

LES CARNETS D'HERMÈS

Claude-Henri Rocquet

LECTURE ÉCRITE

I

JUILLET 2014

_____N° 7_____

Ce septième numéro des *Carnets d'Hermès*
a été imprimé en juillet 2014, à Paris,
pour les Compagnons d'Hermès
et quelques-uns de leurs amis.

Président des Compagnons d'Hermès
et à ce titre directeur de la publication : Francis Damman.

Comité de rédaction :
Marie-France Bonay,
Francis Damman,
Anne Fougère,
Claude-Henri Rocquet,
Yves Roullière.

Conception de la couverture :
Jean Bourdeaux.
Mise en page : Anne Fougère.

© Claude-Henri Rocquet

ISSN : 1952-9945

LECTURE ÉCRITE I

La plupart des textes qui composent ce premier volume de *Lecture écrite* font partie d'un choix parmi des articles que j'ai publiés de 1976 à aujourd'hui, ici ou là. Des affichettes ou des programmes écrits pour présenter quelques spectacles du Théâtre du Nord-Ouest ou annoncer le Printemps des poètes y ont trouvé place avec d'autres textes, dont certains sont inédits. Un ordre assemble ces pages, les aimante. En somme : fragmentaire, un « journal de lecture » étranger à la chronologie, mais non pas au déroulement et au dédale du temps.

Nous sommes en province. Dans la maison où vivent un oncle et sa nièce, un jeune officier allemand vient occuper une chambre, réquisitionnée. Ils ne lui adresseront pas la parole et ne lui répondent pas. L'officier, musicien, est épris de la France, et bientôt de la jeune fille.

Paru en 1942 aux Éditions de Minuit alors clandestines, *Le silence de la mer* apparut comme une allégorie de la France occupée, vaincue, en même temps qu'il incitait à une certaine forme de résistance, quotidienne, profonde, spirituelle. On sut plus tard que Vercors était aussi graveur, dessinateur, et qu'il se nommait Jean Bruller. Vercors écrivit d'autres livres, qui eurent du succès, mais si *Le silence de la mer* est devenu un classique, c'est qu'en cette œuvre se conjuguent la simplicité du symbole et la véracité d'un témoignage. C'est aussi que par sa brièveté, l'économie de ses moyens, la perfection de l'écriture, elle se plaçait dans la tradition de *La princesse de Clèves*. Mais plus qu'à Madame de La Fayette, c'est à Racine que l'on pense ; *Bérénice* transparaît en filigrane du *Silence de la mer*. À Racine – mais à Corneille. L'honneur, la guerre, et les raisons de l'Histoire, l'attachement à la patrie, la fidélité, interdisent l'amour entre ennemis – un amour qui serait trahison. Un amour en interdit un autre. *Le silence de la mer* est une tragédie. Son essence est de l'ordre du sacré, du religieux, de l'ascèse, de l'héroïsme.

Aujourd'hui ce livre ne peut avoir la même résonance, le même sens, que dans la nuit de la France enchaînée, jadis. De même, relu au temps de la guerre d'Algérie, *L'étranger* nous apparut plutôt comme une prémonition que comme un livre marqué par « l'absurde » : l'œuvre, chacun le sait, n'est jamais séparable du regard porté sur elle et notre regard est empreint par le temps qui succède à l'œuvre, l'altère, l'accomplit. Et si nous

inscrivons *Le silence de la mer* dans un cycle du Théâtre du Nord-Ouest intitulé La Mort et le Passage, ce thème l'éclaire soudain d'une lumière nouvelle. Le récit de Vercors est alors moins celui d'un amour impossible, interdit, malheureux, que l'évocation d'un Orphée en chemin vers sa mort, faute d'avoir pu, par la fatalité de l'histoire, la cruauté du temps, aimer Eurydice et l'étreindre ; l'évocation d'un Orphée et plus encore d'une Eurydice, muette, emmurée vive. Le récit s'achève par un *Adieu* et sonne dès le début comme une parole funèbre. Le Narrateur, le témoin de la tragédie, en est le chœur, le confident. À tel moment de l'adieu, le visage de la jeune fille lui apparaît pâle et figé comme un masque grec. Mais cet Orphée, par sa mort volontaire, son sacrifice, a sans doute le sentiment d'expier une faute, dont il n'est pas coupable ; il cessera, victime, d'en être le complice ; Orphée, Orphée qui s'en va mourir quelque part dans la neige du front russe. L'amour n'a pas vaincu la mort, la plus haute musique ne conjure pas la guerre et la folie des hommes, l'enfer à la fin domine. Reste le sacrifice. L'ange de bois sculpté au-dessus de la fenêtre, souriant, et vers lequel celui qui s'en va lève les yeux, n'est sans doute qu'une image, ancienne, et non le signe d'une espérance. Aux dernières pages du récit, la mémoire de l'Évangile est à peine un murmure. « Adieu » : ce mot a-t-il gardé quelque chose de son premier sens ? En dit-il plus que n'en peut dire l'âme ?

L'une des forces de cette œuvre est dans la simplicité de son ton. Son « classicisme » n'est pas un choix d'écrivain, un parti, il est nécessaire. Rien d'extérieur ne devait venir s'ajouter au drame. L'écriture devait tendre à la transparence. Même la psychologie devait s'effacer pour qu'apparaisse, presque invisible, silencieuse, l'essence de la tragédie. Le style, qui est une forme, ne vaut jamais que s'il est en premier lieu la conséquence d'une nécessité interne.

Le livre de Vercors est devenu un film. Il fut adapté pour la scène, et une fois par l'auteur lui-même. J'ai préféré ne rien savoir de ces adaptations, et du récit devenu théâtre, pour tout réserver à la *simple* lecture.

Lecture, mais dramaturgie, *représentation*. Cet homme qui devant nous commence à lire le texte de Vercors est bientôt le Narrateur lui-même, l'un des trois personnages du livre, et l'endroit où il se trouve est la maison de l'oncle et de la nièce ; leur maison. Peut-être la lecture a-t-elle lieu bien des années après la saison noire, bien après la fin de la guerre ; aujourd'hui. Peut-être le cahier ouvert entre les mains de l'homme âgé, ou posé sur la table où il écrivait, dans la seule pièce alors chauffée, est-il celui du journal qu'il a tenu ces années-là. Peut-être l'homme que nous voyons est-il seul, relisant pour la première fois ces pages anciennes, se souvenant de ces heures, de ces mois de silence, se rappelant les paroles de l'officier allemand, ses traits, sa silhouette, son sourire, son léger accent, et jusqu'au timbre de sa voix. Il n'a rien oublié. Il avait pour cet ennemi de l'estime, peut-être de l'amitié. Le silence auquel il s'obligea, par honneur, devoir, le blessait. Il n'aimait pas offenser un homme.

Le livre, ou le cahier, s'ouvre. Le narrateur est seul en scène. La jeune fille n'apparaît pas. Une chaise vide indique la place où elle se tenait, silencieuse, recousant un vêtement usé, ravaudant. La chaise vide indique son absence. Cette chaise, vide, qui pourrait n'être qu'un élément du décor, est l'âme du récit, sa première et dernière note, son plus profond silence. Peut-être la jeune fille n'est-elle plus de ce monde. À tel moment du récit, quand se lève de l'ombre et paraît un autre lecteur, prenant le relais, Werner von Ebrennac, l'officier, entre dans le cercle de l'évocation comme s'il surgissait des profondeurs et de la pénombre de la mémoire, comme s'il *revenait*. Sur le point de disparaître, à l'instant de ses dernières paroles, quand il va s'éloigner, ce n'est plus un lecteur d'aujourd'hui qui les prononce et tient son rôle, parlant pour lui, Werner von Ebrennac, mais le personnage lui-même est devant nous, tel qu'il fut en réalité, tel qu'il a reparu à la mémoire du narrateur, et tel que nous l'avons imaginé. L'acte de lecture à haute voix est devenu théâtre, la parole a pris corps, l'évocation s'est incarnée. Le changement fut insensible comme lorsque nous passons de la veille au sommeil, de la rêverie au rêve, de la songerie au songe.

Et cette chaise de paille, vide, ou ce fauteuil fragile et ancien, avec la délicatesse et la blancheur d'un coussin posé sur le siège, jadis...

Au sortir de la guerre, toute une génération découvrit la poésie moderne grâce à Pierre Seghers et à sa petite collection carrée, « Poètes d'aujourd'hui » : c'était un choix de textes accompagné de photos et de dessins, de manuscrits, et précédé d'une étude ample et savante, chaleureuse, fraternelle. Qui avait inventé cette forme de livre ? Seghers, l'éditeur, en compagnie d'Éluard. Sans le choix d'un format carré et sans l'évidence de la couverture, la collection n'aurait peut-être pas connu le même succès. L'art du typographe, le sens du livre, de son apparence, de sa matérialité, fait partie du métier d'éditeur.

Les lycéens ne savaient pas que Seghers était poète et que cette collection succédait à la revue « Poètes casqués », poésie du temps de la guerre et de la Résistance. Ils étudiaient « La jeune Tarentine » et « les Amours ». Seghers apportait le chant neuf. Et les premiers poètes de la collection étaient Éluard et Aragon. Derrière eux, bientôt, une foule : Cocteau, Michaux, Lorca et Neruda, Cendrars, Tzara, Saint-Pol-Roux et Lautréamont, Apollinaire, Max Jacob... Je ne saurais mesurer ce que je dois à cette aurore, à cette levée de parole, au déferlement de ces vagues.

Souvent, l'auteur de la préface était poète. C'est ainsi que, grâce à Jean Rousselot, tant de jeunes gens lurent Milosz et Corbière... Quand vint son tour d'être celui qu'on présente, un poète plus jeune, André Marissel, en fut chargé. Les photos montraient Rousselot parmi ses amis : Béalu et Bérumont, Manoll, Chaulot, René-Guy Cadou devant son école – il était instituteur – sans doute, à Louisfert, « Louisfert-en-poésie ». Cadou, qui, dans « Les Compagnons de la première heure », écrivait :

*Lucien Becker Jean Rousselot Michel Manoll
Amis venus à la parole
Comme un bruit de moteur à l'orée du matin
Amis lequel de vous s'est réservé mes mains...*

C'était « l'école de Rochefort ». Béalu souhaitait qu'on dise « école de la Loire ». Rousselot se méfiait de l'esprit de corps : pléiade vaut mieux que brigade. « Pour une œuvre qui n'est que souffrance, déchirement, ascèse, saurait-il être question d'obéir à des mots d'ordre ? », disait-il. « Si l'école de Rochefort n'inscrit à son programme que la poursuite implacable de soi-même, j'en suis. Si, par contre, il s'agit de publier des manifestes et de jeter des interdits, ne me comptez pas au nombre des vôtres. J'ai trop besoin de liberté, de solitude et de silence pour continuer mon expérience, la mienne, la seule qui compte pour moi... »

On fêtait à la fin d'octobre les 84 ans du poète. L'anthologie de Seghers qui lui fut consacrée n'est plus en librairie. Elle s'arrêtait en 1972. Une autre lui succède, chez Rougerie, et va de 1975 à l'an passé : le temps d'une douzaine de recueils. C'est désormais ce livre qui donne accès à l'œuvre.

De la jeunesse au grand âge, il semble que Rousselot ait renoncé au vers régulier, à la strophe, à la rime, pour une parole abrupte et proche de l'intime. Pourtant, le chant de jadis parfois resurgit – ainsi :

*I.M. Louis Guillaume. La nuit dernière, j'ai rêvé de Louis
Guillaume
De ses yeux clairs de sa courtoise gravité
De sa main chaude et de la paix qu'il répandait
En feuilletant les jours avec tendresse comme
S'ils disaient tous l'avènement de la bonté...*

J'aimerais citer le poème, le rêve, sans l'interrompre. Au moins, ce vers encore : « On n'entendait qu'un clapotis d'éternité. »

En exergue de pages récentes, inédites, Rousselot rappelle ce que Larbaud écrivit de Butler : « Il prenait le mot Poésie dans son sens étymologique et considérait la prose comme une des

formes – et la plus susceptible de perfection peut-être – de la poésie. »

Entre les poèmes, ici, se lit un Journal, et c'est le journal d'un poète. On y devine le travail nécessaire ; on y voit le fil rouge d'une vie, de la passion d'une vie. On y rencontre un homme attaché depuis sa jeunesse à changer en parole humaine le bruit confus ou terrible du monde et le silence des étoiles.

Quand je vois le visage de Jean Collet, je pense au visage de mon grand-père maternel qui était plombier-zingueur à Petite-Synthe, près de Dunkerque, et dont l'atelier, la forge et son soufflet, l'enclume, l'établi, toutes les choses qu'il réparait ou fabriquait, de la nochère au filtre d'une cafetière, du coq de clocher à la poignée d'un arc, émerveillait mon enfance. J'ai de grands souvenirs des tôles et de leurs plis, de leur bruit d'orage quand on les remuait dans le couloir du magasin, de buses, de plomb et d'étain, de fers à souder, d'équerre et de compas pour des cercles tracés sur le gris du métal, de la meule aux gerbes d'étincelles. Je me suis souvent dit que si ma vie avait pris un autre chemin, j'aurais aimé creuser des sabots. Et j'envie à Jean Collet d'être un artisan du bois. Menuisier qui d'abord, jeune homme, voulait devenir charpentier mais fut jugé trop frêle, trop menu. À lui donc ce métier où l'esprit de finesse et de géométrie s'unissent comme les lames du lutrin. Il fut pourtant charpentier de marine et vit le monde comme on tient une boule, un globe. Après cela, il fréquenta les Compagnons et reçut d'eux la science de l'escalier. L'anneau de Moebius ne me fascine pas moins que l'anneau de Saturne. Passer du dehors au dedans, passer du dedans au dehors sans jamais changer de trottoir, sans savoir qu'on franchit la ligne de l'horizon, invisible, insensible – il n'y a pas d'horizon, il n'y a plus ni endroit ni envers, tu vas vers le lieu d'où tu viens, tu es ici mais tu es là-bas –, quel prodige ! Vivre en un lieu sans avers ni revers, tout d'une pièce, identique en son changement, serpent ouroboros, dédale qui est une plaine en

même temps qu'une torsade, quelle aventure, quelle expérience d'éternité ! Le labyrinthe et l'entrelacs me font rêver.

Et cet objet, dont Jean Collet pourrait faire son emblème : le lutrin.

Jean ! je recopie pour toi cette page où Norge évoque dans un livre sur Max Elskamp, aujourd'hui introuvable, « un Mallarmé de Flandre qui anime son azur dans le bois ». Voici : « Max Elskamp qui aimait la taille des incunables et l'écriture chinoise nous vient de ce temps, de ces lieux où le geste artisanal devait accomplir la figure d'un texte. Il habillait lui-même ses vers de lettrines et d'ornements qu'il creusait dans le buis, le poirier. Parfois il sculptait tout un poème. C'est ainsi que les mots de Max ont appris un poids, un contour, une saveur qui se souviennent des sèves fruitières. La plume court bien vite et les phrases de plume ont des caprices que la gouge refuse. Un mot cerné dans la tablette veut un effort, une fermeté où son pouvoir s'élabore avec ferveur. Il faut scruter et le verbe devient une matière. »

– « Les mots de Max... » Mais les mots de Norge ! Délectables. C'est de Norge que je tiens mon amour et mon goût des mots, essence de la poésie. Un amour des mots fidèle à leur couleur, à la couleur et l'équilibre des voyelles, à la musique des mots, à l'entrelacs des consonnes dans le vers ou la phrase, à la saveur des mots. Ces lignes qui évoquent Max Elskamp sont un art poétique. J'y retrouve la source du feu qui me saisit et m'illumina lorsque dans mon adolescence et dès le premier recueil, le premier poème, je lus Norge.

Entre la gouge et la plume, entre la page et la planche, entre la lettre et le bois : le lutrin, que les uns disent porte-coran et les autres porte-missel, qui existait au XIII^e siècle, et dont le nom vient du latin populaire *lectrinum* par le bas-latin *lectrum* et *lectorium* issus du latin classique *legere* : lire, *lectrinum* : pupitre. Pour fabriquer ce chevalet, cet « X » où reposera le livre ouvert, il suffit d'une planche et d'un ciseau, d'une scie, d'un maillet. Presque toute clivée, incisée sur les deux faces, entaillées jusqu'à ce que se produise un léger déclic, une cassure, une déhiscence, la planche se divisera sans se séparer d'elle-même, les deux

volets liés comme les maillons d'une chaîne. Ni clou ni colle ni cheville, ni charnière aucune. Le mince bloc s'est déplié, le mince bloc a déplié ses ailes. Mains jointes, mains dont les doigts se croisent, mains ouvertes comme celles qui donnent à la colombe son envol, table qui s'entrouvre comme le livre qu'elle accueille, autel, le lutrin semble consacré au Livre saint. Et ce n'est pas seulement parce que ce meuble est l'alliance du tour de main et de la pensée. C'est par l'analogie qu'il offre avec tout ce qui en nous est double et inséparable, uni.

L'enseignement de Jean Collet, à l'École Nationale des Arts Décoratifs, rue d'Ulm, commence par l'« exercice du lutrin ».

Après cette méditation pratique des principes, la voie, dans son enseignement, son atelier, s'ouvre à d'autres merveilles : l'escalier, par exemple. L'escalier qui s'enroule et se tient à soi-même, s'appuyant du bout des doigts et de l'orteil, à peine, dans un mouvement comparable à celui du discobole. Volée de marches, volée de cloches ! Éventail pour atteindre le dernier clocheton de Babel, l'étoile prise dans la meurtrière, le nuage plus léger qu'un papillon. L'escalier qui commence au tabouret, à l'escabeau, qui marie la marche à l'échelon, la vrille à l'échelle, la coquille à l'aile. Et celui-ci, l'un des plus rares, qui, jadis, dans une tour, un donjon, au temps du danger médiéval, remonté le soir à la manivelle comme le volet de nos boutiques, se changeait soudain en mur, en paroi hermétique, à l'étonnement des voleurs, leur déconfiture. Pont-levis devenu coffre-fort. J'ai vu cet engin réinventé par un élève à partir du problème posé, seul souvenir de la chose. Je pense que si l'on demandait à Jean le mécanisme de la caverne d'Ali-Baba ou le secret du cheval volant d'Aladin, voire la lampe qui fait apparaître le génie pour peu qu'on la frotte, fût-ce d'un souffle, qu'on l'effleure, l'éveille d'un mot, secret, d'un murmure, il ne lui faudrait qu'une semaine, là-bas, dans le Morbihan où il a construit sa maison, de pied en cap, comme Noé, autre charpentier, – il ne lui faudrait qu'une petite semaine pour nous en apporter, sur un papier Japon nacré, le dessin, la méthode. Le secret.

Je tiens entre mes mains et j'ai posé sur ma table, mon bureau, le petit lutrin que Jean Collet m'a offert. J'y dépose des

enveloppes, une lettre, quelques notes sur une carte blanche. L'art de sculpter et ciseler un lutrin est proche de l'art du luthier. Si je ne suis devenu l'artisan que fut l'un de mes grands-pères, l'autre était maître d'école, au moins que je travaille à devenir un bon artisan des mots.

Ulysse est l'homme d'un lit merveilleux. Il n'est pas seulement l'homme des vaisseaux et d'un arc sans pareil, il est l'homme d'un lit merveilleux – lit d'amour, lit de songe, qu'il a bâti lui-même. N'est-ce pas vers ce lieu le plus intime qu'il s'en retourne à travers les épreuves, plutôt que vers son toit, son seuil, le foyer dont fume la cheminée ? Lieu où le roi et la reine, enfin, vont se réunir. Et d'abord ce lit est signe de reconnaissance, secret que seule une servante de Pénélope partage avec le couple. Pénélope, qui hésite encore à reconnaître Ulysse, ordonne devant lui qu'on prépare le lit conjugal ; mais elle en donne insidieusement une description fausse. Voici le texte, dans la traduction de Bérard : « ... 'Obéis, Eurycleé ! et va dans notre chambre aux solides murailles nous préparer le lit que ses mains avait fait ; dresse les bois du cadre et mets-y le coucher, les feutres, les toisons, avec les draps moirés !' C'était là sa façon d'éprouver son époux. Mais Ulysse indigné méconnut le dessein de sa fidèle épouse : 'O femme, as-tu bien dit ce mot qui me torture ? ... Qui donc a déplacé mon lit ? Le plus habile n'aurait pas réussi sans le secours d'un dieu qui, rien qu'à le vouloir, l'aurait changé de place. Mais il n'est homme en vie, fût-il plein de jeunesse, qui l'eût roulé sans peine. La façon de ce lit, c'était mon grand secret ! C'est moi seul, qui l'avais fabriqué sans une aide. Au milieu de l'enceinte, un rejet d'olivier éployait son feuillage ; il était vigoureux et son gros fût avait l'épaisseur d'un pilier : je construisis, autour, en blocs appareillés, les murs de notre chambre ; je la couvris d'un toit et, quand je l'eus munie d'une porte aux panneaux de bois plein, sans fissure, c'est alors seulement que, de cet olivier coupant la frondaison, je donnai tous mes soins à équarrir le fût jusques à la racine, puis, l'ayant

bien poli et dressé au cordeau, je le pris pour montant où cheviller le reste ; à ce premier montant, j'appuyai tout le lit dont j'achevais le cadre ; quand je l'eus incrusté d'or, d'argent et d'ivoire, j'y tendis des courroies d'un cuir rouge éclatant... Voilà notre secret !... la preuve te suffit ?... Je voudrais donc savoir, femme, si notre lit est toujours en sa place, ou si, pour le tirer ailleurs, on a coupé le tronc de l'olivier.' » Et ce moment du poème s'achève ainsi : « La nourrice Euryclée, aidée d'Euryonomé, leur préparait le lit à la lueur des torches. Quand leurs soins diligents eurent garni de doux tissus les bois du cadre, la nourrice rentra chez elle pour dormir ; mais, leur servant de chambrière Euryonomé revenait, torche à la main, pour leur ouvrir la marche. Elle les conduisit dans leur chambre et revint, les laissant au bonheur de retrouver leur couche et ses droits d'autrefois. »

Il y a d'autres lits dans l'*Odyssée* : le lit désastreux d'Hélène, qu'évoque Pénélope au moment où elle reconnaît enfin Ulysse, le lit où Télémaque rêve toute la nuit au voyage qu'Athéna lui inspire, le lit de Circé et sans doute celui de Calypso, le lit de Nausicaa, le lit sauvage du naufragé, d'algues, d'écume, de sel et de sable, mais c'est l'olivier qui est l'arbre du bon sommeil : « Au sommet de la crête, il alla se glisser sous la double cépée d'un olivier greffé et d'un olivier franc qui, nés du même tronc, ne laissaient pénétrer ni les vents les plus forts ni les brumes humides ; jamais la pluie ne les perçait de part en part, tant leurs branches serrées les mêlaient l'un à l'autre. Ulysse y pénétra ; à pleines mains, il s'entassa un vaste lit, car les feuilles jonchaient le sol en telle couche que deux ou trois dormeurs auraient pu s'en couvrir, même au temps où l'hiver est le plus rigoureux. À la vue de ce lit, quelle joie eut au cœur le héros d'endurance ! S'allongeant dans le tas, cet Ulysse divin ramena sur son corps une brassée de feuilles... Au fond de la campagne, où l'on est sans voisins, on cache le tison sous la cendre et la braise, afin de conserver la semence du feu, qu'on n'aura plus à s'en aller chercher au loin. Sous ses feuilles Ulysse était ainsi caché, et, versant sur ses yeux le sommeil, Athéna, pour chasser au plus tôt l'épuisante fatigue, lui fermait les paupières. » Athéna, dont

l'olivier est l'emblème. La chouette pour la nuit, l'olivier pour le jour et l'or solaire, le feu, la lampe. Mais quel beau songe, et quelle profondeur, qu'un champ d'oliviers sous la lune !

On pourrait se représenter l'*Odyssée* comme un jeu de barques et de lits, toute une constellation de lits dont l'astre majeur, point fixe de l'orbe immense et de ce déploiement d'horizons, est celui qui paraît à la fin, mais qui est le centre du poème. Et c'est ainsi que Claudel, dans *Accompagnements*, nous propose de lire l'*Odyssée* : « Toute entreprise poétique – dit-il – naît et s'arrange autour de la touche-mère. J'entends par là ce foyer lumineux dans la peinture classique qui commande autour de soi le concert des valeurs, des lignes et des volumes, et je pense aussi à cette étincelle séminale de la conception qui met en branle toute la construction de l'être vivant. (...) À la résonance tout à coup de cette note magistrale, tout le poème se coordonne. Tous les événements, tous les thèmes locaux ont pris direction, rapport, équilibre, tous les dessous s'éveillent et se justifient, tout se met à chanter à la fois, tout le champ poétique à la fois jusqu'à ses suprêmes limites subit l'enchantement de cette voix nue, dans la concaténation des syllabes accélérées, qui le soutire vers le dénouement.

La racine de l'*Odyssée*, c'est un olivier. »

Suit un développement d'une grande beauté, une magnifique leçon *d'interprétation*. Est-il insignifiant qu'un lit en donne l'occasion, et que ce lit, ait pour poteau d'angle, ancrage, un arbre de lumière et de sagesse ? Quel est le lit qui brille au profond de la mémoire, et où l'on aspire à se retrouver ?

Mais il faudrait ici méditer sur l'olivier, son feuillage, vert, argent, sa houle dans le paysage et sur les pentes, la torsion de son tronc, son fruit, sur l'olive et sur l'huile, lumière et nourriture, onction, baume et charité du bon Samaritain. Son fruit, broyé ou pressé comme la grappe ou le blé par la meule, dans la pénombre du moulin, et s'écoulant avec douceur par les canaux des cuves, liquide couleur d'or. Il faudrait méditer sur les oliviers de Van Gogh, ce qu'ils furent pour lui, le Hollandais, habitué aux chênes et aux peupliers, aux saules. Se pénétrer de ce qu'ils furent pour lui dans cette Provence qui lui était moins un

rivage d'Afrique, une Italie, une Espagne, qu'un autre Japon, découvert, par la vitre du train, sous la neige. Regarder en sa peinture l'olivier et le cyprès, l'amandier, le cerisier, le blé, la vigne, le tournesol et l'iris : le concert de ce qu'ensemble ils signifient. Un bouquet de fleurs chez lui est autre chose qu'un bouquet de fleurs et les arbres ne sont pas seulement éléments d'un paysage, de même qu'aux Saintes-Maries-de-la-Mer les barques sur le rivage et le sable, devant la mer et l'horizon, vers l'horizon, autre chose que des barques. De même que ces souliers, ces godillots, usés par tant de pas et de fatigue sur le chemin de la vie. Ou ce fauteuil où sur la paille du siège brille le soleil d'une bougie... Pas une peinture de Van Gogh, pas un dessin, où la chose représentée ne signifie un au-delà de ce qui est ici présent, visible. Lorsqu'il peint les oliviers d'Arles ou de Saint-Rémy, Van Gogh peint le Jardin des oliviers, l'heure où commence l'agonie du Christ.

Autre fin de l'*Odyssée*. Ithaque est déserte. La ronce couvre ce qui fut champs et chemins. Les maisons ne sont plus que pierres éparses. Sangliers, vautours. Os et cailloux. Ulysse découvre la tombe de Pénélope. Il creuse la sienne près d'elle, où il ira s'étendre le temps venu, bientôt, tirant sur lui la terre, et sur son visage, la terre comme un drap. Justice est faite. Aurait-on voulu que celui qui détruisit Troie, l'incendia, massacra, porta sur ses épaules Iphigénie à l'abattoir comme dans une autre vie il aurait, jeunes et vieilles, pendu les servantes d'Ithaque, jouît de longues années de bonheur, faisant à qui veut l'entendre, sous un olivier, le récit de sa vie et de ses voyages ? Pourtant, si je devais un jour perdre toute mémoire de tout poème, et ne pouvoir m'en réciter qu'un seul, je voudrais, dans cette île d'oubli, garder celui que depuis mon enfance j'aime et sais par cœur, pure et douce musique, le plus beau de notre langue, de notre patrie : *Heureux qui comme Ulysse...* La « douceur angevine » est douceur céleste, divine.

Te souviens-tu de la première porte que tu as passée ? Était-ce dans les bras de ta mère ? ceux de la sage-femme ? Tu ne t'en souviens qu'en songe, et sous un voile, peut-être.

Ta mère fut la première porte.

Tu es entré dans le monde, tu es entrée, tu es venue au monde, venu, par cette porte commune, humaine, antérieure à tout premier pas, tout regard. Chaque porte ordinaire, quotidienne, te le rappelle, sans que tu y penses.

On pourrait écrire l'histoire de ta vie, de toute vie, en prenant pour fil d'Ariane, du premier jour au dernier, la succession des portes dont tu as fait l'expérience, souvent distrait.

Devant quelle porte ton cœur a-t-il battu le plus fort, tes larmes ont-elles coulé, la colère t'a-t-elle gonflé, soulevé ? Devant quelle porte as-tu éprouvé le plus de honte ? La porte dont le souvenir t'émeut le plus, te point, était-elle fermée à ton approche ? l'as-tu refermée – claquée – derrière toi ? L'as-tu laissée battante, ouverte au vent, à l'absence, au deuil, à l'abandon ? En as-tu rendu la clef ? Il suffit que je me pose ces questions pour revoir ma vie. Et j'écrirais volontiers un livre de nouvelles dont le thème de chacune serait une situation vécue devant une porte : une porte qu'on ne vous ouvre pas, une porte fermée qui dit une absence sans explication et peut-être définitive, une porte souvent vue en rêve et à laquelle on frappe enfin, on sonne... Personne. Le bruit de la cloche s'en va par les couloirs vides. Nous avons trouvé porte close. « Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant. »

Au tournant du chemin, l'Enfant prodigue vit la porte de sa maison, même couleur, mais fanée, délavée, plus qu'au jour de son départ. Son père, sur le seuil, déjà. Son père l'avait vu paraître, de par-dessus les arbres, et ouvrait, comme ses bras, grand la porte, sur le fils, pour le fils, l'enfant, revenu. Son fils le plus jeune, qu'il avait cru mort. Franchir le seuil de la maison natale, paternelle, maternelle, est revivre.

Un peintre m'a raconté cette histoire que je crois avoir rêvée.

En 1944, français, il est soldat de l'armée américaine et débarque en Provence. Le voici sur le sol français, un panneau indique Le Cannet. C'est là que Bonnard habite. Il court vers la

maison du peintre. Je l'imagine, tenue de combat, casque lourd, le paquet de pansements retenu par le filet de camouflage sur le casque, soldat américain. Lit-il sur une boîte à lettres, sur la porte, *Bonnard*, comme sur une toile ? Au moment de sonner, il n'ose pas, renonce. « Qui suis-je pour le déranger ? » Il retourne à son blindé. Les moteurs grondent et les chenilles mordent et font voler la poussière blanche de la route.

Une herse, une grille mobile barrant une entrée, fût-ce à l'entrée d'une ville, pivotant sur des gonds, est-ce une porte ? Il semble que l'opacité appartienne à l'essence de la porte. Et que de préférence elle doit être solide, rigide, et faite de fer – de métal, de bronze – ou de bois. Le pan d'une tente, cuir ou toile, n'est pas une porte : au mieux, une portière. On doit pouvoir frapper à une porte. Plus elle est à claire-voie, plus elle devient barrière, claie. Plus elle est transparente, – vitre, panneau de verre, plus elle est fenêtre : *porte-fenêtre*. Pour l'oiseau, la fenêtre est porte. Clapet, la chatière est porte dans la porte. « Frapper à la porte » : est-ce Thomas de Quincey qui écrivit un petit livre pour entendre retentir en lui les coups à l'huis du château de Macbeth ? Y évoque-t-il aussi les coups terribles et funèbres que frappe une statue, ou un esprit, à la porte de l'auberge ou de la salle à manger où Don Juan invite le Commandeur ? Au théâtre, où c'est un rideau, ou la peinture d'un rideau, qui sépare la scène et la salle, et qui s'ouvre sur le spectacle et se referme sur lui, il faut que les trois coups initiaux, initiatiques, proviennent d'un lieu qu'on ne saurait avec certitude situer. Ils proviennent de l'invisible. Une batterie de coups serrés les a précédés, annoncés. Ils retentissent en majesté. Comme des rois mages, ils apportent la promesse et la surprise d'un monde. Ils sont les maîtres soudain du silence. L'intervalle entre eux est plus sonore que leur choc sur une planche. Nous sommes assis devant le rideau qui se lève ou s'entrouvre, lentement, quelqu'un va entrer, nous nous verrons sur la scène comme dans un miroir, ou comme dans un rêve, le miroir d'un rêve. Nous saurons mieux que jamais, sans pourtant y penser, que la vie est un songe. Baudelaire a dit la fascination qu'exerçait sur lui le lustre du théâtre, et cet étincellement, ce cristal fait de cristaux, cette constellation, cet

astre, était pour lui l'essence du théâtre. Le rideau était pour lui l'image de ce qui apparaît aux yeux de qui meurt. Mais peut-être que le rideau levé ne donne que sur les ténèbres, le néant ? Aucun lustre au-delà.

Avant d'arrêter le pas, la porte arrête le regard. Ce n'est pas qu'elle l'interdise tout à fait, mais le plus souvent d'un seul côté, et en faveur de l'habitant. Pour lui : le guichet, le judas, la caméra, l'œil de l'espion électronique. Voir le visiteur, l'examiner, le dévisager, le prévoir, sans qu'il le sache, découvrir l'importun, le dangereux, est une autre protection. La porte alors est comme un miroir sans tain. Et j'écoute à l'abri de la paroi. (Caché, hors de portée de l'œil, peut-être quelqu'un m'écoute, oreille collée à la porte ! Il me semble entendre son souffle, son silence. Mais on frappe selon le code convenu, peut-être même qu'on « gratte » à la porte, selon ce vieux mot qui fait du visiteur un chat : j'ouvre, sans savoir encore quel ami... Une main me tend, dans l'embrasement, un bouquet !)

Judas : je me souviens qu'à Malines les portes du béguinage s'ouvraient à hauteur des yeux sur un fer ainsi forgé : JHS. C'est toujours au nom du Christ que le visiteur se présentait et qu'il était reçu. Au nom de celui qui dit : « Je suis la porte... »

Fenêtres et vitres de la ville d'Ys, voilées d'algues, incrustées de coquilles, irisées de nacre, toutes n'ayant pas été brisées par la pression de l'eau : ainsi résistent les bouteilles des naufrages, où les crabes, petits, se logent, comme s'ils avaient choisi d'habiter un hublot... Glauque palais d'arc-en-ciel aux portes dégonflées, aux rues et aux couloirs devenus chenaux ; les portes vaines des remparts comme des écluses renversées, échouées. Maisons aux portes emportées comme des radeaux sur la mer sans bornes.

Un jour vous êtes revenu jusqu'à la maison de votre enfance, depuis longtemps occupée par d'autres, des étrangers. Mais cette maison vous deviendra-t-elle jamais étrangère ? Devant cette porte qui vous sera toujours familière, vous êtes pourtant un passant, un étranger, pas même un visiteur, et qui sur la porte fermée lit un nom qui devrait être le sien, et qui est un nom inconnu, hostile, fermé. Vous aviez le sentiment d'être un revenant. C'est là que vous aviez vécu : vous n'y vivez plus.

Une porte peut être à deux battants, à deux vantaux, ou ne tourner que sur un seul côté. Elle peut être à glissière, en accordéon. Peut-elle, comme le pont-levis, se relever ? Peu commode, sauf pour un garage. De même, elle ne peut guère être oblique, penchée. Peut-elle être un rideau métallique qu'on roule ? Peut-elle être ronde, et pure ouverture, vide, sans battant mobile, comme en Chine ? La porte la plus déconcertante : la porte-tambour. Mieux vaut qu'elle soit vitrée. C'est un manège, sans le plaisir d'enfance. C'est une espèce de cage à mouches, d'aquarium. Elle conjugue la trajectoire et l'enfermement. Vous la poussez et elle vous pousse. Ses compartiments n'accueillent qu'une personne à la fois ; autrement, on se gêne. Peu de dignité, en cela, même si cette porte, de bois précieux et à plaques et poignées de cuivre, est l'entrée d'un grand hôtel, d'un restaurant sélect.

Obstacle, la porte abrite, protège, – mais protéger la porte ? Le mieux est de la rendre invisible. Ni porte ni clef, la magie. *Sésame, ouvre-toi !* La paroi glisse sans un bruit... Tous ces romans, ces films, où la bibliothèque, le mur, pivotant, sont une porte secrète. Le labyrinthe, les chicanes, sont des portes immatérielles : elles prennent le temps pour matière : un temps infini, on y deviendra squelette. Labyrinthe jonché d'os. Ceux qui sont partis à votre recherche, à votre secours, sont eux-mêmes en train de se perdre. L'architecte s'est envolé. Il voulait voir à vol d'oiseau sa merveille d'entrelacs. Le plan du piège a été égaré. Il n'aurait servi à rien. La chose, de pierre et de verdure, semée d'échos et jalonnée de miroirs, a été conçue pour qu'elle se transforme, peu à peu ; qu'elle mue. Elle est mouvante, comme la pieuvre, l'hydre.

La serrure – le chiffre – est la porte de la porte. La clef : porte de la serrure.

La couverture d'un livre, sa reliure, en est la porte, double, et parfois fermée à clef. Les tiroirs et les double-fond d'un meuble à secret, essence du secrétaire, s'ouvrent par pression, glissement. Ils sont insoupçonnables. Un meuble peut ne dire l'indicible qu'après plusieurs siècles. Parfois il vous offre une pièce d'or, une perle, que le temps a privée de regard.

Il n'y a pas de porte dans la tragédie. Est-ce, comme le dit Ponge, parce que « Les rois ne touchent pas aux portes » ? Le drame accepte les portes. Et plus on va vers la comédie, vers le vaudeville, plus les portes battent, claquent, jusqu'à celles du placard. Au mélodrame conviennent les portes dérobées, la trappe, le souterrain. Il est des portes secrètes qui font frémir. Des portes qui sous la ville, comme par un réseau d'entrailles, relie le couvent et le lupanar, la chambre de torture et le cabinet noir, des salles de jeu où ne jouent que des spectres, des tripots de maquerelles, des bouges de philosophes, une chapelle d'hérétiques illuminée de cierges noirs, tendue de draps de catafalque et de larmes d'argent, la bibliothèque aux lueurs vertes où le roi, la main posée sur un globe terrestre, regarde l'horizon, la mer, des vaisseaux, cependant que derrière lui, dans un miroir, la mort, ou son assassin, lève sur lui un poignard. La bibliothèque rose de la jeune fille a pour envers les enfers du roman noir. Le bouton d'un déclic lui fait traverser le miroir et de Blanche-Neige devenir sorcière. Elle n'est que filigrane. Le pan de mur chargé de livres et qui est une porte tourne comme la girouette.

