

action
106 **POÉ**
TIQUE

LA FON
TAINÉ



M Á R I O

D E S Á C A R N E I R O

La Gessée - Jean Tortel - Jean Royère
Jacques Réda - Hubert Lucot - Léon Robel
Lionel Ray - Gérard Arseguel - Jean Todrani
Christian Tarding - Claude Adelen - J.P. Balpe
Craig Watson

106

action poétique

rue J.-Mermoz, Rés. La Fontaine-au-Bois, n° 2, 77210 Avon.



publié avec le concours du Centre National des Lettres

A PARAÎTRE

Le Sonnet en France, Poètes de la Réunion, Poésies en
U.R.S.S., Futurisme portugais.

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy.

COMITE DE REDACTION : Claude Adelen, Jean-Pierre Balpe, Yves Boudier, Martine Broda, Henri Deluy, Jean-Charles Depaule, Charles Dobzynski, Marie Etienne, Gil Jouanard, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Jacques Roubaud, Bernard Vargaftig.

SECRETARIAT GENERAL : Jean-Pierre Balpe.

COUVERTURE : Conception Jordi Vidal et Pierre Delvincourt.

DIFFUSION : A partir du n° 80 : Distique, 17, rue Hoche - 92240 Malakoff -
Numéros antérieurs au n° 80 : directement à la revue.

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 160 F — Etranger : 250 F
France : 8 numéros : 290 F — Etranger : 450 F
(Voir bulletin d'abonnement en fin de numéro.)

C.C.P. Paris 4294-55 - Action poétique.

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés

Gérant responsable : Henri Deluy
I.S.B.N. : 2-85464-05-0

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1987
N° Commission paritaire : 56995

Imp. Le Castellum - 30000 Nîmes

LA FONTAINE

Eloge d'un enchantement : Jean Tortel	2
Les fables (sonnets) de LA GESSEE, présentées par P. Lartigue	8
Bâtons rompus pour La Fontaine : Jacques Réda	12
Lève tes bras en haut : Claude Adelen	19
Le musicisme de La Fontaine : Jean Royère	22
Racine : les êtres... : Hubert Lucot	27
Apprentissage : Jean-Charles Depaule	29
Au centre des anthologies : Lionel Ray	30
Cinq fables électroniques... : Jean-Pierre Balpe	34
Amoureuement : sans langueur : Yves Boudier	41
Présence de La Fontaine : Léon Robel	43

MARIO DE SA CARNEIRO

Derniers poèmes : Mario de Sa Carneiro, traduits du portugais par Henri Deluy	47
--	----

POEMES

Résistances : Craig Watson, traduits de l'américain par Joseph Guglielmi	53
Le meurtre : Gérard Arseguel	56
Moitié longtemps : Jean Todrani	61
Ceruses : Christian Tarting	67
Roulette russe : Guy Jannin	73
Après les sargasses : Inigo de Satruestgui	75

NOTES INFORMATIONS EDITIONS REVUES

C'est ici le combat... Lionel Ray (Cl. Adelen) - La face et le lointain : Marie Etienne (Clarisse Nicoidski) - Marches forcées : Claude Adelen (B. Vargaftig) - Revues, notes, informations (H. Deluy) - Leçon du poème : Bernard Vargaftig (Jacques Demarcq) - Cartes et lettres : Dotremont/Butor (J-P Balpe) - Ni même : Jean-Luc Steinmetz (L. Ray) - Numéros disponibles - Des mots à ne pas oublier - Bulletin d'abonnement - La bouillabaisse de morue (H.D.)

ELOGE D'UN ENCHANTEMENT

Je regardais. La fourmi glissait sur la paroi trop lisse du bassin, celui de l'école, où les enfants se lavaient les mains avant de rentrer apprendre, à lire. La fourmi s'obstinait à remonter. Elle retombait, agitait un moment au fond, dans un peu d'eau, ses pattes impuissantes à s'accrocher. Elle tremblait peut-être de peur, recommençait, glissait, retombait. J'étais trop petit, mon bras était trop court pour atteindre le fond du bassin. Je sanglotais. Soudain, j'ai crié. Ma mère, l'institutrice, accourut. Peut-être ne vit-elle rien. Peut-être m'emporta-t-elle. Peut-être qu'aussi bien s'agissait-il d'une Fable dont j'étais un personnage. Mais les *Fables* nous attendaient dans la classe, et leurs animaux. Des images restaient suspendues, au tableau noir. Elles racontaient des histoires vraisemblables. Les animaux étaient intelligents. Ils parlaient. Ils s'effrayaient et dévoraient. Ils songeaient. Ils pensaient à leur mort ou à leur puissance. Ils parlaient et nous les comprenions - et encore : la maîtresse expliquait ces images en utilisant un langage qui ne lui était pas habituel et soudain si transparent que nos cœurs battaient d'angoisse quand

*Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure,*

car nous regardions la mort s'avancer pour interrompre cette clarté.

Cela se passait ainsi, qu'un lion roi se laissait prendre au filet, que Dom Pourceau lucide allait dignement à l'abattoir, que le renard gourmand savait attraper le fromage, que par contre les raisins trop hauts il les déclarait trop verts ; qu'un lièvre songeait. Que *les vents et les vôleurs viendront* - et qu'on se tait par dédain de la plainte. Toutes ces bêtes regardaient un peu plus haut que leurs chances ou que leur destin. Elles savaient quelque chose :

*Quand le mal est certain
La plainte ni la peur ne changent le destin.
Et le moins prévoyant est toujours le plus sage.*

Peut-être. C'est comme si c'était vrai. En tout cas, le rêve est toujours là, (La Fontaine disait le songe), et nous rencontrons ces êtres étranges et familiers non tant sur les chemins que le soir, en nous, dans la chambre. Ils nous occupaient, (sans doute à l'instar des Journaux Illustrés que nous cachions dans les cartables et c'était comme des futures B.D., de futurs écrans...) avant le sommeil ; nos effigies, nos désirs imprécis et les sanglots de l'enfant qui ne pouvaient pas sauver la fourmi.

Tous les êtres parlaient et parmi eux, plusieurs humains. Surgit alors le langage nouveau : c'est que quelqu'un les faisait parler et savait qu'il le faisait. Savait donc qu'il provoquait l'univers naturel qui bascula dans un espace différent, celui du langage : «langue des dieux» - disons vers - qui traduit, qui remplace donc les innombrables voix naturelles reconduites

...au silence des bois.

*Là, sous d'âpres rochers, près d'une source pure,
Lieu respecté des vents, ignoré du soleil.*

machinerie que le poète utilisa «aux bords d'une onde» multipliée en d'innombrables miroirs dont l'eau sera toujours, lustrale, celle qui désaltérerait l'agneau - victime en vue d'opérer je ne sais quel renversement.

*C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure
Traduisait en langue des Dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant la voix de la nature.
Trucheman de peuples divers,
Je les faisais servir d'acteurs en mon ouvrage ;
Car tout parle dans l'univers ;
Il n'est rien qui n'ait son langage.*

Cela, La Fontaine l'écrit en épilogue du Livre onze des *Fables* : c'est-à-dire juste avant le déploiement suprême du douzième ; avant la «leçon» qui sera «la fin de ces ouvrages», quand le poème qui pourtant nous conduira bientôt au «désert» - lieu où l'on demeurera sans «plainte» ni «peur», presque achevé, se contemple déjà en se désignant comme une foule. Il se constate bruissant, presque encombré d'«êtres», de «peuples divers» qui parlent tous selon «la voix de la nature» ; lui, miroir de lui-même et celui de l'univers où tout a son langage. Où, tout, peut-être

n'est que langage. La Fontaine ne le dit pas expressément ? Certes, mais l'obscur clarté de l'universelle parole propose, comme une espèce de don, le mystérieux problème du qui parle ? En tout cas, le poète traduit (c'est-à-dire renversa) l'univers naturel des êtres et des choses, en vue d'informer d'un autre, ou de former cet autre qui en sera la justification (et c'est alors qu'interviendrait la beauté) - en même temps que, par rapport au premier, l'univers-langage sera «mensonge».

*Le mensonge et les vers de tout temps sont amis.
Mais je ne me crois pas si chéri du Parnasse
Que de savoir orner toutes ces fictions.
On peut donner du lustre à leurs inventions :
On le peut, je l'essaie ; un plus savant le fasse.
Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau
J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau ;
J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes
Sont devenus chez moi créatures parlantes.
Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ?*

Les *Fables* sont un grand événement. Il y a d'ailleurs en elles une part de mystère qui n'est pas encore levée. Mais événement, non seulement parce qu'elles regagnent l'imaginaire originel, mais aussi parce que, et peut-être pour la première fois, l'écriture organisée en poème met en cause les rapports du langage avec le réel visible, dans une espèce de clarté, complexe et pure et qui contient donc sa propre antinomie, légère en apparence (comme on dit du temps), mais dont *les plus beaux jours sont des secondes nuits*-celles, certes, qui pourraient figurer le pessimisme radical du moraliste le moins illusionné, mais aussi la «seconde nuit» qui depuis Scève et Tristan jusqu'à, plus tard, Mallarmé est l'autre nom du Jour. On se demande (et je ne prétends pas répondre) comment faire coïncider le pessimisme de La Fontaine, beaucoup plus absolu que celui de ses maîtres Epicure et Lucrèce, mais il est vrai qu'il est «lucide», avec l'allégresse verbale des *Fables* comparable à une danse de constellations, la certitude sans faille de maintenir le verbe en état de clarté. Dans un système souvent composé d'élégances sociales se soulève une sorte de divulgation, peut-être «enchantement», peut-être «mensonges», à coup sûr espace spécifique, verbe-objet, où les «créatures parlantes» se confondront avec la parole elle-même.

Mais, c'est sitôt après avoir commencé les *Fables*, non pas avant (et on aimerait connaître la date exacte de la révélation - ou de la certitude acquise), que La Fontaine (Livre II. Fable I) prévient que son langage est «nouveau». Il ose le dire. Et prenons garde. Cet homme qui approche de la cinquantaine a beaucoup composé avant 1668. Il n'a rien d'un jeune dévastateur, rien d'un Théophile en face d'un Malherbe, (rien d'un Rim-

baud...) ; il est plutôt un des exemples d'un snobisme, poétique et politique, celui de l'épicurisme poli des Bouillon et de Mme de Sévigné, assez à l'écart de l'idéologie officielle. Il a toujours été convié aux Merveilles de Vaux dont il a écrit *Le Songe* ; il était resté l'ami fidèle de Fouquet : donc opposant au régime. Dans la tradition de Voiture, peu après Benserade et Sarazin, il avait composé des *Elégies* et des *Ballades* ; il avait écrit *Adonis* et, plus facilement des *Contes*. Très exquis tout cela : parfois même beau, de tout le subtil secret du préclassicisme finissant - mais n'étaient pas nouveaux ces genres, depuis longtemps maniés.

Certes, les *Fables mises en vers* seront un genre nouveau. Mais La Fontaine se présentera comme une espèce de traducteur. Il compile ; ne prétend pas inventer les sujets de la narration, on pourrait dire les schémas de ses poèmes. Nous savons, et il sait qu'il les emprunte à d'autres, qui eux-mêmes les ont plus ou moins recueillis en tant qu'exemples didactiques : Esope et Phèdre, bien sûr, mais aussi les Fabliaux et Horace, Abstemius, Bidpai, n'importe quoi, chinois ou grec.

Pourtant La Fontaine ose écrire « langage nouveau » ? Il dit même : « j'ai passé plus avant ». Plus avant que quoi - et dans quelles terres s'engage-t-il ? Il l'ose parce qu'il le sait, et que cette assertion va au delà de toute rhétorique, y compris la sienne. Celle-ci, en effet : hétérométrisme et litote, polysémie, polytonalité des rythmes diversifiés, euphémismes, légèreté du tracé, est directement issue de ses prédécesseurs immédiats, dont l'un d'eux pensa même le gêner. Saint-Amant, (celui de *La Jouissance*), Sarazin, Benserade avaient déjà décorseté la strophe, libéré son corps enchaîné par Malherbe. Trop aisément parfois, ils faisaient circuler le poème à l'intérieur de lui-même par le jeu d'une hétérométrie systématique, que Tristan n'avait fait que percevoir. Ainsi par le seul élargissement d'une strophe autrement ponctuée, le corps verbal freiné jusqu'alors, était devenu disponible en vue d'un certain bonheur qui n'était que celui de bien dire. Mais, avec la même intelligence du vers que celle de ses devanciers immédiats et de ses compagnons, La Fontaine opéra soudain une rupture totale. Il passe plus loin à partir, au moyen, au delà de ce langage policé, extrêmement conscient de son charme, qui était l'expression d'une génération et manié par tous à ce point qu'il risquait de s'exténuer. Il fait le pas imprévisible, et il est plus avant, ailleurs. Il a gagné, sans qu'on puisse savoir où se trouvait la frontière, un domaine de lumière qu'il appellera la solitude. *Solitude où je trouve une douceur secrète...* Elle est évidente (et on se demande encore ce qui le sépara), tandis que l'univers plausible (et mêlé) des choses naturelles, des actes sociaux et moraux et des paroles importunes, dont on n'attend guère que *les vents* et *les voleurs*, loin de se laisser abstraire par le silence, devient celui où des « créatures parlantes » engagées dans un certain « fracas » et « guerre continue », contemplent l'immense clarté d'un désert aléatoire. Tout changea de sens et de lumière. Le langage est bien nouveau de qui, tout en maintenant sous la pensée et le regard, le monde habituel, le transforme et le renverse, le transcende en

atteignant aisément (car nulle peine, nulle sueur...) un autre espace, problématique jusqu'à lui. Une fable, (fiction, mensonge) ? Un rêve poursuivi ? Les *Fables* sont pourtant une écriture réelle, abondante en histoires et en significations, un permanent contact avec le monde.

Nous savons que l'épicurien marginal ami des jansénistes, ne se lamente pas sur le monde. (*Fit-il pas mieux que de se plaindre*) et la condition qu'il nous impose, pas plus qu'il ne se révolte contre eux. Il reconnaît (il constate), le monde dans sa relativité habituelle.

*Tout au monde est mêlé d'amertume et de charmes
La guerre a ses plaisirs, l'hymen a ses alarmes.*

La Fontaine admet poliment qu'on se livre à des activités nécessaires :

*Ce n'est pas qu'un emploi ne doive être souffert.
Puisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malade,
Il faut des médecins, il faut des avocats.*

Quant à lui :

*Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
J'aurai vécu sans soin et mourrai sans remords.*

Egoïsme transcendant, sans doute, de qui obtint, de lui-même et grâce à quelques autres, une liberté (sociale, philosophique, morale) quasi scandaleuse et s'avança chaque jour un peu plus vers quelque désert imaginaire, le lieu de la contemplation.

Et certes : ni Pascal, ni Spinoza. La Fontaine les laisse occuper leurs places. Tout juste s'insurge-t-il contre Descartes qui refuse aux bêtes la pensée (est-ce-à dire le langage ?). Ni mystique, bien sûr. Dans cette espèce d'indifférence métaphysique - il est vrai que son siège était fait - La Fontaine change cependant le monde rien qu'en passant plus avant ; rien qu'en portant son regard sur toutes choses, rien qu'en maniant jusqu'à l'extrême l'écriture, celle qui deviendra, pour Baudelaire, un procédé de « sorcellerie évocatoire ». C'est à ce propos que lui-même prononcera le mot enchantement.

Il ne s'agit ni de la condamnation, ni du salut d'un univers qui n'est que ce qu'il est, et dont la qualité consiste en ce qu'il peut être parlé. Il

s'agit de constater l'universelle parole qui le forme, qui le désigne dans sa forme - et que le poète prend en charge. Dans l'univers désillusionné, mais accepté apparemment comme tel (*Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence*, dira encore Baudelaire...), la parole est conférée à tous : en même temps qu'au langage lui-même, dès qu'il est l'acte poétique. Le poète exigeant sera donc compris dans la foule du langage total. Si bien que, désormais, nous ne saurons plus *qui parle*. En tout cas, il n'y aura plus rien à interdire de ce que dit le monde. Tout est là, dans une présence multiple qui le délivre et peut-être l'illimite. On dirait donc que la *Fable de La Fontaine* autorisée par les exercices verbaux qui la précèdent, tend à occuper toute la place, toutes les places y compris celle du mensonge («le mensonge et les vers sont amis»), dans la mesure où le complexe suppose nécessairement l'entrée de la contradiction dans un présent infini.

Je passe ainsi, irrésistiblement, convaincu par je ne sais quelle lucide grâce, dans une espèce d'étendue dont je ne sais guère mesurer les contours. Mais je suppose, puisque j'écris, qu'elle peut s'appeler bonheur. Je suis dans le langage. Je ne suis plus l'enfant que fascinaient des images suspendues et qui...

Nous avons vieilli. Un peu loups un peu agneaux. Nous avons engrangé un stock de langages divers que nous pouvons croire inépuisables. En tout cas, nous sommes dedans. Il suffit parfois de quelques gouttes, transparentes à la fontaine, pour que s'irradient les forêts profondes.

Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ?

On tremble un peu, de jouissance.

LES FABLES (SONNETS)

Rien ne rend sourd comme être du bon temps.

On se demande ce que lisaient les classiques, des mains de qui Malherbe avait fait tomber Du Bellay et Ronsard.

Tel n'est pas le cas de La Fontaine dont les fables font écho aux fabliaux et qui garde le goût de composer des stances en «vieil style», à la manière du temps passé. Il connaissait le Blason des fausses amours, qu'il attribuait à Crétin car on ne savait pas alors que l'auteur était le Moine de Lire : Guillaume Alexis, et cela lui inspira un Janot et Catin sautillant :

Un beau matin
Trouvant Catin
Toute seulette
Pris son tetin
De blanc satin
Par amourette

...

Dans ce petit poème, il se réjouit d'un étrif (dispute) cueilli chez Villon ou Rabelais, ou du parfait d'un verbe désuet : querre, et il s'amuse aussi à verser des plours sur les beaux jours. Le rythme original de la strophe est pour lui plaire (4 a 4 a 4 b 4 a 4 a 4 b 4 b 4 b 8 a 8 b 8 b 8 a) et l'on imagine l'attention qu'il pouvait apporter aux répliques du gentil homme :

Trop je congnois
Touz vos tournois
Et vostre luytte;
Mais pour hault bois
Ne telz habois
Je ne m'effritte.
Vostre poursuytte
N'est pas petite :
Vous voulez donc que desormais
je face de la chatemitte,
Papellardant comme ung hermitte ?
Rien, rien, ne m'en parlez jamais.

Ung jouvenceau
Soubz le chapeau
Qui songe et traîne,
C'est dormant eau
Qui son bateau
Point ne demaine.
Or se pourmaine
Comme ung chanoine,

Car tant soit il puissant et beau,
S'il n'ayme, ce n'est que une graine,
Ne quelque traffique qu'il maine
Je n'en donroye pas ung naveau.

.....
etc

Cela dit, la réponse morale du religieux n'est pas moins attachante. Mais tout ceci est relativement connu : il existe une note dans l'édition de la Pleïade.

Il n'est pas sûr, par contre, que l'on se souvienne d'un autre poète qui écrivit des sortes de sonnets-fables une quarantaine d'années avant que La Fontaine ne vienne au monde et en un temps où l'on avait déjà oublié les fabliaux. Je songe à la Gessée dont les Premières œuvres françaises parurent en 1583 chez l'éditeur Plantin à Anvers.

Ce gascon est né à Mauvoisin (dont il fera Malvoisie en hommage à son vin), sans doute, en 1550, puisqu'il écrit qu'il n'avait pas neuf ans lorsque "Montgomery / de sa lance fatale occit le roy Henri". Sa carrière commence à la cour de Jeanne d'Albret, à Bordeaux, mais après la mort de cette reine de Navarre il voyage à Genève, Lyon, puis entre au service du Duc d'Anjou, François d'Alençon qu'il accompagne à la cour d'Angleterre en 1579. Les projets de mariage entre Elisabeth et François n'aboutissant pas, ce dernier se rend, deux ans plus tard, à Anvers où il est «inauguré» Duc de Brabant, Comte des Flandres. A cette date, La Gessée a publié une «exécution sur les infracteurs de la Paix» en 1572, un «Discours sur le siège de Sancerre» en 73, et des «Larmes sur Claude de Lorraine et Henri de Foix duc de Candale» qui avaient été tués à Sommières. Dans un genre moins solennel, il donne les Amours de Grasinde en 1578 mais c'est à Anvers, à l'incitation du Duc d'Anjou, qu'il recueille ses poèmes.

La Gessée ne pouvait rêver meilleur éditeur que Plantin et les «Premières œuvres françaises» de 1583 sont d'une grande beauté typographique. Si importante nous semble cette publication, elle s'annonce comme échantillon d'une œuvre beaucoup plus vaste et qui devait comporter jusqu'à des tragédies. Or, après la mort du Duc d'Anjou, le poète reste silencieux, ou presque. On ne connaît de lui que 101 quatrains philosophiques parus en 1595.

Le lieu n'est pas ici d'aborder l'ensemble de l'œuvre. On a choisi quelques sonnets qui peuvent faire songer à la Fontaine par le sujet choisi, par le goût d'un certain «négligé» de l'écriture, ou simplement par la distance prise avec le monde.

Pierre LARTIGUE

Je travaille sans peine, et traçant la peinture
De mes tableaux parlans, je ne sçay tant songer
A les polir d'un lustre, ou d'un fard mensonger :
Et ne geine les traitz de ma simple écriture.

Mon âme grosse enfante au plaisir de Nature
Et ne suis-je forcé pour un vers allonger
D'espuiser ma cervelle, ou mes ongles ronger :
J'escris, et couche aussi ma verve a l'aventure.

C'est pourquoy soupirant ces soupirs souspirez,
J'en chante quelquefois mes regretz empirez ;
Et que je mesle icy cent noms non périssables

Toujours l'horrible Mer ne tempeste, et ne bruit :
Toujours le Ciel ne tonne, et vangeur ne destruit
La malice, ou l'orgueil, des hommes punissables.

•

La Mouche peinte est marque d'impudence,
Le devant seul du Lyon, c'est pouvoir :
Son corps pourtrait, la fureur nous fait voir :
Et le formy sagesse, et providence.

Un Ciel d'où chet rosée en abondance,
D'art et science, entr'ouvre le miroir :
Le Pelican fait la fraude apparoir,
La Perdris met l'injure en evidance

La cicoigne est l'amitié des parans,
L'ingratitude es Colombes je prans,
La Chèvre encor l'homme oyant nous enseigne.

Moy je veus prendre une propre couleur :
Et pour montrer ma playe, et mon malheur,
Un noir Corbeau me servira d'enseigne.

Que me vaudroit sembler à la Cygalle,
Qui tout l'Esté s'enroue de son bruit :
Quand mesnager le bon Formy construit
Son magasin, d'une peine inégalle ?

Elle se paist de liqueur matinalle,
Et ne prévoit la Brume qui la suit :
Quand l'autre s'arme, et de jour et de nuit,
Pour fuyr hardi la disette Hyvernalle.

