaient commencé à paraître en samizdat en même temps qu'on autorisait la publication d'*Une journée d'Ivan Denissovitch*. Dans *L'archipel du goulag*, Soljenitsyne les présenta comme « les limites du désespoir humain ».

Un des récits, « Oraison funèbre », fait défiler des ombres sur la neige. « Mort, Nikolai Kasimirovitch Barbé, le camarade qui m'avait aidé à retirer une énorme pierre de ma fosse étroite [...] Mort, l'économiste Semione Alekseievitch Chaïnine, mon coéquipier, un homme plein de bonté [...] Mort, le chef d'équipe Dioukov. Je ne connais pas son prénom, je ne l'ai jamais su. [...] Mort, Pavel Mikhailovitch Khvostov. C'était une de mes connaissances d'hiver : je n'avais jamais vu la couleur de ses cheveux. Il avait une toque à oreillettes en fourrure blanche déchirée. »

« Ils sont tous morts », de faim, de froid ou sous les coups. Leur défilé est l'écho de la convocation des disparus dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Cette fois, cependant, les disparus ne sont plus nécessairement des grands de ce monde. Mais le petit Marcel est passé par là. Rappelant comment il a été « terrassé par *Guermantes* », Chalamov salue dans un autre récit « cette prose étrange, presque impalpable, comme prête à s'envoler dans le cosmos, et où toutes les proportions sont dérangées, mélangées, où il n'y a ni grand ni petit. Tous sont égaux devant la mémoire comme devant la mort, et l'auteur a parfaitement le droit de se rappeler la robe de la servante et d'oublier les bijoux de la maîtresse ». Chalamov peut donc se souvenir de Khvostov et dire que, lorsqu'il tomba dans la tranchée, « il tendit les

bras, très loin devant, les mains gantées de ses fameuses moufles qu'il reprisait tout seul tous les soirs ».

Il m'arrive de penser que l'évocation de Khvostov et de cent autres, si éloignée de la débilité générale de l'*entertainment* littéraire, pourrait ressusciter une âme morte ou faire venir une lueur aux yeux des amers, des aigris, de tous ceux pour qui vivre est plus difficile que mourir. Mais c'est sans doute prêter à la lecture un trop grand pouvoir. N'importe : je tiens les récits de Kolyma pour aussi importants et même plus féconds que les récits de Kafka ou de Beckett en leur temps. Ils posent un nouveau plancher littéraire, une nouvelle assise : celle de la force des faits, que la voix cherche à traduire au lieu de danser devant eux et d'y semer la confusion.

Ces traits du personnage principal de «Lida» appartenaient-ils à Chalamov ? «L'abnégation, l'esprit de sacrifice même, le désir de ne pas commander mais de tout faire de ses propres mains : tout cela avait toujours cohabité dans son esprit avec un sentiment passionné d'insoumission à tout commandement, à l'opinion et à la volonté d'autrui.» Chalamov (1907-1982) connut la prison et les camps de 1929 à 1956, presque sans interruption. Déporté d'abord à Solovki, dans les îles de la mer Blanche, il fut envoyé à la Kolyma pour dix-sept ans au plus fort de la terreur stalinienne. Quand il revint au monde, c'était un vieillard.

«Comment peut-on tracer une route à travers la neige vierge?» demande la première phrase d'un récit. Tous les récits tracent cette route et, à leur suite, les poèmes de Chalamov qui paraissent aujourd'hui. Quarante-trois d'entre eux viennent de la Kolyma, seize ont été écrits après le retour. Le tout est précédé d'une prose, «Fragments de mes vies», écrite en 1964, où Chalamov résume son art poétique : «La prose à venir m'apparaît simple, rien d'ampoulé, une langue précise où seul, de temps à autre, surgit le nouveau, pour la première fois à nos yeux un détail, un élément saisi sur le vif. À partir de ce détail, le lecteur doit s'étonner et croire à tout le récit. En ce qui regarde les vers, l'espace de la poésie c'est l'élément juste.»

Les poèmes de *Cahiers de la Kolyma* renvoient à ce principe. Dans l'embarras du choix, j'en citerai un court et ne dirai rien de plus, laissant à la neige le soin d'effacer la route.

LE PETIT BANC DE BOIS

Je me plaignais à l'arbre,
Au mur de rondins,
Et la confiance du bois
M'était familière.
Ensemble nous avons pleuré,
Ensemble parlé,
De nous expliquer par signes et
Regards il nous a été donné.
Dans une maison de brique et de pierre,
Je n'aurais pas dit un seul mot
Et avec les années et les siècles
J'aurais patienté et me serais tu.

(1991)

Varlam Chalamov, *Cahiers de la Kolyma* et autres poèmes traduits du russe
par Christian Mouze, Maurice Nadeau, 1991.

LE SOURIRE DE GILLES CYR

Gilles Cyr poursuit une entreprise poétique dont *Sol inapparent* (L'Hexagone, 1978) exprima dès le début la réserve (*Je ne peux pas aller plus loin / parler plus loin*), l'exigence (*soyez présents / par vos seuls mouvements difficiles*) et l'ambition (*La bonne lumière n'a pas été dite*). Depuis, quatre recueils ont paru : *Ce lieu* (Espace - ment, 1980), *Diminution d'une pièce* (L'Hexagone, 1983), *Myrthios* (Espace - ment, 1990) et *Corrélat*s (Pré Nian, 1991). Au cours des années, Cyr a continué à chercher l'angle d'attaque, le point d'appui, le point d'application qui placent le poème dans « la bonne lumière ».

Avant d'aborder *Andromède attendra*, j'ai relu les quatre premiers recueils dans l'ordre. C'est une expérience que je souhaite à tous. On y apprend ce que peut être une poésie personnelle. Dans la capitale mondiale de la poésie, j'entendais récemment Denise Desautels dire : « Je travaille dans le champ de l'intime, comme beaucoup d'autres. » M^{me} Desautels croyait-elle vraiment que la poésie est un travail dans un champ communautaire ? L'entreprise de Cyr montre avec évidence qu'on ne peut confondre poésie et kibboutz. Pour enrichir la communauté, la poésie doit être indépendante. Telle est sa loi, très loin des travaux collectifs dans les champs. Si *Sol inapparent*, aujourd'hui, n'a rien perdu de sa valeur, et m'apparaît même avoir gagné en éclat, alors que la production écrite au coude à coude à l'époque ne présente plus d'intérêt, c'est que Cyr avait déjà trouvé son territoire et n'empiétait sur le champ de personne.

Pour beaucoup de pages qu'il a écrites, qu'elles soient de 1978 ou d'aujourd'hui, j'ai une admiration toute neuve. Les passages qui m'attirent moins sont conducteurs : sans relief particulier mais sans fausse note, ils font passer le courant jusqu'aux pages qui me saisissent. Dans *Andromède attendra*, première halte à la page 10 :

Au fond
et sur les côtés
les installations provisoires
méditent
pour ce grand périmètre
un successeur aux herbes.

Le dernier vers est remarquable, et remarquable l'équilibre des lignes qui y mènent. *Un successeur aux herbes*, c'est la preuve qu'après des siècles et des siècles de poésie en français, tout peut encore recommencer : le magasin d'associations neuves, justes et suggestives est toujours généreux pour qui en a l'intelligence et la clé.

Deuxième halte, page 39 :

Quelque part
arc-bouté
j'appelle ceci
le monde
créant chaque fois
un choc
non chaque fois un monde.

On peut rester longtemps devant cette phrase, à chercher en quoi elle a trouvé « la bonne lumière » pour éclairer la voie, la possibilité et les circonstances de l'art.

Mais je ne dirai pas toutes mes haltes. Elles se multiplient par la suite. En avançant, un sourire se dessine, le ton devient léger, l'air, narquois ou goguenard. Dans la poésie de Cyr, c'est une nouveauté.

Après quelque tâtonnement
j'ai maintenant un point d'appui
qu'on me procure un levier neuf
de préférence fabriqué
dans ce produit de synthèse
et je soulèverai le monde
pour un tout petit supplément
je peux aussi remettre en place.

À côté de poèmes de ce genre, plus dégagés, d'autres poursuivent la recherche de ce qui pourrait être soluble dans la poésie.

Ici une botte, là un noyau de prune, un seau, un tronc tordu, une racine, une scie, un morceau d'écorce. Chaque fois, il s'agit d'aller voir, d'approcher et, si possible, de prendre, de tirer, d'attraper « sans se coincer ». Ce qui est insoluble est laissé là :

je marche vite
certains frappent
ai-je dit rayons?
sont laissés insolubles.

Allusifs, les poèmes ne s'engluent jamais dans un sujet. Ils en ont un, pourtant, extérieur à celui qui parle :

Je ne parle pas souvent
des animaux de l'air
je ne parle pas assez
des animaux de l'eau
mais je parle des autres
ou bien je suis absent.

Faut-il parler d'autre chose que de soi pour être là ? La serveuse de la page 69, hantée par la stabilité, c'est aussi la poésie de Cyr au travail, cherchant l'équilibre. Le chantier évoqué à la page 10, quant à lui, n'est-il pas une figure des esquisses de poèmes en attente ?

En bas de certaines pages, on dirait que des lignes ont été effacées, comme si tout devait finir dans l'inconnu ou, du moins, dans l'incertain. L'explication du phénomène est peut-être à la page 76 :

Dans une campagne
j'attrape un bout
qui dépassait
solidement j'attache
la corde casse
je tire
vient l'inconnu
après rafistolage.

Du temps de *Sol inapparent*, on rapprochait Cyr de Du Bouchet. À propos de *Diminution d'une pièce*, Robert Melançon prit le contre-pied de ce rapprochement. Je crois qu'il avait raison. La posture de

Cyr n'est qu'à lui. Dans *Andromède attendra*, on cherchera en vain des citations. Quand la production en est truffée, leur absence est un signe non négligeable. Je dirais même : la marque d'un poète qui ne se fie qu'à ses forces, capable de risquer l'erreur sans filet, sans connivences qui serviraient de paravent à d'éventuelles faiblesses. Cyr est vraiment du petit nombre de ceux qui, depuis des années, prennent en poésie le risque de l'indépendance.

(1991)

Gilles Cyr, *Andromède attendra*, L'Hexagone, 1991.

ÉLOQUENCE, MYSTÈRE ET RESSASSEMENT

On a raison de dire que l'activité critique est dérisoire. Le critique essaie d'être le singe du temps et n'en a pas les moyens. Dans son travail d'aveugle, un réconfort faiblard : même Baudelaire s'est quelquefois trompé et beaucoup de gens, dans beaucoup de domaines, se trompent avec entêtement. Je pense à ceux qui, en ce moment, abattent pas loin d'ici un érable de Norvège. Ils vont sauver de la corruption par les feuilles mortes la fausse virginité d'une piscine d'eau de Javel, creusée au milieu d'une simili-Floride en plastique bleu. Il ne suffisait plus de chasser les oiseaux salissants avec des insultes. Dans un accès destructeur de puritanisme de banlieue, on a décidé d'éliminer l'arbre.

Ce nouveau fait d'armes de la tronçonneuse et le saccage presque gratuit de la végétation devraient me rendre sensible aux grands sujets évoqués par Gilles Hénault : la désertification des steppes, la faim dans le monde, les marées noires, l'effet de serre, la violence, la guerre, la misère, l'éventualité d'une glaciation, le déclin de l'Amérique... L'intérêt pour ces grands problèmes est sans aucun doute le fait d'une poésie consciente et généreuse. Mais la poésie dispose-t-elle de solutions à ces problèmes ? Quant à les poser et à les rappeler, ce qui est utile, les médias s'en occupent presque à plein temps. Alors, me dis-je, agacé, que va faire la poésie sur ces galères ? Elle y perd en poésie, et les grands problèmes n'y gagnent rien.

Je préfère la poésie d'Hénault quand elle dit, décrochant comme par distraction des grands sujets :

Dans mon jardin
la capucine se double d'une pensée
la belle-de-jour s'épanouit
au long des murs
(mais les étés me sont comptés
et les hivers plus encore)
Amarante ! pourquoi ce mot
dont la fleur m'est inconnue [...]

Je m'en veux d'escamoter les quatre derniers vers, mais des jeux de mots faciles me les gâchent. Ce qui reste, ici, je le trouve vraiment beau. Aussitôt après, malheureusement pour moi, on recommence à « engranger l'écho des futurs ».

Que d'éloquence et de passion déployées pour des généralités qui tombent à plat ! La formulation chargée et laborieuse n'arrange rien. Des paroles « déchirent le tissu du silence d'un coup de sabre ». La « haine des pieuvres » est « tentaculaire ». Les « secrets tus inhibent la porosité des pensées ». Les autos « klaxonnent leur fébrilité jazzée ». L'ordinateur « se file un cocon de prolégomènes à la lumière du logiciel ». Et puis il y a cet « effet subliminal au niveau du murmure liminaire »... L'écolier limousin est enfoncé une fois de plus.

Par la suite, une tentative d'imitation de la poésie chinoise en quatre pages, justifiée par une note de cinq pages, tourne en véritable chinoiserie :

Jaune le soir vers nuit blanche
Luit lune à l'est soleil rouge
Chanter maison claire amis
Foyer boire vin nouveau.

Pour les courageux, trois autres sections suivent, que j'ai seulement survolées : « Images d'un coma », « Poèmes noirs de mes nuits blanches » et « Poèmes épars », pour un total de 149 pages.

Le recueil de Muir est plus mince. C'est le dixième d'une œuvre lancée en 1970. Le titre, illustré par *Fleurs sur fond noir* de Nicolas de Staël, inquiète par l'énormité de la promesse, mais l'épigraphe de Joë Bousquet paraît engageante : « Être seul à parler une langue que tout le monde comprend ». Est-ce que je vais comprendre ? J'avoue que j'ai du mal.

Aux moments de la vibrance verte
L'orchestre des mains explose.

Deux lignes suffisent à me semer et, après une vingtaine d'autres, je ne suis plus qu'un petit point à l'horizon.

Il y a tout de même un passage qui me fait regrandir magiquement, comme Alice :

Moi,
À genoux
Appuyé contre une fenêtre
J'entends des étoiles
Prier.

Ici, je comprends, même si j'entends mal. Dans l'ensemble, si j'en crois Muir, « les fleurs du siècle à venir » vont être drôlement plus tarabiscotées que celles de Nicolas de Staël, et je ne suis pas sûr d'aimer le style du XXI^e siècle. Pour le fond, j'adhère : c'est d'amour qu'il est question.

Même sujet dans *L'intraduisible amour* de François Charron. Le titre est magnifique et, l'ayant vu, je me disais : « Enfin, Charron va peut-être donner libre cours à ce qu'il est vraiment, sans le gâcher par un verbiage inarrêtable, et je pourrai dire du bien de son livre sans tricher. » Maintenant, j'ai le livre en main et trouve difficile d'avalier 192 pages de la même chose. Placer Jorge Guillén en exergue, lui si sobre, c'est du masochisme ou le dernier degré de l'inconscience.

Il est possible d'évoquer clairement l'intraduisible, Charron le prouve, mais l'ensemble laisse l'impression d'une accumulation de notes mises bout à bout, sans aucun tri. Même si l'auteur ne le pense pas, on ne peut s'empêcher de lui prêter l'idée : « Tout ce qui sort de ma plume est génial. » C'est affreux de constater qu'un poète gâche de grandes possibilités par négligence. Serait-ce l'éditeur qui mesure la poésie au poids et encourage pareil délayage ?

Rien n'est *a priori* incompatible avec la poésie, ni l'éloquence, ni le mystère, ni même le ressassement, mais je ne trouve pas qu'ils soient, dans ces trois livres, devenus suffisamment poésie pour emporter l'adhésion. Manquent-ils de couleur personnelle ? Font-ils trop penser à du déjà-lu, trop ou trop peu lisible ? Il y a de cela, sans doute, dans mon éloignement, sans compter tout ce qui m'échappe.

(1991)

Gilles Hénault, *À l'écoute de l'écoumène*, L'Hexagone, 1991.

Michel Muir, *Les fleurs du siècle à venir*, Le Nordir, 1991.

François Charron, *L'intraduisible amour*, Écrits des Forges, 1991.

PETIT THÉÂTRE DU MONDE

Les premiers poèmes de René Lapierre que j'ai lus, en 1979, m'ont fait songer à *Zone* d'Apollinaire. En lisant *Une encre sépia* (L'Hexagone, 1990), j'ai encore pensé parfois au poète de « Les femmes » (dans *Rhénanes*). *Effacement* a gommé ces rapprochements.

La présentation de la couverture avertit le lecteur que « les poèmes d'*Effacement* ne sont pas des textes lyriques ». Elle justifie cette négation en disant que les poèmes « sont faits d'objets, d'actions et d'événements ». Par la suite, on insiste encore sur « le refus du lyrisme personnel ».

Il me semble que c'est avoir du lyrisme une conception bien étroite que de ne pas voir qu'il peut passer par des figures, et n'est pas nécessairement la confession directe d'états d'âme, à la façon de Lamartine. Les poèmes de Ritsos qui sont faits d'objets, d'actions et d'événements ne me paraissent pas pour autant étrangers au lyrisme personnel.

Ce que je trouve justement intéressant et particulier, dans *Effacement*, c'est que le lyrisme personnel se cache dans des tableaux, des scènes amusantes, émouvantes, tragiques. Dans les courtes proses présentées, souvent, un couple fait trois petits tours et s'en va :

— La nuit dernière j'ai fait un rêve étrange : j'étais morte, je me voyais. Je voyais mes deux mains posées sur ma poitrine, ou sur la tienne, je ne sais plus. Il faisait froid, mes ongles étaient devenus bleus. Tu me réchauffais.

Christine s'arrêta. Elle tourna la tête sur l'oreiller et ajouta :

— Bleu c'est une preuve d'amour, tu ne crois pas ?

La caméra, un instant braquée sur le couple, fixe un plan d'un film qu'on aimerait voir en entier, tant la scène a provoqué d'attachement pour les personnages, mais Lapierre coupe court. Déception ? Non, c'est émouvant de penser que les personnages n'ont existé que pour une scène. Il en va ainsi des gens qu'on croise dans la rue, au restaurant, dans les salles d'attente, partout. On les voit une fois, on

les entend, et puis plus jamais. La perception de toute une existence s'est ramassée dans un instant, une phrase, une démarche, un geste, une façon de relever les sourcils, de ramener sa jupe sur les genoux, d'écraser un mégot, d'avancer ou de reculer la tête pour parler, et le rideau tombe.

C'est ainsi que je participe aux scènes de Lapierre, petit théâtre du monde, études de gestes et de paroles autrement attachantes et justes, à mes yeux, que les géogrammes de Paul Chamberland, qui n'ont pas le caractère d'études et souffrent du poids de l'intention et de l'idée directrice.

S'il y a une morale, dans *Effacement*, elle est cachée dans le regard, comme le lyrisme l'est dans les actions représentées. C'est une morale de la générosité, qui va dans la direction indiquée par la dernière ligne du livre : « c'est dans le cœur ; suffit de bien viser ». Entre les lignes, souvent, ma façon de lire perçoit un message du genre : « Ces gens sont décidément ridicules, mais tout de même si sympathiques ! »

Par moments, Lapierre prend plaisir à mimer les conventions du roman noir américain, l'humour des dialogues, l'omniprésence de l'alcool, l'allure dégagée, la désinvolture que Chandler m'a laissés en mémoire. Pour ajouter à la couleur locale, les personnages s'appellent alors Dexter, Gordon, Jennifer, Donald, Jill, Dundas... Verra-t-on là des symptômes d'américanité profonde, ou une location d'accessoires, ou de la parodie ?

Si le titre, *Effacement*, suggère le retrait de l'auteur, ce n'est pas un effacement par l'absence, mais par la dispersion. Cela revient à l'omniprésence du montreur qui tire les ficelles en coulisse ou du ventriloque qui fait parler les marionnettes.

Quelques maladresses d'expression font perdre à certaines scènes un peu de leur transparence, certaines répliques font un peu carton-pâte dans une mise en scène naturelle. N'empêche que j'ai apprécié dans *Effacement* un accomplissement original du lyrisme. À vouloir s'en tenir le plus souvent à la représentation de faits et gestes, je crois que Lapierre va plus loin dans la vérité humaine que les plongées dans l'inconscient et les entreprises de grattage de l'intime.

Trouver une formule poétique personnelle n'est pas une mince affaire. Le résultat est une enclave dans le paysage moutonnier qu'on

voit défiler. *Effacement* montre aussi la fusion, momentanée ou durable, d'un poète et d'un romancier dont les voix alternaient jusqu'ici. Cherchant leur chemin, ils se seront frappés sans se voir et, de la collision, il sera resté ces pages difficilement classables.

(1991)

René Lapierre, *Effacement*, L'Hexagone, 1991.

CHANT ET DÉSENCHANTEMENT

Guillevic envoie-t-il aux Écrits des Forges des fonds de tiroir, et Louise Blouin et Bernard Pozier, les directeurs de l'édition, trop heureux d'avoir l'air multinationaux, les publient-ils sans les regarder?

Lorsque la scabieuse
T'a parlé de moi
Tu lui as répondu
En me donnant
Un baiser de papillon...
Le tournesol s'est trompé :
Il s'est tourné vers moi.
Je vais lui demander
De se tourner vers toi...
N'oublions pas
la coccinelle
elle a toujours été
notre complice...

Voilà les petites poésies qu'on trouve dans *Lyriques*. Est-ce de la poésie d'adulte pour enfants? De la poésie d'enfant pour adultes? Quelques pages du recueil rappellent une meilleure époque de Guillevic. Elles font ressortir l'indigence des autres. Si je ne me trompe sur l'intérêt du livre, Guillevic a l'excuse du grand âge, mais les directeurs de l'édition...

Ils publient aussi un titre de Werner Lambersy, *Géographies et mobiliers*, déjà paru à Bruxelles en 1985. Selon Pozier, Lambersy est « le poète belge actuel le plus coté », il « gratte dans le ténu et dans l'intime ». Pour qui voudrait tenter l'expérience du grattage dans l'intime, voici comment Lambersy procède :

Crochets
dans l'ouate de l'orbite
et refrains
de la lime d'orfèvre sur l'âme.

Je n'ai pas essayé de gratter. Il faut une orbite creuse et on doit sortir les nerfs en feu de ces refrains de lime, car

sans arbres ni signaux
s'use
la crête enflammée du nerf.

D'où vient ce nerf déconnecté ? Il repaît plus loin. On n'a pas trouvé où le brancher, on l'a caché :

rideaux
et tentures tirés
sur le nerf.

À côté de ces petits ennuis de corps, je découvre chez Lambersy un art poétique intéressant, qui fait du poème un vitrail presque sans joints :

poème
avec le moins de plomb
possible
dans le vitrail dressé.

Il en résulte un « chant nu », aux articulations effacées, une *sorte de grégorien / du rien*, où l'équilibre ne tient *qu'au poids / bien partagé de l'espace*. Le tempo particulier des poèmes donne l'impression de descendre tranquillement des gradins ou de lire sur une balançoire, avec quelqu'un qui vous pousse de temps à autre pour redonner de l'élan :

parole
pour la maison sans cave
pour la crinière de cendre
des caresses
pour la part amputée
ce qui manque au choral
avec des mots
d'herbes courtes pliées
sur le chemin le plus couru.

Le chant n'est pas si courant en poésie. En voici un que j'écoute sans déplaisir, même si les paroles laissent un peu à désirer.

J'ai vraiment déchanté en remontant jusqu'à *Leçons de Venise* de Denise Desautels. Je voulais voir à quoi ressemblait ce livre qui a fait un peu de bruit. En lisant, ai-je exagéré le ralentissement recommandé par l'auteur? N'ai-je pas assez ralenti? Je suppose que j'ai mal lu, puisque l'intérêt de l'entreprise m'a échappé.

Le livre, composé de 69 fragments, la plupart en prose, montre l'auteur en promenade: «Je marche dans Venise jusqu'à La Fenice, puis je reviens vers les Giardini et traverse, une fois encore, le Ponte dei Sospiri.» On se croirait dans *Lettres d'Italie* de Denise Boucher. Chemin faisant, Denise Desautels est saisie par des réflexions et des formules incontournables: «Écrire est une grande folie»; «Il n'y a pas de mot»; «Décaper l'intimité»; «Tout bascule»; «La vie? L'art? Qu'en est-il de l'urgence?»

Les trois parties commentent trois sculptures de Michel Goulet. De partout se dégagent l'obsession de dire la vérité, de «trouver l'histoire vraie», et l'idée que la vérité est dans la démesure, «car la mesure camoufle, occulte ou oblitère tout ce qui n'est pas à la surface». On attend donc une démesure qui dise la vérité, et elle ne vient jamais.

Si «toute évidence est une imposture», pourquoi le texte donne-t-il souvent dans l'évidence? «Des murs tombent et d'autres s'élèvent»; «il y a des leçons plus difficiles à retenir que d'autres»; «La violence n'est ni fausse ni lointaine»; «le siècle est pressé»; etc.

Qui franchit ces obstacles tombe sur des passages touchants qui donnent une idée de ce que le livre aurait pu être: quelque chose qui sonne vrai, sans prétention, sans citations, sans sculptures, sans «la protection de l'art, du simulacre», sans le cabotinage qui culmine au moment où une certaine Louise écrit à l'auteur (la lettre est là) pour lui dire à quel point un passage du livre l'a émue.

(1991)

Guillevic, *Lyriques*, Écrits des Forges, 1991.

Werner Lambersy, *Géographies et mobiliers*, Écrits des Forges, 1991.

Denise Desautels, *Leçons de Venise*, Noroît, 1990.

AVEC ET SANS BASTRINGUE

Jacques Réda est sans conteste le plus grand fabricant de poésie Louis XIII de notre époque. En finissant, on découvrirait que ses vers ne sont pas exactement ceux de Malherbe, qu'ils enjambent davantage, qu'ils enferment des phrases plus longues ou qu'ils ont des affinités avec Boileau, Lamartine ou Aragon. De toute façon, Réda ramène la discipline académique, le défilé militaire, le ronron français besogneux, avec son attirail de procédés conventionnels, de chevilles, de remplissage, tout le bastringue recyclé.

On voit dans les tragédies classiques de Voltaire et dans la plus grande partie de la poésie du XVIII^e siècle qu'il n'y a pas grand-chose à espérer d'un instrument qu'on ne remet pas en question. Cependant, la poésie française reste coutumière des retours nostalgiques du ronron. Ils ont donné Valéry, pour qui ni Jacques Roubaud dans *La vieillesse d'Alexandre*, ni Nathalie Sarraute dans *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant* ne manifestent un grand enthousiasme.

Les professeurs de poésie se sont pourtant précipités sur *Charmes*. L'université s'y est trouvée en sécurité, dans un pays archiconnu qu'elle pouvait décrire en long et en large sans effort, avec les mots qu'elle appliquait à Racine. Comme rien n'est plus étranger à l'esprit universitaire que l'invention, et que rien ne lui est plus naturel que la convention, *Charmes* était une aubaine. Il a fallu beaucoup plus de temps pour que la poussière académique se décide à saupoudrer des poètes inventifs comme Jouve ou Saint-John Perse.

Mais voilà que Réda remet ça et brasse lui-même toute la poussière. Il fait rimer *anges* avec *louanges*, *couleurs* avec *fleurs*, *monde* avec *onde* et *profonde*, *fumée* avec *renommée*, *or* avec *trésor*... Aujourd'hui, le discours cadencé peut-il être autre chose qu'un exercice ou un souvenir amusé? Si l'on considère *Lettre sur l'univers* de cette façon, le livre est agréable et même touchant de désuétude.

Des lilas ont souvent accompagné ma vie :
À quinze ans j'ai vécu dans une des villas
Qui portent justement ce nom-là : Les Lilas.
Une plaque d'émail ornée, assez jolie...

Réda se dit « ignorant », mais ne l'est pas du tout : il connaît à fond les règles du discours versifié. Une ignorance véritable ou feinte servirait-elle mieux sa conception modeste de la poésie ? En le lisant, je ne peux m'empêcher de penser que l'accomplissement poétique passe par une « inhabileté fatale », du genre de celle que Cézanne s'attribuait quand il pestait de ne pas réussir à égaler la perfection du dessin d'Ingres. S'il avait réussi, pas de Cézanne.

Les poèmes de *Néant fraternel* d'Alphonse Piché sont loin du bas-tringue amusant. Le livre rassemble trois recueils : *Dernier profil*, *Sur-sis* et *Gîte*. Il propose une poésie existentielle dont le début de « Ligne dure » donne le ton :

Triste éternel
en quelle halte oiseuse
fut conçue la tragédie des âges
Quel menu
que cette vieillesse
échinée dans les gravats de l'existence
Pain quotidien
levé au long des séquences bilieuses
de la peur...

Beaucoup d'autres poèmes sont des variations sur ce constat général.

Mauvais vin
trouble vieillesse
en route vers les grottes d'Onan
traquant
dérisoire érection
ton obstinée boulimie d'orgasmes
sans déchet ni servitude...

Partout la vieillesse désespérée, les remords, les affinités avec l'hiver, les souvenirs heureux qui rendent plus atroce la décrépitude et des éclaircies rarissimes dans un nihilisme omniprésent :

Du fleuve soudain
un moment de soleil
crudité de Dieu, ou un moment de Dieu
comme un insecte ailé
passé dans le soleil.

Cela revient dans le noir comme les « moments bleus » de l'expressionnisme.

Le mot *cru* pourrait caractériser la poésie de Piché, jusqu'à ce qu'on s'aperçoive que la crudité y est compromise ou compensée par des élégances d'expression, des adjectifs décoratifs, des images laborieuses ou alambiquées, comme « les langes gris / des porches de l'hiver ou les cernes opalins / de la mélancolie ». Ce contraste entre le constat et l'ornement montre Piché partagé entre le cru, le dur, le nu, l'horrible et un souci de faire beau malgré tout, à l'image des gisants représentés sur la couverture, morts mais bien habillés.

On peut se demander après la lecture si la « ligne dure » de la dissection, qui prédomine, n'est pas, avec ses vertus réalistes indubitables, porteuse de délectation morose. C'est sûrement ce que penserait Sollers, qui refuse, dans *La fête à Venise*, que la littérature ajoute au malheur. Quoi qu'il en soit, l'accent de vérité de *Néant fraternel* est prenant, et on ne peut pas dire du réalisme médical de Piché qu'il court les rues.

(1991)

LE CERF-VOLANT DU SOLEIL-LION

Toute l'œuvre d'Elizabeth Bishop (1911-1979) tient en un livre de vers et un livre de prose. Pour une si petite œuvre, que de louanges ! Un chœur d'admirateurs où chantent Octavio Paz, Seamus Heaney, John Ashbery, Robert Lowell, Robert Frost.

Je comprends l'existence de ce chœur et m'y joins en lisant les poèmes de *Géographie III*, traduits par Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard. Il s'agit de neuf poèmes en version bilingue, la plupart longs et descriptifs.

Américaine élevée en Nouvelle-Écosse, Elizabeth Bishop a beaucoup voyagé et s'est arrêtée quinze ans au Brésil. Rien d'étonnant à ce que son dernier recueil de poèmes porte le nom d'un vieux manuel de géographie. Comme un manuel, sa poésie décrit, énumère, classe des détails. À force de fixer les aspérités des choses, elle les rend étranges. On ne peut manquer de songer à Hopkins pour l'attitude. La réalisation diffère par le ton. C'est, dit Paz, étonné par le développement naturel des poèmes, « comme si l'eau parlait, comme si l'air pensait ».

« L'original » évoque un voyage en autobus à travers le Nouveau-Brunswick : les villages, les passagers, la forêt, la nuit.

Les passagers se calent.
Ronflements, longs soupirs.

Conversations feutrées, commérages :

Elle est morte en couches.
Ce fils, ils l'ont perdu
quand il a fait naufrage.
Il s'est mis à boire. Oui.

Soudain, arrêt dans la nuit. Le chauffeur éteint les phares. Une femelle original flaire le capot.

Elle prend son temps,
noble, d'un autre monde [...]
D'où naît alors, en nous,
la sensation (en nous tous)
d'une douce joie ?

L'apparition s'écarte, l'autobus repart.

« Drôles de créatures »
dit, roulant ses r,
notre calme chauffeur,
« Hein, vous avez vu. »

Le poème allait vers cette minute de « douce joie » énigmatique.

À première vue, l'animal est noble par contraste avec l'insignifiance des gens. Dans un récit des *Étangs purs*, Youri Naguibine prête ce sens à la rencontre d'un orignal égaré en ville. Dans le cas présent, je ne crois pas que l'interprétation convienne. Les choses et les gens entrevus et entendus sont manifestement aimés. Alors on peut penser que tout ce qui a précédé a nourri aussi la minute de douce joie. Mais Elizabeth Bishop ne dit rien de tel. Avec le « pouvoir de réticence » que lui reconnaît Paz dans la préface, elle pose seulement une question. Le poème est ouvert. On peut le prolonger par les pensées qu'on veut, ou par aucune. Il les admet toutes et s'en passe aussi bien. Pendant qu'on réfléchit, le poète est déjà loin.

« Fin mars », qui évoque une promenade au bord de la mer, montre la puissance du détail monté en épingle dans la description.

Puis nous tombâmes sur
des longueurs, des longueurs sans fin de corde blanche mouillée [...]
épais enchevêtrement blanc, de la taille d'un homme, flottant,
se soulevant sur chaque vague, esprit gonflé d'eau
retombant, gonflé, rendant l'esprit...

La corde noyée se métamorphose. À la fin, par la résolution de plusieurs images et observations en une figure unique, elle est la corde d'un cerf-volant abandonné par le soleil qui a laissé, en jouant sur la plage à marée basse, de grosses empreintes de pattes de lion. Le poème s'achève sur cette vision déroutante. Faut-il prendre au

sérieux le cerf-volant déglingué du soleil-lion? La réponse *non* n'est pas vraiment satisfaisante, elle reste suivie d'un *mais* embarrassant, comme il arrive parfois après la lecture de Jane Bowles ou de Max Jacob, dont Elizabeth Bishop a traduit plusieurs poèmes.

Dans «Crusoé en Angleterre», Robinson revoit son île, «décharge à nuages».

Les tortues se traînaient, haut-voûtées,
en sifflant comme des théières.

Dans l'éloignement, l'île est douée d'une présence extraordinaire que le couteau ramené a perdue.

Le couteau, là, sur l'étagère –
il suintait de signification, comme un crucifix.
Il vivait. Combien d'années l'ai-je
Prié, imploré de ne pas se casser? [...]
Maintenant il n'a plus un regard pour moi.
L'âme vivante s'en est égouttée.
Mes yeux se posent sur lui et passent.

À la vue d'un tableau de quatre sous, dans «Poème», c'est la Nouvelle-Écosse qui revient par petites touches: mince clocher, piquet penché, deux oies – notre petite part de confiance terrestre. Le poème «Un art», quant à lui, fait l'inventaire de ce que la vie perd. L'art de perdre n'est pas sorcier, crâne-t-il. Vraiment? La perte ressemble quand même à un désastre.

Mais la poésie garde avec amour et humour ce que la vie perd. Par des moyens divers, elle rend leur *âme vivante* aux passagers d'un autobus, à une île, à une corde flottante, à un paysage avec des oies, à un noble animal sur la route. On remarquera que ces sujets sont lointains, et je n'ai rien dit du poème qui rapporte un souvenir du 5 février 1918 ni de celui qui évoque une ville vue d'avion. Plus le motif, dirait-on, est loin dans le temps ou dans l'espace, plus la poésie d'Elizabeth Bishop le rend présent et saisissant.

(1991)

NOËL À OKA

Le torrent qui se fraie un chemin vers le lac bouillonne entre les rochers. Le ciel est étoilé avec du vent et une demi-lune cachée par les montagnes. Dans l'église attendent trois temps – le XIII^e siècle des moines, le XVIII^e des Noël's, le nôtre – unis pour la commémoration d'un quatrième. Assis dans la coïncidence merveilleuse des temps, nous écoutons. Gaston Arel joue la nuit du XVIII^e, et c'est déjà l'homélie, dite par le tout nouvel abbé. Je pense au grand barbu exubérant que l'ingénieur Franquet a vu ici, à Oka, en 1752 ou 1753. Je ferais mieux d'écouter l'abbé, mais *Dévadé* me revient. Ducharme affirme ce qu'il nie et nie ce qu'il affirme. J'imagine l'abbé disant : « J'ai vu, je n'ai rien vu. Je vais mourir, je vais naître. C'est le 24 décembre, ce ne l'est pas. Il fait froid, il fait chaud. J'ai faim, je suis rassasié. Soyez dans la paix, dans la guerre... », et ses propositions, deux à deux, montent comme les arêtes de la voûte pour se joindre où l'hélice des ventilateurs silencieux rabat la chaleur sur nous.

(1991)

CONTRE LES CHAISES BERÇANTES

S'est-on aperçu que le surréalisme est mort depuis cinquante ans, et qu'il n'a suscité d'œuvres importantes qu'à sa périphérie ? Eluard et Char n'ont jamais eu qu'un pied dans le mouvement. Eluard était assis entre le surréalisme et Racine. Char avait un pied chez Maurice Scève. Segalen, Reverdy, Jouve, Saint-John Perse et bien d'autres ont à peu près ignoré le mouvement. Ponge était bien plus près de Claudel, celui de *Connaissance de l'Est*. Bonnefoy a vite constaté l'inanité du surréalisme. Même les grandes qualités de prosateur de Breton devaient davantage à Bossuet qu'au mouvement qu'il avait fondé.

Voilà des vues bien cavalières, dira-t-on, des vues bizarres et même complètement erronées. C'est possible. Il est certain que le surréalisme a contribué à élargir les moyens d'expression poétique, mais il s'agit d'un phénomène classé depuis longtemps, survivant à l'état de traces dans l'air qu'on respire et, pour le reste, abandonné aux professeurs. Dans ces circonstances, il ne peut plus agir que faiblement, comme un gaz rare inhalé involontairement. Le système surréaliste ne sera plus jamais un moteur, pas plus que le système de Malherbe. Je me souviens du laboratoire de physique où j'étudiais. Tous les dispositifs y étaient désuets, mais encore excellents pour les exercices d'apprentissage, pour l'assouplissement de l'esprit, pour la gymnastique. Je crois qu'il en va ainsi des systèmes poétiques usés.

Si j'étais éditeur de poésie, voilà ce que j'aurais dit à Daniel Dargis après avoir lu le manuscrit de *Déchirures*, son septième recueil, qui me semble fortement tributaire de l'esprit et des procédés surréalistes. J'aurais suggéré à l'auteur, maintenant bien exercé, de travailler sans filet. J'ignore comment il aurait réagi à mes paroles.

Je peux imaginer qu'il m'aurait remercié, ou qu'il serait resté de glace, ou qu'il m'aurait toisé avec condescendance, ou que nous aurions discuté, ou qu'il m'aurait traité d'Iznogoud, de Belzébuth, d'Izambard, d'Ysengrin, de Français, d'Allemand, de colonialiste, de pseudonyme ou de je ne sais quoi de plus coloré.

Évidemment, en tout ce que j'aurais dit, je me serais peut-être fourvoyé. Mais je crois qu'un commentaire qui ne court jamais aucun risque en court toujours un, celui de la stérilité, et que c'est précisément le seul risque qu'il faut éviter.

Il semble que les poètes ne veuillent pas de critique, mais des attachés de presse, des agents de relations publiques, des publicitaires, des thuriféraires qui les bercent ou des journalistes à recensions « objectives ». L'objectivité était la grande affaire de la littérature officielle sous Staline, j'aime mieux ne pas trop m'en mêler. Et puis la critique en chaise berçante, malheureusement, me paraît la voie de l'intoxication, de la décrépitude, de la stagnation, de la paralysie.

La littérature irlandaise de ce siècle a été de toute première grandeur. Pourtant, l'Irlande est un petit pays. Dans l'univers anglophone, c'est même moins qu'un mouchoir de poche. On aura observé aussi que, de Swift à nos jours, la critique a fait rage en Irlande. On ne s'y est pas beaucoup encensé ni bercé. En littérature, les Irlandais n'ont pas eu tellement tendance à se trouver mutuellement très beaux et très gentils. Faut-il voir un lien de cause à effet entre cette effervescence et une formidable pépinière de grands écrivains? Je n'en suis pas sûr, mais c'est possible. Est-ce le signe qu'une littérature grandit dans la discussion et le débat, plutôt que dans la chaise berçante d'un consensus douillet? Si c'est effectivement ainsi que les choses se passent, mettons encore un peu d'effervescence dans le décor.

Après la lecture de *Nelligan revisité*, de Gérald Godin, j'ai envie de poser une ou deux questions aux éditions de L'Hexagone. J'ai fait l'exercice de soustraire du livre les citations et les images, et voilà ce qui me reste : environ douze pages de la main de l'auteur. Peut-on vraiment appeler ces douze pages une « lecture de Nelligan »? Je conçois que les publications de poésie soient minces, mais un livre en prose de douze pages me laisse pantois. Décidément, l'édition se berce.

Et c'est bien dommage, parce que les deux pages que Godin intitule « Dernières images » m'enchantent. J'aurais aimé lire des centaines de pages de la même farine, non pour en apprendre davantage sur Nelligan, mais pour entendre plus longtemps la prose de Godin.

CONTRE LES CHAISES BERÇANTES

La tourterelle qui, depuis des années et des années, lui dédicaçait,
de son refuge dans les plus hautes cimes des arbres du parc de l'hôpital, sa complainte de deuil, était enfin triste pour quelque chose.

J'espère que Godin va pouvoir donner une suite à cette dernière phrase, sur n'importe quel sujet, peu importe, mais une suite.

(1992)

Daniel Dargis, *Déchirures*, Écrits des Forges, 1991.

Gérald Godin, *Nelligan revisité*, L'Hexagone, 1991.

VOIX D'ITALIE

Après les traductions anciennes ou récentes d'Ungaretti, de Saba, de Luzi, de Caproni, de Zanzotto, trois livres vont faire encore mieux connaître la poésie italienne de ce siècle. Ils présentent Landolfi, mort en 1970, Montale, mort en 1981, et Sereni, mort en 1983.