Toute porte est Janus, même pour celui qui se tient à l'intérieur, mais l'une et l'autre face n'ont pas le même aspect, le même visage. Deux sens, comme a deux sens le mot *hôte*. À Rome, dit un dictionnaire, « Janus est gardien des 'portes' (*januae*). Son temple possède deux entrées, fermées en temps de paix, ouvertes en temps de guerre... Il ouvre et ferme l'année. Janvier – *Januarius*, lui est consacré. » L'autre des nymphes, sur la rive d'Ithaque, n'a pas de portes, mais deux entrées, celle des dieux, celle des mortels.

L'une des fonctions de la porte, chose de la demeure, de l'espace, est de signifier le temps, les saisons cardinales, et l'au-delà du temps, dont le temple est la porte, visible, et invisible. La porte du temple intérieur est invisible et s'ouvre sur l'invisible. Toute porte terrestre et visible peut en être le signe et le rappel. La porte n'est accomplie que lorsqu'elle est consacrée.

J'écris ces quelques notes pour le nouveau livre de Dominique et Jean-Philippe Lenclos. D'une saison l'autre, et depuis des années, ils vont vers les maisons du monde. Ils en

fixent les beautés qui changent comme les feuillages. Ils ont recueilli un trésor de portes et de fenêtres, de façades. Archéologues de l'éphémère. Voyageurs d'humanité.

Ouvrir un livre est passer une porte.

J'aime écrire, plutôt que *Préface* ou *Avant-propos*, *Liminaire*.

Il existe au moins deux Georges Perec. Le premier est un écrivain particulièrement sensible à ce qui est « dans l'air du temps » et qui, interrogé, peut manifester quelque chose d'essentiel au moment qui est le nôtre : il y a une dizaine d'années, par exemple, « les choses » ; aujourd'hui, « l'espace ». Ce Perec, on pourrait le dire « flaubertien » en songeant, notamment, au *Dictionnaire des idées reçues* et à *Bouvard et Pécuchet*. C'est cet aspect de son œuvre qui a d'abord touché le public, avec *Les choses*. On y voyait un jeune couple d'intellectuels, « lecteurs de l'Express », flâneurs assidus de brocantes, imaginer et tenter d'obtenir un appartement dont les moindres détails seraient soigneusement calculés, mis en scène. On y voyait deux jeunes consciences à la mode s'enliser non seulement dans « les choses », mais dans les images des choses. Discrètement, la sociologie de Lefebvre et de Baudrillard est là, sous-jacente. De même, *Espèces d'espaces* touche-t-il quelque chose d'essentiel à notre vie quotidienne : « Le problème – dit Perec – n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie. C'est à partir de ces constatations élémentaires que s'est développé ce livre, journal d'un usager de l'espace ».

L'autre Perec est, en somme, l'amateur de mots croisés. Celui qui s'impose des règles de composition qui pourront bien rester insensibles au lecteur, mais qui sont les délices secrètes de

l'auteur et qui donneront au livre sa forme et sa figure singulières. Ici, Perec rejoint Roussel et Queneau. Lipogrammatiste, il fait d'ailleurs partie de l'OULIPO, « Ouvroir de Littérature potentielle » (j'ai toujours eu pour cette entreprise, cet esprit, ce nihilisme goguenard, ce mélange de mathématique et de pétomanie, une profonde répulsion, une parfaite aversion ; de même que Jarry me demeure étranger, malgré toutes les « chandelles vertes » et les « gidouilles et « crocs à phynance », malgré Ubu, spirale d'étron sur le ventre, cible et tricotin, le père Ubu qui n'est pas rien, étranger malgré Rabelais un peu derrière tout cela, très peu, et Norge, pour qui Jarry comptait, si j'ai bonne mémoire, autant que Valéry et Toulet ; mais ici on voit bien qu'il s'agit de l'amour du mot et de la forme, précise, heureuse, qu'il s'agit du poète, et non de la potacherie fin de siècle de son théâtre, de la caricature hénaurme ; il s'agit de la gourmandise et de l'art des mots, comme lorsqu'on invente d'écrire « hénaurme » ; de la joaillerie et de l'émail des mots, de leur écaille, de leur éclat... (Mais ne suis-je pas tout près d'aimer Jarry, d'avoir le désir de le lire ? Avec le temps, nos « bêtes noires » sont caméléon ; nous n'avons plus besoin de « bêtes noires », nous préférons aimer le plus possible)... L'exemple le plus frappant, chez Perec, de ce goût des contraintes arbitraires, est *La disparition*, roman dans lequel c'est la lettre *e* qui a disparu. Tout le monde sait cela, même ceux, dont je suis, qui n'ont pas lu ce livre.

Il est évident que les deux Perec n'en sont qu'un et qu'ils sont plus de deux. L'un d'eux a noté 124 de ses rêves sous le titre *La boutique obscure*. Régis Bastide en a salué « l'étincelante beauté et la charge lyrique ». Mais le rêve ramène Perec à la question de l'écriture, sa grande affaire : « *De ces rêves trop rêvés, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de les faire devenir textes, gerbe de textes déposée en offrande aux portes de cette 'voie royale' qu'il me reste à parcourir – les yeux ouverts ?* » Tréfonds du rêve et de l'inconscient, machinerie du texte, désir de lucidité : ce sont quelques-unes des clefs de Perec. Avec le sens et le goût du jeu. – Mais que sont devenus vos livres, François-Régis Bastide ? Je me souviens de votre voix, à

la radio, parmi celles de critiques hebdomadaires : littérature, théâtre. Je revois votre profil d'oiseau de proie, aux Deux Magots, un jour que j'accompagnais Jean Vauthier. Ou bien est-ce que je confonds votre visage avec celui de Roger Vaillant ? Tout à l'heure, écrivant votre nom, j'avais écrit « Roger » au lieu de Régis, ce prénom rare, pourtant. La confusion des visages est-elle cause de la confusion de prénoms ?

*Je marchais le long de la Seine
Un livre ancien sous le bras*

Zinc vert et verdi des boîtes des bouquinistes, ces boîtes sont des cercueils dont parfois sort pour revivre un peu un livre oublié, et dont personne même ne dit plus que son auteur est oublié.

J'ai aperçu Georges Perec dans l'autobus un jour que j'allais écouter je ne sais plus quelle conférence au Musée d'art moderne. Peut-être une conférence de lui. Je me disais que certains de ses livres avaient compté pour moi quand j'incitais des étudiants en architecture à s'interroger sur l'espace dont ils deviendraient les praticiens. *Je me souviens* de sa barbiche. Il n'avait pas l'air joyeux. Peut-être l'ennui d'assister à sa propre conférence.

J'ai toujours remis à plus tard la lecture de *La vie mode d'emploi*.

Le regard sur la mort – surtout sur le scandale de la violence, de la torture, de la guerre – et la question du sens de la vie, telles semblent être les dominantes de l'œuvre de Robert Merle. Ancrés dans l'histoire la plus douloureusement vécue ou jouant avec la fiction, l'anticipation, ses récits mettent en scène les angoisses de notre temps, disent l'homme aux prises avec ses démons intérieurs (instinct de domination et de mort) ou avec les engins terribles qu'il a créés (la bombe atomique, mais aussi le conditionnement des esprits, dans *Les hommes protégés*).

Son entrée en littérature se fit avec un livre violent qui tenait de Sartre, de Camus, de Céline : *Week-end à Zuydcoote*, histoire de soldats sur une plage bombardée en 1940 au moment de l'embarquement pour l'Angleterre, histoire contée sans fioritures, dans une langue rapide, directe, imagée, histoire traversée de bruits et de fureurs, par la révolte contre une mort absurde, comme par les éclairs du sexe. Que toute guerre est absurde et criminelle, *La mort est mon métier* dont le héros est le commandant d'un camp de la mort, fonctionnaire du crime, obéissant et scrupuleux, pris dans les rouages d'une logique terrifiante, et pareillement *L'Île*, sorte de fable sur la colonisation, le racisme et le pouvoir, le répètent sous des formes différentes. Après *L'Île*, Merle situera ses fictions plutôt dans le futur que dans le passé, mais, à travers des romans qui touchent à la politique-fiction, il poursuit une réflexion sur les pouvoirs – et les expériences dangereuses de l'homme (notamment dans *Un animal doué de raison*, où les dauphins jouent un rôle essentiel, et dans *Les hommes protégés*). Mais il n'en reste pas moins, avec un essai sur Fidel Castro et un récit (*Derrière la vitre*) sur mai 1968, le témoin de l'histoire immédiate.

Je relis ces lignes : elles ont la froideur d'un article de dictionnaire de littérature contemporaine ; et c'est à quoi elles ont servi. Elles ne sont pas écrites, mais rédigées. J'y évoque des livres que je n'ai pas lus. Si je devais relire un roman de Robert Merle, je relirai *Week-end à Zuydcoote* : à cause de cette plage proche de Dunkerque, où je suis né, et de la guerre que j'ai connue enfant, descendant certaines nuits à la cave avec la famille. Nous étions assis sur des sacs de pommes de terre, notre provision, dont parfois il fallait ôter les germes, blancs et violets. Je sentais l'odeur des sacs. Je touchais le rêche de la toile de jute, le gonflement des pommes de terre. Je finissais par m'endormir. Des éclairs striaient le soupirail mal calfeutré et le bruit des bombes emplissait la cave comme la fumée d'une cheminée qui refoule. Je ne pensais pas au bombardement mais à l'orage. Il me semblait entendre rouler des chariots à roues carrées.

L'enfant est « celui qui ne parle pas », celui qui longtemps ne sait lire ni écrire. Il est présent, pourtant, il regarde, il se souviendra. Le temps passe, vingt ans, trente ans. Certains parlent enfin, écrivent. Un esprit qui flottait dans les limbes du premier âge témoigne un jour en homme certain de soi – autant qu'on peut l'être. Cette émergence, cette métamorphose me surprennent toujours. Notre maîtrise du monde est provisoire, illusoire. D'autres, bientôt, parleront de nous, à notre place. Tout va comme si l'Histoire appartenait successivement à ceux qui prennent le pouvoir de la raconter, d'en juger. Et tantôt ce sont de plus jeunes que nous qui, dépeignant ce que nous avons vécu à l'âge d'homme alors qu'ils apprenaient la règle de trois, nous chassent du centre de notre scène. Tantôt, c'est notre enfance, notre jeunesse qui pour nous se change en livres et prend la parole. Notre passé sauvage se fait culture et dialogue avec les anciens, les maîtres. Dunkerque, mai 40, l'embarquement désastreux, le carnage sur une plage de dunes pâles et d'oyats, c'était jusqu'à présent, dans la littérature, *Week-end à Zuydcoote*. Ce sera maintenant, aussi, *La grande triche* de Jacques Duquesne, qui, alors que Merle avait l'âge de Valère – le lieutenant de *La grande triche* – avait, sous les bombes, l'âge de Justin, l'enfant de Coudekerque.

C'est le premier roman d'un journaliste qui a écrit une quinzaine de livres, de reportages : sur l'Algérie, l'Église, la jeunesse. Le début inquiète un peu : d'un chapitre l'autre, cette alternance d'une évocation de Justin, puis de Valère, de cet enfant et de ce lieutenant dont la « prière d'insérer » nous a dit qu'ils sont destinés à se trouver ensemble, dialoguant, sous le feu de la guerre. Et puis la composition se fait complexe, habile. Un monde émerge. Et la guerre surgit, avec ses convois, ses réfugiés, ses fuyards, ses troupes confuses, ses maisons vides, ses maisons écroulées, ses spectacles qui font vomir, ses moments tranquilles, ses chevaux morts. Tout le petit peuple d'une rue de Coudekerque, apeuré, abandonné, lassé des nuits d'alerte et de bombardements, décide de fuir ensemble, vers l'ouest, le sud. « *Réfugiés* », à leur tour, comme ces Belges qu'ils allaient voir passer sur la route, la semaine dernière, sans sympathie. Le

désordre et cette fuite révèlent, sous le cours ordinaire des choses, la vie qu'on ne voyait pas : fourmilière éventrée. L'enfant-monstre séquestré, et dont la rue ignorait l'existence, paraît au grand jour. La guerre, sommeil de la raison... Mais la fuite est vaine. Bientôt, certains s'en retournent. À eux les meubles du voisin ! Et la guerre monte comme le déluge, de plus en plus proche, disloquant tout.

Duquesne sait raconter. Mais ce qui me fait voir dans ce livre l'annonce d'une œuvre romanesque, et malgré le parti pris de ne pas exploiter les ressources de la langue elle-même – rien de « célinien », ici –, malgré la sagesse de l'évocation – rien de *La Route des Flandres* –, c'est la force de certaines images. Choses vues, ou rêvées ? On ne saurait le dire. Je pense à cette « nouvelle », dans le fil du récit, où le lieutenant Valère découvre, dans le parc du château où il cantonne, une cinquantaine de petites maisons fictives ; et chacun, par les objets et les photos qu'elle rassemble, représente une année de la vie d'un homme, le châtelain, qui, dans la dernière, vient de se tuer. Ou bien, cet épisode que je ne raconte qu'avec gêne : un vieil homme, dans la débâcle, transporte un seau hygiénique rose dont le couvercle est retenu par des ficelles et un ruban. Le seau est tout ce qui reste de sa maison, soufflée, incendiée par les bombes. Dedans, parmi la terre raclée et des débris de pigeons, il y a tout ce qu'il a pu ramasser de sa femme anéantie avec la maison.

Le titre suggère un sens qui ne me semble pas le plus important : tout le monde triche, l'enfant découvre à la faveur du désordre que ces braves gens de son quartier deviennent, l'heure venue, des pillards ; le lieutenant meurt de n'avoir pas voulu tricher, désertre – lui qui se croyait cynique. Je ne vois pas non plus dans *La grande triche*, un « roman sur la guerre ». Elle s'y retrouve, certes ! et moi aussi, comme Justin, j'avais une passion pour les éclats d'obus, qu'on trouvait partout, et qui, en tombant, faisaient jaillir du pavé des étincelles comme le fer des chevaux quand ils tiraient à grand-peine la voiture du brasseur. Non, ce qui est au centre et au fond de ce récit, c'est la mort. La grande machinerie de la guerre n'est peut-être pour Jacques Duquesne

que prétexte à lever muettement les yeux vers ce qui ne se peut contempler fixement. Cette mémoire de la mort est la racine de ces deux grandes images couleur de folie : les demeures d'une vie, le seau hygiénique en guise d'urne.

La première œuvre de Paul Roux est d'avoir changé sa vie en légende et inventé ce nom inoubliable : Saint-Pol-Roux le Magnifique. Mais l'œuvre elle-même demeure dans la pénombre. En 1923, André Breton rend visite au poète dans son manoir. Il dédie *Clair de terre*

« *Au grand poète
SAINT-POL ROUX
À ceux qui comme lui
s'offrent
LE MAGNIFIQUE
plaisir de se faire oublier.* »

Celui qui apparaît aux surréalistes comme le Mage de Camaret, longue barbe blanche, enchanteur Merlin, est né à Marseille en 1860. Il est un ancêtre qu'ils fêteront à la Closerie des Lilas par un banquet qui s'achève en bagarre. Saint-Pol-Roux est le contemporain de Maeterlinck, de Ghil, de Jehan Rictus, de Mallarmé, de Péladan. Son œuvre inséparable du symbolisme se mêle au flux surréaliste. L'hommage d'Éluard en 1925, sous le titre « La perfection de l'homme », commence par ces lignes : « Par l'honneur qu'il fait aux choses en les nommant, et la couleur de sa parole et la forme de ses mots, et le jour et la nuit autour de ses images, et l'univers multiplié dans ses poèmes, Saint-Pol-Roux nous montre la réalité de l'irréel. »

À la fin du siècle, il est à Paris, bientôt à Bruxelles, puis dans les Ardennes, dans la forêt, près du village natal de Verlaine, l'un de ses maîtres. Il s'imprègne de cet esprit du Nord, des féeries forestières. Il écrit *La Dame à la faux*, œuvre extraordinaire, drame sans doute injouable à cause de la profusion des lieux et des personnages, et jamais joué.

Souvent, il est allé en Bretagne. Il quitte les Ardennes. Le voici breton, proche des pêcheurs, vivant dans la solitude d'un manoir à huit tourelles, proche du village et des enfants de Camaret au point de venir un 25 décembre, sur une barque surgissant de l'horizon, leur offrir, père Noël, une brassée de cadeaux.

Son œuvre est d'un inspiré, d'un grand rêveur, d'un musicien de la parole, et d'un théoricien pour qui la poésie est le chemin suprême de l'esprit. La clef de son art poétique ? Un amour extrême de la métaphore. Ainsi, dans *Le Calvaire immémorial* : « Un peu partout, sous les coqs de métal, en les donjons divins, tintaient à rythme égal les gros sous d'existence versés par l'aile des moulins et la nageoire des charrues. » Mais ce sens de l'analogie ne relève pas du simple goût ni d'un pli littéraire. Il indique le lieu spirituel où se tient le poète. Relier d'un trait, d'un fil, des mondes éloignés, révéler entre les créatures les parentés latentes, secrètes, endormies, c'est être démiurge, c'est prolonger l'œuvre divine ou l'accomplir, c'est accomplir le poète, forme souveraine de l'homme, en Dieu. « Dieu, c'est la perfection de l'homme », dit-il dans « L'art de Prométhée ». Dieu, c'est l'ambition de l'homme. « Dieu, c'est l'homme tel qu'il devrait être (voudrait) être. » Par l'œuvre poétique, et le théâtre essentiellement, l'homme se divinise. Mystique ambiguë, « prométhéenne ». Vision de l'Art qui englobe une Science neuve et prophétise une métamorphose et un nouvel âge de l'humanité : « l'Âge du Soleil ». Saint-Pol-Roux donnait à sa pensée de l'art le nom d'Idéoréalisme.

Rempart contre l'oubli, Gallimard réédite *La Rose et les épines du chemin*, premier tome des *Reposoirs de la procession*, avec d'autres textes d'ordre théorique. Ces proses, ces poèmes en prose, ces récits proches du *Spleen de Paris*, dits sur la scène, y rayonneraient.

La vie légendaire de Saint-Pol-Roux s'achève en tragédie. En 1940, un soldat allemand force le manoir, frappe le poète, blesse et viole Divine, sa fille, et tue la servante, Rose, qui la protégeait. D'autres soldats, plus tard, pillent la maison et dispersent livres et manuscrits sur la lande. À ces chagrins, ce malheur, le vieil

homme ne survit pas. Le manoir sera détruit en 1944 par les bombardements.

*Merveilleuse prison
dont la porte
est la lune!*

Ruche

*C'est la lune qui danse
Sur la Grand-place aux Morts*

Danse de la lune à Saint-Jacques

Dans quel recueil de Lorca, quel poème, ce vers où la lune est un crâne aux dents d'ivoire ? La lune, miroir et visage de la mort. Il est dans « La lune et la mort », du *Livre de poèmes*, son premier recueil : « La lune aux dents d'ivoire paraît. Comme elle est vieille, triste ! Les fleuves sont à sec... » À l'instant où me revient ce vers, cette image, je pense au piano où joue le jeune Federico. Rien de plus funèbre qu'un piano, son clavier de dents d'ivoire, le noir et le deuil de son bois, ce bois nocturne qui pourrait être d'un cercueil ; et sur le clavier blanc et noir l'étroit couvercle bombé qui se rabat et se referme comme sur la boîte mortuaire. Il n'est pas jusqu'aux chandeliers de cuivre, jusqu'à ces deux candélabres, entre la profondeur de l'orgue et les claquements secs de la dernière gamme, clarté jadis nécessaire à la lecture blanche et noire de la partition, deux à main gauche et deux à main droite, à demi pivotant, qui ne soient les porteurs de cierges d'une veillée de mort... Piano droit, clos, et piano à queue levant une aile d'ange noir, telle une dalle s'écartant de la tombe, et dévoilant un jeu d'entrailles. Plastron blanc, habit noir, le pianiste, tirant du silence une envolée vivante... La guitare, l'autre instrument de Federico Garcia Lorca, serait-elle joie de vivre, soleil opposé au sépulcre, à la lune de cendre et d'ombre, froide flaque de cierge, de cire en pleurs, en larmes ? Les coups sourds que frappe la main ou les doigts, les phalanges, sur la caisse résonnent d'un côté ou de l'autre de l'au-delà. La vérité du soleil andalou est

cette lune qui éclaire le pays de ceux qui bientôt vont mourir, éclaire ce désert qui n'est peuplé que d'ombres errantes, d'âmes en peine, de souffles pâles que le vent de l'autre monde emporte. Combien de poèmes du *Romancero gitano* sont des poèmes de mort !

La lune de Lorca est reine de la mort, reine de la nuit de la mort.

Le premier vers du *Romancero gitano* est apparition de la mort, qui emmène l'enfant aux yeux clos dans l'air glacé du revers de la vie. Et quelle fête sinistre et maléfique de la lune, que le poème ultime de ce mince livre : « Tandis que l'été sème des rumeurs de flamme et de tigre La lune au-dessus de terres de soif tourne dans le ciel. » (Ma traduction n'est pas littérale.) Thamar dans la nuit brûlante espère, nue, sur la terrasse, « des grêlons sur son épaule et des cristaux de neige sur son ventre ». Amnon, son frère, du haut de la tour, la voit et la désire. Comme David fut ébloui par Bethsabée seulement vêtue de l'ombre de quelques palmes, sous la lune. Et voici que surgit de la gorge du chanteur cette *saeta* magique, l'une des plus magiques de Lorca : « Et comme il contemplait la lune ronde et basse, dans la lune il vit les seins parfaits de sa sœur. » Sa sœur, qu'il désire, est sa mort. Désirait-il d'amour et de luxure cette femme interdite, ou, par ce désir, cet éblouissement, sa mort, sa propre mort ? Désirait-il avec elle et en elle mourir ? Contemplait-il dans cette lune devenue sa sœur son désir de mourir, de n'être plus, de n'être plus même ce regard éperdu qui se noie dans cette image de la lune, cette lune, ronde et basse à l'horizon ou dans le cercle du bassin, de la vasque ? Miroir de l'eau, miroir de la lune. Il voit la lune reflétée par l'eau nocturne du jardin. Il voit sa sœur qui se reflète dans la lune. Il voit ses seins très durs et dressés comme l'étrave d'une barque, sa voile tendue par le vent. Ses seins de neige et de marbre. Quelle guitare peut traduire ce silence, quel cri dire et crier la blessure et le sang, la sève séminale, le désir, la mort ? Thamar est la lune. La lune est Thamar. Voici ta sœur et ton amante, Amnon, voici ta mère, ta mort. La lune a pris la forme et le visage de Thamar pour desceller en toi ton désir de franchir la clôture du monde, le seuil interdit. Dans la nuit de

l'été ardent, elle désirait grêle et glace, neige, sur son corps. Une ombre de marbre, un vent glacé comme le torrent. Tu franchiras le seuil du jardin vierge. Tu ouvriras le sexe enfantin de ta sœur comme on sépare en deux l'orange, ses lèvres. Tu jouiras du sacrilège.

Tu te damnes.

La lune est psychopompe. La lune est mystagogue. Elle conduit au-delà de tous les paysages, vers sa demeure dernière l'âme, sauvée. Elle la conduit vers son oasis au milieu du désert et cette fontaine, ce puits, cette source, cette eau inespérée d'une vie après la vie, la vraie vie, douce comme la soie des songes, linceul qui est tendresse et caresse. Elle s'y baigne et s'y reflète, parole au pli de son écho. La lune, l'heureuse et charitable lune, est Antigone qui conduit son père aveugle, son frère, le père et le frère de ses frères et de sa sœur, ce vieil homme aux yeux de sang, par des chemins dont il ne sait plus que les odeurs et le sol vers la paix, le dernier passage. Celle qui nous mène au-delà de la mort est une amie, une sœur, une mère. Ô lune, amicale, et ton silence, la muette musique de ton silence, ta lumière qui est miroir !

Ou bien la lune, couleur de soufre, est infernale.

Qui entend et dit *lune*, *luna*, entend et dit *l'une*, *l'unique lune*. Mais les Grecs connaissaient trois Lunes : Hécate, Séléné, Phoebé. Une lune de sang, une lune de lait, de miel. Une lune de paix, une lune de massacre, d'hécatombe. Une lune d'ossuaire, une lune de songe, maternelle.

La lune est variable : du fil au disque, à sa plénitude. Elle n'est ni lampe ni lanterne, en vérité, mais miroir, comme le rêve est reflet de la vie ; et cependant il est une autre vie, elle est une autre vie ; comme l'enfance en nous perpétuelle. Elle est coupe comme elle est fil, lame, barque, barque des morts, cornes, masque d'ivoire. Nous avons jadis adoré le dieu-lune et nous avons adoré le dieu-soleil.

Dans nos langues latines, romanes, la lune est féminine. En autres langues, masculine. Le *u* chez nous est léger, un son de flûte, vers l'aigu ; ailleurs, il est grave. Comment traduire en français la lune espagnole, italienne, ibérique, leur note grave,

sourde ? Un mot n'est pas une note, sans doute, mais il est comme une note, le son d'un instrument. Dès le premier vers du *Romancero gitano* : l'intraduisible ; en français, le parfum, de la musique n'est plus le même. Ce qui fut donné au poète, et qu'il reçut, inséparable, le sens et le son, l'image, le mouvement, le rythme, cela se disjoint : perles d'un collier rompu, sur le carrelage, dans la poussière. Il s'en faut d'une nuance, d'une ombre, d'une lueur. Traduire le *Romancero gitano* ? Je ne connais aucune traduction qui ne le trahisse, malgré l'excellence des traducteurs, dont Supervielle. C'est une raison d'apprendre assez d'espagnol pour lire Lorca.

(« La luna vino a la fragua » : est-ce que ce « vino » peut évoquer, inconsciemment, chez un Espagnol, le « vin », quand le français distingue « vint » et « vin » ? Est-ce que, plus subtilement encore, « fragua » peut contenir « agua » ? l'eau et le vin se trouvant ainsi liés dans ce vers, sans y être nommés, sinon par un jeu de lettres, un jeu de mots involontaire ? Mais nous voici conduits à ces anagrammes, disséminées, dont Saussure voyait l'un des modèles en un vers de Virgile.)

La difficulté de traduire le *Romancero* tient à ce qu'il faudrait à la fois se tenir près du rythme, fluide et serré du vers, octosyllabe, heptasyllabe, ne rien perdre du tissu, subtil, dense, de la métaphore, garder un peu du jeu de la rime ou de l'assonance, ne pas éteindre le halo, ne pas briser l'arc-en-ciel... On choisit souvent le rythme au détriment du sens littéral. Comment traduire : *Verde que te quiero verde* ? Quelqu'un propose : « Vert c'est toi que j'aime vert. » Outre que le sens est incertain par respect de la ponctuation, de son défaut, la musique, l'incantation est absente. La traduction du vers suivant ne vaut pas mieux : *Verde viento. Verde ramas* : « Vert du vent et vert des branches ». Mais on a voulu huit syllabes, ou sept : métronome, mécanique, et non pas coup d'archet. La solution serait peut-être celle qu'invente Mallarmé pour traduire les poèmes d'Edgar Poe : une prose magique ; une prose presque aussi magique que celle de Rimbaud ; mais Rimbaud est limpide.

Seul un poète peut traduire un poète. Mais il ne s'agit plus seulement de la différence des langues : à la magie initiale

succède une magie nouvelle, différente, liée au génie d'une langue et au génie du traducteur. La traduction d'un poème est création.

Des peuples se sont bâti un temps lunaire, d'autres un temps solaire, – se sont bâtis sur l'un ou l'autre. Cette différence n'importe pas moins que celle des langues, des idiomes. Est-elle aussi de l'ordre de l'impair et du pair ? Douze et treize. L'alexandrin, l'hendécasyllabe : autre danse, autre rythme. Beaucoup de villes arabes, leurs coupoles, sont blanches. La lune nuit et jour y neige. La bannière verte de l'islam porte l'image de la lune. La lune andalouse est arabe. Elle est gitane.

L'univers de la poésie et du théâtre de Lorca n'est pas l'amour, mais la violence et la mort, le meurtre, le sang. On se tue au couteau, et le taureau meurt, dans la rixe du soleil et de la terre. Et l'on dirait que la lune vient relever et consoler les morts, les conduire dans un pays où sa lumière se posera sur la bouche ouverte des blessures, leur cri. Où son silence écouterait, étancherait, la noirceur de nos peines d'ici-bas. Lune ! fontaine en ce jardin d'outre-mort dont nous avons parfois rêvé dans les abîmes des fièvres et de l'insomnie. Lune ! compagne de solitude.

Et parfois compagne d'un couple qui s'aime.

Oui, la mort est partout présente dans l'œuvre de Lorca. Quelle mort ? La sienne. Il semble que la poésie fut pour Lorca voyance et divination de sa mort, prémonition : comme on dit qu'un rêve peut être prémonitoire. Le livre qu'il écrivait portait en filigrane l'instant de son exécution. Il écrivait pour entrevoir sa mort. – Cette pensée n'est pas raisonnable. Elle ne peut être que *poétique*, n'est-ce pas ? Ou bien si elle est vraie, que penser du temps, de l'avenir, de leur nature ? Se pourrait-il que l'avenir, qui n'existe pas, n'existe pas encore, existe ? Et, de même que l'on passe d'un lieu de l'espace à un autre, se pourrait-il, dans un ordre analogue à celui que nous propose ou nous impose le rêve, qu'il nous soit permis de passer d'un lieu du temps à un autre ? Est-il possible que les contes soient un voile destiné à nous cacher la vérité du monde ? À travers la trame et le dessin du conte, ses images, comme la lune rayonne à travers le rideau

blanc comme elle est blanche, nous connaissons l'au-delà de ce monde.

Il est vrai que Lorca n'évoque sa mort que sous un voile d'images et que le sens de ces images n'est devenu clair que pour nous, Lorca tombé sous les balles criminelles. Mais enfin sa première pièce, *Mariana Pineda* évoque une héroïne de la liberté, au temps de l'invasion française. Au temps de Goya.

Quand les franquistes firent irruption chez Lorca, ils cherchaient la preuve de sa collaboration avec les Rouges, les bolcheviques : ils cherchaient, quelque part dans la maison, la cave, un placard, sous l'évier, au grenier, dans une armoire, un coffre, derrière une cloison factice, un poste radio par quoi il communiquât avec Moscou, ils crurent enfin le trouver dans le piano, qu'ils défoncèrent à coups de pieds, de crosses, et les cordes tombèrent comme des entrailles sur le parquet, comme les cordes de la harpe du roi David quand il les coupa à coups de ciseaux, alors que Thamar, sa fille violée gémissait, nue, déchirée, et que son fils Amnon, le criminel, s'enfuyait au galop sous les cèdres et les chênes, entendait les flèches de la garde noire du roi le poursuivre comme des guêpes et des taons.

Ils ricanaient en écrasant de leurs talons les pédales du piano. J'imagine cette scène, ce viol. J'entends la clameur et le râle du piano étripé. La famille rassemblée sur la terrasse, et qu'ils allaient sans doute fusiller, les coups portés à Lorca, les injures, cela, cela est réel. Ils revinrent un jour ou deux plus tard.

Ils emmenèrent Lorca. Ils lui feraient tout avouer.

Un peu de lune à travers les barreaux de la cellule éclairait le visage des prisonniers, leur sang, leur chemise blanche. De l'autre côté du mur, les assassins nettoyaient leurs fusils. Une baguette descendant et montant dans le canon de l'arme comme un goupillon dans le col d'une bouteille. Un éclat de lune éclairait le cuivre des cartouches sur la table et brillait sur le noir de la crosse d'un revolver à demi sorti de son étui. C'était le matin, déjà, et l'heure où l'on y voit assez clair pour tirer sans gaspiller ses munitions. Il est vrai que pour tuer un homme d'une balle dans la nuque, la lune et l'ombre suffisent. Ils bouclèrent leurs ceinturons, boutonnèrent leur tunique avec soin comme

lorsqu'un soldat va à la messe, ils quittèrent la table où ils avaient joué aux cartes, en attendant. Ils sortirent. Ils ne virent pas se découper et se déplacer leurs ombres sur le mur de chaux. Les corps, dans un instant, ils les recouvriront de chaux vive pour qu'on en perde la trace et la mémoire.

Nous avons vu les images du film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, nous avons entendu le commentaire de Jean Cayrol, il n'avait jamais été publié. Et nous lisons : « Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, avec une foire et un clocher, peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration. » Nous lisons cela *aujourd'hui*, et nous ne voyons plus uniquement les camps nazis de la mort, ni les camps de Russie et d'Asie, communistes, mais les camps serbes, les réfugiés massacrés en Afrique : notre temps, béant sur les atrocités futures. Nous avons lu ces premières lignes du « commentaire » de Jean Cayrol, voici les dernières : « Qui de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? (...) nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul pays, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. »

Quand la Gestapo l'arrête à Bordeaux, en 1942, Jean Cayrol a une trentaine d'années. Il a fondé et dirigé deux revues, publié quatre ou cinq livres de poèmes. Il est entré dans la Résistance. Incarcéré à Fresnes, il sera déporté, un an plus tard.

À Mauthausen, la poésie sera pour Cayrol secours, lumière dans les ténèbres : « On réussit à écrire, à prendre des notes, à exercer sa mémoire avec des rêves. On peut penser à Dieu. »

Dans une usine, à l'abri de pièces fabriquées et entassées, Cayrol écrit, sans relire. « Perdus à la Libération, ses carnets lui furent restitués dix ans plus tard par un Allemand anonyme. » Sous le titre *Alerte aux ombres*, « ce recueil est ici présenté sans corrections ni ajouts ». Sorti des camps de la mort, Cayrol s'est

vécu comme un autre Lazare, désignant dans la peinture ou la littérature de notre siècle son caractère « lazaréen ». *Alerte aux ombres* est deux fois lazaréen : par le lieu de l'écriture et pour avoir deux fois traversé l'absence, la disparition. Ce qui me frappe, dans ce livre écrit comme on rêve, dictée de l'âme, c'est, pour ce Job, ce Lazare, la présence de la bien-aimée, la douceur de sa lumière : « Si ma nuit n'avait pas eu ton visage, ma bien-aimée, / si les lèvres de l'angoisse n'avaient pas eu / ta voix pour me répondre, / où serais-je dans cette nuit soudain plus dure que le granit ? / Seule une herbe pouvait te réveiller, / ô rire léger de l'ancien temps ! » La lumière du jardin de Pâques touche déjà la pierre du tombeau d'où Lazare se relève.

Que ces livres fassent relire – romans et poésie, essais – l'œuvre de Jean Cayrol ! Qu'ils fassent entendre cette voix qui ne ressemble à aucune autre, solitaire, fraternelle, humaine.

J'habitais Bordeaux. Je n'avais pas vingt ans. Je commençais à écrire. Cayrol était éditeur au Seuil. Quand j'allais à Paris, j'allais voir Cayrol. Au fond d'une cour, rue Jacob, on accédait à son bureau par un petit escalier de bois. Je lui parlais de ce que j'étais en train d'écrire. Il me mettait en garde : « Il n'y a pas de *bon sujet*. » Il me disait aussi qu'on est toujours trop pressé de publier : « Il y a un certain livre que j'ai publié trop jeune. Chaque fois que j'en trouve un exemplaire, je le fais disparaître. » Nous parlions ainsi, longuement. Il n'était pas nécessaire que je le prévienne de ma venue à Paris. On aurait dit que sa porte était toujours ouverte et qu'il était libre de son temps. Il y avait sur l'un des murs de son bureau la reproduction d'une peinture de Manessier, sans doute une *Passion*.

En 1947, le Théâtre des Noctambules, à Paris, crée *Les Épiphanies* d'Henri Pichette. Maria Casarès est l'amoureuse, Gérard Philippe le poète, Roger Blin Monsieur Diable. Le poème mis en scène par Georges Vitaly se joue devant des toiles de fond de Matta et la musique de scène est de Maurice Roche. Pichette a vingt-trois ans. Il s'est engagé et

il a fait la guerre. Il écrit les *Apoèmes*. Il est ami d'Artaud, connaît Breton. On voit sur ses photos d'alors un beau visage d'ange rebelle.

1947 : on sort à peine de la nuit et de l'horreur.

L'œuvre, « *mystère profane* », est un cri et un chant d'amour et de colère, le spectacle atroce et absurde du monde avec la joie d'aimer qui le défie et le traverse, une célébration ivre et somptueuse de la poésie, le pur délice et le vertige de l'image et du verbe, le jeu, le rire, la grâce invulnérable. À l'époque des *Épiphanies* et des *Apoèmes*, c'est de Rimbaud que Pichette est le plus proche.

Les représentations des Noctambules sont devenues légendaires et le poète a continué son œuvre sans avoir fléchi sous le prodige initial, le don miraculeux.

L'hiver dernier, devant le public serré du Théâtre du Rond-Point, générations mêlées, Pichette a lu trois des cinq *Épiphanies*. Seul, à une table, comme vingt ans plus tôt au Lucernaire, offrant ce festin de parole. Toutes les voix, tous les cris et les murmures, les bombes et la mitraille, les nuits et les aurores, à lui seul, poète de la poésie et de la vie.

Et le sens de ce titre, magnifique, Pichette le précise aujourd'hui : « Nous regardons *l'épiphanie*, théâtralement s'entend, comme une Manifestation de rêve éveillé, sous la forme d'une représentation scénique. »

Un demi-siècle après leur création, *Les Épiphanies* reparaissent complétées d'un Lexique qui est dictionnaire et poème. C'est l'une des passions de Pichette, quand il réédite ses œuvres, d'y ajouter un herbier d'expressions anciennes, populaires, oubliées, inventées : l'atelier du poète, un trésor de langage. Autre passion : la collecte méthodique de tout ce qu'on peut savoir du rouge-gorge, de l'oiseau lui-même et des mots qui le nomment, à travers siècles, à travers bois, à travers livres.