Certes mieux vaut moins dire, et faire plus,
Pour m'esprouver mille ennuis superflus :
Mais si faut-il s'ayder soy mesme encore.

Ainsi jadis le porte-masse Dieu
Dit au charton, surpris en bourbeus lieux :
Pendant qu'oysif son secours il implore.

BATONS ROMPUS POUR LA FONTAINE

*Qu'elle soit modeste ou hautaine,
La poésie, art délicat,
Exige de son avocat
Qu'il ne coure la prétentaine
Mais se montre net, cohérent
Sur un sujet s'évaporant.
Or à propos de La Fontaine
— La grâce même — je ne pus
Que parler à bâtons rompus.*

La Fontaine paraît osciller constamment entre deux pôles : l'engourdissement d'un demi-sommeil, l'allégresse d'un éveil subit. Ces deux états se sont comme spécialisés dans son œuvre. Les grands récits poétiques appartiennent au premier, l'autre s'exprime surtout dans les *Fables*, dans leur mouvement qui part avec une sorte de foudroyante douceur et se boucle au bout d'une ligne en apparence quelquefois capricieuse. Mais elle est déjà tout entière fixée par la prestesse du début, comme peut l'être la forme d'un vase par le coup de pouce initial du potier. C'est d'une grâce si parfaite qu'on n'ose parler de «gracieux». Plutôt est-ce logique, mais d'une logique à chaque fois réinventée, et qui s'enchantent d'aller, comme par un chemin imprévisible, droit à son but. Il n'y a pas deux *Fables* de forme vraiment semblable. Virtuose accompli, La Fontaine aurait pu les traiter en quelque deux cent cinquante sonnets, par exemple. Mais d'abord on suppose que cela l'eût profondément ennuyé, renfoncé bien au-dessous du fécond demi-sommeil qui souvent l'occupe. Puis il pensait aussi à une léthargie du lecteur, dont il faut sans arrêt piquer l'intérêt par une nouvelle surprise. Tenant ainsi grand compte de son public, duquel en retour il dépendait : le roi, les Grands, les gens de qualité, les gens d'esprit, les confrères toujours disposés à quelque perfidie.

Mais il connaissait ce public, assez restreint, au contraire du poète moderne qui, ne sachant jamais trop à qui il s'adresse, ni même si on l'écoute, a résolu la chose en ne s'adressant qu'à soi dans sa langue propre (ou dans le sabir de sa tribu), mélange de dépit, d'orgueil et de solitude malheureuse : rançon d'un mépris approuvable pour l'état qui a pourtant cessé d'être souverain. Mais justement : l'absence de pouvoir absolu laisse place à des pouvoirs relatifs, bien trop peu confiants en eux-mêmes pour qu'on ait foi en eux. Ils ont des concurrents de même nature, qui attendent leur tour (qui viendra), et ce n'est plus alors au pouvoir qu'une épître

dédicatoire aujourd'hui s'adresserait, mais à son fantôme incarné fugitivement par un homme, une «classe», un parti. Y compris dans les plus massives dictatures qui, si même elles en appellent à une vérité philosophique ou à celle d'une tradition, ne prétendent pas relever d'un droit divin que personne (ou presque) au temps de La Fontaine ne contestait agressivement. Sa grande liberté est de celles qu'autorise et favorise la monarchie de droit divin. D'autant plus remarquable dans son cas marqué de déboires et d'infortunes : Fouquet. Sa fidélité ne l'engage jamais à une révolte ouverte (on ignore donc s'il fut pour tout de bon révolté). Il déplore, plaint, conseille, console, espère et implore la clémence de Louis. Ne perd aucune occasion de proclamer sa gloire qu'augmenterait la mansuétude. Prudence et politique, peut-être, mais aussi réalisme naturel, puisque vont ainsi le monde et les lois de l'univers. Lois assez bien conçues pour qu'on reste libre, au risque de perdre la plus haute faveur, de se conduire avec noblesse ou dignité. Et, en somme, à sa fantaisie.

Les *Fables*, filles de l'éveil, représentent l'opposé des poésies de cour et de circonstance, nullement sans charme du reste, et où presque toujours le roi n'est célébré qu'indirectement, par le biais d'un événement familial ou militaire, à travers un de ses proches ou de ses favoris (Lulli, par exemple). A la prodigieuse ménagerie empanachée de Versailles, et par l'intermédiaire du Dauphin ou de Madame de Montespan, La Fontaine offre ses animaux communs, et si communs qu'on ne peut leur faire grief d'une certaine liberté de langage, et d'opinions. Des animaux qui parlent feront nécessairement sourire, même si le plus commun n'est pas l'espèce ours, chien, lièvre ou fourmi, mais le sens dont ils font preuve au besoin et adéquatement terre à terre :

*Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes.
Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.*

Mais instruire sans distraire, non. Il y faut du plaisir et par conséquent de la variété. Et si c'est un défaut de l'esprit que ce perpétuel besoin de changement pour demeurer alerte, une part du génie de La Fontaine réside dans l'emploi de ce défaut. Comme dans les *Contes*, où il s'est d'abord plus laborieusement exercé, l'incitation lui vient certainement du sujet, qu'il traite à tous les coups selon le mouvement, le rythme et la couleur qui, absolument, lui conviennent.

Et, depuis le démarrage qui nous cueille comme un tapis roulant jusqu'à la moralité qui fait rebondir la chute, la laissant en sursis dans un autre registre, le récit de chaque *Fable* se réduit à l'essentiel de ses accidents et de leurs liaisons, les uns préservés de toute sécheresse, les autres tout en souplesse. C'est plus sensible encore quand leur rapidité fait à la fois tremplin et amortisseur élastiques. Vives, en général, les *Fables* ne sont donc jamais des esquisses ou des schémas. Toute la profondeur d'une histoire s'y ouvre et bouge pour le lecteur sous l'enchaînement heureux, inattendu, de ses phases et des détails plus qu'adroitement choisis qui les

évoquent. Mais impossible — et inutile — de s'attarder :

avec une justesse des cadences qui élimine la hâte, un preste mouvement nous emporte, d'où naît en fin de course l'impression euphorique d'avoir frôlé l'ampleur. C'est le paradoxe de ces apparentes miniatures, où s'ébattent d'autre part des bêtes auxquelles, sans doute, on ne croit pas trop, mais qui ne sont pas non plus de pures allégories. La netteté hardie de bien des moralités nous retient de croire qu'il s'est agi d'un procédé pour faire passer la pilule. Certainement La Fontaine s'est complu dans ce petit monde de plumes et de poils.

Pour employer des mots de nos jours, on dira qu'un affectueux humour, et d'ailleurs toute une tradition peut-être ésopienne que populaire et médiévale française, nourrissent son anthropomorphisme. Sur nous, les seuls noms du renard, de la chèvre ou de la belette exercent un heureux effet ambigu. D'autant qu'il les peint souvent au physique en trois mots avec l'art d'un parfait naturaliste, et que sa psychologie aventureuse s'harmonise bien avec ces traits. Aux animaux dont il se sert, La Fontaine accorde une marge d'autonomie où ils filent sous nos yeux comme dans un bois. Ce sont en somme de vrais animaux de féerie. Par là le songe du demi-sommeil se retrouve jusque dans l'éveil aigu de la fable et, incidemment, on ne s'étonne pas qu'une pédagogie aujourd'hui discutée ait longtemps offert ce merveilleux en pâture aux enfants. Cependant la plus authentique merveille des *Fables* tient dans leur versification. Le mouvement qui les porte, la justesse des liaisons et des raccourcis narratifs, celle des notations descriptives, leur singularité qui se renouvelle en fonction du récit : tout enfin y procède d'un art des vers où, à un degré unique dans notre langue, s'unissent une maîtrise assez profonde pour paraître nonchalante, la fantaisie la moins gratuite, une extrême flexibilité. Le « beau vers » n'est pas rare chez La Fontaine, on en citerait des quantités (la plupart bien connus du reste), mais, à moins que situé en fin de pièce, comme le couple fameux qui conclut *Le chêne et le roseau*, le plus souvent il tranche à peine sur la beauté homogène du discours où il est pris. Sa note élégiaque ou lyrique, le charme (au sens un peu magique qui se dégage de telle suite de syllabes en rapport harmonieux et secret avec le sens qu'elles portent), semblent naître discrètement du rythme global du poème dont aucune inégalité de langue, de composition et de métrique ne vient troubler le déferlement. Ainsi d'une longue suite de vagues régulières que, de loin en loin, couronne une fugitive et muette scintillation d'écume. On ne s'en trouve que plus démuné pour comprendre comment tant d'accidents métriques réussissent à ne pas troubler l'homogénéité des *Fables*, et mieux : pourquoi chacune d'elles tire la sienne de la diversité des vers.

Mais c'est que la moindre extravagance, la moindre inflexion qui détonne sont exclues d'une langue à la lisse transparence de ruisseau, et que — c'est ici une redite — le vers tout ensemble y épouse et dirige les accidents mêmes du récit. Souverain dans cette désinvolture, La Fontaine peut se

permettre tous les écarts. A la fable parfois il ajoute : des réflexions préliminaires, des digressions morales ou des à-propos élégiaques. La fable alors devient un des développements de ce libre discours, non pas sans règles, mais qui — outre la parfaite convenance mutuelle d'un ton, d'un art et d'une philosophie modeste — ne connaît que celle d'une liberté consciente de ses bornes et de ses pouvoirs. Ainsi, en post-scriptum du *Songe d'un habitant du Mogol*, trouve-t-on l'une des pièces les plus typiques du lyrisme de La Fontaine. *Si j'osais ajouter au mot de l'interprète*, dit-il, *J'inspirerais ici l'amour de la retraite*. Même héritée d'Horace, et de sa résurrection chez Ronsard qu'il a traité sans ménagements (suivant en cela toute son époque qui préférerait Marot), sa morale de l'*otium* et du *carpe diem* possède une tournure personnelle, qu'elle doit à la sincérité. Songeant au doux loisir qui lui permettrait de courtiser enfin assidûment les neuf Muses, et Uranie en premier lieu; mais ne s'estimant pas *né pour de si grands projets* et formant le vœu d'y pouvoir célébrer au moins *quelque rive fleurie*, comme en maint autre endroit de son œuvre il avoue son aspiration profonde au délice du sommeil. *Moi qui suis enfant du sommeil et de la paresse*, écrit-il un jour à sa femme, au début du voyage qui le conduisait en Limousin. A peine a-t-on parcouru trois lieues qu'il faut bien se reposer deux ou trois jours, à Clamart où, il le précise, *je me promenai, je dormis, je passai le temps avec les dames qui nous vinrent voir*. Ce temps que le « Jean » d'une célèbre épitaphe avait arrangé en deux parts,

*dont il soulait passer
L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.*

L'imagerie n'a donc pas entièrement tort, encore que La Fontaine ait pu mettre quelque malice à en favoriser l'ébauche. Elle naît chez ses contemporains qui l'ont vu souvent ahuri, distrait, un peu hagard, figure presque trop éloquente, ou réduite au cliché, du poète perdu dans sa rêverie et le compte de ses syllabes. Pourtant ses vers contiennent un élément impondérable qui les rend d'une matière à la fois pulpeuse et nuageuse, d'une fluidité sensuelle comme les réminiscences qui, dans un demi-sommeil, mêlées à nos impressions immédiates, composent avec elles un flux voluptueux où les mots peu à peu surnagent, s'abandonnent au courant que l'instinct de la scansion gouverne et régularise sans en changer la pente ni contraindre le naturel. C'est alors ce flux tout entier dont la trajectoire nous enchante, mais qui, çà et là, comme un rivière égale paraît soudain plus ample dans une courbe ou s'émouvoir avec d'harmonieux remous, laisse à peine briller entre ombre et lumière, les passages de son parcours où le lecteur le moins complaisant abandonne les rames de sa barque et se laisse délicieusement porter :

*Solitude où je trouve une douceur secrète.
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit goûter l'ombre et le frais ?
O qui m'arrêtera sous vos sombres asiles ?*

...
*Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets
Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie !
Le Parque à filets d'or n'ourdira point ma vie;
Je ne dormirai point sous de riches lambris.
Mais voit-on que le somme en perde de son prix ?
En est-il moins profond, et moins plein de délices ?*

Le sommeil ou, plutôt, cette frange indécise où l'on flotte entre la raison vigilante mais charmée et l'approche délectable de la torpeur, on peut, tel que le pratique La Fontaine, l'assimiler à volupté. Et peut-être n'a-t-il pas écrit une suite de vers plus mélodieuse, donc plus conforme à cette poétique sommeilleuse de son art, que l'hymne à la Volupté qui clôt le récit des *Amours de Psyché et de Cupidon*. On pénètre, avec ce roman, non pas au-delà des *portes de corne et d'ivoire*, mais dans une région intermédiaire où rêverie, féerie, c'est tout un. La frange étroite entre veille et sommeil s'est métamorphosée en étendue. On n'y rêve pas mais on y suit les péripéties d'une histoire à laquelle le merveilleux mythologique prête les caractères d'un songe. On y est d'ailleurs introduit, et pour ainsi dire initié, par un premier passage parmi d'autres merveilles, où l'industrie humaine rivalise avec le fabuleux. Ce sont les merveilles de Versailles, avec son zoo surprenant, et où les quatre amis qui cherchent l'endroit idéal pour écouter le récit de Poliphile, commencent par admirer «l'artifice et les diverses imaginations de la nature, qui se joue dans les animaux comme elle fait dans les fleurs». Puis il s'attardent dans l'Orangerie, dînent, visitent le Château et, afin de jouir aussi commodément que possible de la lecture (car il fait chaud), leur petite «Académie» s'établit pour l'entendre dans une grotte, symbole de la retraite et de l'accès à toutes sortes de mystères, au nombre desquels on peut compter celui de la volupté. C'est la grotte de Thétys (qui devait être plus tard démolie), assez prodigieuse machinerie de musiques à échos, de jeux d'eau impalpables ou volumineuses. Mais «le grand chaud étant passé», nous retrouverons les amis assis «sur le gazon qui borde un ruisseau», après une manière d'entracte qu'ils auront employé à déambuler en devisant et philosopant sur la poétique, admirant encore au passage d'autres splendeurs de l'architecture et des jardins, non moins extraordinaires que celles du temple de Cythérée dans la description que Poliphile on donnera bientôt. On ne sait si l'imagination du poète, évoluant parmi des dieux, l'emporte sur les desseins grandioses du monarque, tel un rêve matérialisé dans la pierre et les massifs par les plus habiles ingénieurs. On circule entre deux univers qui se reflètent. L'un emprunte son faste à une mythologie de théâtre, dont les fictions mythologiques de l'autre s'inspirent en retour. Cette contamination mutuelle crée à vrai dire un troisième univers qui participe des deux, sans plus de cloisons qu'on n'en trouve dans les songes, et se déploie effectivement dans *Le Songe de Vaux*.

On connaît l'histoire de cette œuvre commandée par le Surintendant, et qui devait rester inachevée pour des raisons non moins connues. Douze ans après sa conception, La Fontaine en joignit les principaux fragments au recueil des *Fables nouvelles*. S'il surprend en un temps où, pour plaire, mieux valait offrir au jugement des ouvrages plus régulièrement composés, l'attachement de La Fontaine au sien s'explique sans doute par une fidélité courageuse à son mécène, mais aussi par une juste estime de sa valeur. Incomplet, morcelé, divers au point de présenter un certain désordre, le *Songe*, en plus de la qualité particulière de chacun de ces morceaux, tire des ses défauts mêmes, ou de ses lacunes, celle de s'adapter davantage à son sujet que s'il avait pu entrer dans un plus cohérente structure. Vers et prose mêlés, le poème ébauché semble s'abandonner tout entier à la gouverne capricieuse d'un rêve. Pour décrire la splendeur de Vaux, qui ne serait que bien plus tard en sa plénitude, La Fontaine compte qu'il n'avait que trois moyens : «l'enchantement, la prophétie, et le songe». Les motifs proprement techniques qui le firent renoncer aux premiers, ne nous cachent pas les raisons qu'il avait de préférer sans débat le troisième : *moi qui suis enfant du sommeil et de la paresse...* Et s'adressant au Sommeil en propre :

*Tu sais que j'ai toujours honoré tels autels;
Je t'offre plus d'encens que par un des mortels.*

«Je feins donc», écrit-il dans l'*Avertissement* de 1671, «qu'en une nuit de printemps m'étant endormi, je m'imagine que je vas trouver le Sommeil, et le prie que par son moyen je puisse voir Vaux en songe /.../ A peine les Songes ont commencé de me représenter Vaux que tout ce qui s'offre à mes sens me semble réel; j'oublie le dieu de sommeil, et les démons qui l'entourent; j'oublie enfin que je songe.»

«Je feins que je m'imagine...» Nous sommes évidemment encore loin du rêve nervalien, romantique et initiatique, accueilli comme une grâce ou subi comme une fatalité. Pour une part, le songe de La Fontaine est un procédé littéraire qui nous entraîne à travers tout un magasin d'époque peuplé d'allégories conventionnelles, un ballet réglé dont les exécutants, souvent reconnaissables, se parent des attributs d'une mythologie pour nous désuète, un peu mièvre parfois, car nous avons perdu le sens et le goût de la féerie. A Vaux, à Versailles, on pouvait «feindre s'imaginer» danser sur l'Olympe ou sur le Parnasse; Louis et Fouquet mimer sur un mode à la fois plaisant et grave l'allure et le caractère des dieux. Cette féerie couronnait et, à sa manière (comme d'une autre, opposée, les fastes et tonnerres des chaires et des autels), transposait le dérèglement humain dans la sphère des harmonies. Feindre qu'on imagine est un jeu et, de ce jeu parmi les divinités et les nymphes, La Fontaine sut se dépendre pour jouer avec le corbeau et le renard. En un sens comparables, ces deux fictions semblent correspondre à deux dispositions distinctes de son esprit. Mais, encore que ce qu'on nomme plus spécialement *l'esprit* souvent s'y manifeste, et en dépit des traits convenus qu'elle emprunte à son

temps, la féerie où conduit le sommeil n'est pas pur artifice, ne rompt pas l'intime unité. Car feindre qu'on s'imagine, n'est-ce pas dire d'oblique que l'on imagine pas ? Et, songeant, oublier que l'on songe, avouer que rêve et réalité ont quelque point commun ? Quand ce ne serait que l'intervalle indécis qui les sépare, véritable site poétique d'un endormi, dont le *Discours à Madame de la Sablière* précise d'abord paradoxalement le contour :

*Douze lustres et plus ont roulé sur ta vie ;
De soixante soleils la course entresuivie
Ne t'a pas vu goûter un moment de repos.*

...

*Tu changes tous les jours de manière et de style ;
Tu cours en un moment de Térence à Virgile...*

Etrange rêveur, pensera-t-on, mais plus loin :

*Je suis chose légère et vole à tout sujet ;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet...*

Tous aveux qu'un seul vers résume au milieu du poème :

Ne point errer est chose au-dessus de mes forces.

Mais l'errance (voire l'erreur : *j'ai servi deux tyrans : / Un vain bruit et l'amour ont partagé mes ans*), l'errance et la rêverie, sœurs jumelles, hantent poétiquement l'intervalle indécis dont nous parlions. On en trouve un exemple concret dans la description que La Fontaine donne des allées du parc de Richelieu, confus intervalle de pénombre semblable à l'approche du soir, lieu de transition comme lui rapide et mystérieusement durable, où quel poète ne se sentirait «forcé par une puissance secrète de commencer quelques vers ?» Un charme opère dans ces sous-bois, qu'un art subtil rapproche de l'ordonnance logique humaine sans les détacher complètement de la sauvagerie. L'ambivalence du parc est à l'image de la songerie libre et civilisée du poète. Il y peut mettre aussi bien des hamadryades que des lièvres eux-mêmes songeurs. Et la page où il les accueillera gardera quelque chose des clairs sortilèges de ce parc. Telle en tout cas apparaît la prose limpide de La Fontaine. A proximité des allées rectilignes faites pour le dieu de l'espace, elle frôle des sentiers de traverse, connaît des raccourcis fruités d'où elle sort sans avoir changé la modération sensuelle de son allure, ni mis en désordre ses effets d'une élégance que ce pas lui impose, et dont le raffinement naturel devient commodité.

Si l'on prend un peu d'altitude, elle offre à la vue le même moutonnement régulier, mais nullement monotone, qu'une étendue de feuillages : reliefs doucement arrondis, balancements imprévus sur une épaisseur de pénombre voluptueuse, perméable aux souffles et aux rayons. Dessous va Jean de La Fontaine, à pas nonchalants et précis, l'œil mi-clos aux aguets parmi les charmes.

LEVE TES BRAS EN HAUT

Ma grand-mère avait le verbe haut. Elle parlait un langage fleuri, elle buissonnait de mots et d'expressions épineux et parfumés : «Quel diable me pète !», «Excusez-moi si mon chapeau fait de l'ombre !. A table, elle aimait «le choculon» et le «caniquet». «Arrête de battre des ailerons», nous disait-elle, «tu m'assabouis». Malheur à qui s'attirait, voisin ou voisine, ses foudres ; elle le changeait en «vieux kroumir» ou en «Mère Tapautour». Il y a certains de ses mots que j'ai retrouvés plus tard chez Rabelais, comme ces «badigoinces» qu'on se rinçait ou qu'on se pourléchait.

Enfant, j'entendais cela comme une langue à la fois étrangère et familière, épicée, forte au palais. Enchaînement magique de syllabes qui, libres de tout sens, produisaient elles-mêmes leurs images, leurs couleurs, leurs formes bizarres, qui avaient un poids, une vie propre. Hors de toute représentation écrite. Par là j'entrai dans la forêt des métaphores.

Elle avait été à l'école, aux alentours de 1910. Mais le plus souvent, avec ses sœurs, leçons et devoirs c'était aller ramasser l'herbe à lapins, ou aller «aux escarbilles», derrière la sucrerie. Huit ans, douze ?... Elle n'a pas été «au certificat». Cependant le souvenir que j'ai d'elle, -cinq ans, huit ans ?- c'est, le soir entre ses jambes, quand elle me déshabille !

«Lève tes bras en haut et tes cornes aussi :
Mets-les contre le mur. Le long de ton échine
Je grimperai premièrement ;
Puis sur tes cornes m'élevant,
A l'aide de cette machine
De ce lieu-ci je sortirai.
Après quoi je t'en tirerai.»

Bien sûr, La Fontaine : «Lève-tes pieds» et non «tes bras.», mais il était plus facile de faire passer le chandail par le haut, à l'aide de cette machine (de quelle machine s'agissait-il ?) il s'élevait et sortait de ce lieu-ci qui était moi, changé en bouc, par le chemin du renard.

La Fontaine est du côté de ma grand-mère. J'exigeais naturellement, l'opération terminée, le reste de la fable en récompense, et tout le répertoire y passait. «Capitaine Renard»... j'attendais avec délices «des plus haut encornés»... «que ferons-nous compère»... par ma barbe dit l'autre... Comme au théâtre, s'avançaient sur la scène, ces créatures de mots,

et je les applaudissais comme s'ils avaient été de vrais personnages : «avant l'août foi d'animal» était suivi du «phénix des hôtes ces bois», de «cancres hères et pauvres diables» avec «cet animal plein de rage» puis du «héron au long bec emmanché d'un long cou» ; il y avait «point de franche lippée «adieu veau, vache, cochon, couvée». Ils se pressaient en foule, ils se comportaient comme des personnages, peut-être étaient-ils au fond les vrais héros des fables.