Poèmes choisis de Montale est une édition nouvelle de Patrice Dyerval Angelini, traducteur de la poésie complète du même auteur, en six volumes. Montale pensait que «l'art est la vie de ceux qui ne vivent pas : une compensation, un ersatz». Il n'entendait pas par là que l'artiste renonce à la vie, mais que la vie lui échappe. Il considérait *La tourmente et autres textes* (1956) comme son ouvrage le plus important et, dans une entrevue imaginaire, il s'étonna qu'on n'ait pas évoqué Hopkins au sujet de ce livre. Il avait, disait-il, cherché là, lui aussi, son *sprung rhythm*. La lecture de *Poèmes choisis* me confirme l'existence de ce sommet, à peu près au centre du livre. Auparavant, une montée. Ensuite, une descente.

Il y eut un premier Montale, «classique», qui vécut de 1916 à 1944, puis un second, «contemporain», qui écrivit de 1964 à 1980, après une période de transition. Les deux Montale ont dérouté autant l'un que l'autre, mais pas les mêmes lecteurs. Le poète expliqua ainsi son œuvre double : «J'ai écrit un seul livre dont j'ai d'abord donné le recto, et donne maintenant le verso» (1975). Les mots «pétrarquisant» et «savant» ont été appliqués au recto ; c'était une poésie de recherche, une quête de connaissance. Le verso dévale une pente ; on l'a qualifié de bric-à-brac concerté à la Pound.

Poèmes choisis me laisse une impression bien plus forte que ne l'avaient fait plusieurs volumes des œuvres complètes. L'œuvre de Montale attendait-elle d'être resserrée et triée ? Pour moi, oui, sans doute, le tri était nécessaire. Je n'y perds rien de la variété des tons, qui fait la richesse de l'œuvre. Humour, émotion, ironie, détachement savant, familiarité, tout y est, avec des sauts d'un ton à l'autre et un relief plus grand que dans la somme.

De Landolfi, *La trahison*, précédé de *Viole de mort*, est traduit et présenté par Monique Baccelli. Du vivant de Landolfi, sa poésie ne comptait pas pour lui. Il la qualifiait de rimailleries romantiques. Il était traducteur et auteur de nouvelles, de romans, d'essais, de pièces de théâtre. Ses poèmes ne furent connus qu'après sa mort. À partir de 1956, on le gratifia de nombreux prix qu'il négligea d'aller recevoir. Il refusa toute entrevue et disparut de la scène publique.

Si j'en crois la présentation et les poèmes eux-mêmes, c'était un écorché vif, un homme écartelé entre une orgie de négation et de malédictions et un versant lumineux bizarre, marqué par une théologie personnelle inspirée de Jacob Boehme.

Dans les poèmes présentés, je ne vois pas d'autre moment d'apaisement que l'épithaphe, qui présente la mort comme la seule solution des conflits intérieurs :

Il naquit
Il fut toujours seul
Parmi tant de monde ;
Avec tant de mots
Il se tut ;
Puis il mourut, il prit congé du soleil.

Les instruments humains, de Vittorio Sereni, traduit par Philippe Renard et Bernard Simeone, regroupe deux volumes de poèmes : *Journal d'Algérie* (1947) et *Les instruments humains* (1965). En 1987, les mêmes traducteurs avaient présenté, du même auteur et chez le même éditeur, *Étoile variable* (1981), que je n'ai pas lu. Je suis frappé par la ressemblance de forme et la différence d'esprit entre la poésie de Sereni et celle de Luzi. Alors que les développements de Luzi aboutissent, ici, j'ai l'impression qu'ils s'entravent et s'annulent eux-mêmes. Le résultat est une perplexité dont je n'arrive pas à sortir, et qui me laisse coi. Où veut-il donc en venir, ce Sereni ? Le sait-il lui-même ? Philippe Renard me rassure quand il parle des « virtualités d'une annonce énigmatique, contradictoire, tendue vers une interprétation à venir qu'ignore même son auteur ».

Je crois qu'une comparaison entre les trois livres, si je m'y risquais, se terminerait à l'avantage de Montale. Elle ferait ressortir sa diversité et sa richesse difficile à épuiser. Une comparaison entre les

deux premiers livres montrerait, quant à elle, l'esprit différent de deux collections très importantes. La collection «Poésie» atteint le 250^e titre et la collection «Orphée», bien plus jeune, le 105^e. Cette dernière, moins chromée, moins vénérable, mais tout de même très soignée, m'apparaît plus éclectique. La poésie y ressemble davantage à un chœur sans frontières et le choix des choristes, plus risqué, est plus propice aux déceptions et aux enthousiasmes.

(1992)

Eugenio Montale, *Poèmes choisis 1916-1980*, Gallimard, coll. «Poésie», 1991.

Tommaso Landolfi, *La trahison*, La Différence, coll. «Orphée», 1991.

Vittorio Sereni, *Les instruments humains*, Verdier, 1991.

« DES PAROLES AU-DESSUS DES NUAGES »

Le titre du recueil qui a remporté, en 1991, le Prix du Gouverneur général me semble particulièrement bien choisi. Lisant et relisant *Chant pour un Québec lointain*, j'y trouve effectivement peu de signes de la proximité du Québec réel.

Je relève des allusions au « bois des berceaux », à un « vaste fleuve », à une « humble église », à des « forêts conquises », à des feux de souches, à la neige, à une voix qui va « d'un océan et d'une langue à l'autre », à des « ventres de mères déchirés », à des couvents gris, à des chemins de croix, au blé d'Inde, à l'érable.

Je classe ces allusions en deux catégories principales. Les unes renvoient au Canada français, dont je vois autour de moi peu de traces, et les autres, à un Québec éternel, un peu cliché, ramené à des généralités typiques.

Les deux pays me semblent aussi lointains l'un que l'autre, et cet éloignement confirme la première phrase du livre : « Il y a des pays qui se voient au lointain et ne peuvent autrement devenir prochains. » Quelques pages plus loin, je lis : « Il y a des scènes d'histoire, réminiscences en plein vol et des paroles au-dessus des nuages. » Voilà qui caractérise *Chant pour un Québec lointain* avec la plus grande justesse.

Imaginez-vous en avion, au-dessus du Québec, mais séparé de la terre par une épaisse couche de nuages. Comme vous n'êtes pas trop haut, de temps en temps, par une brève trouée, vous apercevez un clocher, de l'eau, des arbres, des fumées, des champs. Voilà exactement ce que j'éprouve en lisant, et Madeleine Gagnon l'a bien vu.

L'impossibilité de percer les nuages et de toucher terre est tragique. Elle le serait davantage sans le maniérisme dont s'embarrassent souvent les tournures. Quand je lis « les mythiques pierres », les « sauvages bibles », la « murmurée parole » ou « la grise roche », je ne perçois plus le tragique, je me trouve coincé dans la ruelle des précieuses, je ne pense qu'à en sortir. Mais quand le maniérisme se dissipe un peu, le tragique revient :

Dire que je suis femme de ce peuple aimé
dans les mémoires d'ombres oser l'écrire
les monuments de feuilles meurent
graver quand même
les monuments sans socle
à nulle gloire promise
au bout du chemin long
dire je suis d'un voyage
revenue
au bout du chemin long
dire les revenants
parlés et vus.

Ce retour de voyage annonce-t-il un atterrissage? Non, l'avion ne semble pas avoir de roues. La voix continue à flotter on ne sait où, dans des évocations vaporeuses. Une «âme dispersée plus loin que les pôles» a tenté de toucher «l'infime proche chose», et paraît avoir échoué. Le dernier vers du recueil dit le Québec «proche et lointain», mais, au fil des 58 pages de poèmes, quand a-t-il été vraiment proche?

Le Québec est-il vraiment loin, ou est-ce l'auteur qui en est loin? Serait-il vraiment impossible à la poésie de toucher terre ici? Pourtant, Gaston Miron a prouvé le contraire. Robert Melançon, qui n'écrit pas en avion, peut traiter d'une promenade réelle dans une forêt réelle du vrai comté de Brôme. François Hébert peut parler d'un vrai lac du nord et de ce qui l'entoure réellement. Alphonse Piché peut rendre présents les vrais maux de la vieillesse. Je pourrais en nommer bien d'autres et je pense soudain, en remontant le temps, à Éloi de Grandmont et à Sylvain Garneau, à qui Gilles Marcotte réserve à juste titre, dans *Littérature et circonstances*, une place touchante. Avez-vous lu, d'Éloi de Grandmont, *Premiers secrets* (Éditions de Malte, 1951)? Bref, il devrait être possible de poser des roues sous l'avion de Madeleine Gagnon. S'il touchait terre enfin, n'y trouverait-elle pas une force colossale, comme Antée?

Mais ce n'est pas du tout ce qui se produit dans *L'instance orphe - line*, sous-titré «petite lecture de *Mille plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari». L'appareil, au lieu d'atterrir, a encore pris de l'altitude. Plus aucune trouée dans les nuages. On est dans la stratosphère. Plus

d'oxygène du tout. Je m'aventure dans cette distillation d'abstractions avec un scaphandre, et me voilà reporté à l'époque récente, de sinistre mémoire, où la littérature n'était plus qu'une femme-sandwich vouée à promener la bonne nouvelle des sciences humaines.

Les multiplicités de la vie :
épousailles de connections
aberrantes
la ligne du devenir
transcendante et matérielle
est
politique.

Le livre présente 38 petits poèmes de cette facture, et mon scaphandre se révèle de toute première nécessité.

Faut-il établir un lien entre le «devenir politique» dont il est question ici et la possibilité d'un atterrissage? À écouter parler des politiciens de temps à autre, je me demande s'ils sont vraiment capables de poser des roues sous les avions en vol.

(1991)

Madeleine Gagnon, *Chant pour un Québec lointain*, VLB, 1991.

Madeleine Gagnon, *L'instance orpheline*, Trois, 1991.

DES POÈMES POUR NOËL

J'attendais Noël pour faire le point sur les nouvelles publications québécoises que j'ai particulièrement aimées. Depuis quatre mois, qu'ai-je lu avec intérêt? *Entre les fleuves*, de Nadine Ltaif, *Lueur sur la montagne*, de Pierre Morency, *Rumeurs et saillies*, de Guy Ducharme, *Andromède attendra*, de Gilles Cyr, *Effacement*, de René Lapierre, *Néant fraternel*, d'Alphonse Piché.

Six nouveaux recueils intéressants en quelques mois, c'est énorme. Ai-je été indulgent ou complaisant, pour apprécier tant de choses? Je ne crois pas. À propos de ces recueils, tout en indiquant les limites que je percevais, j'ai essayé d'expliquer ce qui me plaisait : une promesse, une direction personnelle, un accomplissement particulier.

En même temps, avec un amusement mêlé d'affliction, j'ai fait la chasse à ce qui, à mon sens, fausse ou compromet tout accomplissement : l'esprit et les procédés de groupe, la logomachie, la logorrhée, l'amphigouri, l'abstraction, les généralités. Voilà, sommairement, les écueils que je crois les plus répandus et les plus fâcheux. La poésie qui leur échappe a déjà une chance de sonner juste et de durer. Cela ne suffit pas, mais c'est un début de bon aloi.

J'attendais aussi Noël pour remonter plus loin. Ce qui compte, c'est ce à quoi on peut revenir en tout temps avec intérêt. Dans la poésie québécoise récente, en plus des noms cités plus haut, je reviendrais volontiers à des poèmes des derniers livres de Rina Lasnier ; de *Lettres* de Pierre DesRuisseaux (L'Hexagone, 1978) ; de *L'équation sensible* de Denys Néron (L'Hexagone, 1979) ; de *Poèmes* de Marie Uguay (Noroît, 1986) ; de *Moments fragiles* de Jacques Brault (Noroît, 1984) ; de *Mahler et autres matières* de Pierre Nepveu (Noroît, 1984) ; de *Peinture aveugle* de Robert Melançon (VLB, 1979 et surtout Signal Editions, 1985) ; de *La sagesse est assise à l'orée* de Jean-Marc Fréchette (Triptyque, 1988) ; d'aucun recueil de Charlotte Melançon, puisqu'il n'y en a pas, à ma connaissance, mais de quelques revues où elle a publié, surtout *Estuaire*, numéro 27 ; de *Lac noir* de François

Hébert (du Beffroi, 1990). Si j'y pensais plus longtemps ou si j'avais lu tout ce qu'on publie, la liste s'allongerait sans doute un peu, mais n'est-elle pas déjà très longue ?

Le «bruissement d'insectes en marge de l'histoire», dont parle Blanchot, me vient de cette liste. Pendant que les fadaises du rapport au corps, de l'intime, du texte, du réel et de la fiction théorique bataient leur plein et encombraient le chemin, la poésie a continué à se manifester de loin en loin.

Elle a donné des poèmes qui perçoivent comme nous percevons (un court segment des phénomènes, une petite bande dérisoire) et qui pourtant semblent voir, suggérer, pressentir davantage. C'est le cas, pour moi, de ce poème de Pierre DesRuisseaux :

Dans le crépuscule du soir
un enfant joue aux billes
la brise du nord se lève
crève notre rêverie,
nous sommes assis sur la berge
regardant les bateaux passer
gros œil fouisseur de la lune
sur les buildings ahuris.

D'où vient le pouvoir de ce poème si simple en apparence ? Je me pose la question depuis longtemps. Des explications d'ordre arithmétique, géométrique et mimétique me sont venues. Elles m'ont étonné, mais bien moins que le plaisir inchangé, toujours nouveau, de me réciter le poème.

Il en va de même, sur un tout autre mode, de ce début de page de Denys Néron :

Tout ce qui tombe
n'est point sans ailes
et de ce qui vole au matin
nous pressentons le poids.

LE PETIT BANC DE BOIS

L'amour non ne saurait nous aimer
sans pesanteur,
car il n'y aurait point tant de grâce
à voler,
tant d'ivresse et tant de soif
à s'élever,
sans tant de poids.
Tout ce que tu portes
t'allège ainsi,
et ce qui sans poids te supporte,
aussi t'alourdit.

Sur un autre mode encore, chez Robert Melançon, le charme et le secret :

L'ÉTÉ

Le soleil fait ployer
le lilas que remue le vent :
chaque feuille soutient
tout le ciel. Une fauvette,
fruit bref, l'ébranle,
fait crouler le bleu.

Pour Noël, si j'avais un cadeau à faire en poésie, je fabriquerais une anthologie des quinze poètes que j'ai nommés. Ce serait une anthologie légère de la poésie québécoise récente, à l'usage de ceux qui cherchent dans les poèmes ce que j'aime y trouver.

(1991)

LE LIÈVRE ET LES TORTUES

Marie-Claire Blais, comme Anne Hébert, a écrit d'excellents poèmes avant de passer au roman, et cette trajectoire, chez nous, a été suivie par plus d'un. Melville a parcouru un chemin exactement inverse. Il s'est mis à la poésie à 40 ans, après l'échec complet de ses romans, et les trente dernières années de son travail ont été vouées presque exclusivement aux vers. Oui, inspecteur des douanes au port de New York, il rimait à tour de bras et publiait en 25 exemplaires!

J'avais décidé de ne pas parler d'auteurs anciens dans cette chronique. Je fais une exception pour Melville, parce qu'il semble bien que les poèmes centenaires que voici étaient inconnus en français avant que Pierre Leyris n'entreprenne de les traduire. L'éloge de Pierre Leyris n'est plus à faire. Il a assuré en français une place à John Clare, à Emily Brontë, à Thomas More, à Hopkins, à bien d'autres, mais quand il s'attaque à un Américain, j'avoue que je fulmine. Il me paraît évident que la poésie américaine devrait être traduite ici. Melville, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, c'était de l'ouvrage pour nous. Puisque la fulmination a commencé, disons que si, depuis vingt-cinq ans, l'enseignement de la langue écrite s'était tourné vers la perfection, au lieu de viser le plancher et d'atteindre le sous-sol, nous aurions aujourd'hui une foule de gens prêts à traduire la poésie américaine avant la France. Ajoutons que si, depuis le même nombre d'années, nous avons jeté à la poubelle les téléviseurs, les magnétoscopes, les vidéos et toute la camelote qu'ils débitent...

Assez! La marmite va sauter en pure perte, puisqu'à vrai dire, je garde espoir. En attendant que les choses changent, au moins deux entreprises se distinguent: Charlotte Melançon traduit Emily Dickinson (à paraître dans la collection «Orphée») et François Tétreau, Hart Crane (*Le pont*, Obsidiane, 1987, et *Key West et autres poèmes*, La Différence, coll. «Orphée», 1989). Voilà de quoi sauver l'honneur et clore l'intermède fulminant.

Avant *Poèmes divers*, Pierre Leyris avait présenté, en 1981, *Poèmes de guerre*, qui reparaît aujourd'hui dans la collection «Poésie». Dans

les deux livres, je retrouve le grand Melville, le décidé, le fringant, le noble, le tourmenté du symbole, dont l'astiquage fait tout briller d'un éclat sombre, en un mot le grand vivant, si magnifiquement imaginé par Giono dans *Pour saluer Melville*. Je le retrouve héritier de Shakespeare et de Milton, surtout de Milton, rajeuni par la traduction qui efface la rimaille, et surprenant dans les petits poèmes extraits d'*Herbes et sauvages*, arrêté au trèfle, à l'aloès, à l'églantine, à un champ de navets, à la verge d'or, aux asters :

On les voit, oui, mais sans comprendre pour autant
Leur joyeuse parade et ce qu'ils veulent dire
Lorsque leurs yeux, si inscrutablement
Nous scrutent, nous qui scrutons les étoiles.

Après ces écarts de lièvre sur les talus, Forough Farrokhzad et Marwan Hoss risquent de faire figure de tortues mélancoliques. La première est iranienne (1934-1967), le second, libanais, né en 1948, et les éditions Arfuyen, pour qui ne les connaît pas, ont publié bien des choses intéressantes depuis quelques années, par exemple des poèmes de Margherita Guidacci, de Katherine Mansfield, de Jessica Powers (encore une Américaine traduite en France!).

En persan et en français, *Saison froide* rassemble des poèmes choisis et traduits par Valérie et Kéramat Movallali. Selon les traducteurs, Forough Farrokhzad a grandement contribué à briser le carcan de la poésie persane traditionnelle. Le recueil, tendre et élégiaque, illustre la part que le poète se voit réservée :

Ma part,
C'est un ciel dont un rideau me prive
Ma part, c'est descendre un escalier abandonné
Et rejoindre quelque chose
Dans le dépérissement et l'exil.

Encouragé à publier par René Char, Marwan Hoss présente, dans *Absente retrouvée*, des inscriptions courtes, des bornes à peine marquées, repères souvent énigmatiques laissés par le temps :

LE LIÈVRE ET LES TORTUES

Ce soir la mort me parle
L'enfant qui rit dans le noir
Ne rêve pas
Il marche dans ma tête
Comme un gros diamant.

Si ces deux derniers recueils me laissent sur ma faim, à qui la faute? À mon appétit, sans aucun doute. Qui attend trop et désire trop finit, comme le Sainte-Colombe de Quignard, par fulminer dérisoirement dans une cabane.

(1992)

Herman Melville, *Poèmes divers*, Gallimard, 1991.

Forough Farrokhzad, *Saison froide*, Arfuyen, 1991.

Marwan Hoss, *Absente retrouvée*, Arfuyen, 1991.

POÉSIE PAUVRE

Selon Jacques Lacarrière, qui préface *Corps*, Élias Petropoulos (né en 1928) est «l'enfant terrible» de la poésie grecque contemporaine. Pourquoi? Parce qu'il procède à un nettoyage par la dérision. Ses atouts contre une tradition distinguée et solennelle, qu'il trouve particulièrement pesante en Grèce : des anecdotes plates, des bouts de dialogues quelconques, des réflexions à l'emporte-pièce, défonçant des portes ouvertes, aussi insolentes que possible, et beaucoup de sexe. L'anti-solennité culmine quand le poète, traduisant hardiment la moitié d'une idée de Pascal, écrit : «Je suis une merde.»

L'évocation sexuelle est le chemin le plus improbable vers l'originalité. Les fantasmes, tout le monde a les mêmes, on est sûr de s'y reconnaître, de n'y rien trouver de neuf et, comme cheval de bataille, quelle picouille est plus exténuée?

Dans la soixantaine de poèmes de *Corps*, présentés en grec et en français dans une adaptation de Frédéric Faure, il y a pourtant quelque chose de plus de conséquence que le spectacle sexuel. C'est la quête générale d'une «poésie pauvre», dont la pauvreté du corps n'est qu'un aspect. C'est une recherche du cru et du brut, dont l'esprit n'est pas sans rappeler Alphonse Piché, en plus joyeux, et qui ragail-lardira quiconque pense que les jolieses, les fioritures, les dentelles artificielles du maniérisme sont un enlissement.

Chez Petropoulos, loin d'annihiler la poésie, la dérision construit des poèmes à profusion. C'est l'inflation contre l'inspiration :

Construis ton poème comme une maison,
Force-toi à écrire des poèmes,
Même les jours où tu n'en as pas envie.
Définis, dès le début, la forme et le contenu des vers.
Concocte-les en jouant.
Jette à la poubelle la Poésie des Idées, des Symboles et des Couleurs.
Préfère les Images de tous les jours,
Les instantanés insignifiants ;
c'est-à-dire, une Poésie Pauvre.

Et pour mettre ses principes en application, hélant pauvrement son ascendance poétique, Petropoulos conclut : « Salut Ginsberg, vieille tapette ! »

Dans ce sillage s'élève un édifice à part. Sa faiblesse vient-elle de ce qu'il se définit par opposition ? Dans la hargne qui s'y manifeste contre l'histoire, l'art, la beauté, il est difficile de ne pas percevoir un fond d'impuissance et d'envie. Plus grande et plus certaine me paraîtrait la force d'un édifice élevé en toute indépendance, sans repousser, sans agressivité d'aucune sorte.

D'une façon très différente, la poésie d'Hélène Dorion est aussi chercheuse de pauvreté. *Les états du relief* présente une soixantaine de poèmes courts qui disent les sentiments nus et traquent avec des moyens minimaux les plus infimes mouvements intérieurs :

C'est un jour
où tout se dresse
et retombe
entre mes doigts les heures
ne craignent plus de vivre
leur parfait mélange
de lumières et d'obscurités
comme un amour
le jour me demande de partir
avec lui de trembler
parfois pour un rien.

J'éprouve pour cette poésie un mélange de sympathie et d'inquiétude. Sympathie pour une recherche de justesse, qui ne jette pas de poudre aux yeux et trouve la forme discrète qui convient à l'indiscrétion. Inquiétude de voir que *Les états du relief*, si je ne me trompe, est le dixième recueil d'Hélène Dorion en huit ans.

À force de déploiement, la pauvreté ne va-t-elle pas tourner en redondance et en indigence ? Le monde de ces poèmes se résume à quelques traits schématiques : le jour, la lumière, la clarté, la vie, les heures, le chemin, le silence, le temps, les gestes. Autant dire qu'il ne tient qu'à un fil, qui risque de s'user de retouche en retouche et de casser sous le poids d'une production effrénée. Mon inquiétude

s'accroît du fait qu'entre *Les corridors du temps* (Écrits des Forges, 1988) et *Les états du relief*, je ne vois pas un grand renouvellement.

Tout de même, un vers du dernier recueil se demande « comment échapper au territoire du familier », et plusieurs pages lui répondent par des tentatives d'élargissement du décor et du souffle :

qui
sommes-nous dans la nuit lancée
contre la nuit
cette marche
méthodique chaque jour
se lever se trouver encore
dans l'étroit couloir
de la course vers le vide
les pas s'accumulent
sans pourquoi ni comment
le temps disparaît
derrière une histoire
qui n'est plus la nôtre...

(1992)

Élias Petropoulos, *Corps*, Du Griot, 1991.

Hélène Dorion, *Les états du relief*, Le Noroît, 1991.

CE QUE VOIT LA NUIT

J'ignorais jusqu'au nom du Mexicain Villaurrutia (1903-1950) avant de tomber sur *Nostalgie de la mort* au Salon du livre. Me voilà aussitôt arrêté par la préface d'Octavio Paz : « Sa poésie est une poésie solitaire et pour solitaires, qui ne cherche pas la complicité des passions qui aujourd'hui pèsent sur les esprits : la politique, le patriotisme, les idéologies [...] Même l'érotisme, le grand fétiche de notre siècle frigide et cruel, apparaît dans ses poèmes comme une passion secrète dont les attributs les plus visibles sont la colère, la sécheresse, l'impuissance, l'aridité. Rien, dans cette poésie, qui puisse attirer des lecteurs qui, comme la majorité de nos contemporains, réduisent la vie, sans exclure celle des instincts et du sexe, à des catégories idéologiques. La poésie de Villaurrutia n'est pas antisociale, mais asociale. »

Nostalgie de la mort est une anthologie : 120 pages de poèmes en français et en espagnol, traduits par Jacques Ancet, tirés d'une œuvre complète de 1 000 pages. Villaurrutia, dit Paz, est connu pour une vingtaine de poèmes, et « c'est beaucoup ». Comme il a raison ! Nerval n'est pas un grand poète pour plus de papier. On peut se réciter longtemps « Fantaisie » et « Le ballet des heures », rien d'autre, et s'en trouver content.

Comme une aiguille aimantée, la poésie de Villaurrutia revient sans cesse à la position Nuit, à la « toute présence du rien », direction qui me paraît bien résumée par « Nocturne seul » :

Solitude, désœuvrement,
silence inutile et profond,
ombre liquide où je m'enfonce,
pensée perdue dans son néant.
Et plus rien, pas même l'accent
d'une voix muette, indicible
pour accéder à l'impossible
pays d'une mer infinie
et illuminer de son cri
ce très lent naufrage invisible.

Le monde et la vie éprouvés dans cette chute libre, sans le parachute d'aucun savoir, sont tout à fait déroutants. Plus rien ne peut être arrêté, simplifié, caricaturé par la pensée, qui est perdue. Il ne reste qu'une complexité tourbillonnante et irréductible, en constante métamorphose :

Courir vers la statue, ne trouver que le cri,
vouloir toucher le cri, ne trouver que l'écho,
vouloir saisir l'écho et rencontrer le mur
et courir vers le mur et toucher un miroir.
Trouver dans le miroir la statue égorgée,
la sortir du sang de son ombre,
l'habiller en un clin d'œil,
la caresser comme une sœur inattendue,
jouer avec les jetons de ses doigts,
compter à son oreille cent fois cent cent fois
et l'entendre qui dit : « Je me meurs de sommeil ».

En poésie, tout le monde peut repérer l'effet et le refus de l'effet, mais le point d'équilibre entre les deux, où est-ce ? C'est là qu'est Villaurrutia, il me semble, dans un *no man's land* plus imaginable que visible ou pensable. Était-il un stylite, un de ces fous à colonnes, changé en papier mâché par les intempéries ? Non, ce serait trop voyant. Alors, disons un naufragé sur un radeau, dérivant on ne sait où. Mieux : une sentinelle qu'on a oublié de relever, et sur qui la pluie coule et la neige s'empile. Les paupières fermées par la neige, elle est tout à fait inutile. Sous la carapace impalpable, elle respire et son souffle dit :

Nocturne mer amère
qui humecte ma langue de sa lente salive,
qui fait pousser mes ongles par la force
de sa marée obscure.

Mon oreille suit sa rumeur secrète,
j'entends croître ses roches et ses plantes
qui sans cesse étirent ses lèvres doigts.

En moi je la porte comme un remords,
péché d'un autre, rêve mystérieux,
je la berce et l'endors,
je la cache, la soigne et garde son secret.

Les poèmes de Villaurrutia insistent et pénètrent par fréquentation prolongée, comme une pluie fine. On peut imaginer, en poésie, des instantanés qui résultent d'un coup d'œil. J'entrevois plutôt ici un temps de pose interminable, un bain si long qu'on s'y liquéfie, une cause poétique de même longueur que l'effet d'infiltration lente. La fréquentation de ce bain équivaut véritablement au passage dans un autre monde, dont la poésie parle souvent et qu'elle effectue rarement.

J'en sors avec l'idée que composer de la poésie est une activité moins pesante qu'écrire. Ce serait plutôt essayer de noter, sans jamais de succès total, donc sans fin, les lignes d'une figure géométrique mobile, changeante, qui évolue dans l'espace mental, s'éloigne, se rapproche, et reste inépuisable.

«J'ai toujours aimé la poésie difficile, la poésie qui a un secret, dit Paz. Villaurrutia me montra que les secrets, pour en être, doivent être partagés. Partager ce n'est pas divulguer et le lieu véritable de l'art n'est pas l'obscurité mais le clair-obscur. J'ai toujours cru à l'inspiration : Villaurrutia m'aida à la distinguer de la facilité et à ne pas la confondre avec le procédé.» Voilà un bel hommage. Paz ajoute que *Nostalgie de la mort* est un titre aussi mauvais que *Les fleurs du mal*. Le regret d'une chose à venir est pourtant bien dans la logique élargie et étrange du monde de Villaurrutia.

(1992)

Xavier Villaurrutia, *Nostalgie de la mort*, José Corti, 1991.

UN MONUMENT À TOUT LE MONDE

Imaginons un lecteur étranger, arrivé ici depuis peu. Il vient d'un pays peuplé, au bassin d'écrivains considérable, à la tradition poétique millénaire. Je suppose, sans grand risque d'erreur, que cette tradition a retenu tout au plus une cinquantaine de noms de femmes poètes, et que, pour l'époque contemporaine, on compte, dans le pays en question, cinq ou six noms susceptibles de devenir mémorables.

Or, il advient que ce lecteur tombe sur l'*Anthologie de la poésie des femmes au Québec*. Que découvre-t-il? Non seulement qu'en un seul siècle, un pays assez peu peuplé a retenu les noms de 128 femmes poètes, mais que ces 128 noms sont un dérisoire échantillon des talents du pays. La quatrième de couverture affirme en effet qu'on a choisi la crème de la crème : au total, 128 noms issus d'un tri exigeant parmi « nos meilleures poètes »...

Que croyez-vous que le lecteur pensera, devant ce prodige sans équivalent sous le ciel? S'il est naïf, il succombera d'admiration, mais s'il ne l'est pas, ne va-t-il pas qualifier ce prodige d'ubuesque? J'arrête avant d'imaginer que ce lecteur, un peu mauvaise langue, répand le bruit que les Muses ont acheté des bungalows à Trois-Rivières et bougent désormais la Terre entière, excepté nos régions.

Le livre de Nicole Brossard et de Lisette Girouard est moins une anthologie qu'un inventaire de magasin. En choisissant de procéder à cet inventaire, a-t-on voulu accorder un traitement de faveur à la poésie des femmes? A-t-on oublié qu'un traitement de faveur est condescendant? Croit-on vraiment ce qu'on a écrit au dos de l'ouvrage, que les 128 « voix révélatrices » retenues « ont influencé et continuent d'influencer le cours de notre histoire littéraire »? Pour l'époque récente, l'introduction procède au tronçonnage de la poésie en rondelles de dix ans : la poésie des années 1960, 1970, 1980... D'une rondelle à l'autre, tout change, et les effectifs poétiques augmentent. Si la progression se maintient, il faut s'attendre à 1 000 voix révélatrices dans les années 2020. L'avant-propos, quant à lui, renvoie au

DOLQ. Est-ce dans cette termitière géante qu'il faut chercher l'origine de l'effet de masse?

Un monument à tout le monde se conçoit dans une perspective militante et partisane, qui cherche à exalter une classe ou une catégorie d'individus en sélectionnant le moins possible. En poésie, il ne se conçoit pas du tout. La mémoire littéraire oublie et retient en fonction de critères étrangers au sexe et à l'esprit de groupe. Une anthologie qui choisit si peu joue-t-elle vraiment son rôle? Ne se lave-t-elle pas commodément les mains? Ne cherche-t-elle pas à faire prendre des vessies pour des lanternes? Un monument littéraire à tout le monde, n'est-ce pas un monument à personne?

L'inventaire pourrait n'être qu'une curiosité ou une fantaisie innocente, mais il se trouve que quelques œuvres considérables de femmes poètes en font les frais. En les noyant dans une figuration énorme, l'anthologie se retourne contre ce que la poésie des femmes a donné de meilleur et dessert sa renommée.

Depuis que le livre a paru, j'en ai lu quelques comptes rendus. Il m'a semblé qu'on y considérait l'entreprise et non le résultat. On a salué la générosité de l'ouvrage, la recherche qu'il a exigée, le soin mis à sa confection. On a dit qu'il comblait un vide. Tout cela m'a paru juste. Mais nulle part je n'ai lu de critique de l'autosatisfaction exorbitante du résultat ni du mauvais tour qu'il me paraît jouer à la poésie des femmes. Ce vide critique m'a étonné autant que l'anthologie.

Pour finir, un troisième sujet d'étonnement et une question. Le sujet d'étonnement : le tout premier poème du livre, signé par Marie de l'Incarnation.

[...] Amour, que voulez-vous tant faire? À quoi vous plaisez-vous?
Sont-ce là vos délices et les doux jeux de votre amour?

[...] Je sais ce que je vous ferai. Je m'en vais me lancer vers vous en
contre-échange de ce que vous faites à mon âme.

Ah! ah! vous serez mon esclave; je ne vous quitterai jamais; je vous
aurai à mon souhait, et vous serez toujours mon doux Amour!

Mais que ferai-je de vous? Car vous êtes tout mien! [...]

La question : à côté de la liberté, du naturel, de l'intensité, de l'allant et de l'élan de cette vieille chose, pourquoi les productions textuelles

de la «modernité» me paraissent-elles si engoncées, si scolaires, si laborieuses, si poussives et si compassées?

(1992)

Nicole Brossard et Lisette Girouard, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Remue-ménage, 1991.

UN VRAI POÈTE MAUDIT

Depuis vingt ans, j'entends souvent dire que nous avons des poètes maudits. Chaque fois, je compatis et m'attriste. Et puis, un jour, par hasard, j'apprends qu'un tel, quand il quitte les airs hallucinés et faméliques qu'il se donne pour la galerie, vit en pantoufles à Notre-Dame-de-Grâce, ou enseigne tranquillement sa propre poésie dans un cégep. Un autre jour, j'entends qu'un autre, qui exhibe les cicatrices d'une misère atroce, est subventionné, pour écrire, par le ministère de la Défonce, ou qu'on l'envoie en mission dans le sable, à Nouakchott ou à Djibouti, à la conquête de marchés culturels promoteurs pour nos produits. En somme, j'apprends que nous avons des poètes maudits à temps partiel, de salon ou de façade, fabriqués de toutes pièces pour pimenter le spectacle institutionnel. Quelle rigolade !

Dans ce décor en toc, il existe pourtant de vrais poètes maudits. Cherchez-les dans *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu : ils n'y sont pas, ce sont des polluants qu'on a évacués. Cherchez-les dans les anthologies parues depuis quinze ans : absents. Trouverez-vous seulement leurs livres ? Un de ces omis est Denys Néron, auteur de *L'équation sensible* (L'Hexagone, 1979). Pour se rappeler l'existence de sa poésie, on attendait sans doute qu'il publie un recueil tous les six mois. Après 30 recueils, on l'aurait évalué au poids et on lui aurait donné, dans les anthologies, un espace proportionnel au volume de papier noirci. Mais aucun nouveau recueil n'est venu. La première merveille est restée seule.

Car *L'équation sensible* est une merveille. Néron y fait preuve d'une vraie culture, amoureuse et généreuse, formée d'admiration élevées dont il vit et qu'il partage comme le pain et le vin. En prose et en vers libres, il réfracte vers nous la lumière d'une constellation mathématique, musicale et poétique où brillent Trakl, Cantor, Mozart, Hölderlin, Galois, Gesualdo, Novalis. C'est tout de même mieux qu'Hélène Cixous. On devrait demander à la poésie dans quelle intensité de lumière elle se place. À cette question, *L'intraduisible*

amour de François Charron (Écrits des Forges, 1991) répondrait peut-être qu'il s'est éclairé aux cinq watts du médiocre et redondant *Livre des anges* de Lydie Dattas (Arfuyen, 1990), et moi, je lui demanderais pourquoi il ne s'est pas branché plus haut, par exemple à *L'échelle des anges* de Rina Lasnier (Fides, 1975), qui est un soleil à côté du lumignon de Lydie Dattas.

L'équation sensible a quelque chose d'une récapitulation, d'un parcours de l'Occident par des sommets aimés du voyageur. C'est aussi un étrange édifice de mots, où l'on s'étonne souvent de trouver perméable et même transparente une langue pensée à l'écart. Et tout cela ne demande qu'à être réveillé comme la Belle au bois.

Réveillons Évariste Galois, père de la théorie des groupes, la veille de sa mort :

Cette vie, comme elle te semble chère et ridicule,
Ainsi résumée, sur une feuille noire de signes ;
Et tant d'idées nouvelles qu'il te faudrait ajouter,
Car toute équation, tu le vois bien maintenant, comme ta vie,
Sensible, est résoluble sur un autre plan :
Par substitution de l'ordre de leurs bases aux cycles des nombres !

Réveillons Georg Cantor, père des nombres transfinis, disant à Hölderlin dans un dialogue des morts :

Ô mais l'énigme ne peut qu'être pressentie et seulement pressentie... Le visible se préserve de nous et pour nous se réserve dans l'invisible.

Réveillons Mozart :

Dans la forge un rossignol, dont la voix puis l'haleine font une chevelure et sa couronne, inaugure notre saison, inclémente, une aurore martelée. On trempe d'abord l'acier fertile dans l'innocence...

Selon Néron, le poète est un athlète ou un boxeur. Il lutte pour dompter la vérité insoumise. Ses armes, qu'il n'abandonne pas comme Jacob en bas du tableau de Delacroix, sont « la lucidité insurrectionnelle » et « l'évidence aimante ». Avec des armes si contradictoires, que reste-t-il du combat spirituel ? « Les bords déchiquetés d'un

mouchoir.» S'il reste tout de même quelque chose, plutôt que rien, en voici la raison : « Lucidité ici ne veut pas dire agression ; le poète ne matraque pas la réalité, il lui donne sa chance et lui permet entièrement d'ouvrir à ses paroxysmes, à ses beaux enfants contraires des bras de mère souffrante. » Les adjectifs peuvent écraser la poésie sous leur poids, mais je m'aperçois que, chez Néron, sinon à quelques endroits où ils pèsent trop, ils ont un effet d'entraînement.

Le 18 décembre dernier, dans ces pages¹, Jocelyne Richer présentait six locomotives de la poésie d'État. Ces titans de l'industrie culturelle ont produit ensemble, au bas mot, 200 livres. Qui les a lus ? La poésie d'État fait bâiller, mais si les bras ne vous tombent pas, lisez cette masse imprimée, et comparez-la aux 60 pages de *L'équation sensible*, ou même à 10 pages que vous aurez choisies. J'ai bien peur que la balance ne penche du côté du poète maudit. Vous risquez de découvrir que son livre n'était pas mort-né, comme tant de productions d'État, et que, depuis treize ans, il a grandi. Vous risquez même – qui sait ? – de vous attaquer sans plus attendre au déboulonnage de quelques statues officielles.

(1992)

1. Dans *Le Devoir* du 18 décembre 1991. (Note de 2001)

VERS LA VÉRITÉ ET L'AILLEURS

Toute l'œuvre du poète argentin Roberto Juarroz (né en 1925) est rassemblée sous le titre *Poésie verticale*. D'un recueil à l'autre, seul le numéro d'ordre varie. Le premier volume parut en 1958 ; le onzième, en 1989. La même année, chez Fayard, Roger Munier proposait la traduction de 277 poèmes. En 1990, aux éditions Unes, il en présentait 30 autres, cette fois dans les deux langues.

La poésie de Juarroz me passionne parce qu'elle est substantiellement inventive. Elle innove moins dans les mots que dans la pensée. Chez elle, pas de feux d'artifice de vocabulaire ni d'éclatement de la syntaxe : aucun défaut de substance n'a recours à des contorsions de bossu pour donner le change.

Chaque poème, sans titre, est une nouvelle tentative d'interprétation de soi et du monde, une vision interrogative, dubitative, marquée par des « ou peut-être », des « y aurait-il », des « je ne sais », des « il se pourrait » qui jouent le rôle de gouvernails. La recherche part souvent d'une proposition qui renverse ou ignore les conventions intellectuelles en vigueur : « De toutes choses s'élèvent des chants », ou « Le silence tombe des arbres », ou « Je manque de temps, / mais j'ai trop d'éternité ». Le poème dérive de la proposition comme une aventure logique :

De toutes choses s'élèvent des chants.
Certains s'endorment dans l'air
et chutent aussitôt comme des semences vides.
D'autres se heurtent aux autres choses
et se perdent en elles.
D'autres rencontrent les mots errants
et ainsi se fondent avec le chant de l'homme...

Jamais poésie ne m'a paru plus sérieusement proche de la célèbre boutade de Niels Bohr, selon laquelle l'idée la plus étrange et la moins recevable sur le monde aurait le plus de chances d'être vraie. Jamais poésie ne m'a paru tenter plus naturellement, avec moins de

subterfuges, de percer la croûte de conventions qui barre la route de la liberté de l'esprit. Elle me fait penser aux diagrammes de Feynman, à Marie Uguay écrivant : « L'esprit s'ouvre », ou Jacques Brault : « Les dormants s'illuminent ». Elle me rappelle Eckhart disant, en prenant congé de ses auditeurs : « Je vous souhaite de vous mettre en route d'un bon pas vers la vérité et l'ailleurs. »

J'ai rêvé d'un manuscrit (*dit Juarroz*)
dont les lignes s'effaçaient une à une.
J'ai rêvé aussi de ceux qui l'écrivaient
– l'un d'eux était moi –
eux aussi s'effaçaient un à un.
Au réveil
il ne restait plus personne.
Et il y avait une seule ligne
qui commençait aussi à s'effacer.
Cette ligne disait :
Seul dieu peut sauver de dieu.

Que dieu puisse sauver de dieu est difficile à penser, à cause de l'excès de sens. Les publications de poésie peuvent donc cesser : cette proposition suffira à occuper ma petite cervelle *ad vitam æternam*.