À la Rubeline, le troisième des *Cahiers Henri Pichette* est consacré aux *Épiphanies* depuis l'origine : lettres de Gérard Philipe, articles, et cette longue étude d'Adrienne Monnier dans le *Mercure de France*, variantes, pages de l'auteur, souvenirs, témoignages de ceux que la rencontre de cette poésie a

bouleversés, illuminés... C'est une somme jaillissante. Exergue du Cahier, tiré des *Épiphanies* : « Ma jeunesse a des siècles en poupe. »

Ce *Cahier* est dédié à la mémoire de François Xavier Jaujard, initiateur du cycle et qui avait publié, aux éditions Granit, parallèlement à deux recueils de Pichette, les premiers *Cahiers* : *Défense et Illustration*, hommage au poète et choix de poèmes, pour donner le goût de l'œuvre, parue ou à venir ; *Les enfances*, livre resplendissant, mémoire des premières saisons, naissance à l'amour des mots, « diableries » et « enfantines », lectures. En épigraphe : « Le poète serait l'homme qui resterait le plus longtemps et le mieux enfant au-delà de son enfance. Il est l'homme de la plus longue enfance. »

Par où commencer lorsqu'on a tout Pichette encore à découvrir ? Plusieurs livres sont épuisés. Il les remanie jusqu'à la perfection d'âme et de forme : la réédition attend. Faut-il lire d'abord *Les Épiphanies* ou les *Odes à chacun*, le *poème offert* à Antonin Artaud, *Dents de lait dents de loup*, tel *Cahier* ? Étincelantes, les pages qui suivent les *Apoèmes*, chez Gallimard : *Lambeaux d'un manuscrit d'amour* ? Commençons n'importe où. C'est Henri Pichette, toujours. C'est l'alliance de Rimbaud et de La Fontaine, l'accord de l'ancestral et de l'inouï, les noces du feu et de la transparence. C'est la plus vive poésie. La plus libre et la plus savante, la plus abandonnée au souffle de l'enfance et de la mémoire. « La poésie ne serait-elle pas état de grâce ? » demande Pichette, dans un « ouvrage en cours ». Et sa réponse : « Oui, le don de Dieu, c'est elle ; et je l'appelle *ma Mère*. »

Pichette calligraphiait ses dédicaces à l'encre de couleur. Je crois que son frère était peintre. Couleur des mots, couleur de l'écriture, rouge-gorge sur la neige de la page. Je n'ai pas songé à lui demander si les voyelles étaient pour lui colorées. Parce que cela va sans dire ? La première édition des *Épiphanies* a été éditée chez K éditeur d'après la maquette de Pierre Faucheux. C'est un haut chef-d'œuvre typographique. Mise en scène autant que mise en page. Notre exemplaire, trouvé pour quelques centimes chez un bouquiniste, près de la rue de Buci, une caverne de livres, a sans doute servi de brochure, bien que le

spectacle semble avoir précédé l'édition (peut-être le texte repris en main pour une répétition après la création de la pièce ?). Le texte est çà et là biffé, souligné, encadré. Çà et là des coupures, un déplacement de répliques. Le M (de Monsieur Diable) est entouré, sauf dans la partie finale. Ce devait être la brochure de Roger Blin (une ligne manuscrite, un ajout, permettrait de s'en assurer ; mais je ne connais pas l'écriture de Blin). Je tiens entre mes mains ce livre comme s'il me permettait d'entendre, imprégné d'elles, les voix des comédiens et de Pichette au travail. Quelque chose comme un chant d'équipage alors que le vaisseau appareille et gagne le grand large.

Il y avait *Canisy*, paru en 1942. Il y avait *Chef-Lieu*, paru en 1950. *Collège* paraît deux ans après la mort de Jean Follain, homme fabuleux et amical, drôle, cocasse avec malice, bon, tendre, dont l'absence nous peine pour toujours. *Collège* est un livre, dit Marcel Arland qui le préface, « lentement élaboré » : dès le mois d'août 1959, Jean Follain en avait publié des fragments dans la « Nouvelle Revue Française » ; il en publia d'autres en juin 1963 dans la même revue ; d'autres encore, en 1966, dans les « Cahiers des saisons ». Il tendait de plus en plus à faire alterner la prose et la poésie, et *Collège*, dans sa pensée, devait succéder à *Espèces d'instant* – *Collège* dont il lut quelques pages, deux semaines avant sa mort, et dont il annonça la publication, au banquet des « anciens élèves de Saint-Lô ».

Dans *Canisy*, Follain disait le bourg natal, la maison des grands-parents paternels et maternels, les gestes, les objets, les paroles d'un monde rural et touchant encore à l'autre siècle, le temps de la petite enfance, de l'enfance ; il éternisait des instants comme celui où « *les grandes architectures de la nuit tombante, arcs de triomphe que formaient les branches au bout des avenues, labyrinthes des sentiers rafraîchis, stades des champs aux gradins de haies jusqu'à l'horizon, portiques et dolmens de nuages, encadraient notre être enfant allant vers son destin* ». Dans *Chef-Lieu* s'évoquaient les souvenirs de l'enfance, à Saint-

Lô ; de la maison familiale et de son jardin, de la ville. Le livre s'achevait par le rappel du « *temps de ces promenades au cours desquelles l'avenir se rêvait.* » – « *Quel serait-il ? [...] La rêverie se déroulait, le soulier rencontrait un caillou qu'il poussait au long de la ruelle en pente et le ciel parfois changeait de couleur, une voix de femme se brisait dans un jardin. Tout durait et restait peuplé d'attente et cette impression de toujours voir les choses durer et attendre ne m'a pas quitté.* »

Collège semble la suite de *Canisy* et *Chef-Lieu* : évocation du collège, des professeurs, des principaux, des surveillants, des camarades ; temps qui va de la petite classe au baccalauréat. Et l'on retrouvera l'écriture de Follain, écolière et souveraine, ses thèmes profonds, ce sens incomparable du temps et des instants, cette façon de composer par glissements, par écarts infimes dont la somme soudain définit un monde, cet art de feindre que l'esprit suit le cours naturel des choses, cet art de fixer et de transfigurer, dans l'espace et la durée d'une page, d'un poème, une constellation d'éléments et d'instant, d'accidents divers qui n'ont d'autre lieu commun qu'en cette conscience attentive et rêveuse qui les saisit et les retient : constellation désormais nécessaire à quelque ordre du monde.

Pourtant, ici, une rupture se discerne ; quelque chose de différent paraît. Quoi, au juste ? Ce n'est pas seulement que l'enfant grandit, qu'il s'éloigne lentement de l'enfance, et que le temps dont il s'agit en ces pages est en grande part celui de la guerre. C'est une vision plus précise du passé, moins proche du songe et de la rêverie que du témoignage ; c'est le ton d'une confiance moins sourde qu'auparavant. *Canisy* et *Chef-Lieu* se composaient, pour l'essentiel, de « *natures mortes* », de « *paysages* » ; les choses et les lieux étaient saisis dans le mystère de leur durée qui renvoyait au passage des êtres sur cette terre. Ici, dans *Collège*, se succèdent les « *portraits* », les « *scènes* ». Et presque chaque être de cette petite foule est désigné par son nom. L'homme est le centre du lieu qu'il habite et son existence, semble-t-il, domine un peu le temps du monde.

« Ce livre, l'un des plus émouvants qu'il ait écrits », dit Arland. Oui, et sans doute le plus tragique, en sa discrétion. On

pouvait craindre, fugacement, ouvrant le livre, d'y trouver seulement de la tendresse pour le vieux temps des classes assoupies, chahuteuses, laborieuses ; le temps des cancre, et des lauréats, des palmarès et des colles... Non, de ce livre qui par sa couverture se déclare de « souvenirs », voici les premières lignes : « Les journées d'angoisse du collège, il faudra que je les vive toute ma vie. » Un peu plus loin, celles-ci qui disent beaucoup : « *On est seul, on écoute, l'écolier entend bruire les feuilles d'un arbre, au fond du temps s'accomplit le merveilleux silence. Au centre de la ville, dans les cafés à tables de marbre, des hommes disent de leurs années de collège : 'C'était bien le bon temps.' Terreurs, anxiétés, orgueils se sont effacés des mémoires. Au mur chaulé d'une maison dont la toiture de chaume est devenue couleur vert mousse, reste suspendu le portrait de l'élève de philosophie, qui, pour ne plus avoir à dissenter, s'engagea pour la guerre et y fut tué.* »

Certes, le livre est riche aussi de lumières, de bonheurs, de sourires, d'instantanés miraculeux. (Et le plus grand bonheur n'est-il pas, pour l'enfant devenu homme, et qui retrouve ses rêveries et ses désirs d'abri, celui d'avoir écrit, d'écrire ce livre?... – « *Cette parole revient : 'Que fera-t-il lorsqu'il sera grand ?' Exaspérante à qui ne voulant absolument pas le savoir est décidé à se taire ; il n'avoue jamais que ce qui lui plaît c'est d'écrire.* ») Mais la conscience est toujours touchée de l'éphémère de tout. Ces lieux qui changèrent changeront, seront détruits. Après cette guerre qui, aux vieilles gens, était incroyable, une autre montera, qui détruira Saint-Lô. Et tous ces vivants, professeurs, collégiens, celui qui de mémoire en évoque l'allure et le visage sait qu'ils mourront, et de quelle façon.

L'écriture, ranimant ces personnes et des personnages, rappelle surtout leur mort. Toutes ces vies sont en même temps instants et destins. Tous ces moments du monde, si pleins d'existence et d'être, si riches d'un désir de durer, sont promis au rien : « Quand le soir descend, l'écolier ayant fini de copier le résumé de l'histoire d'Égypte se met à penser à Dieu. Ce Dieu du catéchisme 'infiniment bon, infiniment aimable' lui apparaît tout à coup lointain et astucieux. Plus tard, ayant grandi, démuné de sa

casquette à palmes d'or, il regarde le ciel à travers les branches, hausse les épaules au souvenir de telles paroles, passe de l'espoir en Dieu à l'effroi du néant, du vide et de la mort. » N'est-ce pas de ce point-là de l'esprit qu'il convient de relire l'œuvre de Jean Follain pour y saisir la tension tragique dont elle est le lieu – tension entre la plénitude de tout ce qui est apparu une fois au monde et le vide souverain, tension entre l'effacement de toute chose avec le temps et l'inscription de tel fragment de vie par l'écriture ? L'écriture, comme les choses, survivant aux êtres. – « À ceux pour qui la saveur reste bonne à tuer avec la littérature et ses mensonges, ce 'j'ai perdu la saveur' que m'écrit Max Jacob en 1942 semble dérisoire. Il faut peut-être quand même dire ce temps qui se met de plus en plus à pâlir, à se dessécher pour finir au dépotoir des structures ; le dire et ses mensonges et ses hargnes. »

Au collège, l'enfant apprend l'anglais. Son père l'enverra en Angleterre, pour quelques semaines. Par ce voyage, le livre s'achève. La guerre vient de finir. Dans le train, deux soldats parlent, qui guerroyèrent. Des automobiles rouges roulent dans les rues. À Leeds, un orateur « expose devant une foule les données du bolchevisme ». La photographie grise d'un journal montre de jeunes Américaines ramant, les seins nus. Un autre temps commence, pour le monde, pour le bachelier. L'enfant touche l'âge d'homme. Ensuite, au-delà de l'espace de ces pages, il y a pour nous l'œuvre, la vie, et la mort de Jean Follain.

Dans les années cinquante, Raymond Guérin avait souhaité que je participe à une Décade de Cerisy pour que je le réconcilie avec Marcel Arland, une brouille les tenant séparés, et Guérin était gravement malade. À Cerisy, j'ai rencontré Follain. Je me souviens d'un jour où, dans le village voisin du manoir, nous avons bu dans un café une bolée de cidre. Follain me racontait un souvenir d'école : un garçon de salle, et qui se croyait seul dans la classe, pour y faire le ménage, avait sorti d'une vitrine d'histoire naturelle un oiseau empaillé, il le caressait, il lui parlait avec douceur, comme à un être vivant. Je voyais cet homme seul, cet oiseau. Écouter Jean Follain était aussi merveilleux que de le lire. Il était conteur, sans chercher à l'être. Il vivait ou revivait ce

qu'il revoyait. Nous buvions le cidre comme il faut le boire : dans un bol. Je retrouvais le goût des crêpes de sarrasin à la confiture que nous mangions dans une auberge près de la Vire, dans la campagne de Saint-Lô, sa verdure, quand mon père y allait pêcher le brochet ou l'anguille. Je retrouvais l'odeur et le contact du poisson dans l'épuisette.

Je ne vous connaissais que de nom, c'est-à-dire de loin, Fred Personne – ce nom d'Ulysse !... Et la « personne », avec ses compagnons, cachée sous la toison d'or du troupeau de Polyphème (j'y songe : est-ce que ce nom ne veut pas dire « multiple parole » ?), – la personne, voici qu'elle regagne et retrouve la lumière du jour et la vie, bientôt l'île d'Ithaque. Sauvée ! Une parole peut sauver un homme, ou le perdre. La poésie nous sauve. Elle nous sauve un peu, beaucoup, passionnément.

J'admire votre art de composer de trente-six poèmes quelque chose comme un seul poème, le tissu d'une parole qui entrecroise les tons et les années, les horizons, les embellies et les orages, le jour et la nuit, la nuit et le jour. Une parole où bruisse le feuillage de la mémoire avec ceux du futur. Une parole française, une parole de France : la poésie se goûte mieux en langue maternelle. « Douce France, dure France », dites-vous. Douleur et douceur de vivre. France de sang, France de ciel, France d'amour.

Les eaux mêlées de votre poème sont telles qu'on ne reconnaît pas toujours la source, au passage. Vous avez réuni Aragon et Derème, Hugo, Carco, Larguier, Apollinaire : les très illustres avec de presque obscurs, des oubliés, des poètes majeurs, des poètes mineurs, - un même chant, venu du cœur, allant au cœur. Et voici Norge, qui me fut un père en poésie, Jean Cayrol, Max Jacob... Vous portez la poésie comme le colporteur jadis les almanachs : provision pour l'année. Vous la portez avec cœur, cette poésie du cœur, et vous êtes devant nous, avec nous, un homme qui aime, et fait aimer ce qu'il aime. Quelqu'un qui recueille et transmet, un semeur. Toute poésie choisie par vous a

vocation d'être populaire. Vous réinventez ce temps des cabarets, du Chat Noir, sur la Butte, à Montmartre, où dans le soir qui tombe on partageait avec le vin, sous la lune, la chanson, le couplet, le quatrain. Et à l'accordéon, immense pour cette fine et frêle jeune femme ! Violetta vous accompagne, et chante. Vous aussi, vous chantez, quelquefois. Il me semble avoir vu parfois des larmes dans vos yeux. Je les ai vues à travers les miennes.

C'est par La Nef des fous, *Stultifera navis*, que s'ouvre *Histoire de la folie*. « Un objet nouveau vient de faire son apparition dans le paysage imaginaire de la Renaissance, écrivait Michel Foucault ; bientôt il y occupera une place privilégiée : c'est La Nef des fous, étrange bateau ivre qui file le long des calmes fleuves de la Rhénanie et des canaux flamands. » Et l'historien énumérait quelques nefes morales de cette époque, quelques nefes symboliques, allégoriques, la plus célèbre étant le *Narrenschiff* de Sebastian Brant, somme et recueil de toutes les folies du monde, miroir des fous où chacun peut se reconnaître, pour s'amender. « Le tableau de Bosch, bien sûr, disait Foucault, appartient à toute cette flotte de rêve. »

Pour voir la peinture de Bosch, cette barque, son mât de cocagne, sa cruche, sa chouette au sommet du mât, son tonneau, ses ivrognes, ses goinfres, son fou perché, sa rame faite d'une cuillère en bois, sa nonne musicienne, son moine à la poupe, sa lune et ses cerises, il suffit d'aller au Louvre ou d'ouvrir un livre d'art. Mais où lire Sebastian Brant ? J'ai trouvé naguère dans une librairie d'Alsace l'adaptation de Madeleine Horst, publiée par La Nuée bleue, ornée comme l'édition de Bâle, la première, en 1494, au temps de folie du Carnaval, des gravures de Dürer et de quelques autres. Avec ces mêmes gravures, José Corti publie maintenant une traduction de Nicole Taubes. Quelle version préférer ? Prenons le début : Brant, après le Prologue, tableau de la foule des fous et du monde tel qu'il va, raille d'abord le lecteur imaginaire, le fou de livres inutiles. Madeleine Horst traduit :

*Ce n'est pas sans raison que je sois le premier à monter en
bateau : pour moi le livre est tout et vaut plus que de
l'or ; j'en ai de grands trésors.*

*Sans en comprendre un mot, je leur rends des honneurs en en
chassant les mouches.*

Et Nicole Taubes :

*Si je suis en proue de la nef
Ce n'est pas sans juste raison
Et salut à qui bien m'entend :
Je me fie à ma librairie
J'ai force tomes en ma maison.
Qu'importe si n'y entends mie :
Je les tiens en très haute estime,
Les époussette, les émouche.*

Il faudrait, ici, entendre, sous les vers d'almanach, Villon, Rabelais. On les devine.

Écrit en allemand, traduit en latin, souvent réédité, traduit à Londres, à Paris, à Bruxelles, plagié, devenu prose, le *Narrenschiff* fut longtemps un livre populaire. Et sa célébrité perdue. À cause du génie ? À cause de l'évidence. À cause de la force proverbiale. Baudelaire disait qu'il faut « inventer un poncif ». Le superbe lieu commun de la folle nef voguera jusqu'à la fin du monde... *E la nave va*. C'est Babel devenu bateau, galère. Nous y avons tous notre rôle. Entre le Carnaval et le Livre des Proverbes, entre le diable et Salomon, entre l'envers et l'endroit, le poème de Brant est un livre qu'il n'est pas besoin d'avoir lu pour le connaître. Un monument, peu visité, de notre imaginaire.

Corti ajoute à *La Nef des fous* le récit d'un rêve fait en 1500 par Sebastian Brant, notable, universitaire, juriste, chrétien austère. En rêve, la croix lui parle. Claude Gaignebet commente le récit et ses illustrations sous le titre : « Brant à la croix des chemins. » Son savoir époustoufle. Nul autre n'aurait ainsi découvert l'arc et les flèches, l'archer, sous Sebastian, et le brandon, le feu, sous Brant : « Le nom de Brant est celui du bûcher et du jour du carnaval ancien en pays germanique. »

Savant docteur en fêtes et coutumes, comme tu fis bien, Gaignebet, d'accompagner la vieille Nef, chargé d'un grain de sel pantagruélique !

Chacun sait qu'au Moyen Âge, je veux dire : avant Rabelais, *Pantagruel*, ou *Panthagruel*, était le nom d'un petit démon de mistère, on écrit aussi : mystère, ou de farce de parvis ou de pont neuf, d'almanach pour foires et colportage, de saltimbanques et jongleurs sur les routes en roulotte et sous la toile, de soties, d'histoires pour rire avec les enfants au coin du feu, tandis que craquent et pètent châtaignes et marrons, dans les veillées, sous le chaume et le toit de neige, au retour de l'automne, et au retour de la chasse, avec des fables de croquemitaines et de coquecigrues, parmi balivernes et calembredaines, grivoiseries de calendrier, billevesées, contrepèteries, comptines et devinettes, charades, chacun sait tout cela s'il est allé un peu à l'école, au moins naguère, et peut vous dire que la principale occupation de cet esprit malin, diableteau, diabolot, Pantagruel, sinon la seule et unique, son office, sa vertu, était de jeter, à pincées ou à pelletées, à poignées, à temps et à contretemps, à louche ou boisseau, dans la bouche bée des dormeurs, dans la gargoulette et le goulet des ivrognes, imbibés jusqu'à la semelle, du sel, afin que réveillés ils soient bel et bien de nouveau assoiffés, en bouche close n'entrent pas les mouches, dit le proverbe, et que tenaillés de pépie, la gorge ardente, ils fassent la fortune des tavernes comme le vendredi bénéficie aux pêcheurs, je dis pêcheurs et non pécheurs, je dis aussi frères pêcheurs, pour faire bonne mesure, et aux poissonniers et harengères, eux-mêmes gens de saumure et de hareng salé, et avec eux aux marchands de bière et de vin, de cervoise, qui des gens de mer sont cousins à la mode bretonne, et, comme larrons – j'allais, pardon ! écrire lardons –, en foire avec eux s'entendent. Je le dis *cum grano salis* et pour que ce grain vous donne *Deo volente*, lecteur, la soif de lire, et goûter, ce qui suit, ce qui va suivre, si ne vous ont pas découragé les méandres et tout le

sinueux de l'introït. Longtemps Dédale, et son fils, Icare, prirent plaisir aux égarements du labyrinthe, et à ses buis et bosquets, leur ouvrage, avant de s'en lasser, et le quitter d'un coup d'aile. Voyant ce qu'eux seuls virent, et quelques oiseaux : le labyrinthe avait la forme d'une rose. « Ne t'emprisonne pas dans ton œuvre, disait Dédale. Mon fils, prenons de la hauteur ! N'enferme pas ton âme ici-bas. » Dialogue dans le vent, l'azur, le feu. Sagesse qui s'éparpille comme les plumes du jeune homme sur les vagues et leur l'écume. Et la dernière signe et parachève l'image inoubliable de sa chute. Nul perchoir dans les nuées ne l'eût empêché de choir.

Rabelais, qui fait de tout bois feu, et de Platon comme du populaire, du proverbe et de l'arcane, de Pythagore comme d'Érasme, son miel, reprend le nom de ce farfadet comme on pêcherait une sardine pour en faire une baleine grande comme celle de Jonas, pas davantage, et c'est assez pour avaler, outre Jonas, l'arche de Noé avec toute sa famille et son bétail tant sauvage que domestique, assez large et vaste, cette baleine, ce gros poisson, ce céacé, assez haute, profonde, large, longue, nef, crypte, haute comme une chapelle aux vitraux aux couleurs d'abîme, de songe, – ses yeux, ses ouïes ? diaphanes – ; abri nocturne et glauque de Jonas qui connaîtra plus tard l'asile éphémère d'un ricin, de son feuillage qu'un souffle de Dieu ou du soleil bientôt dessèche... Assez pour avaler tout le monde présent et à venir et le mettre à l'abri de son parapluie bien arqué par ses baleines, tendu comme chapiteau de cirque, le temps que paraisse l'arc-en-ciel, qui se dit en italien *arcobaleno*, je ne sais pourquoi (mais si !... *balèno* veut dire : « éclair », « en un éclair ») ; quand *arc-en-ciel*, ou même *rainbow*, « arc de pluie », convient à merveille, oui, à merveille ! L'arche fut donc au genre humain et au règne animal ce que fut à Jonas l'heureuse baleine. Une invisible baleine, invisible comme la main de Dieu, baleine spirituelle, légère comme l'haleine des anges, enveloppa jusqu'à bon port l'arche du patriarche.

La famille de Noé ne parlait qu'une langue.

Mais aujourd'hui cet arc-en-ciel de langages les uns étrangers aux autres, et parfois ces idiomes, ces dialectes et

patois étanches et étranges d'un village au voisin, d'un hameau à son jumeau, cet éventail et ce jeu de vocables, cette diaprure, ce jardin aux mille fleurs, mille espèces, mille couleurs, est la conséquence de Babel, l'anti-Pentecôte : langue universelle, cosmopolite, bariolée, protéiforme, de quoi vivent les traducteurs et tous les truchements et professeurs de langue...

J'allais perdre de vue Rabelais et Pantagruel.

Il, Rabelais, change le menu fretin en Léviathan, le grain de sel en montagne, la goutte en marais salant, comme nous prenons la liberté de faire dans les récits qu'on raconte aux petits enfants à qui nous faisons croire que quelques grains de sel sur la queue d'un oiseau leur permettra d'attraper, et je l'ai cru, naïve enfance ! qui croit aussi qu'elle peut voler, l'oiseau le plus vif à s'enfuir, le plus volage ; il change, comme un ballon qu'on enfle, une vessie, le butin, *je faux, je vueil dire* : le lutin, en géant, le grand Pantagruel, fils de Gargantua et de Badebec, ce qui veut dire : « grande gorge » et « bouche bée », Pantagruel, qui sera roi des Dipsodes, c'est-à-dire des assoiffés. Il lui conserve sa fonction lutinière, farfadine, espiègle : de droit divin, ou diabolique, son privilège, qui est d'emplir de sel la bouche de ceux que la soif éveillera, les gorger d'une soif inextinguible, comme ceux qu'ard le feu saint Antoine. Il change le méchant petit diable en bon et grand roi. Comme on change le plomb en or. Il change la soif en ivresse. Rabelais, par la grâce de la parole, change le monde en joie.

*

Roi des Dipsodes, quand Badebec sa mère est fille du roi des Amaurotes en Utopie, Pantagruel naît par un temps de grande sécheresse et d'assoiffement, comme aux jours d'Élie, ou Hélié : toute une page décrit cette « horrificque altération », et telle qu'on rationnait l'eau bénite des bénitiers. « O que bienheureux fut en icelle année celluy qui eust cave fresche et bien garnie. » La terre, par une erreur dans la trajectoire du char du soleil, par une fausse manœuvre du pilote Phaéton, fils d'Hélios et d'une océanide, eut une énorme sueur, salée. Les pauvres gens qui

croient boire de la rosée à pleins godets se relèvent la bouche en feu. Et lorsque Pantagruel est sur le point de sortir de sa mère, des muletiers et des mulets chargés de sel le précèdent, et des dromadaires chargés de jambons et de toutes sortes de nourritures qui sont des « aguillons de vin », ou divins...

Ce fil de soif et d'assouffement, cette ardeur, court à travers les Cinq Livres. C'est aux « buveurs », « buveurs très illustres », qu'est adressé le Prologue de *Gargantua*, et ce dès les premiers mots. Dans le même livre éclate la superbe musique, la savante, la joyeuse polyphonie des Propos des Bien Yvres. Plus tard, si tout le monde, toute la compagnie, la fine fleur du royaume, tous les amis et les copains de Panurge, tout le monde, s'embarque pour aller chercher au bout du monde et au versant de l'horizon une réponse à la question qui le turlupine – Voire, dist Panurge, mais si je me marie, serai-je cocu ? Dois-je me marier ?... Si toute la confrérie et compagnie de Pantagruel traverse les mers, d'île en île, et comme si l'abbaye de Thélème fût un vaisseau, une arche nouvelle, c'est pour en arriver chez Bacbuc, oracle de la Dive Bouteille (je n'écrirai pas la *vide bouteille* : cette sainte bouteille est intarissable). *In vino veritas*. (Dive bouteille : Dive est aussi le nom d'une rivière qui chemine à quelque trois lieues de la Devinière, maison natale de Rabelais, près de Chinon, en Touraine, pays de vin et de bonne et délectable langue française.)

Et puis encore, parmi le plus saillant : le grand combat de frère Jean des Entommeures pour défendre le clos Seuillé, c'est-à-dire ses vignes, car « de vin divin on devient ».

Le sel conduit à la soif et la soif exige le vin.

Mais quelle soif ? Une soif pour rire ?

Un comique de taverne ?

Un rire de vessie prise pour lanterne ?

Une farce comme celle de Gargantua, grand pisseur parce que grand buveur, lorsqu'il compisse et noie de son déluge, du déluge dont il est la source, en guise de bienvenue et de « vin » – c'est-à-dire de « pourboire », une foule de Parisiens, qui, du

parvis de Notre-Dame, fuient cette pluie et ce fleuve comme ils peuvent vers la montagne Sainte-Geneviève, s'y réfugient ? Cela pour rire ; cela : « par rys » ; d'où le nouveau nom de la ville, ainsi baptisée, qui s'appelait auparavant Leucece : « C'est à dire en Grec, Blanchette pour les blanches cuisses des dames dudict lieu. »

*

Le Sel est un agent. Il donne soif. Sa première vertu est de donner soif. La Soif est donc l'œuvre du sel et c'est elle qui est chose principale : cause finale. Mais il semble qu'à son tour la Soif ait pour raison d'inciter à boire : boire « à tas à tas à tas, comme les canes », pour se désaltérer, pour remédier à l'ardeur et au feu du sel ; sans doute ; mais boire aussi pour le plaisir, le plaisir de boire, et de boire ensemble, banquet, festin, symposium, trinquerie, pique-nique : c'est le bienheureux chapitre des Propos des Bien Yvres, dans le *Gargantua*. Mais les Bien Yvres, ou dans une autre édition « les bienivres », ne sont pas des boit-sans-soif, des ivrognes, des soiffards, ils ne sont rois et reines de la bonne descente, dévots de la bombonne et du goulot, compagnons et compagnes de la barrique et du tonneau, fervents de la cave et de la cuve, que pour signifier autre chose, ils sont allégorie, ils sont emblème et carnaval, face facétieuse : la soif dont Rabelais est le chancre et le prophète est une soif philosophique : elle est soif de la soif, elle est inextinguible, elle s'alimente d'elle-même, comme si demeurait au sein de la soif la vertu du sel (on entend, si l'on veut, le mot « soif » dans le mot « philosophie », *soif* et *sophie* en quelque sorte s'anagrammatisent)... Soif !

Soif ardente ! « Le feu n'a soif de brûler que lui-même », dit Norge, dans *Les Quatre Vérités* (mais, outre le désir, dans ce feu, de ce feu, de se dévorer soi-même comme il cherche à tout dévorer, à tout changer en flamme et en absence, outre ce désir de tout consumer pour un instant de lumière, quelle force, dans ce vers, cette pensée, que cette alliance de la soif et du feu ! Et le

poème s'achève par cette question : « – *Quel est le feu qui donne à boire au feu ?* »).

Une telle soif, une soif que rien n'apaise ni ne comble, une soif qui est un Phénix qui serait une Hydre, n'est pas une soif du corps, borné par la satiété, l'hébétude, le trop-plein, mais une soif de l'esprit, une soif de savoir, une soif de connaître, de tout connaître, et peut-être une soif de Dieu, une divine soif de Dieu. Une soif de tonneau des Danaïdes, une soif de Tantale ! En ce sens, la soif et l'appétit sont analogues. Manger, boire, soit ; mais spirituellement ; et le bon chemin de la vie est de s'élever du plaisir, de la gourmandise, et de son équivalent pour la boisson, se hisser et se hausser de l'intempérance à la soif et à la faim de l'esprit ; lesquels ont aussi leurs degrés : connaître et savoir par curiosité, voire par vanité, est un premier degré, qui n'est rien, ou désastre, si l'esprit ne s'élève « à plus haut sens » : vers la connaissance des choses divines, et, fine pointe de la connaissance, vers la connaissance de soi, de soi : capable de Dieu. C'est le sens de la formule : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme. » (A-t-on, déjà, de l'Arbre de la Science du Bien et du Mal, rapproché cette « science sans conscience », mortifère ; et vu, dans cette image, cette figure, l'appétit que le Serpent suscite, en l'« âme malivole », pour le fruit de cet Arbre, notre malheur et notre ruine ? Gargantua était un esprit pieux et nourri, certainement, de l'Écriture ; comme Rabelais, son père.)

(Une telle soif... Par quoi Rabelais et Apollinaire sur le pont des siècles, se rejoignent. Dans *Alcools*, que de vin, rhéna ! et ce poème qui clôt le livre, le recueil, *Vendémiaire*. – « Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie »... Peut-être ses *calligrammes* ont-ils pour origine celui de l'oracle de la Dive Bouteille ?)

*

Il faut sans cesse, en Rabelais, passer du dehors au dedans et graduellement s'élever : passer du rire à la joie. Son œuvre, il le dit dans le Prologue de *Gargantua* est un Silène : ces boîtes décorées de peintures frivoles et comiques et pleines de quelque chose de précieux. (Et Silène est compagnon de Bacchus.) Mais

il ne suffit pas de passer d'un degré au degré supérieur, d'un barreau de l'échelle au suivant ; il faut voir et entendre que les sens divers s'enchevêtrent comme dans une treille, un treillis, se répondent, se font écho, et composent une polyphonie. Le jeu de mots a sa part dans cette multiplicité des sens. Tout, dans Rabelais se donne sur le mode de l'évidence et tout est à interpréter ; en quoi, déguisé, caché, invisible, Hermès est le maître du jeu, la figure maîtresse de cette espèce de Tarot qu'est l'œuvre : Hermès, Bateleur, Escamoteur, ou bien Fou sur le chemin, le sage fou sur le chemin du sens, du plus haut Sens... (Ce sont là, aussi, des figures de Bosch.)

Le dehors, le dedans. L'apparent, le caché... Ainsi : la défense homérique, et aristophanesque, du clos et des vignes par frère Jean. Les autres moines, alors que les pillards de Picrochole dévastent les vignes, balbutient et psalmodient burlesquement dans la chapelle. Mais frère Jean – frère Jeanne d'Arc – sauve les vignes et le vin futur. Pour le goût de boire, de faire la fête, l'ivrognerie qu'on prête aux moines (on ne prête qu'aux riches) ? Apparemment. Mais « de vin divin on devient » est en somme sa devise, et sa justification. Il faut sauver le vin pour sauver la messe, et le sang du Christ. Il faut sauver la terre pour que Dieu s'y incarne comme il fallut bâtir une arche pour que Noé plante la vigne et que son vin soit notre vérité. Chacun peut voir selon l'une ou l'autre raison du combat de frère Jean la cause du ciel ou la cause de la terre, l'anecdote ou le secret, l'instinct de propriété ou le sens du sacrement. Le conte ou la parabole.

Le vin, mais le pain ? Il est évoqué dans l'épisode des fouaciers de Picrochole. Aux bergers de Gargantua, qui gardent les vignes, ils refusent de donner, contre argent, des fouaces qu'ils transportent. Ils les injurient et la raclée qu'ils reçoivent en retour est le début de la « guerre picrocholique ». Ce refus du pain est un refus de partage, ou d'échange. C'est une sorte de péché. Alors que la loi du monde, et la loi de Dieu, consiste dans l'échange et dans la circulation de toutes choses : ce que Panurge, d'une façon comique, et en apparence avec mauvaise foi, expose, quand il fait l'éloge des dettes. Or, cette circulation, ce don de tous à tous, c'est la vie même : on pourrait dire que la

Charité est la loi du monde parce qu'elle est l'essence de Dieu. « Remettez-nous nos dettes comme nous les remettons à nos débiteurs. » Cette « économie » selon Panurge, loin d'être une facétie, un éloge du déménagement à la cloche de bois, de l'ardoise à jamais impayée, et un renversement du bon sens, est une parabole du don nécessaire, essentiel. On dirait presque : une page d'évangile proposée à ceux qui ont des oreilles pour entendre. Garder pour soi est mourir. La dette et le don sont le principe de l'économie. Éloge du « libéralisme » ? Non : de la libéralité. « Ce que vous avez reçu gratuitement, dit l'apôtre, donnez-le gratuitement. » Éloge de la grâce.

Mais cet éloge évangélique du don, et du commerce, fait apparaître la figure d'Hermès : un Hermès chrétien.

Et Pantagruel est d'une opinion toute différente de celle de Panurge.

*

Le Sel est l'agent de la Soif et la Soif, spirituelle, conduit à l'ivresse, spirituelle. En ce sens, l'œuvre de Rabelais n'est pas seulement philosophique, religieuse, elle est mystique. Le grand voyage dont Panurge est l'initiateur, la cause, le moteur, est une autre Quête du Graal : ce vase, ce vaisseau où les compagnons du Christ burent, buvant le sang du Christ, le sang de Dieu fait homme ; la coupe de la dernière Cène ou le vase qui recueille au flanc du Christ le précieux Sang. Et ce voyage conduit à l'oracle de la Dive Bouteille, Bacbuc, au nom de bouteille qu'on débouche. Que dit-elle, dites, la bonne Bouteille? *Trinch !* Trinquez, buvez. « Buvez et mangez »... « *Trinch* » : parole « panomphée », ombilic et nombril de tout langage, vocable et mot commun à tous les hommes, parole d'avant Babel ; donc édénique ? Parole de Dieu, parole d'Adam et Ève et que chacun entend naturellement. Parole originelle et permanente, humaine. (Donner au poème sur la page, par la longueur inégale des vers ou la disposition inattendue des mots, des lettres, la forme de ce qu'il évoque, parler aux yeux en même temps qu'à l'oreille,

dessiner la musique, n'est-ce pas inventer une écriture qu'on pourrait dire « panomphée » ?)

*

Mais le Sel n'est pas seulement un point de départ, une étincelle ; il vaut, il existe, par lui-même. Le sel a du goût, il donne du goût aux aliments.

Ici se rejoignent le savoir et la saveur. La saveur est un savoir intérieur, un savoir substantiel, un savoir qui devient substance. Savoir deux fois intérieur : nous goûtons le goût des choses dont la vue ne nous offre que le dehors, l'apparence ; et nous l'incorporons. Si bien que cette connaissance, ce mode de connaissance, peut être pris, avec celle de l'odeur, du parfum, comme le symbole de la connaissance intime, la plus intime ; de la connaissance comme intimité, intériorité.

Savoir et saveur unis dans le latin *sapere* ?

Norge aimait le mot *sapide* ; nous détestons l'insipide. Il aimait le mot *suave* ; j'aime y lire et y entendre « sauve ».

« Goûtez comme le Seigneur est doux », dit la liturgie.

*

Rabelais était-il chrétien et catholique ? Cette question a nourri des bibliothèques et nourrirait des colloques. Il s'avance masqué, le temps veut la prudence. Je crois qu'il eut un christianisme à lui. Ce christianisme, cet *évangélisme*, était-il incompatible avec la foi chrétienne ? Rabelais croyait-il à la divinité du Christ ? À sa Résurrection, à son Retour ? Aurait-il dit *amen* à Joachim de Flore ?... Mais il était un homme du Sel. J'entends retentir en lui la parole du Christ : « Vous êtes le sel de la terre. Si le sel vient à s'affadir, avec quoi le salera-t-on ? »

« *Quel est le feu qui donne à boire au feu ?* » demande Norge. Quel est le Sel qui est l'essence du sel ?