A cinq ans je ne m'étonnais pas autrement qu'ayant été aux escarbilles et pas au certificat, elle sût par cœur encore, non seulement *Le Renard et le Bouc*, mais bien sûr *Le Corbeau et le Renard*, mais aussi *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf*, *La Laitière et le Pot au lait*...

Plus tard, j'ai trouvé que c'était une bien étrange école que celle de Jules Ferry.

Aujourd'hui je me dis qu'entre l'idiome de ma grand-mère, avec ses badigeoinces et ses fétus de paille, langue de la plus ancienne enfance, où tous les mots étaient des merveilles de contre-sens, et la langue de La Fontaine tout aussi étrange et faite de contre sens, il y avait un lien naturel. De l'une à l'autre, une circulation secrète s'établissait, sans répondant écrit, pureté originelle des syllabes, mots semblables à des cubes, à des osselets, à ces figures qu'on voit dans les veines du parquet. Cette langue du XVII^{ème} siècle, pleine de vocables antiques, de Phébus et Borée, de zéphyr, de Philomèle et de Progné, de Jalouse Amarylle songeant à son Alcuppe, je la regardais comme tout enfant regarde le monde inconnu, sans le comprendre avec son esprit, mais se l'appropriant avec ses doigts et sa bouche. Il y avait des animaux étranges, La lice et l'escarbot, le peuple souriquois, la cellerière du royaume, la galande grasse maflue et rebondie, Martin bâton, Rodilard, Ratapon, Rominagobis, Guillot le sico-phante, «celui qui s'était vu Corydon ou Tircis», il y avait du jasmin d'Espagne et quatre grains d'ellébore, de la chicorée et des porreaux, et «le plus terrible des enfants que le Nord eut porté jusque là dans ses flancs». Pourquoi voudriez-vous que *La Fontaine* fût pour moi d'une autre famille que celle du «diable me pète» et «du chapeau de la gamine?»

CHERCHE LA FONTAINE ILLUSTR. BENJ. RABIER.

Je lis les Fables dans deux grands livres qui ne se tiennent plus guère, les pages s'en vont toutes seules. «*In quarto magnifique et memorable !*». J'ai peut-être moi aussi, été responsable de l'extermination ; comme Gros Alain, René Jean et Georgette, les enfants de quatre vingt treize, n'ai-je pas massacré La Fontaine ? Les Fables illustrées par Benjamin Rabier sont aujourd'hui évanouies dans l'azur.

Je lis les Fables, ou plutôt je regarde les images, en couleur ou bleues ou bistres, ou vertes. On y voyait la colombe qui repêche la fourmi, et le

vilain piqué au talon, et le Maître d'école boutonné jusqu'au col qui sort de l'eau l'affreux garnement, et l'astrologue qui tombe dans le puits avec tout son attirail, le taureau qui écrase les grenouilles, et la chétive pécore qui éclate, et des lions, pris dans les rais, malades, devenus vieux, des ânes battus, déchirés à coup de dents, qui se noient et des loups qui succombent sous le bâton, pauvres déguenillés, et cette belette prise dans le trou trop petit pour elle, cet oiseau percé d'une flèche, cet homme qui agonise. Que de figures pitoyables, que de puits où l'on tombe, d'où l'on ne peut sortir, de rivières où l'on se noie, que de pièges, que d'humiliations, de mises à mort, de gourmandises frustrées ! Les Fables parlaient à l'enfant que j'étais de ses cauchemars, de son angoisse devant la vie. Et aussi de quelque chose de plus mystérieux et plus chatoyant : *«Il pleut. Le soleil luit ; et l'écharpe d'Iris./Rend ceux qui sortent avertis...*

Or je m'imaginai être ce cavalier qui marchait dans l'orage, sous le regard des dieux. Depuis je n'ai pas cessé d'être ce passant qui sue «sous son balandras».

LE MUSICISME DE LA FONTAINE

En 1929, Jean Royère publie un ouvrage consacré à ce qu'il appelle «Le Musicisme». Une bonne partie du livre est consacré à La Fontaine. En voici un extrait.

.....

I. L'ALLITERATION DU T martèle les vers ; cette dentale est la plus dure de toutes les consonnes. C'est du sylex. La Fontaine use fréquemment de cette sonorité puissante :

...Et le matin était de taille...

Ces trois T ouvrent la gueule du chien et font voir l'étau des dents.

...Tu seras châtié de ta témérité

Ici le loup enfonce d'avance cinq crocs dans le cou du tendre mouton !

...J'aurais Trouvé Ton Testament Tout fait

Dans ce vers il y a cinq allitérations pour l'oreille et trois pour l'œil, car l'œil joue en poésie un rôle presque aussi important que l'oreille.

Mais le coloris des T répétés ne peut être que négatif. L'atmosphère à suggérer est celle de la mort. Or quelle est la couleur du séjour des ombres ? Le dessin est squelettique, tandis que les cinq sonorités dentales assènent cinq coups de faux !

Les allitérations sont diversifiées par les figures qui y introduisent la pensée : c'est cette vérité enveloppée que je désire, surtout, mettre dans une saisissante lumière. Voici un vers où la répétition de la dentale dure n'a rien de dur, mais produit, au contraire, un effet de saccage gracieux.

...Après qu'il eut brouté, trotté fait tous ses tours...

Les dentales, agglutinées, le sont, ici, à la façon des pâtes sur une palette. Cela tient à ce que l'allitération est soutenue dans ce vers par des consonances symétriques qui se juxtaposent entre les vertèbres du son fondamental. La couleur est une sorte de pléonasme musical. Des sonorités rapides, nombreuses, mais complexes, engendrent des timbres, des nuances, et il en résulte la couleur verbale. Ce vers est un tableau !

Les mêmes effets complexes reparaissent au second vers et cette correspondance engendre des homophonies de disparates :

Janot lapin retourne aux souterrains séjours

Remarquons, alors, le plus saisissant des contrastes : autant le premier vers est trottinant, autant le second est majestueux et lent. C'est que la consonance *ou* redouble celle du vers précédent, et que l'allitération du *t* revient. L'artiste appuie sur les mêmes tons et double ses valeurs sonores. De là, l'emphase admirable du second vers.

*...Tout au travers ils se jetèrent
Gâtèrent tout et tout broutèrent*

Dans cet exemple la même allitération du T crée pour l'oreille et pour l'œil des ensembles aussi appuyés, mais moins complexes que dans le précédent ; elle est soutenue par deux consonances — les mêmes — de l'*ou* et de l'*é* ouvert. Mais la disposition des mots et surtout leur choix engendre une symétrie extraordinaire. L'effet est celui de l'irruption des moutons dans le champ de blé. Effet de mouvement et non de couleur.

II. ALLITÉRATIONS de l'S.

*Envieuse s'étend et s'enfle et se travaille
.....
Et faisait sonner sa sonnette...*

L'allitération de l's est soutenue de la consonance *en* (trois fois) et *a* (deux fois) dans le premier vers, par celles de trois sons différents de *e* et du son *o* dans le second. La répétition de *sonner* et de *sonnette* crée un pléonasme complexe. Les trois verbes du premier vers font un pléonasme d'idées. L'autre est de sonorité plutôt que de pensée.

Je ne sais s'il crut ce conseil...

L'allitération se complique, là, de similitudes graphiques : elle a une action sur l'œil.

Tout sentait son sabat et sa métamorphose...

Je n'ai souligné que les s ; mais tout le vers est allitéré pour l'œil et l'oreille, et les consonances y sont savamment disposées. C'est un vers musical, c'est-à-dire une invention musiciste.

Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies...

Ici l'allitération appuyée sur les demi-consonnances figure le plumage du paon. Il conviendrait d'analyser tous les vers qui dépeignent dans ce morceau l'oiseau de Junon.

III. ALLITERATION de l'R.

Voici trois vers qui forment une gradation sonore.

*Vous puis-je offrir mes vers et leurs grâces légères ?...
Vous verrez que Perrin tire l'argent à lui...
Flore aux regards viants, aux charmantes manières...*

Le dernier est d'une suavité rare même chez La Fontaine. L'allitération — toujours très harmonieuse — de r est en effet fortement étalée dans ce beau vers par la consonance de a, qui est le son le plus plein et le plus large. Au vers précédent l'allitération est modifiée dans le premier hémistiche par la consonance de é qui colle, pour ainsi dire, ensemble les deux premiers r. Au contraire l'allitération, au second hémistiche, est coupée en deux par la muette du mot *tire*. Cet hiatus lui-même s'appuie sur les sons a et en, qui font valoir le dernier son aigu. Il y a là deux mouvements superposés et l'on croit que halette pour le lecteur le Génie qui sommeille dans les buissons des mots et qui soudain frémit, respire, lui, vous regarde comme un faune. Aucun autre poète ne dispose aussi génialement des ressources de l'harmonisation verbale.

Le premier vers, je ne l'analyserai pas. Il s'envole. Il n'est pas douteux qu'au point de vue *métier* La Fontaine soit le plus extraordinaire artiste du vers qui ait vécu. Je ne crois pas qu'un autre poète présente tant de trésors accumulés.

IV. ALLITERATIONS de P.

Point de pigeon pour une obole...

Le *p*, répété au début des trois premiers mots, fournit toute la charpente de ce vers très court. Le mouvement est, en raison de sa faible masse, énorme.

De combien de plaisirs ils payeront leurs peines...

Tandis que les trois *p* du vers court tombent comme trois gifles sur les joues du Croquant, dans l'alexandrin fameux des *Deux Pigeons* l'effet est long, lent et doux à cause des consonances intercalées.

Gémissant et courbé marchait à pas pesants...

PAS PESANTS est extraordinaire, envoûtant ! Ce n'est pas un simple jeu de sonorités : c'est la figure, ici, qui est ensorcelante. Peut-être cette allitération est-elle la plus belle de toutes celles de La Fontaine. C'est, en tout cas, celle qui me frappe le plus.

Il importe de remarquer que l'allitération du *p* est assez rare en poésie, tandis qu'il n'y a pas de poètes qui ne montrent de belles allitérations de *r* et des autres liquides, consonnes faites pour la poésie.

V. ALLITERATIONS DE DE L'M.

Enfin mainte et mainte machine...

Cette allitération est énorme. La répétition de *mainte* exigeait un substantif commençant par *m* et de sens abstrait. *Machine* était sans doute l'unique solution de ce problème.

Ou morts, ou mourants, ou malades...

Ce vers, très court et d'une symétrie parfaite, est considérable.

Comme l'allitération de *m* est très fréquente et que je dois me borner, je ne choisis que des exemples particulièrement frappants et qui permettent des remarques complexes. Car une harmonisation verbale élémentaire est le bien de tout le monde. Mais la complexité de La Fontaine lui appartient en propre.

*Tout au monde est mêlé d'amertume et de charme,
La guerre a ses douceurs, l'hymen a ses alarmes...*

Voilà peut-être la plus admirable eurythmie de La Fontaine. La longueur infinie des sons y contraste avec la disparate des idées. C'est l'exemple le plus

parfait que je connaisse de la répétition et de la catachrèse fondues. Remarquez que le premiers vers n'est qu'un *seul mot* rythmique cimenté par l'*m* répété cinq fois. Il y a presque pas de césure dans ce vers. Sa sonorité ne se termine jamais, non plus que se termine la course éperdue du loup dans la fameuse hyperbole : «... *Et court encor.*»

Le second vers est un alexandrin binaire coupé à l'hémistiche par une césure d'une profondeur d'abîme.

Ces deux vers m'ont habité, positivement, pendant plus d'un mois !

VI. ALLITERATIONS du B.

... *Je le fais, et je baise un beau sein quand je veux...*
... *Mis beaucoup en plaisirs, en bâtiments beaucoup...*
... *Le blé riche présent de la blonde Cérès...*

Voilà trois exemples d'allitérations picturales. La première ourle et arrondit le «beau sein» qu'elle peint; la seconde est une véritable corne d'abondance. Dans la troisième l'épithète de «blonde» devant Cérès est une définition, par la palette, du blé. Mallarmé présente de nombreux exemples d'allitérations de b, mais beaucoup sont forcées.

Je n'ai cité que très peu de vers; n'entendant donner que des indications. Le lecteur trouvera un grand plaisir à les compléter lui-même. Je constate que les valeurs harmoniques sont à la fois des *composantes* et des *résultantes* : la répétition qui les détermine est elle-même constamment actionnée par la loi antinomique de catachrèse. Les allitérations et les consonances ne sont que la face externe des figures. Cette observation devient encore plus évidente si l'on étudie les *pensées verbales*. On se convainc alors que ce sont elles, les figures, qui donnent leur physionomie et leurs timbres aux répétitions des consonnes et des voyelles dans le vers.

.....

Racine : les êtres (les humains, ou actions, ou passions) existent essentiellement par la parole — l'amour n'est que dit, le meurtre est accompli par *l'arrêt* («Sortez» déclare Roxane : *Bajazet est un homme mort*) —, paroles dont l'ensemble forme le monde *syntaxe* — *surface* à deux dimensions du désir et de l'amour, de l'amour et de la haine, du dépit et de la terreur.

Les Héros de Shakespeare : ils profèrent le Verbe qui les grandit, les engloutit dans l'horreur, la fatalité. Cimes. Abîmes. Qui creuse les jours et les nuits, terrestres et allusifs, autour des personnages, de leurs corps promis à la couche amoureuse, au champ de bataille, au banquet semé de violettes.

J'aurais donc une représentation plastique de Racine, de Shakespeare. La Fontaine *me* parle : parle *moi*.

Les «100 comédies, actes divers» de la Fontaine, poète comique, réaliste élégiaque, proviennent d'un naturel. Les alexandrins et octosyllabes s'enchaînent et se décomposent en maillons suivant un système plus subtil que le martèlement 6-6 ; nous ne dirons pas «versification libre» : la rigueur de la composition descend jusqu'au pied.

Quel auditeur de «Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre» entend un octosyllabe et non le début d'un conte ? De «L'un d'eux, (2)/s'ennuyant au logis, (6)/ Fut assez fou pour entreprendre Un voyage en lointain pays. (8+8) (ou 4+4 / +3+5)» quel récitant marquera la fin des trois vers et non les arrêts syntaxiques figurés ici par des barres (et dans le texte par les virgules de la prose) ?

Quel censeur dira *pauvres* les rimes *tendre-prendre* et *logis-pays* ? quand la musicalité de la narration rend *poétique* le mot juste : La Fontaine *dit juste* et, *par miraculeux hasard*, le mot juste a la nombre de pieds voulu, sans le recours, ou fort rarement, à la sonorisation du e français. Le *déplacement* des césures (marquées ci-après par des barres que l'intensité des pauses m'a parfois incliné à doubler et à tripler) est un *travail* poétique sur le poids de la pause et sur l'allongement gestuel (le temps, accéléré ou ralenti, la Voix). Je lis ainsi la morale des *Deux Pigeons* :

Amants (2) // (pause) Heureux amants (4) // (pause double après accélération)

Voulez-vous voyager (6) ? /// (pause triple après accélération de l'hémistiche final de cet alexandrin morcelé)
 Que ce soit aux rives prochaines (8) (octosyllabe légèrement scindé en 3 + 5, allongement plus grand que les allongements précédents)
 Soyez-vous (3) l'un à l'autre (3) un monde toujours beau (6),
 Toujours divers (4), toujours nouveau (4) (Allongement (élan) homogène dont les quatre micropauses (dans un alexandrin suivi d'un octosyllabe en une période continue) suscitent quatre accélérations).
 Je lis ainsi, d'un trait, ce passage de *le Vieillard et les trois jeunes hommes* :
 «... La main des Parques blêmes (6)

(ici, légère pause pour amorcer une mise en mémoire)

De vos jours (3) et des miens (3) (pause (de fin de mise en mémoire) non marquée) se joue également (6)»
 et cet autre :
 «Et pleurés du Vieillard (6)/il grava sur leur tombe (6)
 Ce que je viens de raconter (8).» (6 + 8 = alexandrin de 14 pieds sans césure)

Ces vers des *Deux Pigeons* et du *Vieillard* me reviennent souvent. (La tournure XVII^e, tancée par les grammairiens modernes, «Pleurés du Vieillard, il grava...» constitue, plus que de nombreuses phrases de Saint-Simon, le modèle des ellipses que mon télescope affectionne.) Si ces vers souvent me reviennent, si LEUR FORME — les lignes ci-dessus l'attestent — m'occupe tant, c'est que LEUR FOND est en moi *avant La Fontaine* et que *La Fontaine* vient donner Poids (pauses) et Accélération (les vitesses du vécu, de l'émotion, les vitesses de l'enregistrement et de la passion de déduire) à mon discours physique (encéphalique) — attaché à l'Amour (*les Deux Pigeons*) et à VieillesseAccident : la Mort sous ses deux faces.

APPRENTISSAGE

C'était sur le boulevard, ou sur le chemin de hâlage, nous longions l'eau épaisse du canal jusqu'à la maison du loup. Les feuilles crissaient sous nos pas. Il interrompait de temps en temps sa marche. Canne en l'air, faisant légèrement pivoter le haut de son corps, puis penchant la tête, il disait, déclamatoire, quelques vers d'une fable. Ajoutant : «c'est épatant !» Riant. Abaisant sa canne - piqué et vrillé - il attaquait un paquet de feuilles mortes. Et reprenait sa marche.

.....

Car quoi ? rien d'assuré... il ne cesse de me turlupiner cet hémistiche depuis si longtemps. La franche lippée à laquelle je continue d'associer l'adjectif labile (à tort, et souvent j'ouvre le dictionnaire : entre labié et labiodental, labile - «qui est sujet à tomber, à changer»...). Tout à la pointe de l'épée.

Plus tard je découvris Rousseau. Rousseau qui écrit : «Nous allames dans le verger achever notre dessert avec des cerises. Je montai sur l'arbre et je leur jetai des bouquets dont elles me rendaient les noyaux à travers les branches». Qui écrit aussi : «Qu'est-ce qu'un arbre perché ? L'on ne dit pas : sur un arbre perché ; l'on dit perché sur un arbre». Ou : «Les Renards parlent-ils donc ? Ils parlent donc la même langue que les Corbeaux ?».

Aimer La Fontaine et Rousseau qui ne l'aime guère. Les listes que, collégiens, nous dressions de nos vedettes en tous genres pouvaient contenir de ces contradictions. Tenter une conciliation, se faire une raison et sans dialectique se dire tant pis La Fontaine est poète, Rousseau prosateur.

Lagarde et Michard le signalaient, la condamnation est provisoire. Et, même Rousseau aime La Fontaine («Ce vers est admirable ; l'harmonie seule fait l'image...»). Il veut l'aimer : «Composons, Monsieur de La Fontaine. Je promets quant à moi de vous lire avec choix, de vous aimer». Seulement on n'enseigne pas la morale aux petits enfants avec de la poésie.

AU CENTRE DES ANTHOLOGIES

Dans le champ des relations complexes que l'écrivain entretient avec ses voix profondes, il y a cette tonalité singulière qui éveille l'écoute vers quelque chose de plus secret que ce qui est proféré, de plus grave que l'émerveillement, de plus significatif que le sens. Le fabuleux c'est ici que la mesure soit partout présente et partout éclatée, c'est que l'ajustement mental auquel nous oblige le récit «du temps que les bêtes parlaient» nous contraigne, quand nous lisons une fable, à nous poser cette question : *que lisons-nous ?* sans que nous soyons capables d'assigner à notre lecture des limites du côté de la vraisemblance, du raisonnable, des qualités dites «classiques», sans qu'il soit possible non plus d'identifier à coup sûr *qui* nous lisons.

La Fontaine semble aussi bien présent dans ses récits qu'absent, mettant ici les points sur les i comme il met le lièvre en son gîte, et là dans la même trajectoire de songerie, nous privant avec délices de toute référence au réel, insoucieux de représentations.

Quant à son vers, il est quelquefois si idéalement léger, d'une transparence grisante, à force de vivacité, d'euphémisme, de mouvement, qu'on le croirait, toute pesanteur annulée, destiné à une sorte de déploiement ascensionnel dans un espace toujours à conquérir. La Fontaine, de la race des oiseleurs, surprend son gibier de mots en plein vol et le maintient vivant dans d'incomparables et palpitants filets. Les mots aériens ont une simplicité d'hirondelles au tracé imprévisible et net. La fable des vocables, elle, poursuit infiniment ses aventures, au fil des vers les plus déliés qu'on ait pu lire avant ceux de Rimbaud ou de Supervielle.

Au reste serait-ce déjà l'auteur des *Amis Inconnus* que nous entendons dans le vers du fabuliste :

«Il naquit un lion dans la forêt prochaine» ?

Voyez Supervielle rêvant d'intimes et merveilleuses naissances, poisson, oiseau, étoile, ou bien :

«Il nous naît un ami et voilà qu'il vous cherche...»

Le beau titre de Supervielle, *La Fable du Monde*, conviendrait aussi bien aux *Fables*.

Et qui des deux poètes s'interroge ainsi :

«où courent-ils ces lièvres, ces belettes.» ?

et lequel à ces sortes d'imagination :

*«Une montagne en mal d'enfant
Jetait une clameur si haute» ?*

Allez vous y retrouver ! Chez l'un, chez l'autre, la même écoute des voix qui viennent des choses vivantes, la même acuité dans l'attention et la même tendresse parfois effrayée, parfois aspirée par l'enigme :

*«Porte un peu tes regards sur ces plaines profondes.
J'y crois voir quelque chose. Est-ce un bœuf ? Un cheval ?»*

Nous ne sommes pas loin non plus de Hugo, le voyant, le songeur, le déchiffreur fasciné. Serait-ce l'auteur des *Contemplations* pour qui les mondes sont emplis de «*Démocrites infinis*» ? Non ! La Fontaine encore au livre VIII, fable 26. Voici encore chez le fabuliste le mage que Hugo saluera parmi les initiateurs et conducteurs de civilisation :

*«Et mesurant les cieux sans bouger d'ici-bas
il connaît l'univers et ne se connaît pas.»*

mais rappelons-nous cette voix qui s'étonnait que la même lueur touche à la fois les tombes et les berceaux et qui aimait à joindre, au souvenir de Léopoldine et de Claire Pradier, ces deux mots qui lui étaient un monde : *aurore* et *tombeau*. Nous l'entr'écoutons déjà dans La radier, ces deux mots qui lui Fontaine :

*«Je puis enfin compter l'aurore
Plus d'une fois sur vos tombeaux.»*

Et comme La Fontaine avait su dire dans *l'épilogue* du livre XI :

*«Car tout parle dans l'univers
Il n'est rien qui n'ait son langage.»*

Hugo, penché au bord de *l'infini* affirmera :

«Tout vit ! Tout est plein d'âmes.»