Juarroz élève de multiples échelles incertaines, perpendiculaires aux habitudes de pensée et de perception, à peine appuyées sur un pressentiment ou un soupçon, mais dans sa profession même d'humilité

(L'apprentissage de l'unité
est plus humble et plus incertain encore
que nous ne le soupçonnions),

il touche souvent avec certitude un rivage neuf. Il élucide par exemple la genèse du poème mieux que je ne l'ai vu faire partout ailleurs :

Vient un moment
où la vision exige trop des choses
et tente de les exprimer
comme si elles étaient des fruits mûrs.

La vision ne peut pas alors aller plus loin
et ne pas aller plus loin
équivalant à la cécité.
C'est alors que les choses
réapparaissent inespérément
derrière la vision,
comme si elles renonçaient à leur extrême.
Et l'aident ainsi à se rassembler,
au côté des choses mêmes,
dans la vision de la vision.

Dans la poésie d'aujourd'hui que je connais, l'œuvre de Juarroz est parmi celles qui m'intéressent le plus. Pourtant la poésie de l'Uruguayen Paseyro n'est pas dépourvue d'attrait. *Poésies*, en espagnol et dans une version française d'Armand Robin, de Mario Maurin et de l'auteur, présente 80 poèmes courts qui résument 40 ans d'ouvrage. Paseyro, né comme Juarroz en 1925, s'est établi à Paris en 1951. Ses poèmes méritent d'être lus pour les qualités qu'y ont reconnues José Bergamin, Pedro Salinas et le grand Catalan Salvador Espriu : difficile simplicité, caractère direct et profond, inquiétude de la forme. On l'a comparé à Machado. On aurait pu rapprocher aussi ses poèmes de *Sonnets spirituels* de Juan Ramón Jiménez (Aubier, 1989). Il partage avec Juarroz le sens de la complexité, qu'il cherche à exprimer sans la réduire, par exemple dans « Ballade au Dieu que je n'atteins pas » :

Si je pars en quête de toi
Je bute sur mon propre centre
Chaque fois que je fais un pas.
Je ne sais point qui je suis :
Le double que je porte en moi
Partout sans cesse me suit.

(1992)

Roberto Juarroz, *Poésie verticale*, Unes, 1990.

Ricardo Paseyro, *Poésies 1950-1990*, Le temps qu'il fait, 1991.

LE PROCHE ET LE LOINTAIN

Ilse Aichinger est née à Vienne en 1921. Comme poète, je la dirais de la famille de Peter Huchel (*La tristesse est inhabitable*, Orphée/La Différence, 1990) et de Nelly Sachs (*Brasier d'énigmes*, Denoël, 1967 ; *Présence de la nuit*, Gallimard, 1969). Est-elle de la famille d'Ingeborg Bachmann (*Poèmes*, Actes Sud, 1989)? Non. De la famille d'Ernst Fischer (*Élégies posthumes d'Ovide*, Actes Sud, 1986)? Pas davantage. La poésie de Bachmann et de Fischer est facile à suivre. Ouvrez Bachmann à la page du monologue de Mychkine :

En apparence éveillé à la vie,
séduit par des planètes
qui expression de nous exigent,
je vois une musique illimitée
scander la marche des muets.
Nos pas ne sont que le toucher
imprécis des rares notes
qui nous atteignent.

Parti de l'apparence proche, le poème conduit le lecteur vers une réalité sous-jacente, lointaine, pas du tout évidente.

La poésie d'Aichinger est soumise à un mouvement différent, conforme à une petite phrase de Ludwig Tieck qui éclaire une autre tendance de la poésie germanique. Tieck disait de Novalis : « Il lui était devenu naturel de considérer comme miraculeuses les choses habituelles et proches, et comme habituelles les réalités lointaines et surnaturelles. » Voyez, dans « Dimanche avant midi » d'Aichinger :

Aimer Dieu,
l'adorer
et, lui seul, le servir.
Au repos
sur le chemin des fermes
à l'heure dite
vu de loin
par-dessus la neige.

Le lointain va de soi, est touché d'emblée, paraît anodin. Inversement, considérez l'effet miraculeux d'une chose toute proche, dans « De jour » :

Une calme journée de juin
me brise les os,
me renverse,
me fracasse contre le portail,
me met les clous sur le dos,
ceux de couleurs,
jaunes, blancs et argentés,
ne me rate pas,
avec aucun,
n'omet que la coiffe des fous,
ma préférée,
m'étrangle
de ses nœuds tout neufs
tant que je respire encore.

De la même façon, Ossip Mandelstam tombait sous les balles d'un poirier en fleurs.

Le jour aux troussees propose 90 poèmes courts en allemand, avec une traduction française de Rose-Marie François. C'est la poésie complète d'Aichinger. L'auteur aurait déclaré que ses poèmes ont été conquis mot à mot sur la « fausse langue » qui fait de nous des « sans-abri ».

On pourrait en dire autant des poèmes de Paul Celan (1920-1970). Les éditions Christian Bourgois ont entrepris leur publication complète en 1987. *Pavot et mémoire* (allemand-français, traduction de Valérie Briet) a été suivi en 1991 par *De seuil en seuil* (allemand-français, traduction de Valérie Briet) et *Grille de parole* (allemand-français, traduction de Martine Broda).

Replongeant, avec *Pavot et mémoire*, dans la splendeur de la poésie de Celan, je la trouve parente de celle de Georg Trakl par la conversion de l'expérience en vision. Le titre du livre évoque cette opération. Mais la forme sereine et lisse qui, chez Trakl, couvrait le tragique d'un voile d'impersonnalité, s'est déchirée. Ceux qui ont

connu Celan affirment que sa poésie est nourrie de faits biographiques et qu'ils les y retrouvent éloignés, faussés, associés selon des lois nouvelles, magnifiés par le raccourci et l'image. Le proche est transformé en écho lointain. Un écho : une voix devenue anonyme, bouche du monde et bruit du monde. On peut faire la même observation dans la poésie de Saint-John Perse.

Plus on avance dans *De seuil en seuil*, puis dans *Grille de parole*, plus la forme se déchire, se disjoint, plus les mots viennent comme à contretemps :

Vint, vint. Nulle part
on ne s'inquiète –
C'était moi, moi,
j'étais entre vous, étais ouvert, étais
audible, je vous alertais du doigt, votre souffle
obéissait, je suis
encore le même, mais vous
dormez.

Pour aller plus loin dans l'intelligence de la poésie de Celan, deux voies sont possibles : le détour par les commentaires, par exemple ceux de Hans-Georg Gadamer ou de Peter Szondi, ou bien l'écoute, la contemplation – s'exposer aux poèmes sans laisser personne lire par-dessus son épaule. Je préfère cette voie moins verbeuse. On y perçoit le silence vertigineux que les poèmes de Celan installent autour d'eux, comme tout appel auquel personne ne peut répondre.

Dans cette chronique, j'ai nommé neuf livres. En ajoutant *Poèmes* de Gottfried Benn (Gallimard, réédition 1989), j'aurais à peu près fait le tour de ce que je connais d'important en français pour comprendre la poésie germanique des cinquante dernières années, avant Thomas Bernhard et Peter Handke.

(1992)

Ilse Aichinger, *Le jour aux troussees*, Orphée/La Différence, 1992.

Paul Celan, *De seuil en seuil* ; *Grille de parole*, Christian Bourgois, 1991.

EURÊKA !

J'attendais un petit livre de poésie qui se défende par des pages non coupées, un petit livre sans ostentation ni facilité, qui n'en répète pas cent autres, un petit livre sans photo racoleuse, sans illustrations à la peinture noire dégoulinante, sans médiocrité tape-à-l'œil, sans commentaire ridicule de l'éditeur. Il m'arrivait de trouver l'une ou l'autre de ces qualités, quelquefois plusieurs.

Cette fois, je les ai toutes. Dans *Loin de nos bêtes*, de Benoît Chaput, premier ouvrage publié par les éditions L'Oie de Cravan (4064 Clark, Montréal H2W 1W9), presque tout concourt à m'intéresser. Le recueil, tiré à 200 exemplaires sur vergé ivoire, présente dix-neuf poèmes et neuf illustrations dont une « table des imagiers » énumère les auteurs : Louise Gagnon, Alain Néron, Richard Deschênes, Anick St-Louis et Maïcke Castegnier. Cinq illustrations sur huit me ravissent. Je dois remonter à *La sagesse est assise à l'orée* de Jean-Marc Fréchette (Triptyque, 1988) pour trouver des illustrations comparables.

Tout ce que je sais de Benoît Chaput me vient du communiqué de l'éditeur : deux courtes nouvelles publiées dans la revue *Ciel variable*, une présentation de l'œuvre de Louis Scutenaire dans le numéro de décembre de *Nuit blanche*. En haut du communiqué, une citation du boxeur-poète Arthur Cravan. Je suppose qu'elle exprime un conseil de l'éditeur : « Allez courir dans les champs, traversez les plaines à fond de train comme un cheval, sautez à la corde et, quand vous aurez six ans, vous ne saurez plus rien et vous verrez des choses insensées. »

J'aborde au moins quinze des dix-neuf poèmes sans réserve. Une renaissance s'annonce dès le premier, « Le petit sentier » :

J'ai rêvé couché
brusque réveil
les sables qui mènent au soleil
éteignant tout
le vent, la campagne
par la fenêtre qui claque.

Cette netteté qui s'installe est le signal d'une lucidité élémentaire qui me fera lire plus loin, dans « Les animaux et leurs animaux » :

Nous avons des animaux pleins
de ce que nous sommes
de ce que nous pensons être
de ce que nous serons
seuls au milieu
d'arbres inconnus comme des montagnes
C'est la masse étourdie de ce mystère
qui nous force à mentir
loin de nos bêtes.

S'il fallait trouver au recueil une ascendance, je dirais : les débuts d'Eluard, Éloi de Grandmont, et, à certains moments, celui dont il a élevé le tombeau. Disant cela, je ne décrirais pourtant pas suffisamment cet éclair profond :

construire en rêve
avec toi et toi
quelque chose de solitaire
d'assez solitaire
pour nous tous.

Je ne laisserais pas non plus soupçonner cette fin du poème « Adieux » :

Je me tiens tremblant
pour ce qui disparaît
je hurle sur mes petites pattes
je hurle dans la nuit
pour le sentiment de faiblesse
qui seul peut encore se tenir fier.

Ce que j'avais lu jusqu'ici sous le nom de « relève » ne m'avait pas paru relevé du tout. Mais voilà un petit livre éloigné sans distance, qui oblige à marcher un peu pour l'atteindre, qui sait inspirer confiance dans le trajet à faire et, à l'arrivée, ne déçoit pas. On n'en sort pas l'esprit et le cœur vides. On y trouve du dépouillement, mais une fantaisie qui le compense ; de la rigueur, mais du naturel qui la

saute des arrêts de rigueur ; de la subtilité, mais un air dégingandé qui l'équilibre ; de l'assurance, mais de l'à-peu-près qui l'éloigne de la présomption. De ridicules, je ne vois qu'un « réel », un geste qui « retourne sa peau », quelques maladresses, quelques coquilles – un taux de ridicule vraiment bas. Loin de l'unilatéralisme conventionnel, est-ce le début d'un art véritable, étranger aux séquelles et aux sous-produits du médiocre ? Devant ce que je perçois comme une promesse à tenir, je ne trouve à dire qu'Eurêka.

Et je le répète en lisant *Alphabet en flammes* d'Östen Sjöstrand : une trentaine de poèmes écrits entre 1949 et 1984, traduits par Malou Hojer, Alain Bosquet et Marc de Gouvenain. Les éditions Belfond avaient publié en 1984 un premier florilège de Sjöstrand : *Sous le signe du Verseau*. « Un des plus grands poètes européens de notre temps », dit-on de ce Suédois né en 1921.

J'ai trop peu lu pour acquiescer ou mettre en doute. Je peux du moins rapprocher Sjöstrand du grand Anglais Geoffrey Hill (*Le château de Pentecôte*, Obsidiane, 1988) pour l'intensité et l'exigence, ou de Celan pour l'ouverture des abîmes, et apprécier, parmi beaucoup d'autres poèmes :

Le langage me contraint
 Les mots me lient
 Le silence m'oblige à parler
 en mots qui n'existent pas
 ou à moitié.
 Les syllabes :
 une grille
 pour les exclus à jamais,
 les rejetés –
 ô cette mer humaine qui murmure ! –
 « Je suis », « tu es »...
 Mais la confirmation, l'affirmation
 devrait se lire de tout droit :
 « Je ne suis pas. »

Ce regard assez passionné pour être déçu, assez réservé pour contempler, assez distant pour choisir les meilleures cibles, assez

EURÊKA!

lucide pour se déconsidérer, assez désintéressé pour chercher ce qui lui est supérieur, ne devrait pas passer inaperçu.

(1992)

Benoît Chaput, *Loin de nos bêtes*, L'Oie de Cravan, 1992.

Östen Sjöstrand, *Alphabet en flammes*, Belfond, 1992.

LE MONDE ET LES LIVRES

«Quiconque ne parle pas à des ombres n'existe plus : il est transparent comme l'eau de roche, innocent comme la pomme tombée, victime d'avance de la première contagion à venir.» Je lis cette phrase menaçante dans *La lueur des jours* de Jean Grosjean. Qu'est-ce que «parler à des ombres»? Je ne sais pas, mais là se trouvent la force, la complexité, l'opacité qui sauvent. Grosjean laisse le lecteur en proie à une incertitude plus puissante qu'une affirmation claire, dont on se libérerait sans réfléchir par l'approbation ou le désaveu. Au lieu de donner à trancher et à classer, la phrase donne à penser. Renvoyé à lui-même par l'absence de prise certaine sur l'énoncé, le lecteur doit chercher.

Mais je ne voudrais pas monter ce détail en épingle, même s'il me paraît puissamment révélateur de la fécondité de la poésie. Dans les 130 pages en vers et en prose de *La lueur des jours*, je trouve de tout : des facilités, des clichés, des longueurs, des redites, parfois une promptitude à conclure qui précipite le poème dans une fin convenue, mais aussi l'espèce de détachement qui fait que la poésie, en certaines circonstances, ne dit plus rien d'autre qu'«il y a», «voici», «cela est», du moins à l'échelon d'énergie accessible à nos sens dans les conditions courantes. Ainsi :

Le ciel est presque blanc.
Le pré sent la mélisse.
Le ruisseau passe...

Ou bien, dans «Barque», cette fois sans verbes et sans temps :

La barque à l'ombre des arbres
et sur le reflet des arbres.
Des oiseaux épars dans l'air
et leur image dans les eaux.
Le vent dans les dômes des arbres
et dans l'orgue des roseaux.

La respiration du vent
et le remuement des feuilles.
Le murmure de l'air sur l'eau
et de l'eau contre la barque.

Grosjean prend le monde et la vie comme matières premières de l'art. Le résultat est-il phénoménal? Il ne me semble pas, mais le contact direct est là, on monte au front sans tricherie et on n'ajoute rien à la prolifération dérisoire des «livres sur les livres» que George Steiner, dans *Réelles présences*, dénonce en y contribuant lui aussi.

Il me reste de *La lueur des jours* la cendre du combat, incertain et peut-être nécessairement perdu d'avance, de celui qui se remet sans cesse devant et dans le monde, sans prendre une bibliothèque pour bouclier et pour abri, et dit ce qu'il peut. Écrivant ces mots, il me vient à l'esprit les noms de Pierre Reverdy et de Jacques Brault.

La pluralité des mondes de Lewis, de Jacques Roubaud, ne s'inscrit pas tout à fait dans la même perspective. Une note en avertit le lecteur: la première partie du livre s'inspire d'un ouvrage de David Lewis, *On the Plurality of Worlds* (Oxford, Blackwell, 1986); d'autres passages renvoient à Étienne Binet et à la «théorie de la singularité quelconque» de Giorgio Agamben (*La comunità de viene*, Einaudi, 1990). L'auteur signale des emprunts, des transpositions, des détournements de sens qui indiquent une matière au moins partiellement livresque. De là, chez moi, l'impression d'entendre un discours ou d'assister à une conférence pleine de généralités soporifiques sur le monde, plutôt que la certitude d'aller à sa rencontre par le détour humanisé de la poésie.

Dans *La pluralité des mondes de Lewis*, il m'apparaît clair que le poète est devant le monde, mais je doute constamment qu'il soit dedans. Il me montre un objet de science et se demande: «Qui, ou qu'est-ce qui avait pu ainsi dénaturiser le monde? Il ne restait de lui que des nervures désaffectées, des bâtiments poreux, des enclaves sans verdure...» D'où vient cette dénaturalisation ou cet appauvrissement qu'il regrette? D'une «pensée déçue par les yeux», lit-on plus loin. Je comprends par là: trop de matière livresque cherche à s'appliquer, au détriment de la vulnérabilité et de la perméabilité qui rendent la poésie possible. Reverdy, lui, savait qu'il était plus faible

que son sujet, et dépourvu, et inférieur ; il aurait écrit que sa pensée décevait le monde.

Évidemment, on peut dire de toute forme de poésie qu'elle est par nature indiscutable, incontestable et triomphante du seul fait qu'elle existe. Le problème est que j'écris cela sans y croire et que je trouve, pour ce qui est de Roubaud, plus de poésie dans *La belle Hortense* que dans *La pluralité des mondes de Lewis*.

Ce livre et, dans une bien moindre mesure, celui de Grosjean me portent à donner raison à Gilles Marcotte qui déclarait récemment – en supposant qu'on ait rapporté ses propos sans étourderie – que la poésie française n'est pas dans une période faste. Comme l'a fait souvent son génie assimilateur, je suppose qu'elle se prépare discrètement à naturaliser un important phénomène poétique. C'est le manège que j'imagine celui du coq gaulois : voyant périodiquement son fumier réduit à une galette sèche, il court recharger ses batteries chez les voisins (Pétrarque, Ossian, Poe, etc.), monte sur son tas rénové et se remet à chanter à heures fixes, avec des accents si bien acclimatés chez lui qu'on dirait vraiment qu'il en est l'inventeur.

(1992)

Jean Grosjean, *La lueur des jours*, Gallimard, 1991.

Jacques Roubaud, *La pluralité des mondes de Lewis*, Gallimard, 1991.

DO, MI, SOL, DO

Bujar Luca est né en 1954 en Albanie. Depuis 1990, il est réfugié en France. Son premier livre, *Oniromancie*, présente 55 poèmes traduits par Jean-Luc Moreau et lui-même. Connue dans son pays par le bouche-à-oreille, la poésie de Luca n'y a jamais été publiée. On le comprend, ne serait-ce qu'en lisant trois vers qui montrent l'avantage d'être une grenouille :

Sans autorisation légale
le coassement des grenouilles
encercler les lilas.

C'est un rappel de l'« heureux crapaud » de Max Jacob, qui ne portait pas l'étoile jaune.

Dans *Oniromancie*, la critique se fait passer pour « Délire » :

Sous le pont d'innombrables guenilles passent
l'eau s'est usée
tout autour
l'air vieilli bouge difficilement
Mangez vos enfants, mais plus tard
avec qui vous consolerez-vous ?
Il n'y a plus personne dans la ville
seuls les saules en font le tour
comme dans une maison d'aliénés
et s'arrachent les cheveux.

Comment ne voir ici qu'un paysage albanais ? C'est aussi impossible que de reconnaître, chez Saint-Denys Garneau, le seul paysage canadien-français. Luca cherche et attend :

Dans des moments d'hésitation, des moments de perplexité
j'ai attendu angoissé que la main d'elle-même tombe
sur le papier et y souligne soudain
ce qui ne se voit pas mais qui arrive quand on a faim.

Peuvent arriver alors des grincements de dents, une prière, ou le plus beau duo entre « le garçon » et « la fille », toujours nouveaux Lorenzo et Jessica du *Marchand de Venise* ; cela s'appelle « La nouvelle vie ».

Oniromancie sera ma première note, do, celle de l'âme qui n'est pas à vendre, phénomène assez rare pour qu'on aime se tenir en sa compagnie.

Gérard Lecomte a publié un premier recueil, *La nature des effigies*, en 1989. Je ne sais rien de lui, sinon qu'il en publie un second où il écrit :

De quelle saison s'agit-il,
puisqu'on peut rencontrer
au bord de la route
– de n'importe quelle route –
cette succession de petits domaines
qui ont grandi
au détriment des prairies?

Lecomte écrit aussi d'autres choses étranges sur lesquelles l'ombre de Roberto Juarroz paraît planer. Des choses bizarres et intelligentes, souvent intelligibles ou porteuses de la promesse d'intelligibilité qui, si faible ou si lointaine qu'elle soit, rend l'obscurité fréquentable.

Notes pour l'avent sera ma deuxième note, mi, celle du point de vue de Sirius, avec pied-à-terre ici.

Dans *Polyphonie*, collectif écrit par six femmes, la voix de Judith Cowan me retient. Les huit poèmes qu'elle présente ne sont peut-être pas les meilleurs qu'elle ait écrits, mais tous trouvent, ici ou là, un moyen d'arrêter le lecteur, comme le font les appels téléphoniques nocturnes :

Au plus noir d'une nuit de printemps pluvieux
(de cette pluie sombre et froide qui absorbe la lumière,
avale les sons et engouffre les gestes)
il peut arriver un appel anonyme
suivi de silence.
Et quand je répons, il est là,
il écoute, il attend.

Alors je dépose le récepteur sans raccrocher,
mais sans dire plus
et j'écoute aussi, j'attends aussi.

Rien d'anonyme dans ces poèmes : ils sont autobiographiques et réalistes. Ils constitueront ma troisième note, sol, celle de l'ancrage à tout crin.

Le deuxième do manquait jusqu'à ce que je lise, dans la meilleure perspective possible, *La preuve par le vide*, calepin d'un poète suisse déjà connu pour plusieurs recueils. Le livre m'avait d'abord éloigné par des notes d'allure conventionnelle. Je n'avais pas vu que Chappuis cherchait justement le « lieu commun », pas celui qui se donne d'emblée, celui qu'on trouve en remontant la singularité des rayons jusqu'à l'axe. Pour ce qui est de la conscience poétique, Chappuis trouve ceci : « Ne se confond-elle point avec le sentiment que tout se tient et m'appartient – ou que j'appartiens à tout ? Désir d'être partout à la fois, mais (au lieu de vouloir courir çà et là) conscience d'une plénitude éprouvée là où je me trouve (où que ce soit) en cet instant-ci (quel qu'il soit, peut-on dire). »

Heureuse tentative d'expression de la nature de ces moments que Jacques Roubaud qualifie de « brillants », et heureuse idée que de les distinguer de « l'inflammation » de la réflexion : « une idée en appelle une autre, les idées s'enchaînent l'une à l'autre, s'amoncellent, d'où résultent plus ou moins excitation, démangeaison, enflure. » J'ajouterais volontiers réduction. Et voici l'effet de l'état de conscience poétique : « ce que je porte en moi, ce qui m'est extérieur circulent, se diluent l'un dans l'autre. » Ne dirait-on pas, à l'échelle humaine, l'expérience du principe quantique de non-séparabilité ? De là à évoquer le mystère de l'accord parfait, il n'y a qu'un pas.

(1992)

Bujar Luca, *Oniromancie*, Éditions de l'Aube, 1991.

Gérard Lecomte, *Notes pour l'avent*, Unes, 1991.

Polyphonie, poésie et nouvelles, Éditions En Marge, 1991.

Pierre Chappuis, *La preuve par le vide*, José Corti, 1992.

COMMÉMORATIONS

Le poète tchèque Vladimir Holan a commémoré Mozart en 30 variations écrites en 1952-1954, traduites en 1990 par Jiri Pelan et Yves Bergeret. En tchèque et en français, le livre ressemble à la passion décrite par le quatorzième poème :

Tout ce qui est vécu ici avec passion ne dure qu'un moment
pendant lequel deux destins
sont entraînés, sont proches, presque indécents
et tremblent...

Holan et Mozart sont proches «sans pressentiment, sans aventure», comme dit encore le poème, et «seule l'ivresse reste encore, encore une distance».

Certaines variations me sont moins accessibles, sans doute parce que j'en sais trop peu sur Mozart. Peut-être aussi le vois-je indistinctement parce qu'il tremble et vibre toujours, à l'image des «abeilles de l'horizon» de René Char. Dans les poèmes de Holan, c'est de peur que Mozart tremble, de rire, de froid, de bonheur, de fièvre, d'émerveillement. Il arrive qu'un instantané soit assez rapide pour le capter. Alors on l'entend, on le voit, «en redingote, comme un martin-pêcheur», et si on va chercher plus profond :

Le lieu le plus vulnérable du cœur
est en même temps le lieu le plus profond de l'âme.

Enfin, Mozart disparaît dans la vulnérabilité avec laquelle il n'a pas triché. Reste le génie musical, nourri, si je comprends bien Holan, de présence-absence au monde. Par elle, la plus grande vulnérabilité, la plus grande ouverture, la plus grande perméabilité se sont changées en invulnérabilité :

Et il aimait rire et pleurer, de joie et de chagrin,
car il appartenait au paradis tout entier,
mais à une partie seulement de la terre,

à certaines clartés seulement,
mais à toutes les tragédies.

Holan a le sens de l'équilibre : ni trop ni trop peu. Sa poésie est posée, méditée. Ce qui l'anime, c'est qu'elle tremble comme son sujet. Récemment, quelqu'un m'a demandé en soupirant comment se procurer un livre dont j'avais parlé, et je me suis dit, pensant à la difficulté possible : « C'est bien. À côté des produits culturels prêts à tout pour se vendre, il y a des livres qui se cachent et qu'il faut commander, attendre, désirer. Ils demandent qu'on vibre et tremble un peu pour eux. Ils coûtent assez cher, mais chacun en vaut dix ou cent autres qui se résument à peu près à du bruit. »

Je place *Mozartiana* au nombre de ces livres discrets et précieux, et davantage encore *Anthologie personnelle*, de Yehuda Amichai, qui est aussi une manière de commémoration. La collection « Anthologie personnelle » d'Actes Sud existe depuis peu. On y demande à un poète de choisir lui-même dans son œuvre et de présenter son butin. Le Polonais Tadeusz Rosewicz (né en 1921) a fait l'exercice en 1990. Son livre a probablement déjà disparu des librairies, raison de plus pour en rappeler l'introduction.

Dans sa poésie, Rosewicz distingue un premier étage, celui des exercices techniques, où il s'est efforcé « au jamais oui, à la nouveauté », étage qu'il juge d'une importance « tout à fait secondaire ». L'autre est celui des « vrais poèmes », qui l'ont reconduit aux sources, « à la banalité de la foi, de l'espérance, de l'amour. De cet amour qui vainc la mort et de celui-là aussi qui est vaincu par la mort. Rien que de très simple, en somme ».

Ces considérations conduisent tout droit à Amichai, né à Würzburg en 1924 et installé en Israël depuis 1936. Sa poésie me paraît loger souvent au deuxième étage de Rosewicz. On avait lu de lui, en français, *Poèmes* (Actes Sud, 1985) et *Poèmes de Jérusalem* (Éclat, 1991). C'est à *Anthologie personnelle*, traduit de l'hébreu par Emmanuel Moses, que je dois de le connaître. Amichai voit dans la poésie un « archivage » de la vie. « À cet égard, dit-il, je me conforme à l'esprit de la religion juive qui est vouée tout entière à la commémoration. »

Si j'en juge par le choix présenté, la poésie d'Amichaï est à la fois très inventive et assez intelligente pour ne pas sombrer dans la fascination bête de l'inédit verbal. Et me voilà dans l'embarras du choix : comment présenter un seul poème quand j'en ai coché 74 ? J'écris celui-ci sans me laisser le temps de regretter mon choix :

Les montagnes ont des vallées
Et moi, j'ai des pensées.
Elles sont larges
Jusqu'au brouillard et à la fin des chemins.
Derrière le port
Se dressaient des mâts.
Derrière moi, commence Dieu
Avec des cordes et des échelles,
Des caisses, des treuils
Et des éternités.
Le printemps nous a trouvés ;
Toutes les montagnes des alentours
Sont des poids
À peser combien nous nous aimons.
L'herbe tranchante a sangloté
Dans notre cachette obscure ;
Le printemps nous a trouvés.

Il y a du renouveau dans ce poème, comme le printemps dans la cachette : quelque chose de vert qui pousse en secret. Devoir verdier sans lumière est la faiblesse de la poésie. Elle lui fait poursuivre imperturbablement son chemin quand les forces en vue s'écroulent et sont remplacées. Mais citer un poème ne suffit pas. Voici la moitié d'un autre :

Des armes ont sonné
Dans l'herbe de la lune. Le vent
A couru vers la maison,
Les morts vers la terre.
La terre, vers mes pensées,
La pluie printanière vers toi. Toi
Vers le monde, qui était
Fait d'une matière d'oubli.

COMMÉMORATIONS

La poésie d'Amichai est préoccupée de lignes entre des points, de routes – liens et échanges dans l'espace, comme la commémoration rapproche les temps.

(1992)

Vladimir Holan, *Mozartiana*, Fata Morgana, 1991.

Yehuda Amichai, *Anthologie personnelle*, Actes Sud, 1992.

DE ZÉRO À L'ÂGE DE PIERRE

Dans *La preuve par le vide* (José Corti, 1992), Pierre Chappuis fait ses adieux momentanés à l'état de conscience poétique. « Déjà, dit-il, brûle en moi une douleur secrète, d'avoir à ne pas perdre ce qui m'est donné (voilà qui est chose faite), d'avoir, pour rétablir la communication, à lancer l'arche d'un poème. Ciel maussade, peut-être, dans moins d'une heure. » Quand ils sont en lévitation magnétique, les supraconducteurs éprouvent-ils, eux aussi, la douleur secrète de devoir quitter leur état ? Et quelle est leur arche à eux, leur « congé au vent », comme dit René Char ? La poésie serait-elle, en mots, une arche double, celle de Noé et celle de l'Alliance ? Il m'arrive de passer de la physique à la poésie sans trop m'en apercevoir.

Car elles ont en commun l'étrangeté et le charme, et quelquefois un peu plus. Je le constate encore en lisant, dans *Voix abandonnées* d'Antonio Porchia : « Il n'y a rien où je ne veux rien, et seulement là où je ne veux rien. » « Mon côté le plus obscur est celui qui s'éclaire le plus, pour s'obscurcir davantage. » « Au cours de mon voyage par cette forêt de nombres qu'on appelle monde, j'ai pour guide un zéro, en guise de lanterne. »

Antonio Porchia a écrit *Voix* : *Voix* chez G.L.M., en 1949, introduction et traduction de Roger Caillois, réédition aux éditions Sables, 1989 ; *Voix* chez Fayard, en 1978, traduit de l'espagnol par Roger Munier, préface de Jorge Luis Borges, postface de Roberto Juarroz ; *Voix inédites* chez Unes, en 1986, présentation et traduction de Roger Munier ; *Voix* aux éditions Artcodis, en 1991, choix de textes ; et maintenant *Voix abandonnées*, édition établie et préfacée par Laura Cerrato, traduction de Fernand Verhesen. En espagnol et en français, 500 phrases tâtonnantes, que l'auteur avait gardées pour lui.

Un de mes amis déteste l'effet-massue des aphorismes. Apprécierait-il *Voix abandonnées* ? Je réponds oui quand je devine, dans les « voix », un soupçon d'autodérision : « Lorsque mes yeux s'ouvrent immensément, je ne sais où ils regardent. » « Ce que je vois, je dis que c'est ce que je vois, sachant que je mens. » « L'homme tourne,

tourne, jusqu'à s'arrêter à un endroit où il n'attend rien et... il attend.»
«Quand tout, autour de moi, est une marée qui monte comme une menace, moi, comme une menace, je descends.»

Quitter *Voix abandonnées* pour *Fatalis*, poème de 250 vers de Christian Mistral, c'est tomber d'une passerelle incertaine dans un camion de pompiers. On peut tout dire de ce camion, sauf qu'il passe inaperçu. On peut dire bouffissure, esbroufe, bande dessinée, frénétisme à la manière des *Roueries de Trialph* de Charles Lassailly, bien oublié aujourd'hui. On peut dire aussi énergie débridée : le camion roule à tombeau ouvert. Il sème en chemin un chaos de tubes, de plaques et d'enjoliveurs chromés. Il ne va combattre aucun feu : c'est lui qui est en feu.

Ainsi Max Cockrell s'en va-t-il chez sa blonde, la nuit. Sa silhouette,

Pierre et brume amalgamées
Se heurte au détour d'angles brusques
À d'étranges cubes de ténèbres [...]
Cockrell n'a jamais su prier
Vers quel extrême orienter
Son visage
Se coucher dans le lit du cirrus souterrain
Globuleux nuage de glaise morte
Quand il pleut à l'envers [...]
Les échos du naufrage
Les nefs l'incantation
Les mots pour obtenir
Les déluges les galeries
Les fenêtres suintantes
Plus avant dans l'ombre le mènent.

C'est «La marche de nuit», qui me paraît réussie par moments : sens du rythme, création d'atmosphère, imagination verbale maîtrisée.

Les choses se détériorent à l'approche d'une scène d'accouplement sauvage, digne de *La guerre du feu*, suivie de pulsions meurtrières à l'avenant. À partir de ce moment, Mistral veut-il illustrer une régression masculine vers l'âge de pierre ? Dans «A Winter's Tale»,

Dylan Thomas a abordé le même sujet, mais en évitant le chromo hystérique dans lequel *Fatalis* tombe à pieds joints. Tout l'ouvrage serait sauvé si on pouvait le déclarer satirique ou parodique, mais comment le faire avec conviction? Même si le poème crie «Parodie! Parodie!», la distanciation n'y est pas nette. Elle l'est encore moins dans la préface de Louis Hamelin qui semble croire, si je ne m'abuse, qu'il suffit de boire comme un trou pour être Malcolm Lowry.

J'ai pourtant déjà lu, dans *Estuaire*, des poèmes de Mistral qui ne dégénéraient pas. Si mon souvenir est juste, leur façon directe d'en venir au fait et d'y rester tranchait sur un pénible environnement psychologisant. Je suppose que ces poèmes étaient postérieurs à *Fatalis*. N'est-il pas un peu tôt, à 27 ans, pour spéculer sur un fond de tiroir constitué à 23 ans? Et si l'auteur n'était pas encore assez détaché de son bébé pour en prendre la mesure, l'éditeur n'aurait-il pas dû le mesurer pour lui?

(1992)

Antonio Porchia, *Voix abandonnées*, Unes, 1991.

Christian Mistral, *Fatalis*, XYZ, 1992.

EN VERS LIBRES INTERNATIONAUX

À la fin de *La vieillesse d'Alexandre* (Ramsay, 1988), Jacques Roubaud décrit ainsi « le vers libre international », « mode dominant de la poésie contemporaine » : « il se caractérise par une aisance sans heurts dans les rapports, à la fois oraux et écrits, entre vers et langue : la coupure, sonore ou typographique, qui le marque, ne correspond pas nécessairement avec une coupure naturelle selon la syntaxe et la langue, mais entre en relations rythmiques plus ou moins complexes (mais généralement fort élémentaires) avec les articulations de la phrase ou du discours. Il en résulte un jeu minimal, qui ne produit aucun scandale visuel ou sonore, d'une grande souplesse, et d'une évidente indifférence formelle. » Le vers libre international, poursuit Roubaud, est « infiniment traductible ; c'est un vers de libre circulation qu'aucune douane métrique n'arrête aux frontières ».

On peut comprendre par là : banalisation, triomphe de ce qui est passe-partout et quelconque. C'est ce que Roubaud paraît voir, avec un certain dédain. Mais on peut entendre aussi : effacement des échafaudages locaux, augmentation du naturel, intériorisation de la forme, progrès dans « l'art de l'invisibilité » dont parlait Apollinaire, toutes choses qui n'empêchent pas la persistance d'un esprit local, souvent reconnaissable, et peuvent même le faire ressortir. Quoi qu'il en soit, je retiens que le vers libre international est éminemment traductible et qu'à ce titre, il facilite la circulation de la poésie, accélère les rencontres et élargit leur cercle, ce qui n'est pas négligeable : tout point de vue gagne au nombre et à la diversité des fréquentations. Si c'est au vers libre international que je dois, même en partie, de connaître maintenant Vold et beaucoup d'autres poètes, il faut bien que je le remercie.

Né en 1939 à Oslo, Jan Erik Vold vit en Suède. *La Norvège est plus petite qu'on le pense* présente 65 poèmes écrits entre 1987 et 1989, traduits du norvégien et préfacés par Jacques Outin. Ils sont suivis d'un entretien du traducteur avec l'auteur. Curieux personnage que ce Vold, qui déplore l'influence américaine sur la Norvège... où il a

introduit, par la traduction, plusieurs poètes américains. Sa poésie elle-même semble devoir beaucoup à William Carlos Williams et à Robert Creeley, sinon à l'école de George Oppen. « Concrétisme formel et minimaliste », diagnostique Jacques Outin avec raison.

On a appelé Vold « le poète le plus surestimé du siècle en Norvège ». Est-ce que je le surestime en aimant « La rameuse » ?

La rameuse
traverse
le détroit, le bout de la langue
au coin
des lèvres, elle est venue
d'elle
même, ramant,
marchant, souriant, planant – qui
qu'elle
soit, avec ses cheveux roux, quand elle s'en va
à la rame
dans la brume.

Apparition syncopée, suivie de celles d'un chandail, d'un pêcheur d'anguilles, de deux chênes qui devisent... Apparitions magnifiques, fugaces, à peine notées, mais suffisamment pour saisir, marquer et demeurer.

Les poèmes les plus récents donnent davantage dans la critique politique. Ainsi, « Contact au sol » :

Lorsque le Premier ministre Willoch emprunta
le vélo de course
de son fils,
il se retrouva par terre tout en bas de Lovebakken, il supposait
que tous les vélos s'arrêtent
quand on appuie sur la pédale
de frein. La bombe à neutrons, par contre,
il arrive à la comprendre.

Qu'il prêche n'importe quoi, religion ou anti-religion, vice ou vertu, doctrine philosophique, politique, sociale, scientifique, civique ou humanitaire, l'art devient imbuvable. Je le trouve dans l'expression

de l'expérience, pas dans l'enseignement ni dans la vente. Les causes et les missions lui sont fatales. Il peut être prière ou profession de foi de n'importe quelle espèce, à condition de rester dans l'expérience individuelle, unique et donc faible. Quand il verse dans la fausse force du didactisme, du collectivisme, des croisades ou des campagnes de propagande, il se perd. Voilà ce qui m'embarrasse dans *82 eaux-fortes* de Federico Mayor : en lisant, je me demande souvent si je suis dans une œuvre ou dans une bonne œuvre. Le livre a au moins le mérite de poser cette question.

Né à Barcelone en 1934, Mayor n'a publié que deux livres : un essai et un recueil de poèmes. Les « 82 eaux-fortes », écrites entre 1980 et 1990, sont traduites de l'espagnol par Françoise Campo Timal et adaptées par Edouard J. Maunick. Elles me semblent lourdement marquées par un message humanitaire qui serait magnifique partout, sauf dans la poésie, qu'il écrase. Quand Mayor échappe à cet écrasement, les poèmes s'épanouissent :

Terre bénite
 terre arborescente
 usée, desséchée
 oubliée.
 L'eau
 depuis longtemps
 s'est tarie.
 Le désert
 a presque tout envahi,
 il ne reste
 que ce qui émerge
 du sable
 pour ne plus jamais
 être caché :
 la parole.

(1992)

Jan Erik Vold, *La Norvège est plus petite qu'on le pense*, Le Castor Astral/Le Noroît, 1991.

Federico Mayor, *82 eaux-fortes*, Belfond, 1991.

BAROMÈTRE ET BOUSSOLE

Née à Montréal en 1959, Patricia Lamontagne a publié *Les faits saillants* (Paje éditeur) en 1989. L'Hexagone propose maintenant *Rush papier ciseau*, suivi de *Allumette*, une soixantaine de courtes proses qui, selon la couverture du livre, «apportent du nouveau parce qu'elles constituent une sorte d'apocalypse». C'est une invitation à garder la tête froide.

Je ne doute pas qu'un ethnologue, un anthropologue, un psychologue, un sociologue ou un historien curieux de phénomènes urbains insolites trouvent matière à observation et à réflexion dans *Rush papier ciseau*. Il me semble qu'il y a là des renseignements de première main sur l'âme multidisciplinaire qui s'éclate dans l'immédiat, dans l'actuel, etc.

La poésie, quant à elle, est un art. Je ne crois pas qu'elle puisse se contenter de faire péter un baromètre pour indiquer un temps d'apocalypse. Le coq-à-l'âne et le collage à répétition sont des procédés mimétiques bon marché qui donnent tout au plus un document-vérité ou un vidéo-clip. Les amateurs de symptômes spectaculaires pourront courir après les éclats du baromètre. Du point de vue de la poésie, le résultat n'en restera pas moins de dernier ordre.

Allons plus loin : la fameuse «apocalypse», dont parle la quatrième de couverture, n'est-elle pas un emballage commode qu'on charge, une fois de plus, de justifier un recueil à peine moins primaire que ceux de Lucien Francoeur ? Une éruption inarticulée est toujours suspecte ; il faudrait vérifier qu'elle ne dissimule pas l'inaptitude toute simple à écrire une phrase. L'œuvre de Claude Beausoleil a connu son Waterloo le jour où j'ai lu de lui une ligne de prose ultra-cafouilleuse, que toutes les suivantes ont imitée. Par-ci par-là, des vers réussis par hasard pouvaient faire illusion, mais la prose, non. C'est ainsi que le zeppelin s'est aplati. *Rush papier ciseau* laisse-t-il présager mieux ? J'en doute. Puisse l'avenir me donner tort.

Il y a heureusement autre chose dans *Chien d'azur* de José Acquelin. Né à Montréal en 1956, Acquelin a déjà publié deux recueils : *Tout va rien* (L'Hexagone, 1987) et *Le piéton immobile* (L'Hexagone, 1990). Passons vite sur les jeux de mots simples de la quatrième de couverture (« la mort qui mord et fait mourir avant la mort »... « les mots qui nous usent et nous rusent »...). Allons aux 65 courts poèmes qui composent le livre.