Je pense que le christianisme de Rabelais est un christianisme « spirituel ». Il ne m'étonnerait pas qu'avec quelques amis, au sein et à l'écart de l'Église, dans une manière

de crypte ou de loge, Rabelais ait fondé une espèce de confrérie, nef discrète, nef secrète, pour traverser les cruautés et les sottises du temps, sa rage d'autodafés et de bûchers. Cette Église de persécuteurs n'était pas la sienne. Il n'avait pas non plus le goût et la vocation d'en être la victime : « jusqu'au bûcher, *exclusive* ». Je prends cette boutade au sérieux. Cette compagnie, cachée, hermétique, je la vois bien, sous le signe invisible d'Hermès, déguisé en Panurge : compagnons d'Hermès comme les voyageurs en route vers la Dive Bouteille sont les compagnons et les amis de Panurge. Une espèce de loge maçonnique. Je les vois boire en joie, en paix, dans leurs banquets comme les amis de Socrate. Que construisent-ils ? Une œuvre d'esprit, une fable dont la saveur, saveur de vin, bouquet, est savoir, sagesse, sagesse. Après la mort de Rabelais, l'ami, le frère, le maître, paraît le *Cinquiesme Livre*. Inachevé, lacunaire, et dont nous savons, ou croyons savoir, qu'il n'est pas tout entier de la main de Rabelais. Il n'est pas moins beau que les œuvres dont l'authenticité est certaine. Il est dans la forme et l'esprit du maître. N'est-ce pas le signe, sinon la preuve, que Rabelais avait à ses amis, à ses secrétaires, je veux dire : ses compagnons dans le secret, confié son dessein, qui était non moins sien que leur ? Ce petit groupe de fidèles, analogue à l'atelier d'un peintre, achève, fidèlement, le dernier livre, la grande peinture, la fresque, la toile, qui conclut la somme de ce qu'on aimerait nommer : le *Pentagruel*. Étoile à cinq branches. On dirait qu'une seule main a peint et composé l'ensemble. Peu importe qu'on discerne et devine aujourd'hui, par le jeu de l'anagramme, *Nature quite*, au-dessous du quatrain final, de l'envoi, la signature d'un dernier ouvrier, ou du secrétaire posthume.

« A plus hault sens »... Pour certains, l'affirmation de Rabelais selon laquelle il faut chercher un autre sens, un sens spirituel, au-delà du sens littéral de ses écrits, cette affirmation est une plaisanterie destinée à faire gamberger les crédules, un leurre. Pour d'autres, l'apparence de plaisanterie est là pour égarer ceux qui doivent l'être. Je n'ai aucun doute sur l'existence d'un sens spirituel dans l'œuvre de Rabelais, et sur la nature,

spirituelle, de ce sens. Mais à chacun d'être « interprète de sa propre entreprise ». Chacun n'a d'autre Hermès que soi-même.

*

Reste l'immense bonheur de lire l'œuvre et de rêver avec elle, en elle. Ce qui me touche le plus dans l'œuvre de Rabelais, avec le don par Gargantua de dix aunes de drap pour tenir chaud aux vieilles jambes de Janotus de Bragmardo, piteux et tousseux orateur, pauvre sorbonnagre chargé par la Faculté de recouvrer les cloches de Notre-Dame accrochées par le prince comme des grelots au cou de sa jument, « par ris », pour rire, quand il vint à Paris ; et non seulement de quoi se faire et se tailler des chausses à sa guise, en abondance, mais vingt-cinq muids de vin, un gros tas de bûches, un lit à triple couche de plume d'oie, et une « escuelle bien capable et profonde, lesquelles disait estre à sa vieillesse nécessaires », bonté pure, abondance de bonté... Ce qui me touche plus, avec cette gentillesse, cette générosité, cette humanité, est le moment où les voyageurs, les pèlerins de l'océan, les nouveaux Argonautes, les fils et compagnons d'Hermès, en quête de l'oracle, descendent dans des grottes et des caves, comme en un labyrinthe ; et ces caves, peintes de belles fresques, ils les reconnaissent, ils n'y sont pas dépaysés : ce sont les caves de Touraine. Certainement Rabelais, avec eux, revoit le toit de sa maison, qui lui est une province et bien davantage, le toit de la maison de son père, près de Chinon, la Devinière, et le vignoble où il grappille enfant, le ciel couleur et douceur de Loire, couleur d'ardoise et de lilas, les terres qu'envahit Picrochole, le malotru, le bilieux, et qu'appelé de Paris par son père, le pacifique Gargantua, Pantagruel, le jeune prince, l'esprit nouveau, vient défendre et sauver, aidé par frère Jean et par tous ses compagnons...

« Et plus que l'air marin la douceur angevine. »

Ulysse n'est pas ému davantage en retrouvant le rivage d'Ithaque.

Reste le goût de la parole, vin délectable. Reste la sobre et sage ivresse de parler et d'entendre, d'ouïr, de jouir. Or, cette parole, savoureuse, goûteuse, porte mille images, comme le sommeil porte les rêves, les enfante ; et, à travers ce jeu d'images, cette fantasmagorie, ce livre des rêves, quelque chose nous est dit qui nous aide à vivre. Parole qui rêve en nous et nous dit la vérité sous un voile. Parole qui nous précède, maternelle, paternelle, ancienne et pourtant fraîche comme l'aube et la rosée. Parole née ce matin. Parole qui nous précède comme une lumière sur le chemin. Parole qui en sait plus long que notre raison, notre sèche raison, comme le songe en sait plus long que moi sur moi-même. Et les œuvres sont des songes.

Le goût de la parole...

Jamais plus belle, chez Rabelais, qu'en ces dernières lignes du dernier livre, où s'esquisse le retour, où, comme en songe, la terre la plus lointaine, la terre du bout du monde, est la Touraine, déjà, la patrie.

Les compagnons, avant de boire la parole de la Bouteille que Panurge dut invoquer et prier dans un chant de vendange en forme de bouteille, en forme de calligramme, une hymne, les compagnons, eux-mêmes saisis comme Panurge par le délire bachique et mystique, se sont exprimés en vers, en vers de mirliton, sans doute, mais qu'importe, qu'importe le flacon... Et voici les derniers mots du livre, et de l'œuvre, ou le fin mot, pur poème, séquence qui s'ouvre et qui se ferme par un décasyllabe, le beau mètre de la chanson de geste et de Villon :

« Par ung país plain de toutes délices, plaisant, tempéré plus que Tempé en Thessalye, salubre plus que celle partie d'Egipte, laquelle a son aspect vers Libye, irrigu et verdoyant plus que Thermischrie, fertile plus que celle partie du mont Thaure, laquelle a son aspect vers Aquillon, plus que l'isle Hiperborrhée en la mer judaïque, plus que Caligès on mont Caspit, flairant, serain et gratieulx autant qu'est le país de Touraine, enfin trouvasmes noz navires au port. »

C'est ce que je lis, et dont je me délecte, dans mon édition de la Pléiade de 1951 ; presque aussi mal en point que mon premier Pléiade de Rimbaud ; malgré tout le soin avec lequel j'ouvre et je tiens mes livres. Celle de 1994, beaucoup plus savante, et presque deux fois plus épaisse, ne donne ce passage, ce chant, un chant tel qu'en chanta Orphée sur la nef de la Toison d'or, cette admirable et délectable strophe, qu'en supplément, et selon un manuscrit (mais corrige quelques erreurs : *indique*, au lieu de *judaique*, *Caspie* au lieu de *Caspit*, *Talge* pour *Caligès*, *Aguilon* pour *Aquillon*).

« Par un pays plein de toutes délices » ...

Ulysse ne fut pas davantage ému quand il revit le rivage d'Ithaque et alors que dans la brise du retour lui revenait aux lèvres et au palais le goût du vin de la vigne qu'avait plantée, jadis, tout près de la maison, Laërte, et dont enfant, sous le feuillage, à l'abri du soleil qui faisait scintiller comme une armée au loin sous des murailles la mer, la mer salée jusques en son écume, la mer et ses murailles invisibles de sel au sein des vagues et jusqu'aux fondations de ses abysses, il pressait dans sa bouche les grappes comme on tête une chèvre ou le sein de sa mère.

La métaphore est une comparaison dont le *comme* est élidé. Elle est la jonction, la fusion, de deux choses différentes, dont l'une est comparée à l'autre, rapprochée de l'autre, au point que tous deux tendent à ne faire qu'une.

Si le « comme » est élidé, la conjonction « de » peut en tenir lieu : « le ciel est bleu comme un brin de lavande », – « un ciel de lavande ». Parfois, et le plus souvent grâce au verbe, la fusion peut être plus forte : « une hirondelle fauche l'azur ».

La métaphore est vieille comme l'homme, la parole, la poésie. Homère évoque la mer vineuse et l'aurore aux doigts de rose. Villon montre les pendus « plus becquetés que dés à coudre », ce qui est au moins une double métaphore : les dés sont

parsemés de creux, de trous, comme s'ils étaient piqués, piquetés, par l'aiguille, aiguë, comme les fruits le sont par le bec, pointu, des oiseaux ; et les pendus, fruits sinistres, blets, à l'arbre de la potence, sont analogues aux dés des couturières, des couseuses, des brodeuses. En cinq ou six mots, un réseau d'images, une tapisserie tissée de mille objets. La métaphore est une économie. Elle est aussi une nécessité. Sans elle, il faudrait pour parler de tout, et même de ce que l'on ignore, autant de vocables qu'il y a de choses et de parties de toutes ces choses.

Mais la métaphore est poésie. Peut-être en premier lieu est-elle poésie. Rousseau, dans *l'Essai sur l'origine des langues*, dit « que le premier langage de l'homme dut être figuré » et que la poésie est la première parole de l'homme ; le figuré précédant le littéral, grâce à la passion, à l'amour. Paradoxe fécond ! Cet opuscule de Rousseau n'a pas moins d'importance que *l'Essai sur l'origine de l'inégalité*. C'est un *Cratyle*. Le musicien Rousseau y parle de couleur et de peinture. Le philosophe écrit en poète : « là fut enfin le vrai berceau des peuples ; et du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour. » Ces « fontaines » sont réelles : c'est là, dans leur besoin d'eau, que les hommes, les jeunes gens, les jeunes filles, se réunirent, et qu'ils eurent le désir de se parler. Le « cristal » est métaphore ; métaphore de l'eau limpide, où le ciel se reflète, métaphore du cœur et de l'amour ardent et pur ? Le feu, « les feux », est métaphore, comme le « cristal », mais d'un autre degré que celle qui évoque l'eau réelle : il évoque le feu intérieur, l'idée d'une brûlure. La phrase unit l'eau et le feu, la matière et la lumière, l'amour et l'étreinte nuptiale du feu et de l'eau, et cependant l'eau et le cristal, transparents l'un et l'autre, sont choses minérales : trois éléments ensemble, dans le souffle de la parole.

La « métaphore » est « déplacement ». Elle déplace une chose de son lieu ordinaire, naturel, et la place en un registre qui n'est pas le sien. Ce déplacement trouble et enrichit le monde, notre vision du monde. Elle multiplie le monde à l'infini. En même temps, elle en suggère l'unité.

La métaphore est fille de l'analogie. En cela, elle est chose mathématique : puisqu'elle est un rapport de rapports : tel que le A d'A/B soit ce qu'est le C de C/D.

On voit bien comme elle permet de lier entre eux des choses et des termes appartenant à des registres et à des règnes différents. On voit aussi que grâce à la « case manquante », à la place vide, trois termes étant connus et situés dans une relation connue, la quatrième, absente, est cependant concevable, imaginable, et, d'une certaine manière, « définie », « pré-figurée ».

Mais il faut voir encore, et c'est là sans doute l'essentiel, que cette « case vide », cet espace vacant, insaisissable, est analogue à ce que l'invisible est au visible. La métaphore ne met pas seulement en relation les choses qui nous sont immédiates et sensibles, les choses d'ici-bas, les réalités de notre monde, montrant de surcroît le lien des choses réelles avec celles de notre cœur et de notre esprit, elle nous permet de passer au-dessus, ou plutôt au-delà de notre ombre, l'ombre que nous sommes, et ce monde qui est une ombre : elle nous permet de franchir l'horizon. Elle est accès à l'*autre monde*.

Par la métaphore, tout notre monde peut se concevoir comme analogue au monde invisible et inconcevable. Par cette analogie, la vie que nous vivons peut être tenue pour un songe. De là, tous les thèmes de l'éveil, ou de l'initiation, de la révélation. De l'éveil à soi-même et à la vraie vie, puisqu'en vérité « nous ne sommes pas au monde ». Puisque la paroi de la caverne où nous sommes enchaînés a pour sens de nous conduire des ombres à ce qui les produit, grâce à la lumière, au soleil. – Par sa symbolique, latente ou manifeste, son symbolisme, la liturgie, la liturgie chrétienne, est de nature analogique : « Dans la symbolique des églises orthodoxes, dit un moine de l'Église d'Orient, l'autel représente le Saint-Sépulcre, alors que la table où sont placés le pain et le vin, préparés pour être solennellement apportés à l'autel, représente le Golgotha. » Mais selon la tradition, le Golgotha est le lieu où mourut Adam. L'icône figure le crâne au pied de la Croix, sous la Croix. Le sépulcre d'Adam,

l'Homme, ou l'Éden, le Paradis : perdu, et retrouvé par la Résurrection.

Le temps saisonnier devient le temps liturgique, qui est mémoire actuelle de l'éternité.

Parce qu'elle relie le monde au monde, tissant un réseau de réalités dont certaines jamais ne furent auparavant rapprochées, et qu'elle ouvre notre esprit à un tout autre monde, pourtant analogue à celui-ci, mais transfiguré, peut-être éternel, intemporel, la métaphore, ou la comparaison, joue dans la poésie un rôle qui pour chacun est évident. Jamais sans doute il ne fut plus actif que chez les surréalistes. Breton écrit : *Ma femme à la chevelure de feu de bois...* On ne s'avise pas d'emblée que l'étrangeté de cette image, la vision d'une femme dont la chevelure est en feu comme telle girafe de Dali, vient de la collusion, de la fusion, de deux expressions ordinaires ; une chevelure de feu, rousse, flamboyante, d'une part, et, d'autre part, un feu de bois ; alors, voici, dans l'être, une femme, ma femme, qui est une fée, une flambée, une flamme, une folle du logis, un incendie, une incendiaire, une salamandre, une fille de feu dans les forêts du Valois, je sens avec l'odeur de la chevelure l'odeur du bois, du bois qui brûle, la senteur, les parfums de l'automne, les feuilles mortes craquent sous mes pas, la chevelure s'entrelace au feu comme la flamme à elle-même et la chevelure au flot de la chevelure... Il a suffi que deux paroles ordinaires se rencontrent et se nouent, sans suture, – comme une flamme enlace une flamme, mèches et flammèches. Et la litanie du poète peut commencer, avec le piment de quelques indécentes et du sacrilège, de quelques incandescences, et dont voici les premières invocations, prière à la femme fatale, à la Sorcière, celle de Michelet, celle de Rimbaud, celle de Blanche-Neige, cantique des cantiques de la nuit, étoile noire :

Ma femme à la chevelure de feu de bois

Aux pensées d'éclairs de chaleur

À la taille de sablier

Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre

*Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquets d'étoiles
de dernière grandeur*

*Aux dents d'empreinte de souris blanche sur la terre blanche
À la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée...*

Tant d'images, « surréalistes ».

Jusqu'à cette image, absurde, fascinante – d'un autre poème : « La terre est bleue comme une orange ». Absurde ? Simple, un terme a sauté, élosion analogue à l'ellipse d'un rêve. La terre est ronde. La terre est bleue. L'orange est ronde et bleue. La terre est ronde comme une orange ronde comme la terre. La terre est bleue comme une orange. Et le bleu et l'orange sont couleurs complémentaires. Voici un vers inoubliable. Inoubliable : par l'image, inouïe ; par le mètre : un octosyllabe (celui d'Apollinaire, admettant l'*e* muet, dont la blancheur ici, et le demi-silence, fait merveille, allège le dire, le féminise).

Mon commentaire est une explication, une analyse. Mais cette alliance de mots est d'un autre ordre : il ressemble au *ko-an*, il provoque une espèce de *satori* poétique. La terre est-elle bleue par la mer, l'océan, qui la recouvre presque toute entière ? A-t-elle comme le fruit, l'orange, absorbe le soleil, absorbé le bleu du ciel, tout le ciel qui vient en elle s'arrondir et la change en astre, en planète, les étoiles et le soleil, la lune, étant alors pareille aux fruits suspendus dans les feuilles et les branches du grand arbre invisible, infini, cosmique ? Mais que tombe une lettre : la terre est bleue comme l'orange.

Éluard n'eût-il écrit que ce vers mémorable, où la métaphore moderne, elliptique, est revenue à la comparaison, classique, il aurait apporté à l'édifice immense de la poésie une pierre, précieuse.

Lorca l'aurait-il écrit ? L'orange n'était pas pour lui fruit de Noël, d'enfance, fruit rare. Il était familier des orangers, des citronniers, comme du jasmin et de l'olive. Sans doute le vert de l'olive lui parlait davantage que l'orange des orangeries. – Et Rimbaud ? « La fille à lèvres d'orange. » Voici l'image enfantine du désir, le féminin entraperçu, révélé, rêvé. Une bouche qui a le goût d'une orange qu'une bouche presse et que la langue pénètre. Quelle merveille ! un fruit, l'écorce ôtée, dénudé de sa robe, dévêtu, qui se divise en quartiers, qui ne sont pas des quartiers,

mais des ellipses, des croissants de lune rose, des lèvres... *Et ta robe en tombant sur le parquet ciré n'a pas fait plus de bruit qu'une écorce d'orange tombant sur un tapis... Sanguine, joli fruit... Soleil de nuit.* Qui chanta mieux que Montand et Kosma ce poème de Prévert ? Et quelle jolie sanguine que ce tendre nu, ce pastel ! Tendres soleils, les seins de la jeune fille, de la jeune femme, sont des oranges. Le soleil orangé traverse le rideau.

La traduction française de la romance de Mignon remplace le citron par l'orange : « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? » L'orange convient mieux à l'amour. Mais quelle différence, de forme, de couleur, de goût ! L'acide – « en poésie », on parle plutôt d'amer, d'amertume, « mordant au citron d'or de l'idéal amer », dit Mallarmé ; et le sucre. La lèvre intime de l'orange et la rouelle solaire du citron coupé. Il est des peintres du citron, Braque, et des peintres de l'orange, Bonnard. Et quelle différence, de l'espagnol à notre langue, entre *naranja*, si proche de *navaja*, et *orange*, dont l'initiale a la forme du fruit, et qui allie, en un fruit de paradis, l'or, de l'origine, et le bleu et le blanc, l'aile, de l'ange ! Le mot, comme le fruit, vient de l'arabe, de l'Orient. C'est un soleil entre les branches d'un verger d'Islam. Une lampe soufie entre des feuilles dans le murmure et les miroirs d'un jet d'eau ne jaillissant et ne fusant que pour faire frémir le marbre de la vasque entre les pattes de lions aux yeux d'agate, jadis, peut-être, ou de jaspé.

Lorca se promène au jardin d'amour. « Citronniers / Instant / de mon songe. » Il voit les citronniers comme des « Nids / de seins / jaune vif. » Il fait nuit. Si l'orange est soleil, le citron est lune. Il est vrai que, par ses deux bouts, le citron a forme de seins. Mais quelle est cette mère dont les seins sont amertume, acidité, brûlure ? Cette mère dont le ventre est soleil. L'enfant tétant grimace. *Toute lune est atroce et tout soleil amer.* « Citronniers. / Seins qui font sourdre / les brises de la mer. » Morsure du vent salé au goût de larmes. « Citronniers. / Orangers pâlistants. Orangers moribonds. / exsangues. » Pour Lorca, le citron est l'ombre du soleil, son fantôme, une orange saignée à mort, par quel couteau, quelle *navaja* ? Mais voici le secret de cette amertume, de cette solitude. « Citronniers / Vous avez vu

mon amour brisé / par la hache d'un seul geste. » *La hache d'un seul geste*. J'étais un arbre qu'un refus a vidé de sa sève. Bois mort. « Citronniers. / Mon amour enfant mon amour / sans soutien et sans rose. // Citronniers. »

L'orange, le citron... On composerait sans peine un recueil de toutes les plantes et de toutes les fleurs, de tous les fruits, dont est peuplée la poésie de Lorca. Ce sont des formes et des couleurs, des odeurs, des saveurs, un paysage, l'Andalousie, et c'est un jardin symbolique, imaginaire, où les parfums et les sons, les couleurs, les formes, se répondent, et disent l'obscur vérité d'un esprit, de ses songes. Les surréalistes français habitent la ville, vivent à Paris. Lorca, à leur différence, – et si on le tient pour surréaliste – est homme de la nature, de cette nature particulière qui fait de l'Andalousie une terre jamais reconquise sur l'Islam, un paradis, parfois tragique. Tournesols, jasmins, oliviers, pavots, amandes, myrtes, mauves, giroflées, safran, joncs, magnolias, jonquille, œillets, lierre, menthe, roses, lys, basilic, laurier... Et le bestiaire : taureaux, chevaux, coqs, paons, cygnes, colombes, rossignol... Surtout le rossignol. Note pure dans la nuit. Chant de cristal. Lorca, pour lui-même et pour ses amis, était un rossignol.

Un rossignol et son sang sur la neige.

La métaphore de Lorca est singulière. Elle n'est pas sans ressembler à celle de Gongora et de Saint-Pol-Roux. Mais ce rapprochement ne suffit pas à la définir. Toute comparaison suppose au moins deux termes, met en balance, en présence, deux termes : le terme principal et le terme auquel ce terme dominant est comparé. Le terme principal serait le corps d'un acteur et le terme second le vêtement qui l'enveloppe et l'accompagne. Sans doute arrive-t-il qu'une sorte d'équilibre, d'égalité, s'établisse entre les deux plateaux de la balance (de même que chez Poliakoff on ne saurait parler de fond et de figure). C'est cela, cette incertitude, cette proximité, qui nous mène à l'essence de la métaphore de Lorca. Le chant et le contre-chant ne sont qu'un seul chant. Ainsi : ce vers de « Précieuse et le vent » : *Tocando su luna de pergamino*.

Il est évident que le tambourin de la jeune fille, qui s'avance dans le vent, est comparé à la lune. Mais c'est mal dire : la jeune fille tient véritablement une lune, son tambourin est une lune de même que la lune, la pleine lune, est un tambour ; de même que les gitans, à cheval, « battent, des sabots de leurs chevaux, la plaine », le tambour de la plaine. La lune est un tambourin, le tambourin est une lune, la lune. Preciosa joue-t-elle de la lune ou du tambourin ? Son tambourin levé l'éclaire comme un clair de lune. Les grelots en sont-ils les étoiles ? La pâle peau du tambourin résonne comme la voix des morts. Nous sommes dans un rêve, nous sommes dans le songe. Même si la jeune fille tient contre sa hanche le tambour, elle le tient levé, au-dessus de sa tête, puisque la lune est en haut, dans le ciel. Et la lune a la forme d'un tambour mais la couleur de la peau du tambourin, la couleur d'un parchemin. Alors, le tambour, comme la lune, est un vieux livre, muet, un livre du temps des premiers livres, comme il s'en fabriquait et s'en écrivait à Pergame, d'où peut-être viennent les tribus gitanes, ou par où elles passèrent, cheminant vers l'Andalousie. Et par ce parchemin couleur de cire, de cierge, couleur de crâne et de craie, le livre que nous lisons, que nous tenons entre les mains comme un tambourin, est une monnaie, perdue, retrouvée, de l'antique Pergame. Nous le lisons : nous l'entendons. Le tambourin dont joue la jeune fille est l'écho de la silencieuse lune. Et ce tambourin est un miroir où se tient dans la lune, la margelle d'un puits où la lune toute entière se reflète, dans le ciel profond du puits. La jeune fille et la lune, la jeune fille et la mort. Et le vent qui se révèle, faune, satyre brûlant, nu et qui veut lever la robe de cette enfant. « Enfant, laisse-moi lever ta robe, ta jupe, que je voie ton corps. Ouvre entre mes vieux doigts, ouvre, déplie, la rose bleue de ton ventre. » Ainsi parle et supplie le vent, le vieillard vent, démon aux pieds de bouc, cornu comme une lune...

Tocando su luna de pergamino... Quelle traduction peut traduire cette unité de la lune, qui n'est qu'indirectement nommée, et de ce tambourin dont une très jeune fille, une petite fille, que le vent poursuivra, harcèlera, accompagne sa marche, sa danse ? On ne saurait traduire par : « de sa lune en

parchemin ». Pourquoi ? Parce que manque *tocando*, ce mot, intraduisible : puisqu'il signifie « jouer », comme on joue du piano, de la guitare, et « toucher » : comme on « touche de l'épinette » ; et qu'il évoque, onomatopée discrète, le tapotement des doigts : à la fenêtre ou à la porte, sur la peau tendue du tambourin ; l'index plié qui toque à la vitre ... Mais, en second lieu, parce que nous devons entendre « *tocando su luna* », par quoi la lune est « réelle » ; et non pas : « *luna de pergamino* », par quoi la métaphore est presque banale, aplatie ; et le second terme, « parchemin », se trouvant mis en relief plutôt que « lune ». Il est des contresens autres que littéraires. Quel charme peut avoir « touchant », « en touchant », à côté de « *tocando* » ?... (*Toc-toc* : on frappe à la porte.) « Touchant », « *toucher* », est autre chose : le mot implique le contact, voire une insistance, une durée, nullement l'effleurement, la brièveté, la discontinuité. Je crois me souvenir que Mallarmé dit que le vers est un vocable neuf, un mot renouvelé, inouï. Le mot seul, et usé par l'usage, ne suffisant plus à la musique, au charme. Traduire un vers, c'est inventer, dans la langue d'arrivée, quelque chose comme un mot, jamais encore entendu. – Si l'on veut entendre Lorca, il faut entendre l'espagnol.

Pour tenter de dire l'essence de la métaphore de Lorca, il ne convient pas de parler de surréalisme, ni pour qualifier, fût-ce partiellement, sa poésie. Plutôt : de « surréel ». Si la poésie de Lorca est « surréaliste », c'est en ce qu'elle est de la nature du songe, où l'un et l'autre, ceci et cela, ne sont qu'un. La poésie surréaliste ressemble au rêve, l'imité, s'en inspire, par instant s'y incorpore. Mais la poésie de Lorca est le songe même. Entrer en elle, c'est entrer en un lieu, c'est toucher un point où le réel et le rêve ne sont plus distincts.

Un poème du *Divan du Tamarit*, la *Cassida du songe en plein air* – autant dire « en pleine lumière », au « grand jour » – manifeste, dès le titre, cette coalescence du rêve et du poème :

Fleur de jasmin et taureau égorgé.

Pavage à l'infini. Carte. Salle. Harpe. L'aube.

*La fillette imagine un taureau de jasmin
Et le taureau est un soir de sang qui mugit.*

Plus loin, le jasmin devient une « eau exsangue » et la petite fille « un bouquet nocturne », un bouquet de nuit, sur l'immense pavement d'ombre, de ténèbre. Plus loin, voici la mort : « dans le taureau le squelette de la petite fille ». Il est arrivé à Lorca, dans son *Ode à Salvador Dali*, d'évoquer la peinture et les visions de son ami, ses paysages, les songes de Cadaquès. On dirait qu'ici les délires daliniens viennent imprégner l'Orient andalou, les jardins arabes de jadis. Les lions de l'Alhambra gardant les vasques et les fontaines, rose des vents, rose de pierre des vents, et les eaux dont la fraîcheur nourrit le silence et le bronze des cyprès funèbres. Un cercle de lions.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust, lorsqu'il évoque « Le port de Carquethuit », et pour définir l'art d'Elstir, parle de métaphores. Mais s'agit-il de « métaphores » qui seraient d'ordre visuel, pictural, et métaphores de la métaphore de langage, ou faut-il prendre au pied de la lettre, littéralement, étymologiquement, le mot métaphore : déplacement ?

Dans ces peintures que sont les rêves, l'analyse freudienne remonte le cours de la métaphore, et, pour ainsi dire, « remet les choses à leur place ». Mais l'analyste doit encore compter avec l'entrelacs et les jeux de la parole – qui peut être métaphorique – avec l'image, rarement littérale. L'image non seulement prise au pied de la lettre, mais changée en parole, en action dramatique ; et le rêve étant ainsi théâtre, mascarade, bal masqué. L'envers du travail d'analyse peut être l'œuvre de poésie ; l'analyse distinguant les fils... Mais les mots du poème, sa matière, son immatérielle matière, ne sont qu'en surface les mots du dictionnaire : identiques, dans leur sens, pour chacun. Les mots sont inséparables de ce que nous avons vécu. Une aura de rêve est une part de leur substance. Les mots parlent à demi-mot. Les mots, jusque dans les inflexions de leur sens, varient selon les peuples, les terroirs, les assonances dans tel ensemble qu'ils forment. La poésie est intraduisible. Et tout écrit, toute parole, en son essence, est traduction d'un texte insaisissable. Ce hors d'atteinte est sa raison d'être.

La poésie est parole, mais elle est écriture. Quand la parole écrite l'est par le pinceau, la plume, la pointe, le roseau, – la main, c'est le règne des calligraphies, du manuscrit, de l'autographe. Sans doute l'instrument que l'écrivain, le poète, le poète surtout, utilise, a-t-il sa part dans l'inspiration et dans l'esprit de la chose écrite, composée ; voire, la couleur de l'encre, le grain et la matière du papier, du support. Est-il indifférent que le poète japonais ou chinois se serve d'un pinceau, – son encre est une pierre noire qu'une goutte dilue, son cœur est un cristal, *cœur limpide et fin*, un cristal comme notre encrier... Écrire sur la neige avec une plume de cygne... – et que le poète occidental se serve d'une pointe ? Est-il indifférent de taper sur un clavier ou de tenir en main quelque chose comme un bâtonnet, ou une craie ? De même, écrire sur une page ou sur un rouleau ; dans un cahier, sur des feuilles volantes ? Kerouac tape sur un rouleau. Céline suspend ses feuilles sur des cordes à linge... Les journalistes qui demandent à l'écrivain de quelle manière il écrit, comment il dispose autour de lui les objets de son travail, s'il se tient debout devant un pupitre, comme un marin à la barre, un tribun à la tribune, ou s'il écrit sur ses genoux, au lit, s'il est assis à sa table ou écrit en esprit tandis qu'il marche, s'il écrit dans le bruit d'un café comme Bernanos, ou dans le métro, s'il a toujours un carnet dans sa poche, et ainsi de suite, toutes ces questions, naïves, si l'on veut, touchent au fond à quelque chose d'essentiel : la relation du corps avec la parole écrite, de l'esprit avec le verbe, l'écrit. Je me souviens de mes premières machines à écrire, de leur ruban rouge et noir, le rouge mordant un peu le noir, et du papier pelure pâlisant de feuille en feuille : et des feuilles du papier carbone, qui ne songeait qu'à se froisser et à tacher les doigts ; et la clochette sonnante la fin de chaque ligne... Et du tapage encourageant des caractères rangés comme en ordre de bataille.

Une autre histoire commence lorsque s'imprime la parole, qu'elle se fait page et feuille, volume, livre, affiche, tract, et se multiplie. Mallarmé, poète de l'essence de la parole, devient par UN COUP DE DÉS poète essentiel de la poésie écrite, composée, typographiée, – visible. Le poète de la page et du livre ouvert :

partition d'un concert, scène mentale. Du livre se déroulant, déferlant, – constellé. Il est le poète du Livre. Cela, cette chose inouïe, ce Poème, ne s'était jamais vu et change notre relation à la poésie d'une façon aussi radicale peut-être que l'œuvre de Rimbaud. On ne saurait penser la poésie moderne, et donc la poésie, sans ce poème, originel. La page ? Le recto et le verso, l'avert et le revers, qu'un filigrane sépare ? Mais aussi la double page, le livre fermé, parfois avec un fermoir, une serrure, et le livre ouvert, déplié, déployé, vagues, vol d'oiseau, versants.

Typographie est calligraphie. Inventer un caractère, le dessiner, n'est-ce pas acte et geste de calligraphe ? Ciselure ou gravure est dessin. L'art de rendre la poésie visible et lisible est analogue à l'art de la faire entendre, de la dire et de la chanter, de lui donner espace et corps, souffle. La mise en page est mise en scène.

L'écriture, le caractère, est une autre voix du poème. Une voix que l'œil entend et qui s'ajoute à la parole intelligible, abstraite. Lire des yeux est chose récente : jadis on lisait à voix haute, même pour soi seul. Peut-être la couleur et la forme des mots écrits, leur force, leurs accents, cela infléchissait-il la voix et le ton du lecteur, son débit, son allure, comme les *presto* et les *diminuendo*, les *forte*, les *piano* d'une partition ?... On peut imaginer une typographie traductrice du texte et de la parole et qui serait pour l'interprète un guide. Une typographie que l'interprète aurait souci de traduire, de faire entendre. N'est-ce pas ce qui se propose si l'on veut lire en public et à haute voix *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ? (Un comédien, comment rendra-t-il sensible, au sein d'un texte, des mots en italique, entre guillemets : comment fera-t-il sentir la différence entre italique et romain, italique et mise entre guillemets ? Lire en public *Un coup de dés* ne peut se concevoir qu'à plusieurs voix – instruments d'une pièce de musique. Ces voix, ces corps, étant disposés et se déplaçant en un certain espace, sur une scène. Par quoi ce poème éminemment typographique rejoint le théâtre, l'une des hantises, l'une des aspirations de Mallarmé.

Italique et romain : la voix visible du poème est double – féminine, masculine. Ce n'est pas le même texte qu'on lit, le

même texte qu'on entend, s'il est composé en italique ou en romain. L'italique rappelle l'écriture d'une lettre, cursive : plus intime (la main, la lèvre, le souffle). Le romain dit la parole publique, impersonnelle ; la stèle. L'italique est tourné vers le dedans, la rêverie, le souvenir. Et le romain vers le dehors, le monde, le réel. L'insertion de l'italique dans le bloc du romain (ou de la carrure du romain dans le flot de l'italique) produit des effets de sens – de *sous-entendu*, d'allusion, de référence, de mise en relief –, des accents, une distance ; en même temps qu'un jeu de sonorité, comme de deux instruments dans un concert. Depuis Aldo Manuce, qui inventa l'italique à Venise, le caractère d'imprimerie forme un couple. On peut imaginer qu'un texte composé en italique et en romain soit interprété à deux voix : féminine, masculine.

La voix muette de Saint-John Perse est-elle identique selon que le livre est imprimé en italique ou en romain ? Et le même texte allemand sonne-t-il de même en lettres gothiques ou modernes ? Le même texte russe en alphabet cyrillique ou latin ? Changer l'écriture des peuples touche à leur mémoire, à leur être. (Et, certes, l'écart est moins grand d'un alphabet à l'autre que de l'idéogramme à la lettre.)

Le droit et le penché. Ce qui se tient debout et ce qui s'incline. La pierre et l'herbe. La terre et le vent, la terre ferme et l'eau, le ruisseau, le fleuve. À quoi s'ajoute la différence du gras et du maigre. Instruments de la musique typographique. Palette.

Pourtant, l'imprimerie veut le règne de la règle et une certaine sobriété dans les artifices, les nuances, le caprice. Je crois me souvenir que Fargue était chagrin de n'avoir jamais pu obtenir des protes qu'ils impriment la suspension de la phrase, ou dans la phrase, par deux points successifs, au lieu de trois, qui sont de règle (depuis quand ? inventés par qui ?). Mauriac, Grevisse le rappelle, n'a jamais imposé qu'avec peine un certain usage, hérétique aux yeux de l'imprimeur, du tiret.

On parle du timbre et du grain de la voix, de ses inflexions... La nature du caractère en tient lieu. *Caractère* : le mot vient du grec, par le latin, qui voulait dire « signe gravé, empreinte », sceau. En français, *caractère* désigne aussi ce qui est essentiel à

quelque chose ou quelqu'un, la forme singulière d'un être : ce qui le caractérise. Choisir de composer un texte, une parole, en tel caractère ou tel autre n'est pas seulement un acte d'ordre technique : c'est faire entendre, en la rendant visible, la voix dont il nous touche, la voix qu'il a pour nous, et son silence même, l'inaudible, l'inouï ; mais le blanc de la page et des marges, le vide, ajoute sa forme et son silence au silence et à la forme des signes.

Type, de même que *caractère*...

Style désigne un outil (l'écriture et une manière de parler, une manière d'écrire).

(Cette voix dans l'écriture, et jusque dans l'imprimé : lisant l'ouvrage d'un ami, il nous arrive d'entendre mots et phrases comme s'il nous les disait.)

Tout vient s'ajouter à la matérialité du texte, à son incarnation : forme et format du livre et de la page, matière de la reliure et de la couverture, épaisseur et grain du papier, encre, couleur, poids, odeur et même le bruit de la page qu'on touche et qu'on tourne... Le corps du livre se lie pour le lecteur à l'âme et à l'esprit du texte : jusques à quel point Rabelais n'a pas le même goût dans l'édition ancienne et dans une édition moderne même si dans l'une et l'autre l'orthographe est identique ? C'est là une raison raisonnable de la bibliophilie ; et qui s'ajoute au sentiment de la relique, à la rêverie des mains qui jadis ont touché ces pages, des regards, des yeux qui furent le miroir de ces paroles silencieuses, de ces empreintes.

Aujourd'hui, lire sur écran... Comme nous sommes passés du *volumen* au *codex*. Perdant de la matière du livre, que perdons-nous de son esprit ? Mais l'*hypertexte* nous change en cosmonaute, en voyageur de l'infini, et nous donne les clefs de Babel et de tous ses espaces sur un clavier. (Ce texte, je ne l'écris pas à la plume d'oie mais sur l'ardoise électronique.)

La bibliothèque de Babel dans un dé à coudre, une plaquette, une puce.

La Tora et le Coran se refusant à l'image, scribes et copistes ont inventé d'évoquer fleur ou lion, vase, oiseau, cheval, flamme

ou buisson, par la ligne que forment les mots et par l'agencement des lignes. Les chrétiens ont parfois inscrit le signe de la croix dans la muraille et l'appareil du texte. Signe, dans le texte, fait de lettres, comme le texte. Image formée par l'écriture au sein de l'écrit. Signe visible et caché, secret : comme la manifestation (l'Invisible dans le Monde, son épiphanie). Apollinaire nomma d'abord ses *calligrammes* des *idéogrammes lyriques*.

À la mesure syllabique et musicale du vers, à cette régularité, répond la longueur inégale des lignes. Le nombre mesuré (les pas pour l'oreille) se désordonne sur la page ; mais l'inégalité des lignes est un signal : « Ce que vous lisez là n'est pas un texte en prose, une page ordinaire ! C'est un Poème. » Si bien que nombre de *poèmes contemporains* ne sont rien que prose rompue... Et que devient un poème sans l'initiale majuscule en début de ligne, en début de vers ?