Etranges échos ! Suivant, dénouant le fil étroit des ressemblances qui ne se noue à nulle époque, par delà Supervielle, par delà Hugo, il me semblait entendre déjà de l'Apollinaire.

l'un des trois (...)

«Se noya dès le port, allant à l'Amérique.»

Ce n'est pourtant pas *L'Emigrant de Landor Road* mais *Le Vieillard et les trois jeunes hommes*.

Et ceci, serait-ce du Raymond Queneau :

*«Deux seaux alternativement
Puisaient le liquide élément.» ?*

et la double périphrase du troisième de ces vers :

*«Le temps qui toujours marche, avait pendant deux nuits
Echancré, selon l'ordinaire*

De l'astre au front d'argent la face circulaire.» ?

Du Queneau encore cette «*orbiculaire image*» qui parut «*un ample fromage*». On ne voit d'ailleurs pas, en dehors du fabuliste, qui, sinon Queneau, dirait *l'orbiculaire* pour *le sphérique* et oserait, décrivant le passage d'une phase à l'autre de la lune, pareil langage. Ici tout est charme, même la mignardise, l'excessive préciosité, les volutes, les jolioses, l'emphase : la gaîté du texte comporte tout.

Mais voici des vers qui sont déjà du Lamartine :

*«Solitude où je trouve une douceur secrète
Lieux que j'aimais toujours...»*

et ceux-là qu'on croirait écrits de la main de Valéry :

*«La nuit, ni son obscurité
Son silence et ses autres charmes...»*

ou mieux encore, dans l'étonnant *Discours à Mme de la Sablière* ;

*«Je subtiliserais un morceau de matière
Que l'on ne pourrait plus concevoir sans effort
Quintessence d'atôme, extrait de la lumière...
Je ne sais quoi plus vif et plus mobile encor
que le feu.»*

et une fois de plus voici la rêverie et le lexique de Hugo :

*«L'autre, encore une autre âme, entre nous et les anges
(...) choses réelles, quoique étranges.»*

Et plus près du Mallarmé de *L'après-midi d'un fauve* que des *bucoliques* de Chénier :

«Tircis, qui l'aperçut, se glisse entre les saules»

Tels sont dans une lecture fragmentée, les effets de vers : La Fontaine est au centre de l'anthologie, une sorte de miroir réfléchissant, la source entre les sources.

Mais que dire des effets de mots ? Savez-vous ce que c'est qu'un «*ducaton*» ? et «*la frairie*» ? et «*repingettes et réseaux*» ? une «*feuillette*» ? un «*hoqueton*» ?

Connaissez-vous «*camarade épongier*» (l'âne chargé d'éponges). Auriez-vous dit une «*goulée*» (comme on dit une bouchée) ? une «*nagée*» (comme on dit une brassée) ? Craignez-vous de «*tirer sur le grison*» (notre banal vieillir) ?

Connaissez-vous Damoiselle Belette au visage plein c'est-à-dire «*grasse, maflue, et rebondie*» ? Connaissez-vous encore les «*sommiers*» ou bêtes

de somme ? le *plumail* ? la *chevance* ? le *déduit* ? le «*balandras*» ou manteau de campagne ? et qu'une *chartre* est une prison ? qu'une «*apostume*» est une tumeur ? que maussades ou grognons sont les caractères «*rechignés*» ? et ces mots de justice : «*contredits*», «*interlocutoires*» (fatras et grimoires) ? Saviez-vous que le «*hoquet*» peut être un heurt ou un

un accroc ? et que «*semondre*» signifiait avertir, inviter ? «*se panader*» se pavaner ? «*engeigner*» tromper ? A moins que vous n'applaudissiez au «*peuple souriquois*», aux «*épieux et fourches-fières*» ou fourches de fer, à «*chape-chute*» cherchée ou attendue (l'occasion, la bonne prise), à la «*poullaille*», aux «*archipatelins*», aux «*francs pattes velus*», aux «*grimacieries*», à *Brifaut*, *Rustaud* et *Miraut*, à *Artapax*, *Psicarpax*, *Meridarpax*.

«*Plaisir extrême*» que nous prenons ici aux créations langagières, aux archaïsmes, aux picardismes, aux homophonies fantaisistes : plaisir de bouche et plaisir d'esprit. A l'entendre, notre La Fontaine, si merveilleusement expressif, on croirait entendre le chant de la langue «*transparente ainsi qu'aux plus beaux jours*». Tout semble ici jaillir de source et vivre de verdure neuve. Il est à lui seul tout un climat, toute une saison de notre histoire, senteurs fraîches, air généreux, une saison fondatrice et sans laquelle notre histoire littéraire (et morale tout aussi bien) serait peut-être inintelligible. Indispensable, irremplaçable, toujours proche.

CINQ FABLES ELECTRONIQUES, DONT UNE NON
CERNEES DE COMMENTAIRES,
OU LA FONTAINE REVISITE

On connaît maintenant le principe des «moules» (cf. notre numéro 95 consacré à l'ALAMO), cette reprise, faite par l'informatique du très ancien procédé rhétorique de la variation :

*Il y avait trois faucheurs jeunes
Qui l'ont pris à faucher,
La briouletta,
Qui l'ont pris à faucher,
La brioula.*

*Il y avait trois jeunes filles
Qui l'ont pris à faner,
La brioulette,
Qui l'ont pris à faner,
La brioula.*

Etc.

ou encore, plus récemment dans les chansons de Renaud :

*Quelle est dure l'histoire des trois matelots,
Presqu'aussi dure que l'pont du Clémenceau...
Quelle est belle l'histoire des trois matelots,
Presqu'aussi belle que l'pont du Clémenceau.
Etc.*

Soit : «Quelle est... l'histoire des trois matelots, presqu'aussi... que l'pont du Clémenceau...»

On obtient ainsi une «abstraction» de texte qui peut-être plus ou moins importante, porter sur une plus ou moins grande portion de texte. A la limite même, un texte peut alors n'être constitué que d'une seule et unique abstraction. Ce canevas de texte vide peut alors être «concrétisé» par des ensembles de variables pré-déterminées venant combler les espaces vides et produisant, chaque fois, des textes plus ou moins nouveaux. Ainsi :

*Certain lion gourmand, d'autres disent acariâtre,
Mourant presque de froid, vit au sommet d'un cloître
Des bonnets chauds apparemment
Mais couverts d'un peu de poussière.
L'imbécile en eut fait volontiers son piment ;
Mais comme il n'en pouvait rien faire :
«Ils sont trop sales, dit-il, et bons pour des manants.»
Fit-il pas mieux que se taire ?*

Bien sûr, c'est un peu sommaire, et sous cette fable, Le Renard et les raisins perce beaucoup trop pour que le désir de variations soit vraiment satisfait. Reste alors à creuser un peu plus dans les profondeurs de l'abstraction en définissant les variables nécessaires à l'opération de farcissure non plus comme des éléments fixes, mais, elles-mêmes comme des moules de niveau 2. Par exemple, si le texte-source, emprunté à La Bailly, est le suivant :

Un lierre en serpentant au haut d'une muraille

La première méthode d'abstraction donnerait quelque chose comme cela :

*...en serpentant au haut...
ou comme cela :
...en ... au haut...*

alors que la deuxième méthode d'abstraction donnerait (A)(B)(C) ; dans laquelle, (A), (B) et (C) devront recevoir des définitions structurelles plus complexes que le simple renvoi à un lexique approprié. On pourrait ainsi définir (A) comme ((article + nom) singulier), (B) comme ((subordonnée «qualifiante») singulier) et (C) comme (préposition ((article + nom) singulier)). Ainsi, le résultat s'éloigne davantage du modèle générateur :

*Tel rat qui promenait auprès d'une forêt
Vit un jeune roncier et critiqua son âge.
L'arbuste répondit : «-Apprends que sans ta rage,
Je fais fuir même les furets,
Mais toi dont l'orgueil est extrême,
Tu ne peux en faire de même.*

Rien n'interdit, sur ce principe, de s'amuser à faire dialoguer deux fables qui n'avaient pas vraiment été prévues pour cela.

*Un lierre en serpentant au haut d'une muraille
Voit un petit rosier et se rit de sa taille.
L'arbuste lui répond : «-apprends que sans appui
J'ai su m'élever par moi-même ;
Mais toi dont l'orgueil est extrême,
Tu ramperais encor sans le secours d'autrui.»*

*«-Tout le temps t'accrocher aux gens,
Voilà certes un bon passe-temps,
Dit une pétunia au buisson insolent ;
Si tu n'as rien de mieux à faire...
Tu feras bien mieux de te taire !»*

Bien sûr, c'est un peu approximatif, et cependant, pour obtenir cela, il a fallu réaliser un moule de niveau 3, un moule-texte contenant, comme variables les moules de niveau 1, c'est-à-dire précisant les relations - notamment sémantiques - internes à ce moule de niveau 3. Ce «Super-moule» se présente ainsi à peu près de la façon suivante :

(A) (B) (C)
(D) (E) (F)
(G) (H)
(I) (J)
(K)
(L)

(on ne considère ici, par paresse que le texte 1 de Le Bailly).

Moule de niveau 3 :

- (A) (C) (E) (J) appartiennent à un univers x (univers sémantique, ici vaguement celui des plantes et animaux de la forêt, mais qui pourrait être tout à fait différent, milieu aquatique, citadin, etc.),
- (H) (J) (K) appartiennent au sous-univers (A) (Celui du rat, mais qui, dans le cadre du moule supérieur pourrait être celui du lion, du serpent, etc.),
- (F) (I) appartiennent au sous-univers (E) (Celui du «jeune roncier»,
- (C) (F) (H) (J) (K) (L) appartiennent à un univers z (univers prosodique, ensemble des rimes),

- (C) (F) (H) (I) appartiennent au sous-univers a des rimes embrassées dont l'alternance peut-être définie comme masculine/féminine ou féminine/masculine, mais qui, par suite définit deux autres sous-univers :

- (C) (J) et (F) (H) comme deux sous-univers de rimes identiques,

- (K) (L) appartiennent au sous-univers b des rimes plates (on peut alors soit laisser une indépendance entre a et b, soit créer une interdépendance entre a et b).

Cet ensemble, transposé sur les moule-texte de la fable de Florian «Le paon», les deux oisons et le plongeon» permet d'obtenir des textes comme le suivant :

*Le rossignol chantait, et les autres oiseaux
S'agenouillaient devant ce merveilleux ramage.
Deux oisillons moqueurs dedans le frais bocage
Ne parlaient que de ses défauts.
«Regarde» disait l'un comme sa tête est faite,
Comme son plumage est hideux !
- et son regard, dit l'autre, paraît si vaniteux
Qu'il égale même la chouette !»
Chacun riait alors du mal qu'il avait dit.
Soudain parut une perdrix :
«Messieurs, déclara-t-elle, vous voyez bien vraiment
Les défauts de ce rossignol.
Mais vos plumes, vos yeux sont moins bien que les siens,
Et vous n'aurez jamais son chant.»*

Bien que les variations ainsi obtenues soient plus lointaines du texte-source, celui-ci, encore, reste très fortement prégnant. Or, cet «effet de variation» n'est intéressant que si le texte-source est suffisamment présent dans la mémoire culturelle du lecteur pour produire un effet humoristique de connivence (on lui pardonnera alors - on attendra même - des imperfections formelles), sinon, le texte est lu comme un texte original - ce qu'il n'est pas vraiment - et les imperfections formelles sont, indéniablement, une gêne.

Les solutions intermédiaires sont bâtardes. Ou l'on parodie du texte, et nul n'est besoin de trop complexifier l'analyse d'approche, ou l'on produit du texte et les trois niveaux jusque là évoqués restent insuffisants.

Pour aller au-delà, il faut définir un « univers de fable » et voir quelles pourraient en être, pour un calculateur électronique, les composantes. Prenons, par exemple, comme point de départ, une partie de l'univers des fables de La Fontaine, celle que je nommerai l'univers du « désir de possession » et qui représente plus de 50 % de l'ensemble des douze livres de fables. A cet ensemble appartiennent des fables comme : Les deux pigeons, L'huître et les plaideurs, Le loup et l'agneau, Le rat et l'éléphant, L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses, etc. Elles s'articulent, pour l'essentiel autour du thème de la possession. Les méthodes d'approche de la sémiolinguistique contemporaine vont permettre d'élaborer un « moule-fable », « moule de moules », moule de niveau 4, macro-structure induisant et gérant les relations des niveaux inférieurs. Grossièrement, car il serait trop lourd d'évoquer ici l'ensemble de la problématique, disons que ces méthodes vont permettre d'isoler un certain nombre de primitives, de fonctions à appliquer à ces primitives dont le rôle, triple, est de maîtriser - de façon abstraite - leurs relations dans le processus de constitution textuelle (créer un moule de niveau 3), de sélectionner dans les univers sémantiques, syntaxiques, prosodiques mobilisés les relations internes à ce moule de niveau 3 (créer un moule de niveau 2), déterminer les conditions de farcissure de ce moule de niveau 2 et produire les séquences compatibles aux diverses positions d'abstraction ainsi élaborées (créer un moule de niveau 1). La suite n'est plus alors qu'une simple opération de remplissage et, éventuellement, de nettoyage destiné à peaufiner l'ensemble suivant le plus ou moins d'exigences esthétiques.

Dans l'univers clos, facilement délimitable de la fable, ou plutôt de ce sous-ensemble des fables de La Fontaine, l'ensemble du processus est relativement descriptible. En voici quelques éléments :

primitives :

Etat de conjonction vs état de disjonction : c'est la primitive « fondatrice », un objet appartient ou n'appartient pas à un actant (si l'on appelle A l'actant et O l'objet, la conjonction se traduira par $(O \wedge A)$ et la disjonction par $(O \vee A)$).

La « place » des actants, tel actant pouvant se trouver tantôt en position de sujet, tantôt en position d'objet, parfois en position de sujet à l'égard d'un objet et d'objet à l'égard d'un autre sujet dans la même fable.

fonctions :

Sur ces situations figées agissent des « fonctions » dont le rôle essentiel est de modifier les places des actants dans l'ensemble des relations. On citera par exemple les suivantes :

- fonction désir ($f(\text{dé})$) : un objet O est conjoint à un sujet S1 ; $f(\text{dé})$ met en place une stratégie pour que O soit conjoint à S2.)

- fonction prêt ($f(\text{pr})$) : introduit une temporalité de la conjonction : O conjoint à S1 \blacklozenge conjoint à S2 - \blacklozenge conjoint à S1).

etc.

Ces fonctions peuvent évidemment aboutir ou non. Si $O \wedge S1$ et $f(\text{dé})S2$, S1, l'aboutissement normal serait $O \wedge S2$. De plus, certaines fonctions doivent être envisagées comme des complexes de fonctions plus élémentaires, par exemple :

- fonction moquerie ($f(\text{mo})$) : que l'on peut considérer comme une négation de $f(\text{dé})$ par dévalorisation ($f(\text{dv})$) de l'objet.

valeurs :

De plus, sous l'aspect de la relation conjonction/disjonction, les objets sont affectés de trois valeurs possibles exclusives :

- valeur négative,
- valeur positive,
- absence de valeur.

Par exemple, $f(\text{dé})$ suppose une valeur positive attribuée à l'objet désiré, ou encore un objet peut avoir une valeur positive pour S1 et négative pour S2 (c'est l'une des situations pouvant entraîner $f(\text{mo})$).

L'intérêt de tout cela est, d'une part, d'offrir une combinatoire ouverte qui, à partir d'un ensemble conceptuel simple, aboutit à des structures textuelles de surface complexes et hautement diversifiées, d'autre part de permettre de maîtriser et des moules syntaxiques (on peut ainsi établir un corpus des structures pouvant exprimer la conjonction - l'appartenance, par exemple - ou le désir, ou la moquerie, etc. - dans lequel puise le programme en fonction de ses besoins) et des relations sémantiques internes au micro-univers spécifique de la fable (dans lequel un sujet donné a ses qualités conventionnelles, ses défauts conventionnels, son biotope, son habitat, son comportement conventionnel, ses amis et ses ennemis conventionnels, etc. ; le mouton est pacifique, mange de l'herbe,

vit dans les prés, est la proie du loup, etc.). La fable s'élabore alors au point de jonction d'un chemin de parcours des combinatoires possibles, de la mobilisation des possibilités syntaxiques définies par la structure ainsi générée et des sélections sémantiques internes au micro-univers considéré, contraintes et par la structure du texte (moule de niveau 3) et par les contraintes syntaxiques élaborées (moule de niveau 2).

On pourrait alors commencer à penser laisser écrire l'ordinateur.

L'astronome et le serpent à sonnettes

*Chacun voit avec ses lunettes
disait un serpent à sonnettes
et croyait bien que je regrette
d'avoir les miennes sur la tête
ainsi je n'y vois que tripettes*

*C'est comme moi dit l'astronome
car mes lunettes sont énormes
pour voir dans ce capharnaüm
du ciel où je suis autonome
pourtant je ne vois pas les hommes*

*avec des lunettes on voit mieux
dit l'enfant à l'air malicieux
à condition c'est ennuyeux
mais tout de même plus sérieux
qu'elles soient bien faites à nos yeux*

Reste peut-être l'essentiel, qui pour l'instant échappe complètement : que les textes générés soient lus comme des «textes» et, qui plus est, comme des textes «originaux» même si l'auteur de tels systèmes d'écriture n'y prend pas moins, lui, un plaisir certain.

AMOUREUSEMENT : SANS LANGUEUR.

*«J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout ; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique...»*

Psyché. J. de L. F.

*«...J'avouerais de bonne foi que j'aime beaucoup
mieux ce qui me touche que ce qui me surprend.»*

F.C.

La Fontaine avait chez lui un clavecin et en jouait.

«...il faut surtout se rendre très délicat en claviers, et avoir toujours un instrument bien emplumé... Le corps tant soit peu tourné vers la droite, les genoux pas trop serrés, les pieds tenus vis à vis l'un de l'autre ; mais surtout le pied droit bien en dehors... Avoir un air aisé, sans fixer trop la vue sur quelque objet, ni l'avoir trop vague ; enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme si l'on n'était point occupé ailleurs.» (1).

La Fontaine écrivit trois livrets d'opéra.

1674 : Daphné. Refusé par Lulli. (Jean-Baptiste, ce petit Italien ramené en France pour amuser Mademoiselle, employé aux cuisines...).

1682 : Galatée. Resté inachevé.

1691 : Astrée. Retourne dans l'ombre après six représentations.

Epître à M. de Niert : «Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.
On ne va plus chercher au fond de quelque bois
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois. (...)
Tout cela seul déplaît et n'a plus rien de rare.

Trois leçons de ténèbres
pour le mercredi saint
sur les lamentations
du prophète Jérémie.
(N. Sautereau, Erato DP 23)

Deux suites
pour viole et basse continue
n° 1 en mi mineur, n° 2 en la
(Jordi Savail, Ton Koopman,
AS I, Astrée)

Automne 1979. Je lis Claris de Florian. La forme se délite, le sens échappe, s'épaissit. Au travers de ces vers spectraux que l'école ne lit plus, le retour à Jean s'impose :

*«Le monde est vieux, dit-on : je le crois ; cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant. (II)»*

Le Voyageur, l'Or et le Malin Vouloir : figuration d'un renversement.
La pierre d'un maître porte mémoire de la voix du maître. Evident...

... «à l'égard des grimaces du visage, on peut s'en corriger soi-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épinette ou du clavecin.» (I)

Retour à la Fontaine. *Gens de la Fontaine*. Jamais à ce jour, je n'avais perçu cette malice qui me poussa à disposer les Stèles dessinant le tombeau des fables de Jean en hommage à Florian. (III)

I. L'Art de Toucher le Clavecin, 1716. François Couperin, dit le Grand.

II. Le Pouvoir des Fables, VIII, IV.

III. La Fabuliste. Y. Boudier, La Répétition, 1979.

PRESENCE DE LA FONTAINE

Aragon a écrit dans Les Poètes :

«La poésie est tout autant qu'invention plagiat depuis qu'il y a des hommes et qui font des vers».

J'ai l'intime conviction que Jean de La Fontaine est une des deux mamelles de la poésie française.

N'est pas plagié qui veut. Si l'on pouvait établir une statistique des plagiats (volontaires ou non, conscients ou non), je suis sûr que La Fontaine viendrait en tête des plagiés.

Mais une intime conviction ne peut servir de preuve. A défaut de statistique, j'ai donc tenté une démonstration expérimentale.

Voici les conditions de l'expérience : j'ai prélevé un ou deux vers chez douze poètes très différents, mais figurant tous dans l'Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie de Henri Deluy, et reconstitué à partir d'eux des fables où ils (ces vers) se trouvent incorporés.

On peut proposer différents jeux aux lecteurs d'Action poétique : identifier les vers de base, identifier leurs auteurs, écrire d'autres fables selon le même principe etc. etc.

Remerciements et restitutions à :

Deguy (Michel), Deluy (Henri), Etienne (Marie), Hocquard (Emmanuel), Lance (Alain), Noël (Bernard), Réda (Jacques), Regnaut (Maurice), Rossi (Paul-Louis), Roche (Denis), Roubaud (Jacques), Royet-Journaud (Claude).

J'y ajoute Ray (Lionel) pour cet aveu capital :

cette

fable

imprononcée.

FABLE EXPRESS

Un fabuliste séduisit une poétesse

Et lui fit l'amour avec prestesse.

- Eh ! bien, Madame, qu'en avez-vous pensé ?

- C'est déjà fini sitôt que commencé...

LE MEDECIN ET SON TRESOR

Un incurable est pour un médecin

Le plus précieux des trésors.

Paracelse le dit qui le tient de Ficin.

Il a raison : témoin ce fameux Almanzor

Qui dès son plus jeune âge eut l'extrême mérite

De souffrir chroniquement de la bronchite.

Jour après jour et ce jusqu'à sa mort

Son médecin le soulageait de sa souffrance et son or.

Tous deux disaient (c'est la morale de ma fable) :

«Mieux vaut guérir chaque jour l'inguérissable».

LE VELO, LES VERS ET LA MORT

Un poète vélocipédiste

(Hélas ! il en existe !)

Ecrivait en pédalant des vers par milliers

Qu'il lisait à ses familiers

Jusqu'à leur ôter l'envie de vivre.

A la fin, excédé, l'un d'eux prend un gros livre

Dont il frappe à coups redoublés le poète

Sur la tête,

Tant et si bien que son crâne éclate

Et laisse voir une route fort plate

Qui va jusqu'à l'ultime rivage.

Lors l'Auditeur délivré de sa rage,

Tout jubilant, indique au défunt

La profondeur glacée où grandit le mot FIN.

L'OURSE ET LE KRACH

Une Ourse, veuve des plus opulentes,
Vivait de ses rentes.
Ses actions, ses obligations,
Lui donnaient des satisfactions
Sonnantes et trébuchantes
Qu'elle transformait en nouvelles tanières,
En nouvelles forêts, en juments poulinières
Qui lui faisaient gagner des millions aux courses.
Hélas ! le dollar chut, la livre s'écroula :
Le Krach des biens de l'Ourse avait sonné le glas.