Ils sont d'un intérêt assez inégal. Pourtant, Acquelin invente, et rares sont les poèmes où un vers ou deux ne vous arrêtent pas : « tes mains s'élèvent comme l'arbre te l'a montré » ; « parfois je crois que je pleure par soif du feu » ; « les gens vont manger avec leurs visages » ; « un oiseau a crié trois fois la lettre A »... Ce qui me manque, parfois, c'est un fil conducteur plus clair, qui conjurerait l'effet, un peu lassant à la longue, des juxtapositions envahissantes.

Chose importante et rare : un grand calme se dégage de la poésie d'Acquelin. Y a-t-il, aujourd'hui, quelque chose de plus scandaleux que le calme ? Dans la fébrilité hystérique de l'apocalypse, le calme est un choc. Il me semble même que la poésie d'Acquelin trahit une confiance mystérieuse, encore plus scandaleuse que le calme. Et quand l'invention, la juxtaposition, l'énumération, le calme et la confiance s'unissent durablement, il peut résulter de leur alliance une réussite de ce genre :

il y a un vent penché vers les Indiens
une lumière du matin alors qu'on est le soir
il y a une usure du rêve un appel à l'abandon
et des yeux fatigués de voir le fond des choses
il y a qu'il faut défaire l'amour
pour saisir qu'il nous fait
il y a un corps fort
de mourir.

On voit qu'un constat n'est pas nécessairement hystérique, et des poèmes comme celui-ci me portent à deviner, dans *Chien d'azur*, une boussole dont l'aiguille indique une direction intéressante, personnelle, féconde, même si elle est inconnue.

L'ignorance est au cœur de la poésie d'Acquelin, comme elle est au cœur du *Livre des anges* de Lydie Dattas (Arfuyen, 1990), dont

Chien d'azur rappelle parfois le rythme et les énoncés tranquilles, mais avec plus de variété, sans les redondances abrutissantes qui laissent l'impression qu'on veut enfoncer un clou :

la beauté doit être dans cette ignorance sans calcul
qui fait aussi que tu es là même absente
ce que j'ai à te dire n'a pas plus d'importance
que ce qui relie le lampadaire à la lune
il est stellaire que je t'aime
parce qu'il est terrestre de le dire.

Les poèmes oscillent entre cette gravité contemplative et une désinvolture familière, mais la place de cette dernière me semble avoir diminué depuis *Tout va rien*. Du côté grave et du côté désinvolté, Acquelin fait preuve de la même logique imprévue.

(1992)

Patricia Lamontagne, *Rush papier ciseau*, L'Hexagone, 1992.

José Acquelin, *Chien d'azur*, L'Hexagone, 1992.

LEÇON DE TRADUCTION

« Mais sa grandeur ne se trouve-t-elle pas précisément dans cette dignité qui cherche sans cesse à s'effacer ? » écrit Charlotte Melançon à propos d'Emily Dickinson, et voilà le monde à l'envers : la poésie n'est plus affaire de m'as-tu-vu ; elle entre dans la clandestinité du combat pour le détachement.

Dans l'introduction à *Escarmouches*, deux idées me frappent : l'apparition-disparition et la combativité sans spectacle. Il me suffit de rêvasser un peu pour qu'Apollinaire jette, entre ces deux idées, le pont de « l'art de l'invisibilité » qu'il a découvert dans la Grande Guerre. Dickinson a aussi « son imagerie guerrière de victoires et de défaites, d'assauts et de retraites », qui vient d'Isaïe, de saint Paul, de Shakespeare. Le déploiement de la personnalité dans le temps et dans l'espace est pour Whitman un gain naïf ; la conscience aiguisée de Dickinson, qui ne connaît que « la Vitesse et la Mort », tranche dans la naïveté en disant « perte ».

La vie est-elle donc le terrain d'exercice de l'art de diminuer ? Le poète écrit en 1850 : « Nous sommes très petits, Abiah – je pense que nous devenons toujours plus petits – minuscule vie d'insecte au seuil d'une autre. » Ces paroles rappellent étrangement celles de Jean-Baptiste, avec cette différence que le Précurseur propose et que Dickinson constate un état de fait.

Mais cessons de rêvasser : Charlotte Melançon serre son sujet de plus près, tout en respectant un « mystère » autour duquel l'interprétation est toujours un vêtement trop petit. Dans sa sympathie pour le sujet, on sent une affinité dont les ouvrages de commande ne peuvent se prévaloir. On devine aussi une de ces longues fréquentations qui donnent le temps de trouver, dans une œuvre et dans une vie, les citations et les faits les plus éclairants. L'introduction est un siège en règle : elle fait le tour des murs et signale au lecteur les points de vue qui donnent le meilleur aperçu de la place.

Suivent les traductions de 54 poèmes qui accompagnent Emily Dickinson dans son parcours entre le poème 80 et le poème 1760. À

la lecture de plusieurs choix parus récemment, j'ai été frappé par une couleur que j'ai imaginée en rapport avec la personne qui choisissait. Quelle serait la couleur de ce choix-ci ? Celle d'un état de guerre qui se remarque à des ordres, des exhortations, des trêves, des provocations, des appels, des exclamations de triomphe. Tout cela n'engageant pas seulement la «tirailleuse», mais, dirait-on, comme dans Shakespeare, la nature entière. «J'entendais les Feuilles – disputer ; La Création était une Brèche béante – / Pour me rendre visible – ; Comme Nous parfois, la Nature / Perd son Diadème».

La traduction de Charlotte Melançon est naturelle, pleine de vivacité, non par l'effet de la première spontanéité, mais de la seconde, qui apparaît quand le travail a été poussé assez loin pour effacer toute trace de sueur, tout échafaudage. Alors il arrive qu'on trouve, il me semble, quelque chose d'absolument direct et rapide, comme un coup, pour rester dans l'imagerie guerrière, ou comme le geste décisif du pêcheur à la ligne, après son long travail d'attente. C'est ainsi que je m'explique la différence établie par Baudelaire entre un travail «fini» et un travail «fait» : beaucoup de travail donne un résultat «léché», et un peu plus de travail encore, un peu plus de patience et de temps, un résultat «trouvé». C'est pourquoi le résultat «trouvé» est si rare. L'urgence de grossir la production empêche qu'on atteigne même le travail «léché».

Quiconque s'intéresse à la traduction de poésie suivra avec intérêt l'évolution du travail de Charlotte Melançon en comparant les versions des mêmes poèmes (il y en a 26) publiées dans *Liberté* 164 (avril 1986) et dans *Escarmouches*. Il remarquera qu'un mouvement du sens vers le son, dans quelques versions récentes, donne une idée plus précise des caractéristiques physiques de l'original. Ainsi, «Au marais qui admire» devient «Au marais qui bredouille» et se rapproche de «grenouille» et des rimes *Frog* et *Bog*. Il observera que d'autres poèmes, par un ourlet ici, une diminution là, sont passés de l'état «fini» à l'état «fait». La plupart ont à peine bougé : ils avaient déjà trouvé, pour l'essentiel, le laconisme qui fait mouche, le plus court chemin d'un point à un autre, qui est la meilleure représentation de l'efficacité que je connaisse.

Charlotte Melançon n'a pas peur de la trivialité. Les tournures («C'est bien de se battre, c'est comme ça qu'elle est morte, peut-être

LEÇON DE TRADUCTION

qu'il ne sait pas où c'est, parce que je sais que c'est vrai, mais est-ce si bien que ça ? ») et les mots familiers (*s'amena*, *moutard*) distinguent son travail des traductions européennes. Là-bas, on n'oserait pas, et la lecture d'*Escarmouches* devrait être une leçon de traduction.

(1992)

Emily Dickinson, *Escarmouches*, choix traduit de l'anglais et présenté par Charlotte Melançon, La Différence, coll. « Orphée », n° 110, 1992.

QUARANTE-QUATRE ANS DE REcul

Je n'aurais jamais parlé d'une réédition si, à cette occasion, un poète n'avait exercé à son propre égard la faculté critique que Baudelaire considérait comme la doublure de la poésie. Le phénomène me paraît d'autant plus intéressant qu'il nous est assez étranger. L'auto-publicité, l'auto-justification et l'auto-encensement systématiques sont plus familiers à nos poètes que l'auto-critique. Jaccottet applique à ses premiers poèmes la formule : « Rien que ça ! »

Il fit paraître *Requiem* en 1947, chez Mermod, à Lausanne. Il laisse rééditer le poème 44 ans après (il avait 22 ans, il en a 66) en y ajoutant des « Remarques » très instructives. *Requiem* est un long poème divisé en trois parties : « Dies iræ », « Requiem » et « Gloria ». Il eut pour origine une liasse de photos de jeunes otages et de jeunes partisans du Vercors torturés puis abattus. Jaccottet fut saisi « d'une violente réaction d'horreur et de révolte devant ces documents ». Bien que « déjà incapable d'aucun engagement politique », il trouva là son *Guernica*, en quelque sorte, mais – il le remarque aujourd'hui en relisant *Requiem* – sans la maturité qui lui aurait fait traiter le sujet avec plus de sobriété et de dépouillement.

Ce manque par « grandiloquence », Jaccottet l'attribue à sa perméabilité d'alors à de grandes lectures (Jouve, Perse, Eliot, Rilke) dont il retira ce qu'on peut retirer de la fréquentation des sommets à 20 ans : ce qu'il y a de plus ostensible, de plus voyant, des façons de procéder que l'on s'approprie par mimétisme involontaire, faute de vigilance ou d'avoir vu que ces manières font corps avec autre chose et sont intransplantables. Deuxième raison de la distance, bien sûr : l'évolution, qui éloigne à la fois des œuvres nourricières et de ce qu'elles ont nourri.

Toutefois, le lecteur peut constater que l'esprit de la poésie de Jaccottet était déjà en place dans *Requiem*. Les mots *délicat*, *limpide*, *fragile*, *léger*, *fuyant*, *diaphane* illustrent assez bien cet esprit. D'autres ont été les chênes, Jaccottet est le roseau. Dans *Requiem*, cela se

manifeste par la souplesse de la versification, par des sonorités feu-
trées, par le choix des mots *doux*, *douceur*, *doucement*, *pur*, *trem-
blant*, *vapeur*, *mi-voix*, *transparent*, *frêle*, *frôler*. Un vers du poème,

ce frêle cerisier qui fait la nuit tremblante,

pourrait servir d'en-tête à une bonne partie de l'œuvre ultérieure.

Cela, Jaccottet ne le dit pas, mais c'est peut-être une des raisons pour lesquelles il se trouve encore assez proche de *Requiem*. Pour expliquer la réédition du poème, il remarque «des élans vrais, des choses vraiment vues, des émotions qui n'étaient nullement feintes». Je m'arrête à certaines «choses vues». Je laisse de côté les *rires nus*, les *caresses de l'eau*, les *insectes de lueurs*, les *jarres de miel oubliées*, le *coq de midi*, les *bleus de colombes* et même le *chat de cendre* du soir. Je garde ce que je vois et entends bien plus fortement : des pré-noms d'absents (*Ni Pierre, il n'entend pas, il est loin, ni Daniel...*), la voix d'un enfant (*De grandes filles riaient près de la grange/et l'enfant: «Tu sais, j'ai trop joué, mon cœur bat!»*), une brève scène d'orage (*les petites sœurs s'abritent sous la toile des terrasses; / des chevaux passent, fouettés de feuillages humides*). C'est cela, quarante-quatre ans après, qui me paraît le plus vivant.

Dans les remarques, Jaccottet précise aussi sa conception du chant : «recoudre, quand même le tissu ne cesserait de se redéchirer ici, et ici, et là.» Suit une longue parenthèse où il évoque sa redécouverte de la montagne, parallèle à la redécouverte de ce qu'il y avait de meilleur dans *Requiem* : «Ces dernières années, je l'ai redécouverte [la montagne], l'esprit désencombré de tout cliché et de tout parti-pris, et c'est comme si je rejoignais de la sorte en moi une région d'enfance, une part d'enfance. Maintenant, j'accepte sans plus de détours ou d'hésitations que le tintement d'une eau glacée tombant dans ces bassins qui ressemblent à des barques de bois ancrées dans les plus hauts pâturages sonne à mes oreilles comme à celles d'un moine la cloche qui convie à vêpres ou à matines. Je fais mieux que d'y consentir ; je rêve que cette note froide me guide aussi loin que possible dans mon cœur.» Jaccottet ajoute que «s'il y avait

LE PETIT BANC DE BOIS

quelque chose comme une éternité », il la verrait aujourd'hui plus près de ces fontaines jaillissantes des alpages que de la lumière de « diamant » de *Requiem*.

(1992)

Philippe Jaccottet, *Requiem*, Fata Morgana, 1991.

LE TRENTE ET UNIÈME MONUMENT

Pendant vingt-trois ans, j'ai observé de loin l'ascension de Nicole Brossard dans les sphères officielles. J'ai vibré devant les efforts auxquels l'État, malgré sa situation précaire, consentait pour tenir sa production à flot. Et voici le trente et unième monument de cette œuvre nourrie à la mamelle institutionnelle : *Langues obscures*, un recueil de 50 cubes de prose de quelques phrases.

Après une foule de phénomènes inconnus, Nicole Brossard vient de découvrir le *je*, la « pure merveille » du *je*. Autre découverte, qu'elle annonçait en primeur, en octobre dernier, dans la capitale mondiale de la poésie : la « pratique de la répétition », que Normand de Bellefeuille avait découverte un peu plus tôt, dans le sillage de Louise Dupré. La répétition et le *je*, élevant la découverte au carré, dotent *Langues obscures* d'une puissance d'innovation jamais vue : « Il faudra s'entendre sur ce qui détourne notre attention. [...] Je m'intéresse à la connaissance. [...] Il faudra s'entendre sur ce qui en nous dit souffrir. [...] Je m'intéresse à la connaissance. [...] Il faudra s'entendre sur les orchidées [...] Je m'intéresse à la connaissance. [...] Il faudra s'entendre... »

Après dix tours de manivelle, l'ennui est déjà profond, mais la répétition a d'autres tours dans son sac : « On s'en souviendra [...] on en conviendra [...] j'en conviens [...] on se souviendra [...] j'en conviens » (répétez vingt fois). Cette imitation du disque rayé, qui gonfle facilement la production, risque de se répandre comme une traînée de poudre.

Quant au *je*, il ne s'agit pas d'un petit truc fugace parmi cinq milliards d'autres. La couverture du livre le montre penché sur son écriture dans un bureau luxueux ; derrière lui, un mur couvert de livres révèle sa vaste culture. C'est un *je* sentencieux, pontifiant : « Toute culture exige parole qui s'obstine à démêler les pronoms de l'être. » Il s'exprime aussi, comme Diafoirus, par énormités drapées dans une toge neuve : « Il faudra s'entendre sur la température du corps. » « Penser m'a toujours laissée songeuse »... C'est encore un

fauve «au grand rugissement». Il est sensible, les questions l'émeuvent : «ô, dit-il, je suis troublé par la précision des questions...» Quand il annonce qu'il «faudra s'entendre» sur à peu près tout ce qui fait l'unanimité, nous menace-t-il de dizaines de thèses exorbitantes qui vont s'acharner à démêler la température du corps et des orchidées? Pas vraiment, puisqu'il n'est que «pure rhétorique», nous dit-on. En somme, c'était un *jeu*.

Troublé par ces révélations, l'éditeur a oublié de camoufler l'ignorance de la syntaxe qui caractérise les «langues obscures». C'est ainsi qu'on lit : «Les mythes sont une méthode de transformer...»; «la lumière acquiescée en nous»; «le parfaitement complexe de la réalité»; «quoique d'autres avant nous ont dit»; «quoique notre intention est d'aimer»; etc. Ce charabia s'accorde mal avec le *nous*; ne serait-ce pas un attribut du *je*? Après 30 livres et le prix David, on peut penser qu'il est un peu tard pour s'inscrire à des cours d'initiation à la syntaxe. On peut aussi penser qu'il n'est jamais trop tard.

Au fil des années, on pouvait espérer que la «poésie» de Brossard sortirait du nombrilisme abstrait et s'apercevrait que le monde existe. La perspective dont elle est capable se résume encore à quelques clichés panoramiques de cartes postales : «la mer», «le vaste monde», «le monde vaste», «soir de pleine lune», «la couleur du soleil au couchant», «les paysages italiens», «la pure beauté du ciel», «l'incroyable limpidité du ciel»... On ne sort jamais du chromo à cinq sous.

Quand une image se constitue, elle s'enferme dans des complications risibles : «Chemin faisant, je décrirai les grands gestes de séduction que le chien [de l'âme] trace immanquablement quand il s'envole sans permission soulevant mes paupières...» Ailleurs, le pauvre chien, changé en coq «perché sur son anatomie», se met à chanter en «langue obscure», ou s'excite et «augmente la chaleur». Ailleurs encore, son «roucoulement» a des ratés, il «vole bas»... Seul un enfermement obstiné dans le placard à balais de la pensée «par en dedans» doit annuler toute distance et empêcher qu'on voie dans ces choses l'apothéose de la niaiserie.

«J'en conviens la planète est une grande énigme dans nos voix modernes qui persistent», constate suavement le dernier texte. La «voix moderne» en prolongation, quand la «modernité» n'est plus, fait surgir l'image affligeante d'une poule étêtée qui continue à courir.

Les tentatives d'autojustification de la voix défunte ne cachent pas l'évidence : dans *Langues obscures*, tous les efforts de l'État n'ont abouti qu'à un catalogue de platitudes prétentieuses, redondantes et ampoulées.

(1992)

Nicole Brossard, *Langues obscures*, L'Hexagone, 1992.

DANS L'EXPÉRIENCE DU MONDE

«J'ai compris que la valeur des mots tenait pour moi à leur sens ordinaire et courant, d'échange, et non à un au-delà du sens démiurgique qui les isolerait du reste du langage, et que ma recherche devait se dérouler à travers un rapprochement dramatique des signifiés plutôt qu'un rapprochement dramatique des sons.» Margherita Guidacci (née à Florence en 1921) date cette réflexion de 1946, année de la publication de son premier recueil. En attribuant cette orientation à la réflexion sur la poésie qu'elle venait d'écrire, et non à quelque intention ou idée préalables, elle plaçait sa poésie à venir dans une perspective vraie : celle qui fait du poète l'élève de ce qu'il a écrit, libéré de l'illusion du public, capable de dégager de sa poésie des principes de fécondité, plutôt que l'exécuteur d'une théorie préétablie ou le jouet des hasards de l'air ambiant.

Suivirent divers recueils entrecoupés de silences, conformément à la règle difficile que le poète s'était fixée de n'obéir qu'à une injonction profonde, étrangère au ludisme, au militantisme, au désir de productivité et à toutes les fadaises équivalentes. Cette conception coupait Guidacci du camp des thuriféraires puérils, prompts à s'enthousiasmer sans discernement pour tout ce qui se donne le nom de poésie, et la rapprochait de quelques poètes à part, notamment d'Emily Dickinson et de Jorge Guillén, qu'elle devait beaucoup fréquenter.

De son œuvre, «l'une des plus denses et des plus secrètes de la poésie italienne contemporaine», selon Bernard Simeone, que peut-on lire en français? *Neurosuite*, traduit par Gérard Pfister (Arfuyen, 1977); *Le vide et les formes*, traduit par le même (Arfuyen, 1979); *Le sable et l'ange*, traduit par Bernard Simeone (Obsidiane, 1986), qui présente des poèmes de plusieurs recueils; *Le retable d'Issenheim*, traduit par Gérard Pfister (Arfuyen, 1987), et maintenant *Sibylles*, traduit par le même. Tous ces recueils sont bilingues.

Le sable et l'ange présente un poème de 1977, «Croissance», où l'on peut deviner l'art poétique de Guidacci :

Sois croissance, non construction !
 C'est pourquoi tu as choisi
 le parti des racines
 contre le pavé des rues, fussent-elles impériales.
 Ni compas ni règle
 ne peuvent mesurer
 ton germe obscur.
 Ton secret, qu'on le réclame au vent,
 à la pluie de Dieu.
 Tu es le rameau qui bruit dans la nuit.
 Et l'aile d'un ange inconnu.

Ce poème est venu tard, trente ans après le début de l'œuvre. Ainsi viennent les arts poétiques, engendrés par l'œuvre elle-même, contrairement aux manifestes qui, faits d'idées préconçues, engendrent des œuvres fausses dans la mesure où les principes qu'ils mettaient de l'avant y trouvent leur application.

Le retable d'Issenheim est né d'une visite au musée d'Unterlinden, à Colmar, avec des amis allemands. Guidacci rapporte ainsi l'expérience terrifiante qu'elle fit du retable de Grünewald : « Le polyptyque de Grünewald me fit une impression si forte qu'il me semblait ne pouvoir en soutenir la vue. Je lui tournai le dos, je me mis à regarder les tableaux de Schongauer tout autour de la grande salle du rez-de-chaussée, mais même ainsi je ne me sentais attirée que par le Grünewald, qui en même temps m'effrayait. Il avait ébranlé en moi quelque chose que je devais rééquilibrer. » De là naquirent les 12 poèmes qui portent discrètement la trace de l'expérience bouleversante.

De plus d'envergure, d'une maturité et d'un équilibre apolliniens, le dernier recueil donne la parole à 10 sibylles : l'hellesspontique, la cimmérienne, la samienne, la libyque, la phrygienne, la persique, l'érythrénne, la tiburtine, la cumaine et la delphique. L'ensemble s'accompagne d'une histoire de la composition de *Sibylles*. Qui conque a fait l'expérience de l'inspiration ne sait pas davantage ce qu'elle est, mais, l'ayant éprouvée, en reconnaît les contrefaçons malheureuses, parmi lesquelles Guidacci signale l'autosuggestion. L'inspiration elle-même ne décline pas son origine ; elle ne dit ni le comment ni le pourquoi ; il n'y a de vrai que l'expérience qu'on en fait, sur laquelle aucun commentaire extérieur n'a de prise, et seul compte

le poème qui en résulte, surtout s'il cerne la vie dans le monde
comme le fait la sibylle de Delphes :

Le commencement et la fin sont simples
et vénérables. Il y a toujours de la grandeur
dans l'instant de la naissance et celui de la mort
quelle que soit la vie qui t'attend
ou que tu laisses derrière toi. Mais le centre
est difficile, ambigu. Toutes les eaux
s'y confondent, les vents s'y nouent,
les routes et les racines s'y mêlent...

Voilà un recueil écrit à une grande distance de la poésie quotidienne
et familière, et c'est grâce à cette distance, à ce détour par les figures
antiques, que la richesse du détachement s'y superpose à la passion
de la vie.

(1992)

Margherita Guidacci, *Sibylles*, Arfuyen, 1992.

L'ANGLAIS QUI VOULAIT ÉCRIRE DES ROMANS

Il était une fois un Anglais qui voulait écrire des romans. Il en publia un (*Jill*), puis un autre (*A Girl in Winter*). Il en commença même un troisième. Tout semblait en bonne voie quand survint la panne dont cet Anglais ne devait jamais se consoler. En cinq ans d'efforts, impossible de terminer le troisième roman. Alors il se rabattit sur les poèmes, ou plutôt les laissa venir. Désencombré des projets de romans, l'horizon intérieur leur livra passage. L'Anglais écrivit beaucoup de poèmes, dont personne ne voulait. À la fin de sa vie seulement, on le reconnut, on le célébra. Puis il mourut.

Du vivant de l'Anglais, plus de la moitié de ses poèmes étaient restés inédits. Après sa mort, on publia tout, et l'Angleterre s'en émut. C'est peu dire : elle en fut bouleversée. La seule année 1988 vit quatre réimpressions successives du livre. En 1989, deux autres, sans compter la reprise en collection de poche et l'édition américaine.

Ce petit conte résume plus ou moins la destinée de Philip Larkin (1922-1985), poète indépendant, bibliothécaire de son métier, qui trouvait on ne peut plus nuisible la collusion entre la littérature, l'enseignement de la littérature, l'université et l'État. Donner dans cette collusion, disait-il, lui aurait laissé la désagréable impression « d'aller et venir en faisant semblant d'être lui ». Voilà pour la vie. Pour ce qui est de la poésie, il écrivait : « Comme tout art, elle est inextricablement liée au fait de donner du plaisir, et si un poète perd son audience chercheuse de plaisir, il a perdu la seule audience qui vaille. »

Church Going, édition bilingue, traduite et préfacée par Guy Le Gaufey, présente 65 poèmes de Larkin et se termine par un entretien de l'*Observer* avec lui. Dans ces poèmes, une seule grande préoccupation : la perte sous toutes ses formes, que ce soit celle, tout extérieure, d'une affiche barbouillée, lacérée et remplacée, ou celle, profonde, de la névrose dans les esprits « raidis par la rouille », « comme des machines à sous n'acceptant que des pièces tordues ». Larkin disait à ce sujet : « La perte est pour moi ce que les jonquilles étaient pour Wordsworth. » Au nombre des pertes, il faut inclure celle

du roman. Le ton des poèmes rappelle un peu celui de Laforgue. In - fatigable, le diagnostic de défaite va partout, jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'à se tenir debout dans une église vide, muet, « creux, inculte », sans savoir ce qu'on y fait. C'est ce que montre « Church Going », le plus long poème du recueil.

À lire Larkin, on se demande si tout ce qui meuble et occupe communément la vie a la moindre valeur, y compris les livres. Il écrit : « Picole : / Les livres sont un tas de merde ». Il semble que personne n'ait pris au sérieux cette sentence, puisque, dit-on, « les vers de Larkin sont la propriété commune de quiconque en Angleterre lit un tant soit peu », phénomène qu'on n'avait plus vu depuis Tennyson, c'est-à-dire depuis un siècle.

Les poèmes de Larkin renvoient-ils à l'époque une image d'elle-même assez juste pour la tenir rivée devant le miroir ? Je m'explique surtout l'engouement qu'ils suscitent par l'effet d'une sensibilité désarmante, qui sonne vrai. Le poète cerne parfaitement les contours de ce qu'il évoque, si bien que chaque poème, au sujet bien délimité, a une personnalité unique. Larkin, lui, explique son succès par l'évocation du malheur, dans lequel il voit le lot de presque tout le monde.

L'évocation du malheur n'exclut pas la variété. Elle laisse place à l'humour, à l'ironie, à des appels à la cordialité, à la compassion, à une tendresse discrète. Le poème qui suit montre que la poésie de Larkin n'est pas aussi unilatérale qu'il aimait le laisser entendre avec désinvolture :

Ma mère, qui déteste les orages,
Soulève chaque jour d'été et le secoue
Avec méfiance, de peur que des essaims
De lourds nuages noirs ne restent menaçants ;
Mais quand le temps d'août se gâte
Et que viennent les pluies et la gelée cassante
Qui aiguisent l'air abandonné par les oiseaux,
Son allure inquiète de l'été s'en va.
Et moi, son fils, quoique né en été
Et amoureux de l'été, cependant
Me sens mieux quand les feuilles sont parties ;
Trop souvent les jours d'été ont l'air

D'emblèmes d'un bonheur parfait
Auxquels je ne peux faire face ; je dois attendre
Un temps moins assuré, moins riche, moins clair :
Un automne plus opportun.

L'entretien qui termine le livre montre Larkin tourné vers ce qui compte : le poème lui-même. Quant aux divagations sur la poésie et sa genèse, il lui suffisait de constater qu'un poème « vient ». Parfois, c'est instantané. Parfois, c'est l'affaire de longs mois. Voilà tout ce que l'expérience lui avait appris.

(1992)

Philip Larkin, *Church Going*, Solin, 1991.

CHANGEMENT DE TEMPS

Il existe un traducteur qui, confondant les mots espagnols *oreja* et *orilla*, traduit « les rives » par « les oreilles » sans s'apercevoir que son choix est risible. Il traduit aussi « les Gémeaux » par « les Jumeaux », « le corps d'un mort » par « le corps d'un cadavre », « à côté » par « odorante », « tronc d'arbre » par « corps », « serrer la plume » entre ses doigts par « opprimer la plume », des « recoins » par des « coudes », « un moment donné » par « un moment de doute ». Il écrit « la distance cha - que froid plus froide », « je m'approprie de toi » et d'autres incongruités qui doivent faire se retourner dans sa tombe le poète qu'il traduit, Xavier Villaurrutia. Comme je ne trouve aucune justification à ces fantaisies, il est difficile de ne pas conclure à des balourdises.

L'annonce de la parution d'une traduction québécoise de poésie étrangère est pourtant, en soi, une excellente nouvelle. Encore faut-il que le résultat soit concluant. En août 1991 paraissait chez José Corti une édition bilingue de *Nostalgie de la mort* de Xavier Villaurrutia (traduction de Jacques Ancet, préface d'Octavio Paz). J'ai eu l'occasion d'évoquer ce livre cet hiver. La traduction de Claude Beausoleil est parue aux Forges en mars 1992.

La version de Jacques Ancet présente 26 poèmes ; celle de Beausoleil, 19. Je suppose qu'Ancet s'est servi d'une édition augmentée ou définitive, et il aurait été poli, dans l'édition des Forges, de signaler l'existence de cette version plus considérable. On aurait pu noter aussi que le dernier poème du livre existe dans une version de dix dizains, alors que Beausoleil, peut-être appelé par une urgence et obligé de couper court, n'en présente que cinq. Autre politesse dont le lecteur est privé : le texte espagnol. Dans un sens, il était prudent de l'escamoter : il aurait jeté sur la traduction une lumière gênante.

Quant à la préface, le moins que je puisse en dire est qu'elle me laisse perplexe. Villaurrutia y est moins présenté que convoqué à titre de précurseur mexicain de la « modernité » de Beausoleil, puis en tant qu'infirmier, préposé à l'improbable réanimation de cette « modernité » moribonde. Beausoleil appelle Villaurrutia « au centre d'une

modernité à recommencer». Va-t-il, sous l'égide du poète mexicain, recommencer à zéro ses œuvres complètes? La préface fait peser cette menace sur l'avenir. Pour le moment, voilà un ajout à l'interminable liste des ouvrages bâclés de Beausoleil.

Dans *Le corps tombe plus tard*, de Michel Pleau, prix Octave-Crémazie 1992, on change de temps. Il n'est pas question de recommencer la « modernité ». L'inspiration se place dans le sillage de Marie Uguay, citée en exergue. La poésie de Marie Uguay était bien loin de la « modernité » de Beausoleil. Sans effets extraordinaires, elle cherchait l'expression juste de la sensation. C'est du moins ce que j'en ai retenu.

Né à Québec en 1964, Michel Pleau a mérité le prix Alphonse-Piché 1991 pour une suite poétique intitulée *Nous passons sous silence*, que je n'ai pas lue. *Le corps tombe plus tard* présente une cinquantaine de poèmes assez courts, sans grande individualité propre, mais qui, tous ensemble, composent un tableau significatif. J'éclairerais la physionomie du recueil en évoquant un hologramme.

Certains poèmes, mieux que d'autres, traduisent une symbiose des sentiments, des actes, des souvenirs, des éléments, de l'espace, du temps, une libre circulation entre le dedans et le dehors, la proximité, la simultanéité de tout cela, une fois la distance et la succession abolies :

le temps est de passage
derrière la fenêtre
à construire des statues
le travail d'un arbre à devenir ombre
la nuit nous sommes une île
les feux de la peur
l'ivresse de la neige
sommeillent dans nos corps
nous promenons nos lèvres sur des fruits
une orange prend feu dans ma bouche
il pleut des cendres de lumière.

Le monde de ces poèmes n'est pas sans analogie avec celui de la poésie de José Acquelin ou d'Hélène Dorion. « Le poème est un arbre

étrange », lit-on à la première page, et à la dernière : « Nous entassons des poèmes sur eux-mêmes. » L'entre-deux semble n'avoir ni commencement ni fin. D'autres poèmes, en quantité indéfinie, pourraient devancer le recueil, le prolonger, le grossir de l'intérieur. Ils ressembleraient à ceux qu'on lit : ce seraient des arbres étranges, auxquels tout est suspendu, et qui se multiplient pour tenir perpétuellement la même note.

(1992)

Xavier Villaurrutia, *Nostalgie de la mort*, traduit de l'espagnol et préfacé par Claude Beausoleil, Écrits des Forges, 1992.

Michel Pleau, *Le corps tombe plus tard*, Écrits des Forges, 1992.

UNE ŒUVRE QUI RESPIRE

En France, au nombre des poètes consacrés, on cite communément Bonnefoy, Jaccottet, Du Bouchet, Dupin. Chaque fois qu'on oublie Robert Marteau, je suis étonné et déçu. Je reste pourtant imperméable aux préoccupations alchimiques exprimées dans certains de ses livres, et il arrive que le ton royal qu'il adopte me fasse désirer un peu de repos dans la trivialité la plus quelconque. Mais mes insuffisances n'enlèvent rien à la richesse, à la force, à la respiration de ses livres.

La publication de *Cortège pour le corbeau* est l'occasion de revenir à deux ouvrages récents où les qualités de Marteau me paraissent plus sûres et plus continues que jamais : *Fragments de la France* (Champ Vallon, 1990) et *Forestières* (Métailié, 1990). Le premier livre présente près de 200 morceaux en vers et en prose, suscités par « toutes sortes de manières et de formes que la vie prend pour se manifester en tel lieu et tel autre ». Ces mots de Marteau touchent le fond du livre : la vie observée et méditée, la vie végétale, animale, humaine et celle que l'on prête aux objets et aux peintures.

Chaque morceau est associé à un lieu et à un jour. C'est donc, dans son principe, un morceau de circonstance. Tantôt, il ne quitte pas les circonstances, et tantôt leur échappe à la faveur d'un lien établi, dans l'esprit, entre la vie et l'histoire, ou d'autres circonstances, ou le mythe. Si le tout s'intitule « fragments », ce n'est pas pour signaler des brisures ou des lacunes, mais parce que l'inventaire de la France, tributaire d'un itinéraire, est incomplet. Chaque morceau, lui, est complet, et c'est une joie, souvent, de le voir se refermer sur lui-même après s'être demandé comment, cette fois, Marteau allait procéder pour retomber sur ses pieds.

L'impression que laissent les poèmes en est une de rigueur souple, de naturel contrôlé, de maîtrise sans ostentation. Que dire de plus que cette impression ? Si la littérature est un plaisir, l'impression en est le sceau, la preuve sensible, hors de laquelle on tombe dans

l'élucubration sans espoir de retour. Voici une arabesque en un lieu (la Berge des Tuileries), un jour (vendredi 11 décembre) :

Les étourneaux se sont posés sur un platane.
En face du soleil ils s'épouillent, ils sifflent.
L'un s'élance pour franchir la Seine dont l'eau
Éblouit. Une pie et une autre choisissent
Les ajours du peuplier, contemplent d'en haut
Le temps, ne sont plus où je les voyais, parties
À l'improviste. Deux mouettes aux dessous
Blancs glissent, deux vaisseaux venus d'aucun rivage,
Dissous déjà avec leurs voiles dans le vide
Où l'avenir est passé avant nous.

Marteau prend plaisir à décliner les noms des lieux, des plantes, des bêtes, des gens, et je me demande s'il n'y a pas, chez lui, un rapport étroit entre nommer et aimer. Une phrase de *Forestières* dit dans quelles circonstances le livre est né : « Quant au monde, depuis toujours dans un mauvais pas, à mesure que mon compte s'amenuise plus chaque jour j'apprends à l'aimer. » Et Marteau va dans le monde et le raconte, ou plutôt le réfléchit, « au jour le jour, chemin faisant, d'une prose qui se puisse lire perpétuellement ».

Car la prose domine dans *Forestières*. Rarement, les vers l'entrecouper d'ébauches, comme dans le journal de Hopkins.

Nicolas
De Staël fut un prince parmi nous.
Je le vois, mais très tard. À mon âge,
Et depuis longtemps déjà,
Truelle en main,
Il était tombé de l'échafaudage.

Dans les parties en prose, Marteau atteint des sommets de précision et de complexité équilibrée. L'image du jeu de marelle lui semble chère. Il l'évoque plusieurs fois, si je ne me trompe. Elle me paraît appropriée pour donner une idée de sa phrase : on commence à cloche-pied, on va de droite et de gauche, épousant les zigzags de la vie, et on retombe à pieds joints, au terme d'un mouvement sans interruption.

Quoique de publication plus récente, *Cortège pour le corbeau*, par la facture, me ramène à des œuvres antérieures, *Atlante* ou *Traité du blanc et des teintures*. Il présente 45 courts poèmes d'inspiration amérindienne, une suite de strophes qui saluent hommes et bêtes dans leurs actes. On peut lire dans l'une d'elles une sorte d'art poétique qui coifferait, mieux qu'un commentaire, les trois livres dont j'ai parlé :

Font cortège au Corbeau
le castor, la loutre, l'otarie,
le pivert, la grenouille, l'aigle
et le saumon. L'ours en se dressant
fait un trou dans le ciel où se tiennent
le hibou blanc et celui à lunules.
L'homme qui connaît les mots et les degrés
met ses pas sur cette échelle et goutte
à goutte, comme une médecine, le poème
tombe du globe de ses yeux.

(1992)

Robert Marteau, *Cortège pour le corbeau*, Calligrammes, 1991.

QU'EST-CE QUE L'AMÉRICANITÉ ?

Un lecteur m'a offert *Poèmes choisis* de Galway Kinnell avec ces mots : « Je m'explique mal le peu de cas que l'on fait ici de la poésie américaine. Pourtant, combien de fois nos écrivains nous ont-ils cassé les oreilles avec leur prétendue américanité ? Encore un mot lancé en l'air et qui ne veut rien dire. »

Ce lecteur a raison de me faire la leçon : je ne connaissais pas une ligne de Galway Kinnell. En lisant l'introduction et les 70 poèmes choisis, certains très longs, traduits et présentés par Jacqueline Ollier, je me suis demandé ce que l'américanité pouvait bien être.

Né en 1927, de père écossais et de mère irlandaise, Kinnell a publié une quinzaine de livres. Traducteur passionné de Villon et de Bonnefoy, ses maîtres sont Rilke, Whitman, Yeats, Essénine, Thoreau, Neruda, une ascendance poétique sans frontières de langues ou de continents. Il a vécu jusqu'ici en France, en Australie, en Iran, au Japon, à Hawaï. Son point d'ancrage : une grande maison en ruines au fond des bois du Vermont, achetée dans les années 1960. Dans la vie, l'américanité de Kinnell, si elle existe, ressemble beaucoup à l'universalité, ou du moins à une quête d'identité par des contacts avec le monde entier, lieux et littératures. On dirait une identité incertaine qui se frotte à tout par élimination de sa nature précise.

La poésie de Kinnell cherche à rendre l'intensité de l'expérience immédiate du monde et ses effets qui oscillent entre la terreur et la douceur. La terreur :

une terreur qui surgit lorsque ce qui donne la vie attire vers la mort,
une terreur qui m'assaille
de vagues
totalement étrangères, vidant le monde entier.

Et la douceur extatique :

Une enfant, une petite fille,
chapeau violet, écharpe bleue, chandail vert, jupe jaune, chaussettes
orange, souliers rouges,
se balance sur une escarpolette
au soleil,
dans un jardin irlandais, va,
vient,
plonge,
s'envole, sa vie enchantée retenant son souffle,
ignorante des plaintes, au-delà
de tout avenir, en deçà de tout passé : dans un pur présent.

L'intensité et l'éclat des poèmes semblent vouloir racheter la vie médiocre, comme si toute médiocrité disparaissait par l'effacement du poète dans l'action du monde.

En quoi la poésie de Kinnell donne-t-elle des signes d'américanité ? Est-ce par la fascination de la vie et de la mort violentes qui s'y manifeste ? Est-ce quand elle suit le précepte de William Carlos Williams (*Pas d'idées / hors des choses*) et reste au plus près des faits, des événements, du concret, qu'elle évoque avec une précision clinique ? Est-ce quand elle porte le rêve d'une fusion avec le monde animal et végétal ou s'ouvre aux grandes forces naturelles régénératrices ? Est-ce par son ampleur narrative, son dynamisme fébrile, son bonheur dans le mouvement ?

Un peu de tout cela, sans doute, que je ne retrouve pas au Chili, dans *Jardin de ruines* de Luis Mizón, traduit de l'espagnol par Jacques Ancet. De Mizón, les éditions Obsidiane ont déjà publié *Voyages et retours* (1989) et *Terre brûlée* (1990), deux traductions de Claude Couffon.

La poésie de Mizón n'a pas l'élan de celle de Kinnell. Elle n'évoque pas non plus avec clarté les faits et les états d'âme qu'ils provoquent. Riche en images obscures, elle est plus transfigurative que figurative. Tout y paraît « caché dans un éclat de songe », pour reprendre un poème, et le poète « raconte sans hâte ni censure / un secret qui brille / dans l'ombre et la fange ». Mizón place le lecteur dans un monde fluctuant, instable, formé d'apparitions, sans cesse décomposé et recomposé.

Dieu de pierre hagard
gardien de la fontaine
et du moulin.
Moustachu et souriant
visiteur de rêves.
Aide-nous à naufrager sans bruit
dans la lumière de midi
avec nos amis dispersés
dans les miroirs et les boursiers
de la marée basse.
Là où le vent plus acide que le vin
ronge le visage déformé de la pierre
et la pluie de haute mer
fissure la glaise rouge.

En somme, assez peu de ressemblance entre Kinnell et Mizón et, à travers ces deux livres, je reste incapable d'énoncer les caractéristiques d'une américanité assez générale pour rassembler le Nord et le Sud. Je ne suis même pas sûr que la différence que j'observe entre eux soit la distance entre deux pôles de l'américanité. Cette distance n'est pas du tout étrangère à celle qui existe, mettons, entre la poésie de l'Irlandais Seamus Heaney et celle du Tchouvache Guennadi Aïgui.

(1992)

Galway Kinnell, *Poèmes choisis*, Aubier, 1988.

Luis Mizón, *Jardin de ruines*, Obsidiane, 1992.