Est-il tout à fait un poème, un poème classique,
ou bien par cette absence d'éclat initial, de fanfare,
le poète veut-il donner à son poème
une apparence modeste, un ton mineur,
qui le rapproche de la prose ?

(Comme si cette majuscule – cette CAPITALE – opposée à la
minuscule – bas de casse – était pour

L'œil

une espèce de rime.)

De même l'absence de ponctuation dans un poème est-elle signe de sa modernité. Apollinaire, qui sera le poète des *calligrammes*, efface, supprime, sur les épreuves d'*Alcools*, points et virgules. Parataxe contre syntaxe. Comme si l'absence de ponctuation, contre la prose, conduisait le poème à l'essence de la poésie. L'œil glisse, le vers est analogue à un mot ; il s'enrichit parfois d'un double sens, d'une ambiguïté. La strophe, le poème devient objet : tableau, tapisserie, sculpture. – Et puis les poètes ont à nouveau ponctué les poèmes. L'absence de ponctuation, qui devrait donner au poème un aspect intemporel, place le poème dans une modernité ancienne. – J'ai voulu

commencer l'un de mes livres, l'ouvrir, par un tiret, une rupture. L'éditeur s'y refusait. J'ai cédé. J'ai renoncé. Je le regrette encore. Et tel autre de mes livres, je n'ai pas voulu qu'il s'achève par un point final, ou des points de suspension.

Le mot est fait de lettres qui sont des signes en principe purs de toute image, malgré l'origine, oubliée, perdue, de nos écritures. Mais toute lettre est forme, figure. Et les mots, formés de lettres, peuvent être en quelque sorte, et parfois, des onomatopées pour l'œil. Claudel parlait *d'idéogramme occidental*. Avant de donner à son invention le nom de « calligramme », Apollinaire, il me semble, la nomma « idéogramme lyrique ». On trouve chez Ponge ce même sens de la lettre active au sein du mot. Mais quel poète, quel écrivain, est tout à fait indifférent aux lettres du mot qu'il trace ? Les mots pour lui ne sont pas seulement sens, mais son, musique, couleur, lumière, idéogramme. Ils le sont à des degrés divers pour le lecteur.

« *Imiter le Chinois au cœur limpide et fin* ». Le pinceau du poète et du peintre chinois a la forme d'un cœur dont la pointe est silence.

L'orthographe du français perdrait à se réduire au seul souci de la logique ou de l'étymologie. Toujours nous aurons envie d'écrire *cîme* et *abîme* (mots inverses par le sens, mais parents par la rime).

*L'accent circonflexe distingue certes le forêt
et la forêt mais il évoque la cime des arbres.
Par le pluriel, les hiboux ouvrent leurs yeux
dans le noir de la nuit et sont cousins du houx.
(Mais quel drôle de mot que le mot « circonflexe » !)*

Les mots écrits ont une forme familière et çà et là cette forme est figurative. Par le jeu accidentel de l'orthographe, comme par celui des rimes dans un poème, des parentés et des réseaux s'établissent de tel mot à tel autre que le sens ou le son séparent. Les hasards de la graphie ajoutent à l'écriture, et à la parole, une autre épaisseur de rêve. La poésie, même quand le

poète ou son lecteur l'ignore, trouve dans ces filons du langage, ces mines, ces gisements, des ressources. Dans le poème, les mots se font écho, au-delà de la rime. Dans la poésie écrite, les lettres jouent à travers mots et phrases : écho visible. Quelle merveille, *sator arepo tenet opera rotas* ! Ce carré, magique, et sa roue, sa symétrie, son miroir, fait rêver, à l'infini. (Rêver : palindrome. Écho, Narcisse ; et l'eau, étymologique.)

Est-ce que nous ne dirons rien de la ponctuation, du point (qui peut être un carré, un losange), de la virgule et du point d'exclamation ? ni du point d'interrogation ! ce crochet, cet hameçon. – *hameçon* grâce à la cédille contient une espèce de point d'interrogation ; ni des alinéas, des paragraphes, de la mise en page, des proportions, du nombre d'or, de la composition en drapeau (analogue à l'italique), des titres, du colophon et du boustrophédon, de l'esperluette ?... Une autre fois.

*Et de l'art du typographe, à l'heure où l'écran
et l'ordinateur le renouvelle ? etc.*

Esthétique et Morale : celui qui compose le poème et le rend lisible, visible, doit-il s'effacer devant le texte, être un maître de transparence ? Son premier souci doit-il être de servir le texte, son sens, sa musique, sa forme, et de le rendre lisible et mémorable ? Clarté, tradition, classicisme. Pour l'un de mes premiers textes publiés, j'ai eu affaire à un très célèbre typographe. Il en a disposé en escalier quelques lignes. Pourquoi ? Pour exercer son métier de typographe.

Est-ce toujours blâmable de prendre le texte pour prétexte ?

Questions analogues à celles qu'on pose au metteur en scène, au comédien. Au musicien ?

Le typographe est comme le musicien qui aurait à choisir, pour une mélodie donnée, le clavecin ou la trompette, l'orchestration. Il est le musicien de la parole écrite. *Compositeur.*

Etc.

Il est devenu habituel de voir au théâtre des œuvres qui ne furent pas écrites pour la scène : *La Princesse de Clèves* plutôt que *Bérénice*, les *Sonnets* plutôt qu'*Hamlet*, *Le Terrier* plutôt que *Mère Courage*, *La Chute* plutôt que *Le Malentendu*. Ce mouvement qui porte à la scène le récit, le poème, le témoignage, les minutes d'un procès, une correspondance, je ne sais s'il a déjà donné lieu à réflexion, étude. Je pense que par cette voie, qui semble contredire la dramaturgie ordinaire, un renouvellement du théâtre s'accomplit. Non seulement une forme succède à une autre, par le fait d'une certaine usure – comme le drame romantique après la tragédie néo-classique –, mais, par cette pratique, nous découvrons au sein de l'œuvre littéraire ou philosophique, parce qu'elle est parole adressée à qui peut l'entendre, et mouvement d'esprit, – représentation, nous reconnaissons l'archétype, la forme essentielle, de la dramaturgie, – cela, des *Dialogues* de Platon à *Une saison en enfer*. Nous voyons dans le drame et le spectacle une forme première de la parole. Et nous apprenons que le poème avant d'être une trace est une voix portée par le souffle.

C'est le génie du metteur en scène, aujourd'hui, souvent, de révéler et de rendre réelle, sensible, au sein d'un roman, par exemple, l'œuvre de théâtre, latente. Cet acte de mise en scène et d'interprétation, loin de remplacer la lecture, le livre, y conduit ou y ramène le lecteur futur. Et cette nouvelle façon de concevoir les liens de la page et de la scène, ou de l'écran, ne touche pas seulement l'art du comédien ou du scénographe : mais l'art d'écrire. Ce passage d'un espace à un autre, d'un mode d'expression à un autre, et du lisible au visible est exemplaire chez Marguerite Duras.

Ménélas, tenant Hélène par la main, aborde à Naxos où vivent la nymphe Brindosier et le vieillard Protée, collectionneur de satyres naufragés et « roi des Phoques et de tous les monstres amphibies ». Brindosier est lasse de l'île et de ce maître qui se termine en poisson. Elle imagine de

s'enfuir avec Ménélas et prend la forme d'Hélène (chacun sait que dès l'Antiquité le bruit courut que ce n'était pas la véritable Hélène que Pâris avait emmenée à Troie). Il sera question entre elles de colifichets et de fanfreluches, de mode (de mode de Paris ou de Pâris), de Celluloïd. Des rubans transparents permettent, à l'aide d'une lanterne et des lunettes de Protée, de repasser à l'envers le passé (ou l'avenir) : ainsi Agamemnon, frère de Ménélas qui s'inquiétait de sa famille, ressort-il de la baignoire fatale le crâne intact et un jeune homme inconnu retire une épée du ventre de Clytemnestre... Sans doute Claudel attachait-il de l'importance à cette fantaisie, écrite en 1913 – cette « extravaganza » –, puisqu'il en rédige une seconde version en 1934 dont la différence avec la première tient surtout en une extension, ou expansion, de la fin. Beaucoup de choses se mêlent ici. Non seulement des bouffées d'Offenbach mais des rappels de *La Tempête* avec un semblant de *La vie est un songe*, des souvenirs de Sosie et Mercure. Cette espèce de rêve est un rêve de théâtre. Un miroir du théâtre. Une métaphore de la scène. Protée, au fond, est le dieu des illusions et des métamorphoses, l'allégorie de tous les masques et de tous les décors. – « Ce sont les mystères de l'eau magique. Où est la réalité ? Où est le reflet ? Impossible de le savoir. », dit-il. Claudel double, redouble, ce thème protéiforme de Protée par celui de Narcisse – Sosie de soi-même. Qui, s'il lui tombait entre les mains ce texte sous forme d'une brochure anonyme, reconnaîtrait Claudel ?

Chez nombre d'esprits au XVIII^e siècle, science et philosophie, littérature, se côtoient. Diderot édite l'*Encyclopédie*. Rousseau herborise et compose, examine les fondements du droit et de la société. Kant rêve d'une métaphysique sur le modèle des sciences naturelles. Goethe élabore une théorie des couleurs et *Les affinités électives* sont une chimie des sentiments amoureux. Fontenelle parle avec la marquise de la pluralité des mondes. D'une heure à la suivante, on passe du scriban à l'éprouvette, du salon à la terrasse étoilée.

Voltaire, jeune homme, s'intéresse à Newton et à la vaccine. Buffon montre un égal génie d'écrivain et de naturaliste. Condillac, si j'ai bonne mémoire, alors qu'il raisonne sur le temps, a cette parole de poète : « De mémoire de rose... »

Et Marivaux ?

Il est philosophe, moraliste, romancier, dramaturge.

Montaigne et Pascal, La Rochefoucauld, Malebranche même, lui sont familiers. Fontenelle est son ami. – Mais la science ? Nous dirons qu'il s'y rattache par son désir de connaissance, que l'objet qu'il se propose est le cœur humain, la nature humaine, l'homme, et que son instrument d'observation et d'expérience, son observatoire, son laboratoire, est le théâtre. Mais la comédie classique et la tragédie ne sont-elles pas le moyen d'une investigation de la nature humaine ? La singularité de Marivaux, sa nouveauté, c'est que son théâtre est lui-même construit sur le principe de l'observation et de l'expérience.

Le cas le plus évident est *La dispute* : ce qui est représenté sous nos yeux, ce qui commence aux premières répliques, c'est la dernière phase d'une expérience dès longtemps préparée par un philosophe, un prince : le spectateur en sera le témoin, comme le fils du prince et son amie. À la campagne, en un lieu désert, c'est-à-dire dans une sorte d'île, des serviteurs ont élevé depuis l'enfance trois couples de jeunes gens et de telle façon que chacune de ces jeunes personnes, mis à part les serviteurs, ne connaît qu'elle-même, jusqu'à ignorer qu'il existe un autre sexe que le sien – ignorant donc son propre sexe, et tout émoi. Qu'advient-il lorsque la jeune fille rencontrera le jeune homme – l'autre, qui lui est destiné ? Qu'advient-il lorsque les couples se croiseront ? Des attirances et des conflits, de leur jeu, que pourrons-nous conclure de la nature humaine ? Quelle réponse l'expérience apportera-t-elle à la question initiale, philosophique, – à la « dispute » : « De l'homme ou de la femme, qui 'a le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour' » ? Autrement dit : « Quelle est l'origine de l'infidélité parmi les hommes, et si elle autorisée par la loi naturelle... ». Question de l'origine, question éminemment philosophique. On n'y répondra, peut-être, qu'en rejouant le

commencement du monde, et comme par une espèce de mythe. Nous voici devant une expérience et de la recherche d'une théorie. Nous sommes entrés dans un laboratoire tel que ceux où l'homme de science observe le comportement d'animaux. – Mais la question posée est aussi une question-prétexte. Le prétexte d'un jeu qui nous délivre des cogitations, des vaines pensées. Le charme est la plus profonde réponse. Le savoir est l'anacrouse d'une espèce de songe.

La comédie classique était une *peinture* des caractères, étudiés lorsqu'on les place dans certaines situations ; et ces situations les mettaient en lumière. Marivaux invente une voie nouvelle, – le sait-il ? La comédie classique se fondait sur une espèce de savoir acquis, l'imprévu venait surtout des situations et des rencontres entre des personnages : construction romanesque. Marivaux donne la première place à l'hypothèse, et ses pièces – en tout cas, *La dispute* – se développent comme la réponse – expérimentale – obtenue par le théâtre à une question, à un problème énoncé. Théâtre du « si... », du « comme si... ». Ainsi, qu'advierait-il *si*, dans quelque île d'Utopie, à la faveur d'un naufrage, les maîtres devenaient les serviteurs de leurs maîtres, et l'inverse ? C'est la donnée de *L'île des esclaves*. Mais, plus profondément : que deviendrait le monde, et l'homme, si, maître ou serviteur, chacun se corrigeait de ses défauts et si nous aimions notre prochain comme nous-même ? Théâtre philosophique : il s'agit, par la représentation, et la réflexion, de se connaître. La raison d'être du théâtre n'est plus le divertissement, mais l'interrogation. S'il est miroir, c'est dans un autre sens que dans la comédie classique.

Il y a chez Marivaux, il y a dans *La dispute*, quelque chose comme du Jules Verne. Ou plutôt quelque chose qui évoque *Robinson Crusoé*. Quelque chose, encore, qui se rapproche des réflexions de Rousseau sur l'homme primitif, et de ce modèle utopique qu'il construit pour éclairer, en philosophe, ce que nous sommes devenus, ce que nous sommes : notre nature naturelle, initiale, foncière ; notre nature sociale, notre histoire. Et le théâtre n'est plus seulement un instrument d'ordre psychologique,

il est d'ordre sociologique, anthropologique. Le Siècle des Lumières succède au Grand Siècle.

Ce dispositif quasi-scientifique, cet appareil – ou cet appareil-prétexte –, évident dans *La dispute*, est présent dans *Le jeu de l'amour et du hasard*. Et l'instrument d'observation est monté en étages. La jeune fille se déguise en sa servante pour observer, à son insu, son prétendant, cependant que la servante prend la place et le vêtement de sa maîtresse ; mais le père et le frère, qui savent que la même ruse est employée par le jeune homme, regardent – spectateurs – comment va évoluer le double et quadruple stratagème, se débrouiller cet imbroglio, s'élucider le quiproquo. Avec en arrière-plan cette question : l'amour peut-il triompher des préjugés liés à la condition et à la fortune ? Quel est en chacun de nous la part de la coutume et de la nature, du cœur et de la raison ?... Mais, dernier étage de l'observatoire, dernier ressort du montage, dernier degré, et qui rejoint le pur plaisir du théâtre, de la comédie : le spectateur – nous-mêmes, qui savons les données de l'expérience, mais ignorons de quelle manière l'intrigue va se dénouer. Et ainsi se conjuguent, comme dans nul autre théâtre sans doute, deux ordres de plaisir : celui que procure l'expérimentation scientifique et celui que nous donne un roman policier, – deux formes de *suspens*.

Je ne sais si c'est le philosophe en Marivaux qui choisit pour laboratoire le théâtre, et peu importe. Ce qui est magnifique, c'est que, venant après l'âge de la comédie classique, Marivaux invente un certain art de la distance. Spectateur de Molière, nous sommes comme de plain-pied avec l'espace où se meuvent les personnages. Chez Marivaux, le premier spectateur, souvent, est sur la scène ; et il arrive que le personnage soit spectateur, non seulement de soi – ce ne serait pas bien nouveau –, mais du piège qu'il tend, de la mouche prise dans la toile qu'en araignée il a tendue, et dans lequel le voici pris.

Ce qui est admirable, c'est que se confondent les instruments de l'expérimentation, ou de la chasse – masques, pièges, subterfuges, stratagèmes – et les moyens les plus anciens du théâtre, de la comédie, de la farce. Et si la « comédie » est chez Marivaux à la fois le moyen raisonnable de connaître et le moyen

d'un jeu, l'essentiel est dans le jeu, la fantaisie. Le comble de cet art, sa fin, est la délectation : il nous délivre, non seulement des vanités de la pensée, des calculs, mais des pesanteurs et des ombres de la vie, du cœur. La fête est le *divertissement* purifié.

Et il s'ensuit, par ricochet, que ce théâtre n'est pas seulement le lieu privilégié d'observation de la nature humaine, le moyen que l'homme se donne pour se regarder lui-même, se voir vivre, mais un lieu d'observation du théâtre lui-même, de tous ses artifices, de toute sa rhétorique, de son appareil en tous ses accessoires : le télescope de l'Observatoire se démonte et se construit sous nos yeux, merveille conçue et fabriquée, inventée, par cette merveille qu'est l'homme au sein du cosmos... Le théâtre de Marivaux est une leçon de théâtre, une cristallisation de la comédie, une mise en abîme du spectacle. Le théâtre de Marivaux est un miroir du théâtral, en quoi, là encore, il est philosophique, *spéculatif*. L'admirable, c'est que cette « théorie » du théâtre – cette « vision » du théâtre –, implicite chez Marivaux, n'ait jamais rien de didactique, d'empesé, de sentencieux : pur plaisir, charme pur, jeu parfait.

Combien de génies, depuis l'aube de l'humanité ou du moins de la littérature, ont-ils à ce point concilié le jeu et le savoir, la danse et la philosophie ? Dans *Les acteurs de bonne foi*, nous sommes dans *La vie est un songe*, encore, et chez Pirandello, déjà : le théâtre met en scène, par les moyens du théâtre, l'incapacité où nous pouvons être, parfois, de distinguer entre la vie rêvée et la vie vécue, l'apparence et le réel, l'illusion et la vérité, notre vérité intime et notre personnage. Question « philosophique », s'il en est, mais qui échappe à la science : question de l'être. Par le moyen du théâtre, par la fiction, la feinte, par le masque et le leurre, l'imaginaire, le rêve, le songe, – quelque chose de la vérité trouve à se faire jour, avec douceur. *Larvatus prodeò*. On va, chez Marivaux, souvent, par l'artifice vers le véridique. Sosie, sosie de soi-même ! Et c'est un jeu singulier, un jeu très délicat, délicieux, d'échos et de reflets qui se forme entre ce théâtre, lui-même instrument philosophique, et nombre de ses ressorts, de ses ressources, où la feinte et le travestissement sont maîtres.

Dans cette pièce, la dernière de Marivaux, dix fois, entre la vérité de la vie réelle – mais cette vie est représentée, fictive – et la comédie qu'improvisent quelques personnages de la comédie de Marivaux, cent fois la frontière est franchie, dans un sens, dans l'autre, et tout s'embrouille, – « On ne sait plus où on en est ». Le visage à tout instant paraît sous le masque. À tout instant, le personnage sort de son rôle (mais, en tant que personnage de la comédie de Marivaux, il y demeure : sa sortie est une *fausse sortie*, qui paraît vraie). À tout instant, le personnage se prend au jeu, il est dupe de ce qui se joue, dupe de la fiction, mais cela fait partie de la fiction et du jeu : miroirs se reflétant à l'infini... On joue, on oublie qu'on joue, on est joué. Tel qui sur la scène se croyait – se montrait – spectateur, le voici qui entre dans la ronde, comme on tombe à l'eau, comme un oiseau s'englue. Ainsi rêve-t-on qu'on rêve et qu'on se réveille, mais on dort, bel et bien. – Et le spectateur, le vrai, dans la salle, est-ce qu'il n'oublie pas, tout à son plaisir, qu'il tient le rôle de spectateur, dans ce théâtre, et qu'il est ainsi lui-même *joué* par les acteurs et l'auteur ? Pensera-t-il qu'il s'est vu dans un miroir, le miroir du théâtre, mais sans s'y reconnaître ?

Qui nous assure que nous ne dormons pas et que nous ne rêvons pas notre vie ? Tous ces déguisements de théâtre, dont Marivaux est si prodigue, ne sont-ils pas la métaphore de tous les personnages que nous jouons, jusqu'au personnage du Sincère, peut-être le plus dupe de soi ? Le Notaire, qui à la fin de l'acte vient faire signer un acte authentique (mais trompeusement trompeur), un acte de mariage, nous rassure : nous sommes grâce à lui sortis d'incertitude ; voilà le point fixe, la limite certaine, la terre ferme. Mais c'est un notaire de théâtre, un notaire de comédie, un tabellion tout droit sorti de chez Molière ; c'est un rôle, un masque, la convention même, et presque l'allégorie de la Comédie. Contrat pour achever la pièce, contrat pour rire, même s'il se fût agi d'un testament. Billet que les acteurs, sur la scène, font semblant de lire, ne lisent pas vraiment, quoi qu'ils fassent pour nous faire croire qu'ils viennent de le recevoir. – Au fait, que veut dire ce titre : « Les acteurs de bonne foi » ?

Marivaux, plus proche de La Rochefoucauld et de Pascal que de Molière.

Marivaux a ramassé ou recueilli presque tout ce que la tradition du théâtre lui offrait. Il a puisé dans les réserves de Molière et de la *commedia dell'arte*. Les noms viennent du répertoire, les noms sont des masques, des rôles, des personnages connus d'emblée : Dorante, Silvia, Lisette, Damis, Arlequin, Trivelin, Araminte, Lelio, – toute la troupe... Chez d'autres, cela serait vieilleries, laisserait d'avance. Maîtres et valets, servantes et maîtresses, pères et enfants, projets de mariage, querelles d'amoureux, chassés-croisés, et leur symétrique : autant de figures, rebattues, de ce jeu de cartes qu'est un certain théâtre. Chez Marivaux, tout semble apparaître pour la première fois. Tout est nouveau et juvénile, printanier. Tout surgit. Tout est aussi vivace que dans les comédies de Shakespeare, dont Marivaux est parfois si proche.

Faut-il chercher le secret de cette grâce ? Elle ne tient pas seulement dans la vivacité, l'économie, l'efficacité de l'intrigue, l'agencement de l'action, le corps de la pièce, cette espèce de danse, de chorégraphie. Cela compte, certes, et suscite notre admiration ; mais plus à la lecture et à la relecture, peut-être, que séance tenante : tant le spectateur est emporté par le jeu, ravi...

Le secret de Marivaux, le secret de sa grâce est dans le langage de ce théâtre. Il semble qu'il n'y ait jamais aucun obstacle, aucune distance, entre ce que les personnages ont dans l'esprit, le cœur, et la parole qui leur vient aux lèvres. Quelle vivacité, quelle poésie, quels écarts, quels rebonds, aussi ! Même les détours et les méandres, les ruses, les roueries, les hésitations de la pensée, vont en ligne droite, quand ils s'énoncent, tant la parole des personnages est vive, comme un volant. La langue de Marivaux ! Toutes les voyelles toujours sont à leur place, de même que toutes les consonnes, et les séquences de la phrase ont la mesure exacte et la tension qu'elles doivent avoir. Ô musique ! Cette prose est analogue à la poésie de Racine et de La Fontaine. Marivaux est un autre Mozart. Langue pour être dite, entendue, écoutée, *jouée*.

Mais il ne suffit pas d'une langue qui serait la quintessence de la langue française, son cristal. La langue de Marivaux est diverse. Elle connaît l'élégance, voire la préciosité, elle accueille les patois. – Comme chez Molière, entre Charlotte et Mathurine, Piarrot ? Chez Marivaux le patois n'est pas seulement contraste sur la scène, divertissement pour le citoyen, ou signe social ; lui-même est poésie.

Il se trouve aussi que la différence des langages, des parlures, au sein de cette langue de théâtre – langue qui n'est pas la langue vraiment parlée, mais langue *poétique* –, il se trouve que cette différence, parfois, est ressort dramatique, moyen par lequel l'âme, ou la condition sociale, montre, en dépit de tout déguisement, le bout de l'oreille. La parole a part à l'action. – Et par son énergie, son jeu, elle est elle-même action.

Merveille de Marivaux, émerveillement, ravissement...

L'amour de Marivaux m'est venu par surprise, et comme sous un masque transparent, incognito. C'était un soir des années cinquante ou soixante, à Paris. à la Vieille Grille où parfois les poètes d'une revue de poésie se réunissaient autour d'une grande table encore paysanne et d'un pot-au-feu. J'y avais un soir invité un ami, venu de Bordeaux. Nous finissions de dîner. Je me souviens de la pénombre et du silence. Dans ce silence, soudain, quelques paroles, saisissantes :

« – Où allons-nous, Seigneur ? Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise. – Tout y est prêt. – Je n'y comprends rien ; qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? – À un spectacle très curieux. »

Une jeune fille et un jeune homme, un comédien et une comédienne, vêtus d'un imperméable transparent, étaient montés, sans bruit, sur une petite estrade – « scène » serait trop dire, au fond de la salle. Dès les premières syllabes, ce miracle, ce prodige. J'entendais cela pour la première fois et il semblait aussi que ce fût le début du monde, Adam et Ève. Je sus plus tard qu'il s'agissait de *La dispute* et des premiers pas d'un jeune metteur en

scène. Dans la préface de l'édition de la Pléiade, Marcel Arland écrivait, de cette pièce : « il faudrait pour la jouer une troupe jeune et vive, sans traditions, une scène de hasard, un décor de deux sous ; nulle recherche, simplement de l'esprit et de la fraîcheur. C'est demander un miracle. » J'ai eu la chance de ce miracle. C'était la joie d'entendre notre langue, pure, cristalline, et d'entrer tout éveillé dans un rêve. C'est ainsi, et par hasard, que j'ai découvert *La dispute*, dont je ne savais rien d'avance, et que je tiens pour la clef de voûte du théâtre de Marivaux, la quintessence de son génie. « – Ah ! Carise, approchez, venez voir ; il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau qui est fait comme une personne, et elle paraît aussi étonnée de moi que je le suis d'elle. »

Merveille... Délice.

Marivaux fut de son temps un auteur souvent méprisé, raillé, sifflé, hué. Au mieux, on le tint pour un « petit maître ». Cet homme, la bonté même, souffrit de tout cela, certainement. Ce n'est pas le moins admirable que malgré tout sa représentation de l'homme rayonne de bienveillance, d'indulgence, de sagesse. Une certaine joie de la parole, et la grâce du jeu, sans doute le consolait de tout, même de la mort.

Francis Ponge ? Un classique. « Je ne considère pas que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me précèdent, avec leur leçon, a-t-il écrit. Mais plutôt je leur reconnais à l'intérieur de moi une place. » L'un des livres auquel il travailla longtemps s'intitule : *Pour un Malherbe*. Sans doute peut-il se lire comme une sorte d'autoportrait.

Le classicisme de Ponge n'est pas l'imitation extérieure de formes reçues. C'est un classicisme d'esprit. Un classicisme réinventé dans le travail et le tourment d'écrire, la recherche obstinée de la forme exacte et limpide. C'est l'esprit du classicisme : la force intérieure par quoi l'œuvre classique prend forme.

Ponge est un classique français ; mais de ce classicisme français qui vient de Rome et du latin. Un classicisme de Provence, du Midi. Ponge, né à Montpellier – en 1899 – d'une famille nîmoise, s'est dit nîmois et l'on s'est plu à rapprocher son œuvre, son écriture, sa parole, l'appareil de son verbe, de l'appareil du Pont du Gard, ce haut vestige du génie romain dans la garrigue. Non moins que de Malherbe, il est proche de Lucrèce. Mais à peine a-t-on défini Ponge par son classicisme, qu'on veut ajouter qu'il est moderne ; en fait, ces deux termes, ces deux pôles, renvoient chez lui l'un à l'autre, jusqu'à s'unir. C'est par sa modernité que Ponge retrouve l'essence du classicisme ; c'est par son exigence d'une forme toujours plus pure et par son attention à l'essence de l'acte d'écrire qu'il est notre contemporain.

Quand il publie, en 1942, *Le parti pris des choses*, Ponge, au lecteur qu'abuserait ce titre, peut sembler un poète, un écrivain, dont l'ambition est de décrire, objectivement, le monde et les choses du monde, à commencer par les plus ordinaires : une porte, un cageot, une huître, la pluie... Sans doute. Mais voici le renversement : dans l'effort exemplaire pour dire avec justesse, précision, ce qu'il voit, ce qui est, dans cet effort exaltant et désespéré, Ponge est aux prises avec le langage : avec cette espèce de chose, spirituelle mais physique, matérielle mais immatérielle, immédiate mais comme géologique, qu'est l'instrument nécessaire pour penser et dire le monde, l'exprimer. Dès lors, le travail s'avance en deux sens, qui s'entrelacent : être fidèle au sensible, au réel ; être fidèle au verbe. Le langage allant vers le monde fait naître le monde et dans cet effort la langue, déjà faite, mais jamais faite, s'éveille à nouveau, neuve, nouvelle, naissante. L'acte de langage, en s'accomplissant, enrichit le langage et le multiplie, le recrée. Le langage, chemin qui conduisait au monde, conduit à lui-même : monde lui-même. Et, de même que la peinture au début du siècle dernier s'est prise et conçue comme sujet de la peinture, ou comme objet, l'écriture a pris pour enjeu l'écriture, le travail infini de l'écriture. Ici se trouve le lieu de l'aventure toute personnelle, le lieu natal d'une œuvre dont la singularité peut rencontrer, en chaque lecteur,

l'expérience commune et susciter l'assentiment. Ponge, au plus haut degré, trouve en l'acte d'écrire la raison d'écrire, il y consacre sa vie, s'y consacre. Clôture infinie.

Celui qui entre dans la profondeur de la parole ne rencontre pas seulement les formes et la matière du langage : il rencontre l'esprit, il rencontre l'homme, essentiellement. Il touche l'esprit. *Matérialiste*, le poète, à sa manière, est métaphysique.

Ponge se défendait d'être un poète. Mais, de même que chez lui la distinction entre moderne et classique perd son sens, distinguer ici entre une œuvre de poète et une œuvre d'écrivain n'importe guère. Ce qui importe, c'est la beauté de sa page, c'est ce travail qui illumine les réalités et le mystère du langage, c'est l'énergie liée au dialogue de la parole et du monde, de la parole et de l'écriture. Et le travail d'écriture lui-même – états, versions, variantes, étapes... – nous apparaît une œuvre, admirable, délectable, au même titre que l'œuvre achevée, définitive ; sans que, pourtant, l'hésitation ou le balbutiement, la rature, l'échec, soient préférés, perversément, au chef-d'œuvre. Ici, pour notre bonheur, aux « états » successifs des textes, publiés par Ponge, l'édition de la Pléiade ajoute les « ateliers » inédits.

Il a écrit sur la peinture et fréquenté les peintres. Peintre lui-même par d'autres voies : si le peintre est l'artiste attentif au visible en même temps qu'attentif à ce nouveau monde qu'est sa toile, son œuvre ; et si son travail est par excellence l'exercice du repentir et de la retouche, de la reprise, de la métamorphose. Ponge est au plus haut point celui dont les ébauches, les esquisses, lorsqu'elles subsistent, forment elles-mêmes une œuvre : chemin d'un esprit, d'une main.

Lire Ponge, c'est entrer dans une certaine lumière, recevoir une fraîcheur, une vigueur... Son œuvre donne envie d'écrire, de lire. Elle donne le désir de vivre, d'être au monde, et de mettre nos forces du côté de la vie, de ne pas trahir la lumière humaine. Elle nous encourage. Leçon d'écriture ? Leçon d'humanité. « Mais quelle est la notion propre de l'homme : la parole et la morale. L'humanisme. » Il écrivait cela en 1936, dans *Le parti pris des choses*. Lire Ponge est se lever à l'aube.

Oui, certains vers de Mallarmé, certains de ses poèmes, sont indéchiffrables pour le lecteur ordinaire, peut-être pour tout lecteur. Mais un siècle après sa mort cessera-t-on de faire de l'obscur son emblème ? Sans paradoxe, il faut dire la lumière et la limpidité de Mallarmé, son classicisme. Il faut redire que sa poésie est un diamant. Ouvrons les Poésies : les vers inoubliables surgissent, rayonnent. Et bien des poèmes ne sont pas moins clairs que ceux de Malherbe. Non seulement les poèmes « baudelairiens » et qui sont mallarméens, déjà, mais tant d'autres comme le sonnet où parle une Ombre à celui qui la pleure : « Âme au si clair foyer tremblante de m'asseoir ». Il faut redire la splendeur de la poésie de Mallarmé en même temps que le dessein d'une écriture absolue qui fut sa vie, son aventure incomparable, son génie. Et nous pouvons aimer certaines strophes obscures comme les merveilles d'une langue étrange, magique, intraduisible – la nôtre, mais rêvée. Une langue stellaire.

Chefs-d'œuvre de clarté et de densité, *L'après-midi d'un faune*, et plus encore, *Hérodiade*, l'œuvre de toute sa vie (deux poèmes opposés comme la glace et le feu, l'hiver et l'été, la grappe succulente et l'absence de tout fruit, la semence et la stérilité). Pour que tout devienne clair, évident, au sein de ces poèmes, il suffit que le regard s'accommode, que l'esprit consente à la cérémonie, que l'oreille s'enchanter, et que le lecteur non seulement tienne devant lui le livre mais qu'il s'imagine en face d'une scène. Dans *Hérodiade*, un drame – une action – se joue. Cet esprit hanté par l'écriture et le livre s'est conçu dramaturge. Mallarmé ici est l'héritier de Racine.

Son œuvre ne se réduit pas plus aux Poésies que celle de Baudelaire aux *Fleurs du mal*. Œuvre de pensée, œuvre de réflexion, œuvre critique, œuvre de philosophe, cette masse d'écrits en prose est un trésor d'intelligence et un délice d'écriture. Aucune page de Mallarmé, aucun de ses ouvrages, n'est sans beauté, sans importance. Ni les manuels scolaires – *Les Mots anglais* sont une poétique –, ni les réponses à des enquêtes et le « journalisme » de Mallarmé, ni les traductions (celle des poèmes de Poe est un chef-d'œuvre de la poésie française), ni les portraits

d'écrivains ou de peintres – les *Médailleurs*, ni aucun feuillet « crayonné au théâtre ». *La dernière Mode*, dont il fut sous des pseudonymes, presque tous féminins, l'unique rédacteur, est une mine de purs poèmes en prose.

Tout écrit de Mallarmé est poésie et, par lui, se trouve déjouée, rejouée, comme par Rimbaud, la séparation de la prose et du vers : « ... en raison que le vers est tout, dès qu'on écrit. Style, versification, s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées : selon un thyrses plus complexe. Bien l'épanouissement de ce qui naguère obtint le titre de poème en prose ». *Un coup de dés* conduit à l'extrême et enrichit encore cette proposition.

Il y a l'œuvre écrite et tout ce qu'il voulut qu'on brûle après sa mort, et qui est demeuré : « Croyez que ce devait être très beau ». Mais il y a encore ce qu'il fut : un maître, un ami. Cette image subsisterait à défaut de toute page, comme la présence d'un Socrate. Et l'influence qu'il exerça. On sait quelle filiation s'établit entre Mallarmé et Valéry. La filiation de Claudel n'a pas moins d'importance. Le jeune Claudel fréquenta la rue de Rome. De Chine, il écrivait à Mallarmé. Il a reçu de lui une leçon séminale : se demander, devant toute chose, naturelle ou humaine : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » En insistant sur la volonté de dire, latente : *veut* dire. Ainsi le poète – mais l'homme, simplement, est-il devant toute chose comme un traducteur. Il s'agit de porter au jour, à la connaissance, quelque chose de voilé, quelque chose qui veut naître. Ce que doit Claudel à Mallarmé n'est peut-être pas moindre que ce qu'il doit à Rimbaud.

La poésie de Jean-Pierre Colas est une parole où le silence tremble comme la lumière se suspend et s'isole dans la goutte de rosée. Elle est une parole d'aube et de silence. Pudique, secrète, intime, et cependant la page du poème est le

miroir du jour vécu, la confiance de la vie, choses ordinaires, extases et dons, ténèbres de douleur – « dans la douceur du sang ». Parfois, la double page, scindée, pliée, permet de lire le poème de telle façon que chaque versant soit le reflet de l'autre, son écho, sa réponse. Cette disposition dispersée des mots sur la blancheur du papier, ou cette hauteur de la page, peut surprendre : mais c'est que le livre garde la mémoire de l'étroit carnet – tablette, écritoire, où les mots, si fidèles aux choses, aux gestes, aux regards, si fidèles aux mouvements, aux lenteurs, aux éclairs, aux surprises de l'esprit, les mots se déposèrent, témoins d'une vie. Une vie fragile, fugace, et pure et enfantine, pourtant, comme l'éternité. Sur le sable du temps voici la trace du jour, la trace de mes journées. Poésie ! par l'encre ou par la craie, sur la blancheur, garde, comme en silence, la constellation unique de nos instants. Poésie, lumière du cœur, contre le vertige des nuits. Poésie, – étoiles !

Poésie menée au bord du silence. Publiée, imprimée, l'écriture est calligraphie, chorégraphie de lignes et de signes, figure d'un dialogue ou d'un cheminement. Et comme le vent rebrousse le feuillage et change sa couleur, mais à peine, le poème parfois se fait art poétique, morale, et redevient pur poème – poème disant la poésie comme acte de vivre et d'aimer, de passer sur terre.

Chaque fois que je rouvre l'un de ses livres, la poésie de Colas m'étonne, elle se révèle. Avais-je vu cet ordre superbe de la page et du livre, cette musique de l'espace, avais-je entendu le chant d'un mot à l'autre, le miroitement délicat des voyelles, l'écho des consonnes ? Avais-je ressenti cette présence du cœur ?

Trente ans. Il est à New York. Il donne, comme il faisait à Grenade, à Madrid, des causeries, des conférences. C'est revenir sur lui-même, travailler à se connaître. On pourrait croire que chez lui tout est grâce, inspiration. Il n'a pas moins conscience de ce qu'il fait, de ce qu'il veut faire, que Valéry ou Poe. Il se découvre célèbre d'un bord de la planète à l'autre. Mais

le voici sorti du monde andalou, gitan. Un poète, un écrivain, bientôt se lasse, s'exaspère, de n'être que l'auteur d'un seul livre, d'un seul recueil, voire, d'un seul poème. Je me souviens de Louis Émié fatigué qu'on lui parle toujours, dans *Le nom du feu*, de « Prière du Greco » ; très beau poème, sans doute ; mais enfin, disait-il, « c'est mon 'Vase brisé' » (dans les années cinquante, on connaissait encore Sully-Prudhomme, qui fut Prix Nobel).