Moralité :
Rien n'est jamais acquis en Bourse.

LE SHAH, LA GUERRE et LA MUSE

Un Shah de Perse
Qui plus que tout prisait des Muses le commerce
Vainqueur dans maint poétique tournoi,
Dut prendre le guerrier harnois.
Le Calife avait franchi la frontière
Et marchait sur Ispahan ;
Durant une décennie entière
Il lui fallut guerroyer d'ahan.
Enfin par l'olivier l'on revient au laurier,
Le glaive le cède à la lyre.
Plus qu'au repos du guerrier,
C'est aux combats d'Apollon que l'on aspire.
Le Shah fait retraite en un désert,
Et n'y veut pour compagne que sa Muse.
Mais de le visiter elle refuse.
Hélas ! son luth se tait, lui jadis si disert...

La morale de cette histoire
Est la plus simple qui soit :
La poésie est une poire
Introuvable quand on a soif.

LE LIEVRE, LE HERISSON ET L'HORIZON

Le Lièvre avec le Hérisson
Cheminaient à l'unisson ;
Ils allaient visiter le monde
Pour vérifier si la Terre était bien ronde,
Comme le prétendait un célèbre galinacé.
Quand ils eurent dépassé
De leur forêt les limites,
Ils virent la ligne que dans les vieux mythes
Forestiers on appelle Horizon.
«C'est lui !» Joyeux comme un qui sort de prison,
Les voilà qui s'élancent à sa poursuite...
Il fuit ; ils courent plus vite.
Il s'éloigne ; ils redoublent d'efforts
Et semblent des champions omnisports
Galopant à travers une immense plaine ;
A peine
Pensent-ils avoir gagné sur lui,
Que derechef il fuit et luit
Dans le lointain.
Soudain,
Paraissent des êtres
Qu'on ne voit ni brouter ni paître,
Des êtres qui ne sont pas velus mais vêtus
Et qui portent des sortes de gros fétus
Où minces fûts, dont ils font jaillir des éclairs.
Des ânes quelque peu clercs
(Ce que l'on reconnaît
A leur bonnet),
Fort à propos survenus,
Furent interrogés par nos ingénus.
«Courez d'où vous venez, courez,
Regagner vite vos fourrés !
Qu'importe si la Terre est plate ou ronde
Lorsqu'un pareil péril gronde :
Cette espèce est la plus sanguinaire
De tout le monde sublunaire.
Il faut l'éviter à tout prix.
Filez tout droit si vous ne voulez être pris.
Ce sont les terribles Humains,
On les rencontre aussi sur les chemins.

(à suivre)

MÁRIO DE SÁ CARNEIRO

DERNIERS POEMES

Mario de Sa Carneiro est né à Lisbonne le 19 mai 1890. Il s'est donné la mort, à 26 ans, le 26 avril 1916, à Paris. Fondateur, avec Fernando Pessoa, de «ORFEU», revue de l'Avant-Garde et du Futurisme portugais, il fut l'ami de jeunesse du poète du «Bureau de tabac». De 1912 à 1915, Mario de Sa Carneiro publie une œuvre théâtrale («Amizade», 1912), des nouvelles et récits («Principio», 1912; «Céu de Fogo», 1915), une narration («A Confissao de Lucio», 1914) et des poèmes («Dispersao», 1914). Il laisse un recueil organisé de poèmes inédits, «Indicios de Oiro», que Fernando Pessoa fera publier après la mort de son ami. Il laisse aussi de nombreuses lettres.

«Mario de Sa Carneiro n'a pas eu de vie, il n'a eu que son génie. Ce qu'il dit fut ce qu'il a vécu.» (Fernando Pessoa).

Mario de Sa Carneiro était gros. Il se trouvait laid.

Antonio Quadros a publié dans «obra poética», les œuvres poétiques complètes (Publicações Europa-America), huit poèmes sous le titre «Derniers poèmes». Ils comprennent les six poèmes publiés à la fin de «Indicios de Oiro» par les éditeurs du recueil posthume (la revue «Presença») et deux poèmes retrouvés dans la correspondance, peut-être incomplets ou inachevés («Soudain ma vie», «Feminina», ce dernier envoyé, avec ce titre, à F.P., en février 1916). Ces «derniers poèmes» ont été écrits entre novembre 1915 et une date incertaine de 1916 («La fin»).

Le lecteur les trouvera tous ici.

H.D.

TAS DE FERAILLES

Ah, qu'on me mette sous des couvertures,
Et qu'on ne s'occupe plus de moi...

Que la porte de ma chambre reste à jamais fermée,
Qu'elle ne s'ouvre même pas pour toi, si tu viens.

Laine rouge et lit douillet. Le tout bien calfeutré...

Pas de livre, pas un seul livre à mon chevet...

Qu'il y ait seulement toujours à mon côté,

Des gâteaux aux œufs et un flacon de mère.

Je ne souhaite rien d'autre — je ne veux même pas de jouets.

Pour quoi faire ? Je ne saurais pas jouer, si on m'en donnait...

— Qu'est-ce qu'on me veut, avec ces troubles et ces tracas ?

Je ne suis pas né pour la fête. Qu'on me laisse ! Et en paix...

Obscurité complète dans ma chambre. Rideaux tirés,

Et moi, serré dans mon sommeil, bien au chaud, — quelle douceur !

Oui, rester toujours au lit, ne jamais bouger, moisir —

Ainsi du moins, repos complet... Quelle histoire ! La belle vie...

J'ai mal aux pieds, je ne sais pas marcher droit, alors

Pourquoi m'acharner à courir les salons, comme un Lord ?

— Allons, que ma vie pour une fois s'accorde

Avec mon corps — et se résigne à ne pas être à l'aise...

A quoi me sert de sortir, si je m'enrhume aussitôt ?

Et qu'attendre de ma propre délicatesse ?

Laisse tes illusions, Mario ! Un bon édreton, un bon feu —

Et ne pense à rien d'autre. C'est déjà pas mal, franchement.

Abandonnons. Ma véhémence ne mène nulle part.

Pourquoi courir inutilement, dans les cahots, de ci de là ?

Qu'on aie pitié de moi. Parbleu ! Qu'on m'emène à l'hospice —

Bien sûr : dans une chambre particulière que mon père paiera.

Exactement. Une chambre d'hôpital — hygiénique, toute blanche, moderne

Et tranquille; à Paris, c'est préférable, pour la légende...

Dans vingt ans, peut être, ma littérature sera comprise —

Et puis, dingue à Paris, ça fait bien, ça a du style...

— Quant à toi, mon amour, tu pourras venir les jeudis

Et si tu veux être gentille, tu demanderas de mes nouvelles.

Mais, si distinguée que tu sois, tu n'entreras pas dans ma chambre,

Rien à faire, ma belle. L'enfant dort. Rien d'autre et c'est tout.

Paris, novembre 1915.

SOUDAIN MA VIE

*...Et soudain ma vie
Disparaît le long du trottoir...
Mieux vaut l'oublier
Au fond d'un tiroir...*

*(Et si j'éteignais les lanternes
Pour qu'on ne me voit plus,
Et que ma vie prenne la fuite,
La queue entre les jambes ?...)*

Novembre 1915. Lettre du 27.11.1915

CRISE LAMENTABLE

*J'aimerais tant me mêler à la vie,
Etre qui je suis — mais pouvoir l'éprouver...
Je n'y arrive pas : chaque fois plus encore
Se perd la possibilité de savoir la saisir.*

*Vivre à la maison comme tout le monde,
Ne pas être sérieux dans mes livres — mais
Atteindre chaque fin de mois toujours
Toutes dépenses payées religieusement.*

*Ne pas craindre de suivre des petites
Et de les inviter pour vivre en elles —
Ouvrir les fenêtres de ma Tour d'ivoire,
En un mot, et ne plus faire de scènes.*

*Avoir la force un jour de briser le fil
De cet engrenage qui se poursuit dans la douleur.
— Ne pas envoyer de télégrammes à mon Père,
— Ne pas me tourner les pouces à Paris, comme je le fais.*

*Me lever et sortir — ne pas avoir besoin
D'une heure et demie pour gagner la rue.
— Mettre un terme à cette façon de vivre dans la lune,
— perdre la «frousse» des courants d'air.*

*Ne pas toujours m'agiter, casser ceci ou
Cela chez les gens que je fréquente. —
Ne pas m'enfoncer dans des histoires lamentables
Que j'entretiens dans ma seule imagination.*

*Car tout en moi est fantaisie ailée,
Le crime ou le bien qui jamais ne se commet :
Et toujours l'Or qui se fond en plomb
Pour ma Malchance, ma Guigne née.*

Paris - Janvier 1916

LE FANTOME

*Emigré des Astres après une guerre fantasmée,
Que faire de ma vie, quand à la fin
A terre tombera tout cet Or qui est
Encore de l'Or, bien que déjà il verdisse ?*

*(De quelle révolte ou de quel pays prédestiné ?)
— Pauvre flatterie, cette gaze qui m'enferme...
Quelle est cette force magique, imaginaire et obstinée,
Qui libère ma stupeur coupée d'eau ?*

*L'escalier est suspect, il est périlleux :
Une tache douteuse s'élargit
Sur le tapis — la rampe est cassée...*

*— Avec des chiffons, on a bouché mon horizon,
— Mon destin, les fourmis l'ont envahi,
— Dans mes sens, de petits enfants sont morts.*

LE ROI

*Quand j'arrive le piano éclate en présages
Et les convives, aussitôt, se mesurent, inquiets —
les plafonds s'élèvent et les murs s'élargissent :
Un Luxe de Dague parade dans une main de maure.*

*Mon dessein, cependant tout de blond et de rose,
S'efforce à susciter de l'affection. Mais
Nul ne s'épanouit... Nul ne reluit
De mes frénésies préférées ! Excès de l'Or...*

*Mon extravagance vaut de longs couvents :
Pour mesurer mon Désordre, en deça, au delà,
Seule une biche mystique, mince, ailée.*

*Celui-là même qui m'invite ne fait pas bien :
Intrus encore — même quand, à toute force,
Quelqu'un m'entraîne dans sa maison...*

Paris - 30 janvier 1916

FEMININE

*Je voudrais être une femme pour pouvoir m'étendre
Aux côtés de mes amis, sur les banquettes des cafés.
Je voudrais être une femme pour pouvoir étendre
De la poudre sur mon visage, devant tous, dans les cafés.*

*Je voudrais être une femme pour ne pas avoir à penser, dans la vie,
Pour connaître de petits vieux auxquels je demanderais de l'argent,
Je voudrais être une femme pour passer le jour entier
A parler chiffons et à potiner — et que le temps passe vite.*

*Je voudrais être une femme pour toucher à mes seins
Et les exciter devant le miroir, avant de me coucher —
Je voudrais être une femme pour que me convienne ces attraits
Qui, sur un homme, franchement, ne peuvent s'excuser.*

*Je voudrais être une femme pour avoir beaucoup d'amants
Et les tromper tous — même le préféré —
Comme j'aimerais tromper mon amant blond, le plus svelte,
Avec un garçon gros et laid, aux manières extravagantes.*

*Je voudrais être une femme pour exciter qui me regarderait,
Je voudrais être une femme pour pouvoir me refuser.*

Paris — Février 1916. Lettre du 16.2.16

CET-AUTRE-LA

*Le douteux masqué et, pour finir, le menteur
Qui a traversé sa vie incognito,
Le Roi-lune postiche, le faux étonné;
Au tréfonds, rien qu'un difficile poltron.*

*En guise de Page, un bouffon prétentieux.
Et son Ame de neige : nausée, vomissement.
Son indomptable bravoure, soit disant,
Un laquais inversi et obséquieux.*

*Sans nerfs, sans désirs, lui, le mollasson,
(Son cœur, peut-être, remonté comme une pendule).
Bien qu'il mugisse à l'Idéal.*

*Le bafoué, le morveux, le déloyal,
Le bouffi éructant l'Empire astral,
Le mage sans pouvoir, le Sphinx Gras.*

Paris, février 1916.

FIN

*Quand le mourrai,
Qu'on batte sur des boîtes en fer blanc,
Qu'on rugisse,
Qu'on bondisse —
Que claquent dans l'air les fouets,
Qu'on ameute les clowns et les acrobates.*

*Que mon cercueil circule
Sur un âne harnaché à l'andalouse :
On ne refuse rien à un mort,
Moi,
Je veux à tout prix circuler sur un âne.*

Paris, 1916.

(Trad. du portugais par Henri Deluy)

RESISTANCE

I

Un seul glas pour ensevelir
les derniers actes dans l'air précis
condensations de l'anonyme.

A vue persuader se fige
en son ombre ainsi les chambres
désertent les corps de leurs hôtes.

Cependant les zéros sont nus, éveillés
de leur choix et dissous par l'obstacle,
tailles et formes relâchées.

II

La masse existe
comme afin de prouver
ce qui est en réalité.

Les particules claquent en tous
sens, et rebondissent
contre un rideau de fer.

La neige a fait
de l'horizon
un autre faux horizon.

III

Pourtant les apparences
demeurent en suspens
dans ce qui se transmet.

Elles flottent entre
le oui et le non dans
les multiples de un.

La mesure est une
promesse, et la création
une bouche perpétuelle.

IV

Un souffle coule dans le mot,
et les noms, spectres domestiques,
durcissent hors de tout geste.

Une larme légère pénètre
la trame et menace d'en
révéler bien plus encore.

Le débit du discours
compact, limpide
ensemence l'air.

V

Alors, sans
aucune question,
il s'éveille contre l'attente.

Mais qu'arriverait-il donc
si ayant et ayant eu,
il ne possédait plus rien.

La propriété se lie aux
barrières, d'une limite à une autre,
et séparation du silence.

QUESTION

Animer un côté et
nommer l'autre,
quand ils se renversent

au fond d'une caisse,
une assiette, un tas
de corps en attente

qu'y a-t-il dedans, un vague
bourdon, des couleurs
étrangères

et pas un seul
pour voir, des lois
vacantes, autrement dit

est-ce un champ avec
un bateau ou bien
L'image contraire

vent pour souffler l'air
et sol contre pied
et le sol adverse

si cela pouvait
être séparé – la surface de
et la surface et

Extrait de 0.10, AWEDE Press, 1986

Traduit de l'Américain par Joseph Guglielmi

LE MEURTRE

Quelqu'un l'aura arraché
violemment
l'aura arraché avec application
et pourtant
il reste
sur le mur
dans le crépuscule de l'été
c'est un bout de papier léger
qui adhère à la façade
et se détache puis revient
dans le gris de ce qui le supporte



Il n'est pas seul
à 4 ou 5 ils évoquent le profil
estompé d'un rectangle
et la violence est ce par quoi
l'absence se fait lire
et les griffes
et la chose écrasée
dans la nuit
d'une chambre nouvelle
le regard égaré au plafond
les mots perdus
la tête dans la mort



Poussière
et le jour ne résiste pas à son histoire
et son histoire
dans le jour
ne grandit pas
les arbres tombent
et le désir est plus ancien
que les feuilles
la bouche s'ouvre
puis se ferme

C'est le dessin d'un jeu
d'enfant
que l'on joue avec 3 graviers
comme à la morgue
sous la toile cirée qui enveloppe
les cadavres
les jeux glauques
la fermeté redoutable
de la cruauté

•

L'air est blanc
il ne tache pas
il n'a pas la consistance
amère
du désir
il flotte entre ce qui se vide
et ce qui meurt
il flotte sans y penser
peut-être est-il simplement
plus sucré
dans les villes
que dans les campagnes
au fond des baignoires
que dans les ruisseaux
parce qu'il est fait pour la
perte
et que la perte ici
est toujours douce

•

La couleur sans nom
c'est du chiffon
qui a pris la place du ciel
et les pieds
mendent la terre

le monde peut mourir
puisque'il est mort

•

C'est de la viande
sous les arbres
elle bouge
avec la musique
et la musique vous le
savez
c'est la cicatrice
de la mort

●

Comme les corps
sont reposés
dans la lumière
sous les feuilles
et comme l'absence
est légère
dans le rose
sous les arbres
et le volant des jours
pour les enfants
et le cerceau
et l'absence
de chair

c'est la plaie
sur la bête morte
et qui s'ouvre
sous le cumin
impitoyable du soir

●

lumière et vent
j'ai tout gardé
sans profaner
de ton image
la poussière
de tes amants
dans les enveloppes
auto-collantes
et les cheveux enroulés
sur le siphon
du lavabo
je marque
je garde l'arrêt
comme les chiens
de Juillet
jetés par les portières

Seigneur l'été
fut meurtrier
et le lieu que nous
habitions
est
appauvri
par l'immensité stérile
des herbes
et ce n'est plus une
maison
sous la pâleur
égéenne des murs
c'est une niche
un trou étroit
un sarcophage
pour enfant



de l'entrée ou de la
sortie
je ne sais plus ce
que je cherche
je confonds la tête
et la queue
je m'enroule dans
la lumière
comme on s'étrangle
dans les draps



le bourdonnement
est-il un chemin
riant
à travers les bois
ou m'égare-je
et quelles voix confuses
simulent
une sortie
du vent une poussière
sans regard
des corps repliés
dans le plâtre
montent et glissent
dans la niche

Quelle sorte
de gens
vivent ici
encore après le meurtre
dans la blancheur
des feuilles
sous l'oubli
dans l'eau
dans la blancheur
de l'eau
et rien se tournent
se mesurent
aggravent la
pesanteur

où portez-vous de biais
cette brassée
de feuilles
mon ange lointain
couvert de bleus
mon enfant
écoutez ce que dit
la voix
vanished the purple
and vanished
the red of the blood
ou peut-être le biais
est-il ce qui fait
face
mais quel visage vous
reçoit
muré dans la suffisance
de son désir ?

MOITIÉ LONGTEMPS

I

Nous sommes ce double, et le jour, par clair-obscur alternés, ne cesse de nous poursuivre.

Si j'écris de tes doigts, de tes pieds nus, de tes genoux aux miens affrontés, ce que je note — en un seul tour de langue - efface ce que j'ai touché.

Ce que je note m'aveugle, on oublie le regard, d'où il vient, à quoi il a servi.

Ne restent que des pointes d'engelures sur nos tendres tendons.

2

Un air passe entre mes mots et les disjoint — on peut entrevoir la trame et la pourpre.

Moi — je reste en équilibre, ayant l'air d'un voyageur de pierre, verticalement voyageur, avec des déplacements de membres, avec des jeux de phares et de verbes, dans un paysage d'orties et parfois sous-marin.

Les nuages s'emboîtent et se succèdent, on en est affecté, on y souffre, tout s'effrite dans l'émotion

comme si le temps nous avait blésés.

3

Un air passe entre mes membres disjoints — c'est l'état d'un corps en portrait, on y voit des lignes se tordre dans les figures familières, comme un échange d'écritures entre nous.

Regarde où ton œil se pose — un soleil inconnu tente d'épaissir la lumière, mais à terre ce ne sont que cartons secs — ongles durcis — mouettes salées.

Sur ton lit, je te touche avec du talc, je te parle au conditionnel, dans le nœud des jambes nacrées, dans le dru des cheveux.

4

Nous dormons ensemble, mais nos âmes restent debout jusqu'à l'épuisement de l'affût, on doit tout craindre des villes en sommeil.
L'eau des nuits qu'ils traversent a jauni nos messagers.

On dépose des fleurs en ces plis — c'est tout ce qui nous reste des Amazonies.

5

En vagues serrées les flèches déferlent du haut des toits — c'est une épopée de haillons.
Ils sont pris dans la charnière des bras, comme si on volait, et ils crèvent.
Ils sont pris dans les sables, et ils couvrent la rive.

On cherche l'indigo pour faire voile dans les courants du crépuscule.
Le blanc des mains imite le faux-jour, on irait jusqu'à les clouer.

Ainsi la réponse précède toujours la question, et la question ne vient pas.

Reste un lit d'éclats et d'aiguilles, comme si tu avais traversé les draps, partie à la vitesse des pluies et moi — cherchant ta crinière parmi les lichens trempés.

62

Epaule lunaire — bouche d'horizon — tu es bien dans l'arc.

Moi cherchant ta crinière pour te dire que la mory n'est pas de ce côté.

Quand on parle d'outre-mer, ou qu'on parle seulement de soi, c'est elle qu'on se met à siffler.

Mais ce n'est jamais que le nul qui sort de nos poumons.

7

A mon commencement était la litanie — immense mètre carré cousu sur la mer écorchée.

On dit, mais la mer n'est jamais belle.

On dit, mais le sel est coupant.

A mon commencement venait comme un excès de chaleur sur les doigts et les paupières, le tourbillon des récits allant mourir ensemble au creux des mêmes houles.

Passés les détroits — les mers changent de couleur, passées les heures — tu changes de couleur et de verbe.

8

L'oubli croise à l'intérieur de ce verbe qui nous sert pour aller de l'un à l'autre, et, double, revenir au singulier.

A l'orée, il y a ce simple toucher amoureux et ces murs, tournés tantot vers la couche, tantot vers l'aurore.

Peut être que tout va commencer par cette ligne rouge qui perfore ta brune toison, puis l'écarte, pour ouvrir des chemins montant.

9

Je dis rouge, mais je ne dis presque rien de viol, sinon : les sursauts d'une sensualité si bien parafinée dans les jadis — le nom des gares parcourues, la sueur aux lèvres.

Et enfin la poussière qui engourdit ta demeure.

10

Maintenant je m'assieds sur ce qui reste de la mer,
Qu'est devenu l'or des voyages ?

Il n'y a plus que des souffles d'eau sur nos bouches abimées.

Alentour les herbes renversent les fragiles saisons,
nous vivons dans le creux, égarés par la nudité des temps.

Ce présent n'a pas de fin, car il ne passera jamais au futur.

11

Ma main rencontre ta main, et se contente.

Ma hanche rencontre ta hanche et se plait.

Je croise mes doigts sur mes doigts anciens et je les ferme.

Je mêle mes doigts à mes doigts anciens et je les couche.

on peut ainsi se défaire du doute, et mettre des
mots de navigation sur nos ordinaires charniers.

C'est toujours à l'avant que se presse la lumière pointue.

12

Sur la ligne aigue du soir, ton corps va se déplacer,

Tu peux chercher, il n'y a jamais qu'un seul oiseau par espace.

Les pièces qui composent la fleur n'entourent jamais qu'un abstrait.
Et, bien qu'affamés, nous continuons à nous offrir des symboles.

Je raconte à partir d'une chambre, même si mon écriture fait des plis,
même si mes conclusions sont usées, je raconte.

Ainsi fait on des arbres et des panoramas; disant qu'il n'y a que l'œil pour
une dernière fois toucher la mer.

13

Et encore ceci :

La rondeur des mots a glissé sur la rondeur des jours.

Cœur et ventre ne sont plus que graminées, prêtes à jeter de verts pollens
sur la page commencée.

14

On ne cesse de répéter : sol, soleil, solitude.

On le compose avec toutes les brisures du visage,
c'est sans doute l'ouvrage de la main, comme si,
ramassant des larmes, elle arrachait la pelure et l'éphémère éclat.