ORPHÉE SUR LE LAC

En écoutant la *Troisième leçon de ténèbres* de Couperin dans *Tous les matins du monde*, puis sur la cassette tirée du film, une image m'est revenue. En 1972, j'habitais un chalet minuscule à Sainte-Marthe, à deux pas du lac des Deux-Montagnes. C'était un samedi de printemps. Le soleil entraît par la porte ouverte, le plancher peint brillait et j'écoutais la même leçon, chantée par des voix d'enfants sur un vieux disque Decca où figurait aussi le *Motet de Pâques*. Fêtant le retour de l'eau sur la Terre, la musique s'en allait enchanter les barbus, les anguilles et les tortues du lac. Un voisin arriva. Faisant mine d'entrer comme d'habitude, il resta cloué sur la marche de bois devant la porte. Les yeux fixés vers l'intérieur, il fut sans bouger pendant longtemps, bouche bée comme, je suppose, les poissons qui écoutaient le disque au fond de l'eau. Ce n'était pas un familier de la musique. Il s'intéressait au pouvoir politique et aux révolutions qui le font changer de mains. Mais il oublia pourquoi il était venu, et voici ce que fit Couperin le Grand, plus grand que jamais, ce matin-là : le voisin dit « c'est beau », d'une façon qui m'étonna de sa part et que rien ne devait plus susciter, à ma connaissance, par la suite.

(1992)

UN GRAND SOIR AUX DEUX-MONTAGNES

Le soir du 9 juillet 1757 sont réunis à la petite mission d'Oka : Kisensik, chef des Népissings ; le sulpicien breton Hamon Guen, bâtisseur du calvaire de la montagne, son «rêve celtique» ; le sulpicien Mathevet, qui écrit en algonquin, en iroquois et en abénakis ; Bougainville, 28 ans, qui vient de publier son *Traité de calcul intégral* ; Luc de la Corne, né à Contrecoeur, futur naufragé du Cap-Breton, qui marchera 2 750 km en trois mois, l'hiver, pour regagner Québec ; et Vaudreuil ; et Montcalm ; et d'autres. Quelle assemblée ! Jean O'Neil me la rend absolument présente dans *Oka* (Éditions du Ginkgo, 1987). C'est l'histoire «comme si on y était», et la révélation de la profondeur d'un coin de pays que j'imaginais pourtant connaître.

(1992)

JEUNE FILLE DANS UN PAYSAGE

Le paysage de mon titre est celui de la Prusse orientale. « Un de mes paysages électifs parmi tous ceux que je n'ai pas visités », dit Gracq, rêveur, dans *Carnets du grand chemin*, et il évoque la Prusse orientale du *Roi des aulnes* et d'*Août 14*. Cette allusion m'a renvoyé au roman de Soljenitsyne, aux régiments de Samsonov « engloutis par les arbres », à leur stupéfaction devant le grand labyrinthe vert où l'homme était partout sans y être : « Cette forêt n'était pas du tout comme la nôtre : ni troncs morts debout, ni chablis, ni bois pourri ; [...] les branches mortes étaient mises en tas et les layons tenus propres comme des couloirs [...] on ne voyait jamais aucune trace de *travail*, tout avait toujours comme un air d'achèvement. » Ce labyrinthe à la perfection irréelle s'allie aux inconséquences humaines pour vider l'armée de Samsonov de tout pouvoir. L'image que chaque officier se fait de l'évolution des opérations et de la situation du front n'a aucun rapport avec la réalité, ni avec l'image de son voisin, ni avec celle du commandement. À force de flou et d'incohérences, la campagne tourne à la contemplation errante, personnifiée par Samsonov en arrêt devant le lac de Marensen : il « s'ouvre au monde tel qu'il est sans nous », à l'eau qui repose « toute sombre » entre les forêts, on dirait qu'il s'y engloutit. L'art de Soljenitsyne réussit à suggérer cette dissolution de l'action dans les sortilèges du lieu, que la lucidité et la ténacité de quelques-uns resteront impuissantes à conjurer chez les autres.

La jeune fille de mon titre a vingt ans. Elle arrive seule en Prusse orientale, vingt-sept ans après les régiments de Samsonov, pour servir le grand Reich comme institutrice de village. Ses parents sont à Cologne. Dans *Années paisibles à Gertlauken*, elle leur écrit. Avec une spontanéité de bon aloi, elle raconte les saisons, les gens, l'école, les distractions, les enfants de Prusse orientale. Comme les régiments de Samsonov, elle est en proie aux sortilèges du lieu, mais elle en a connu d'autres, plus déterminants : ceux de l'éducation nazie, qui

l'ont façonnée, et hors desquels il est difficile de comprendre l'impression étrange qui se dégage de ses lettres.

Quand elles vont de l'instinct et de l'émotivité vers l'intellect et la spiritualité, il semble que les personnes s'éloignent les unes des autres à une vitesse de plus en plus grande. Elles se détachent. L'amour est alors l'entreprise libre qui tente de compenser l'éloignement et d'annuler l'effet des distances. Mais l'empire nazi a besoin d'un ciment moins aléatoire, moins tributaire du libre arbitre que l'amour. Le grand Reich s'emploie donc à anéantir les facteurs de distance entre ses sujets, et d'abord la spiritualité. Hitler est formel sur ce point. Il confie à Hermann Rauschning : « Les curés et les Juifs gouvernent ; il faut écraser cette vermine. Il faut extirper le christianisme de l'Allemagne. » Deuxième facteur de distance : l'intellect. Le nazisme l'étouffe en le subordonnant à une idéologie à base de forces obscures (la fatalité raciale, le droit du plus fort, le mythe national). Il reste à cultiver avec vigueur les facteurs primaires de cohésion : l'instinct et l'émotivité. On inculque donc aux jeunes tout ce qui exalte ces forces : les grandes manifestations collectives, les joies sensibles du foyer, celles de la camaraderie virile, le culte du corps, du dépassement physique, un paganisme sain et fort auquel la jeunesse communie facilement. Voilà l'éducation que Marianne a reçue. On ne s'étonne donc pas que sa correspondance déborde d'émotivité et surabonde en notations de petites joies instinctives, de petites satisfactions impulsives.

Et pourtant, cela ne sonne pas tout à fait juste. Marianne en rajoute, elle en met trop, se dit le lecteur, pour qu'il n'y ait pas anguille sous roche. Elle a l'excès d'animation de quelqu'un qui dissimule quelque chose. Trop de fatigue ici, trop de gaieté là, trop de chaleur humaine, trop d'étourdissement volontaire, trop d'exaltation à propos d'un petit gâteau, trop d'agitation pour rien, trop d'enthousiasme, trop d'abattement dans ses récits. D'où cela vient-il ?

Et le lecteur soupçonne l'effet souterrain de quelques détails évoqués rapidement : l'horreur d'un ghetto juif entrevu dans une petite ville, un sinistre camp de prisonniers russes qui brise l'enchantement de la forêt... Contre les notes lugubres qui s'accumulent, l'autosuggestion perd de plus en plus de pouvoir. Il faut augmenter la dose, et cette surenchère est triste à voir, mais aussi touchante comme une

JEUNE FILLE DANS UN PAYSAGE

ruse naïve et inutile imaginée dans la panique, jusqu'à ce que l'auto-suggestion ne serve plus à rien.

(1992)

Marianne Peyinghaus, *Années paisibles à Gertlauken*, traduit de l'allemand par Nicole Roche, Solin, 1990.

VICTIMES DE L'ORAGE

Le 1^{er} juin 1938, Ödön von Horváth, écrivain hongrois de langue allemande en fuite, arrivé à Paris depuis peu, se promenait aux Champs-Élysées par un violent orage. La foudre frappa un marronnier qui tomba sur lui. Ses amis – notamment Franz Werfel, arrivé à Paris le jour même – s'occupèrent de son inhumation au cimetière de Saint-Ouen, près des voies ferrées du chemin de fer du Nord, et Werfel pensa que Horváth, qui avait tant aimé les trains, ne pouvait reposer à un meilleur endroit. Il avait 37 ans. Il était l'auteur d'une dizaine de pièces de théâtre et de trois romans.

La littérature germanique a rendu hommage à Horváth par la bouche de Peter Handke : « Les pièces de Brecht proposent une simplicité et un ordre qui n'existent pas. Pour ma part, je préfère Ödön von Horváth et son désordre, et sa sentimentalité dépourvue de maniérisme. Les égarements de ses personnages me font peur : il pointe avec bien plus d'acuité la méchanceté, la détresse, le désarroi d'une certaine société. Et j'aime ses phrases folles, signes des sauts et des contradictions de la conscience. Il n'y a guère que chez Tchekhov ou Shakespeare que l'on en trouve de semblables. » Horváth, père littéraire de Handke ? C'est probable.

Jeunesse sans Dieu et *Un fils de notre temps* n'ont pas tout à fait l'apparence du roman. On dirait les longs monologues de deux personnages échappés d'une pièce-fleuve qui raconterait l'époque. C'est la vie qui prend voix, comme dans les monologues de Figaro, de Dandin ou du neveu de Rameau. Même vivacité, même zigzags, peu de traces de l'inflation verbale qui m'indispose souvent dans les romans. Le premier monologue est un récit policier, où un professeur enquête sur un élève qu'il soupçonne de meurtre. Le second met en scène un soldat engagé dans les conquêtes nazies. Deux récits complémentaires, qui montrent la jeunesse aveuglée et l'exploitation de son aveuglement dans la guerre.

Le monologue impulsif fait apparaître une époque sillonnée par des personnages ambigus, inquiétants, hagards, somnambuliques, de

la famille de ceux que la peinture expressionniste a souvent représentés. Horváth dit que leur âme est morte sans qu'ils s'en aperçoivent et qu'ils ont des yeux de poisson inexpressifs. Ils pourraient peupler un univers mélodramatique, caricatural, mais tantôt l'humour, tantôt l'ironie, tantôt la générosité (ou même la compassion) de Horváth préservent le lecteur de ce fléau.

La plus grande confusion agite les principaux personnages, mais ce ne sont pas des tissus de contradictions statiques. Victimes de l'orage, ils évoluent vers le salut ou la perte. Le professeur qui enquête avance vers la vérité. Le capitaine, dans *Un fils de notre temps*, gagne la lucidité et déclare avant de s'exposer volontairement à la mort : « Nous ne sommes plus des soldats, mais de misérables voleurs, des assassins. Nous ne nous battons pas loyalement contre un ennemi, mais vicieusement et basement contre des femmes, des enfants et des éclopés. C'est une infamie. »

Une fontaine que j'ai vue dans les Landes a, depuis très longtemps, la réputation de donner la lucidité aux nouveaux-nés qu'on y baigne. On vient encore s'y laver les yeux tous les ans. À deux pas se dressent une croix celte et, en face, un tumulus sous lequel on suppose que Roland et ses compagnons de Roncevaux furent déposés. On dit que les pèlerins de Saint-Jacques, arrivant du nord et de l'est, se rejoignaient là et s'inclinaient avant de faire route commune vers l'Espagne. Autour, partout la forêt, les hameaux cachés, le silence ou les cigales. Le tumulus et la fontaine m'ont fait penser à Horváth et à ses récits.

(1992)

Ödön von Horváth, *Jeunesse sans Dieu*, traduit de l'allemand par Rémy Lambrechts, coll. « 10/18 », 1991 (publié en 1937) ; *Un fils de notre temps*, traduit par le même, coll. « 10/18 », 1991 (publié en 1938).

AVEC GERARD MANLEY HOPKINS¹

J'ai lu pour la première fois Hopkins en 1975. Pendant tout un hiver, il ne m'a pour ainsi dire pas quitté, mais, depuis que j'ai entrepris de traduire ses poèmes, il y a une douzaine d'années, mes tentatives ont piétiné. J'y suis retourné rarement, à intervalles très irréguliers. L'enthousiasme qui m'y ramenait retombait vite devant des difficultés hors de portée. Je pestais et flétrissais temporairement une esthétique qui me dépassait en tous points et déclarais biscornus ses résultats. Je n'étais pas prêt, il fallait du temps. D'autres fois, l'indignité m'entreprenait : qui étais-je pour oser toucher un mot de Hopkins ? Des saints, il avait connu la nuit obscure, et il avait gardé le cap ; tous feux éteints, il avait continué à foncer ; il était arrivé en miettes, à cause de la guerre intestine, mais il était arrivé ! Son cap périlleux, contraire à ses tendances, comment l'avait-il décrit ? « L'art et la renommée n'importent pas vraiment ; spirituellement, ils ne sont rien ; la vertu est le seul bien. » Sa vie me semblait une illustration éblouissante du pari de Pascal, empoigné à pleine vitesse comme le témoin dans une course à relais, et ce pari tenu dans l'adversité m'impressionnait encore plus que les prouesses sur papier. Je revenais pourtant au papier, parce que, tout compte fait, quand je ne voyais plus dans la littérature que vanité dérisoire et billevesées, Hopkins restait le seul à dire avec vigueur le peu de mots qui me paraissaient dignes d'être écoutés. Aujourd'hui, toutes ces complications dans mes réactions me font comprendre pourquoi les tentatives de traduction ont tant stagné.

La poésie de Hopkins atteint beaucoup de buts simultanément. Elle fait penser au *stylus fantasticus* de Nikolaus Bruhns, multiplié par dix. L'élève de Dietrich Buxtehude médusait les auditeurs par dédoublement. On raconte qu'il aimait jouer du violon en s'accompagnant lui-même au pédalier de l'orgue. A-t-on fait le tour de l'esthétique de Hopkins, qui joue en même temps d'une foule d'instruments ? Je ne

1. Avant-propos à des traductions de Hopkins parues dans *Liberté* 205.

crois pas. Avec le temps, je l'ai vue de diverses façons inspirées des déclarations les plus connues des lettres et du journal. Aujourd'hui, je suis porté à la regarder de deux points de vue moins habituels. En premier lieu, la croyance au pouvoir transcendantal du timbre, dont Hopkins, à ma connaissance, n'a jamais parlé. Mais parle-t-on volontiers de ce qui est vraiment central ? Et puis, derrière tout accomplissement hors de l'ordinaire, n'y a-t-il pas des secrets gardés ? En second lieu, quoique dans une bien moindre mesure, je suis attentif au cabotinage, qu'il comprenait d'une manière un peu spéciale. Sur ce point, je renvoie à sa lettre du 20 mai 1888 à Coventry Patmore. Il lui écrivait : « [...] il existe un vieil Adam tout plein de barbarismes, d'enfantillages, de sauvagerie, de brutalité, de grossièreté, d'obscénité, de non-raffiné, chez les êtres raffinés et cultivés. Voilà ce que j'appelle cabotinage (un cabot n'est-il pas un chien sans maître, errant et surnois ?) et je vous disais que vous en étiez dépourvu ; et même je pensais que vous manquiez de compréhension pour cette qualité [...] Moi, j'estime qu'il est bon d'en posséder quelque peu. » Je n'ai pas vu de grossièreté ni d'obscénité dans l'œuvre de Hopkins, mais il en va autrement des barbarismes, des enfantillages, de la sauvagerie, de la brutalité, du non-raffinement.

Depuis une soixantaine d'années, dans la traduction de sa poésie, des résultats plus que méritoires ont été obtenus par des audacieux : Georges Cattaui, Jean-Georges Ritz, Georges Roditi, Pierre Leyris, Jean Mambrino, Alain Suied, André du Bouchet, René Gallet, Robert Marteau, et sans doute d'autres dont j'oublie les noms ou que je ne connais pas. À toutes les traductions que je connais, même si la fortune ne leur a pas souri également, mes essais doivent quelque chose.

Mais les nouvelles les plus frappantes de Hopkins ne me viennent pas toujours de sa poésie. Une marmotte qui file ventre à terre, le nez au vent, c'est un petit peu lui. Dans l'Évangile, il est à bord de la barque, il distingue au loin la silhouette d'un homme près d'un feu, sur la plage ; il dit « c'est le Seigneur ! » et plonge aussitôt pour arriver au rivage plus vite. Comment voir une jacinthe, un iris, un frêne, un peuplier, ou un oiseau de proie patiner en l'air sans penser à lui ? À l'école, j'ai tenté d'enseigner à Tom différentes choses. « Ah ! m'sieur, pitié, pas encore la tabarnak de conjugaison ! » – mais, dans la cour de

Bell démolition, rue de Rouen, où j'étais allé le voir, en haut d'une montagne de rebuts, tapant avec une barre de fer, il rayonnait comme Félix Randal dans la forge. J'ai écouté Margaret pleurer en automne sans savoir qu'elle pleurait sur elle. Je visite une ferme horticole à Saint-Émélie-de-l'Énergie : Harry a dû passer là. Dans des clairières préparées à grand renfort d'engrais verts, les richesses de la terre sont alignées – beauté et fécondité en actes. On m'offre un vieux serre-joints aux vis de bois, magnifiquement ouvragé, et j'entends l'artisan défunt : *What I do is me: for that I came*. Ces jours-ci, Hopkins me fait signe à travers la *Messe en la majeur* de Bach, dirigée par Philippe Herreweghe. Le *Collegium vocale* de la chapelle royale de Gand distille là, il me semble, quelques effets de l'excès de présence. Ces piétements, ces sautilllements, ces bonds, ces glissades, ces pirouettes, ces rétablissements, ces vols planés, ces arrêts devant rien, c'est encore lui. Il ne me laissera jamais en repos, ni l'oublier.

Alors, finissons-en, lâchons quelques tentatives de traduction de poèmes dans leur état actuel. Le souci de justifier leur existence en se démarquant un peu des versions françaises connues les a fait pencher vers les rimes et verser dans les écarts imaginatifs et les pertes qu'elles entraînent. Suit un sermon que je n'avais jamais vu en français. Il n'est pas étranger aux poèmes. Je pense même qu'il les éclaire mieux qu'aucun commentaire ne l'a fait. Le Christ, dont Hopkins trace le portrait en héros avec une passion extrême, il l'a toujours quêté et glané partout, et quand il discernait quelque part une lueur, un éclair, un sursaut, un surcroît de beauté, de noblesse, de force, de douceur, de courage, de bonté, de grâce ou de sagesse, même entourés de noir et dans les conditions les pires, il était touché : il avait reconnu son héros. Je l'imagine espérant toujours écrire un poème dont la maîtrise et la noblesse de vue seraient dignes de ce héros, et qu'il pourrait lui dédier non seulement sans rougir, mais la tête haute, avec la plus grande fierté. Ce poème, il l'a écrit : c'est « Le faucon ». Mais je crois que son génie a culminé plus encore dans le deuxième poème de Dromore. Et la poésie se termine ici par un commencement : une allusion au *Pasteur* d'Hermas, texte du II^e siècle de notre ère, qui compare la vie à l'hiver.

(1992)

L'ENVOL ET LA VIE

En feuilletant l'*Intellectual Digest* d'avril 1971, Soljenitsyne tomba sur une traduction anglaise de «Lac Segden», une des 16 «études et miniatures» qu'on trouve dans *Zacharie l'escarcelle* (Presses Pocket, 2501). Il lut cette traduction et, commente-t-il dans *Les invisibles* (Fayard, 1992), elle «étincela» devant ses yeux comme le lac Segden lui-même. Il rappelle ses exclamations d'alors devant cette réussite : «C'est comme si j'avais moi-même écrit chaque ligne ! Comme le rythme, la respiration, la voix sont rendus ! l'envol et la vie de la phrase ! » Le fond de ma pensée sur les phrases de Soljenitsyne, je l'ai reconnu là, exprimé on ne peut plus justement, et je me suis dit qu'à sa façon, comme Stevenson, Rimbaud, Hopkins ou Céline à la leur, il avait cherché un style mouvementé, le style de la vie (j'allais écrire abusivement «un style de vie»), pour en finir avec un ton littéraire qu'il jugeait mort. Dans *Les invisibles*, je n'ai rien trouvé d'autre sur le style, j'ai trouvé mieux : la marche prouvée en marchant, «l'envol et la vie de la phrase» dans des dizaines de portraits d'alliés des temps difficiles que *Le chêne et le veau*, pour leur sécurité, avait passés sous silence ou évoqués à mots couverts.

(1992)

LA POÉSIE DES ACTES¹

En 1115, à la recherche d'un lieu à l'écart, Bernard de Fontaine et quelques compagnons dans la vingtaine s'enfoncèrent dans les forêts du nord de la Bourgogne. Après quelques tâtonnements, ils s'arrêtèrent aux confins de la Champagne, au lieu-dit « le val d'Absinthe ». C'est là qu'un peu plus tard allait s'élever la première abbaye de Clairvaux, bâtie de leurs mains. Guillaume de Saint-Thierry, qui observait le val, dit qu'on n'y entendait que des haches et des chants. On lit aujourd'hui son commentaire sur une plaque, près d'une source, sous des sapins très hauts qui font la nuit en tout temps, à l'endroit présumé où la petite bande avait commencé à défricher. La profondeur du silence y est telle qu'on imagine facilement les jeunes gens, de petite taille en ce temps-là, s'affairant tout le jour et chantant.

Changez maintenant de continent, avancez de sept siècles, enfoncez-vous dans la forêt du comté de Bristol, au moment de la corvée de la construction de la maison de Jean Rivard, et écoutez : « Les bruits de l'égoïne et de la scie, les coups de la hache et du marteau, les cris et les chants des travailleurs, tout se faisait entendre en même temps. » À travers les siècles, c'est l'écho de la forêt de Clairvaux et du commentaire de Saint-Thierry qui vous parvient.

Comme Bernard et ses compagnons, qui cherchaient « le lieu et la formule », Jean Rivard, dans les choix qu'il doit faire après la mort prématurée de son père, cherche la meilleure réponse à la question « comment vivre ? ». Il aspire à une réponse complète, intéressée *et* désintéressée, traditionnelle *et* novatrice, prudente *et* risquée, téméraire *et* sensée, folle *et* raisonnable, indépendante *et* tournée vers le bien commun. Est-ce une entreprise idéale ? Certainement. Et parce qu'elle est idéale, elle n'a rien d'idyllique. Pour se maintenir sur la ligne de crête qu'elle propose, il faut payer en mélancolie. C'est le tribut que

1. Préface à *Jean Rivard, le défricheur*, d'Antoine Gérin-Lajoie, Bibliothèque québécoise, 1993.

réclame par moments à Jean Rivard l'adversité qu'il ose braver : « La chute des feuilles, le départ des oiseaux, les vents sombres de la fin de novembre furent la cause de ses premières heures de mélancolie. [...] une tristesse insurmontable s'emparait parfois de son âme, sa solitude lui semblait un exil, sa cabane un tombeau. » Mais le découragement, dit Gérin-Lajoie, n'était pas dans son dictionnaire. Point n'est besoin d'avoir défriché une grande surface pour se rendre compte de la difficulté de l'entreprise. L'esprit de *Jean Rivard* est manifestement plus proche de celui des défricheurs de Clairvaux que de l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques. Si Gérin-Lajoie avait mené la vie de son héros, on pourrait donner à son livre une préface comparable à celle que Gide écrivit pour *Vol de nuit*.

Autant *Les anciens Canadiens* est un livre tourné vers le passé, autant, à la même époque, *Jean Rivard* s'intéresse au présent et à l'avenir. Gérin-Lajoie y préconise l'éducation la plus accomplie pour le plus grand nombre. Pour remédier à l'encombrement des professions, il propose l'occupation du territoire. Pour enrayer l'exode canadien-français vers les manufactures de Nouvelle-Angleterre, il suggère d'implanter des PME à la campagne. Ses propos sur l'éducation ont gardé toute leur valeur. « Comment ne comprend-on pas que pour constituer un peuple fort et vigoureux, ayant toutes les conditions d'une puissante vitalité, il faut avant tout procurer à chaque individu le développement complet de ses facultés naturelles, et en particulier de son intelligence, cette intelligence qui gouverne le monde ? Comment ne comprend-on pas que les hommes éclairés dans tous les états de la vie, agriculteurs, négociants, industriels, administrateurs, sont ce qui constitue la force, la richesse et la gloire d'un pays ? » On reconnaît, dans ces questions, celui qui avait appelé à grands cris l'ouverture de bibliothèques publiques, et le ministre Paul Gérin-Lajoie, son arrière-petit-fils, s'est peut-être souvenu de ses propos au moment de la réforme de l'éducation des années 1960. Il avait semé en sachant qu'il ne verrait pas la récolte. Et nous, maintenant, que voyons-nous ? Si Gérin-Lajoie avait su qu'en 1993, la bibliothèque centrale de Montréal menacerait de s'effondrer et qu'on déciderait de la fermer pour un an, alors qu'on réparerait probablement un aréna en quelques semaines, je présume qu'il aurait éclaté.

En même temps qu'il imaginait des voies d'avenir, l'auteur de *Jean Rivard* mettait le doigt sur un obstacle. Il faisait dire au visiteur de Rivardville : « Mais ne pensez-vous pas [...] que notre peuple repose un peu trop sur le gouvernement pour le soin de ses intérêts matériels ? » À cette dépendance, *Jean Rivard* propose une alternative. Je dirais même que la fondation et le développement de Rivardville tendent à montrer que l'indépendance collective advient par l'association d'indépendances individuelles. Les deux parties du livre exposent ce mouvement : d'abord, « le défricheur » conquiert son indépendance personnelle ; ensuite, « l'économiste », avec d'autres défricheurs indépendants, établit les bases d'une indépendance collective. À travers *Jean Rivard*, il est difficile d'imaginer une autonomie pour laquelle on s'en remettrait à l'État ou à un parti politique. C'est une chose trop importante pour qu'on commence par la déléguer. Le livre évolue de l'individu vers la petite collectivité, et de la petite collectivité vers la grande. En passant, il pose les principes de l'initiative locale, dont on redécouvre aujourd'hui les mérites dans les zones défavorisées où l'État-providence n'a pas tenu ses promesses. Dans *Jean Rivard*, je ne trouve pas trace d'une mentalité d'assistés. J'y songeais hier encore en passant rue de Rouen et en regardant, sur un mur, le graffiti : « On devient plus bossu que riche en travaillant. » C'était, d'une certaine manière, une maxime d'assisté, et je me disais qu'elle aurait fait bouillir Gérin-Lajoie, tel que je le vois sur la couverture de *Jean Rivard* (édition de René Dionne, chez HMH) – cheveux noirs, moustache encore plus noire, yeux noirs et étincelants comme ceux de son héros.

Dans le même ordre d'idées, je ne peux pas me représenter Gérin-Lajoie entretenu, écrivant son livre à coups de subventions de l'État. Est-ce pour cela que j'aimerais tant l'avoir connu ? Je crois que je l'aurais aimé, ce copiste, secrétaire et bibliothécaire obscur, dit-on, peut-être plus profondément soucieux de ses compatriotes que s'il avait eu du pouvoir, et qui, dans son livre, s'est donné la peine de leur dire ce qu'il imaginait de mieux pour eux. À tort ou à raison, je le situe loin de la prétention et de la vacuité qu'on voit souvent tenir lieu d'existence littéraire. Chose curieuse, Gérin-Lajoie s'est d'abord approché de moi à mon insu. C'était en 1976, à Caraquet, dans la maison d'une Acadienne. En manière d'accueil, elle s'était assise à

l'harmonium, au salon. En s'accompagnant, elle avait chanté *Un Canadien errant*. La musique et la voix s'envolaient dans un courant d'air vertigineux, par toutes les fenêtres ouvertes à cause de l'énorme poêle qui ronflait en plein mois d'août comme en décembre. C'était très beau. J'ignorais que la chanson était un cadeau de Gérin-Lajoie, qui l'avait composée à dix-huit ans au collège de Nicolet. Je devais l'ignorer encore plusieurs années, jusqu'à ce qu'un ami, Robert Melançon, me dise : « *Jean Rivard* est un livre pour toi. »

Dès l'avant-propos, le livre m'a conquis. Que déclarait l'auteur ? « Ce n'est pas un roman que j'écris. Mon héros est quelconque, son histoire sera ordinaire. Amateurs de romanesque, tant pis pour vous, allez au diable ! » Ruse de froussard ou grognement authentique, son avertissement annonçait un roman-non-roman, qui tombait tout à fait dans mes cordes. En effet, j'allais lire, dans le même livre, une chronique de la vie réelle, un roman à thèse, une utopie, un roman d'apprentissage, un hymne au travail, un traité de philosophie du comportement, une épopée rustique et didactique, une autobiographie rêvée – et ce ne serait pas un fourre-tout, mais un legs ordonné et complet, le testament d'une pensée, d'une expérience et d'une imagination mises au service de tous.

Tout en déclarant son héros ordinaire, Gérin-Lajoie le dit « d'une nature éminemment poétique ». Si l'on en croit la description qui suit, cette nature tient au physique, au caractère, à un ensemble d'heureuses dispositions. Mais le livre lui-même, par la suite, me montre plutôt une poésie des actes. Je lance la formule à tout hasard, sans trop savoir quoi en dire, sinon qu'elle a quelque chose à voir, dans mon esprit, avec l'aventure qui consiste à chercher, jour après jour, ce qu'il faut faire, ce qui doit être fait. Jean Rivard s'y emploie avec les lumières dont il dispose et en prenant conseil, et les actes qui résultent de cette recherche, mis bout à bout, tendent à former un dessin harmonieux au milieu du chaos des choses. L'équation de cette figure d'actes, la formule à laquelle répondent ses points, c'est la recherche du bien. Elle a, dans *Jean Rivard*, des côtés un peu vieillots, marqués par la mentalité du temps ou qu'éloigne de nous le maniérisme d'un style fleuri ou boursoufflé par moments, mais peu importe. Cette petite couche de peinture écaillée ne demande qu'à tomber. En dessous, la quête de la réponse à la question « comment

vivre?» est la même, dans la forêt, que celle avec laquelle Rimbaud se colletait douloureusement, dans le même siècle, sur les routes et dans le désert.

(1993)

À QUOI SERT UN INTELLECTUEL ?

Je viens de poser cette question à deux livres : *Critique de la modernité*, d'Alain Touraine (Fayard, 1993), et « *Cette mauvaise réputation...* », de Guy Debord (Gallimard, 1993). Le livre de Touraine a été une épreuve, un monument d'ennui. Ces phrases qui font un pas en avant et deux en arrière avec mille précautions, mille délicatesses, mille nuances... Page 418 : « Le rôle des intellectuels n'est certainement pas de participer aux formes les plus marchandes de la société de consommation, mais il n'est pas davantage de la rejeter en bloc. » Reprochant aux intellectuels de s'être enfermés « dans une position uniquement critique », Touraine les convie à « dégager la créativité » de la culture de masse, tout en combattant son « emploi mercantile » et en la protégeant « contre la démagogie et la confusion ». L'intellectuel protecteur de la culture de masse ? Là, j'ai ri. Si Touraine venait dans le monde, il verrait que les gens les plus susceptibles d'être victimes d'escroquerie, de démagogie et de confusion culturelles, tout comme ceux qui orchestrent ces dernières, ignorent que les intellectuels existent ou, s'ils le savent, n'ont cure de ce qu'ils disent et écrivent. Ce qui manque le plus à Touraine est la première force de Debord : « On est facilement coupable d'avoir un style, là où il est devenu aussi rare de le rencontrer que la personnalité elle-même. » Sa deuxième force : ne pas être pressé d'afficher une raison sociale. « Où ai-je jamais prétendu être utile à quelque chose ? Pourquoi me faudrait-il tracer un sillon ? » L'obsession du rôle à jouer est dans la logique de la société du spectacle, si elle n'en est le moteur. Touraine s'empêtre dans ce cloaque ; Debord s'y soustrait en reconnaissant seulement, et comme son dernier souci, la fonction qu'on lui prête ou le rôle qu'il joue à son insu.

(1994)

EN AVANT!

Dernièrement, les gens de *Voix et images* ne savaient plus à qui consacrer un dossier. Ils avaient ratissé tout le contemporain montréalais, jusqu'au plus petit plumitif. Que faire sans aliment? Saborder la revue? En désespoir de cause, ils se sont dit: «Allons jusqu'à Laval, et sondons madame Alonzo.»

Laval! Quel pèlerinage! La ville a quelque chose d'une base extraterrestre. Pour ne pas voir le paysage de plus en plus affreux, les indigènes s'enferment dans des bulles. Parmi ces bulles, celle de madame Alonzo, tout en velours, perles enfilées, vocalises, pende-loques. Une sommité locale aura dit à nos gens que madame Alonzo sème les chefs-d'œuvre à tout vent, et eux, avec la candeur délicate qui s'allie parfois à la science, ils l'auront crue.

La revue a donc dépêché à Laval sept chercheuses, et les voilà au Saut-au-Récollet, tirant sur des traînes leurs puissantes grilles de lecture, puis sur la rivière des Prairies, ramant vers la bulle composite. Les lourdes grilles menacent de faire chavirer les canots, et nous retenons notre souffle. La flottille va-t-elle couler comme le récollet? Grâce au coup d'œil sûr de madame Lequin, chercheuse principale, férue de «femmes migrantes» et rompue aux bizarres courants littéraires des lieux, les canots touchent la rive de l'île sauvage.

C'est là que le pire attendait l'expédition. Nos chercheuses avançaient avec trop de confiance, et l'impact des chefs-d'œuvre alonzoniens, qu'on avait grandement minimisé, a fait voler en éclats les grilles protectrices. Toute chamboulée, une dame Picard rapporte avoir vu un sexe «attendant à la tête», appartenant à un «facteur infirme», «messenger traverseur de l'espace» qui avait aussi «l'œil troué». On voit que cette dame a perdu les pédales devant la bulle. Le rapport de madame Lequin n'est guère plus rassurant. Madame Alonzo, dit-elle, «problématise donc l'écriture comme lieu de dé(re)centre-ment du moi et comme jeux multidirectionnels entre les fragments – du récit et du moi», ce qui mène tout naturellement à «une appro-bation de l'antinomie». Voilà qui en dit long sur les périls de Laval.

Profitant d'une accalmie dans le rayonnement des chefs-d'œuvre, à peu près insoutenable à proximité et sans grilles, une dame Dupré a lancé quelques questions auxquelles madame Alonzo a répondu en évoquant ses lectures, de Bécassine à Cixous, et son rêve d'écrire un roman policier.

Après cet épisode intrépide, nos chercheuses étaient tellement sens dessus dessous qu'elles ont abandonné dans un champ les débris des grilles et couru vers le Saut-au-Récollet, qu'elles ont repassé dans le plus grand désordre.

(1994)

ENCLUME, FAÎTAGE, ÉCUME OU LA RECHERCHE D'UN MOT

Un jour de l'automne 1976, j'ai terminé ce poème :

ÉTUDE DE FEUILLE

Écume fatiguée
Qu'importe si tu tombes ?
Le feu signe dans l'air
Plus haut que le pommier.

Le poème ne s'était pas toujours présenté ainsi. Pendant plusieurs années, alors que les trois derniers vers avaient trouvé la stabilité, le premier se lisait :

Enclume fatiguée

Ce vers ne me paraissait pas tout à fait faux, mais pas non plus tout à fait juste. Le mot *enclume* évoquait bien la surface d'une feuille exposée aux coups des intempéries, des prédateurs et des maladies, mais le poids du fer, qui venait avec l'évocation de l'enclume, ne convenait pas à la légèreté du feuillage. J'étais en panne. Aussi longtemps que la difficulté ne serait pas surmontée, le poème resterait trop indigne d'une feuille.

J'écris « indigne », parce que je pense que la moindre réalité vivante est infiniment supérieure à toute littérature ; que la littérature, dans sa lutte pour s'approcher de ce qui vit par la représentation qu'elle en donne, est toujours vaincue ; mais qu'il y a des degrés dans l'échec, et qu'en conséquence, le ratage peut être plus ou moins « digne ». À quoi Hölderlin pensait-il quand il écrivait :

Celui qui a eu les pensées les plus profondes
Aime ce qu'il y a de plus vivant ?

J'ignore à quoi il pensait si profondément, mais sans doute ces vers ont-ils une vague parenté avec ce que je viens d'écrire. Guérin,

le poète français le plus près d'Hölderlin, était lui aussi fasciné par ce qui vit. Quelles pensées profondes avait-il ?

Pour retomber dans ma petite histoire, le pommier auquel le poème faisait allusion était celui de mon jardin, de la variété « délicateuse ». Jamais traité, il fournissait quand même une compote excellente, dont je faisais des conserves. J'ai abattu et déraciné ce pommier en 1987 ; il s'étendait trop et ne produisait plus en conséquence. J'avais ratissé ses feuilles pendant quinze ans. Les premières années, ignorant tout du compostage, je les brûlais – « inepte brûleur d'herbe », comme les ancêtres gaulois du délinquant à « l'œil bleu-blanc ». Après avoir ramassé et brûlé ainsi des quantités de feuilles, il m'était venu ce poème dont tous les mots me convenaient, sauf un.

Telle qu'elle se manifestait là, l'étude cherchait, je le voyais vaguement, à présenter simultanément l'objet en lui et hors de lui, avec l'aura spirituelle qu'il a pour l'observateur. Par « aura spirituelle », je veux dire « aura d'actes », le plus loin possible du psychologisme, qui donnait alors en poésie un raz de marée de mélasse médicamenteuse – autothérapie verbale, décoctions de divan, hôpital des abysses... À cette mélasse, je ne connaissais que deux antidotes : la géométrie et l'arithmétique. Ma préoccupation du moment était de savoir si, sur ces bases, avec des mots, j'arriverais à un semblant de calcul et de représentations de quelques mouvements de la vie. C'était l'aspiration à un accomplissement plus qu'incertain, complètement inutile (les mouvements de la vie se passent de représentation), pour lequel je n'avais pas d'exemple (la matière à réflexion là-dessus se résumait à ce qui me venait), et qui ne trouvait de justification que dans la petite joie que procure le surgissement d'une figure qu'on peut juger significative.

Avant et après d'autres petits poèmes, celui-ci tendait à me montrer que l'« étude » voulait être, au sens mathématique, la figure d'une conjonction, d'un partage, d'une superposition des actes de l'observateur et de l'observé, les uns endossant les autres et réciproquement. La tonalité spirituelle de la rencontre avait trouvé des moyens d'expression qui suggéraient la fugacité, la légèreté, la mobilité, la métamorphose, le rebond, la danse de ce qui descend en vol plané et monte en fumée après un séjour sur terre. Avez-vous regardé une feuille qui se décompose ? Quand les cloportes se chargent de

l'ouvrage, il ne reste, après leur passage, que des nervures et des jours. On dirait que la feuille s'est spiritualisée, mais tellement moins que dans la signature de la flamme, qui monte et disparaît !

Le poème suggérait la métamorphose par la diversification des timbres (que j'appelais mélodie), avec aussi quelques points d'appui qui rappelaient, dans les mêmes timbres, la continuité de la trajectoire de l'objet (une parabole renversée), points d'appui qu'un rythme léger, de danse, empêchait de peser exagérément. Ces quatre exigences parallèles (justesse, mélodie, points d'appui, rythme), je les voyais assez bien réalisées partout, sauf par *enclume*.

À l'époque, en supposant que j'en aie été capable, je n'aurais pas voulu m'expliquer avec précision sur le style. La représentation assez vague du but me suffisait pour *faire* et me gardait peut-être de l'imitation de soi à laquelle une conception trop nette et trop figée expose autant que l'absence complète d'orientation. Je me méfiais des idées préalables, des principes, des projets qui sont des prisons ou des impasses, et je pense toujours qu'une esthétique authentique se clarifie en réfléchissant à ce qui est venu à l'esprit, après coup, pour préserver la disponibilité et l'ouverture aux métamorphoses des formes. (En passant, je suis toujours persuadé que ce qui vient à l'esprit existe d'abord pour enseigner quelque chose à celui qui le reçoit, et je ne comprends toujours rien à l'urgence de publier.)

Le style apparu dans ce que je faisais alors, je vois maintenant clairement qu'il cherchait à incarner ce qui frappait mon esprit ou mes sens dans sa forme *et* dans la mienne. En somme, l'idéal de conjonction que j'évoquais plus haut aurait pu s'exprimer ainsi : prêter *ma* plume à ce qui me frappait pour qu'*il* signe avec moi – la signature attendue étant, dans la langue, un seul mouvement qui dirait en même temps deux noms, deux façons d'être en actes. Si « Étude de feuille » cherchait vraiment à superposer la signature d'une feuille et la mienne, *enclume* était une signature de mastodonte...

C'est alors qu'apprenti découragé, comme bien d'autres fois, cherchant à Joliette le secours de l'expérience, pendant l'hiver 1975, je montre « Étude de feuille » à Rina Lasnier. Sans que j'aie rien dit, au premier coup d'œil, elle localise la panne. Je vois le brouillon où le mot *enclume* est rayé de sa main, d'un gros trait de crayon rouge, et remplacé par *faîtage*, écrit au-dessus avec le même crayon.

Le vers suggéré, *Faîtage fatigué*, était dans la logique de la lettre adressée par Stendhal à Arnould Frémy le 26 octobre 1836. Toujours pour la petite histoire, Frémy était un bouillant littéraire, universitaire à Lyon et journaliste. Il ne savait pas ce qu'il faisait dans la langue et ne cherchait pas à le savoir, semble-t-il. Il se souciait davantage de l'approbation des lecteurs, et on ne se souvient pas d'une ligne de lui, ni du titre d'aucun de ses livres, qui furent pourtant assez nombreux. Pour ce que je me rappelle avoir lu de Frémy, en 1967, c'était un spontané emphatique comme Delécluze, mais plus rasoir, prenant les choses de haut, avec une envergure qu'il tenait des livres des autres et n'avait gagnée par aucune « entreprise » personnelle, au sens rimbaldien. (« La première entreprise fut... », c'est dans « Aube ».)

Frémy avait envoyé à Stendhal son dernier livre, *Une fée de salon*, avec l'espoir d'obtenir un article élogieux. Stendhal lui répondait : « L'auteur [Frémy] a toujours quelque chose à dire, mais c'est un infâme paresseux. Si je vous explique cela en détail, vous me prendrez en grippe [...] En fait de style, comme en tout, on ne peut approuver que la route que l'on suit soi-même, car si on la croyait mauvaise, on en prendrait une autre. Juger en ce sens, c'est donner un certificat de ressemblance, rien de plus ; et je suis rempli de méfiance. »

En suggérant *faîtage*, Rina Lasnier (mais quel œil d'aigle pour localiser les pannes de langue !) avait modifié « Étude de feuille » de façon à pouvoir lui donner un « certificat de ressemblance ». *Faîtage fatigué* avait les caractéristiques de son orientation, de son aimantation ou de son sillon de longue date dans la multitude des mots. Sa proposition était un modèle de réitération appuyée des timbres (f-t-a, f-a-t), alors que la mélodie m'attirait ailleurs. Du côté du sens, *faîtage* évoquait bien le feuillage d'un arbre quand il est le plus fort, mais avec trop de solidité, trop de stabilité pour la métamorphose et l'en - vol. J'étais toujours en panne avec *enclume*. Quelqu'un s'était-il déjà trouvé aussi démuni devant une feuille ?