Lorca s'était fait de New York une image babylonienne. Il découvre le jazz : son rythme. Nous sommes en 1920. Il rencontre les Noirs, et, à travers eux, l'Afrique, peut-être le vaudou. Un poème évoque le masque noir dans les rues de New York. À Paris, Picasso, et ceux qui l'entourent, viennent de découvrir l'Art nègre, les masques, les fétiches, la magie et la modernité de leurs formes. Ce qui se passe en Lorca n'est pas de même nature.

Les Noirs sont les opprimés, les pauvres, et les musiciens. Ceux qui furent esclaves, expatriés, et vivent dans les quartiers misérables. Un peuple dans un autre peuple. Exilé de l'Afrique originelle, natale, étranger sur la terre qui est cependant devenue leur terre. Les Noirs sont les gitans. Les Noirs, comme les gitans, sont pour Lorca d'autres Juifs. Eux-mêmes ne s'identifient-ils pas, dans leurs negro-spirituals, aux Hébreux ? *Go down, Moses !*

Lorca écrit *Le Poète à New York*, comme il a écrit le *Romancero gitan*. Il émigre, il se métamorphose. Le Guadalquivir coulait non loin de sa maison natale ; l'Hudson accompagne sa seconde naissance.

C'est au bord de l'Hudson, sur les chantiers, qu'il rencontre Walt Whitman.

Whitman est pour lui un père. Fort, costaud, libre, chantant le monde, le Nouveau Monde, la Liberté. Un frère, chantant la fraternité universelle. Un frère intime. En célébrant Whitman, Lorca ose dire et célébrer son homosexualité. Il cessera de feindre d'être un don Juan discret. Lui aussi aime les garçons, les hommes, il n'aime, il ne désire que les garçons, les hommes. Assez de honte et de silence. Une homosexualité, mais virile. Dans son *Ode à Whitman* (il avait composé une *Ode à Salvador Dali*), il rejette et injurie – avec quelle violence ! à l'exemple de

Whitman, et comme des trahisons et des caricatures de l'amour grec, les *mariquitas*, les efféminés. Son homosexualité à lui est convenable. Il chante l'homosexualité comme si elle était le plus viril de la virilité. Lui, l'enfant que ses camarades à l'école nommaient Federica pour ses manières un peu mièvres, graciles, son éloignement des jeux brutaux, son inaptitude aux sports violents. Le petit Federico, à trois ans, qu'une photo de classe nous montre habillé d'une robe jusqu'aux chevilles, coiffé d'un ample et rond chapeau de paille, tandis que les autres portent blouse et pantalons, ceinture de cuir.

Quelle délivrance, Federico ! Le Nouveau Monde fait de toi un homme nouveau et un poète nouveau. Le grand vent de la distance et de l'éloignement, de la solitude, une solitude nouvelle, tout cet ailleurs, a fait tomber de ton visage le masque, l'imposture. *Le Poète à New York* fut ton *coming out*. En même temps, tu découvres dans les *Feuilles d'herbe* une façon neuve d'écrire la poésie.

Voici, mais différent, le verset biblique, la nouvelle Bible offerte au poète moderne pour que son vers, son verset, son chant, soit comme sous le vent l'herbe immense de la prairie qui ondule jusqu'à la montagne et frémit et resplendit comme un fleuve aussi large et vaste que l'océan, miroir du ciel profond comme le cœur de l'homme !

Il n'a pas « lu » *Leaves of grass*. Il est inscrit à l'université pour apprendre l'anglais et demeure incapable de demander son chemin dans la rue. Mais sur la page il voit ces vers qui n'ont ni rime ni mesure régulière : un souffle, un emportement. Et ses amis lui lisent des poèmes, des strophes, et les traduisent au fur et à mesure.

Le Poète à New York est au *Romancero gitano* ce que *Zone* est à *La Chanson du Mal-Aimé*, ou au *Pont Mirabeau* ; *Zone*, ou bien, si proches d'Apollinaire, *Prose du transsibérien* de Cendrars, ou *Les pâques à New York*. Le *Romancero gitano* était traditionnel, intemporel, par ses thèmes ; moderne par l'audace de la métaphore. *Le Poète à New York* est d'une autre modernité. Il est tout simplement moderne. Comme l'Amérique ! Est-ce cette modernité qui fit écrire que ce poème était un grand poème

surréaliste, voire l'un des plus grands poèmes surréalistes ? Mais où serait le surréalisme de Whitman ? Ce n'est pas le surréalisme qu'il faut ici évoquer, mais quelque chose qui s'apparente à la Bible, au souffle et à l'écriture de la Bible.

Le plus important est de voir que la poitrine de Lorca s'est ouverte, que son cœur s'est ouvert, s'est mis à nu. Disons-nous qu'une autre voix est sortie de sa gorge, de son cœur, de son sang ? Cette voix nouvelle, inouïe, est sienne, aussi.

*Je veux pleurer en disant non nom,
rose, enfant, sapin au bord de ce lac,
pour dire ma vérité d'homme de sang
tuant en moi la raillerie et le halo d'un mot.*

*Non, non. Je ne questionne pas, je désire.
Ô ma voix libérée qui me lèche les mains.*

La voix de Lorca. « Une voix de bronze », dira Jean Cassou. Évoquer le bronze d'une voix est dire une sonorité, celle des cloches, de l'airain, une résonance, une couleur, une statue promise à durer plus que le temps. Métaphore composée de métaphores, par quoi couleurs et sons se répondent. Quand il évoque Dalí, Lorca parle de sa voix olivée (d'autres traduisent par « olivâtre ») ; sa voix d'olive. Et nous voyons dans l'argent des feuillages, notes vertes, le bronze des olives. Un mot contient tant d'harmoniques ! Un nom peut colorer de rêve le silence. Ainsi vont dans un poème de Lorca « les gitans de bronze et de rêve ».

Une de ses amies, musicienne, Marcelle Schweitzer, écrivait : « Federico, insouciant et léger, changeant et variable comme la couleur du ciel, portait en lui un autre homme. Mon souvenir s'émeut à l'évoquer : c'était l'authentique, le noble Federico de la solitude, de la tristesse, des heures profondément graves. Son visage s'agrandissait, ses yeux fixaient un point très loin dans un de ses tendres paysages imaginaires et sa voix, lentement, parlait sur une note basse et sourde. » Gravité du cœur, gravité de la voix. Federico souvent chantait, comme il jouait de la guitare ou du piano. « Quand sa voix nette et

délicatement mordante s'empara du poème et l'éleva dans la courbe rythmée de la musique, un monde nouveau s'ouvrit tout coup au-dessus de nous. C'était l'Espagne entière qui surgissait. » Je parle de la voix de Lorca, parlant, disant, chantant, qu'entendirent ceux qui furent proches de lui ou, certains soirs, auditeurs de sa causerie. Mais je pensais à cette voix que nous entendons quand nous lisons un écrivain, un poète. La parole est la source de l'écriture. Mais il y a, au sein de la parole, le timbre et le grain d'une voix. Imaginaire, sans doute, pour le lecteur ; mais il l'entend. Passe-t-elle le mur de la traduction ?

Étrange livre que ce livre de Lorca après le *Romancero Gitano*. Qui s'attendrait à ce chant de pitié pour les vaches et les bœufs abattus dans les abattoirs, consommés par tonnes dans ces mille villes de ciment ?

*Chaque jour à New York on tue
quatre millions de canards,
cinq millions de cochons,
deux mille pigeons pour le plaisir des agonisants,
un million de vaches,
un million d'agneaux
et deux millions de coqs
qui font voler en éclats les cieux.*

...
*Les canards et les pigeons,
les cochons et les agneaux
imprègnent des gouttes de leur sang
les multiplications
et les terribles hurlements des vaches étripées
emplissent de douleur la vallée
où l'Hudson se soûle d'huile.*

Le rêve nous parle rarement sans détours. Il se construit – langage – sur le déplacement, la métaphore, l'écart. Il est agencé comme un labyrinthe. Il est un labyrinthe. Et le détour, l'art du détour, est inhérent à la rhétorique, à la poésie, à

l'art. « Vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige ; dites : 'Il pleut, il neige'. » Sans doute. Mais pour *dire* la pluie, l'évoquer, il faut une autre parole ; et parler de la pluie est parler d'autre chose, sous couleur de pluie.

*O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie !*

*Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.*

Voilà, chez Verlaine, au lieu de la prose pure et simple, la poésie – mais aussi simple et pure que si l'on disait : « Il pleut, il neige. » Au lieu du Code civil : la musique, la rêverie. Et les *O* sont des gouttes ; les points d'exclamation, la pluie. Apollinaire invente de faire pleuvoir en oblique sur la page, lettre à lettre, goutte à goutte, la pluie. Même sur la vitre, la pluie ondule.

Tout nous porte à préférer Alceste à Philinte, Oronte. Tout nous porte à célébrer la droiture, la droite ligne, le droit chemin, l'arc et la flèche, le trait atteignant le cœur de la cible. Ulysse fut cet archer infailible. Il est aussi l'homme de toutes les roueries, l'ingénieur Ulysse, autre Dédale. De la caverne de Polyphème et du nom dont il se masque, s'absente, se rend invisible, anonyme nom de guerre, nom équivoque, rusé, et de la ruse des compagnons accrochés sous le ventre du troupeau comme le fruit de la bardane, de ces feintes au cheval de bois, baliste *cabalistique*, catapulte de parachutistes, jouet mortel, machine de guerre. Ulysse, l'homme de l'arc et du piège, l'homme déguisé, le marin, celui qui s'en retourne chez soi par cent détours. L'errant. Celui qui va sur la mer sans chemins, vers le foyer de sa vie. Pour repartir, un jour, la rame sur l'épaule.

J'ai toujours admiré l'art de la voile qui consiste à soudoyer le vent, à le dévoyer, à le dérouter, – pour parvenir à bon port (comme le lacet vient à bout de la montagne). Est-ce de là que

naquit le « proverbe portugais » que place Claudel en exergue du *Soulier de satin* : « Dieu écrit droit avec des lignes courbes » ? Alors Dieu est plus rusé que le Serpent, mais pour la bonne et juste cause. Du reste, Moïse, en tête de ses troupes, de sa colonne de réfugiés, brandit un serpent de bronze. Et l'Évangile nous veut candides et simples comme la colombe, prudents comme le serpent.

Une seule ruse, un détour, ne suffit pas. Il faut qu'une ruse en redresse une autre, la compense, l'équilibre, la contredise ; comme, dit un sage de l'Inde, « une main lave l'autre ». Il faut que la ruse à la ruse s'entrelace, la corrige. C'est l'un des sens du caducée. Hermès, dieu des chemins et de l'écriture, dieu du commerce et des voleurs, invente, pour voler au Soleil son troupeau de vaches, invente d'inverser dans la poussière, par des sandales d'écorce, les empreintes et les traces des sabots et de ses pieds. Il invente l'art d'écrire à l'envers. Le caducée est alliance du sinueux et de la rectitude.

Méandres, entrelacs, allers et retours, navette, plis, sens du biais, périphrases, circonlocutions, insinuations, la main droite mais la main gauche, manières de tourner autour du pot, évitements, prétéritons, tâtonnements, politesse, civilités, ricochets, digressions, synonymes, dérives, dérades, divagations... Ai-je maintenant perdu le fil de mon propos, son but ? Souvent, pour qu'on excuse mon goût des parenthèses, des incisives, dans la conversation, je cite Montaigne, son écriture « à sauts et à gambades » : « C'est toujours mon chemin », dit-il. Je le cite de mémoire, faute d'aller à travers les *Essais*, avec délices, avec profit, en vérifier l'exactitude, me perdre à la recherche de cette formule.

Il est évident que la peinture non-figurative n'est qu'une part de la peinture moderne et qu'elle n'y domine pas : sinon, Picasso et Matisse, Chagall, Rouault, Braque, Bonnard, Balthus, Modigliani, Music seraient des artistes mineurs ou d'un autre temps. La « modernité » est ailleurs que dans la question de

la représentation : elle est dans la manière et l'esprit de l'œuvre. De même, la poésie moderne ne peut se définir par l'abandon des rimes et des mètres, des formes classiques. Cet abandon, ou ce refus, ce rejet, n'est qu'une part de la poésie moderne. Après Apollinaire, il y eut Aragon, Cocteau, Supervielle, Marie Noël, Lanza del Vasto, Desnos, Audiberti, Norge, Pichette... Aujourd'hui, Jacques Réda.

On sait que Réda aime le jazz, écrit sur le jazz, et qu'il aime la ville, la marche, le vélo, et que c'est le thème de beaucoup de ses livres, prose ou poésie, et parfois, dans le même livre, mêlées. Mais pourquoi aime-t-on Réda, quand on l'aime ? Si l'on voulait faire le professeur, on dirait que cette poésie s'avance masquée sous le rappel ou la reprise des formes classiques. Et qu'à tout instant, la surprise et le délice naissent de l'écart entre l'emprunt et l'invention, l'habituel et l'imprévu. Le chemin semble de prose plate et prosaïque et c'est un vers : indécision à quoi contribue le vers de quatorze syllabes. On croit qu'il s'agit d'un sonnet, mais il se dérègle, à peine. On dirait qu'il s'agit de nostalgie, la nostalgie de la poésie de l'autre siècle, et rien n'est plus neuf. Le plaisir vient de la virtuosité, d'abord ; une virtuosité qui va jusqu'à se rendre presque inapparente. Mais il vient surtout, et simplement, de la poésie : de la force et la douceur de l'image, de la grâce du chant, du cœur vivant.

Si je cherche un livre qui donne la clef des villes, la clef de ce plaisir que nous prenons aux villes comme aux peintures et aux poèmes, la clef de cette essence qui nous fait reconnaître « la ville » en toute ville et son absence dans ces lieux pourtant bâtis de maisons et d'immeubles, la clef des songes des villes, ce n'est pas vers l'étagère des sociologues et des géographes, ce n'est pas vers le discours des sciences que j'étends la main, mais vers les pages d'Italo Calvino dont je voudrais que chacun déjà connaisse les merveilles comme je voudrais que chacun puisse un jour s'émerveiller de Venise. Le prodige, c'est que cette œuvre de poète – bâtie sur les parages des *Villes* de

Rimbaud –, ce recueil de rêveries et de regards heureux, est un trésor d'intelligence. La fin de l'art est le délice et le plus délectable peut être de comprendre.

L'intelligence des villes... Mais impossible de l'abstraire en théorèmes : ici, l'intelligible est inséparable du sensible, l'archétype de l'accident, et la logique du plan s'accomplit en labyrinthe. N'est-ce pas ce que signifie l'apologue du pont ?

« Marco Polo décrit un pont, pierre par pierre.

– Mais laquelle est la pierre qui soutient le pont ? demande Kublai Khan.

– Le pont n'est pas soutenu par telle ou telle pierre, répond Marco, mais par la ligne de l'arc qu'à elles toutes elles forment.

Kublai Khan reste silencieux, il réfléchit. Puis il ajoute :

– Pourquoi me parles-tu des pierres ? C'est l'arc seul qui m'intéresse.

Polo répond :

– Sans pierres il n'y a pas d'arc. »

Le Vénitien rapporte à Kubilai Khan ce qu'il a vu au cours de ses voyages et de ses ambassades. Ce qu'il a vu, ce qu'il a rêvé ? La frontière est incertaine. C'est qu'« il en est des villes comme des rêves »... Mais quel plus beau dialogue rêver que celui du jeune voyageur d'Europe et du vieux roi du milieu du monde ; et quel plus beau thème ? Il semble que l'empire soit l'inépuisable lieu de toutes les formes et les figures de la ville sous le ciel et que pourtant celle d'où vient Marco, et dont il ne dit rien, soit de toutes les cités l'invisible modèle. À moins que le modèle soit ce dallage au pied du trône ? Le roi et le marchand conversent devant des cases noires et blanches.

Est-ce à dire qu'il en va des villes comme des langues et des poèmes ? Est-ce à dire que le visible, est-ce à dire que la jouissance des formes citadines – bulbes et corniches, quartiers, passerelles, statues, marchés... – ont pour essence les structures de la parole ? Est-ce à dire que le dédale des cités dissimule un système logique ?

Les villes changent l'espace en lieu mais leur essence est dans le temps : comment l'esprit pourrait-il les saisir ? Il faudrait changer le fleuve ou le jeu d'osselets en cristal, Héraclite en

Parménide, ressusciter ou prévoir sur l'échiquier l'inextricable fouillis des parties qui s'y jouèrent et s'y joueront. L'amateur de villes n'est pas géographe mais archéologue et devin.

À côté de l'échiquier, l'atlas : « Le grand Khan possède un atlas où sont recueillis les plans de toutes les villes : celles qui dressent leurs murs sur des fondations solides, celles qui tombèrent en ruines et furent englouties par les sables, celles qui existeront un jour et à l'endroit desquelles ne s'ouvrent encore que les gîtes des lièvres. »

Vivons-nous le temps de la mort des villes ? L'homme est-il devenu incapable d'inventer comme en rêve Pékin et Venise, Bagdad ? « Sur les dernières planches de l'atlas, se diluent des réticules sans commencement ni fin, des villes qui ont la forme de Los Angeles, la forme de Kyoto-Osaka, qui n'ont pas de forme. »

Il s'avance en philosophe, en sociologue, en phénoménologue (dragon ! ce mot. Caillois s'interdisait les mots de plus de quatre syllabes). Il procède par hypothèses et dénombrement, il procède avec les apparences de la méthode, – et nous captive. Plutôt : il nous libère et nous délivre. Il publie aujourd'hui une *Invitation au paysage*. Hier, il s'agissait d'une *Poétique de la ville*.

Comme à son insu, Pierre Sansot montre que la littérature – la poésie – est chemin de connaissance. Il montre que la voie de l'homme sensible est la voie souveraine. Son don majeur est le don de *sympathie*. Son écriture est vive comme sa parole et je crois qu'il parle comme il vit : présent, pudique, nomade, passant parmi nous comme un feu, un flot, disponible et comme élusif, naviguant, il le dit, « entre plusieurs eaux », questionnant, interrogeant, s'interrogeant, distrait en apparence mais attentif toujours à ce « bruissement sympathique qui donne chaleur aux choses ». L'art de ne pas insister, la ferveur allusive ! La litote logée au cœur de l'éloquence ! Et le même talent pour évoquer un

fleuve aimé dans l'enfance et la jeunesse que pour dire la gloire de la banlieue et même de l'autoroute.

J'aimerais parler d'un livre, *l'Astrée*, très lu sous Louis XIII, je souhaiterais qu'il fût pays, pays avec villages et collines, hameaux et fermes isolées, pays que les pas peuvent atteindre et les troupeaux investir, mais les prés restent à leur place entre Roanne et Saint-Étienne et la lecture n'est pas la marche, à première vue. Par cette première phrase, voici le thème, le ton, et la musique du livre de Michel Chaillou intitulé *Le sentiment géographique*. « *Le désir dit : confondre, pour parler, en parlant, terre et livre, chemins et roman : au fur et à mesure que les mots s'alourdissent de mottes, la phrase devient chemin, son sens une direction dans l'herbe anciennement foulée d'un couchant où l'hétéroclite des apparitions s'explique par la mêlée d'un livre et d'un pays, de la veille et du sommeil propice aux créatures mélangées...* ». Si je suivais toute la sente de la phrase, si je suivais le flot des lignes, vous verriez bientôt paraître, cher à l'auteur, le mot ellipse (il s'agit d'un étang), – qui se retrouve ailleurs, métaphore pour le texte : l'ellipse a deux foyers, notre entreprise a deux visées : une terre à lire, un livre à parcourir.

La pensée claire et distincte se refuse à confondre terre et texte, conte et contrée. La pensée claire, mais le sommeil ? Rêve, rêverie : par là, le passage. Le livre serait songe – « *miroir du songe en cinq mille pages* » –, le lecteur, l'endormi (« *qui n'a compris que ce fût la même chose* »), le berger, par la grâce de l'oisiveté, figure du rêveur. Le livre et le pays seront une seule chimère. À la première page d'*À la recherche du temps perdu*, le Narrateur nous confiait que, parfois, glissant au sommeil, passant du livre au songe, il avait eu le sentiment d'être devenu ce dont parlait l'ouvrage : église, quatuor, querelle de princes... Dès lors, par cette ruse du songe, ses ambiguïtés, les diverses figures de la fable et du site, les diverses figures qui peuplent l'écriture et l'imaginaire, s'appellent et se ressemblent, moutons comptés au

bord du sommeil (« *s'endormir en comptant les moutons de l'Astrée*), discours qui moutonne, environnement vague qui moutonne, espace moutonnant, moutonnerie, monotonie, laine de la plaine, flot d'herbe et de laine mêlées », ondes, sèves, encres, forêts, Forez, corps ruisselant, corps ramifié, méandres et frondaisons, lit du lecteur endormi, lit d'un lac « *éaporé, dissipé depuis le tertiaire* », lignes de la main, Lignon, rives, rêves, rêveries, berge, bergère. Comme dans les rêves : les images mènent aux images, les mots aimantés s'attirent et se métamorphosent. Et nous allons d'ombres en ormes, d'ormes en orges, et d'orges en orages, par les formes et les charmes de l'endormissement. Or, si tinte cette syllabe de la conjonction, elle brille, étoile, dans *L'Astrée*. « 'Or', rêvons l'âge de cet or... ». Ailleurs, les brebis sont parenthèses. Le rêve autorise ces *glissades digressives*, ces glissades littérales, ces jeux de miroirs et de mots.

Sommeil, soleil : « au réveil, marcherez, un peu gourdu du songe traversé, à l'aube, au saut du livre »... « Gourdu » ? Une autre page, écho discret, le suggère : parce que revenu des profondeurs : ... la pulsation lourde de cette région des gourds (du latin *gurgēs*, gouffre, du celtique *gord* : eau dormante), des creux de sommeil, flaques où le corps en troupeau se désaltère jusqu'au songe ultime d'une plaine... Par ce glissement du sens, surgit encore une allégorie du sommeil. Et le sommeil ne mène peut-être en un certain lieu que pour y donner à vivre un autre temps : le plus ancien ; le rêve étant retour de l'origine, âge d'Urfé, âge des Gaules, âge de pierre, âge d'or, âge dormant, eau dormante, eau toujours vive qui ne parle en nous son vrai langage que dans l'engourdissement (descente aux gouffres, aux abîmes) du songe et du mythe. Le livre, alors, qui chante l'alliance d'une page et d'une plaine, l'alliance de l'écriture et de la terre, médite secrètement le Temps. C'est tout le livre, alors, qu'il faut relire dans ce sens. – Que clame du fond des âges le berger ?

Je voudrais parler d'un livre... Mais pour n'en rien dire, vraiment. Il ne s'agit pas d'un essai. Il ne s'agit pas d'une science de la littérature, ni même d'un art de lire : il ne s'agit que du désir de rêver et d'écrire à son tour, en marge d'un autre livre, si

peu lu, peut-être illisible, presque imaginaire, pur prétexte. Désir d'être cet arbre aux feuilles bruissantes, cet « *orme de l'endormissement, cet ulmus qui s'enracine se déracine dans le reste rare des Gaules (les Gaules reste obscur de soi dont s'effrayaient les légions romaines)* ». Il s'agit d'écrire pour le plaisir. Avec la liberté et selon les règles du rêve, réalisation d'un désir... Honoré d'Urfé, honoré d'Orphée.

La couverture de ce livre de dormeur porte : *récit*. Le lecteur raconte ses rêveries, son voyage, nouveau d'Esguilly, qui lisait *l'Astrée*, contemporaine, « *à la jointure du champ et du chapitre* »... Douce folie de ces pages, douce folie de cette *encre sonore*, et du sommeil (revers de l'autre, *la folie du réveil tuméfiant passagèrement les traits*). Mais ai-je dit le charme de ce livre délectable, de ce poème ? Je voudrais parler d'un livre, *Le sentiment géographique*, et ce serait, venu du lieu des ombres, un peu flou, un peu épars, mais subtil, mais parfait, un songe de Nerval rêvant *l'Astrée*. (Me relisant, je me demande si *Gordes* vient du celtique, du latin, ou du mot *gourde* : trois coloquintes sont les armes de Gordes. *Sentiment géographique* de l'étymologie. Par ses *racines*, la langue est un verger, un potager, un champ, un jardin.)

C'est un beau roman – lent, fort, simple. C'est, de l'enfance à la mort, la vie et le portrait d'un homme silencieux et juste. Passeur, batelier, constructeur de digues, sauveteur quand la mer se gonfle et monte jusqu'aux branches des arbres. Un doux rebelle. Un pacifique, traversant guerre et violences à la lumière de l'Évangile ; un pauvre parce qu'il rencontre toujours plus pauvre que lui et donne alors ce qu'il a – dans ce temps de grande misère, et de famine, parfois. C'est un roman d'amour et de douleur. Une vie de patience. Tout, semble-t-il, et malgré les jours de soleil, apparaît au souvenir du lecteur dans une lumière de soir ou de nuit, l'hiver. Paysages de Permeke ou de Van Goyen, lumière de Rembrandt.

L'homme de l'eau, d'Arthur van Schendel, est un roman « réaliste », sans doute : miroir d'une terre, d'un peuple, à un moment de son histoire ; miroir du peuple de Hollande domestiquant la mer et parfois pliant sous ses coups. Mais quel livre pour Bachelard, aussi ! Quel mythe et quelle rêverie pour *L'eau et les rêves*, pour *La terre et les rêveries du repos* ! Le héros se prénomme Martin ; il partage ou donne ce qu'il possède ; les enfants parfois chantent sur son passage une chanson de la Saint-Martin. Mais c'est aussi la figure de saint Christophe – ce saint Christophe de la peinture des anciens Pays-Bas qu'évoque cet homme de haute taille, passeur qui porte sur ses épaules des petits qu'il recueille sur le toit ou à la fourche des arbres, quand les digues ont cédé. Le nom de Noé paraît dans les premières pages. Et c'est bien l'arche qui est l'image mère de ce récit : non seulement par cette communauté évangélique où Martin vivra quelque temps avec Marie, la jeune catholique que la famille protestante de Martin refuse, mais parce que le cœur de cet homme juste, dans les épreuves du monde, est une arche, une lumière d'amour dans la nuit close.

Saint Christophe est un autre Noé. Passeur, nef et batelier ensemble, il passe d'une rive à l'autre celui qui est le maître passeur, un enfant, liant la terre et le ciel, nouvelle naissance de l'homme, nouvelle Pâque.

L'un des plus beaux poèmes *d'Alcools* est une « Salomé ». Qui parle sous ce titre ? Une jeune fille, une jeune folle – une *petite fille*, plutôt, comme le dit l'Évangile. Une cousine de la princesse Maleine ou des infantes de Samain. Le titre annonçait l'Orient et c'est une tapisserie française et médiévale qui déploie ses donjons, ses lys, un Moyen-Âge de conte et légende.

*Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste
Sire je danserais mieux que les séraphins*

*Ma mère dites-moi pourquoi vous êtes triste
En robe de comtesse à côté du Dauphin*

Sire..., *ma mère dites-moi*, cela sonne comme une chanson populaire, une Chanson du roi Renaud, une chanson d'Île-de-France ou du Valois chère à Nerval. Pourquoi cette robe de comtesse, pour Hérodiade, et pourquoi ce Tétrarque devenu Dauphin ?... Mais ce *Dauphin* dit à mi-voix « Gentil Dauphin », et, par ce simple mot, voici, figures en filigrane, Jeanne à Chinon et dans la forêt le roi de France devenu fou à cause de l'éclair et du bruit d'une lance contre un casque : notre histoire, notre enfance. Oui, voici Jeanne écoutant Jean *sur les bords du Jourdain*, comme dans son jardin ou la prairie elle écoutait naguère ses Voix (Jean, dans ce poème, n'est-il pas une autre Jeanne qui est une Judith de France et de Lorraine ?) :

*Mon cœur battait battait très fort à sa parole
Quand je dansais dans le fenouil en écoutant
Et je brodais des lys sur une banderole
Destinée à flotter au bout de son bâton*

*Et pour qui voulez-vous qu'à présent je la brode
Son bâton refleurit sur les bords du Jourdain
Et tous les lys quand vos soldats ô roi Hérode
L'emmenèrent se sont flétris dans mon jardin*

*Venez tous avec moi là-bas sous les quinconces
Ne pleure pas ô joli fou du roi
Prends cette tête au lieu de ta marotte et danse
N'y touchez pas son front ma mère est déjà froid*

Avant Apollinaire, qui avait vu resplendir ainsi le *sourire de Jean-Baptiste* ? Elle a vu, elle seule peut-être, sur les lèvres et le rude visage de l'ascète que parfois les icônes représentent avec des ailes d'archange, la douceur d'un sourire. Elle a goûté le miel des paroles de celui qui se nourrissait dans le désert, dans son vêtement fauve, de sauterelles – de *sauterelles*, de « saltarelles » – et de miel sauvage. Seule, et peut-être en rêverie, dans son jardin, parmi les lys et le fenouil, filant sa quenouille, pure,

sentant battre son cœur *très fort à sa parole*, lointaine, sonnante aux rives du Jourdain. Elle voit et voudrait revoir le sourire du prophète décapité et ne voit pas devant elle, sur un plat, tombée par sa faute, la tête affreuse et terrible. Nous la voyons, nous qui savons (comme tous ceux, muets, qui font cercle autour de la jeune fille), et nous ne la voyons pas. Nous ne voyons plus que Salomé devenue folle, *innocente*. Folle comme le *joli fou du roi* dont elle prend la main (l'autre tient la tête de Jean au lieu d'une marotte). Folle comme Ophélie énumérant les fleurs, écoutant leur parole muette, et puis sombrant et s'endormant à jamais dans le lit d'un ruisseau noir fleuri d'étoiles, les yeux fermés par les pétales de ses paupières, dérivant au fil de l'eau, hélas ! hélas ! pauvre Ophélie...

Salomé danse. Elle ne danse pas devant Hérode la danse de luxure et de mort. Elle a dansé naguère dans le fenouil – c'est une plante qui guérit les yeux et le mal spirituel, redonne la jeunesse – et parmi l'innocence des lys, leur virginité. Elle danse, et la danse qu'elle voudrait danser, *pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste*, rappelle celle des séraphins comme, à Noël, le chant des bergers répond aux anges. Elle danse avec le fou. Elle mène une ronde enfantine, elle voudrait la mener *là-bas sous les quinconces* (mais qu'ont-ils donc à demeurer tous immobiles, pétrifiés ?). Elle danse au bord d'une tombe. Qui l'avait vue avant Apollinaire danser ainsi ?

*Sire marchez devant trabants marchez derrière
Nous creuserons un trou et l'y enterrerons
Nous planterons des fleurs et danserons en rond
Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière
Le roi sa tabatière
L'infante son rosaire
Le curé son bréviaire*

Ronde enfantine et danse funèbre au rythme de comptine. Tous danseront jusqu'à l'heure où chacun aura perdu ce qui lui importe. Ils danseront à perdre haleine, à perdre l'esprit, à perdre la tête. Et Salomé a perdu son amour et sa jarretière. Elle a perdu sa pureté, son enfance et le fil de la broderie, les fleurs du

Paradis. Elle chantonne au bord d'une fosse que les fleurs ne cachent pas. Elle ne se souvient plus de l'autre danse – mortelle, criminelle. Fut-elle un instant perverse et coupable – tentation et fruit tendu au roi par sa mère ? Elle est maintenant *innocente*. *Innocente*, dans cette histoire cruelle, perverse, tragique. Et je vois dans la transparence et le tremblement du poème l'autre Hérode, Hérode le Vieux, Hérode le Grand, *Et tous les lys quand vos soldats ô roi Hérode / L'emmenèrent se sont flétris dans mon jardin* – celui du Massacre des Innocents.

Quel génie de la *mise en scène* ! Cette Salomé que tant de peintres nous ont montrée, nous ne la voyons que parce que nous l'entendons. Image invisible. Autour d'elle, toute la cour muette et comme fanée, décolorée, passée. Autour d'elle, tous ont changé de couleur (comme sous la foudre et l'éclair un paysage). Ils voient cette jeune fille qui divague, somnambule, et qui ne se réveillera que pour entrer dans le cauchemar de la vie réelle. Ils voient l'horreur d'une tête sainte et coupée – *Nous avons brûlé une sainte* ! Ils voient cette innocente qui ne voit pas le crime qu'elle a commis et dont elle meurt, folle, marchant comme sur une glace qui va se fendre sous ses pas. Somnambule, meurtrière, Lady Macbeth adolescente... Elle voudrait faire de ce cercle une guirlande de danseurs, un cortège funèbre et fleuri, – ils ne bougent pas. Ils la regardent. Elle est au centre du cercle, elle est au bord de la tombe et ce qui gît dans la mort n'a pas plus de sens pour elle qu'une poupée, une *marotte*.

*

Le poème fut écrit en 1905 ou 1906. Quelques années plus tôt, Apollinaire avait publié *Trois histoires de châtements divins*, parmi lesquelles « La Danseuse ». Il y reprenait le thème d'un récit que rapporte Jacques de Voragine : sur la glace d'un fleuve, sur le Danube glacé, Salomé danse la danse qu'elle dansa devant Hérode. La glace cède. Le fleuve engloutit son corps de telle façon qu'il semble que les lames de la glace lui ont tranché la tête et forment pour la soutenir un plat d'argent. (On ne peut lire

cette légende sans penser à la glaciale Hérodiade qu'inventa Mallarmé.)

*

Marie Laurencin venait voir Apollinaire « *en sautant à la corde tout le long du jardin* » – il le raconte – et elle aimait fredonner des chansons populaires, comme Tristouse Ballerinette qui apparaît ainsi dans *Le Poète assassiné* : « c'est une vraie jeune fille, comme tu les aimes. Elle a le visage sombre et enfantin de celles qui sont destinées à faire souffrir. (...) Tu la reconnaîtras à la corde à jouer qu'elle tiendra à la main, elle se nomme Tristouse Ballerinette. » Mais le nom même de l'amante de Croniamantal dit qu'elle est une Salomé : une petite danseuse triste et funeste. Et comme celle d'*Alcools*, à la fin du récit, elle chante une chanson naïve et danse sur l'espèce de tombe (une statue en creux, dans la terre) du *poète assassiné* :

Le surlendemain, l'oiseau du Bénin, Tristouse, le prince des poètes et sa mie revinrent au monument, qui fut comblé avec la terre qu'on en avait tirée, et là, la nuit tombée, on planta un beau laurier des poètes, tandis que Tristouse Ballerinette dansait en chantant :

*Toutes ne t'aiment pas tu mens
Palantila mila miman
Quand il fut l'amant de la reine
Il est le roi puisqu'elle est reine
C'est vrai c'est vrai je l'aime
Croniamantal au fond du puits
Est-ce lui*

*Cueillons la marjolaine
La nuit.*

Le Poète assassiné raconte, parmi d'autres choses, une persécution de poètes au cours de laquelle le plus grand d'entre eux, Croniamantal, sera massacré par la populace.

Et la foule cria :
« Qui es-tu, qui es-tu ? »

Le poète se tourna vers l'orient et parla d'une voix exaltée :

« Je suis Croniamantal, le plus grand des poètes vivants. J'ai souvent vu Dieu face à face. J'ai supporté l'éclat divin que mes yeux humains tempéraient. J'ai vécu l'éternité. Mais les temps étant venus, je suis venu me dresser devant toi. »

Cette profession de foi déclenche un rire énorme (rire diabolique, rire que la légende prête à Hérodiade) et sa mort évoque celle d'Orphée, de saint Etienne, de saint Sébastien, de saint Jean-Baptiste – et le Christ aux outrages. Tristouse Ballerinette lui porte le dernier coup, qui l'aveugle.

Tristouse est d'autant plus certainement une Salomé que Croniamantal est un Jean – c'est-à-dire un Élie. Apollinaire a composé *Le Poète assassiné* en utilisant et en modifiant un certain nombre de pages d'un « grand roman sur la fin du monde où le prophète Élie, suivant les Écritures, devait revenir sur terre et être lapidé par la foule » (*Les Mémoires du baron Mollet*). Dans la version que recouvre la version définitive, celui qui périt sous les coups de la foule est un autre Élie. Il s'écrie : « Je suis Énoch, le patriarche. Avant le déluge le Seigneur me fit monter vivant au ciel. Je vis Dieu pendant des siècles face à face. J'ai supporté l'éclat divin que mes yeux tempéraient. J'ai vécu l'éternité. Mais les temps étant venus, je suis redescendu sur terre, la nuit de la Noël passée. »

On voit bien que le roman de Tristouse Ballerinette et de Croniamantal est tout autre chose que l'allégorie des amours de Marie et Guillaume. Sans doute Apollinaire y confond-il l'image du Prophète et du Poète mais le modèle de cette histoire est Jean qui périt, comme le dit Villon, à cause de « folles amours » et « pour dances, saulx et chansonnetes ». *Le Poète assassiné* est une « Salomé » à peine voilée. Il en est peut-être d'autres dans l'œuvre d'Apollinaire : secrètes, presque invisibles.

*

« Palais » est un poème *d'Alcools* qui n'a jamais rencontré grande faveur. On le trouve disparate, parodique, – écœurant. On y voit une allégorie de l'impuissance. On n'en saisit guère le sens. C'est en effet un poème confus comme certains rêves, bizarre, discordant, et qui pourrait bien n'être que le collage de quelques brouillons que le poète tente une dernière fois de sauver. Je ne prétends pas le déchiffrer mieux que les auteurs d'un *Cahier des Archives des lettres modernes*, chez Minard, consacré à ce seul poème. Je dirai seulement qu'il s'éclaire davantage, pour moi, si je songe que le festin donné dans *le Palais de Rosemonde* est non seulement une Cène sacrilège mais un Festin d'Hérode :

*Le stigmatte sanglant des mains contre les vitres
Quel archer mal blessé du couchant le troua
La résine qui rend amer le vin de Chypre
Ma bouche aux agapes d'agneau blanc l'éprouva*

*Sur les genoux pointus du monarque adultère
Sur le mai de son âge et sur son trente et un
Madame Rosemonde roule avec mystère
Ses petits yeux tout ronds pareils aux yeux des Huns
Dame de mes pensées au cul de perle fine
Dont ni perle ni cul n'égale l'orient
Qui donc attendez-vous
De rêveuses pensées en marche à l'Orient
Mes plus belles voisines*

Qui donc marcherait ici, venant de l'Orient, sinon les Mages, vers Bethléem, et qui entrèrent chez Hérode (l'autre Hérode) ? Or, ce sont ici « mes pensées » – de *rêveuses pensées*. Elles entrent dans le palais – convives. Et sont décapitées.