Le verbe voudrait s'en mêler, trainant ses poisons.
Alors on raisonne petit, dans la saignée, dans l'entrevoir à peine des
changements du corps.

Il va refroidir et se taire.

Ce n'est plus qu'un mur protégeant ses fossiles.

15

Je ne savais pas que ton corps ne tenait qu'avec des épingles.
Comme qui ne tient à rien.

Contre les jugements de l'hiver viennent les paroles du tendre.
Comme pour commencer.

Allant, toujours allant, pour décliner l'enclin, pour déchirer la nuit.

CERUSES

à Frédéric Valabrègue

VOTIVES

Rigoureusement cadrée, comme saisie sur la scène d'un théâtre désaffecté, l'œuvre de P. se nourrit de situations instables, d'ambiguïtés, de bords de crise. Elle en témoigne en termes allusifs, en ellipses où les intérieurs, les objets, les mouvements du corps, fragiles, évanescents, semblent sous le coup d'un envoûtement : sous la mainmise d'un hors-champ tissé de menace et de fascination. Elle évolue dans une obscurité essentielle; le trouble est sa loi. Couleurs éteintes ou estompées, voiles des contours, corrosions du gris lui donnent ses résonances crépusculaires — son aura de lumière fanée, douce-amère. La figure paraît toujours surprise par ses toiles; elle induit le voyeurisme : visages tremblés, effarouchés d'êtres androgynes, décors violés dans leur déréliction, leur faillite, souvent redoublés par la marque quasi funéraire d'une marie-louise tendue de draps élimés ou de papiers atones, femmes-enfants deminues aux traits pâlis, empoussiérés, le regard capté entre fuite et avidité du dernier instant. L'érotisme est ici une donnée presque secrète, insidieusement serrée au jeu des présences brouillées de corps qu'elle souille d'un projection de leur vieillesse, à leur appel, leur demande d'être guettés, leur jouissance comprise dans l'effraction de la vue, sa chaude dévoration de la peau : il est d'obsolescence et de stupeur. Morbide sans tragique; nous disant, par les poupées d'ombre de sa scénographie : « Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. »

COULEURS COMME GANT DE SUCRE

Apposer — appositions comme un ajouement de l'idée ou la vue, une rythmique de l'œil —, fuir le lié, l'attache, laisser les fragments vivre dans un prisme du regard qui ne les nie pas, ne dépasse pas leur charme singulier, tout à fait privé, ne les projette pas dans le roman de la cohérence, dans une écoute bousculée du sens.

•

Le sens est là, simplement, dans la grappille de bribes — mouvements, situations, objets s'y reliant -- tout près de soi, ou derrière soi -- puisque la mémoire existe et ici se travaille, s'alimente, se choie.

•

« A peine je commence à distinguer les choses — déjà distinguer me fait être un avec ce qui m'entoure », « A peine ai-je commencé à regarder — et déjà le rideau est devenu quelque chose à voir. »

•

Le sens : pouvoir dire pinceau en main : « un timbre sur un miroir de poche » ou : « des fleurs de marronnier dans une flaque d'huile d'un noir épais » ou : « la balle de l'enfant reste immobile » ou même : « quelques notes tombées de ma table à dessin ». Cela sans enfouir le ton de ces propositions, gestes (objets), aucunement, de ces presque rien qui perturbent à l'infime le rien du quotidien, ces pas même événements qui entaillent le monotonie des jours — modulant dans la subtilité du ténu ce que l'on croirait n'être rien.

•

*A peine je commence à distinguer les détails
et déjà il me faut me souvenir.*

•

Moduler seul ici donne le sens. L'opération d'un regard. La vie d'une mémoire et d'un présent. Jeux d'association où le sentiment des propositions traversées (de cela, comme un réel chaudement requis), où les tonalités mineures minuscules des petits riens se figent juste ce qu'il faut en images pour susciter le crayon, le pinceau («Non, ne pas s'interdire les images, mais en sourire en même temps qu'elles naissent») et leur souffler la trame harmonique du *dépôt de feuille* — cette commotion minime et caressante du trait.

•

(Et justement : souvent, chez B., la précision frêle des images ne prélude pas à leur disposition par le trait, mais découle d'un dessin aux aguets — de cette fougue de la main à ne pas quitter ses outils : «cette impression que si je n'écrivais pas (*ne peignais pas*) la vie glisserait hors de moi».)

•

Dire la ténuité peut, dans cette conduite, se traduire d'abord par reprises de son espace le plus courant, utile — celui où s'étire le travail. Peindre ses outils, pinceau, crayon, boîte de couleurs, table à dessin, comme premières phrases du récit de son rapport sans heurt à l'entour.

•

(Rapport fermenté d'une inaltérable propension du regard à s'étonner, s'émouvoir. La vivacité de peindre s'appuie ici ligne à ligne sur celle des yeux — exercés, *joués*...)

•

L'opération d'un regard : le fil du sens est pour celui-ci l'acuité. Une patience au monde.

•

dans la lumière
de l'éclair
qui peu demeure
j'ai compté le nombre
des gouttes de pluie sur les feuilles

Le regard de B. défait le constat par la tendresse. Eveillé au secret des objets, à leur vibration muette, réservée, il cueille le peu, le quasi désuet, le banal comme aux fins d'un herbier voué à la délicatesse d'être là.

Oscillant du dialogue *mezza voce* avec l'enfui à l'accord du tracé et de ses ambiances.

- «Comment appelle-t-on ce mouvement ?
- C'est un souffle.
- Alors, ce qui bouge à la fenêtre, c'est le vent ?
- Non, c'est un rideau qui bouge.
- Non, le vent agite un rideau.»

RAYUELAS

Ces brefs moments de collage, rajouts, raccords de sens qui surgissent des faisceaux colorés, de leurs nœuds et scintillements, comme jetés par eux, parasitant un peu leur rythme ou plutôt le déplaçant, l'agaçant dans la suspension amusée d'un signe, ces dénivellations éparées, excroissances doucement ironiques, cartons découpés en bouts de géographie, petits vestiges du jeu mis à plat, cela salue l'enfance bien sûr, sans lourdeur ni nostalgie mais certainement pas comme temps insoucieux. Sur ses tableaux, C. disperse le rappel d'un univers premier d'interrogation, faisant de sa symbolique dévoyée de connaissance et rêverie le tenseur d'une pensée du monde comme risque, réalité à gagner par l'insinuation décryptrice de la règle, l'impatience du coup. Son regard est d'incertitude, un

«rien n'est joué» qu'opèrent les rapports jamais tranchés des couleurs, les troubles réciproques de leurs éclats, gerbes nerveuses qui diffractent telle une passion de ne pas finir. Cette pulsation du tableau connaît sa raison dans le contrepoint des damiers — manière lente, entêtante, de tempérer les débords de la couleur; toile à toile elle se donne l'occasion de nouvelles parties, se précipite : une prise de vitesse dont s'arme son territoire, où il charge sa prolifération, irradié et capillarissant jusqu'à saisir la surface entière. Peindre jette ainsi les dés, avec chance, et fermeté : d'un geste oublieux de ses précédents; spiraland, à la faveur acide et grisante de ses manches, de leur gourmandise pincée d'inquiétude, fourrés de pudeur et peau éclatante des chambres d'innocence.

QUELQUES ECHOS DE PLUIE

En sympathie du blanc, lui réservant toujours sa force — l'accordant au souffle de son obstination —, le dessin de C. semble actuellement porter au blanc une attention différente — le bouscule quelque peu.

Le parti de macule que réalise l'exposition à la pluie, verticalement, de ses supports (papiers déjà pris par le trait, légèrement piqués de couleurs), les veines à peine grises que leur imprime l'eau séchée ou les tavelures qu'elle dispose en réponse mate aux lignes, l'enserrent et le distordent, l'évincent dirait-on s'il n'était ici question d'une violence plus douce que le blanc demandait lui-même pour changer de signe ou se relancer : pour enfin, tamisé du parasitage de la pluie, de nouveau pouvoir vivre dans la couleur; à nouveau pouvoir l'accueillir, non en fantasmant un retour à des valeurs oubliées mais comme chance rejouée, électrisante du dessin.

Comme ce qui irrite le netteté du trait et finalement la débauche, versant progressivement dans son ordre l'affolement de la représentation dont celle-ci se constitue, les bouffées de confusion qu'elle noue — le territoire de perte qu'elle fonde et voile uniment, livrant vite l'œil trop soucieux de discursivité à son propre vertige.

L'eau appelle la couleur : elle la balbutie. De son placement arachnéen elle lui suggère quelques voies, accompagne le réseau de ses inscriptions. Lorsqu'elle doit recouvrir ses premières présences, elle la plie, çà et là, à sa loi; et la couleur passée à coups vifs de

gouache séchée prend alors, filant au blanc de l'eau, invinciblement son rang plus relevé de fantôme en plein jour.

L'accoutance avec l'eau et son temps de travail sur le papier donne au dessin le goût de multiplier ses étapes d'élaboration. De se présenter comme un mouvement de strates où le feuilletage disparaîtrait — serait blanchi; sa durée se divise en invitations de techniques plurielles, aussi, s'appariant dans l'amplification l'une de l'autre; se reprenant. Le report du dessin par la feuille de carbone, la rature de la gouache séchée répliquent là au trait pur et au délavement.

Pratiques de dispersion. Leur oscillation, cette façon de quitter la décision de la ligne ou de la couleur par une diction pulvérulente, satinée, on la reçoit comme point d'orgue des pulsions automnales de ces grands formats de papier.

Telle la pluie, elle touche aux bords de l'effacement, magnifie la blessure des transformations : des errances de l'eau, elle est l'autre langue, celle sur qui a passé plus vivement l'instant blanc du ciel.

ROULETTE RUSSE

Monsieur, faites attention à vos couleurs.
Le jour ne se joue plus ainsi
le soir n'est pas jeu de hasard.
Ne laissez pas traîner votre ombre
en cette pénombre qui la verrait ?
Il fait si froid, couvrez la
pour elle ayez plutôt quelques égards.
La laisserez-vous ainsi, dans cette nuée
parmi ce nombre qui va croissant !
Que cherche par là votre regard
cadran, clepsydre, montre, réveil,
horloge ne sont plus de saison ?
L'Heure ici, est obsolète
soyez sûr qu'il se fait tard.
songez à elle !

songez ici !
songez aussi !

L'oreille épie le silence...

- Où êtes-vous ?
- Partout .
- Que faites-vous ?
- Je ne fais rien.
- Qui êtes-vous ?
- Si seulement je le savais !
- Vous ne le savez pas ?
- Je ne sais rien.
- Vous êtes cependant
- Affirmation bien légère.
- Enfin, nous conversons ?
- Ainsi vous paraît-il
- Mais je vous ai trouvé.
- Oh ! l'imagination...
- Sans moi seriez-vous ?
- Faut-il vous féliciter ?
- Il est si difficile d'être
- N'être pas, y avez-vous songé ?
- Etes-vous là depuis longtemps ?
- Le temps d'une eau à sa toilette.

Inigo de SATRUSTEGUI

APRES LES SARGASSES

A Gilles Clauzel

28/12 : Embouquons les passes
la Gironde

je parle
des femmes de Bordeaux

Tu regardes
la grève froide
séparé
Les treuils les chaînes
piqués de soleil blanc
ce matin

A Brest Nicole-qui-boit
- l'amour des putes

La terre sèche (rive droite)
les herbes
l'eau boueuse reflète
des lettres électriques

Les quais la foule les porteurs
nous nous savions près d'eux

Gares dorées de lumière dans l'aube

Le ciel lave la ville
Le matin respire le frais de la terre

Plus loin l'océan
se courbe
sous le sillage

Ce port est une flèche le ciel joue
le bleu le noir la pierre
et brutes nous rêvons
de filles propres

Brume dispersion blanche des berges
aveuglante rature sur nous
Dans les balises
l'estuaire
l'éternité froide - couleurs

Nous entrons
lavés du malheur
mais pas sans violence

Les entrepôts
la rouille les citernes
le jour n'est pas levé

Reste le vent
Con las barbas mas canosas del mundo
disait mon père

J'aime dans les phares ces filles
leur pied contre le mur
les débris charriés Le flot
la marée - basse

Au matin, réveil des ombres
Orion chavire
sur l'Atlantique-Nord

C'EST ICI LE COMBAT DU JOUR ET DE LA NUIT

Lionel RAY : APPROCHES DU LIEU, suivi de Lionel Ray et l'état chantant, par Maurice Regnaud. Ed. Ipomée.

I/AU PLUS SOURD DE LA NUIT (BEANCES)

«Approches du lieu», au pluriel pour signifier le rayonnement ? Mais comment approcher la grâce du chant, sauf à dire, d'emblée, qu'un tel livre nous allège, nous communique une allégresse méritée. Ainsi, dans *La Flûte enchantée*, la plainte de la Reine de la Nuit. A-t-on assez dit de Lionel Ray qu'il était de la race des enchanteurs, des illusionnistes ? On connaît cette manière d'enfermer les poètes dans le ghetto de leur talent. On a procédé ainsi avec Hugo, avec Aragon : trop de qualités dilapidées, d'aisance, de virtuosité, trop de Bel canto, «trop de notes monsieur Mozart !». Mais précisément, il y a habileté et habileté. Lionel Ray lui-même reconnaît que la population des «habiles» est aujourd'hui innombrable. Certes, s'il est «des beaux masques sur le vide des visages», il y a des masques de pudeur sur des visages vrais.

La lumière et l'ombre ici combattent. Le matin, le soleil, ne sont d'abord que des promesses. «Tu seras une ville claire et forte».

«J'ouvre les yeux», «soleil ma source». Mais les poèmes chutent presque tous dans la nuit : «tu te fis nocturne dans la pierre», «la nuit sanglotante/la soucieuse nuit la nuit d'épines», et «chaque nuit est un jugement», «l'ombre dans l'ombre va». C'est la nuit, «zéro la censure l'absence mon ciel fantôme» et c'est aussi le silence («le silence enfin m'attends») et le silence pour le poète, est-il besoin de le dire, signifie la mort : «j'ai vécu, mort-déjà». Le dernier poème s'appelle LA NUIT, dans lequel je perçois pourtant l'ombre d'Orphée remontant vers la lumière :

«dans la forêt sans rive
nous marchons
à pas d'aveugle
égarés en nous-mêmes»

Car c'est aussi le combat de la jeunesse et du Temps : «et nous marchons dans son obscur empire...ainsi nous habitons le mouvement des jours,» et plus encore : «le temps me fixe/comme insecte sous l'épingle/muet absent/sur son axe nocturne.» C'est la blessure de vieillir «le dur désir de durer». Contre ce qui est muet, immobile, froid et aveugle, les pierres, les statues, l'oubli.

«Cela n'est rien» s'écrie-t-il (et Rimbaud déjà : «Qu'est-ce pour nous mon cœur...») «ce n'est rien ; j'y suis, j'y suis toujours »). Les armes de la jeunesse sont fragiles («ce nœud léger du souffle») mais sa force est dans la pureté de la parole, fût-elle utopie, illusion : «tu donneras un nom à chaque chose/pour être proche et pour être différent/et pour que tout se perpétue/sans déchirure au delà de toi-même».

Est-ce assez dire que nous sommes ici à la source même du *mouvement*, de l'acte poétique ? Que nous en reconnaissons, lisant ces textes, l'essence même. Et c'est là ce qui donne aux poèmes de Lionel Ray cette qualité unique, transparence, pureté de l'eau, inégalée peut-être depuis Eluard, mais je songerais tout aussi bien à Virgile. Cette séduction, ces jeux brillants de la métaphore, ces cajoleries verbales dépouillées de tous oripeaux de modernité (le vers retrouve une sorte de classicisme), mais aussi ce constant affleurement de l'effusion et de l'émotion, tout cela témoigne de l'éternelle beauté qui nous saisit «aimable et visible à la fois.» Or, on le sait, la beauté est «cette quantité de mort que nous sommes capables de supporter». Lionel Ray est de ceux qui, habités plus qu'aucun autre par le sentiment du périssable, doivent constamment surgir d'eux-mêmes, par l'acte poétique, naître perpétuellement par le chant, l'image et le rythme, pour échapper à la nuit, jaillir vers le solaire, le rayonnement éternel : «la pierre a vieilli/soleil ma source/retournée aux oiseaux.»

Donc le poétique ne se fonde que sur le mouvement, de la marche, du regard, de la parole, que sur l'instant toujours naissant, et non sur l'immobile, l'éternel. Le poète écrit toujours «dans l'effondrement/de la mémoire insoucieuse». D'où l'image essentielle du voyageur («finalement je fus ce voyageur»), être de nulle part, errant sans même destin d'errance, et le poème est bien, dans ce livre comme dans les précédents «lieu du voyageur total» (M. Regnaut), où règnent l'illusion, l'incertitude, la perpétuelle atteinte/dépossession : c'est «l'eau incertaine», «cela qui vacille», «un chant tenu à distance»...

Et le Visage ? Aller à la rencontre de ce vrai visage, qui se dérobe sous les masques de la parole, visage d'éternité, qui est soleil, matin, lumière, tel est l'accomplissement de l'aventure. Il s'agit de réaliser ce que M. Regnaut définit comme l'identité de l'être et de l'existence... le statut de la conscience double est fondement seul de l'unité, «je est un autre» est seule vérité ici reconnue, ici assumée, ici magnifiée, et le statut du double est non seulement le seul possible, il est pleinement, sans fin heureux» (L. Ray et l'état chantant). Ainsi s'éclaire : «Maintenant tu vas réunir tous tes visages» comme projet initial (et utopique) du livre. «Comme je voudrais te voir !» «te connaître un instant». Ce ne seront qu'approches, mais la beauté est approche, et non possession. Le sommet poétique de «BEANCES» est peut-être ce Visage-phénix «brûlant la beauté rouge des paroles», car ne dit-on pas «brûler de désir».

«Visage beau Visage regard évanouissant
 emporte-moi dans tes signes dans le chiffon des pluies
 dans la blessure et l'embellie
 dans la neige et le pas des chevaux chaleureux
 là où cessent les mondes tes yeux tes yeux.»

II/VOICI LE SOLEIL (L'ATTENTE)

De «la difficile lumière» (dernier vers du premier texte) au dernier vers du LIEU INITIAL (le dernier texte) : «le soleil s'accroît c'est bien au triomphe du jour que nous assistons dans ce deuxième grand jeu de poèmes composant le livre (et intervenant après les marques de filiation essentielles, A. Breton, P. Soupault, visage, celui de la Femme, qui est aussi soleil. C'est «la femme analogie», «La femme accompagnée d'oiseaux» (c'est aussi «le double regard» de l'amitié). Car si Je est un autre, cet autre ne saurait-être uniquement narcissique. Il faut l'intercession du corps désirable (déjà souhaitée dans *Béances*) : «Il y a ces lieux souve-

rains/seins bouches ventre épaules» provoquant un vrai déferlement de jouvence : «mille mercis au jour de ta naissance». Nous sommes dès lors conviés à l'envol, au triomphe de la grâce aérienne : «ce rien de l'air... le paraphe des ramiers». Le poème se fait tapisserie, la parole est florale, tissu somptueux, d'images, comme dans *Les Chemins*, ivresse verbale, haute-lice à la gloire de la femme univers et «La terre donne à voir». On songe au «Chant du Monde» de Lurçat :

«est-ce toi
ces mains nuageuses
ces bouquets balbutiants»

Là se tissent les formes et les couleurs, les merveilles renouvelées, c'est le règne des métamorphoses :

«Chemins d'abandon (il y avait l'autre
côté du regard et du geste) la vigne
paisible n'était plus la vigne. ni les chevaux
envahis de nuages n'étaient chevaux. il y avait
l'autre côté de juin...»

Qu'est-ce en définitive que l'instant poétique ? la capture d'une mort, toujours avancée. Malgré la peur et ses coups de force au cœur même de l'été («et dans la pulpe des fruits/résiste la peur»), la parole comme quelqu'un qui fouille dans notre peur» va se confier à l'élan, -à l'invisible corde, à l'*Ailleurs*, à l'*Avenir*, à tout de qu'il y a de plus fragile, périssable, fugace. Qu'est-ce que le livre ? «la danse». Regnaut : «enjeu qui d'œuvre en œuvre est demeuré celui de l'écriture chantante : au général «effondrement des preuves» (...) ce que peut en définitive opposer un poète est sa fidélité absolue à l'état poétique originel, — l'état chantant, ni en deça ni au delà, mais au cœur, le libre enchantement profond du réel, là peut être est la chance encore aujourd'hui de quelque vérité vitale...» De là cette allégresse gagnée, cette certitude qui vole de texte en texte : «tellement forts contre le silence/tellement inadmissibles.»

L'état chantant, et changeant ! Telle est «*Inexplicablement la vie*». Le dérèglement de tous les sens, l'Opéra fabuleux où «les gestes sont des couleurs, où «les mères marchent lentement dans les nuages». Quoi d'étonnant si nous y rencontrons «un café de Charleroi» ? Donc, l'écriture ivre de soi, l'alcool très pur, n'est pas ici gratuite en sa célébrité même, l'enjeu est «cette course/avec la mort/l'immédiate cendre.»

Et ce lieu à atteindre, ce royaume d'utopie, ce «pays pour nous seuls fraternel avec ses chevaux de nuages», quel est-il ? Il est le LIEU INITIAL, au cœur même, et la position du texte dans ce livre donne à l'ensemble sa forme, en exprime le sens profond d'une récurrence, d'une réconciliation toujours recommencée avec soi-même.

«C'est pour cela que nous sommes au monde
pour ce ressourcement
du bleu dans le noir.»

III/VOYELLES ET CONSONNES

Il y eut «l'étoile lyrique», «les syllabes jonquilles» la beauté rouge des paroles». Il s'était, chemin faisant, approché «de l'oreille des mots/les vérifiant lettre à lettre, ces mots étaient presque «visibles». Le magicien, l'illusionniste peut ainsi comme Aragon avait coutume de le faire, «abattre son jeu», expliquer poétiquement le mystère poétique, sans le réduire pour autant : ce sera par exemple «entendre quatre fois circuler dans le vers de Rimbaud le i diérése... le vers allégé respire c'est la circulati-on des sèves inou-ies...»

Plus qu'un art poétique, encore, c'est ici dire cette alchimie du verbe, qui est le propre de l'enfance, et selon les mots même de M. Leiris (Biffures/Alphabet) : «la langue instrument spirituel, partition chorégraphiques des pensées (le livre la danse) en laquelle se fixent conventionnellement leurs tournolements, leurs déplacements «et les mots ne sont pas ici lettres mortes mais «ressorts kabbalistiques d'illumination».

IV/ET ELLE, LA POESIE ?