Presque une année passa. L'automne, alors que je ratissais de nouveau, voilà qu'*écume* vient. D'où le mot venait-il ? Des feuilles elles-mêmes, que le râteau alignait, formant une large vague qui déferlait dans le jardin ? C'était l'accomplissement que je n'attendais plus, et, je crois, le seul mot possible. J'entendais le Gaulois : « La première entreprise fut [...] une fleur qui me dit son nom. » La feuille

m'avait dit son nom : *Écume* ! Accomplissement infinitésimal, et qui ne garantissait aucune solution à venir, parce que chaque poème pose des problèmes de langue différents, mais accomplissement tout de même. Avec *écume*, j'avais quatre lignes qui mimaient un peu ce qu'elles disaient, dans le sens que j'avais souhaité.

J'ai raconté cette petite histoire parce qu'elle en représente une foule d'autres semblables, et que toutes ensemble résument les difficultés que j'ai toujours eues avec la langue : des problèmes assez faciles à poser quand une orientation existe, mais longs à résoudre, et dont la solution apparaît souvent contre tout espoir, après effort, attente, échec et oubli – ou ne vient jamais ; des difficultés infinitésimales – peut-être parce que les poèmes eux-mêmes étaient infinis – peut-être parce que, dans le style comme en physique, ce sont des impulsions infinitésimales qui ramènent un mouvement chaotique à la normale.

(1994)

À L'IMPRÉVISIBILITÉ

La première image que vous voyez est celle d'un homme étendu, agressé par des voyous dans une rue de Washington et abandonné sous des buissons, ensanglanté mais conscient, face au ciel. La deuxième image présente le même ciel, vu par le prince André blessé sur le champ de bataille d'Austerlitz, dans *Guerre et paix*. Puis, par un merveilleux glissement à travers les souvenirs, les affections, le savoir, les événements, voici le poème *La poulie*, de George Herbert. Puis un nouveau glissement, par l'histoire du monde et des sciences, vers Gaïa, la personnification de la planète vivante, l'hypothèse de James Lovelock sur la biosphère¹. Tout cela se succède avec une nécessité profonde mais impondérable, imprévisible et lumineuse, jusqu'à la résolution de l'accord final :

À mesure que l'humanité s'enfoncera dans l'avenir et prendra le contrôle de son évolution, notre première priorité devra être de préserver notre lien émotionnel avec Gaïa. Ce lien sera notre poulie. S'il reste intact, notre espèce restera profondément équilibrée. Si Gaïa survit, la complexité humaine survivra également. Qui sait si, lorsque j'étais étendu sous les buissons dans C street, la révélation qui m'est apparue n'était pas simplement Gaïa qui me montrait son visage ?

Ainsi se termine « Le visage de Gaïa » (1990), dernier des vingt et un textes que Freeman Dyson a regroupés dans *D'Éros à Gaïa*. Dans ces huit pages, la connaissance et l'expérience, le doute et la générosité, l'observation et la spéculation, la science et la littérature, l'intelligence et la sensibilité, les vues générales et la vie quotidienne, l'émotion et la réflexion se conjuguent avec une liberté et un allant inhabituels. Le principe de complémentarité de Bohr n'est jamais loin,

1. Voir James Lovelock, *Les âges de Gaïa*, Robert Laffont, 1990. Surtout le chapitre 6, qui traite des expériences de Lovelock sur mer avec un chromatographe de sa fabrication.

avec Pascal qui le précède¹ et les propositions du *Tractatus* de Wittgenstein sur la conscience de la totalité. Ces pages montrent aussi ce que peut écrire, comme testamentairement, un homme assez vigilant pour s'être gardé de l'aigreur, du cynisme, de la suffisance, du défaitisme, et pour qui la spécialisation n'a été ni un rétrécissement du champ de vision, ni un décollage sans espoir de retour.

Avant ces pages, *D'Éros à Gaïa* aborde de multiples préoccupations théoriques et pratiques de la science dans les quarante dernières années : les télescopes et les accélérateurs de particules, la recherche spatiale, les conditions favorables au succès des projets scientifiques, la théorie des champs, l'histoire de l'électrodynamique quantique (discipline où Dyson s'est illustré), l'avenir de la physique, la situation énergétique de l'univers (à partir de William Blake), le mystère du carbone manquant dans la biosphère, l'enseignement des sciences, etc. Ces textes divers ont quelques points communs, notamment l'idée que ce qui arrive d'important est imprévisible :

La pire des folies est de croire, comme Karl Marx, que l'histoire suit un déroulement prévisible. [...] La science est encore plus imprévisible que l'histoire. [...] Si une découverte est prévisible, elle n'est pas importante. Le but de la science est de créer des situations favorisant l'apparition de phénomènes imprévisibles.

D'où la définition que Dyson donne de la science d'aujourd'hui, «de l'imprévisibilité organisée», alors que la science des siècles antérieurs était plutôt «du sens commun organisé». À cause de cette conception passée, une théorie comme celle des groupes continus du mathématicien norvégien Sophus Lie, entre autres exemples captivants donnés par Dyson, est restée incomprise pendant soixante ans, avant de commencer à «dominer la pensée des physiciens des particules» en 1960.

1. Niels Bohr distinguait deux types de vérités. Le premier type comprenait les affirmations si simples et si évidentes que l'affirmation contraire ne peut pas être défendue. Le second type, celui des vérités profondes, comprenait les énoncés tels que leur contraire contient aussi une vérité profonde. Bien avant Bohr, Pascal avait écrit dans le même sens : «L'erreur n'est pas le contraire de la vérité. Elle est l'oubli de la vérité contraire.»

Les considérations de Dyson sur l'imprévisibilité historique et scientifique laissent supposer qu'il ne limite pas au domaine subatomique la validité de l'axiome fondamental de la mécanique quantique. Il rappelle cet axiome dans «Théorie des champs» :

L'axiome fondamental de la mécanique quantique est le principe d'indétermination qui affirme que plus nous regardons de près un objet, plus cet objet est perturbé par notre regard et moins nous pouvons connaître son état ultérieur.

J'avais aimé le premier livre de Dyson¹ (publié à l'âge de cinquante-cinq ans) parce qu'il témoignait d'une expérience multiforme et prêtait, au milieu des préoccupations scientifiques, une attention beaucoup plus que décorative à la poésie de Hopkins et de Robinson Jeffers, entre autres sujets. J'ai aimé ce livre-ci pour les mêmes raisons. Plus généralement, je le crois d'un genre utile aux littéraires. La littérature aurait tout à gagner au contact de préoccupations en apparence les plus éloignées des siennes, et on la voit plus souvent se gargariser d'elle-même. J'ai toujours mal supporté et j'endure de moins en moins une atmosphère confinée de poupées russes – la tendance au vase clos dans quelque domaine que ce soit. J'aime que le Voyou ne se soit pas contenté de se payer de littérature et ait cédé à la hantise de la cartographie, de l'exploration, de l'énorme quantité de science qui s'était toujours éloignée de lui. En tant qu'écrivain scientifique, Dyson aussi adopte un comportement aléatoire et ses idées suggèrent que des ratés dans l'habitude de se regarder seraient, pour la littérature, des moyens de sortir du ressassement des mêmes propos et des mêmes procédés, et une chance supplémentaire de voir surgir en son sein l'inhabituel, l'imprévisible.

(1995)

Freeman Dyson, *D'Éros à Gaïa. Pour une science à échelle humaine*, traduit de l'américain par Christian Jeanmougin, Éditions du Seuil, 1995.

1. *Les dérangeurs de l'univers*, Payot, 1986.

GRATITUDE

De quoi rapprocher les vers de Fréchette? De rien, à part lui, quoique leur rattachement à une illustre famille sans frontières soit évident. Ils ont dû décontenancer les éditions de L'Hexagone auxquelles ils furent d'abord soumis et qui les ont refusés. Ayant perçu leur valeur, Gérard Pfister, des éditions Arfuyen, a heureusement attiré sur eux l'attention des éditions du Noroît.

Le psautier des rois, c'est l'espace de la contemplation et de la prière. Le temps liturgique et les fêtes. Un paysage schématique et complexe : un lieu de passage, figure, porte de l'invisible, et qui en donne le désir. Une culture religieuse assimilée et recréée. La connaissance de la littérature spirituelle de nombreux temps. Deux couleurs : lait et sang, neige et feu. Une expérience sauvée du vécu par le chant. La ferveur du converti, ou plutôt du reconverti, en pleine nouvelle adhésion, émerveillé de retrouver intact un monde perdu de vue. Une sensation d'équilibre et de paix dans cet élan. La transparence qui advient quand, loin d'abandonner la difficulté au lecteur, l'auteur prend sur lui de la résoudre. Une forme libre, discrète, qui plie et ne rompt pas. Une force et une géométrie variables, appropriées à leurs points d'application successifs.

Après quelque temps, le thermomètre ne redescend pas. Il reste une marque de température, plus que de poids, de volume ou d'étendue. L'indication que quelque chose a réellement eu lieu, que quelqu'un a vraiment brûlé là. Cela me porte à dire merci.

(1995)

Jean-Marc Fréchette, *Le psautier des rois*, Arfuyen/Le Noroît, 1994.

LE LIEU N'EST PAS INNOCENT

Il y a longtemps que je rêve de voir la Terre de Feu et le cap Horn et cherche la compagnie de ceux qui les ont vus. Récemment, Bruce Chatwin ; maintenant, Francisco Coloane, dans *Cap Horn* et *Tierra del Fuego*, deux recueils de nouvelles de 1941 et 1963, traduits de l'espagnol par François Gaudry, publiés chez Phébus en 1994. Avant de lire, je me suis procuré une carte des régions australes. J'avais le pressentiment que, dans la topographie de ces livres, rien ne serait inventé. Rien ne l'est, je crois. Les nouvelles parlent d'élevage dans les estancias, de pêche, d'animaux, de contrebande, de phares, de galopades dans les plaines fuégiennes ; on y meurt tragiquement ou on échappe de peu à la mort qui place les hommes «sur un pied d'égalité avec les animaux et même avec les vers» (*Cap Horn*, p. 33). D'où, par moments, l'horreur sans laquelle la perception du monde resterait en partie artificielle. Mais ce n'est pas cela qui a compté le plus. Ni le fait que, pour certains, Coloane soit le plus grand écrivain chilien. Ce qui a vraiment compté, c'est que ces nouvelles, par l'absence de verbiage ou l'effacement devant ce qui arrive, m'ont fait éprouver à satiété la puissance d'un lieu.

(1996)

LA FERME ARRIÉRÉE

Les lacs Huron et Supérieur ressemblent à un foie de lapin étalé, entre les lobes duquel le lac Michigan serait une vésicule biliaire extrêmement enflée. À gauche de la vésicule : le Wisconsin, où j'ignorais qu'il existait des « comtés des sables ». Une carte de l'État m'a fait localiser ces comtés vers le centre-sud, dans un polygone irrégulier dont les sommets pourraient être La Crosse, Platteville, Belleville, Juneau, Fond du Lac et Eau Claire. Jolliet et Marquette ont foulé la région en juin 1673. L'organiste et le jésuite (quel équipage !) arrivaient de la baie des Puants par le déversoir du lac Winnebago. Par un portage de 2 700 pas, ils furent à la ligne de partage des eaux, devant l'inconnu. Ils avaient peur, mais se lancèrent sur la rivière Wisconsin le même jour. Au sud de leur saut dans l'inconnu : le comté de Dane, où Aldo Leopold (écologiste américain, 1887-1948) possédait une ferme.

Une terre sablonneuse, pauvre, des dunes, des pins, des chênes à gros glands – j'imagine un paysage plus proche de celui du Mecklembourg ou de la Prusse orientale que du spectacle de la monoculture extensive, pourtant déjà fortement implantée au Wisconsin à l'époque. C'est apparemment pour cela que Leopold qualifiait sa ferme d'arriérée : économiquement douteuse, donnant plus d'importance à la biodiversité qu'à la rentabilité. En somme, si j'en crois son livre, cette ferme était plus apparentée à un sanctuaire d'animaux et de plantes qu'à une exploitation commerciale, et il pouvait se le permettre, n'étant que fermier du dimanche.

Le Clézio a raison d'écrire que l'*Almanach* « fait le plus grand bien ». Il le fait dès la préface :

[...] nous disposons au moins d'une certitude cristalline : c'est que notre société du toujours-plus-toujours-mieux se comporte à présent en hypocondriaque, tellement obsédée par sa propre santé économique qu'elle en a perdu la capacité de rester saine. Le monde entier est si avide de nouvelles baignoires qu'il a perdu la stabilité

nécessaire pour les fabriquer, ou même pour fermer le robinet. Rien ne saurait être plus salubre à ce stade qu'un peu de mépris pour la pléthore de biens matériels. Un tel déplacement de valeurs peut s'opérer en réévaluant ce qui est artificiel, domestique et confiné à l'aune de ce qui est naturel, sauvage et libre (p. 15).

Leopold paraît n'avoir signé que deux livres : un manuel de gestion du gibier, en rapport avec son métier, et celui-ci¹, testament posthume, publié en 1949, calendrier de la nature, chronique de la vie des plantes et des animaux, suivie de croquis et de réflexions esthétiques et éthiques. Une merveille, pour au moins trois raisons.

Premièrement, c'était un testament prophétique. Les bases de l'éthique de la Terre s'y trouvaient, bien avant que Michel Serres n'y pense, et avec moins de jolieses et de pirouettes superflues. À peine peut-on, cinquante ans après, trouver dépassés quelques aspects des réflexions de Leopold, par exemple sur l'absence de contenu écologique dans l'éducation, le discours philosophique et religieux (ce n'est plus vrai²), ou quand il vénère la théorie de l'évolution comme un tout auquel on pourrait adhérer sans sourciller (c'est moins plausible aujourd'hui qu'en 1940³). Le reste des propositions tient toujours, à la suite de la grande question épineuse : comment vivre, comment se comporter équitablement dans la « communauté » de la biosphère ?

Deuxièmement, Léopold a taillé du neuf dans un pantalon élimé, antédiluvien, inmettable : la perception du monde. Je ne crois pas facile de trouver un style d'évocation plus vivant, plus inventif, plus intéressant que le sien. Dans la nouvelle école d'observation des choses et des gens, Bruce Chatwin ou Nicolas Bouvier, héritier de Cingria, font parfois penser à lui, mais parfois seulement. Il a ressuscité un genre et prouvé en marchant un principe qu'il affectionnait : l'observation du monde est un apport esthétique à la culture – « fait

1. Bien avant qu'il ne soit traduit, Robert Melançon a attiré l'attention sur ce livre dans *Liberté* 178, p. 116-117.

2. Voir par exemple René Vézina, *Le goût de la Terre. Rencontres avec des écologistes remarquables*, VLB, 1993.

3. Voir Michael Denton, *L'évolution : une théorie en crise*, Flammarion, coll. « Champs », 1992.

connu depuis longtemps et oublié depuis peu » (p. 15). L'intelligence, l'émerveillement, la surprise et l'humour sont les ingrédients de cet apport esthétique. Un humour de ce genre :

On court deux dangers spirituels à ne pas posséder une ferme. Le premier est de croire que la nourriture pousse dans les épiceries. Le second, de penser que la chaleur provient de la chaudière. Pour écarter le premier danger, il convient de planter un jardin, de préférence assez loin de toute épicerie susceptible de brouiller la démonstration (p. 23).

Troisièmement, Leopold a fait tenir tous les fondements et les principes du comportement écologique en quelques dizaines de pages. Quelle économie ! Dans ses réflexions ramassées, un chercheur aurait probablement trouvé la matière de dix volumes. Laisser au contraire un bagage à peine plus lourd qu'un parapluie oublié, et où pourtant l'insuffisance est difficile à déceler, voilà quelque chose que j'admire.

Les années m'ont appris sur moi un détail assez sûr : une propension à essayer de rendre une fécondité normale à des petits coins pauvres ou stérilisés. Pour cette propension à garder et à augmenter la vie, à prendre les moyens d'entendre un concert d'oiseaux en décembre ou de voir venir des légumes dans un lopin longtemps inculte, je sacrifierais, sans me forcer, beaucoup de choses jugées bien plus dignes d'intérêt par tout le monde. C'est sans doute pour cela aussi que le livre de Leopold m'a laissé admiratif.

(1996)

Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, traduit de l'américain par Anna Gibson, préface de J. M. G. Le Clézio, Aubier, 1995.

LE PNEU DE BALBULUS

Pour qui cherche à lire des écrivains à part, étrangers aux genres les plus courus, Charles-Albert Cingria (1883-1954) est une bonne rencontre, et particulièrement dans cette anthologie de vingt-trois chroniques, ne serait-ce que pour s'assurer qu'on en apprécie les particularités avant de se lancer dans les œuvres complètes¹.

À part, Cingria l'a été par nécessité matérielle (plus ou moins clochard une partie de sa vie) et par choix esthétique :

Le sujet, au contraire de ce qui a été dit dans les cinquante dernières années, me paraît être la seule valeur importante en art (p. 43).

Dix ans après la date du premier des textes réunis dans ce livre (1907), Cendrars montre Cingria sur le point de « rédiger enfin l'œuvre de sa vie : son grand traité du rythme », et il poursuit :

Durant deux, trois jours, Cingria me parla musique, poésie, pneumatique, non pas cerceau en caoutchouc mais le pneu de Notker Balbulus, l'émission du souffle, cette unité prosodique des séquences du bègue de l'abbaye de Saint-Gall, le plus grand des poètes de la chrétienté et le père de la poésie moderne².

Cendrars était arrivé à Paris avec un seul livre sous le bras, *Le Latin mystique* de Gourmont, et voilà Cingria qui sort d'un antiphonaire. La pensée de ces enfants de Saint-Gall sur le rythme était-elle proche des idées « pneumatiques » d'André Spire³? Je n'en sais rien, mais il est possible d'affirmer que la nouveauté du style de 1910, qui venait de loin dans l'espace par les « fétiches d'Océanie et de Guinée », arrivait d'aussi loin dans le temps par les séquences carolingiennes.

1. Éditions L'Âge d'Homme, 1967-1980.

2. *L'homme foudroyé*, Denoël, 1945, p. 264-265.

3. Voir *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, José Corti, 1949.

J'ignore si Cingria a fini par formuler son «grand traité du rythme», mais il l'a appliqué en marchant. Sa prose «respiratoire» est variable comme le souffle, syncopée ou ample, précipitée ou paisible, et elle change sans prévenir, de durée et de vitesse comme de point de vue. À cause de ces mouvements surprenants, le mot «baroque» vient à l'esprit pour la qualifier, mais il vaut mieux l'éviter, vu qu'on l'emploie volontiers, aujourd'hui, pour désigner un peu n'importe quoi d'exubérant ou de spontanément désordonné. La prose de Cingria est trop disciplinée pour supporter cette connotation ; elle a des principes :

Il faut écrire excessivement lentement et revenir sur ce que l'on a dit – faire de longues stations, de minutieux particularistes retours, quitte à ne pas conclure si déjà un début requiert pour le moins six mille pages (p. 115).

Avant la lenteur, il y a la fraîcheur, obtenue, semble-t-il, quand l'écrivain a l'impression que sa main est tenue par une autre (p. 40), et après la lenteur, il y a la parcimonie, caractéristique du «grand art», qui se contente de «points de repère significatifs» (p. 85). Ces trois ingrédients – fraîcheur, lenteur et parcimonie – engendrent un composé spécial, qu'on pourrait dire transfigurateur du monde dans les meilleurs moments.

C'est souvent dans les périodes de dilatation ou d'accélération du souffle (quand il a l'air de chercher à aspirer ou à expirer le plus d'air possible dans un temps limité) qu'apparaissent les grappes d'adjectifs caractéristiques de Cingria : «Pourquoi donc est-ce qu'en Suisse et en Suisse allemande surtout [...], la frivolité et la futilité et un trémousse - ment flasque idiot perpétuel sont devenus à ce point de commande que l'on n'ose plus vivre si l'on n'y souscrit pas?» (p. 57).

Les principes de l'écrivain concourent à lui assurer une présence très forte qu'il partage avec ce qu'il évoque. Il y a, dans *Lettre au véridicateur des eaux*, des scènes que je crois difficiles à oublier. Au moins celle d'une île peuplée de cochons, vue du train au cours d'un voyage en Allemagne, ou celle d'une petite église de village où le chroniqueur entre, la nuit, pour jouer à l'harmonium, à la lueur de la lune, un *Credo* de Lulli. Des scènes de ce genre, portées par le pneu de Balbulus, laissent l'impression qu'on a encore tout à apprendre

pour ce qui est de percevoir, d'exprimer, de tirer parti des circonstances.

(1996)

Charles-Albert Cingria, *Lettre au vérificateur des eaux*, chroniques, préface d'Yves Scheller, La Différence, 1995.

DOUZE FAÇONS DE PENSER À JULES FOURNIER

Dire que j'ai de l'estime pour les écrits de Jules Fournier serait trop faible. J'admire comme des chefs-d'œuvre «Un grand explorateur» et «Que ceux qui ont des yeux voient!»¹. Quand quelqu'un stigmatise la bêtise d'un livre, il doit s'attendre à ce qu'on lui renvoie la sienne à la figure, à juste titre, parce que tout le monde est bête à ses heures. Fournier était plus avisé. Il y allait en renchérissant, en en remettant, et ce qui m'étonne et me ravit, dans son cas, c'est que le procédé ne laisse pour ainsi dire aucun arrière-goût d'effort ou d'excès.

*

J'aurais aimé connaître François-Xavier Garneau, Antoine Gérin-Lajoie, Aubert de Gaspé père et fils, Buies, Arsène Bessette, Olivar Asselin, Rodolphe Girard, d'autres que j'oublie sûrement, mais avant tout Jules Fournier, je crois. Il me semble plus mystérieux que les autres, avec toute sa clarté et tout son naturel. Sa prose n'a jamais l'air de se construire et de s'entasser, aucune poussée ne paraît la propulser, elle suit sa pente, se déplie ou se déroule sans un coin d'ombre.

*

Quand j'étais étudiant, je pensais que, pour savoir lire, il fallait savoir vivre, c'est-à-dire que savoir lire n'était pas l'effet d'un savoir de la lecture, mais d'un concours de savoirs étrangers, appris dans la vie. Je n'adhérais pas à la conception de l'apprentissage qui veut qu'on s'entête à apprendre exactement ce qu'on veut apprendre. C'était sans doute une position bizarre². Jules Fournier l'aurait-il endossée?

1. Dans *Mon encrier*, Fides, 1965, p. 104 et 224.

2. Après tout, j'avais peut-être raison : les gens lisent-ils avec plus de profit depuis qu'on s'acharne à leur enseigner le savoir-lire pendant dix ou quinze ans?

Elle m'était venue en voyant mon père, mécanicien qui avait quitté l'école à douze ans, devenu amateur de romans à sa retraite, lire Balzac et Thomas Hardy sous la lampe de la cuisine¹ et lâcher de temps à autre une réflexion bien à lui, pas du tout canonique, dont aucun spécialiste du savoir-lire n'aurait eu l'idée. Ce qui passait dans ses réflexions, c'était sa vie, sa traversée des deux guerres mondiales et du reste, et il avait su vivre plus qu'honorablement. J'imagine que la vie passait aussi dans les réflexions d'Alec Thérien² quand il lisait. Je pense souvent à lui, à mon père et à Jules Fournier comme à des lecteurs libres.

*

Fournier se défendait volontiers d'être écrivain, il se déclarait journaliste. Écrivain, il l'était pourtant par les détours, les manœuvres d'approche, les arrêts sur l'image, les reculs pour mieux sauter, les changements d'angle de vue pour faire durer le plaisir. J'imagine qu'un journaliste qui reprendrait ses textes les calibrerait comme des hamburgers. Il y trouverait superflu ce qui est curieux, les brouilles, les coups de pied latéraux. Il garderait les gros traits, les gros plans, ou développerait les points sur lesquels Fournier est resté volontairement réservé. Il mettrait partout de l'effet et de la vitesse pour obtenir des textes efficaces, des textes-chocs. Dans la trépidation journalistique, Fournier était au moins écrivain par le ralentissement. Garneau a été poète de la même manière, par l'«attardement arabe». Asselin assure que Fournier avait le teint olivâtre. Voilà donc deux Canadiens franco-arabes, Fournier et Garneau, énigme qui n'a pas fini de nous occuper.

1. Et sous l'œil inquiet de ma mère qui trouvait les romans frivoles («André, à ton âge, te mettre à lire des fadaïses! Jean-Pierre! Dis donc à ton père qu'il s'abîme les yeux! Il ne m'entend pas!»).

2. Bûcheron canadien-français du Massachusetts qui abasourdissait Thoreau en lui conseillant la lecture pour occuper les jours de pluie.

*

Fournier et la religion : touchant de générosité dans « Le rôle du clergé au Canada », et de méchanceté dans « Religion et religions »¹. Ce qu'il disait des nouveaux libres-penseurs qui se plaçaient sous l'invocation d'Ulric Barthe n'a rien perdu de son actualité. Ces gens sont autour de vous. Écoutez-les bien : vous allez les entendre dire qu'ils ont foi en eux-mêmes. Comment peut-on croire en soi sans être idiot, avec les bêtises qu'on se voit faire ?

*

J'entre quelquefois dans un *Multimags*, feuilleter des magazines littéraires. J'en sors perplexe. L'image de la littérature québécoise qui s'en dégage est mirobolante. C'est une machine économique et culturelle considérable. Les auteurs se recrutent à la pelle, les organismes subventionnaires subventionnent, les éditeurs éditent, les photos circulent, la publicité déboule, les cocktails ont lieu, les bourses et les prix sont attribués, les chercheurs cherchent, les critiques critiquent. Tout est recensé, prédigéré, classé, étiqueté, plutôt dix fois qu'une, si bien que l'auteur de la chose la plus insipide, que deux ou trois correcteurs se sont escrimés à rendre lisible et qu'on devrait signer de leurs noms, peut, tant on parle de lui, s'imaginer d'envergure mondiale. Existe-t-il un pays où il est plus facile de publier qu'ici ? J'en doute, et dans mes jours d'humeur noire, je soupçonne même des penseurs belges de profiter de cette facilité locale pour écouler leurs « essais ».

J'ose de moins en moins aller voir derrière l'étalage littéraire, j'ai peur de ne rien trouver. Et j'en viens à penser, contre tout bon sens, que le krach de l'organisation institutionnelle serait une minute de vérité, de libération, le début de la possibilité d'accéder à un palier littéraire supérieur par la restauration de l'obscurité, de la contrariété, de l'adversité. Il serait bon qu'elles reviennent, me dis-je, à titre de fatalités, pour que les auteurs qui ne savent pas les inventer et se les imposer soient sauvés de la facilité malgré eux.

1. *Mon encrier*, op. cit., p. 66 et 73.

Jules Fournier n'a pas vu le cirque littéraire. Il a eu beaucoup à désirer en littérature parce qu'il avait devant lui de grands obstacles, réels ou qu'il se fabriquait, peu importe. Ne devrait-on pas l'envier d'avoir désiré plus qu'il n'a atteint ? Il y a un charme dans le manque : il laisse libre d'imaginer ce qui aurait pu être au lieu d'imposer ce qui a été.

*

La première des deux lettres de Fournier qui forment « La langue française au Canada »¹ est une merveille. Avant de se lancer dans l'écriture au-delà des listes d'épicerie, on devrait la lire. Pas seulement ici, partout. On y apprendrait que le principal fléau est l'*à-peu-près*, avec son cortège de « nullité solennelle et redondante » et de « déclamations nuageuses »². À l'œil inexercé, l'inaptitude à la précision et la solennité redondante peuvent faire croire à un texte au-delà de l'ordinaire, mais, dès qu'on arrête la chaise berçante, on s'aperçoit qu'il est en deçà.

*

Entendre parler de littérature avec passion est ce qu'un lecteur peut espérer de mieux, quitte à être déçu quand il ira voir. Je trouve cette passion dans la chronique de Fournier sur « Le paon d'email » (livre dont je n'aime pourtant guère l'email) et dans sa lucide et généreuse « Réplique à M. Ab der Halden », littérateur gentil mais falot, pour ne pas dire inexistant. À cause de cette passion, comment douter qu'à l'Université Laval, en 1909, Fournier aurait été plus utile à la jeunesse qu'un Du Roure³ ?

1. *Mon encrier, op. cit.*, p. 317.

2. *Mon encrier, op. cit.*, p. 79.

3. *Mon encrier, op. cit.*, p. 213 pour « Le paon d'email », p. 40 pour la « Réplique » et, à propos de Du Roure, p. 94.

*

Il arrive qu'en lisant un essai, je me demande où sont passés l'enjouement, le ton dégagé, la fantaisie, les petits riens, la liberté vagabonde. L'enjouement est-il réservé aux humoristes et aux journalistes spécialisés dans les colonnes drôles? L'essai, aux mains de spécialistes d'un autre genre, doit-il être arrangé comme un devoir? Des deux côtés, on dirait qu'on se travaille jusqu'à l'épuisement, soit pour racoler un sourire, soit pour bien s'assurer qu'on pense assez fortement à chaque instant pour mériter une bonne note. Fournier était d'avant cette contention. Je le vois prêt à rire, à réfléchir, à être anodin, à s'enflammer, à se laisser toucher comme ça lui chantait.

*

Dans une chronique tardive, Cingria disait qu'il ne jurait plus que par le Rousseau des *Rêveries*. Je ne crois pas qu'il était proche de la pensée de Rousseau, mais du promeneur, oui, comme Robert Walser. Fournier aussi, je l'imagine en promeneur, plus que je ne le reconnais dans le combattant à tout crin qu'on présente parfois. Je l'imagine associé à tout, mais pas trop, lié avec Asselin, mais seul, donnant et recevant comme un promeneur, sans s'abandonner entièrement à ce qu'il côtoyait, se réservant un domaine hors d'atteinte avec lequel il est trop vite parti.

*

Impossible d'évoquer Fournier sans songer à l'héritage. J'ai vu récemment un nouveau manuel de littérature québécoise. Grosso modo, en caricaturant à peine, on y présentait la littérature canadienne-française comme d'incompréhensibles errements dans le désert en vue d'une Terre promise ou d'un Grand Soir qu'on touchait du doigt, errements dignes de mention à peu près uniquement parce qu'ils annonçaient la gloire d'aujourd'hui. Tout ce qu'on avait écrit dans le passé était un combustible historique quelconque sous une marmite qui attendait les années 1960 pour exploser. Ce livre m'a rendu malade. Comment peut-on assujettir le passé à ce point? Faut-

il absolument le dénigrer pour renforcer le présent par contraste? Si la force du présent éprouve un tel besoin d'être rehaussée par la faiblesse du passé, on devrait s'inquiéter.

J'ai vu l'amnésie à l'œuvre dans l'éducation. Tout projet s'y défait par usure et tombe rapidement dans l'oubli, si bien qu'en peu de temps personne ne sait plus qu'une tendance dite nouvelle est le retour d'une ancienne, avec quelques variantes (souvent des changements de dénomination) qui suffisent à donner le change à ceux qui ont encore des souvenirs. En va-t-il de même en littérature? Regardez ce qui se publie, et dites si vous ne voyez pas, plus souvent que vous ne le voudriez, des bouffées nouvelles de la prose de Louvigny de Montigny. Le côté Fournier et le côté Montigny existent toujours, et le meilleur est toujours le même. Il ne s'agit pas d'affaires classées qu'on pourrait oublier sans dommage. Faute de se souvenir, on risque d'encenser par mégarde un nouveau côté Bernier-Montigny-Routhier, sûrement plus instruit, plus cultivé qu'autrefois, mais non moins gâté par la redondance.

Quand on considère la littérature canadienne-française, on met souvent l'accent sur la poésie, et pourtant, parce que les cascades d'alexandrins m'assomment, cette poésie me reste hors d'atteinte. C'est vers la prose que j'ai envie d'aller, pour y chercher de la fantaisie, quelque chose de très vivant que je ne trouve pas ailleurs sous la même forme ou exprimant la même âme. L'exemple ancien de prose vivante qui me vient à l'esprit est l'*Histoire du Canada* de Garneau. Je n'arrive pas à voir en Garneau un pionnier démuné qu'on devrait couvrir de condescendance ou d'indulgence. Il avait derrière lui Champlain, Sagard, Brébeuf, chroniqueurs de toute première force qui savaient intéresser et toucher en racontant les choses les plus simples. Je place aussi Fournier dans cette lignée.

*

Je n'ai rien dit de l'environnement de Fournier, de l'état de la société et de la littérature en son temps, de tout ce qui aurait fondé une étude respectable. À quoi bon? Ce n'est pas ce qui m'intéresse. L'attrait vient de l'esprit jeune de *Mon encrier*, esprit essentiellement mobile, agile, variable, délié, voyageant un peu partout, au gré des

LE PETIT BANC DE BOIS

circonstances et des aubaines, esprit de tentative qui ne s'attarde pas, aussi capable de rater que de réussir. C'est lui, cet esprit jeune, que j'ai dû essayer de dire jusqu'ici.

(1997)

AUSLÄNDER AUX ENFERS¹

Comment ces poèmes aimeraient-ils être lus? Qu'attendent-ils de moi? Je me suis posé ces questions après en avoir parcouru quelques-uns au hasard.

De toute évidence, ils refusaient la déclamation. Ils étaient trop courts, ou bien ils s'effaçaient trop à mesure qu'ils se formaient pour convenir à une estrade. Fallait-il les lire silencieusement? J'ai essayé. Ça n'allait pas. Ils étaient trop pétris de silence pour que j'en ajoute. Ils ont besoin de la voix, me suis-je dit, mais d'une voix privée, ordinaire, sans intention de spectacle. Il faudrait que quelqu'un me les lise à mi-voix dans un espace ouvert, par exemple sur un banc de parc, pour que la voix n'arrive pas seule, détachée de la vie, mais vienne mêlée aux bruits du monde, agressifs ou non – enfants, coups de frein, insectes, moteurs, oiseaux. Comme ça, je saurais comment la voix se situe par rapport à eux.

À défaut de banc, de parc, de quelqu'un, porte-voix d'Ausländer, j'ai eu le café Lafleur, j'ai eu ma voix, aussi ordinaire que possible, j'ai eu des bruits divers, agressifs ou non, qui la couvraient – tasses, fourchettes, assiettes, claquements réguliers de la caisse, des portes, du distributeur du *Journal de Montréal*, chuchotements, va-et-vient, commandes des serveuses, grosse toux des bronchiteux, propos excités de toutes sortes.

Les habitués nocturnes de chez Lafleur m'ont vu parler tout seul. Une blonde tatouée, en cuir noir à franges, assise à la table voisine avec sa *chum* de fille, m'a regardé avec suspicion. Certains matins, une sorte de prophète du Centre-Sud, dans la soixantaine, entre par une porte et sort par l'autre en hurlant des anathèmes qu'on ne comprend pas. Il n'est pas venu. Peu importe. Les autres bruits suffisaient.

J'ai noté qu'Ausländer était allée loin dans une direction qui me tient à cœur, mais où je ne peux prétendre aux mêmes succès :

1. Introduction à un choix de poèmes de Rose Ausländer paru dans *Liberté* 235.

Désormais, le vert est docile [...]
Avec la taupe, j'ai fraternisé [...]
Les vers m'aiment [...]

Un carré s'est dessiné, avec aux quatre coins : Ausländer (« Mon rossignol »), Aïgui (« Maman dans les framboisiers »), Celan, Nelly Sachs.

Pour la poésie, le passage chez Lafleur (ouvert 24 heures) est l'ultime test. Il n'y a pas d'endroit plus éprouvant pour les vers. C'est comme un passage à tabac, ou la Bérézina. Ça passe ou ça casse. La poésie collet monté s'y ratatine. La poésie tatouée, du genre « fille commando bandée », y passe complètement inaperçue. Il faut autre chose pour passer intact en laissant une marque.

Vers six heures et demie, la blonde en cuir à franges a réclamé des olives, apparemment pour faire passer des œufs pâteux ou cartonnés qui l'étouffaient. « Heye, chose ! Dis-moé pas qu'y a même pas eune olive écite, tabarnak ! » Elle parlait à sa *chum* effacée, visiblement gênée de cet éclat. Alors j'ai imaginé que Rose Ausländer était là, qu'elle voyait la blonde et lui disait pour la calmer :

Je me rallie
à toi
que je ne connais pas

Ces mots, qui auraient pu paraître anodins ailleurs, ont été d'une puissance extrême chez Lafleur. La blonde a eu l'air soulagée, comme par une olive. J'ai pensé qu'Ausländer pourrait dire aussi :

En toi
tout le visible
et l'infiniment invisible

Avec un coup de pouce, tous les autres poèmes seraient peut-être passés, à condition de forcer un peu l'allure pour en finir avant que la blonde, tannée, n'ait l'idée d'ameuter sa *gang* de bicycles. Après les œufs, on pouvait s'attendre à ce que toutes ces olives à la file provoquent une nouvelle crise d'insécurité.

De mon côté, pourquoi ai-je imaginé que les poèmes d'Ausländer se plairaient chez Lafleur ? En peu de mots, ils abordent des sujets

graves, appartenant à tous. Dénominateurs communs d'humanité, au sens le meilleur de l'expression, ils surplombent des pans de vie entiers, des foules de morts, des blocs d'années, des kilomètres de fond, sans pesanteur, comme de légères crêtes de vagues. Et il y a l'effet de la traduction qui universalise la poésie, de façon qu'elle se sente partout chez elle – pourquoi pas chez Lafleur? –, en la tirant un peu vers l'anonymat d'une parole-monde, loin de ses caractéristiques d'origine (auteur, localisation, époque, langue).

(1997)

PLATONOV ET NOUS

Une des surprises de Vitali Chentalinski, quand les archives littéraires du KGB sont devenues accessibles, a été la découverte de plusieurs chapitres d'un manuscrit inconnu de Platonov, *Roman technique*, confisqué en 1933, accompagné d'un commentaire des instances dirigeantes dont la lecture laisse supposer que Platonov était suspect pour deux raisons principales : parce qu'il évitait « le milieu des écrivains professionnels », et parce que ses écrits étaient « satiriques »¹.

Ce *Roman technique* incomplet, inconnu jusqu'ici, le voici en français, traduit par Anne Coldefy-Faucard, précédé d'une traduction nouvelle du *Chantier* par Louis Martinez, traduction paraît-il plus fidèle au manuscrit que celle de L'Âge d'Homme, parue en 1974. Les habitués de Platonov reconnaîtront dans *Roman technique* un développement de l'étonnante nouvelle *La patrie de l'électricité*².

Comme plusieurs autres, ce livre de Platonov parcourt l'URSS au temps de la collectivisation forcée et de la dékoulakisation. Le comique des personnages y vient souvent, comme ailleurs, d'un surcroît d'énergie et de joie qui ne trouve pas de point d'application stable ou sensé, de sorte qu'ils rebondissent en tous sens pour des résultats minces, ou s'épuisent en discours empruntés où passe toute l'intensité dont ils disposent. Un moujik aux yeux jaunes, éteint et muet, est souvent témoin de cette débauche d'enthousiasme et de formules toutes faites et, sans bouger, rumine les événements dans sa barbe maigre. Il s'en trouve épuisé sans avoir rien fait, et passe un dirigeant local qui, le trouvant inerte et nul, lui casse distraitement la tête. C'est ainsi que l'activisme et les directives, sans prévenir, introduisent l'horreur dans la drôlerie.

1. Voir Vitali Chentalinski, *La parole ressuscitée. Dans les archives littéraires du K.G.B.*, Robert Laffont, 1993, p. 320-334.

2. Voir *La ville de Villegrad*, Gallimard, 1971.

Cette horreur peut paraître bien loin d'aujourd'hui, mais l'est-elle vraiment? Les périodes d'éclipse complète du droit, comme celle que Platonov décrit, ne créent pas cette horreur de toutes pièces. Elles la prennent là où elle était, active dans la société en temps ordinaire, sous une forme bénigne. L'éclipse du droit l'attise, la systématise, la rend meurtrière, mais elle était là auparavant. La petite violence de la société ordinaire, qui ne la connaît pas? Il y a des endroits où elle devient plus que petite, au point qu'on ne sait trop comment y faire face.

Et je me demande parfois pourquoi la littérature d'ici, maintenant, porte si peu de traces de cette horreur tempérée de tous les jours. Elle semble fuir plus volontiers dans les fantasmes et le romantisme, ou dans l'abstraction, ou dans l'imagination historique, ou dans le misérabilisme comme méthode, qui grossit les abcès sans les percer. Y a-t-il quelqu'un qui regarde comment la société vit vraiment?

Oui, Judith Cowan, dans les nouvelles qu'elle vient de faire paraître¹. Néo-écossaise d'origine, serait-elle l'observatrice privilégiée qui manquait? Elle essaie de porter un regard juste et sensible sur des aspects de la vie personnelle et collective contemporaine que la littérature montre peu.

(1997)

Andrei Platonov, *Le chantier et Roman technique*, traduits du russe par Louis Martinez et Anne Coldefy-Faucard, Robert Laffont, 1997, 230 pages.

1. *More than Life Itself*, Oberon Press, 1997. Traduit sous le titre *Plus que la vie même* par Dominique et Jean-Pierre Issenhuth, Boréal, 1999.