*Toc toc Entrez dans l'antichambre le jour baisse
La veilleuse dans l'ombre est un bijou d'or cuit
Pendez vos têtes aux patères par les tresses
Le ciel presque nocturne a des lueurs d'aiguilles*

Elles entrent et le poème, ou le rêve (*vers le palais de Rosemonde au fond du Rêve*), continue. Mais qui entre, au juste ? Les pensées, les *rêveuses pensées* du poète ? Ou le poète lui-même avec d'autres convives ? Ce qui est sûr, c'est que les pensées seront elles-mêmes les mets du festin. Elles seront dévorées – par le roi et des convives devenus ogres d'eux-mêmes ! Sans doute, comme cela peut arriver en rêve, il n'est pas invraisemblable que le mangeur soit en même temps mangé – *Héautontimorouménos* ! Et n'arrive-t-il pas que l'homme soit l'ogre de l'enfant qu'il fut ?

Mais ce festin nous en rappelle un autre. Dans *Le Poète assassiné*, l'épisode qui précède la persécution des poètes et la mise à mort de Croniamantal montre le poète reçu à Cologne¹ dans un couvent diabolique. On lui indique sa chambre :

La chambre était ronde, le lit et les meubles étaient ronds ; sur la cheminée, une tête de mort ressemblait à un vieux fromage.

Croniamantal se mit à la fenêtre, sous laquelle s'étendait l'obscurité touffue d'un grand jardin monacal d'où semblaient monter des rires, des soupirs, des cris de joie, comme si mille couples s'y étreignaient. Alors une voix de femme, dans le jardin, chanta une chanson que Croniamantal avait entendue autrefois :

*Croquemitaine
Porte la rose et les lilas
Le roi s'en vient
« Bonjour Germaine
– Croquemitaine
Tu reviendras une autre fois.*

¹ À Cologne où se trouvent le tombeau des Faux Rois Mages de L'Enchanteur pourrissant (Tu recèles la pourriture des rois mages) et le Dôme merveille des merveilles du monde. La tour Eiffel et le Palais de Rosemonde. Où, comme le dit encore « Le Dôme de Cologne » : « Les anges chaque hiver viennent se déplumer Sur tes tours et les plumes fondent comme neige Quand revient Carnaval charnel et sacrilège. » Le poème est daté : Cologne, février 1902.

Il reconnaît la voix de Tristouse Ballerinette. Un peu plus tard, un moine lui dit : « Eh bien ! mon garçon, on écoutait les rumeurs de notre beau jardin ? Il est plein de souvenirs, ce paradis terrestre. » Mais ce jardin ressemble au Jardin des Délices de Bosch, jardin des fausses délices, caricature de l'Éden, paravent de l'Enfer qui, tôt ou tard, dissipe l'illusion. – « Tycho Brahé y fit l'amour autrefois avec une jolie juive qui lui disait tout le temps : – Chazer, – ce qui signifie cochon en jargon. Moi, j'y ai vu l'archiduc un tel s'y amuser avec un joli garçon qui avait le derrière fait en forme de cœur. Allons dîner, allons dîner. »

Dans le réfectoire, le poète peut « examiner à son aise les fresques qui couvraient les murailles » : images sacrilèges de Noé, des noces de Cana, des soldats de Gédéon... Le repas commence : « On servit d'abord un potage au bouillon dans lequel nageaient de petites cervelles d'oiseaux et des petits pois... ». – Toute proche, la salle à manger du palais de Rosemonde !

Le palais de ce festin est un enfer, un enfer de regret, d'innocence *perdue*, – *regrets sur quoi l'enfer se fonde*. Un lieu d'orgie et de blasphème, de ricanement, où la danse qu'auraient pu danser, en robe de *soirée*, *pièds nus les rêveuses pensées* se voit remplacée par une danse macabre.

Le sens que je trouve à ce poème est-il celui qu'y pensa mettre Apollinaire ? Ce poème est une sorte de rêve, de cauchemar. Les têtes pendues aux *patères* (ce mot : entre *patène* et *pater*) sont peut-être ce qui me fit deviner un festin d'Hérode en ce « Palais » (avec le *monarque adultère*). Quelques vers des brouillons d'Apollinaire confirment l'intuition :

On lui trancha la tête il y but comme dans un verre
[...]
Le roi cria j'ai soif on lui trancha la tête
Il y but alors vinrent des séraphins dorés

Le roi crie *J'ai soif* comme le Christ sur la croix. Il prend la place du martyr et du Précurseur. Il boit dans sa propre tête : faux

miracle, parodie. Ce poème est dans *Alcools* un saisissant Enfer, obscur, et qu'il faut déchiffrer. – Mais qu'est-ce que ces *séraphins dorés*? Les étoiles, comme on l'a dit ? J'y vois des anges triomphant à la fin de ce festin funèbre et dérisoire, la lumière céleste dissipant les ombres de cet enfer. J'y vois les séraphins qu'invoque la Salomé d'Apollinaire.

*

Qui est *la dame* du bref poème *d'Alcools* qui porte ce titre ?

*Toc toc Il a fermé sa porte
Les lys du jardin sont flétris
Quel est donc ce mort qu'on emporte*

*Tu viens de toquer à sa porte
Et trotte trotte
Trotte la petite souris*

Les *lys du jardin* ne sont-ils pas ceux de « Salomé » et ce mort qu'on emporte n'est-il pas Jean-Baptiste ? Mais que vient faire, dans cette histoire, « la petite souris » – peut-être sortie d'un poème de Verlaine : *Dame souris trotte ... ?* (À moins d'entendre, en écho, *pour que sourie...*). Or, dans la première version de ce poème, parue dans *le Festin d'Ésope*, revue qu'Apollinaire avait fondée, les derniers vers étaient :

– *Tu viens de toquer à sa porte.*
– *Et je suis veuve, aux pieds meurtris.*

(Dans « La Clef », poème proche de Maeterlinck et dont provient *La dame*, on ne lit pas encore *Les lys du jardin sont flétris* mais *Et ses yeux pleins de pierreries*. On lit aussi, un peu plus loin :

*Soient toujours clos les yeux fermés
Je suis veuve le jour de Pâques*

La « Salomé » *d'Alcools* permet de reconnaître dans *La dame* une Salomé énigmatique – cachée peut-être au poète lui-même ; elle révèle dans « La Clef » une *Salomé* naissante.)

*

Jolie, bizarre enfant chérie

...

*Je vois ta démarche rythmée de Salomé plus capricieuse
Que celle de la ballerine qui fit couper la tête au Baptiste*

...

Tu te moques parfois et il faut qu'on rie

O ma chérie

Et si tu parles gentiment

C'est le concert des anges

Et si tu parles tristement c'est une satane triste

Qui se plaint

D'aimer en vain un jeune saint si joli

Devant son nimbe vermeil

Et qui baisse doucement les yeux

Les mains jointes

Et qui tient comme une verge cruelle

La palme du martyr

Poèmes à Lou

*

Les images de têtes tranchées et de *cou coupé* sont nombreuses chez Apollinaire. Poème liminaire *d'Alcools*, « Zone » s'achève par les mots *Soleil cou coupé*. Le deuxième poème du recueil est « Le Pont Mirabeau » et l'on pourrait imaginer que les premiers vers de « Vendémiaire », poème final, lui fassent écho et répondent, fermant ou recommençant le cercle, au finale de « Zone » : *Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi Je vivais à l'époque où finissaient les rois* : images de vendanges, images de vin et de sang, de pressoir et d'échafaud,

de grappes cueillies et de décapitation...² La femme qui ressemble au *voyou* de « La Chanson du Mal-Aimé », troisième poème d'*Alcools*, est reconnaissable par son *regard d'inhumaine* et la *cicatrice à son cou nu* (comme dans ce récit fantastique où le fantôme d'une victime de la Terreur, rencontré dans Paris au siècle suivant, se donne, fausse vivante, à un jeune homme, toute une nuit, et disparaît à l'aube pour toujours : *la fausseté de l'amour même*) ...

Dans « Le Voyageur » passent *Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés L'ainé portait au cou une chaîne de fer Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse*. Comment ne pas songer au couple de « La Chanson du Mal-Aimé » et au *Pendez vos têtes aux pères par les tresses* de « Palais » ? Dans « Les Fiançailles », des matelots, encore, *au tournant d'une rue* (comme dans « La Chanson du Mal-Aimé ») *qui dansaient le cou nu au son d'un accordéon*. Dans « Les Fiançailles » où Apollinaire écrit, à propos de ses sens : « *L'un est pareil aux montagnes du ciel Aux villes à mon amour Il ressemble aux saisons Il vit décapité sa tête est le soleil Et la lune son cou tranché* ». Dans « L'Émigrant de Landor Road » (ce titre fait allusion à l'adresse londonienne d'Annie, l'Anglaise rencontrée en Allemagne et chantée dans « La Chanson du Mal-Aimé »), *l'émigrant* entre *Chez un tailleur très chic et fournisseur du roi Ce commerçant venait de couper quelques têtes De mannequins vêtus comme il faut qu'on se vête*. Dans « Le Brasier » – séparé de « L'Émigrant de Landor Road » par le poème « Rosemonde » – dans « Le Brasier », qu'Apollinaire lui-même rapprochait des « Fiançailles », on lit : *Où sont ces têtes que j'avais Où est le Dieu de ma jeunesse L'amour est devenu mauvais Les têtes coupées qui m'acclament Et les astres qui ont saigné Ne sont que des têtes de femmes*. Enfin, dans *L'Enchanteur pourrissant*, Apollinaire met en scène « trois faux Rois Mages » – « trois fantômes de rois orientaux venus d'Allemagne », dans une fausse nuit de Noël. « Cette nuit, c'est la Noël funéraire et nous le

² Dans « Vendémiaire » *les villes de France et d'Europe et du monde* répondent à la soif et à l'appel de Paris. – Place de la Concorde – ancienne place de Grève – les villes de France font cercle. Place qui fut un lieu de décapitation.

savons bien, disent-ils, car si nous avons oublié la science des astres, nous avons appris celle de l'ombre, en Occident. Nous attendions depuis notre décollation cette nuit bienheureuse. Nous sommes venus dans la forêt profonde et obscure guidés par l'ombre. Or, nos chefs sont pâles, ils sont vides de sang, du sang oriental, et pâles comme des têtes occidentales. Nous sommes venus ici guidés par l'ombre. »

Toute cette gravitation d'images de décapitation autour de la Salomé d'*Alcools* invite à reconnaître dans l'œuvre d'Apollinaire une présence particulièrement forte de la figure de Jean-Baptiste – *le sacré se camouflant sous le profane*, selon la formule de Mircea Eliade. (L'évocation de Jean pouvant se faire sur le mode ironique ou sacrilège comme dans « La Danseuse » de *L'Hérésiarque et Cie.*) Le prophète, dans *Alcools*, n'est nommé que par Salomé ; mais une strophe de « La Chanson du Mal-Aimé » attesterait peut-être sa présence voilée :

*J'ai hiverné dans mon passé
Reviens le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés*

L'évocation de soldats chrétiens qui furent laissés nus au bord d'un étang glacé et moururent plutôt que de renier leur foi – c'était en Arménie, près de Sébaste, vers 320 – peut s'expliquer par le désir de dire à la fois le cœur glacé de l'amoureux et sa fidélité – « *Je suis fidèle comme un dogue Au maître* »... Mais Sébaste est aussi le nom de la ville de Palestine où fut enseveli Jean-Baptiste³. Apollinaire y songea-t-il ? J'en doute ; mais il est certain que, rapproché de l'ensevelissement du Précurseur, *Reviens le soleil de Pâques* prend un autre sens que celui du retour du printemps et de l'amour terrestre. (*C'est le printemps*

³ Je lis dans un *Missel byzantin*, à la date du 29 août, cette note : « Hérode Antipas fit trancher la tête au Saint Précurseur vers la fête de Pâques. La date de ce jour est plutôt l'anniversaire de la dédicace d'une église de Sébaste (Samarie), où l'on vénérât le tombeau du Précurseur et du prophète Élie. »

viens-t'en Pâquette (...) Le grand Pan l'amour Jésus-Christ Sont bien morts)

*

*Des Lous et de leurs fleurs il ne faut discuter
Et je n'en dis pas davantage
Poèmes à Lou*

Ce thème de la décapitation, fréquent chez Apollinaire, s'allie à une hantise, une fascination du sang, en particulier du sang féminin, menstruel. Dans « Zone », non loin de cette famille qui « transporte un édreton rouge comme vous transportez votre cœur », ces Juives « assises exsangues au fond des boutiques ». Dans « L'Ermite » (après d'autres images de sang) : « *Et j'absous les aveux pourpres comme leur sang Des poétesses nues des fées des fornarines* »...*L'Enchanteur pourrissant* s'achève sur ces images :

*À cet instant qui était celui où, défleuri, le printemps finissait, la dame du lac pâlit, se dressa, souleva avec une hâte audacieuse sa robe immaculée et s'éloigna de la tombe ; mais la voix de l'enchanteur s'éleva plus forte en une question désespérée d'amour survivant au trépas, une question qui voulait tant une réponse que la dame, à quelques pas du tombeau hésita tandis que coulaient le long de ses jambes les larmes rouges de la perte. Mais, soudain, la dame du lac s'élança, et, laissant derrière elle une traînée de sang, courut longtemps, sans se retourner.
(...)*

Dans « Merlin et la vieille femme » où la vieille femme danse – « *elle balla* » – comme Salomé et Tristouse Ballerinettes, et comme Viviane :

*Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel
La lumière est ma mère ô lumière sanglante
Les nuages coulaient comme un flux menstruel*

Et dans « La Synagogue » de « Rhénanes », « *longeant le Rhin Et les coteaux où les vignes rougissent* », Ottomar Scholem et Abraham Loeweren se disputent et crient des choses qu'on ose à peine traduire : « *Bâtard conçu pendant les règles* » ou « *Que le diable entre dans ton père* »... Et ces automnes si nombreux – « *automne malade et adoré* » –, ces vignes rouges, ces soleils couchants, ces flammes, ces feux, ce *Brasier*, le « *destin sanglant* » de l'épée Pâline de la « Chanson », « la dame en robe d'ottoman violine », ces derniers vers de « Vendémiaire » où « les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine » ; ces façades londoniennes, « plaies du brouillard sanguinolent »... Oui – tant d'images rougeoyantes entre la mort et la vie, l'automne et l'ivresse, le désir et la « honte ». Mais la plus forte, peut-être, la plus *révélatrice*, est celle par laquelle s'ouvre « La Chanson du Mal-Aimé », à Londres, ville de brique rouge, ville *anglaise* :

*Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte*

*Je suivis ce mauvais garçon
Qui sifflait mains dans les poches
Nous semblions entre les maisons
Onde ouverte de la mer Rouge
Lui les Hébreux moi Pharaon*

Cette *mer Rouge* ne renvoie sans doute pas seulement à Moïse et à l'Égypte : elle renvoie à Lilith : première femme d'Adam, faite de glaise et non de sa chair ; son épouse-chouette, ululante, hurlante, nocturne, lunaire, maudite, pourchassée par trois anges, jusqu'à la mer Rouge et qui, selon la tradition, ne put la franchir. Lilith qui – Apollinaire le lui fait dire dans les *Poèmes à Lou* – a « créé la mer Rouge contre le désir de l'homme ». – Et Lilith est évoquée plusieurs fois dans son œuvre : nommée dans *La Maison de cristal*, *Lecture*, *L'Ermite*,

Couleur du Temps, et dans *Scène nocturne du 22 avril 1915* ; nommée dans *La Femme assise* et *Le Poète assassiné* ; présente dans *L'Enchanteur pourrissant* (avant l'arrivée des Faux Rois Mages) : « Hélas ! Comme la mer rouge est lointaine ! » ulule-t-elle. Et un abbé, « cessant d'écrire dans sa cellule », s'effraie en l'entendant et prie ainsi : « Seigneur, Seigneur, par la mer rouge que, depuis sa fuite à ne pouvoir mourir vous avez ouverte à la lumière du soleil de vos cieux et au peuple de votre élection. » ... Au point que l'on pourrait parler chez Apollinaire, à la manière de Bachelard ou de Mauron, d'un « complexe de Lilith » ou d'une « métaphore obsédante » (certes, la Lilith d'Apollinaire serait une Lilith distincte).

*

Un psychanalyste parlerait de *castration* et de *vagina dentata* (je rappelle au passage la « Fable de l'huître et du hareng » dans *Le Poète assassiné*). Il parlerait du sexe de la femme conçu comme une blessure dont nous sortons (« *La lumière est ma mère ô lumière sanglante* »). Sans méconnaître le niveau « psychique » – celui des fantasmes, où se jouait chez Apollinaire cette hantise du sang, en particulier du sang menstruel, je pense que le sens de ces images – de ce réseau d'images, de leur fréquence, est d'ordre religieux, spirituel. Lorsqu'une « voix sinistre ulule » aux oreilles de Guillaume emprisonné et lui demande : « Qu'es-tu devenu ? », la réponse est : « *Le Lazare entrant dans la tombe Au lieu d'en sortir comme il fit* ». Et une ronde de jeunes filles danse, comme Salomé, comme Tristouse Ballerinettes, auprès de ce tombeau : « *Adieu adieu chantante ronde O mes années ô jeunes filles* ». « Zone » s'achève sur le *soleil cou coupé* ; et cette image est précédée par le rappel du Christ : « *les Christ inférieurs des obscures espérances* ».

Quand l'Ermitte évoque Lilith, il a d'abord évoqué – d'une façon sacrilège – la sueur de sang du Christ.

Dans « Le Dôme de Cologne », les vers

*Et la Venetia lasse de ses névroses
Viendra vouer à Dieu demain lundi des roses
Ses linges menstruels tachés d'hématidroses*

(*hématidrose* : ce mot rare se rencontre aussi dans « L'Ermite ») sont précédés par cette invocation au Dôme :

*Par tes vitraux chaque couchant tu saignes
Jusqu'au Rhin ivre d'or et sous le vent fréquent
Le sang du Christ-soleil et du bon pélican*

Vitraux qui rappellent « *Le stigmaté sanglant des mains contre les vitres* », dans « Palais », et « *l'archer mal blessé du couchant* ». Mais l'image du soleil *cou coupé* n'apparaît pas seulement dans « Zone », elle se trouve dans « Les Doukhobors » :

*Les Doukhobors ; le soleil qui radiait
Dut paraître à leurs yeux extasiés
Espérant des remous
Océaniques
Des nations, là-bas, du côté d'Occident ou d'Amérique
Le cou tranché d'une tête immense, intelligente
Dont le bourreau n'osait montrer
La face et les yeux larges pétrifiés
À la foule ivre
Et quel sang, et quel sang t'éclabousse, ô monde
Sous ce cou tranché !*

Je ne crois pas qu'Apollinaire ait évoqué la « femme hémorroïsse » de l'Évangile qui, s'approchant du Christ, sans être vue, derrière lui, toucha le bord de son manteau, pour être guérie, sans apparaître, sans montrer son visage, et fut guérie. En y pensant, suis-je loin d'Apollinaire ? Dans « Le Dôme de Cologne », « la Venetia lasse de ses névroses » rappelle – fût-ce de manière équivoque – cette femme qui fut sauvée par sa foi. Et j'écoute « Zone » encore, cette anamnèse, cette confession :

*Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont
ensanglantées
C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin
de la beauté*

*Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à
Chartres
Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre
Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses
L'amour dont je souffre est une maladie honteuse
Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et
dans l'angoisse
C'est toujours près de toi cette image qui passe*

Véronique et Salomé se croisent-elles ? L'une portant cette tête sanglante aux yeux clos, l'autre, l'image – *l'image vraie* – du Visage... Mais sans doute ne lirions-nous pas justement cette angoisse du sang, chez Apollinaire, cette hantise, si nous n'entendions son contraire ou son opposé : la candeur – *Comment faire pour être heureux Comme un petit enfant candide* –, la blancheur, la douceur du lait maternel : *Voie lactée ô sœur lumineuse Des blancs ruisseaux de Chanaan...* Au-delà de la mer Rouge et du désert s'ouvre une terre promise où coule du lait et du miel.

Quand Nerval écrit *Aurélia*, il est à quelques pas de sa mort. Il est au plus profond du délire et du songe. Il est à quelques pas de la rue de la Vieille-Lanterne, du réverbère, de la corde. Il marche dans le noir Paris, seul. Il écrit *Aurélia*, c'est la dernière œuvre, la croisée de tous ses chemins, la somme de sa vie. Comme dans les rêves et les délires, l'Égypte se mêle à Mortefontaine, Adrienne et Sylvie se tiennent les mains parmi les châteaux de Bohême et du Valois, et cette Marguerite que le prince d'Aquitaine appelle est celle de Faust, sans doute.

Le rêve est une seconde vie, c'est la phrase initiale de ce roman, de cette confession, de ce songe, de cet examen de conscience.

La vraie vie ?

Quand nous lisons *Aurélia*, nous voyons cette œuvre surgir comme une île entre Dante et Rimbaud, entre la *Vita nuova* et *Les Déserts de l'amour*. Nous la voyons annoncer *Nadja*.

L'avons-nous vraiment lue ?

Il me semble que pour la lire aujourd'hui dans sa plus belle lumière, ce n'est pas le livre qu'il faut ouvrir. Peut-être vaut-il mieux d'abord à la Maison de la Poésie contempler et entendre l'interprétation qu'en donne avec cinq comédiennes Michel de Maulne.

Le rideau de scène est comme un nuage qui s'enfle et se défait, une voile qu'on ferle. Et cette voile, ce voile, est frontière du rêve et de la vie, de la terre, du ciel, des enfers. Un étroit chemin se perd au lointain et dans la foule du théâtre. Un autre chemin le croise. Des grilles, leur ombre sur les murs capitonnés d'une cellule, un oreiller noir.

Et cette femme vêtue de noir, infirmière funèbre. Et cette femme vêtue d'or, Aurélia, Isis, la sœur, la mère absente, Béatrice.

Un oiseau noir comme le corbeau qui dans un autre monde dit *Nevermore*.

Un violoniste qui ressemble au poète comme un frère, un jeune frère, et qui semble parfois se casser comme d'autres violonistes que nous avons vus flotter dans le ciel de Paris ou de Vitebsk.

Une musique au-delà des parois, sourde, le battement du cœur.

Jamais ces images de rêve ne portent le signe du rêve ni de la folie. Le rêve est rarement étrange, le plus souvent naturel. Et la scène est le lieu du sommeil comme de la vie représentée.

On ne saurait mieux *mettre en scène* un récit et le cortège des visions de cette âme dans les rues de Paris.

Le sens de cela? Non certes d'illustrer la déraison et le malheur. Mais de montrer le sens de toute vie en quête de son

éternité, par des chemins d'angoisse et de remords. Ce n'est pas la folie de Nerval qui se joue ici, ni l'extravagance d'une folie qu'on enferme, c'est un témoignage d'humanité, pathétique et simple, qui nous touche au-delà de nos raisons et de nos déraison personnelles. Le désordre singulier d'un esprit devient la parabole et le poème d'un chemin spirituel, d'un amour qui cherche l'amour qui meut le soleil et toutes les étoiles. La beauté mélancolique du chant et des visions dit le désir de la lumière.

Respect d'une vie qui fut vécue et dont le livre témoigne, respect d'un homme, notre frère. Mais également respect du livre même, de sa lettre, de son dessin. Respect que renforce la liberté prise. Ainsi, non seulement, et comme en filigrane, les figures du Tarot : lanterne de l'ermite, la Mort, le fou sur le chemin... Mais dans les pauses du récit, le chant des *Chimères*, cela sans rupture, sans nul écart entre prose et poème : même ton de simple vérité. Les sonnets magiques éclairent le récit de l'épreuve intérieure, le témoignage et le récit éclairent, sans l'expliquer, la parole énigmatique du poète.

Les soupirs de la sainte et les cris de la fée... Orphée les module dans *Les Chimères*. Et la dernière ligne d'*Aurélia* évoque la descente aux enfers. L'œuvre est le fil de sang du labyrinthe où l'homme croyait se perdre et mourir. Et quand s'achève cette lecture exemplaire du récit, livre rendu à la profondeur du songe, à sa vérité, son soleil noir et son Orient, ses couleurs, sa phosphorescence, oui, quand on se trouve au-dehors dans la nuit de janvier, à Paris, rue Saint-Martin, on cherche des yeux la façade de la maison où naquit et vécut Gérard de Nerval. Un peu plus loin, près de la Seine, près de la Tour Saint-Jacques, l'endroit où il cessa d'avoir la force de marcher encore.

J'ai vécu toute une année dans une ville du nord de l'Amérique et j'ai aimé la neige énorme qu'on déblaie le matin devant sa porte, pour sortir ; j'ai aimé la cathédrale d'érables, jaune et rouge, à l'automne, au bord du Saint-Laurent, dans les profondes Laurentides ; j'aimais le peuple de ce pays,

son parler, ses poèmes, sa lutte pour la liberté, pour sa langue, sa souveraineté ; j'aimais son drapeau bleu et blanc semé de fleurs de lys. J'étais heureux là-bas, à Montréal. J'aurais pu choisir d'y vivre.

Et cependant j'ai fait l'expérience de ce que peut être le sentiment d'exil, malgré la familiarité, la langue maternelle. Dans ce pays américain, quelque chose de l'Europe me manquait, qui n'était pas seulement le vin, tenu à distance, et vendu dans de froids magasins, ni la France, la Loire, la Touraine, Paris et l'Île-de-France : cela, j'allais le retrouver bientôt et vivait en moi. Ce qui me manquait, ce dont j'éprouvais l'éloignement, et j'en fus étonné, c'était l'Italie. À cette distance, c'était l'Italie, et non la France, qui m'apparaissait comme la chose exquise, essentielle, de l'Europe : ma patrie ; à moi qui suis né à Dunkerque. C'était l'Italie, et non tant ses paysages que ses villes, ses rues et ses ruelles, ses escaliers, le génie de ses rues, de ses places. De loin, l'Italie m'apparaissait comme le lieu par excellence de la ville. Sans doute ma nostalgie mêlait-elle Sienne et Rome, Venise, Naples, Bologne, Urbino, Pérouse, Assise, Florence. Dans toutes ces villes, et dans quelques autres, en Sicile, à Syracuse, à Messine, à Raguse, j'ai vécu, à divers moments, quelques-unes des plus hautes heures de ma vie.

Mais peut-être, aujourd'hui, Florence m'apparaîtrait-elle, si j'éprouvais à nouveau un sentiment d'exil outre-atlantique, ou en Chine, comme la plus italienne des villes de l'Italie.

J'imagine ou je rêve que le déluge l'ait submergée, anéantie, et que le feu, une guerre, l'ait changée en ruines. Poussière et boue, cendre. La divine coupole s'est écroulée et gît avec le bronze informe de Ghiberti, les moellons pulvérisés du Campanile. Le temps ameute ses broussailles, ses ronces, ses orties. Un vent de suie disperse tout ce qu'il peut. Tout le trésor des Offices avec les marches de la place de la Signoria s'en est allé à vau-l'eau. Remparts et portes se sont effacés comme la craie d'un tableau noir dans notre enfance. On ne reconnaît plus rien. Où est la trattoria et son rideau de perles à la porte, où nous avons ri ce jour-là, vidant la bouteille au flanc de paille ? C'était à l'angle d'une rue. Plus de rue, plus rien. À San-Marco,

l'Annonciation n'est que salpêtre dans l'herbe grise. L'Europe notre patrie est morte.

Par quel miracle le pont que je voyais jadis des Offices se tient-il encore entier d'une rive à l'autre de l'Arno, dans un désert ? Je suis au milieu de ce pont, penché sur l'eau jaune de limon, cherchant des yeux, au loin, à travers des fenêtres vides, Fiesole, où un capucin m'invitait en riant à entrer dans les ordres, parce que moi aussi je portais des sandales ; je cherche, sur une autre colline, la piazza Michelangelo, d'où la ville de marbre et de brique, une autre année, me fut comme un livre ouvert.

Si par malheur tout ce qui est visible, admirable, à Florence devait un jour disparaître, comme Sumer a disparu, que resterait-il, diamant indestructible, relique de la merveille ? Il resterait Dante et son triple livre, par quoi Florence se tiendrait, sur ce pont inoubliable, entre Troie et Rome, entre Rome et la Jérusalem éternelle. Ce livre est un monde, le monde, parce qu'il est Florence ; il est la quintessence de ce monde, des racines infernales à la fleur de lumière. Il est l'Arche et l'arc-en-ciel, le mont Ararat. Il resterait Dante, marbre lauréat, regard, profil d'aigle, l'exilé dont le tombeau est à Ravenne. Il resterait le Poète. Européens, nous sommes filles et fils de Florence parce que Dante nous précède comme Virgile fut son guide, son maître, son seigneur. Et qu'il nous porte et nous soutient comme un pont à travers les désastres, les ruines.

J'écris pour vous, cher René Ventura, cette page que je laisse en suspens, parce que vos jours et vos pas à Florence, vos rêveries et vos regards, qui sont devenus un livre, un ouvrage, vous avez souhaité que par un signe sur le seuil, j'y sois en quelque sorte présent. Il est vrai qu'au retour de Montréal, à Montpellier, il y a longtemps, nous nous sommes rencontrés : vous étiez étudiant en architecture, dans une école entourée de garrigue, au Plan-des-Quatre-Seigneurs. Parfois des moutons brouaient près de nous. J'enseignais un peu l'histoire de l'art, je parlais sans doute de Brunelleschi, repensant à la coupole que j'avais vue de la place Michel-Ange. Je vous ai peut-être lu un poème de Lanza del Vasto, qui fut jeune homme à Florence, – *Le Soliloque d'Uccello*, où il évoque *le cristal noir des batailles*

rangées, et la majesté géométrique de l'Arche aux impeccables côtes. Peut-être est-ce par le souvenir de ce poème et du déluge contemplé aux murs du Chiostro Verde, peinture que la pluie a rendue indistincte, plutôt que de l'inondation dont la ville a souffert, que m'est venue l'image, ou le songe, de Florence détruite.

La bibliothèque d'Alexandrie était de toutes les couleurs. Le gardien me conduisit vers la salle pour laquelle j'avais fait ce long voyage. Je ne voulais qu'y poser un premier regard, rêver un peu. L'ordre des salles et des rayons était alphabétique et prismatique. La porte des Chromies avait pour voisine celle des Chroniques. Mais ce jour-là j'étais soucieux de couleurs plus que du secret de la Grande Année. Le gardien s'en alla et je me trouvai seul dans une cellule ronde et blanche. Par les fenêtres scintillait le monde cerné de nuit.

Je me rappelle quelques titres :

*De la couleur de l'origine du monde
De la couleur des fins du monde
De la couleur simple et trine de la Trinité
De la couleur des anges et de toutes les autres créatures
Fiat Lux, essai dogmatique sur la parole et sa lumière
Lapidaire étymologique
La teinte de l'iota
Le chant coloré des moines
Langue verte de l'Égypte ancienne
Nuances des noms de lieux et de personnes
Entre luette et berlue
Lexique de la peinture
Les prismes irisés de la neige
Le rire terne
Le syllabaire des émaux
Nomenclature abrégée des coloris
Le protocole des rubriques
L'encre des songes*

Camaïeu des graphologues
Vocabulaire historique universel des tons
Les mots transparents
Syntaxe de l'éclair
Glossaire de la Pentecôte
Contre le style brillant

Je me promis des siècles de lecture et des éternités de gourmandise. Je me promis de tout savoir et de tout goûter. Je me promis de renaître les yeux fermés dans le sang du monde. J'étais ébloui. Je caressais le dos des reliures comme on titube. Le soleil du soir empourprait l'arcade blanche. Je bénissais la craie d'enfance et l'encre rouge de mes premiers temps. J'étais vêtu d'or dans le silence.

Je quittai la bibliothèque pour aller passer la nuit dans la roche bleue d'une bourgade voisine. Un feu pers la consuma toute avant l'aube.

Aujourd'hui, Rousselot publie *Dans les filets du réveil*. « Il s'agit là de phrases, formulées dans mes rêves, tant par moi que par d'autres, identifiables ou non. » On dirait l'atelier du poète, ou plutôt, un placard secret, pêle-mêle, dans le recoin de l'atelier, et soudain ouvert à l'ami intime. Il paraît que Saint-Pol-Roux, dans son manoir, sur la porte de sa chambre, quand il dormait, plaçait un écriteau : « Le poète travaille. » Voici, sur la grève du sommeil ou du réveil, sur la plage, sur la page, le trésor de l'île nocturne, engloutie, épaves de la ville d'Ys, choses d'écume et d'abîme, légères et graves. Coquille de l'inconscient, voici : « J'ai oublié de signer la plupart de mes fresques. » Et cette vue profonde : « L'invention de la perspective a raccourci le temps. » Une observation : « Parfois mes fenêtres s'envolent à tire-d'aile. » Un message pour la Résistance trouvé dans une bouteille : « Le rouleau n'a pas de bout pour les araignées du soir. » Une lueur de conscience : « Je souffre de la dent que j'ai contre moi-même. » Ce vers : « Je ne peux faire un pas sans marcher sur ton ombre. » Une courtoisie goguenarde :

« Pardonnez-moi, Princesse, les goguenots sont au fond du jardin. » Un conseil que la nuit porte : « Dès que tu as une heure de libre, roule-toi dans l'herbe avec ton chien. » Une chanson. Un mot de patois de Poitou, et de jeunesse. Une plaisanterie de garçon de bains. Une maxime. Un étroit passage entre runes et ruines. Un quiproquo. Dieu croisé en chemin. Voici une devinette couleur de songe : « Qu'est-ce qu'un poète ? – Un grain de blé oublié au fond d'un sac. » Voici un proverbe pour la route, une devise, celle du poète : « Tous les chemins mènent à l'homme. » Réponse donnée au Sphinx.

Ayant vu Breton, Éluard, Cocteau, baisé les pieds de Picasso, joué aux communistes, publié une tonne d'imprimés, que reste-t-il à faire ? Cobra. C'est ainsi que Christian Dotremont, dans une lettre, annonce la naissance du groupe dont il sera le poète. Ce fut le 8 novembre 1948, à Paris. Le nom de Cobra, c'est lui qui l'invente, acronyme des capitales dont viennent les artistes : COpenhague, BRuxelles, Amsterdam. Sans cet emblème, la tribu aurait-elle existé si fort ? Jorn est le plus âgé : trente-quatre ans ; Noiret le plus jeune : vingt-et-un ans ; Corneille, Appel, Constant ont vingt-six ans, vingt-sept ans, vingt-huit ans ; Dotremont presque vingt-six ans. Alechinsky les rejoindra l'année suivante. Et si l'on veut connaître l'aventure de Cobra et la vie de Dotremont, il faut lire Françoise Lalande : « Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra ». Si l'on veut découvrir le poète, voici publiées les œuvres poétiques complètes. Œuvre et vie inséparables.

Cobra non seulement unissait peintres et poètes, mais poussait les peintres à peindre à quatre mains, les poètes et les peintres à mêler sur la page ou la toile mots et peinture ; il incitait les peintres à écrire et les poètes à peindre. Dotremont inventa les « logogrammes ». Un logogramme est un poème, un texte, souvent noir sur la page blanche, illisible comme une calligraphie chinoise ou arabe pour qui ne sait l'arabe ni le chinois, beau comme un vol d'oies sauvages ou leur trace sur la neige. Beau

comme une encre de Michaux. Discrète, au bas de la page, la traduction est donnée.

Dans sa préface aux Poésies, Yves Bonnefoy raconte la découverte du logogramme, et l'on songe à celle du radium : « Prenant, par hasard, ce feuillet et, par hasard toujours, le tenant retourné du recto au verso et de gauche à droite, Dotremont vit la phrase par transparence, à la verticale, et découvrit, si extravagante avait été l'écriture, si bizarres en paraissaient les signes proposés de surcroît sous les angles nouveaux du retournement et du haut en bas, qu'il n'y avait plus là – désormais de l'autre côté de la feuille, les sollicitations de la lisibilité ordinaire – que « caractères chinois, mongols peut-être ».

Il y a beaucoup de jeu dans la poésie de Dotremont, beaucoup d'enfance. Prendre les mots à tort et de travers est une part de son génie. Raccourcis, courts-circuits, étincelles... Ceci, par exemple : « Les jambages au cou », qui est un art poétique : « Deux par deux les oiseaux / dans la grande arche de l'air dans un déluge de plumes / avec quoi j'écris ces poèmes dans le grand déluge du langage / les rames de papier le 'canot de l'amour' avec quoi j'écris ces poèmes / Deux par deux image et poème / comme les guillemets / pour s'embrasser eux-mêmes / dans la grande arche de la mer de Chine / où je trempe les plumes / Deux par deux le ton, la chanson. »

À lire la vie de Dotremont, le cœur se serre. Tant de passion, d'amour, d'amitié, d'énergie. Et une telle pauvreté, une telle misère ! Un tel amour si malheureux, fou, et qui dura presque trente ans, pour Bente, une « danoiselle » ! Et la tuberculose, puis l'hépatite due aux médicaments, mal dont il meurt à 56 ans, en 1979.

On est fasciné, aussi, par la passion de Dotremont pour la Laponie – cette « blancheur talquée de ténèbres » – et les voyages qu'il y fit. Il y traça des « logoneiges » et des « logoglaces », sa poésie runique. Ce Nord extrême fut sa patrie intérieure. Ce lointain fraternel lui fut un songe physique et vrai. Les œuvres poétiques rassemblent les pages poignantes, magnifiques – écrites dans ce pays de lumière et de nuit, de

solitude. On croirait lire les carnets de Rimbaud, de Michaux, marchant vers l'Arctique. Dotremont est de leur famille.

L'Arctique : est-ce l'étymologie qui réveille l'image ? « La terre est devenue ça, une grande ourse qui a incorporé la nuit... » Grande ourse maternelle pour l'enfant, l'étranger, venu là, dans l'auberge du pôle.

Au-delà du sens qu'un dictionnaire indique, les mots nous touchent par les lointains qu'ils évoquent et tous les voisinages dont ils jouissent ou dont ils souffrent, ils nous émeuvent d'emblée par leur genre et leur forme sensible. Vers la prose, le souci du littéral ; vers la poésie, le trésor des halos : leur charme. L'essence de la poésie est dans l'amour qu'elle porte au corps lumineux de la parole : entre le sens et le son, elle n'hésite guère, s'il faut choisir. Mais une raison moins manifeste, et plus rare, anime le poète et intervient dans son ouvrage : la couleur des mots, leur lumière.