Ce livre est une leçon de poésie. Par sa parole poétique bien sûr, et par son alliance parfaite avec la réflexion : l'une des plus belles définitions du phénomène poétique est ceci, de Léopardi, cité par Regnaut comme introduction à son étude :

«ce style entretient l'âme dans un mouvement, dans une activité intense et continuelle, en la transportant à tout instant, souvent brusquement, d'une pensée, d'une image, d'une idée, d'une chose à une autre, parfois très éloignée et très différente. Si bien que la pensée a beaucoup à faire pour les atteindre toutes, qu'elle est sans cesse projetée de ci de là, qu'elle ressent la même impression de vigueur qu'on éprouve à marcher vite, à galoper, à participer à une action énergique ou à se trouver dans un endroit fourmillant d'activité»

La poésie de Lionel Ray illustre, à la lettre, cette superbe compréhension d'une écriture qui a pour vertu essentielle de «tenir l'esprit en alerte». Et l'auteur lui-même y ajoute une touche de lucidité : «Nous appartenons à un art du passé. Les lectures performances, les parvis poétiques, les rencontres débats avec un public toujours semblable à lui-même, ne me convainquent ni d'un renouveau d'audience, ni d'une voie heureuse qui s'ouvrirait soudain à la communication poétique. «Et pourtant ajoute-t-il encore «tant qu'il y aura des roses et des cœurs vivants... «La poésie, celle de Lionel Ray plus qu'aucune autre, s'inscrit dans cette contradiction, elle n'est jamais sèche, ni froide en ce qu'elle est tension vers le cœur total.

Claude ADELEN

Le livre de Marie Etienne doit son titre à la terminologie théâtrale. La Face et le lointain, désignent «l'espace de la scène inscrit entre la partie proche du public et la partie à l'opposé, la plus lointaine».

C'est ce que nous explique l'auteur en tout premier lieu.

... Premier lieu ? La scène est ce lieu initial du texte de Marie Etienne d'où elle, l'auteur — on voudrait dire le scribe — est exclue. C'est à dire que celui qui décrit, écrit, n'est autorisé qu'à porter un regard silencieux sur ce qui est et se passe, regard totalement différent de celui du metteur-en-scène doué de pouvoir sur le spectacle en devenir. Voué au silence (il s'agit bien là d'un «vœu» au sens religieux du terme), le scribe/auteur se transforme en spectateur indiscret, voire, maniaque : épiant tout, transcrivant les minutes du travail en gestation, depuis les bruits jusqu'aux chuchotements, depuis l'emphase des gestes jusqu'au mouvement esquissé; et par lui, ce travail se trouve pour un temps très bref, immobilisé soudain, épinglé par le stylet comme le papillon saisi en plein vol. Texte de douleur donc puisqu'il veut capturer l'insaisissable et y parvient, la scène étant ici une sorte de paradis pervers toujours donné à voir et jamais à atteindre.

Pour cette entreprise de séduction qu'est l'écriture d'un texte, l'auteur va donc jouer de son savoir, et cela, sans innocence. Elle se pare successivement de divers masques et se fait poète, choreute, choéphore.

Poète ? Ses versets brefs ou longs ou entrecoupés, disent la respiration de «ce grand corps du trouble» qu'est la scène dont les terminaisons nerveuses s'émeuvent et jouissent dans les coulisses les plus triviales, les sous-sols les plus imprévus, comme l'illustrent d'ailleurs, avec intelligence, les photos du théâtre de Chaillot qui figurent ici.

Choreute, elle décrit, commente et se lamente et se réjouit en un même temps, contradictoire : «Je me consacre au point du jour à l'enjouement, l'inexorable, o grasse terre encorde-moi...»

Choéphore, elle porte ses offrandes à ces ombres échappées, pour toujours envahissantes que sont les Hamlet, les Ophélie, les Lorenzo, les Marguerite... du 1^{er} septembre au 1^{er} octobre inclus, dirons-nous. Etranges et précises limites à ces créations illimitées.

Le texte de Marie Etienne me semble très clairement une preuve d'admiration donnée à l'œuvre d'Antoine Vitez.

«Aucun homme ne peut vivre sans admiration.» dit le Rodrigue du Soulier de Satin... Soit, mais combien sommes-nous, capables de dire ainsi celle que nous éprouvons pour l'autre ? Par là donc, cet acte d'écriture est aussi un acte de courage.

Du début à la fin de cette longue adresse, est présente une force incantatoire et lucide.

Mais ne nous y trompons pas, toute écriture est geste d'orgueil. De ce bel orgueil qui sait que le mot DICO : «je dis», est si proche de DUCO : je conduis. Où nous conduit ce dire ?

«J'ai des mots pour tuer, j'en ai fait des mensonges, ils ont parfois d'étranges têtes noires, l'herbe les bat distraitemment, je les traîne après moi...»

Marie Etienne connaît le pouvoir de l'écriture, qu'elle détient. Que nous donne à lire ce texte brûlant ? La fascination qu'exerce sur l'auteur l'art du théâtre — ou son artifice ?

La douleur qui l'engendre et que lui-même génère, neuve, chaque fois ?...

«... mais la douleur ne mourra pas, pas aujourd'hui, pas au théâtre.»

Ces mots ont la fièvre.

Clarisse NICOLDSKI

Claude ADELEN (VRSA. Ed.) : *Marches forcées*

«Retrouves-tu
l'odeur des douves, les bois de toujours,
l'herbe brille, les feuilles, toutes les
horloges détraquées dans la tête, et derrière
toi, le plus beau matin de la vie ?»

Un homme, avec l'éclair en lui, avec l'éclair qui le traverse et ne disparaît pas, un homme ouvrant ses bras à la beauté des autres, et à la beauté du monde, et à la laideur et à l'effroi, tel est Claude Adelen. Poussière, et geste qui est le contraire d'un geste de désespoir. Mais qui n'est pas non plus celui de la confiance.

«Mais écrivant soleil,
musique, feuillage d'or, pieds nus,
dans la mémoire des jours d'été,
transperçant sa langue d'une épine,
de signes noirs sans fin remontant
des os profonds du monde...»

La poésie de Claude Adelen est avant tout le geste d'être. Ainsi un poète a-t-il ici, en ce temps, dans notre langue, fait du langage, de ces mots qui nous sont familiers, de la syntaxe où nous nous reconnaissons, le lieu de l'origine et de l'errance. Pourtant lieu ne convient pas, ni espace. Il faudrait peut-être dire *mouvement*. La langue d'Adelen est essentielle. Parce qu'elle plonge à pic en s'ouvrant comme pour éteindre, parce qu'elle avoue n'être elle-même que poussière.

«Les images peuvent crouler,
les années rouler comme pierres
sous les pas. Qui parle, qui se compte,
là où plus rien n'atteint, où plus rien
n'est jeunesse ? marche»

Il est rare qu'un langage ne soit à ce point que langage. Et c'est à partir de cette évidence que se constitue le monde de Claude Adelen. La force qu'il amasse pour préserver ce qu'il est, ce que nous sommes. Il s'adresse à nous, à nous tout entier. Pensons à Beaudelaire : «mon semblable, mon frère». Il est rare de trouver aujourd'hui une poésie qui s'adresse aussi directement, sans détour, comme si elle montait roche après roche.

«Retenir retenir peur au dehors paisible
Au cœur en pures pertes les mots
Au plus mal avec le monde cela seulement plus
Plus et toujours
Quand c'est de manques en manques»

Ainsi est-elle, comme le dit le titre du livre, la nécessité même. Celle de dire aveuglément comme Orphée qui n'a pas pu ne pas se retourner. Celle, pour le lecteur, de surtout ne pas fermer les yeux.

Bernard VARGAFTIG

REVUES — NOTES — INFORMATIONS

INCENDIETS (Association Bondy Culture, 23 bis rue Roger Salengro, 93140 Bondy, 45 F), animée par Jean Pierre Cascarino et Erwann Quenouille. N° 12 : sous le titre « Féminine », une règle du jeu qui tend à « confronter des écritures de femmes avec des photographies qui représentent des femmes », Evelyne Pieiller, Sylvie Germain, Christiane Baroche, Geneviève Huttin, etc... De belles photos, des chroniques. Une revue soignée. Elle tente de serrer au plus près l'écriture d'aujourd'hui.

PLEIN CHANT (Bassac, 16120 Châteauneuf-sur-Charente, 75 F), dirigée par Edmond Thomas. N° 29/30, consacré à Jean Queval. Un fort dossier, souvent passionnant, parfois drôle, avec des contributions de Noël Arnaud, Jacques Rives, Edith Mars, Roger Boussinot, Eric Beaumatin, Pierre Ziegelmeier, Nan Quéval, Quéval lui-même, de nombreux autres. Un album de photos.

DO(K)S (Le Moulin de Ventabren, 13122 Ventabren, 90 F), dirigée par Julien Blaine. N° 76 : copieux et spectaculaire, « Doc(k)s » consacre ce numéro à une « Anthologie de la geste et de la parole des mers australes » (« Australie »). Adriano Spatola est le maître d'œuvre du numéro. C'est lourd, agréable à regarder, à feuilleter, à tenir, ça a de la gueule, c'est récurrent et récursif. Dès qu'il y a du texte c'est mou et médiocre.

THE PARIS REVIEW : Les Editions Mazarine reprennent, en trois volumes, les principaux entretiens réalisés par l'équipe de la « Paris Review » depuis sa création, par de jeunes américains. Dans un premier volume, sont regroupés les entretiens avec Nelson Algren, Saul Bellow, William Faulkner, John Gardner, Allen Ginsberg, William Goyen et Joseph Heller. (98 F).

COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES POETIQUES (Boulevard de l'Empereur, 4 — 1000 Bruxelles, Belgique). N° 170 : deux études sur « Igitur », par Robert Greer Cohn et Simone Verdin, et un poème du jeune poète irlandais Sebastian Barry.

SIECLE (12 rue de Liancourt, 75014 Paris, 75 F). N°2 d'une revue fondée par plusieurs maisons d'éditions. Au sommaire : Hermann Melville, Sophocle, Pierre Albert-Birot, Pierre Macherey (une étude sur celine), Alban Castaing, Jerzy Ficowski, une collaboration entre Robert Pinget et le peintre Matias, ainsi qu'un ensemble sur la musique (Jean Yves Bosseur, Suzanne Giraud, Diego Carpitella).

AIRE (4 rue Rembrandt, 42100 Saint Etienne, 60 F). N°2 : Une suite de dix encres de Marine Bourgeois et des textes de Lionel Bourg, Dominique Simoni, Jean Pierre Vidal, Annick de Banville, Ybo, Lotte Ehre (dont on nous dit qu'il signe autrement ailleurs : c'est faire des manières...). Mais surtout un étonnant ensemble de bref poèmes de Jean Loup Trassard.

TRACES (Michel François Lavaur, 44330 Le Pallet), publie un numéro spécial à l'occasion des 25 années du titre et des cinquante années de son animateur. Une sorte d'anthologie personnelle généreuse.

LUNA-PARK (Marc Dachy, boîte postale 46, 75661 Paris Cedex 14, 79 F). N°8/9 : «un siècle d'avant garde». Antonin Artaud, André Breton, Ezra Pound, Julian Beck, Haroldo de Campos, Emmett Williams, Daniel Fano, Jean Jacques Schuhl, Jean François Bory, Alain Arias-Misson, Pierre Guyotat. Rien de neuf sur le sujet mais de beaux textes.

ORACL (Musée Sainte Croix, 86000 Poitiers, 75 F). N° 15/16 «Un dîner de textes». Avec : J. Lezama-Lima, Quevedo, Despuech-Sage, Haldas, Valin, Minvielle, Schneider, Zanzotto... Des illustrations et des notes de lectures.

COUP DE SOLEIL (Michel Dunand, 12 avenue de Trésum, 74000 Annecy). N° 7 : Spécial «Droits de l'homme». Avec les ambiguïtés de la notion, les bons sentiments, le méli-mélo mais aussi l'inabordable douleur, la vérité de la terreur. Les textes ont toutes les caractéristiques du genre. Le meilleur (Joe Rey, Annie Salager...) et le pire (Tristant Cabral, André Laude...)

EUROPE, N° 691-692 : Ronsard, Scève — Passionnant — Avec des contributions de Raymond Jean, Guillevic, Jean Tortel, Gisèle Mathieu-Castellani, Charles Dobzynski, Jean Marie Gleize...

VOLUPTAIRE COGITATIONES (avec, en sous-titre : Commentaires, systèmes, pillages, porcheries. Michel Deux, 10 rue Georges Dupré, 42 000 Saint Etienne) : N° 6 «Fantômes diurnes et reflets». Des textes et graphismes de Hubert Lucot, Patrick Wolff, Christian Rivot, Giovanni Fontana, Geneviève Grand, José Galdo, Claire, Julien Blaine, Jean Gourounas, Gaston Criel, Michel Deux, etc...

INTERVENTIONS A HAUTE VOIX N° 14, «Nocturne» (MJC, 6 av. Ste Marie Chaville, 92370, — 25 F). De nombreuses contributions : Alain Helissen, Guy Chaty, Gaston Criel, Gérard Fauchaux, etc...

HORIZONS 21, N° 51 (8 rue du Roussillon, 62700 Bruay en Artois — 14 F). Priorité est donnée «à tous les membres de la Société des Poètes et Artistes de France».

DIGRAPHE N° 38, textes d'Aragon, Philippe Soupault, Jorge Luis Borges, Didier Coste, Robert Duncan, Paol Keinek, James Sacré... Un peintre : Titus-Carmel (60 F). Ce numéro est le dernier publié par «Temps actuels». Les prochains numéros de «Digraphe» seront publiés par le «Mercure de France».

LES TEMPS MODERNES, N° 483, en ouverture du numéro un long et singulier poème de Pierre Vandrepote (30 F). Avec, évidemment, beaucoup d'autres textes qui ne sont pas directement de la poésie...

LE NOUVEAU COMMERCE, cahier 65/66, un hommage à «Little Review» dans laquelle Margaret Anderson publia de 1918 à 1920 des épisodes successifs de l'«Ulysse» de Joyce. Et Robert de la Vaissière, Marina Tsvétaeva, Wolfgang Hildesheimer, Herman Melville, Pierre Pachet, etc... (80 F). Très bon numéro.

CRATERE, N° 10, «Rapports à la modernité», avec Marcelin Pleynet, Michel Deguy, Christian Prigent, Claude Minière, Henri Meschonnic, Alin A Lexis Avila (55 rue de Turenne, 75003 Paris).

TXT, N° 20, «La peinture fait écrire», avec Ben, Buraglio, Dezeuze, Gette, Lublin, Zanzotto... (50 F).

NOTA BENE, N° 17/18/19; Pessoa, Mario de Sà Carneiro, Henry James, Merrill Moore, Hugo Claus et beaucoup d'autres. Un Numéro de plus de cinq cents pages (170 F). Excellent.

REVUE ET CORRIGEE : N° 20/21 (Gérard Preszow, rue Vanderschrick 17, 1060 Bruxelles, Belgique. Dernier numéro, l'animateur annonce qu'il arrête. Dans ce numéro très riche, parmi de nombreuses collaborations : Anita Beni, Marc Quaghebeur, Inès Oseki, Vadim Kozovoi, Vladimir Holan, Christiane Delville...

MOVING LETTERS N° 9 (Joseph Simas, 17 rue du Fg Saint-Denis, 75010 Paris, 30 F). Magazine publié en anglais par un jeune poète américain dont on a pu lire des poèmes dans notre dernier numéro. Ici, Gustaf Sobin, Andrew Schelling, Paul Green, Clemens Rettich, avec des dessins de Tim Trompeter. MOVING LETTERS vient aussi de publier, dans une traduction d'Anthony Bennett et Joseph Simas «Vocative Figure» d'Anne Marie Albiach.

HORA DE POESIA, N° 44 et 45, (Javier Lentini, Virgen de la Salud, 78, Barcelona, 08024, Espagne) : poèmes lithuaniens d'aujourd'hui, Peter Hartling, Pedro JK de la Pena, Brian Patten, Ramon Xirau, et dans chaque numéros de nombreuses chroniques.

LETTRES SOVIETIQUES, N° 332; récits et poèmes lettons pour les enfants. N° 333 : poèmes du poète tatar Gabdoulla Toukai (7 quai Tarass Chevtchenko, Moscou, 121248, URSS).

DIARIO DE POESIA, N° 1 : des entretiens, des études, des poèmes, des traductions (Allen Ginsberg, Yannis Ritsos...), des notes de lectures... (Uruguay 252,3°, 14, 1015, Buenos Aires, Argentine)

Jean Pierre Balpe nous donne dans «Car dans les mouvements criards du monde le silence leur tient lieu de désir...» (Aencrages, Bois-de-Champs, 88600, Bruyères), outre ce beau titre, une suite de douze poèmes tendus, fortement charpentés, sorte de désolation lyrique où se captent «les plus belles formes du silence». Dans la même série («Voix des chants»), chez le même éditeur, Joseph Guglielmi publie l'une de ses élégies en vers de huit pieds (enfin, presque tous !) où se mêle, dans cette écriture qui est la sienne, l'évocation, le fragment détourné, le discours, le rappel et le montage. C'est tout en aspérités et pourtant ça coule.

Nous avons également reçu : «L'oiseau pour l'ombre» de Jacques Canut (19 allée de Lagarrasic, 32000 Auch, 29 F), «Anthologie des poètes de la Mauricie, 1965-1985» (Diffusion Prologue, 2975, rue Sartelon, Saint-Laurent, H 4 R I E 6, Canada), «Epilogue» de J.L.J. Loos (27 rue Joliot Curie, 42350, La Talaudière), «Au jour : le jour et quand le sentiment sourd» de Guy Chaty (Interventions à haute voix, Maison des Jeunes et de la Culture de Chaville, 7 rue de Jouy, 92370 Chaville), «les mots de l'autre», de Jean Pierre Chambon et Charlie Raby, avec des encres de Paphaèle George (De Castor Astral), «Quatre veilles», un poème de

Frans de Haes (Le Cormier), «Altérités» de Daura Cerrato, traduit de l'argentin par Fernand Verhesen (Le Cormier) qui a également traduit les textes du poète chilien Humberto Diaz-Cazanueva : «L'oiseau Dunga» (Le Cormier). Onze textes de Pierre Jean Jouve, rassemblés, constituent «Sacrifices» (Fata Morgana) où l'on retrouvera quelques unes des préfaces et études du poète (notamment «La langue de Mallarmé», «Victor Segalen», «Les portraits de Sima...»). Un groupe d'enseignants de littérature française de la Sorbonne Nouvelle nous propose une sorte de flânerie érudite (parfois un peu professorale) à travers le Paris de quelques poètes et écrivains (Rutebeuf, D'aubigné, Saint-Simon, Apollinaire, Fargue, Crevel, etc...).

Jacques Donguy : «Une génération, 1960-1985», poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle. Un beau livre qui est aussi une anthologie, une présentation, un panégyrique, mais aussi un hymne à l'amitié. Il n'est pas nécessaire d'être un passionné de ces poésies pour aimer ce livre de passion.

Maria Antonia Câmara Manuel, Michel Chandeigne, Patrick Quillier ont traduit du portugais deux livres d'Eugénio De Andrade («Matière Solaire» et «Le poids de l'ombre», Editions de la Différence, bilingue). Un bon poète portugais d'aujourd'hui — il est né en 1923 — dont l'écriture demeure alourdi d'un rien de grandiloquence et de rhétorique «poétique». Une traduction juste.

Les éditions «Spectres Familiers» (4 rue Gabriel Péri, 83760, Le Revest-les-Eaux) nous propose la réédition d'un texte peu connu, mais de toute beauté, de Jean Paulhan. Par delà l'artifice (et malgré la qualité ici requise), un peu éventé, du rêve et de son commentaire décalé, ce texte brille par cette écriture en proie à la syntaxe. C'est tellement précis et tellement «comme il faut» qu'une tension plombe chaque phrase (qui pourtant reste souple). C'est flamboyant d'efficacité dans le subtil dépouillement.

Gérard Macé présente l'édition en collection «Poésie/Gallimard», de «L'accent grave et l'accent aigu» qui rassemble des poèmes écrits par Jean Tardieu entre 1976 et 1983 — «Formeries», «Comme ceci comme cela», «Les tours de Trébizonde». A relire.

Traduit de l'italien par Bernard Simeone et Jean Charles Vegliante «Une fois pour toutes», poésie, 1938-1985, de Franco Fortini (Fédérop), en édition bilingue. A découvrir, sans tarder.

Née à Buenos Aires en 1936, Alejandra Pizarnik s'est donnée la mort en 1972. Nous avons pu lire quelques textes, ici et là. François Xavier Jaujard publie l'œuvre poétique — 1956/1972 — dans des traductions de Silvia Baron Supervielle et Clade Couffon («Granit», sous le titre «Les travaux et les nuits»). Les mots qu'il faut, en chair et en os.

«Prisma», quatorze poètes italiens contemporains, avec une préface très informée de Philippe Renard. Traductions de Philippe di Meo, Raymond et Bruno Farina, Antoine Fongaro, Jean Baptiste Para, Philippe Renard et Bernard Simeone (Anthologie bilingue, Obsidiane). Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Giorgie Caproni, Alfonso Gatto (qui a disparu de la note du dos de couverture !), Mario Luzi, Franco Fortini, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Piero Bigongiari, Margherita Guidacci, Bartolo Cattafi, Andrea Zanzotto, Giuseppe Conte, Milo de Angelis. De belles pages, nombreuses.

Dans «L'homme du désastre» (Fata Morgana), Christian Bobin poursuit un échange, une méditation, une rupture aussi, avec et sur, et contre, Antonin Artaud. Chez «Fata Morgana» également «Dédicace à l'année qui vient», de Abdelkader Khatibi, avec des illustrations de Mechtild.

Deux textes réunis sous le titre «Une méthode descriptive», par Claude Royet-Journoud (Le Collet de Buffle, 19 rue Fontaine, 75009 Paris). Splendide.

«Le Soir», de Anna Akhmatova, en édition bilingue («Le nouveau Commerce»), traduction — un peu relâchée — de Sylvie Tecoutoff. Le premier ouvrage — il est publié en 1912 à Saint-Pétersbourg — du poète de «Requiem». Cette édition n'est pas tout à fait complète par rapport à l'édition soviétique de 1976, c'est dommage. L'explication qu'on nous donne, «six poèmes n'ont pas été retenus que ne pouvait rendre la transposition française», me semble insatisfaisante. Un détail irritant qui n'ôte rien à la qualité des textes.

Nous avons aussi reçu «En Orient» de William Cliff (Gallimard); un deuxième volume consacré à Léo Ferré par la Collection «Poètes d'aujourd'hui» et par Françoise Travellet (quel dommage pour le chanteur de le donner ainsi à lire, en alimentant la chronique ambiguë sur le thème «poésie/chanson!»); «Aux mamelles du silence» de Georges Bonnet et «L'imminent» de Jean Claude Valin (qui n'hésite pas à signer «Valin») dans la collection «Hautécriture», diffusée par ORACL; «Inventaire des oracles» de Paul Ardenne (Europium, 64 rue de la Tombe Issoire, Paris) avec des dessins de Michel Chappuis.

EZRA POUND : Nouvelle édition des «Cantos». Les éditions «Faber and Faber» annonce la parution, printemps 87, d'une nouvelle édition des «Cantos». La première édition vraiment «complète», dans les pays anglo-saxons. Elle comprendra les deux chants jusqu'ici non publiés (sauf dans l'édition italienne et dans le n° 104 d'Action Poétique) ainsi que divers passages jusqu'ici «omis».