POUR L'INTELLIGENCE DE LA VIE

Le premier livre, qui m'a fait le plus grand bien cet hiver, comment le présenter, et à qui? Son auteur le présente ainsi: «Ce témoignage est pour tous ceux qui refusent l'aberration de la civilisation technicienne en tant que phénomène cancéreux et désirent avec une passion tranquille contribuer à l'avènement de l'intelligence» (p. 12). Par la suite, peu soucieux de contester la civilisation technicienne, Rabhi l'ignore et propose autre chose. L'intelligence dont il souhaite l'avènement est celle de la vie, qu'aucune technologie ne donne. A-t-il tort, a-t-il raison de déclarer cette intelligence en voie de disparition? Un jour, je pense qu'il a tort, un autre, qu'il a raison, suivant ce que je vois ou entends successivement. De toute façon, cette préoccupation de l'intelligence de la vie est une dissonance agréable dans le concert pour oreilles d'ânes auquel nous soumet l'entrée dans le troisième millénaire. «Ce qui *va* changer dans votre vie», lit-on partout, et jamais «ce que *vous* allez changer dans votre vie», comme si toute initiative, tout libre arbitre, toute responsabilité avaient sombré dans un raz-de-marée préfabriqué.

Du Sahara aux Cévennes est une autobiographie qui s'arrête aux moments marquants de la «mise en place d'un mode de vie» (p. 229), de l'enfance musulmane dans une oasis du Sud algérien à l'installation périlleuse sur une terre abandonnée de l'Ardèche. C'est aussi une quête de Dieu dans la proximité du monde vivant, dont on peut penser qu'il est proche de Dieu, puisqu'on s'y perd dans des énigmes à chaque pas. «Pourquoi bavardez-vous au sujet de Dieu? disait Maître Eckhart, cité par Rabhi, tout ce que vous dites de lui est mensonge.» *Du Sahara aux Cévennes* ne donne pas dans ce bavardage, et j'en tire l'idée que la quête de Dieu «à travers l'univers¹» est moins absente que Simone Weil ne le déplorait.

1. «Le christianisme et la vie des champs», dans *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Gallimard, 1962, p. 22.

J'y ai trouvé des vues indépendantes sur des sujets inhabituels : la fatigue (la vraie, celle qui ôte toute illusion d'importance) ; la peur des difficultés ; le sacrifice des animaux dont on se nourrit ; l'agriculture et l'élevage considérés comme une « école d'objectivité », parce que « la vie, obéissant à des lois qui lui sont propres, n'a cure de nos sophismes » (p. 204). L'intelligence de la vie demanderait donc, si je comprends bien l'auteur – et ce que j'ai cru apprendre de l'expérience me porte à l'approuver –, l'abandon des lubies du dedans au profit de la disponibilité la plus grande possible au dehors. La « mise en place d'un mode de vie » qu'il évoque peut être vue comme cet apprentissage-là, jamais fini, avec ses difficultés, ses défaites, ses sursauts, ses rechutes, proportionnels à la résistance acharnée du dedans.

Rabhi a cultivé l'amour de la Terre dans une perspective que je trouve juste : « sans niaiserie », aussi loin du délire auquel peut mener « l'insurrection contre le matérialisme » que du rationalisme « prétendument dominateur des problèmes » (p. 204). Il a cherché la « réinsertion dans le balancement universel » par la voie de la « solidarité sol-plante-animal-homme » (p. 205), et il est évident qu'il a grandement payé de sa personne sur ce chemin. Cela donne au livre un poids, une gravité qui m'ont manqué peu après, en lisant *Pèlerinage à Tinker Creek* d'Annie Dillard¹, livre pourtant fort intéressant, habité lui aussi par la quête de Dieu « à travers l'univers », mais où l'attention au monde m'a paru relever du dilettantisme brillant et du loisir.

Des expériences comme celle de Rabhi, il en existe aujourd'hui, qui ne font aucun bruit, sur tous les continents – j'en ai quelquefois des échos inattendus –, et j'y vois une raison d'espérer encore un peu pour la Terre, parce que ces expériences pourraient jeter les bases d'une connivence nouvelle – non plus dans le champ économique de l'exploitation et de l'aide, mais dans celui, plus fécond à la longue, du comportement par rapport au monde – entre ceux qui profitent de la prospérité et les autres.

Le fait que Rabhi ait été tour à tour dans le courant social et en marge donne de la crédibilité au diagnostic qu'il formule à la dernière

1. Traduit de l'anglais par Pierre Gault, Christian Bourgois, 1990.

page : « Partis de rien, nous sommes devenus des gens qui ont réussi à subsister sur un bout de terre presque inhospitalier. Et si nous avons à dire quelque chose, ce serait que notre misérable société n'est pas une fatalité, mais l'image pétrifiée de notre conscience » (p. 238).

Je n'ai pas retrouvé dans *Parole de Terre* l'âpre, raboteuse, tâtonnante, maladroite mais encourageante vérité d'expérience qui m'avait séduit dans le premier livre. Le ton initiatique, de légende ou d'oracle rencontré dans le second a fait toute la différence.

(1997)

Pierre Rabhi, *Du Sahara aux Cévennes ou la reconquête du songe*, Albin Michel, coll. « L'Expérience intérieure », 1995 ; *Parole de Terre. Une initiation africaine*, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1996.

UN LÉGER ÉCART

J'ouvre avec appréhension les livres que les écrivains consacrent à leur écriture. Le risque de tomber sur un dialogue de la complaisance et du cabotinage n'est jamais exclu. *En vivant, en écrivant*, d'Annie Dillard (traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Christian Bourgois, 1996), s'écarte heureusement de ce scénario par moments. On dirait que ce livre sait quand il devient ridicule, et alors la vie, les choses vues font irruption et diversion, gratuitement, pour elles-mêmes et ce qu'elles valent. J'ai aimé un passage sur la difficulté de fendre du bois d'aulne, d'autres sur les chenilles, les rivages marins, les acrobaties aériennes – pour résumer, je dirais, en me hasardant un peu : sur ce que l'auteur n'a jamais réussi à oublier, malgré tous ses efforts. « Un écrivain cherchant un sujet, écrit Dillard, ne s'intéresse pas à ce qu'il aime le plus, mais à ce qu'il est le seul à aimer. » Est-ce vrai aussi du lecteur, lorsqu'il cherche le seul autre être que lui qui s'intéresse à telle ou telle chose ? Quant au relief que le livre sait donner à quelques aspects du spectacle du monde, j'ai idée qu'il n'est pas sans rapport avec ces phrases de Teilhard de Chardin, citées à la fin : « Le monde est rempli, et encore rempli d'Absolu. Voir cela, c'est recevoir la liberté. »

(1997)

APERÇUS

Comment rendre compte d'un commerce intermittent de plus de vingt ans avec une personne qu'on a bien aimée? J'y ai pensé longtemps avant d'oser écrire un mot. Je trouvais la responsabilité grande et ma mémoire, peu sûre. Je n'ai eu de Rina Lasnier que des « aperçus », par des visites, des conversations, des lettres, des livres de sa bibliothèque dont j'ai hérité. Des « aperçus », voilà en fin de compte ce que je pouvais donner de plus juste. Vouloir davantage aurait été illusoire.

*

À travers l'œuvre de Rina Lasnier, on imaginait une dame hautaine, compassée ou difficile d'accès, alors qu'elle était la bienveillance même, la pétulance, la gentillesse¹ attentive et taquine. Elle en imposait moins par la façon d'être que par cette certitude qu'on avait devant elle : qu'elle fréquentait quelque chose de mystérieux, d'impérieux, d'inhabituel, qui l'isolait, qu'elle avait abandonné quelques heures pour être tout à vous, mais qu'elle allait retrouver dès que vous passeriez la porte. Elle en imposait aussi par une force spirituelle, une volonté inflexible qu'on devinait. Un jour, dans son jardin de la rue Lavaltrie, à Joliette, j'ai entendu deux fillettes cachées derrière la haie l'interpeller grossièrement avant de se sauver. C'est la seule fois que je l'ai vue se raidir, comme sous l'effet d'une douleur violente, brusquement revenue. Le temps que je m'aperçoive du changement et qu'elle s'aperçoive que je m'en apercevais, l'enjouement avait repris le dessus. Car elle aimait rire. Avec un grand bonheur, elle racontait un dîner du Pen Club à Paris où elle s'était trouvée assise à côté de Guillevic, dans un feu roulant de plaisanteries irrésistibles qu'elle n'avait pas oublié.

1. Elle avait pourtant horreur des mots « bonté » et « gentil » !

*

Elle ne s'est pas souciée de garder la poésie dans des limites raisonnables¹. Elle exprimait sa désapprobation de l'autolimitation en la qualifiant de « masculine » ou de « cérébrale » (ce qui, de sa part, revenait à peu près au même et n'était pas très laudatif²). *La déraison tournante des étoiles*³ l'attirait davantage que les jardins à la française. L'abondance était à ses yeux synonyme de générosité. Écrire beaucoup, publier beaucoup, c'était donner sans compter⁴. Et on ne pouvait rien donner de trop beau.

*

Rue Lavaltrie, elle avait de vieux peupliers deltoïdes qui perdaient beaucoup de branches. En dépit du danger, elle hésitait à s'en débarrasser, tant elle aimait voir le vent les bouleverser. Elle sortait pour ne rien manquer du spectacle. Échevelée, elle jubilait : « J'aime ce vent ! » Après les tempêtes, il fallait engager des écoliers pour débayer.

*

Pourquoi est-ce à elle, et à elle seule, que j'ai écrit un jour de l'hiver 1969-1970, à peine arrivé ici et ne connaissant personne ? Est-ce seulement la curiosité qui m'a guidé ?

1. Elle approuvait ces mots de la préface de Jouve à *Sueur de sang* : « Dans son expérience actuelle, la poésie est en présence de multiples condensations à travers quoi elle arrive à toucher au *symbole* – non plus contrôlé par l'intellect, mais surgi, redoutable et réel » (Éditions des Cahiers libres, 1934, p. 15).

2. Cette désapprobation peut mettre sur la voie de ce qu'elle envisageait comme l'idéal d'une poésie *de femme* : quelque chose de plus libre, de plus souple, de plus ample, de plus ouvert, qui souffre de moins de contention d'idées qu'une poésie *d'homme*, telle qu'elle la voyait parfois dans René Char, mais qui montre néanmoins constamment une force équivalente, obtenue par d'autres moyens, plus organiques, souffle et musculature métaphorique, rythmique, verbale, si on veut. C'est ce que j'ai cru percevoir dans sa conversation, surtout quand il était question de Mallarmé ou de Hopkins qu'elle appelait, un peu trop vite à mon goût, « le Mallarmé anglais ».

3. *La salle des rêves*, HMH, 1971, p. 25.

4. Je ne veux pas dire par là : écrire et publier tout ce que la spontanéité lui inspirait. Il fallait que tout soit médité et « concerté » – mot si souvent entendu qu'elle devait y tenir particulièrement.

*

Sa longue expérience de la poésie l'avait dotée d'un flair hors du commun. Elle mettait instantanément le doigt sur ce qui clochait dans un vers ou un poème. Les corrections qu'elle proposait lui ressemblaient trop pour qu'on les signe, mais elle avait fait l'essentiel : vous plonger dans l'incertitude, la déception, la conscience de votre insuffisance et la recherche de vos propres solutions, toujours plus loin.

*

J'ai été étonné d'entendre une fois, à la radio, que sa poésie avait été marquée par le surréalisme, alors que je ne l'avais jamais vue manifester d'intérêt dans ce sens. Si elle s'est intéressée à l'inconscient dans la poésie, je crois que c'est par l'intermédiaire de Jouve. Dans son exemplaire de *Sueur de sang* (l'édition originale), les annotations révèlent de l'intérêt pour de nombreux poèmes¹, et bien entendu pour la préface. Plus tard, elle a suivi Jouve dans les éditions originales de *Diadème* (1949), de *Langue* (1954), de *Lyrique* (1956) et de *Moires* (1962), avec des signes d'approbation persistants.

*

Au début de *L'échelle des anges*, elle était en panne. Elle prend les grands moyens : elle va voir Marthe Robin² à Châteauneuf-de-Galaure et lui expose la situation.

— Voilà où j'en suis. Ai-je tort de m'acharner ? De vouloir abandonner ? Est-ce un sujet hors de portée ? Que faut-il faire ?

— Vous trouverez.

Elle rentre chez elle et, quelque temps après, le livre est terminé. Je rapporte l'épisode comme je l'ai entendue le raconter, à Joliette, rue Archambault.

1. Notamment « Cerf de la nuit », qu'une note de sa main compare à « The Hound of Heaven » de Thompson.

2. Sur Marthe Robin, voir Jean Guitton, *Portrait de Marthe Robin*, Grasset, 1985.

*

Dans la maison de la rue Lavaltrie, le temps et l'espace étaient personnels. D'où venait l'évidence qu'on entrait chez quelqu'un? Du seul fait qu'elle habitait sa demeure, quand de plus en plus d'intérieurs ont l'air habités par des gadgets électroniques qui auraient expulsé les occupants? Il y avait un téléphone mural démodé, qui vous accueillait toujours bien, par les mots «J'écoute?», prononcés d'une voix un peu traînante et ascendante. Le téléphone servait à négocier les visites. À part lui et un tourne-disque que j'ai vu fonctionner une fois, la technologie avancée était représentée par un rétroviseur de camionnette orientable, fixé derrière la fenêtre de la cuisine pour observer les geais à la mangeoire sans être vu.

*

«J'ai préféré l'amitié à l'amour»; «J'ai voulu garder l'esprit droit» – phrases entendues quel jour? Sûrement plus d'une fois, sinon je ne les aurais pas retenues.

*

Dans la poésie française moderne, son goût la portait surtout vers des poètes comme Claudel, Saint-John Perse, Miłosz (l'oncle Oscar des *Sept solitudes*, pas Czesław), Segalen¹, Marteau², qui avaient pris leurs distances par rapport à la tradition métrique locale en se tournant vers des traditions lointaines ou plus anciennes. Elle a aimé

1. Dans son exemplaire d'*Odes suivies de Thibet*, de Segalen (Mercure de France, 1963), elle a marqué d'un trait des passages où elle devait reconnaître une parenté avec son rythme et son usage des mots, par exemple: *Tu n'es point comme eux poudré de sable et de brique* (p. 18); *Toute l'abondance a cataracté sur moi* (p. 35); *Où est le fond, où est le mont amoncelé d'apothéose / Où vit cet amour inabordé?* (p. 77). Je ne me rappelle pas si elle connaissait *Les barricades mystérieuses* d'Olivier Larronde (réédition: Décines, Isère, L'Arbalète, 1990), qu'on redécouvre ces temps-ci avec un certain étonnement. Elle aurait pu y trouver aussi quelques affinités avec son art des mots.

2. Dès *Royaumes* (Éditions du Seuil, 1962), annoté avec un intérêt manifeste.

aussi fréquenter Yeats, Eliot, Erik Lindegren¹, Francis Thompson, Tagore², Pessoa, Cavafy, parmi bien d'autres. Dans le passé, le climat, les couleurs de Byzance, de la Perse, de l'Arabie, de la Chine, de l'Orient biblique semblaient mieux lui convenir que celles de l'Occident. Sa curiosité n'a eu de frontières ni dans l'espace ni dans le temps. Elle a toujours trouvé l'air, la lumière, la nourriture où elle voulait. Alors, l'enfermement stérile de la « grande noirceur », qu'on accuse de tant de méfaits ? Aurait-il été une extinction des feux provoquée d'abord par un manque de curiosité ? En pensant à elle, j'aurais tendance à répondre oui. Canadienne française, elle l'était profondément et jusqu'au bout des ongles, mais absolument sans peur, tout à fait librement, aux antipodes du « mauvais pauvre », avec une grande faim de découvertes et sans complexes exagérés, ni d'infériorité ni de supériorité. Il aurait fallu une armée pour l'empêcher de faire à sa guise (et encore).

*

Elle a eu le loisir d'écrire à plein temps pendant de longues années. Était-ce vraiment un privilège ? Pour faire de la poésie l'activité principale d'une vie³, il doit falloir une foi que j'ai peine à imaginer. Elle avait cette foi, avec les doutes qui gardent la foi du fanatisme. Mais foi en quoi, au juste ? Je dirais, sans être trop sûr, mais avec assez de confiance tout de même : foi dans l'importance de l'art comme meilleure voie, pour certains, de croissance spirituelle, dans le sens de la vieille idée de catharsis et de la nouvelle idée de sublimation. Sa fréquentation fidèle de Lanza del Vasto paraît corroborer ce rapprochement entre poésie et exercice spirituel. Les exercices physiques de spiritualité proposés dans *Approches de la vie intérieure*⁴, elle

1. L'introducteur de Saint-John Perse en Suède, auteur du *Sacre de l'hiver* (poèmes transcrits du suédois avec une introduction par Jean-Clarence Lambert, Mercure de France, 1962).

2. Sa prose me paraît devoir beaucoup à celle de *L'offrande lyrique* (traduction d'André Gide, Gallimard, 1947), livre qu'elle a passionnément annoté.

3. Comme elle l'avait lu dans *La vie recluse en poésie*, de Patrice de la Tour du Pin (Plon, 1938).

4. Denoël, 1962.

semble, d'après ses notes, les avoir réellement essayés. Et elle a semé *La montée des âmes vivantes*¹ de commentaires si extraordinairement enthousiastes que je me demande si un autre livre contemporain a eu autant d'importance pour elle.

*

Dans le jardin de la rue Lavaltrie, les seringas étaient sa principale fierté. Elle avait des secrets pour en conserver l'éclat et le parfum d'année en année : ne jamais couper que les branches mortes et jeter une poignée de Milorganite au pied. À propos du Milorganite, elle ajoutait à voix basse, d'un air de conspiratrice sortie d'un tunnel : « Ça vient des égouts de Chicago. »

*

Elle entreprenait la lecture d'un livre quand le bruit médiatique l'avait oublié. Alors elle se sentait libre de l'ouvrir et un dialogue passionné, quelquefois houleux, commençait. Rien ne la laissait sans réaction.

*

Elle déconseillait les relations trop étroites entre poètes ou écrivains. Tous étaient des collines séparées qui devaient se résigner à l'infranchissabilité géographique.

*

Sur Saint-Denys Garneau : « Ses poèmes le composent. Ses analyses le décomposent². » La préface de Gilles Marcotte semble l'avoir intéressée autant que le *Journal* lui-même. Elle a suivi de très près, le plus souvent dans les éditions originales, ses compatriotes qui « se composaient » par la poésie : Alain Grandbois, Anne Hébert, Alphonse

1. Denoël, 1968.

2. Note de sa main à la p. 124 du *Journal* (Beauchemin, 1954).

Piché, Paul-Marie Lapointe, Fernand Ouellette, Fernand Dumont¹, Gaston Miron, entre autres.

*

Elle avait beaucoup aimé les voyages et racontait des choses vues qui révélèrent une intense curiosité pour les gens et leurs coutumes, plus que pour les lieux, et le souci d'extraire et de retenir la beauté : la courtoisie fastueuse d'un Arabe sur je ne sais quelle montagne du Maghreb ; un enterrement juif auquel elle avait assisté dans quel pays ?

*

On a qualifié Rina Lasnier de « mystique ». Aurait-on vu plus juste en disant simplement qu'elle essayait d'être chrétienne avec honnêteté et profondeur ? Elle lisait la théologie ou des essais apparentés², méditait les deux Testaments (surtout le destin des femmes qui s'y manifestent) et s'intéressait aux confessions sœurs – la protestante, où elle voyait la profondeur de l'âme ; l'orthodoxe, où se manifestait la beauté de l'esprit –, sans négliger pour autant le judaïsme, l'islam, le

1. Avant les essais qui l'ont rendu célèbre, Dumont a publié des poèmes (notamment *L'ange du matin*, Les Éditions de Malte, 1952) qu'elle appréciait grandement.

2. *La fuite devant Dieu*, de Max Picard (traduit de l'allemand par J.-J. Anstett, Presses universitaires de France, 1956), lui avait fait une forte impression. Dans son exemplaire du livre, de très nombreux passages sont marqués d'un signe d'approbation, notamment quand Picard développe le parallèle entre le « monde de la foi » et le « monde de la fuite », dans sa méditation sur le corps, l'âme et l'esprit des mots et dans ses réflexions sur le triple rythme (du mot au mot, du mot au silence et du silence au silence). Curieux personnage que ce Picard, systématique comme Spengler et lyrique comme Kierkegaard : « Plus d'un tente d'être pire qu'il ne l'est par soi-même : il a peur de ne pas même sentir le mal et de ne pas se sentir alors non plus lui-même s'il ne le grossit pas. Il expose le mal comme une enseigne où il lit qu'il est ici chez soi ; il la lit lui-même, il ne le saurait pas sans cela, et les autres la lisent qui fuient avec lui ; il y a comme un accord parmi ceux qui fuient pour considérer que ce mal est simplement une enseigne : ici, il y a quelqu'un ; ici, il y a certainement quelqu'un ; ici, il y a distinctement quelqu'un ; ici, entouré de cette bordure de mal, on rencontre certainement un homme ; on peut, un instant, s'accrocher à lui et il peut se raccrocher à soi-même, au bord solide du mal » (p. 24).

bouddhisme, les religions primitives. Elle était d'une grande piété, mais sans faire état ni étalage de ses dévotions.

*

Quand je lui demandais son avis sur des poètes, elle protestait : « Vous me donnez la corde pour me pendre ! » Ce qui ne l'empêchait pas, une autre fois, de changer le nom de Gatien Lapointe en « La pointe émoussée », d'appeler Jaccottet « poète mineur » ou de dire d'un cuisinier venu lui lire des vers : « C'est sûrement un bon cuisinier ». Qui donc trouvait tout à fait grâce à ses yeux, sans un « mais », sans une hésitation ? Umar Khayyâm, si je me rappelle bien. Ils s'entendaient comme larrons en foire. Elle avait eu une grande affection pour *Pays voilés. Existences*, de Marie-Claire Blais. « Mais pourquoi s'est-elle mise à écrire des romans ? Et Anne Hébert ? » Perplexité : les romans ne paraissaient pas lui dire grand-chose. Les seuls que je me rappelle l'avoir entendue louer sont *Histoires de Jacob*, *Le jeune Joseph*, *Joseph en Égypte* et *Joseph le nourricier*, de Thomas Mann.

*

Son œuvre a suscité la contradiction. Je suppose qu'elle la suscitera encore, par son esthétique particulière ou son inspiration chrétienne. Elle-même ne paraissait pas soucieuse de faire l'unanimité. Devant l'approbation générale, je crois qu'elle se serait inquiétée. Cherchait-elle même l'assentiment de quelqu'un¹ ? Il arrivait qu'elle me montre des poèmes qu'elle venait d'achever : « Que vous en semble ? » J'avais la nette impression qu'elle n'attendait pas de réponse, que son idée était faite et l'affaire, classée. Je me demandais : « D'où vient le caractère si spécial de sa poésie ? » Je me répondais : « Du fait que c'est une œuvre de solitude. Les contacts et les échanges

1. Si elle collectionnait minutieusement les articles favorables à son œuvre, c'était, je crois, pour apaiser ses doutes, mais les articles n'apaisaient rien. Je soupçonne cette même incertitude sur son œuvre de l'avoir fait prendre sur la poésie, à l'occasion, des positions péremptoires et intransigeantes, comme par besoin de se donner, pour persévérer dans une entreprise difficile, un cap, un but exclusifs et d'une solidité à toute épreuve.

arrondissent les angles, réduisent les excroissances, rapprochent la poésie d'un dénominateur commun d'école ou d'époque, et la solitude fait le contraire. Alors, vive la solitude ! »

*

La « beauté » en poésie, qu'entendait-elle par là ? C'était à ses yeux une caractéristique des grands accomplissements, catégorie au-dessus du lyrisme quotidien. Un sens de la richesse par accumulation, par emboîtement d'images dans une charpente fruste mais solide, souvent comparable aux enchaînements bibliques. Il devait y avoir pour elle un rapport entre un « beau » poème et une caverne d'Ali Baba. Richesse de la puissance, puissance de la richesse. Mais on trouve aussi, dans son œuvre, des poèmes limpides, dépouillés, qui font plus entendre un petit vent que la musique de la caverne. Richesse de Salomon, associée à la sagesse, mais aussi conscience que ce roi, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme... Deux pôles, et tout l'espace entre eux pour respirer, comme dans les deux poèmes successifs « Mes larmes... et mon rire ».

*

Dans *Chant perdu*, dernier recueil publié, on lit ces deux vers isolés :

Tant de faux apparoirs, tant de simagrées
pour cacher quelques larmes sans feu ni lieu...¹

Après un si grand déploiement de livres, dire en deux vers perdus, en bas d'une page, sous trois étoiles, que tout a été moins que rien ? Chasser l'activité d'une vie d'un coup de pied, comme une boîte de conserve vide ? C'était plus qu'un exercice de détachement : un arrachement, un reniement qui m'ont d'abord étonné par leur violence et ne m'étonnent plus, quatorze ans après. La violence (comme exercice de la force ? ou confiance dans la force ?) était présente dans toute son œuvre ; fallait-il qu'un jour elle s'exerce aussi à ses dépens,

1. *L'ombre jetée II*, Écrits des Forges, 1988, p. 222.

comme le couronnement des doutes qui l'avaient accompagnée depuis le début? C'était peut-être, aussi bien, la lucidité chrétienne qui lui faisait voir, dans les prestiges de la littérature, un leurre ou une fumée pour lesquels on n'est que trop naturellement porté à vendre son âme. Je ne sais pas. Toujours est-il qu'après *Chant perdu*, il m'a semblé que l'entreprise de détachement lancée par ce coup de pied prenait de plus en plus d'ampleur.

*

À la résidence de la rue Barthélemy Nord, à Joliette, puis à celle de Saint-Jean, rue Jacques-Cartier Nord, je l'ai trouvée dépaycée. Elle semblait manquer de solitude volontaire, tolérer difficilement la dépendance, trouver un peu ridicule l'animation culturelle joyeuse qu'on déployait autour de la vieillesse avec beaucoup de bonne volonté, mais une intelligence limitée. La dernière fois que je l'ai vue, à Saint-Jean, elle venait de regarder à la télévision une émission sur l'univers qui l'avait transportée d'émerveillement. Elle m'a entraîné dehors, sur le pont qui sépare Saint-Jean d'Iberville. C'est là que j'ai entendu sa dernière anecdote. Quand elle avait dix-huit ans (ou à peu près) et que des visiteurs qu'elle n'aimait pas se présentaient à la maison, elle sautait par la fenêtre avec la complicité de son père et venait là, sur la langue de terre qui s'avance dans le Richelieu. Elle s'asseyait par terre et écrivait. Un vieux monsieur, qui se promenait souvent sur le pont, l'avait vue et, un jour, lui avait offert un petit banc de bois qu'il avait fabriqué. Elle racontait l'anecdote avec une gratitude inchangée depuis les années vingt.

*

Elle a été pour moi de ces amis avec qui la communauté de goûts, d'opinions ou de tempérament importe jusqu'à un certain point, mais moins que la gratitude à l'idée qu'ils existent, qu'ils sont là, même si les circonstances réduisent à peu de chose les contacts avec eux.

(1998)

DÉRISION LYRIQUE

Andreï Platonov, *Tchevengour*, traduit du russe par Louis Martinez, Robert Laffont, 1996 ; *Moscou heureuse*, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Robert Laffont, 1996.

Vous regardiez les hommes comme le singe regarde Robinson : vous compreniez tout de travers et c'était intéressant à lire (*Tchevengour*, p. 113).

Je ne raconterai pas complètement ces livres de Platonov, en dépit du fait qu'il y aurait un grand plaisir à en suivre tout le déroulement, parce que les personnages, les situations et les événements, surtout dans *Tchevengour*, ne manquent pas de puissance comique ou épique. (Il suffit qu'un cheval s'appelle Force prolétarienne pour qu'on ait envie de le nommer.) Je voudrais plutôt attirer l'attention sur quelques particularités que je n'ai pas rencontrées chez les confrères de Platonov étouffés comme lui par le régime stalinien.

On trouve dans ses livres une sorte d'explosion de la langue russe en fusées et en cristallisations bizarres, ou du moins ce que les traducteurs, mis à rude épreuve, parviennent à transmettre de sa pression verbale. Louis Martinez, qui a tenté l'aventure avec *Tchevengour*, éprouve le besoin de s'expliquer de son insuffisance dans les cas où il a jeté l'éponge. La langue de Platonov est souvent exceptionnelle par la dose d'inattendu et d'imprévisible qu'il y met, et je crois que c'est la principale marque de son génie.

Dans *Tchevengour*, utopie de la steppe, qui doit quelque chose à Cervantès (la Dulcinée du héros est la défunte Rosa Luxembourg), le roman est un pèlerin qui erre à travers la Russie, « par chemins cantonnaires et vicinaux », furetant à droite et à gauche, dégottant partout des moujiks débordant d'idées qui doivent peu à l'instruction. Le seul fil vraiment conducteur est dans les yeux de Platonov ; quant à l'errance, c'est l'allègement de l'âme : comme Choumiline, personnage très secondaire, l'a lu dans un livre scientifique, le déplacement « réduit le poids du corps et de l'existence » (p. 98). Kopionkine et

Dvanov, qui chevauchent vers l'est – vers Tchevengour, ville où dans un accès de joie collective les habitants ont déplacé toutes les maisons – s'arrêtent ici et là pour mettre un peu d'ordre révolutionnaire dans les villages. Ils y compliquent la vie pour faire travailler l'intelligence locale et dérouter les éléments non alignés :

Aujourd'hui Kopionkine commença par un prologue rappelant que le but de la commune « Amitié des paysans pauvres » était de compliquer l'existence dans le but de créer une grande confusion dans les affaires et de river leur clou aux koulaks embusqués. Quand tout serait compliqué, serré, incompréhensible – expliquait Kopionkine – une intelligence honnête trouverait à travailler, tandis que les éléments importuns ne trouveraient pas à se faufiler dans les défilés étroits de la complexité (p. 153).

Sur les pas des deux chevaliers, les moujiks transformés changent de nom pour fêter le monde nouveau. L'un d'eux, qui a choisi le nom de Dostoïevski, reste baba devant les prophéties agricoles de Dvanov :

Il avait vu, définitivement, le socialisme. C'était un ciel bleu, un peu humide, qui se nourrissait de la respiration des herbes fourragères. Solidaire, le vent remuait à peine les lacs opulents des parcelles cultivées, la vie était si heureuse qu'elle ne faisait pas de bruit. Il ne restait plus qu'à établir le sens soviétique de l'existence (p. 141).

Il ne faut pas rire trop rapidement des moujiks de Platonov. Il vaut mieux se demander d'abord si, par exemple, Nicholas Negroponte, directeur du Media Lab au MIT, ne serait pas un nouveau Dvanov, et si les pauvres gens que ses prophéties technologiques mettent en transe ne seraient pas de nouveaux moujiks pâles, travaillés par le futur. Certains moujiks de Platonov sont chamboulés par les perspectives inouïes du bonheur par la technique, et ce qui les fascine dans la technique est exactement semblable à ce qui enthousiasme Negroponte dans l'ère numérique : facilité, rapidité, puissance, harmonie, universalité, convivialité¹.

1. Cet homme célèbre, qui se vante de n'avoir jamais lu grand-chose, écrit dans *L'homme numérique* : « Telle une force de la nature, l'ère numérique ne peut être

Moscou Tchestnova (orpheline de la révolution à qui on a donné un nom de ville) perd une jambe écrasée par un wagonnet sur le chantier du métro moscovite. Faut-il l'admirer, la plaindre, ou trouver ridicule sa consécration à la cause? Les trois, répond la dérision lyrique. Quand on rit, on est rarement sûr que l'on doit rire; quand on se risque à s'apitoyer ou à s'enthousiasmer, on s'expose aux sarcasmes de l'auteur. L'ambiguïté qu'on reconnaît à l'art, Platonov l'a portée très loin.

Comme le pouvoir ne savait trop sur quel pied danser avec lui, on l'a laissé tranquille. On s'est contenté d'interdire tous ses livres. C'est pourquoi *Tchevengour* et *Moscou heureuse* (écrits respectivement en 1926-1929 et dans les années 1930) nous arrivent si tard. Platonov, quant à lui, a fini sa vie dans la misère noire, dans un cagibi au fond de la cour de la Maison des écrivains. Parmi les écrivains officiels qui le voyaient balayer la cour, qui savait qu'il avait écrit quoi que ce soit?

(1998)

niée ni arrêtée. Elle possède quatre qualités essentielles qui vont lui permettre de triompher: c'est une force décentralisatrice, mondialisatrice, harmonisatrice et productrice de pouvoir. [...] Mais, surtout, mon optimisme vient de la puissance qu'apporte le numérique» (Robert Laffont, 1995, p. 281 et 283). Si Negroponte avait lu autre chose que des horaires de chemin de fer, il saurait que son discours d'un triomphalisme blindé reproduit *exactement* la voix des illuminés les plus épais de Platonov. Dans leur bouche, le communisme soviétique est toujours «une force de la nature incoercible», et la seule énonciation de ces mots les fait trembler de puissance de la tête aux pieds.

MOUVEMENTS DANS UNE ÉNIGME

Dans une entrevue, Jérôme Garcin a fait parler André Dhôtel de la « rhétorique fabuleuse » qui était le fond de son œuvre :

[...] Au fur et à mesure qu'on s'explique, on s'éloigne du réel, on projette notre raison et nos systèmes de pensée sur une réalité qui leur est tout à fait étrangère. La réalité et nos fonctions sont inconciliables. [...] La rhétorique, c'est un art de parler qui est codifié : des figures et des images aident à mieux persuader l'autre de ce qu'on veut signifier. Tandis que la Rhétorique fabuleuse, c'est exactement l'inverse. C'est l'attention prêtée aux données du monde qui sont fournies par la nature et qui ne se prêtent pas à des formules ni aux procédés d'un langage¹.

Donc, cette « rhétorique » est l'inverse d'une rhétorique, « fabuleuse » n'a rien à voir avec les fables et la « rhétorique fabuleuse » repose sur l'axiome d'un abîme, franchissable d'aucune manière volontaire, entre la réalité et l'homme.

Écartés les prestiges du discours explicatif², que reste-t-il ? La possibilité de circuler, de passer, de vagabonder, d'entrevoir par éclairs ou « failles illuminantes » (qui n'ont rien de solennel et ne donnent pas de pouvoir ; Dhôtel les qualifie de détails banals) quelque chose qui pourrait être un signe de la réalité, par rupture subtile et fugace des apparences, qui ouvre une brève perspective entre les moitiés d'un monde double. Rien de très prometteur, ni de programmable, aucune matière à système. Allez dans le monde, et voyez ce qui viendra. Dhôtel a dit ses doutes sur l'humanisme, qui peut rendre sourd et aveugle à ce qui vient du dehors et en quoi l'humanité n'est pour

1. André Dhôtel, *L'école buissonnière. Entretiens avec Jérôme Garcin*, Pierre Horay, 1984, p. 50-51.

2. Dhôtel n'était peut-être pas le seul à douter de ces prestiges. Je trouve dans Guy Sorman, au moment où il passe au bistouri la carrière de Bernard-Henri Lévy : « Entrer dans la complexité des choses ôterait tout strass au discours, et il n'y aurait plus de discours » (*Le bonheur français*, Fayard, 1995, p. 44).

rien. En somme : une fois tous les oripeaux dépouillés, pas d'autre espoir terrestre qu'un destin de vagabond à peu près nu. Allez par les chemins et vous verrez, là sont vos chances de rencontres, si elles existent. N'espérez aucune connaissance : « La rhétorique fabuleuse est un jeu tout à fait vain, toujours en suspens puisqu'elle ne concerne pas la connaissance mais l'inconnu. Alors donc allez encore plus loin » (p. 47). Autrement dit, glissez par impossibilité de faire autre chose : tout est pour vous de la glace lisse, et vous êtes vous-même de la glace lisse pour tout ce qui, dans le monde, n'est pas vous. Le lien le moins contestable est le rêve. Le discours qui prétend à autre chose est une roue de paon vaine. Voilà ce que je saisis, et le formidable sentiment de liberté qui se dégage de ces conceptions me ravit.

Un monde radicalement étrange et étranger paraît plus proche de certaines hypothèses bizarres des sciences¹ que des univers littéraires hérités. Rejetant toute logique psychologique ou autre comme manière d'expliquer et de justifier, tourné vers l'énigme du monde extérieur et incluant l'humanité dans cette énigme², l'univers de Dhôtel a dérivé vers le portrait non conventionnel, comme rêvé, sans cohérence apparente, qui témoigne d'une espèce de rigueur obtenue en se moquant de la rigueur. Pour qui ne croit pas aux explications, il reste à montrer des mouvements en évitant de laisser croire à une organisation quelconque.

Rhétorique fabuleuse se divise en trois parties : « Le grand rêve des floraisons », « Le vrai mystère des champignons » et « Rimbaldiana ». Les propos tenus dans le premier texte sont placés dans la bouche d'un

1. Par exemple, la réalité impliée de David Bohm ou les dimensions repliées, les univers parallèles supposés par une avenue de la théorie des supercordes. Dhôtel y fait penser en plaçant ce rêve de la réalité dans la bouche de son narrateur : « Il n'y a pas de monde sans un autre monde qui donne vie aux images les plus singulières et les plus nécessaires » (p. 41).

2. D'où le désarroi de bien des critiques que la privation de cohérence psychologique dans les livres de Dhôtel paraît avoir mis en manque : « Qu'est-ce que c'est que ça ? On se prend la tête entre les mains, etc. » Si la critique a gémi, un écrivain comme Christian Bobin semble avoir, quant à lui, tiré grand profit de la rhétorique fabuleuse. Peut-être aussi Jean Echenoz, que la psychologie paraît laisser indifférent.

individu étrange, un philosophe¹ qui n'écrit rien, n'enseigne rien, aussi a-philosophe que philosophe, puisqu'il essaie de « prononcer des phrases sans avoir réfléchi » et s'évertue à parler « le plus souvent sans rien signifier », ce qui le place un peu à part dans un monde où tant de gens enseignent quelque chose de sûr, et où chacun est persuadé de dire des mots déterminants, « ne serait-ce que sur la température ». Prié de parler des fleurs, l'énergumène déclare que « les fleurs ont une existence surnaturelle », car « inconcevable à jamais », radicalement irréductible au cerveau humain. Après les fleurs, les champignons mettent en évidence l'illusion de connaissance consubstantielle à l'esprit, puis c'est le tour de la quête de Rimbaud, qui « ne voulait surtout pas faire semblant de savoir comme c'est l'usage ».

Les univers littéraires habituels mettent de la clarté, de la logique, de la continuité où il n'y en a peut-être pas. Ils figent ce qui se dérobe derrière le halo d'incapacité des témoignages. Ils caricaturent, ils simplifient en éclairant trop ou en cadastrant l'impénétrable. Est-ce en cela, plutôt que par l'imagination ou l'invention, qu'ils sont fictifs ? Même quand ils prétendent inquiéter ou terroriser, ils sont rassurants comme l'est, pour les enfants, la géométrie plane et prévisible des contes. Même le lecteur de Sade peut sortir de sa lecture moins épouvanté par ses propres possibilités monstrueuses. Dans l'hystérie meurtrière du monde de Sade, le principal souci est encore de s'entourer de justifications logiques, de faire système, c'est-à-dire de se rassurer. Un univers littéraire qui voudrait témoigner justement du monde, c'est-à-dire rendre compte de ce qu'il a d'« inétablistable », devrait aller ailleurs, toujours ailleurs, et c'est ce que fait Dhôtel, avec une liberté opposée à ce qu'il appelle crédulité². Résultat : au lieu de se sentir plus avancé, plus assuré, plus intelligent, plus important, plus puissant, plus distrait ou plus pacifié en terminant le livre, le

1. Professeur de philosophie, mais apparemment incapable de placer la philosophie sur un monticule, Dhôtel déclarait que cette discipline, telle qu'on l'enseigne, est un moyen de réussir des examens de philosophie.

2. C'est apparemment le sens qu'il prête à la phrase d'Herman Melville placée en exergue au *Vrai mystère des champignons*. Il y est question de l'intelligence qui engendre « le plus de foi et le moins de crédulité ».

lecteur se sent plus imbécile, moins satisfait, plus ignorant, plus incapable, plus perdu, plus à la merci de tout, mais libéré aussi, comme d'un carcan.

(1998)

André Dhôtel, *Rhétorique fabuleuse*, Garnier, 1983.

EN ROUTE POUR L'HIVER

Je trouve trop rarement des livres qui savent me donner le sentiment que leur auteur partage un peu mon chemin, et c'est avec joie que j'ai découvert dernièrement *Winter*, de Rick Bass (traduit de l'américain par Béatrice Vierende, Hoëbeke, 1998, 204 p.). J'y ai aimé dès le début la couverture (un tableau hivernal, nocturne, avec neige, maison de bois sombre et petite fenêtre allumée), le nom de la collection à laquelle appartient le livre («Le Grand dehors») et les phrases de Barry Lopez (sur les bœufs musqués) placées en exergue. La suite ne m'a pas déçu, sauf par endroits où le bavardage prend le pas sur les aperçus singuliers. Origine du livre : avec sa compagne Elizabeth (peintre), Rick Bass (écrivain) fuit le sud des États-Unis vers une vallée du Montana, pour y devenir gardien d'une propriété isolée. *Winter* est le journal intermittent du premier hiver là-bas, près de la frontière de la Colombie-Britannique. Principal motif de cette fuite : «Je me cache, ici dans les montagnes – ça ne fait aucun doute. La décrépitude de notre nation est exaspérante. Nous sommes vraiment en train de sombrer dans le gâtisme. J'ai l'impression que nous sommes tout proches de la fin» (p. 119). Bass ne se juge pas indemne de cette décrépitude : «[...] je m'en suis voulu à mort de m'être permis de critiquer le déclin des critères américains, [...] puisque je ne valais pas mieux qu'un autre, que j'étais tout aussi responsable de ce déclin que mes concitoyens [...]» (p. 185). Voilà donc ce que fuit l'auteur, en lui et hors de lui, en allant se colleter sans intermédiaires avec le monde naturel, qu'une bonne part de l'entreprise contemporaine tend à escamoter en le réduisant à un insignifiant décor de loisirs où ne devrait jamais tomber une goutte de pluie. L'accent est mis sur l'évocation éclatante et précise de la vie quotidienne, à titre d'assurance contre l'angoisse, de conjuration des cauchemars, dirait-on, dans un style qui donne de l'importance aux clôtures (fermeture du paragraphe ou des observations du jour, ou abandon volontaire de la fermeture, pour diverses raisons), car Bass, qui a appris qu'il faut «toujours refermer ce que l'on a ouvert» (p. 183), s'interroge sur «la

façon dont les ouvertures sont refermées dans les grands romans, dont les ouvertures de tout premier ordre sont tellement tendues qu'elles resteront debout de toute éternité» (p. 188). Lecteurs, comprenez-vous quelque chose à ces ouvertures tendues et debout? Moi, rien du tout, mais avec votre intelligence, vous comprendrez en lisant le livre. Si je ne m'abuse, le fond du projet de Bass est d'essayer de contrôler son existence dans ce monde: « Simplement, comme disait Thoreau, la plupart d'entre nous [les habitants de la vallée] veulent examiner leur vie, en même temps que le monde qui les entoure – un monde qui, ici dans les montagnes, vous me croirez si vous voulez, n'est pas tant contrôlé par les autres que par soi-même » (p. 147).