Quelqu'un – Barthes, il me semble, disait : « J'ai une maladie : je *vois* le langage. » Je prends cela à la lettre : les mots, par leurs voyelles, ont une couleur distincte. Mais pourquoi parler de maladie ? c'est un plaisir. Et voir les mots en couleur me semble naturel. Pour moi, c'est ainsi depuis l'enfance. La première fois que j'entendis parler des *Voyelles* de Rimbaud, ce fut sans m'étonner. Ce qui m'étonne, c'est la « cécité auditive » d'Étiemble : tant de science, dans son livre, pour replacer le sonnet de Rimbaud dans un « lieu-commun » de l'époque, en Europe, et pas une ligne pour y voir l'évidence, pour en supposer l'ingénuité ! J'ai peine à croire que pour certains les voyelles et les rêves sont privés de couleur.

L'important n'est pas que le *O* soit rouge ou bleu : il est rouge pour Louis, bleu pour Rose, et, pour moi, vert. L'important, c'est d'être guidé lorsqu'on écrit par un système de lumières qui s'ajoute au charme du son et à l'appareil du sens. Système arbitraire, puisqu'il varie d'un esprit à l'autre et que, lisant Fargue (ce nom pour moi sonne bleu) ou Audiberti (rouge, pardi !), je ne sais s'ils

virent *lune* ou *vocable* de la couleur que je leur vois. Mais je ne puis croire qu'ils ne baignaient pas, écrivant, dans un bain de lueurs... Arbitraire, donc, ce système de voyelles visibles ; ou, pour mieux dire, personnel, et ne pouvant permettre aucun code de lecture, nul traité de rhétorique. Mais cette folie a sa méthode : ce ne sont pas toutes les lettres qui se pigmentent, mais les seules voyelles (toutefois, une consonne peut obscurcir une voyelle, par exemple) ; et j'imagine que, pour une même personne, de l'école à sa fin, chaque voyelle est invariable.

Il me plaît de croire que les poètes les plus purs sont aussi les plus sensibles à ce timbre visible des paroles. Les plus belles pages, au-delà du message et du chant, me donnent un plaisir que je trouve aux peintures, aux émaux, aux poteries décorées. Jamais, sans doute, je ne vois les lueurs mêmes qui entourèrent ou orientèrent leur naissance ; les lueurs propres au poète. Qu'est-ce donc qui se communique ? Je crois que c'est le sens même de cette lumière verbale ; l'activité d'un certain règne de la jouissance. Il y aurait ainsi d'un côté ceux qui écrivent, lisent, écoutent dans l'incolore ; et les autres. Que le *U* soit jaune ou violet, qu'importe ! L'essentiel est qu'il porte couleur. Et, qui sait ? peut-être certains poètes et certains lecteurs goûtent-ils les mots comme je les vois ? Peut-être les sentent-ils, les touchent-ils ? À la prose, le sens ; à la poésie, outre le sens, tous les sens ?... En tout cas, lorsque j'écris, je ne cherche pas seulement la justesse de la pensée et le bonheur de la voix, mais un éclat, une lumière, que je suis seul à voir et qui ressemble à ce que parfois j'éprouve en songe.

J'évite le gris s'il est sans grâce. J'aime la phrase aux couleurs vives, les mots paradisiaques.

« *Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée, perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz : de gueule, des motz : de sinople, des motz : de azur, des motz : de sable, des motz : doréz. Lesquels, estre quelque peu eschaufféz, entre nos mains, fondaient comme neiges, et les oyons réalement, mais ne les entendions, car c'éstoit language barbare.* » ... Dans notre langue, le premier qui évoque la couleur des mots, c'est Rabelais, sans doute, dans le *Quart livre*, au

chapitre *Comment entre les paroles gelées Pantagruel trouva des mots de gueule* ; et lui-même se réfère à la Bible : « *Me souvient avoir leu que, l'orée de la montaigne en laquelle Moses receut la loy des Juif, le peuple voyait les voix sensiblement* », dit Panurge. Est-ce à dire que Rabelais voyait les mots en couleur ? Il ne s'agit peut-être que d'un jeu de mots et d'un chassé-croisé logique. La couleur des « paroles gelées » est désignée en termes de blason. Or, en héraldique, rouge se dit *gueules* (à cause de la couleur de la gorge déployée ?). Les gros mots, les mots des forts en gueule, les « mots de gueule » seront rouges et d'autres mots, cela va de soi, seront de sinople ou de sable, d'azur, ou dorés comme les vers de Pythagore. Et puisque les couleurs sont des signes (voyez les chapitres neuf et dix de *Gargantua*), n'est-il pas juste que les paroles, qui sont des signes, soient colorées ? Langage des couleurs et couleurs du langage... Il n'empêche : à lire ce chapitre des « paroles gelées », nous les imaginons, sur le tillac, ces paroles vives et chatoyantes. – Comment croire que Rabelais lui-même, savant amoureux du langage, ne jouissait pas lui-même de l'éclat visible du verbe ? Songeant à cela, voici que je songe aux langues de l'Esprit sur les apôtres, au buisson de braise et de flamme où Dieu se nomme ; je vois l'arbre du Paradis bruire comme une fontaine de langage et toutes les langues vertes des arbres sur la terre. Et quel tohu-bohu de toutes les couleurs, quel bariolage, la diaspora de Babel !

Si le français la nommait *génisse, poulpe, rhododendron*, le poète aurait-il pour elle l'amitié qu'il voue à la rose depuis Villon ? En poésie, la forme sonore (voire, *littérale*) du mot n'importe pas moins que celle de la chose même. L'art du poète ménage entre elles des écarts et des échos riches de sens et de délice. Mais si le mot porte couleur, qui n'est pas celle de la chose ? Or, la *rose*, pour moi, est un mot vert tendre ; il est peut-être sépia pour Stéphane. Eh bien ! je suis sûr qu'à force de ruse (c'est un mot jaune), l'instinct de plaisir y trouvera son compte. Comment ? Mystère.

À celui qui dit voir les mots en couleur, ne demandez pas d'abord la couleur de *rouge* ou de *charbon*. Évidemment, le sens

du mot et la couleur de la chose, de même que la forme sonore du vocable, tout cela peut agir sur la couleur du mot. *Noir* et *framboise* ont une couleur voisine mais la framboise garde sa couleur si j'y pense et la *nuit noire* ne m'apparaît pas rose. Si l'on veut des « couleurs pures », il faut considérer des mots déliés de la référence à la chose et à sa couleur : les noms propres – comme on le voit chez Proust – nous sont ainsi comme une langue étrangère. Or, si vous dites que « l'italien est une langue colorée », chacun sans doute acquiescera. Je pense donc que « l'audition colorée » est une faculté commune, mais, chez la plupart, latente, virtuelle. D'ailleurs, je constate en moi divers degrés de vivacité dans la couleur des mots, selon l'attention que j'y porte. Une attention trop fixe la dissipe.

Pierre ne peut savoir quel bleu voit Jacques lorsqu'ils regardent le même pan de ciel. Et qu'imagines-tu lorsque la couleur est seulement nommée ? Si je lis : « Elle porte un tablier bleu », que vois-je ? Il est tant de sortes de bleu – et si peu de façons de les dépeindre !... Au fait, lesquelles ? L'adjectif qualificatif⁴ ; le recours, par métaphore ou non, à la substance colorée – argent, lie-de-vin, lilas, couleur du temps, gorge de nymphe confuse ; la détermination de l'adjectif : vert Véronèse et vert pomme, bleu de Prusse, jaune clair et jaune acide, rouge criard ou sourd... Mais nous aurons beau faire : la parole peut dessiner avec précision les dimensions et les formes (surtout lorsqu'elles sont régulières), elle représente avec incertitude les couleurs.

Un écrivain, qui parfois peignait, disait : « Lorsque j'achète des couleurs, c'est au seul vu de leur nom. Le nom de la couleur (*jaune indien, rouge persan, vert céladon*) trace une sorte de région générique à l'intérieur de laquelle l'effet exact, spécial, de

⁴ J'aimerais qu'un philologue relève ou invente l'étymologie des adjectifs et des noms de couleurs, en français, j'aimerais lire l'histoire de ce lexique. Le dictionnaire que je consulte m'éclaire peu. En termes de blason, *noir* se dit *sable* ; ce *sable* vient d'un mot polonais ou russe d'où vient « zibeline »...

la couleur est imprévisible »... Oui, même dans le catalogue et le commerce des couleurs, et dès qu'on la désigne autrement que par un chiffre, une mesure, toute couleur nommée se nimbe et s'aurole de rêverie. Et ne sommes-nous pas surpris lorsqu'il nous arrive de revoir Padoue après des années de pur souvenir ? Il nous semble que la fresque a pâli et la couleur ne se ranime qu'avec un peu de temps. Parole et mémoire métamorphosent toujours le *petit pan de mur jaune*.

Comment parler alors de la peinture ? Comment écrire la jouissance que j'éprouve aujourd'hui devant les toiles peintes par James Guitet ? De ce qui sature le regard de plaisir et fait en moi sourdre le silence, la présence voilée de l'ange, comment parler ? Ces couleurs que je vois, sais-je même les nommer ? Entre mauve et rose, violet, pourpre, la parole hésite. Elle renonce à dire ces blancs, linge et neige du Thabor, ces gris immobiles et vibrants, dans le ciel où vient l'orage, ce feu, ces fils de flamme orange, orange couleur d'aurore ou de lie, et ces noirs de suie ou d'encre, nuit de la mort tendue au vif de la pensée – et ces rouges d'extase. Ceci encore : feuilleter un ensemble d'échantillons de couleurs, un nuancier, quand il s'agit de repeindre un mur, une pièce, de choisir la couleur de la couverture d'un livre, est une espèce particulière de rêverie ; un paon se déploie, comme un éventail, le ciel se fait palette... Mais la reproduction de la couleur n'est pas la chose peinte, elle ne dialogue pas avec la lumière. Et la couleur change de nature avec la dimension de la surface, de l'étendue. Réalité de la couleur.

La réalité – physique – de la couleur est indéniable comme celle de la neige et du feu. Mais il est une autre réalité de la couleur dont la première n'est peut-être que l'assise : c'est le désir de la couleur. J'aimerais dire que la couleur est moins une qualité de la matière qu'une puissance de l'âme. *Fiat Lux !* La lumière précède les espèces colorées. Si je n'ai pas le *sens* de la couleur, j'aurai beau scruter la matière étendue sur la toile par Matisse ou Malevitch : rien ! La théologie distinguait entre *lux* et *lumen* : lumière physique et lumière spirituelle. Il faudrait de même distinguer entre deux ordres de couleur. La vérité de la

peinture ne serait pas dans le corps des pigments mais dans la grâce qui réveille en nous l'esprit de lumière, la mémoire et le désir de paradis. La couleur, dans la peinture n'est pas essentiellement descriptive : elle est présence immédiate et figure du céleste. La jouissance qu'elle prodigue atteste l'excellence du sensible et fait pressentir la vie divine. Comment douter que l'esprit divin se manifeste ici quand la rencontre de quelques matières colorées nous ravit ?

Les Goncourt rapportent ce propos de Flaubert : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple, dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose de *pourpre*. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des « cloportes ». Je ne crois pas qu'il s'agisse là d'une couleur liée au sujet du livre, à la nature des objets et des lieux, des personnages qu'il représente ; mais plutôt d'une lumière diffuse, au fond de l'esprit, qui veut prendre corps.

Ai-je rêvé cette scène ? Je suis chez Maurice Clavel, rue Liancourt. Je lui parle du *Temps de Chartres* qu'il vient d'écrire. J'évoque la robe bleue de l'héroïne. « Ah ! me dit-il, vous l'avez remarqué. Et c'est la seule couleur dans le livre. Il n'en faut qu'une. » Un peu plus tard, il me confie qu'il a le sentiment de commencer à savoir écrire. Quel âge avait-il alors ? Une cinquantaine d'années... Il y a très longtemps que je ne n'ai pas relu *Moby Dick* et, quand j'y songe, je vois dans un brouillard d'ambre gris, mais au porche du livre, le tatouage océanien de Quequeg. *La chute* de Camus luit dans mon souvenir par la couleur de hareng saur qu'y ont les bouges et la nuit d'Amsterdam.

Sur la couleur de l'écriture, Gelb dit : « La couleur ne semble pas tenir un grand rôle dans notre écriture moderne. Encore que des partis de couleurs soient occasionnellement employés pour différencier des significations, comme sur des cartes ou graphiques. C'est en général le noir ou une couleur sombre qui prédomine, aussi bien dans l'écriture manuelle

que dans l'imprimé. À des époques plus anciennes, quand toute écriture était tracée à la main, la différenciation par la couleur se rencontre souvent. Aussi bien les vieilles écritures du Mexique que celles plus récentes des Indiens américains recourent fréquemment au coloriage des signes. Chez les indiens Cherokee, le blanc est employé pour signifier la paix et le bonheur, le noir pour la mort, le rouge pour le succès ou le triomphe, le bleu pour la défaite ou les ennuis. Enfin, nous pouvons mentionner la Bible polychrome, où les couleurs sont employées pour marquer certaines sources » etc. (*Pour une théorie de l'écriture*).

L'encre violette fut naguère celle des écoliers et la rouge celle du maître. Le choix que nous faisons de l'encre dont nous écrivons d'ordinaire est-il insignifiant ? Nous n'imaginons pas le faire-part funèbre sur un papier rose ou bleu ni l'annonce d'une naissance encadrée de noir. Mais il serait naïf de vouloir accorder l'aura des livres et la couleur des encres et des pages, des reliures. La couleur visible ne saurait traduire l'invisible couleur des textes. Pourtant, le théâtre, en ses costumes, ses décors, permet un passage. Je me souviens d'une comédie de Shakespeare toute mordorée. Automne de vendange, de feuilles mortes, et de paillettes.

De l'enfance à la vieillesse qui s'approche, il me semble demeurer le même. Je change, pourtant ; non de cœur, mais de couleur intérieure. Je me sens devenir un bois pourpre. Je me reconnais dans les manuscrits byzantins. Qui croirait que la vie se décolore ? Un ami m'avait écrit : « Je vous voyais bien parler de l'or du fond des icônes. »

Peu importe le centenaire : on ne se lassera jamais de revoir l'œuvre de Victor Hugo, de la relire, de l'entendre. Comment la France « aux coteaux mesurés » a-t-elle mérité cet Himalaya, ce Dante avec ce Shakespeare, cet architecte solitaire et ce maçon d'une Babel où Dieu rayonne ?

L'exposition que lui consacre la Bibliothèque nationale de France retrace les étapes de sa vie, indique les lieux majeurs,

juxtapose le peintre et l'écrivain. Tout est là, en somme : du cahier d'écolier aux grandes pages des romans et des poèmes, des caricatures aux paysages d'un visionnaire, des châteaux fuligineux aux plumes d'oie pieusement conservées, des pochoirs aux collages, des photographies de Hauteville House aux épées d'apparat, des dessins de la table spirite au testament olographe.

On se penche avec bonheur sur la haute et belle écriture de celui qui écrivait debout face à l'immensité, face à l'adversité ; on se penche sur ses billets, la pile massive de pages qui forment le manuscrit des *Misérables*, cette feuille dont les biffures sont rameaux et branches. On se souvient, on s'instruit : l'exil a donc duré presque vingt ans...

Que Hugo est un peintre autant qu'un poète, inventeur en l'un et l'autre domaine comme il est novateur dans la pensée politique, chacun le sait, aujourd'hui. Mais ce que l'exposition peut inciter à voir, c'est le lien du peintre et de l'écrivain, de l'écriture et de l'image : non seulement dans la « vision » visionnaire, mais dans la matière même du travail, la page et le papier, l'encre, la tache et le trait, le geste et le mouvement de la main. D'une tache naît une flaque et d'elle un océan où un vaisseau roule sous un ciel d'encre. L'encre rêve.

On pourrait ne s'attacher qu'à un seul aspect de tout cela : la lettre. Dans sa biographie, Jean-Marc Hovasse cite une page où Hugo voit les lettres comme des hiéroglyphes et l'alphabet comme une échelle montant du monde à Dieu. Dans les paysages qu'il peint, dessine, souvent il écrit son nom, ses initiales. La pieuvre des *Travailleurs de la mer* les arbore par ses tentacules. « Ego Hugo ».

Il voyait la couleur des voyelles et des mots

Hugo rêvait son nom, le déchiffrait : « Il avait trouvé bien avant Auguste Vacquerie, écrit Hovasse, que les tours de Notre-Dame étaient l'H de son nom, qu'il portait en son cœur le corps d'Hernani, et que ses voyelles présentaient la synthèse de la mort et de la vie, des cendres et de la lumière, de l'urne et du soleil ». Il voyait la couleur des voyelles, et des mots : « Le nuage est blanc, la nuée est sombre. » Un jeu de mots, de lettres, devenait ligne grotesque d'un dessin : « Harpie ou Harpiste ».

On aurait pu voir Hugo en « homme montagne », « pâtre promontoire au chapeau de nuées ». Le voir « homme-océan » convient, puisqu'il désigne ainsi Shakespeare, et tout génie lui-même. L'exposition ne s'est pas voulue « océanique » pourtant. Ni rêve ni folie, nulle plongée dans l'océan des songes, pour ce « somnambule de la mer ». On aurait imaginé un mur d'images mouvantes, une paroi analogue au « mur des siècles » sur quoi s'ouvre la vision de la *Légende*. Le remuement de gouffre autour de Guernesey, l'océan du ciel, ses abîmes, ses étoiles, ses puits, ses astres, « l'écurie énorme des nuées ».

La pénombre nécessaire à la conservation de l'encre et du papier pouvait se faire clair-obscur et jeu mystérieux des rayons et des ombres, fulguration sur quelque objet inaltérable, sculpture de nuit et de lumière. L'exposition aurait été le théâtre d'un esprit qui fût un monde. Un homme de théâtre, inspiré, inventif, l'aurait mise en scène. Une fête, un songe.

Vers la sortie, sur une rangée d'écrans, dernière vitrine, des écrivains parlent, des intellectuels – aucun poète, aucun peintre, et tous français. « Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la Bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États Unis d'Europe. » Où est l'Europe, ici ? Mais c'est le monde qu'il fallait appeler. On aurait mêlé, brassé, rassemblé, dispersé, sur un écran fait de cent écrans, en mille vagues, les voix et les visages, les langues : l'homme-océan, la foule que nous sommes, l'humanité, son avenir, notre génie.

Reprise à la télévision des *Indes noires* de Jules Verne rêvées par Marcel Bluwal : récit de la rencontre avec une humanité qui continue de vivre dans la nuit permanente, au fond d'une mine abandonnée d'Écosse. Grande beauté et richesse de sens. Les « Indes noires » ne sont pas seulement le trésor d'énergie d'une Amérique souterraine, mais le savoir de la sagesse. Mircea Eliade souvent l'a rappelé : le sacré se camoufle parfois dans le profane et bien des romans sont des scénarios

d'initiation. Les *Indes noires*, c'est une allégorie de l'unité de l'être, de la fusion des contraires, c'est un mythe alchimique. C'est l'union de l'ancienne Écosse et du Futur millénaire, de la science et de la vieille croyance, du savant et de l'ouvrier, du labour et de la mine, de la fête et de la peine... C'est l'union de l'esprit du jour et de l'âme nocturne : d'Animus et d'Anima. Ce sont les noces d'Animus et d'Anima, – ce mariage dans la mine ! Cet amour, ce grave et profond amour, entre la petite-fille du reclus volontaire qui se croit « le maître de l'ombre et du feu » et le petit-fils, symbolique, de l'ingénieur et du savant... Mais il a fallu que l'un descende au fond du puits et que l'autre remonte au bord du monde, au bord de l'autre abîme, inverse, – le ciel. Que l'un regarde au sein des ténèbres et que l'autre se laisse blesser, à l'aube, par ce soleil inconnu qu'elle désigne d'abord comme : « un feu ! ». Il a fallu que le feu souterrain et le feu céleste s'unissent et se désarment. Et que la petite sirène des filons, dans la lumière de la famille humaine, apprenne notre langage, trouve dans l'écriture le fil de la remontée au jour. Au plus profond de la mine, là-bas, seul, abandonné comme un démon, perdu d'orgueil, l'ancêtre médite le pire. Mais à l'heure du mariage, n'ayant pu embraser de grisou la mine, – le dragon, l'insensé, l'inconscient plonge de sa barque dans l'eau mortelle... Les dernières lignes du roman parlent de cet oiseau du centre de la terre, oiseau qu'avait apprivoisé l'homme farouche, et qui portait la torche à travers les galeries. Cet oiseau plane et regarde : a-t-il la nostalgie de celle qui fut son amie, la Proserpine de ce Pluton grand-paternel, aujourd'hui rendue au jour et remise au monde ? Plonge-t-il son regard dans l'eau qui engloutit son maître infernal ? Entre ciel et terre, l'oiseau de l'âme tient la balance de ses ailes.

Mais cette merveille, encore : le cottage aux rideaux blancs que l'on découvre enfin dans la vaste voûte de la mine, accoté à la roche, et dans la clairière de cette ombre enfouie ; ce lieu tranquille et doux où l'on accède après l'angoissante descente par d'interminables échelles piranésiennes. Et cette autre merveille : la jeune gisante, mais non point morte : endormie, et qui respire sur la glaise ultime ; et qu'on remonte à grand-peine, lentement, si lentement ! Gemme vive, âme d'argile, don profond de la Terre !

C'est l'esprit qui réveille la belle au puits dormant, c'est l'âme réveillée, la blanche neige de la mine, qui donne à l'esprit sa vérité.

L'exploration de *l'espace* n'a pas désenchanté le monde. *Booz endormi* rayonne comme jadis. Anima toujours sauvage, et sauve. Notre part de rêverie est assise à l'écart du monde que nous disons réel. Et le proverbe survit à l'engin, au calcul. Il y a place en nous pour deux lunes : celle qu'on nous enseigne, atteinte, colonisée, et l'autre ; l'une savante, et l'autre, lune de rêverie, toujours naïve, blanche comme l'un et l'autre pôle, déserte, qu'on imagine seulement peuplée d'ours blancs. Lune d'école et de télévision, lune de songe. Or, disait Bachelard, « le rêve est plus fort que l'expérience ». Ce qu'il écrivit du Feu, et des Éléments, pourrait s'écrire de la Lune, banlieue à peine lointaine, et de ce « cosmos » que l'homme explore et touche désormais.

Persévérance de la rêverie. Mais sous le choc de la conquête réelle se peut-il que les mythes anciens ne vacillent pas et qu'il n'en surgisse pas d'inouïs ? Cette aventure qui semble couper l'histoire humaine en deux comme ni la roue ni l'écriture et ni l'agriculture ne le firent, l'énorme fabrication, nos pas dans le ciel ! et la lune auberge proche – station de ski sidérale, nos télescopes installés sur la Muraille de Chine de notre galaxie pour inspecter l'abîme inconcevable, toute cette révolution technique se pourrait-il qu'elle n'en suscite aucune dans notre *imaginaire* ?

« *Je crois*, disait Mircea Eliade, *que toutes les découvertes techniques ont créé des occasions pour que l'esprit humain saisisse certaines structures de l'être qu'il était plus difficile de saisir avant elles.* » Il donnait l'exemple de l'agriculture et de la symbolique nouvelle qu'elle a permise ; ou celui de la ville : tout se passant comme si l'émergence et l'invention de formes techniques et sociales, notre histoire, avaient pour sens, non seulement de permettre à l'homme d'habiter autrement le monde,

mais de lui donner, par le jeu de la métaphore, par analogie, et comme le fait aussi la nature, la chance d'enrichir sa religion, d'approfondir sa méditation du mystère d'être homme en ce monde. À moins de croire *insignifiante* la colonisation du ciel, il faut se demander si nous avons saisi l'occasion de renouvellement spirituel que nous donne ce labour céleste.

La mythologie nouvelle de *l'espace* se partage en deux directions : l'aventure de l'homme hors de l'orbite terrestre, la venue d'êtres d'un autre monde. – Les fusées, les *ovnis*. Les pionniers, les anges. La conquête et l'apparition. Dans le deuxième cas, l'Apparition peut être une Annonce, un Salut – ou une Invasion, une Destruction, la Fin du Monde.

Il arrive que les deux formes d'imagination se mêlent. Dans le film *E.T.*, pour se saisir du visiteur extra-terrestre qui a trouvé refuge dans une petite maison de la banlieue américaine, les hommes de la NASA organisent un véritable débarquement lunaire – sur terre. Et c'est peut-être l'image la plus riche du film : la petite maison sous une tente de plastique transparente, l'astronaute blanc et gourd surgissant sur le seuil du home, *envahisseur* inhumain, Martien terrestre...

Ces deux régions du mythe – l'Exploration et l'Avènement – n'ont pas la même richesse. L'attente et l'apparition des Extra-terrestres est véritablement un « *mythe moderne* », selon Jung, et *Rencontres du troisième type*, de Spielberg, peut-être le film le plus *merveilleux* de toute l'histoire du cinéma. Mais l'exploration de *l'espace cosmique* ne nous conduit que vers des mondes autres : jamais, il me semble, vers *l'autre monde*. Elle est sans doute la forme suprême du Voyage, et du Dépaysement : mais le Voyage est toujours inférieur à l'Extase. *2001 Odyssée de l'espace* n'est devenu ce classique, sans doute, que parce que le Voyage est moins une traversée de l'espace qu'une traversée du temps, une méditation de la naissance et de la mort.

L'imaginaire lié à l'exploration spatiale me paraît assez pauvre. Et je crois que sa réalité s'est bientôt faite routine. Ce qui donne le vertige *quand on y pense*, ce qui saisit de stupeur, *quand on y réfléchit*, n'émeut pas si fort notre imagination ordinaire. Que des hommes aient *vraiment* marché sur la Lune, il semble

que nous ne le « réalisons » pas. Peut-être fallait-il, pour que le voyage dans la Lune soit fascinant. qu'il demeure tenu pour irréalisable. Réalisé, la fascination se dissipe. La Lune alors n'est plus qu'un lieu sans âme qui vive... Une « base », une étape. Peut-être le « mythe » selon lequel l'alunissage ne fut qu'une supercherie, les images des premiers pas de l'homme sur cette planète vierge ayant été mis en scène et tournés dans un désert américain, peut-être ce mythe démystificateur est-il né moins de l'esprit de soupçon qui nous est inhérent que du désir de rêver encore la lune comme une princesse toujours lointaine, à jamais intangible, pure. Fouler la lune, la toucher, imprimer sur son corps vierge l'empreinte de notre pied, de nos semelles, n'est-ce pas une sorte d'inceste ? Lune mère, lune sœur... De même, certaines « peuplades », dit-on, tiennent le labour pour un viol.

Si je songe à Ulysse, à Ithaque, ma rêverie touche le monde. Lessive de Nausicaa dans la lumière du jour et le bruit de la mer, la fraîcheur du vent. Corps sali et salé d'Ulysse qui s'humanise d'une branche feuillue ou d'une touffe d'algues... Mais l'imaginaire de l'espace interplanétaire est un imaginaire sous cellophane. Hublots, scaphandres, capsules. On ne touche les galets de la lune qu'avec des moufles, des pincettes. Ce n'est que descendu sur le bateau, qui oscille un peu, que le cosmonaute se dévisse, cesse de nous parler comme à travers le remous d'une lessiveuse, et montre sa tête pareille à la nôtre... Et puis : pour la plupart d'entre nous, toute cette aventure est sur écran. Spectacle fantomatique. Or, pour être vaste et vigoureux, l'imaginaire veut sa contrepartie : pour les enfants, une bataille d'Indiens suppose, pour en valoir la peine, qu'on prenne d'assaut de vrais talus, qu'on s'y tale un peu.

Pourtant, le corps n'est pas tout à fait absent de l'imaginaire *spatial* : mais c'est un corps prénatal. Il flotte. On se meut la tête en bas aussi bien qu'en haut. On nage plus qu'on ne marche. On gravite – j'allais écrire : *gravide*. Et les engins eux-mêmes miment l'accouplement, la gestation, l'enfantement. Petite capsule dans la grosse. Bébé astronaute à grosse tête et membres maladroits s'aventurant hors du ventre du vaisseau mais retenu, dans le vide où il vole, par le fil ombilical. Premiers pas de

l'homme sur la lune. Vaisseau hors du giron terrestre et pérégrinant dans le monde froid et vaste. Humanité essaimant vers d'autres plages, loin de la première mère, la Terre. Si l'exploration spatiale nous touche profondément, ce n'est pas dans son mélange de Meccano et de vertige, mais par tout ce qu'elle remue en nous de rêves et de rêveries – de souvenirs – liés à la naissance. Dans les bocaux où les cosmonautes de loin nous font signe, nous sentons confusément qu'une humanité nouvelle – extraterrestre – peut naître.

Qu'il y ait un imaginaire – ou une imagerie – propre à notre « *nouvelle expérience de l'espace* », c'est évident. L'univers de la publicité, des jouets, de la littérature populaire et même du music-hall et de la mode, le montre. Mais la naissance d'un mythe ? Le Grand Voyage ne suffit pas : il faut la Toison d'or et le Graal. Il faut Jason. Il faut Ulysse et Perceval. Il faut Pénélope et Yseut. Et peut-être faut-il plus encore un Retour qu'un Départ et une Quête. Gagarine et Armstrong sont des noms : ce ne sont pas des Personnages ni des Figures. Quel que soit leur héroïsme personnel, ils sont plus des objets et des instruments que des volontés libres dans un espace imprévisible et vivant. Leur vaisseau ressemble à une couveuse artificielle. Il s'agit toujours d'une *expérience* ou d'un coup de dés, plus qu'une aventure. On joue ces hommes plus qu'ils ne jouent. Peut-être faut-il aussi, pour que le mythe se constitue, qu'il repose sur un rite ; et le rite sur la mort ? Or les rites cosmonautiques sont pauvres : le compte à rebours, le suspens, la peur de l'accident... Et l'accident spatial s'est bientôt banalisé.

Il y eut rite, peut-être, la première fois : ce don de quelques-uns, ces prémices de l'humanité, exposés à mourir sur la lune, ou pire, dans l'espace : nulle part – morts vraiment sans sépulture. Mais quelqu'un a-t-il béni ces hommes *sacrifiés* et prié ? Il était nécessaire de voiler le risque de la mort. On ne pouvait mettre en scène et célébrer une forme nouvelle, moderne, de sacrifice humain. Les bases de lancement ne pouvaient suggérer l'image de Moloch. La religion de l'espace, fille du Progrès, ne devait en rien de référer au sang ; elle ne pouvait davantage manifester,

dans ce lancement de satellites et de fusées, aux couleurs si vives, aux formes si pures, l'acte de guerre.

Au tournant de la Renaissance, nous nous sommes habitués à la pensée des antipodes, à l'image du globe terrestre, au ciel ouvert autour de nous. Nouveau tournant : nous savons que nous montons vers une lune qui pourtant n'est pas en haut. La terre n'est plus notre seul centre du monde, et nous plongeons et volons en esprit dans toutes les directions... Changer ainsi notre sens du centre et du haut et du bas, – quelle rupture !

Pourtant, cette rêverie, ou ce mythe : l'homme essaimé à travers le ciel, la Terre morte, vieille Égypte au cœur ancien du monde, mémoire, peut-être visitée encore parfois par quelques astronefs, berceau et tombe, ou bien disparue à jamais, soufflée et dispersée dans l'invisible. Alors, peut-être, dans les mythes des hommes galactiques, des colons et des voyageurs stellaires, la Terre leur sera ce que nous est le Paradis perdu qu'arrosaient quatre fleuves.

La conquête et l'apparition... Théologien, je montrerais que Babel est l'histoire entière de l'homme et que la conquête du cosmos, et de l'atome, en est peut-être le dernier *étage* ; je rappellerais que Babel est contredite et renversée par la lumière de la Nativité et le souffle de la Pentecôte : histoire et prophétie de notre salut, vrai sens de l'homme. Je montrerais que l'exaltation de l'aventure spatiale nous cache le noyau de Babel : la guerre ; et que rêver d'Extra-terrestres et de prodiges prolonge notre sommeil et nous égare. Et je dédierais cette méditation à saint Christophe, patron des voyageurs. À saint Christophe le géant, assassin repent, malfaiteur devenu doux et bienfaisant qui passe le fleuve immense et porte parmi les étoiles et les mondes l'Enfant qui tient entre ses doigts la rose du monde. Mais nous faudra-t-il un jour, et la terre devenue déserte, terre morte, porter l'Évangile du Christ à des peuples inouïs, que nous tiendrons pour humains ; comme nous le fîmes en Afrique noire et en Amérique ? Serons-nous le saint Christophe, le christophore, de ce monde inconcevable ? Ou le Serpent de ces Nouveaux mondes ? Porterons-nous sur les rives infinies du monde, en ses abîmes encore à naître, la semence d'une autre humanité ? Nos

barques sont-elles barques de l'espace ou du temps ? « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. »

Je ne sais plus l'année du lancement du Spoutnik mais je me rappelle un peu le jour : gris et doux. J'étais avec une jeune fille dont je touchais le manteau de daim le long de la Seine, accoudés au parapet, et dont j'espérais connaître le goût, tout en songeant à ce satellite invisible dont chacun disait qu'il marquait le premier jour d'une histoire nouvelle.

Ce n'est pas le jour où la télévision a montré le premier débarquement de l'homme sur la Lune que cela m'a fait quelque chose. Je n'ai pris conscience de la nouvelle que quelques années plus tard sur une autoroute des États-Unis en voyant, parmi toute la pacotille d'un drugstore, des diapositives et des cartes postales montrant sur ce sol polaire des hommes blancs et marqués à l'épaule du drapeau américain. J'ai senti une continuité entre le sol de cette route, son ciment, et celui où le Lem avait fini par poser les pattes. De la même façon que la guerre du Viêt-nam m'apparut véritablement réelle quand je lus en grandes lettres blanches sur un *pier* de New York des paroles de bienvenue aux *boys*.

C'était en 1957, je crois. Au dernier moment, et sans avoir eu le temps d'y rêver, je fis partie d'un voyage nombreux et mondial vers Moscou. À cette époque-là, la Russie venait tout juste de s'entrouvrir aux quelques touristes du Batory. En descendant sur le quai de Moscou, j'avais l'impression d'être en Chine, ou sur la Lune. Le premier soir, à peine installé à l'hôtel, je me hâte vers la Place Rouge. Il y a foule autour de ceux qui viennent de loin. Je revois, inexplicable dans la nuit, sur la Place Rouge et Saint-Basile, une lumière bleue, très douce et profonde. Dans un rêve que j'avais fait bien des années plus tôt, et alors que je n'imaginai pas être un jour à Moscou, j'ai vu cette même lumière.

Ce matin-là, j'étais bien surpris. Moi qui me crois indifférent à tout ce qui touche aux fusées, aux navettes, aux voyages en capsule, j'avais rêvé que j'étais sur la Lune. Rêve bref mais très

fort. Il est vrai que je n'étais ni le premier ni le seul à être sur la Lune. Et même il y avait foule dans les rues étroites et pentues. L'endroit ressemblait beaucoup au Mont-Saint-Michel. On était content d'y être mais sans étonnement. Une station de tourisme. Il y avait même quelques boutiques de souvenirs. La bonne et merveilleuse surprise était le sol rose de la lune.

Je rêve parfois de soucoupes volantes. Parfois volant très haut, parfois très proches, à hauteur des toits, sur la ville. Et de formes diverses. Enfin, je les ai vues ! Enfin, les voici ! On ne pourra plus douter de leur existence. L'incroyable est évident. Ce que j'espérais, sous l'ironie de tous, a surgi et traverse avec force le ciel ou se tient immobile. Dans un instant tout sera bouleversé.

Un jour d'été, dans un chemin de Gordes, soudain, ce sentiment : *je marche sur la terre, je touche l'écorce terrestre, je suis sur terre*. L'instant d'avant, j'étais dans la rêverie d'une promenade – ronces, murs de pierres sèches et leurs stries, cailloux qui roulent sous les pas, ornières, lumière d'été, au loin le Luberon. À cet instant, le présent s'éveille et s'éclaire. Le réel étonne. Comment dire ce qui s'éprouve alors ? II EST AUSSI ÉTRANGE D'ÊTRE SUR LA TERRE QUE SUR LA LUNE. Quelle aventure, apparaît là ! Les quelques pas que je fais alors sur la terre ne sont plus ceux d'un passant, d'un habitant familier, mais les pas d'un voyageur qui sait qu'ici et *maintenant* la Terre l'accueille, le porte, pour le temps d'une vie. Il aurait pu s'éveiller sur le dos d'un autre monde. Mais qui dira où est celui-ci ? Et dans quel temps notre histoire ? Je fais quelques pas encore, tout éveillé, sur cette terre qui est une autre lune. Puis tout redevient ordinaire.

Table de LECTURE ÉCRITE I

Lire aujourd'hui <i>Le silence de la mer</i>	7
Jean Rousselot : <i>Le fil rouge d'une vie</i>	10
Éloge du lutrin	12
Le lit d'Ulysse	15
Liminaire	19
Georges Perec	24
Robert Merle	26
Le premier roman de Jacques Duquesne	28
Saint-Pol-Roux le Magnifique	30
Cette lune qui est la mort (Lorca)	32
Jean Cayrol	38
Pour célébrer Pichette et <i>Les Épiphanies</i>	39
Jean Follain	42
Pour Fred Personne	46
« La Nef des fous » et le songe de Sebastian Brant	47
Rabelais. Le sel, la soif, le vin	49
De la métaphore	61
De la parole écrite	71
Entre le livre et la scène	78
Protée	78
Théâtre de Marivaux	79
Francis Ponge	87
Stéphane Mallarmé	90
Jean-Pierre Colas	91
Le Poète à New York (Lorca)	92
Pour un éloge du détour	96
Jacques Réda	98
<i>Les villes invisibles</i> (L'atlas divinatoire) d'I. Calvino	99
<i>Variations paysagères</i> de Pierre Sansot	101
<i>Le sentiment géographique</i> de Michel Chaillou	102

<i>L'homme de l'eau</i> d'Arthur van Schendel	104
La Salomé d'Apollinaire	105
<i>Le rêve est une seconde vie</i>	122
Florence	124
Avant l'aube	127
Jean Rousselot, <i>Les filets du réveil</i>	128
Christian Dotremont	129
Couleur des mots, couleur des livres	131
Hugo	137
Jules Verne grand-père initiatique	139
Labours célestes	141

Achévé d'imprimer
le 26 juillet 2014,
fête de sainte Anne,
par l'Imprimerie Launay,
45 rue Linné, Paris 5^{ème}.