(1999)

INDEX DES NOMS

A

Ab der Halden, Charles, 435
 Acquelin, José, 109, 111, 112, 113, 114,
 115, 371, 372, 389
 Agamben, Giorgio, 355
 Aichinger, Ilse, 347, 348, 349
 Aïgui, Guennadi, 104, 105, 106, 261, 262,
 396, 440
 Akhmatova, Anna, 17, 52, 53
 Alcuin, 175
 Alfieri, Vittorio, 42
 Alonzo, Anne-Marie, 134, 414, 415
 Amérindiens, 195
 Amichaï, Yehuda, 361, 362, 363
 Ancelet-Hustache, Jeanne, 166
 Ancet, Jacques, 388
 Angelini, Dyerval, 177
 Angelini, Patrice D., 320
 Angelloz, J. F., 127, 128
 Apollinaire, Guillaume, 60, 92, 149, 179,
 304, 367, 373
 Aragon, Louis, 310
 Arel, Gaston, 316
 Arnim, Achim von, 237
 Arnim, Elizabeth von, 237, 238, 239, 240
 Aron, Raymond, 262
 Arthur, André, 197
 Ashbery, John, 313
 Asselin, Olivar, 432, 433, 436
 Aubert de Gaspé, Philippe, 409, 432
 Aubin, Denis, 134, 135, 136
 Auerbach, Erich, 83
 Ausländer, Rose, 439, 440, 441

B

Baccelli, Monique, 321
 Bach, Johann Sebastian, 37, 43, 80, 200,
 406
 Bachelard, Gaston, 286
 Bachmann, Ingeborg, 347
 Balbulus, Notker, 429, 430
 Balfour, Graham, 217
 Balzac, Honoré de, 23, 24, 433
 Barilier, Étienne, 88
 Barthe, Ulric, 434
 Basile, Jean, 15
 Bass, Rick, 465, 466
 Bateson, Gregory, 176
 Baudelaire, Charles, 22, 59, 60, 61, 68, 85,
 90, 119, 121, 148, 150, 153, 172, 174,
 184, 198, 199, 201, 301, 374, 376
 Beaulieu, Germaine, 190
 Beaulieu, Michel, 144, 251
 Beaumarchais (Pierre Augustin Caron),
 402
 Beausoleil, Claude, 99, 189, 270, 286, 287,
 291, 370, 388, 389
 Becker, Jürgen, 98
 Beckett, Samuel, 34, 295
 Beckford, William, 216
 Beethoven, Ludwig von, 43
 Begot, Jean-Pierre, 82
 Behan, Brendan, 247
 Bellefeuille, Normand de, 73, 75, 193, 291,
 293, 379
 Bellow, Saul, 264
 Ben Jelloun, Tahar, 288, 289, 290
 Benn, Gottfried, 29, 43, 60, 62, 99, 117,
 118, 205, 206, 349
 Berg, Alban, 43, 88
 Bergamin, José, 346

- Bernard, Claude, 84
 Bertrand, Aloysius, 21, 119, 121
 Bessette, Arsène, 432
 Binet, Étienne, 355
 Bishop, Elizabeth, 313, 314, 315, 329
 Blais, Marie-Claire, 329, 455
 Blake, William, 83, 84, 126, 220, 422
 Blanchot, Maurice, 327
 Blixen, Karen, 221, 222, 223, 224
 Bloom, Allan, 264
 Blouin, Louise, 285, 307
 Bobin, Christian, 462
 Boèce, 175
 Boehme, Jacob, 321
 Bohm, David, 157, 462
 Bohr, Niels, 344, 421, 422
 Boileau, Nicolas, 310
 Bokanowski, Hélène, 208
 Bonald, Louis de, 21
 Bonaparte, Napoléon, 21, 23
 Bonnefoy, Yves, 30, 200, 201, 202, 239, 268, 269, 270, 317, 391, 394
 Bonner, Elena, 249
 Boorman, John, 245
 Bordes, Xavier, 79, 80, 81
 Borduas, Paul-Émile, 184
 Borges, Jorge Luis, 123, 124
 Bosquet, Alain, 122, 189
 Bossuet, Jacques Bénigne, 21, 52, 317
 Boucher, Denise, 191, 192, 309
 Bougainville, Louis Antoine, 398
 Bouguereau, William, 73, 74, 75
 Boulgakov, Mikhaïl, 52
 Bounine, Ivan, 243, 246
 Bourdaloue, Louis, 244
 Bourges, Élémir, 74
 Boutang, Pierre, 126, 128, 129
 Bouvier, Nicolas, 427
 Bowles, Jane, 315
 Boyer, Régis, 264
 Brahms, Johannes, 33
 Brault, Jacques, 63, 64, 197, 279, 326, 345, 355
 Brébeuf, Jean de, 437
 Brecht, Bertolt, 19
 Brentano, Clemens, 41
 Breton, André, 118, 216, 317
 Brindeau, Serge, 280
 Brod, Max, 225
 Brodski, Joseph, 169
 Brontë, Charlotte, 265
 Brontë, Emily, 260, 329
 Brossard, Nicole, 99, 250, 270, 286, 289, 338, 340, 379, 380, 381
 Browning, Elizabeth Barrett, 265
 Browning, Robert, 265
 Bruegel l'Ancien, Pieter, 18
 Bruhns, Nikolaus, 404
 Brun, Jean, 115
 Buies, Arthur, 432
 Butor, Michel, 189
 Byron, George Gordon, Lord, 265
- C
 Caccia, Fulvio, 280
 Cage, John, 74
 Camus, Albert, 41
 Cantor, Georg, 341, 342
 Capra, Fritjof, 171, 172
 Caproni, Giorgio, 54, 320
 Carroll, Lewis, 45, 191, 302
 Castaneda, Carlos, 40, 53, 181
 Castegnier, Maïcke, 350
 Castex Menier, Patricia, 280
 Cattai, Georges, 405
 Cavafy, Constantin, 46, 83, 452
 Celan, Paul, 60, 106, 262, 270, 348, 349, 352, 440
 Céline, Louis-Ferdinand, 204, 244, 264, 407
 Cendrars, Blaise, 78, 174, 429
 Cervantès, Miguel de, 18, 19, 20, 246, 265, 458
 Cézanne, Paul, 104, 121, 311
 Chalamov, Varlam, 294, 295, 296
 Chamberland, Paul, 251, 277, 305
 Champlain, Samuel de, 437
 Chandler, Raymond, 305
 Chapdelaine Gagnon, Jean, 133, 144
 Chaplin, Charlie, 88
 Chappuis, Pierre, 359, 364
 Chaput, Benoît, 350, 353
 Char, René, 46, 71, 86, 121, 181, 183, 184, 282, 317, 330, 360, 364
 Charlebois, Jean, 131, 132, 134
 Charron, François, 137, 138, 198, 303, 342

- Chateaubriand, François-René de, 21, 22, 42, 52, 71, 117, 119, 214, 264, 294
 Chatwin, Bruce, 425, 427
 Chedid, Andrée, 274
 Chénier, André, 150
 Chentalinski, Vitali, 442
 Chopin, Auguste, 119
 Chopin, Frédéric, 43, 118, 215
 Chostakovitch, Dimitri, 52
 Chrestien de Troyes, 17, 140, 145, 245
 Christ (v. Jésus-Christ)
 Cingria, Charles-Albert, 429, 430, 431, 436
 Cixous, Hélène, 292, 341, 415
 Clare, John, 152, 329
 Claudel, Paul, 35, 46, 52, 71, 92, 163, 317, 451
 Cliche, Mireille, 278
 Cloutier, Guy, 196, 197
 Cluny, Claude Michel, 232
 Coldefy-Faucard, Anne, 442
 Collette, Jean-Yves, 134, 197, 198
 Coloane, Francisco, 425
 Condé, prince de, 20, 21
 Coppée, François, 144, 153
 Corbière, Tristan, 91
 Corriveau, Hugues, 134
 Couffon, Claude, 71
 Couperin, François, 91, 397
 Courbet, Gustave, 59
 Cowan, Judith, 358, 443
 Crane, Hart, 152, 329
 Cravan, Arthur, 82, 350
 Creeley, Robert, 368
 Cros, Charles, 91, 148
 Cummings, E.E., 104
 Curtius, Ernst Robert, 174
 Cyr, Gilles, 28, 141, 208, 209, 210, 211, 212, 283, 297, 298, 299, 300, 326
- D**
 Dadelsen, Jean-Paul de, 41, 42, 191
 Daillie, René, 98
 Dante (Alighieri), 68, 102, 121, 270
 Dantin, Louis, 152, 153, 154
 Dargis, Daniel, 317, 319
 Darras, Jacques, 102
 Dattas, Lydie, 342, 371
 Daudet, Alphonse, 46
 David, Carole, 286
 David, roi d'Israël, 79, 232
 Debord, Guy, 413
 Debussy, Claude, 76, 118
 Defoe, Daniel, 68
 Degas, Edgar, 25
 Delacroix, Eugène, 342
 Delaveau, Philippe, 280
 Delay, Florence, 195
 Delécluze, Étienne-Jean, 22, 23, 419
 Deleuze, Gilles, 324
 Denis, Lily, 169
 Denis, Philippe, 161
 Denton, Michael, 427
 De Place, Pierre, 71
 De Quincey, Thomas, 265
 Déry, Francine, 191, 272
 Desautels, Denise, 286, 297, 309
 Desbordes-Valmore, Marceline, 201
 Deschênes, Richard, 350
 Des Forêts, Louis-René, 208
 Desjardins, Louise, 134, 135, 137
 D'Espagnat, Bernard, 172
 DesRuisseaux, Pierre, 28, 326, 327
 Dhôtel, André, 38, 39, 40, 163, 461, 462, 463, 464
 Diacre, Paul, 174, 175
 Dickens, Charles, 68, 223, 265
 Dickinson, Emily, 60, 104, 161, 162, 164, 260, 261, 265, 329, 373, 375, 382
 Diderot, Denis, 402
 Dieu, 14, 19, 66, 92, 104, 117, 157, 158, 161, 222, 224, 238, 251, 252, 254, 259, 312, 345, 346, 347, 362, 383, 396, 402, 403, 444, 445, 454
 Dillard, Annie, 445, 447
 Dobzynski, Charles, 285, 287
 Donne, John, 66
 Dorion, Hélène, 333, 334, 389
 Dostoïevski, Fedor, 68
 Doumic, René, 155
 Droste-Hülshoff, Annette von, 201
 Du Bouchet, André, 299, 391, 405
 Ducharme, Guy, 282, 283, 284, 326
 Ducharme, Réjean, 316
 Dufrenne, Mikel, 85, 86
 Duhaime, André, 132, 137
 Duhamel, Georges, 35

Du Maurier, Daphné, 257
 Dumont, Fernand, 454
 Dupin, Jacques, 391
 Dupré, Louise, 193, 194, 379
 Duprey, Jean-Pierre, 277
 Du Roure, René, 435
 Duruflé, Maurice, 43
 Dyer, Colin, 231
 Dyson, Freeman, 421, 422, 423

E

Echenoz, Jean, 462
 Eckhart, Johannes (Maître), 165, 166, 167, 345, 444
 Eichendorff, Joseph von, 232, 233, 234
 Einstein, Albert, 74
 Ekelöf, Gunnar, 179, 180
 Eliot, George, 265
 Eliot, Thomas Stearns, 117, 126, 376, 452
 Elpis, 175
 Eluard, Paul, 85, 111, 163, 179, 187, 188, 317, 351
 Elytis, Odysseus, 79, 80, 81, 117
 Emerson, Ralph Waldo, 265
 Espriu, Salvador, 346
 Essénine, Sergueï, 394

F

Faraday, Michael, 210
 Farazzi, Patricia, 280
 Farrokhzad, Forough, 330, 331
 Felx, Jocelyne, 191
 Ferron, Jacques, 164
 Feynman, Richard, 345
 Fiori, Gabriella, 262, 263
 Fischer, Ernst, 65, 66, 67, 71, 347
 Flaubert, Gustave, 22, 74
 Floupette, Adoré, 78
 Follain, Jean, 38
 Fontane, Theodor, 204, 205, 206
 Formentelli, Eliane, 202
 Forster, E. M., 237, 238, 240
 Fortin, Marc-Aurèle, 184
 Fortunat, Venance, 175, 176
 Fournier, Jules, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438
 France, Anatole, 124
 Francoeur, Lucien, 370

Fréchette, Jean-Marc, 130, 326, 350, 424
 Frémy, Arnould, 419
 Frénaud, André, 113, 204
 Frost, Robert, 313

G

Gadamer, Hans-Georg, 198, 349
 Gagnon, Louise, 350
 Gagnon, Madeleine, 323, 324, 325
 Gallet, René, 192, 405
 Galois, Évariste, 341, 342
 Gandhi, Mahatma, 74
 Garcin, Jérôme, 461
 Garneau, François-Xavier, 432, 433, 437
 Garneau, Sylvain, 324
 Garnier, Pierre, 60
 Gaspar, Lorand, 127, 128
 Gaudet, Gérard, 193, 194, 285, 286
 Gauthier, Christiane, 144
 Gauvin, Lise, 250
 Géraldy, Paul, 144
 Gérin-Lajoie, Antoine, 246, 408, 409, 410, 411, 412, 432
 Gérin-Lajoie, Paul, 409
 Gesualdo, Carlo, 341
 Ghil, René, 74, 273
 Gibson, Graeme, 69, 70
 Gide, André, 73, 82, 246, 264, 409, 452
 Giguère, Roland, 190, 191
 Giono, Jean, 330
 Girard, Rodolphe, 432
 Giraudon, Philippe, 232
 Girouard, Lisette, 338, 340
 Glaeser, 41
 Glass, Philip, 74
 Gobineau, Arthur de, 28
 Godin, Gérard, 112, 318, 319
 Goethe, Johann Wolfgang von, 43, 96
 Goffette, Guy, 269
 Gombrowicz, Witold, 34
 Góngora y Argote, Luis de, 287
 Gourmont, Rémy de, 119, 174, 429
 Gracq, Julien, 22, 399
 Grandbois, Alain, 453
 Grandmont, Éloi de, 147, 324, 351
 Gregory, Augusta, 240
 Grigny, Nicolas de, 43
 Grimmshausen, Hans Jacob, 19

Grosjean, Jean, 354, 355, 356
 Grünewald, Matthias, 383
 Guattari, Félix, 324
 Guen, Hamon, 398
 Guericke, Otto von, 27
 Guérin, Maurice de, 47, 111, 117, 118, 119, 416
 Guerne, Arnel, 127, 128
 Guidacci, Margherita, 261, 330, 382, 383, 384
 Guillén, Jorge, 43, 53, 80, 117, 303, 382
 Guillevic, Eugène, 197, 307, 309, 448
 Guitton, Jean, 450
 Guyon, Marc, 269

H

Haendel, Georg Friedrich, 33
 Hamelin, Louis, 366
 Hammer, Jean-Pierre, 65, 66
 Hamsun, Knut, 38, 243, 246, 264
 Handke, Peter, 173, 181, 402
 Hardy, Christine, 159
 Hardy, Thomas, 433
 Hawthorne, Nathaniel, 265
 Haydn, Joseph, 33
 Heaney, Seamus, 313, 396
 Hébert, Anne, 329, 453, 455
 Hébert, François, 324, 326, 327
 Hechter, Michèle, 218
 Hélishachar, 175
 Hénault, Gilles, 301, 303
 Herbert, George, 421
 Heredia, José-Maria de, 148, 150
 Hermas, 406
 Herreweghe, Philippe, 406
 Herzog, Werner, 19, 20
 Higginson, Thomas W., 265
 Hikmet, Nâzim, 104
 Hill, Geoffrey, 192, 193, 194, 233, 352
 Hitler, Adolf, 400
 Holan, Vladimir, 360, 361, 363
 Hölderlin, Friedrich, 59, 60, 206, 233, 287, 341, 342, 416, 417
 Homère, 288
 Hoover, Helen, 243, 244
 Hopkins, Gerard Manley, 43, 46, 47, 48, 49, 53, 80, 85, 90, 104, 141, 142, 143,

146, 193, 208, 210, 218, 242, 313, 329, 392, 404, 405, 406, 407, 423, 449
 Horic, Alain, 111, 192
 Horváth, Ödön von, 402, 403
 Hoss, Marwan, 330, 331
 Hreglich, Bernard, 280
 Huchel, Peter, 233, 234, 347
 Hugo, Victor, 22, 23, 117, 150, 229
 Huston, Nancy, 262
 Huysmans, Joris-Karl, 74, 78

I

Isaïe, le prophète, 373
 Iser, Wolfgang, 198
 Issenhuth, Jean-Pierre, 287

J

Jaccottet, Philippe, 38, 52, 85, 162, 163, 164, 181, 277, 376, 377, 378, 391
 Jacob, 156
 Jacob, Max, 89, 92, 235, 315, 357
 Jacobsen, Jens Peter, 258, 259
 Jacquet de la Guerre, Élisabeth, 176
 Jalbert, Marthe, 138, 139
 Jambe de fer, Philibert, 176
 James, Henry, 201
 Jarry, Alfred, 71, 73, 170
 Jauss, Hans Robert, 198
 Jeffers, Robinson, 423
 Jésus-Christ, 92, 98, 156, 157, 158, 265, 406
 Jihad Hassan, Kadhim, 289
 Jiménez, Juan Ramón, 43, 261, 346
 Job, 288
 Jolliet, Louis, 426
 Jourdan, Pierre-Albert, 181, 182, 202, 277
 Jouve, Pierre Jean, 43, 59, 60, 85, 92, 93, 122, 179, 185, 186, 190, 210, 239, 278, 310, 317, 376, 450
 Joyce, James, 34, 241
 Juarroz, Roberto, 344, 345, 346, 358
 Jünger, Ernst, 54, 118, 171, 172, 173

K

Kafka, Franz, 34, 134, 225, 295
 Kantchev, Nikolai, 96, 97, 98
 Keats, John, 67, 265
 Keineg, Paol, 280

Kérel, François, 52
 Keyserling, 41
 Khlebnikov, Velimir, 104, 154
 Kierkegaard, Søren, 454
 Kinnell, Galway, 394, 395, 396
 Kisensik, 398
 Klossowski, Pierre, 59, 60
 Král, Petr, 60, 277

L

Labine, Marcel, 134, 136, 291
 La Bruyère, Jean de, 71
 Lacarrière, Jacques, 332
 Lachaine, France, 272
 La Corne, Luc de, 398
 Lacourcière, Luc, 153
 La Fayette, Mme de, 201
 La Fontaine, Jean de, 215
 Laforgue, Jules, 91, 386
 Lamartine, Alphonse de, 36, 117, 150, 304, 310
 Lambersy, Werner, 134, 307, 308, 309
 Lambert, Jean-Clarence, 179, 180
 Lambert, Jean, 69
 Lamontagne, Marie-Andrée, 211
 Lamontagne, Patricia, 370, 372
 Landolfi, Tommaso, 320, 321, 322
 Lapierre, René, 304, 305, 306, 326
 Lapointe, Gatien, 455
 Lapointe, Paul-Marie, 270, 454
 Larbaud, Valery, 78
 Larkin, Philip, 385, 386, 387
 La Rochefoucauld, 202
 Larocque, Marie-Christine, 289, 292, 293
 Larronde, Olivier, 451
 Lasnier, Rina, 117, 156, 157, 158, 200, 209, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 326, 342, 418, 419, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457
 Lassailly, Charles, 365
 La Tour du Pin, Patrice de, 90, 452
 Laurier, Johanne, 273
 Lautréamont (Isidore Ducasse), 91, 119
 Léautaud, Paul, 148
 Le Bris, Michel, 201, 217
 Leclerc, Rachel, 144
 Le Clézio, J.M.G., 426
 Lecomte, Gérard, 358, 359

Le Dantec, Yves-Gérard, 147
 Le Gaufey, Guy, 385
 Lemaire, Jean-Pierre, 280
 Lemaire, Michel, 28, 78, 277
 Le May, Pamphile, 270
 Lenau, Nikolaus, 233
 Leopold, Aldo, 426, 427, 428
 Lévesque, Robert, 15
 Lévi-Strauss, Claude, 229
 Lewis, David, 355
 Leyris, Pierre, 329, 405
 Libera, Alain de, 166
 Lindegren, Erik, 180, 452
 Liscano, Juan, 71, 72
 Lombard, Jean-Pierre, 167
 Longchamps, Renaud, 144
 Lopez, Barry, 465
 Lorrain, Jean, 74
 Lossky, Véronique, 219
 Louis XVIII, 21, 23
 Louvigny de Montigny, Jean-Baptiste, 437
 Lovelock, James, 421
 Lowell, Robert, 313
 Lowry, Malcolm, 78, 265, 266, 366
 Lozeau, Albert, 153
 Ltaif, Nadine, 274, 275, 326
 Luca, Bujar, 357, 358, 359
 Lulli, Jean-Baptiste, 430
 Lupasco, Stéphane, 159
 Luther, Martin, 41, 42
 Luzi, Mario, 54, 55, 56, 57, 100, 101, 102, 117, 159, 320, 321
 Lycophron, 145

M

Macé, Gérard, 202
 Machado, Antonio, 346
 Maeterlinck, Maurice, 148
 Mahler, Alma, 225
 Mahler, Gustav, 76, 77
 Mailhot, Laurent, 51, 251
 Maistre, Joseph de, 21
 Malherbe, François de, 310, 317
 Mallarmé, Stéphane, 23, 24, 25, 35, 36, 89, 90, 91, 119, 150, 163, 174, 449
 Mambrino, Jean, 405
 Manceron, Yvonne, 224

- Mandelstam, Ossip, 17, 29, 32, 35, 37, 43, 46, 52, 53, 85, 117, 192, 209, 348
 Mansfield, Katherine, 160, 237, 330
 Marchamps, Guy, 133, 134
 Marchand, Jacques, 32
 Marcotte, Gilles, 15, 147, 278, 324, 356, 453
 Marie de l'Incarnation (Marie Guyart), 339
 Marie, la Vierge, 79, 156, 157, 158, 259, 260
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 164
 Marquette, Jacques, 426
 Marteau, Robert, 103, 391, 392, 393, 405, 451
 Marthe et Marie, 165, 166
 Martinez, Louis, 442, 458
 Masson, Jean-Claude, 269
 Mathevet, Jean-Claude, 398
 Maur, Raban, 43, 175
 Mayer, Hans, 66
 Mayor, Federico, 369
 Mc Murray, Line, 122, 124, 198
 Melançon, Charlotte, 53, 142, 143, 144, 145, 146, 326, 329, 373, 374, 375
 Melançon, Robert, 28, 31, 32, 33, 299, 324, 326, 328, 411, 427
 Melville, Herman, 265, 329, 330, 331, 463
 Ménard, Louis, 201
 Mendès, Catulle, 152
 Mercator, Gérard, 149
 Méryon, Charles, 60
 Meschonnic, Henri, 134
 Messiaen, Olivier, 86, 176
 Michaux, Henri, 121, 179
 Michelet, Claude, 244
 Migne, 175
 Milosz, Czesław, 43, 44, 45, 83, 84, 92, 148, 163, 276, 277
 Milosz, O. V. de Lubicz, 43, 83, 451
 Milton, John, 330
 Miron, Gaston, 250, 324, 454
 Mistral, Christian, 365, 366
 Mistral, Gabriela, 66
 Mizón, Luis, 395, 396
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 73, 89, 215, 379, 402
 Monnier, Henri, 73
 Montaigne, Michel de, 161, 162
 Montale, Eugenio, 177, 178, 202, 320, 322
 Montcalm, Louis-Joseph de, 398
 More, Thomas, 329
 Moreau, Gustave, 74
 Morency, Pierre, 120, 121, 159, 160, 279, 280, 281, 326
 Morisseau, Roland, 194
 Morrisson, Jim, 277
 Moses, Emmanuel, 234
 Movallali, Kéramat, 330
 Movallali, Valérie, 330
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 43, 185, 341, 342, 360
 Muir, Michel, 302, 303
 Musil, Robert, 258
 Musset, Alfred de, 90, 150
- ## N
- Nabokov, Vladimir, 124
 Nadeau, Gabriel, 153
 Naguibine, Youri, 314
 Negroponte, Nicholas, 459, 460
 Nelligan, Émile, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 318
 Nepveu, Pierre, 51, 76, 77, 99, 198, 199, 250, 251, 326
 Néron, Alain, 350
 Néron, Denys, 28, 97, 326, 327, 328, 341, 342, 343
 Neruda, Pablo, 394
 Nerval, Gérard de, 85, 200, 201, 335
 Nicéas de Rémésiana, 175
 Nicolescu, Basarab, 159
 Nivers, Guillaume Gabriel, 176
 Nouveau, Germain, 91, 148
 Novalis, Friedrich, 118, 341, 347
- ## O
- O'Brien, Flann, 34, 241
 O'Casey, Sean, 34, 246
 O'Hanlon, Redmond, 229
 O'Neddy, Philotée, 201
 O'Neil, Jean, 398
 Oppen, George, 368
 Orcel, Michel, 280
 Ossian, 356

Ouellette, Fernand, 99, 454
 Outin, Jacques, 180, 368
 Ouvré, Achille, 23
 Ovide, 65, 66

P

Pager, Jeanne, 116
 Pagnol, Marcel, 245
 Paris, Pierre, 174, 175, 176
 Pärt, Arvo, 176
 Pascal, Blaise, 404, 422
 Paseyro, Ricardo, 346
 Pasternak, Boris, 104
 Paulhan, Jean, 38, 278
 Paulin d'Aquilée, 175
 Paz, Octavio, 313, 314, 335, 337, 388
 Penderecki, Krzysztof, 176
 Péret, Benjamin, 216
 Pessoa, Fernando, 86, 452
 Pétrarque, 356
 Petropoulos, Élias, 332, 333, 334
 Peyinghaus, Marianne, 399, 400, 401
 Pfister, Gérard, 424
 Picard, Max, 454
 Piché, Alphonse, 98, 99, 311, 312, 324, 326, 332, 454
 Pinel, Philippe, 159
 Plath, Sylvia, 29, 30, 187, 188, 219, 220, 329
 Platon, 100
 Platonov, Andreï, 123, 124, 125, 168, 169, 170, 442, 443, 458, 459, 460
 Pleau, Michel, 389, 390
 Poe, Edgar Allan, 34, 126, 153, 356
 Ponge, Francis, 184, 317
 Porchia, Antonio, 364, 365, 366
 Poulin, Aline, 292, 293
 Pound, Ezra, 320
 Powers, Jessica, 330
 Pozier, Bernard, 307
 Pozzi, Antonia, 152
 Praz, Mario, 148
 Prévost, Charles-Victor, 192
 Proust, Marcel, 71, 83, 94, 204, 206, 294
 Prudence, 174, 175
 Prudhomme, Sully, 155
 Purcell, Henry, 85

Q

Quasimodo, Salvatore, 61, 209
 Quignard, Pascal, 331

R

Rabbe, Alphonse, 152
 Rabelais, François, 18, 19, 20, 71, 223, 292
 Rabhi, Pierre, 444, 445, 446
 Racine, Jean, 175, 310, 317
 Rainier, Lucien, 153
 Rancé (Armand Jean Le Bouthillier de), 52
 Récamier, Mme (Jeanne F. Bernard), 22
 Réda, Jacques, 310, 311
 Renard, Philippe, 54, 100, 321
 Reumaux, Patrick, 34, 265
 Revel, Jean-François, 36
 Reverdy, Pierre, 85, 90, 92, 179, 317, 355
 Richer, Jocelyne, 343
 Rilke, Rainer Maria, 60, 117, 118, 126, 127, 128, 154, 258, 259, 260, 376, 394
 Rimbaud, Arthur, 25, 27, 36, 40, 88, 90, 91, 111, 117, 120, 121, 143, 150, 163, 200, 407, 412, 419, 423, 463
 Ritsos, Yánnis, 304
 Ritz, Jean-Georges, 405
 Robel, Léon, 105
 Robin, Marthe, 450
 Roditi, Édouard, 216
 Roditi, Georges, 405
 Rollinat, Maurice, 78
 Rosewicz, Tadeusz, 361
 Roubaud, Jacques, 195, 201, 310, 355, 356, 367
 Rougemont, Denis de, 41
 Rousseau, Jean-Jacques, 109, 436
 Roy, André, 99, 100, 134
 Roy, Bruno, 137
 Royer, Jean, 132, 133, 134, 287
 Rubeš, Jan, 60
 Ruskin, John, 265

S

Saba, Umberto, 46, 202, 320
 Sachs, Nelly, 347, 440
 Sade, Donatien Alphonse, 463
 Sagard, Gabriel, 437

- Saint Bernard, 214, 408
 Saint Guillaume, 408
 Saint Jean, 101
 Saint Paul, 373
 Saint-Denys Garneau, Hector de, 121, 198, 199, 357, 453
 Saint-Exupéry, Antoine de, 409
 Saint-John Perse, 52, 84, 85, 86, 90, 92, 115, 116, 117, 121, 127, 194, 310, 317, 349, 376, 451, 452
 Saint-Simon (Louis de Rouvroy), 71
 Sakharov, Andreï, 249
 Salinas, Pedro, 346
 Samain, Albert, 153
 Sanchez Abreu, Rosalia, 115
 Sand, George, 265
 Sarraute, Nathalie, 310
 Scève, Maurice, 317
 Schongauer, Martin, 383
 Schopenhauer, Arthur, 25, 145
 Schubert, Franz, 200
 Schultz, Bruno, 234
 Schwob, Marcel, 74, 78
 Sedulius, Cælius, 175, 176
 Segalen, Victor, 121, 317, 451
 Seifert, Jaroslav, 59, 60, 61, 62
 Sereni, Vittorio, 320, 321, 322
 Serres, Michel, 234, 248, 427
 Seurat, Georges Pierre, 238
 Sévigné, Mme de, 202, 223, 244
 Shakespeare, William, 19, 20, 30, 65, 92, 146, 246, 265, 330, 358, 373, 374, 402
 Simeone, Bernard, 54, 100, 321, 382
 Siniavski, Andreï, 294
 Sitwell, Edith, 218, 219
 Sjöstrand, Östen, 352, 353
 Söderblom, Staffan, 180, 190
 Sojcher, Jacques, 134
 Soljenitsyne, Alexandre, 245, 294, 399, 407
 Sollers, Philippe, 312
 Solmi, Sergio, 202, 203
 Sorman, Guy, 461
 Soubrou, Bernadette, 225
 Soupault, Philippe, 216
 Soutine, Chaïm, 29
 Spengler, Oswald, 454
 Spire, André, 429
 Sponde, Jean de, 66
 St-Germain, Monique, 273
 St-Louis, Anick, 350
 Staël, Mme de, 21
 Staël, Nicolas de, 30, 208, 302, 303
 Steiner, George, 29, 355
 Steiner, Rudolf, 221
 Stendhal (Henri Beyle), 36, 71, 213, 214, 419
 Stevenson, Robert Louis, 201, 217, 218, 220, 221, 407
 Stoskopf, Sébastien, 74
 Stratford, Philip, 31, 33
 Suied, Alain, 405
 Supervielle, Jules, 92, 179
 Swedenborg, Emmanuel, 83, 84
 Swift, Jonathan, 34, 58, 229, 318
 Synge, John Millington, 34, 240, 266, 267
 Szondi, Peter, 349
- ## T
- Tagore, Rabindranath, 452
 Tchekhov, Anton, 402
 Teilhard de Chardin, Pierre, 447
 Tennyson, Alfred, 46, 246, 386
 Tétreau, François, 329
 Théodulpe, 175
 Thérien, Alec, 433
 Thibaux, Hélène, 285, 287
 Thomas, Dylan, 29, 366
 Thomas, Henri, 41
 Thompson, Francis, 452
 Thoreau, Henry David, 265, 394, 433, 466
 Thubron, Colin, 228
 Tieck, Ludwig, 347
 Tinayre, Marcelle, 23
 Titelouze, Jehan, 43
 Tocqueville, Alexis de, 154, 192
 Tolstoï, Léon, 421
 Tomatis, Alfred, 159
 Toulet, Paul-Jean, 79, 91
 Touraine, Alain, 413
 Trakl, Georg, 29, 43, 60, 152, 234, 341, 348
 Tremblay, Gilles, 176
 Tremblay, Larry, 236
 Tsvetaïeva, Marina, 219

Turcotte, Élise, 134
 Turenne (Henri de La Tour d'Auvergne),
 244
 Turman, Judith, 221, 222
 Turner, Joseph M. W., 123
 Tverdokhlebov, Andreï, 249
 Tzara, Tristan, 35

U

Uguay, Marie, 49, 50, 51, 326, 345, 389
 Undset, Sigrid, 222
 Ungaretti, Giuseppe, 43, 46, 179, 202, 320

V

Vadeboncoeur, Pierre, 94
 Valéry, Paul, 24, 25, 92, 115, 198, 199, 310
 Vallejo, César, 140, 145
 Van Bever, Adolphe, 148
 Vanier, Denys, 272
 Vasto, Lanza del, 452, 453
 Vaudreuil, François-Pierre Rigaud de, 398
 Vaughan, Henry, 265
 Vauvenargues (Luc de Clapiers), 208
 Verhaeren, Émile, 90
 Verlaine, Paul, 25, 35, 36, 37, 46, 60, 88,
 91, 117, 142, 150, 154, 155, 183
 Vernière, Laure, 30
 Vézina, René, 427
 Villaurrutia, Xavier, 335, 336, 337, 388,
 390
 Villemaire, Yolande, 270
 Villon, François, 35, 107, 394
 Vinci, Léonard de, 18
 Visconti, Luchino, 60
 Vold, Jan Erik, 367, 368, 369
 Voltaire (François-Marie Arouet), 122,
 123, 164, 310

W

Walpole, Horace, 216, 217
 Walser, Robert, 436
 Weil, Simone, 44, 48, 54, 59, 83, 94, 171,
 172, 242, 262, 263, 444
 Wenders, Wim, 127
 Werfel, Franz, 225, 226, 227, 402
 White, Kenneth, 96, 98
 Whitman, Walt, 373, 394
 Wilde, Oscar, 215
 Williams, William Carlos, 83, 368, 395
 Wilson, Colin, 221
 Wilson, Edmund, 147
 Wittgenstein, Ludwig, 422
 Wordsworth, William, 265, 385

Y

Yeats, William Butler, 34, 220, 239, 240,
 261, 262, 394, 452
 Young, Arthur, 229, 230, 231
 Yourcenar, Marguerite, 173

Z

Zanzotto, Andrea, 54, 320
 Zénon, 115

TABLE DES MATIÈRES

LA PAROLE-MONDE DE JEAN-PIERRE ISSENHUTH	
Yvon Rivard	5
AVANT-PROPOS	13
Vidéoclips	17
La gare de Voncq	27
Affinités électives	28
<i>Blind painting</i>	31
Un coup de pompe à vélo	34
L'inégalable	35
Un vagabond joue en sourdine	38
Aux sources de l'âme	41
Une odeur de temps	43
Sous le regard du faucon	46
« <i>Noises too old to end</i> »	49
Le contemporain de personne	52
Le chemin de Mario Luzi	54
Dublin, 1720	58
En lisant Seifert	59
Le fil souterrain du temps	63
Sous un masque antique	65
Du nouveau à la bibliothèque de Laval-Ouest	68
L'obsession de l'impossible	69
Traité d'unification	71
La peinture par numéros	73
Malgré Malher	76
Trois coups et un spectacle	78
Il est digne	79

Boxeur demandé	82
Réalité, musique, poésie	83
Les mots gaulois	89
Clair-obscur	94
Les révélations d'un angle	95
Grains de sable et machines	96
Au bord de l'endormissement	104
Le progrès par les médias	107
Le curculio	108
Entre deux embarquements	109
Le mystère ondoyant	117
Célébration des actes	120
Du «littéraire»	122
Un effet des principes	126
Exception à la règle	130
Errements	131
Vers Vallejo	140
Nelligan s'en va	147
Deux rétrospectives	156
Des deux côtés d'un obstacle	161
Un corps étranger	165
Ce fou de Platonov	168
Avec Ernst Jünger	171
Les hymnes	174
Montale, début et fin	177
Voyage en Suède et ailleurs	179
Char en un poème	183
Le charme de l'heure unique	185
Un feu, un cheval, un bébé	187
Poésie motrice	189
Menus propos	190
Vitesse, science et méditation	196
L'essentiel ne sort jamais	204
Pièce héroïque	207
Sur Cyr	208
Enchantement	213
À Paris cet été...	215

TABLE DES MATIÈRES

En Angleterre, de Walpole à nos jours	216
En route pour la ferme africaine	221
L'autre Franz	225
Aventures	228
Deux poètes	232
Boire dans un crâne?	236
Fête de la terre	237
Inventions irlandaises	241
L'art d'évoquer	242
Pour quelques mots	248
Courage et bricolage	249
Un enracinement dépayasant	250
Le 2 janvier	256
Pourquoi y revenir?	257
Des livres dont personne ne parle et qu'on ne trouve nulle part	258
Voix écrites	264
Bonnefoy d'abord	268
Amphigouri, généralités et une voix	272
Relire, lire, abandonner	276
Dans des villages lointains	279
Une parole frappe à la vitre	282
Les lamentations de Trois-Rivières	285
Requiem arabe	288
Ouvrons les plaquettes	291
Une route à travers la neige vierge	294
Le sourire de Gilles Cyr	297
Éloquence, mystère et ressassement	301
Petit théâtre du monde	304
Chant et désenchantement	307
Avec et sans bastringue	310
Le cerf-volant du soleil-lion	313
Noël à Oka	316
Contre les chaises berçantes	317
Voix d'Italie	320
«Des paroles au-dessus des nuages»	323
Des poèmes pour Noël	326

Le lièvre et les tortues	329
Poésie pauvre	332
Ce que voit la nuit	335
Un monument à tout le monde	338
Un vrai poète maudit	341
Vers la vérité et l'ailleurs	344
Le proche et le lointain	347
Eurêka!	350
Le monde et les livres	354
Do, mi, sol, do	357
Commémorations	360
De zéro à l'âge de pierre	364
En vers libres internationaux	367
Baromètre et boussole	370
Leçon de traduction	373
Quarante-quatre ans de recul	376
Le trente et unième monument	379
Dans l'expérience du monde	382
L'Anglais qui voulait écrire des romans	385
Changement de temps	388
Une œuvre qui respire	391
Qu'est-ce que l'américanité?	394
Orphée sur le lac	397
Un grand soir aux Deux-Montagnes	398
Jeune fille dans un paysage	399
Victimes de l'orage	402
Avec Gerard Manley Hopkins	404
L'envol et la vie	407
La poésie des actes	408
À quoi sert un intellectuel?	413
En avant!	414
Enclume, faîtage, écume	416
À l'imprévisibilité	421
Gratitude	424
Le lieu n'est pas innocent	425
La ferme arriérée	426
Le pneu de Balbulus	429

TABLE DES MATIÈRES

Douze façons de penser à Jules Fournier	432
Ausländer aux enfers	439
Platonov et nous	442
Pour l'intelligence de la vie	444
Un léger écart	447
Aperçus	448
Dérision lyrique	458
Mouvements dans une énigme	461
En route pour l'hiver	465
Index des noms	467

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Antoine Tanguay
Réalisation graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec), 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
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Qc), H2W 1Y7
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.groupenotabene.com>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 2014
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2014
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Rina Lasnier, qui a inspiré le titre de cet ouvrage, avait coutume d'aller s'asseoir sur un petit banc de bois où elle rêvait et méditait devant le paysage qui s'offrait à elle. Il a plu à l'auteur de le lui emprunter pour suggérer moins un système qu'une attitude qui consiste, d'une part, à laisser la rêverie élargir la lecture et, d'autre part, à soumettre les œuvres au test du monde extérieur. Jean-Pierre Issenhuth croit que « la moindre réalité vivante est supérieure à toute littérature » et que celle-ci n'a de valeur que si elle s'efforce de réduire cet écart, tout en sachant qu'elle ne pourra jamais l'abolir puisque la réalité elle-même est tendue entre le visible et l'invisible. « Ça passe ou ça casse », selon que l'œuvre lui parvienne « détachée de la vie ou mêlée aux bruits du monde », dit le critique qui assume totalement ses choix de franc-tireur. Nées d'une telle exigence, à une époque où la littérature avait tendance à s'idolâtrer, les « lectures libres » de Jean-Pierre Issenhuth redonnent leur sens aux mots, celui d'être des chemins qui conduisent au plus près des êtres et des choses.

Poète (*Entretien d'un autre temps*), traducteur (entre autres de Hopkins, Carver et Cowan), il nous a donné une brève autobiographie (*Deux passions*), ainsi qu'un recueil de chroniques (*Rêveries*) qui annoncent les trois carnets (*Le cinquième monde*, *Chemins de sable*, *La géométrie des ombres*), que les critiques ont rapprochés, entre autres, de Thoreau.

Les textes du *Petit banc de bois* ont été choisis par l'auteur parmi ceux qu'il a écrits pour *Liberté*, *Le Devoir* et *Le Beffroi*, entre 1985 et 1999.

ISBN : 978-1-8958-181-3



9 782895 184812