MONOSTIQUE, MONOSTICHE

Claude Royet-Journoud nous signale qu'il a trouvé la définition de «Monostiche» dans le «Trésor de la Langue Française». La voici : «Monostique, Monostiche, adj. et subst. masc. LITT. (Epigramme, inscription) qui n'a qu'un seul vers. *Il a terminé ses «Monostiches» et m'a cité celui de la fin : Tréma des goëlands sur les mâts engloutis. Il pense les donner à la collection de J. Royère (Larbaud, Journal, 1934, p. 296)...*»

Bravo donc pour le «Trésor», mais ils oublient (les chercheurs de trésor) de nous dire que le sujet de la phrase de Larbaud c'est précisément Lochac...

Claude nous transmet également un texte de Leroy C. Breunig, «Apollinaire and the monostich», publié en 1974 à New York, qui fait, brièvement, mais de façon documentée et intéressante, le tour de la question.

L'époque où Emmanuel Lochac publiait ses MONOSTICHES est celle-là où le poète hongrois Sandor Weores écrivait ses «poèmes en un vers». Peut-on rappeler qu'une série de 33 de ces poèmes, établie par Weores lui-même, a été publiée en traduction française, sous le titre POEMES UNIVERS, dans le recueil intitulé *Trois poètes hongrois* édité dans sa collection «Selon» par Action poétique ? Ces mêmes POEMES UNIVERS ont aussi été édités séparément par Jacques Clerc aux Editions d'art «La Sétérée (26400 CREST).

LES TROIS ROSES

Les éditions «Grande Nature», Bibliothèque de Vercheny, ont publié en 1985 (mais je viens seulement aujourd'hui de les lire) une édition en fac-similé (et sous emboîtement) des numéros de la revue de Justin Frantz Simon. 1918/1919, au cours de sa brève existence la revue publie : Reverdy, Royère, Max Jacob, Paul Dermée, André Breton, John Antoinette Nau, Valéry, Aragon, Apollinaire, Klingsor, Eluard, Soupault, André Spire, Fernand Mazade, René Ghil, Fagus,... C'était à Grenoble, donc, tout de suite à la fin de la guerre 14/18. Cette réédition, accompagné de divers documents, des illustrations, d'une étude, de nombreuses informations, me paraît impeccable. Et c'est un bel objet.

H.D.

LEÇON DU POÈME

Bernard Vargaftig vient, en l'espace de six mois, de publier trois livres, presque trois cents pages de poésie, quatre ou cinq années d'écriture. Je les nomme dans l'ordre où ils ont été composés : *Cette matière*, Rydan-ji, avril 1986, 160 p. ; *Lumière qui siffle*, Seghers, octobre 1986, 120 p. ; *Le lieu exact ou la peinture de colette déblé*, mars 1986, 24 p. Vargaftig y poursuit une expérience dans la langue, avec et contre elle tout à la fois, qui se dessine déjà dans ses neuf livres précédents. Il me semble pourtant que l'enjeu n'en a jamais été aussi clair, ni peut-être aussi actuel.

En un temps où les discours érigés en certitudes se raidissent sur eux-mêmes, ayant trop peu de (se) débâter ! il ne faut à Vargaftig que six syllabes pour congédier tous les prêts-à-penser dont on affuble, engonce et finalement étouffe le réel : «Savoir ô meurtre // Immense», lance-t-il (*Lumière qui siffle*). A partir de quoi le travail poétique ne saurait consister à orner (de métaphores par exemple) le prêt-à-penser. Mais il ne peut non plus céder à l'illusion d'exprimer innocemment le réel ; car toute langue est déjà en soi un savoir (une culture, une «lecture» du monde) ; c'est pourquoi la vraie poésie n'est pas expression, mais ré-expérience du réel après les mots, au-delà du savoir et nullement (par quelque illusion romantique) en-deçà.

Vargaftig dit cela plus brièvement (et mieux) : «Ton nom devient / Oiseau / Savoir ô meurtre // Immense». Simple constat de ce qui s'effectue dans son écriture : au lieu de poser des noms sur les choses, comme pierre sur un cadavre, il les fait voler, les noms, avec, par et contre les choses, en perpétuel rebondissement. Rien n'est jamais fixé : «Toujours voir / L'exactitude trembler», précise-t-il (*Le lieu exact*).

Tremblement-palpitation qui rapproche certes les mots de l'émotion, voire du cri (à coup sûr plus vivant que le savoir), mais qui loin de chercher à émouvoir le lecteur (nul sentimentalisme ici), tendrait plutôt, ce cri, à se communiquer au réel, pour le bouleverser : «... le rouge-gorge contre / Ton cri / Comme le monde devient autre» (*Cette matière*).

Avec celle du vol, cette figure de l'oiseau, qui se déploie dans le poème en hirondelle, mésange, harle ou grive, voire en guêpe ou caillou lancé, cette figure signe en fait une complicité. Plus qu'une métaphore, elle est un appel. Relancée par, et relançant, des verbes de vitesse (tels «fuir», «précipiter», «courir», eux aussi très fréquents), elle suggère et tout à la fois démarre une autre traversée du

réel, une autre façon non pas simplement de la saisir, de le voir et savoir, mais bel et bien de se laisser emporter par lui, avec lui : «Ma tête vole / Interminable», est-il dit au passage (*Cette matière*).

De même est le poème : interminable ; une expérience en devenir plutôt qu'une somme-résultat (ce que serait un discours).

Rien de figé, là non plus. Les livres de Vargaftig, en rien des recueils, n'assemblent pas de jolis bouquets d'échantillons poétiques. Chacun fonctionne au contraire comme un poème long dont chaque page ne serait qu'une strophe, un mouvement, un geste et ce qu'il déplace, remue, soulève. «O réalité / Poussière si ample», s'exclame-t-il dans *Cette matière* ; à quoi répond dans *Lumière qui siffle* cette autre exclamation : «O devenir / Toujours / Autre autre est les sens». Et le lecteur n'est pas seulement libre de choisir le sien, il est littéralement incité à reparcourir *en tous sens* l'espace du livre, pouvant au besoin emprunter des traverses. Ainsi dans *Lumière qui siffle* les deux premières lignes de la p. 58 se prolongent à l'évidence dans celle de la p. 59 : «Fente à demi / Ravin vertige» et «O déchirure / Etreinte virage» ; en quoi, du même coup, ce livre se révèle poursuivre le précédent, *Cette matière*, dont le titre est précisé p. 126 : «O l'entaille / cette matière / qui sera houles et rochers».

Ces reprises, qui invitent à lire au-delà des mots, ne sont pas simples variations sur un même thème — ici le sexe féminin et tout ce qu'il... bouleverse. «Reprises», si l'on veut, mais pas au sens (africain notamment) de couture, non ! au sens (prostien plutôt) de redémarrage. L'étape, la page, le moment importe moins que la dynamique qui génère le livre, et entraîne sa lecture. Vargaftig ne croit pas enfermer le réel dans un tissu de mots ; il sait trop (et ce savoir-là, fort rare, est le dernier dont il faudrait se défaire...) il sait trop ce que les mots contiennent de vide, ce qu'ils représentent de manque. C'est l'objet de la poésie que de retourner cette faille en ouverture : «Fenêtres ouvertes // L'absence vorace / Au milieu des mots», indique-t-il nettement (*Cette matière*). Mieux, la connaissance vraie, qui est active (non pas celle figée du savoir), ne passe que par ce défaut dans le tissu discursif, cette cuirasse qui nous protège du réel : «Béante béante / La lumière même», note-t-il (*Cette matière*) ; et de préciser : «Lumière chue // Ou comme tu / Me marques / Et ta jambe ouverte» (*Lumière qui siffle*).

C'est aussi le désir évidemment, un désir sexué qu'il faut lire ici. Mais s'il est un poète de l'amour, de tout l'amour, Vargaftig ne s'arrête pas à sublimer l'absente ; ce qui l'attire en la «matière» et qu'il chante, c'est sa relation d'homme à la femme aimée. Le titre d'un de ses livres précédents est à cet égard des plus clairs : *Et l'un l'autre Bruna Zanchi* (Belfond, 1981). Or, si chanter fait mieux que dire, chanter une relation incite assurément le pur lyrisme à se dépasser — ce que suggère peut-être le titre d'un autre livre : *L'air et avec* (Lettres de casse, 1981 également), le chant autrement dit, mais aussi le champ qu'il ouvre (Alain Costes a justement insisté sur la valeur emblématique des titres de Vargaftig, dans un article faisant partie du numéro que la revue *Faire Part* a consacré au poète en 1985).

Le lyrisme n'est qu'un départ ; s'il nourrit la poésie de Vargaftig, il est loin d'en constituer tout l'enjeu. Ses textes, après tout, sont des poèmes longs, et le «je» qu'on y rencontre n'affirme pas son idiosyncrasie : «Impersonnel / Terrible / Et rien ô désir», avoue-t-il même (*Lumière qui siffle*). Devrait aussi éveiller le soupçon ce mètre qu'il emploie dans deux des trois textes qu'il vient de publier. Eh oui, le décasyllabe ! dont on sait la tradition épique. Sous la forme de vers-distiques (binaires donc) de 5 + 5 syllabes ou de vers-tercets (ternaires) de 4 + 2 + 4 syllabes dans *Cette matière*, ou sous celle (fleurant cette fois avec l'impair) de doubles-vers-quatrains de (2+8) + (3+7) syllabes ou encore (4+6) + (7+3)

syllabes dans *Le lieu exact*. Avec l'impair, les pieds se mettent à danser, et ce sont de parfaits alexandrins (ternaires) de 11 et 13 syllabes que l'on trouve dans *Lumière qui siffle*. Reste que l'écriture de Vargaftig possède, outrepassant sa base lyrique, une évidente dimension épique, surtout si l'on se souvient que l'épopée chante *des gestes*, des actions qui interpellent.

C'est le désir (pas la philosophie) qui dans la poésie de Vargaftig met en relation le moi, l'autre et le monde. Désir du moi, désir aussi (voire plus encore) dont il est l'objet de la part du monde, de l'autre, de tout le réel. Or le désir ne cherche rien d'autre qu'à agir sur, qu'à se communiquer. S'il gouverne l'écriture, il s'agit donc moins pour celle-ci de découvrir (et finalement d'installer) d'autres rapports que d'activer d'abord l'échange, de faire que tout bouge, communique et se transforme ; « Comme à la renverse/Tournoyant ensemble », précise le poème (*Cette matière*). Et toutes limites en effet, tous repères sont entraînés dans ce tourbillon; le vers enjambe les divisions de la strophe, le poème traverse cycliquement la succession linéaire de ses pages; et au niveau du signifié, des notions comme celles de dehors et de dedans, d'intime et d'étranger se retrouvent complètement perturbées ; « M'emportait la lumière toute/Effrayante/L'ailleurs en moi », est-il noté (*Cette matière*).

Mais plus importante que les domaines qu'il fait pour une précaire instant communiquer, plus motrice encore est la direction que suit ce mouvement. Comme attiré gravitationnellement pas un centre sans fin, toujours, dans le sens de la chute sans fond, du renversement sans plus de base : « Lumière chue », rappelons-nous (*Lumière qui siffle*); et aussi : « Tomber tomber » (*Le lieu exact*); ou bien : « Comme à travers moi/Le harle qui plonge » (*Cette matière*); ou mieux : « Si nue est l'étreinte/A pic » (*Lumière qui siffle*). Se laisser gagner par la perte, n'installer que des rapports d'échappée, d'impossible arrêt, d'incertaine compréhension, tel est *le risque* que cette poésie assume en toute lucidité jusque dans sa forme même. Il est moins fou au demeurant que le risque pris pas ceux qui ne cherchent qu'à asseoir des rapports, à édifier de solides discours, et à brandir leurs certitudes comme des totems incontournables. Vargaftig préfère soutenir le regard vertigineux du réel; ainsi : « Dans tes yeux quand/D'un coup/Le silence s'ouvre », écrit-il (*Lumière qui siffle*).

C'est qu'il a, j'ai envie de dire, une éthique (il n'est pas de poésie sans), et que cette éthique a pour modèle, pour critère, pour référent premier en tout cas : le sexe féminin, oui ! — la faille, la déchirure, « l'entaille-cette-matière », et « ravin vertige » déjà cités. Claude Jallamion (ans un article du même numéro 4/5 de la revue *Faire Part*) avait insisté sur le fait que chez Vargaftig la rencontre du monde comme celle de « toi » est conditionnée par une sorte d'incorporation mentale du sexe féminin qu'effectue « je », l'homme et aussi l'écrivain. Cet *échange référentiel* est en effet central; mieux, il a une valeur opératrice : il est ce point focal par où passe et se renverse toute connaissance, ce « lieu exact » où, resserrée, « la lumière siffle » et acquiert à jamais le dynamisme du chant. Cette mutation, on la retrouve au cœur des derniers livres, avec l'ouverture plus intime au monde qui en découle : « Et l'immensité / La houle quand / / Aveugles hurlent / Tes hanches / Atravers moi », par exemple (*Lumière qui siffle*).

Il est clair que cette figure sexuelle (trop centale pour être réduite à un fantasme, même obsessionnel) a un enjeu qui dépasse de beaucoup le cadre thématique (psychologisé ou non). C'est l'essence même du langage, la nature même de toute opération symbolique qui semble ici en question. Si d'ailleurs la psychanalyse confirme quelque chose, si elle verbalise une intuition déjà véhiculée par la plupart des cultures, c'est que le référent ultime de tous les signes n'est autre que le

phallus — du totem primitif au gratte-ciel civilisé. Vargaftig veut *couper* avec ça, rompre avec le savoir-pouvoir du langage sur le monde, avec sa fonction gestionnaire et finalement castratrice. Il n'est pas le premier poète à faire que la langue tranche ses propres liens, mais il est sans doute l'un des plus lucides dans cette démarche. Alors la coupure nommée, la connaissance dans le chant, l'étreinte risquée avec le réel, et l'aveu du silence dans le langage même. Ou, dans sa globalité cette fois, une page de *Lumière qui siffle* :

*Si nue est l'étreinte
A pic*

*L'air ô connaissance
Ton nom
Comme un couteau*

*Dans tes yeux quand
D'une coup
Le silence s'ouvre*

Jacques DEMARCO
(novembre 1986)

Christian Dotremont-Michel Butor. Cartes et lettres (correspondance 1966-1979), établie et annotée par Michel Sicard. Editions Galilée.

Au-delà des anecdotes, les correspondances entre créateurs ont souvent cela de passionnant, qu'elles permettent de pénétrer au cœur des interrogations, des hésitations, des démarches de production des œuvres. C'est bien ce qui se produit ici mais, en l'occurrence, c'est Christian Dotremont, du groupe Cobra (cf. notre numéro 91), qui, plus que Michel Butor, se dévoile au travers des typogrammes, des dessins, des logogrammes (dont sont publiés un certain nombre) qu'il adresse à son correspondant ou des commentaires des œuvres - des projets - auxquels il lui demande de participer. C'est aspect suffirait, à lui seul, à rendre indispensable la lecture de ce livre. Pourtant il y a plus, la personnalité inquiète, fragile, extrêmement isolée par la maladie de Dotremont en fait un ouvrage attachant, émouvant qui déborde largement le cadre d'une correspondance privée.

J.P. BALPE

Dans ces poèmes souvent brefs et sans concession aux charmes sentimentaux de la rêverie, tout en arêtes vives, en avancées insaisissables, il y a je ne sais quoi de crispé, de retenu et d'irradiant à la fois. Des éclats de phrase comme venus des lointains intérieurs et durcis au contact de la page, exhibant ce qui saigne ou ce qui, d'un rayonnement faible et persistant, brille à la brisure. Ici des êtres fortuits, des présences indiscernables, vibrations, zébrures, sillages : étincelles résumées. Là une ombre, la passante, qui se construit, se façonne, cherche un nom, n'ignorant pas le peu de volume qu'elle est. Fragments, c'est l'être parcellisé comme une disposition de nuages, les mots acquis, conquis dans la rigueur et l'interrogation. Jean-Luc Steinmetz, poète attentif à la «gamme des possibles», à la «lumière vivante» est *exemplaire* dans l'ellipse, le retrait tendu, le suspens du vers au-dessus de cette *autre chose* qui, en nous, dit la poésie, la préserve et fait signe :

*«Elle ne fut ni la beauté
ni même
Simplement cette raison brillante
qui refait redéfait*

*Son nom
vrai sous la nuit mate
devenait l'empreinte et l'ovale
d'une différence
étonnée»*

Belle préface de Jean Tortel, toujours à l'écoute du poème imprévisible.

Lionel RAY

LA POESIE DANS UN JARDIN

A partir de 1987, en plein cœur d'Avignon,
s'ouvre un espace qui offre des manières nouvelles de partager
le goût de la lecture, de la rencontre, de la découverte.
Par des expositions, des lectures publiques, des concerts ;
par des actions de sensibilisation et de formation ;
par la présence permanente d'un fonds spécialisé unique en France,
consacré à la poésie et à la littérature de création, aux revues littéraires...
L'Association des Amis de la Maison du Livre et des Mots,
créée par Marie Jouanic et Sabine Nabokov au printemps dernier,
se donne ainsi les moyens de développer son action.

Siège de l'Association des Amis de la Maison du Livre et des Mots
20, boulevard Léon-Gambetta 30400 Villeneuve-lez-Avignon - Tél. 90.25.27.41
et 6, rue Figuière 84000 Avignon

NUMEROS DISPONIBLES

47. QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER — ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX.
49. COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — *G. Lukacs.*
53. L'IDEOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTERAIRE.
54. S. TRETIAKOV : FRONT GAUCHE DE L'ART — REALISME SOCIALISTE — JOSE BERGAMIN.
56. POESIES U.S.A.
57. CHILI — ANGOLA — ESPAGNE.
58. POETES PORTUGAIS. — B. BRECHT.
66. POETES BAROQUES ALLEMANDS — G. TRAKL — JEAN MALRIEU.
69. POESIES EN FRANCE (2).
70. POEMES DES INDIENS D'AMERIQUE DU NORD.
71. LE PRINTEMPS ITALIEN, poésies des années 70.
72. AUTOUR DE LA PSYCHANALYSE.
73. BAROQUES AU PRESENT.
74. AVEC ANNE-MARIE ALBIACH.
75. TROBAIRITZ : Les femmes dans la lyrique occitane du Moyen Age.
76. PHILIPPE SOUPAULT. — POETES IRANIENS. — GERTRUDE STEIN.
77. COMMENT NOUS ECRIVONS et ensemble IOURI TYNIANOV.
78. POESIE LIBRE ARABE AUJOURD'HUI.
79. VINGT-CINQUIEME ANNIVERSAIRE.
80. LANGUE MORTE.
81. QU'EST-CE QU'ILS FABRIQUENT ?
- 82-83. AVANT-GARDE, POESIE, THEORIE. — POESIE EROTIQUE DE GERTRUDE STEIN. — NOUVEAUX POETES DES U.S.A.
84. LA POESIE, LE VERS : G.-M. HOPKINS.
85. POESIE EN JEUX : L'ECOLE, L'ECRITURE. L'OULIPO.
86. AMOUR AMOUR.
87. CLAUDE ROYET-JOURNOUD.
88. POESIE-PERFORMANCE.
- 89-90. DE L'ALLEMAND : H. Heine, B. Brecht (inédits en français), P. Celan (inédits en français), S. Hermlin, E. Jandl, H.-M. Enzensberger, H. Heisseinbüttel, H. Müller, P. Rühmkorf. V. Braun, O. Pastior, P. Wiens,

R. Priessnitz, G. Kienert et de nombreux autres poètes de langue allemande (R.D.A., R.F.A., Autriche, Suisse), présentation A. Lance. Et : Jean Tortel, A.R. Rosa, B. Noël, H. Deluy, P.-L. Rossi, M. Delouze, A. Rapoport. Ch. Tarting, F. Leclerc, H. Kaddour, Ch. Gambotti, Bl. de Prevaux, G.-B. Percet.

91. AVEC COBRA : Poètes expérimentaux des Pays-Bas.

92. QUATORZE POETES D'AMERIQUES LATINES.

93. QUATORZE POETES DU QUEBEC MAINTENANT.

94. TROUBADOURS GALEGO-PORTUGAIS.

95. ALAMO - Littérature, Mathématique, Ordinateurs.

96-97 JEAN TORTEL : Etudes, poèmes, critiques, textes, photos, dessins, notes, inédits, recettes, témoignages, entretiens, etc. : G. Arseguel, J.-P. Balpe, A. du Bouchet, P. Chappuis, N. Cendo, G.-E. Clancier, A. Coulange, L. Decaunes, H. Deluy, Ch. Dobzynski, J. Dupin, Cl. Esteban, D. Esteban, P. Getzler, L. Giraudon, J.-M., Gleize, J. Guglielmi, Guillevic, E. Hocquard, Ph. Jaccottet, R. Jean, G. Jouanard, M.F. Jouannic, F. de Laroque, P. Lartigue, J. Laude, G. Mounin, S. Nash, G.-D. Percet, L. Ray, R. Regnaut, M. Ronat A.R. Rosa, J. Roubaud, Cl. Royet-Journoud, R. Sabatier, J.-L. Sarré, J.-L. Steinmetz, J. Todrani, Toursky, F. Valabrègue, B. Vargaftig, A. Veinstein...

98. JAROSLAV SEIFERT. — POETES DANOIS D'AUJOURD'HUI.

99. DE LA SEXTINE : un vaste panorama réalisé et présenté par Pierre Lartigue, avec des sextines de : Bertolome Zorzi, Pietro Bembo, Scipione Agnelli, François Pétrarque, Salomon Certon, Montemayor, Lope de Vega, Luis de Camoëns, Barnaby Barnes, Martin Opitz, Andreas Gryphius, Ezra Pound, Louis Zukofsky, Elisabeth Bishop, Joan Brossa, etc... *Textes et poèmes* : Anne-Marie Albiach, Claude Adelen, Joseph Guglielmi, Claude Jallamion, Lionel Ray. *Gaston Massat* : poèmes, présentations Armand Olivenes et Lucien Bonnafé.

100. LE TANGO

102. PIERRE REVERDY : H. Deluy, J. Garelli, J. Guglielmi, G. Jouanard, P.L. Rossi, J. Roubaud. Et : Y. Bergeret, Y. Boudier, Ch. Dobzynski, Marie Etienne, J.L. Herisson, A. Lance, Ph. Longchamp — *Tom Raworth, Dylan Thomas, Catulle, Andréa Zanzotto.*

103. 1930 : POEMES D'OUVRIERS AMERICAINS. Henri Lefebvre. Et : Peretz Markish, Haïn Vidal Sephiha, Clarisse Nicoidski-Abinum, J.-P. Balpe, H. Deluy, J.-Ch. Depaule, J. Garelli, B. Noël, A. Olivennes, J.-M. Raynaud.

104. FERNANDO PESSOA : Poèmes, textes, lettres, inédits en France. Présentations : Emmanuel Hocquard, Pierre Hourcade, Rémy Hourcade. EZRA POUND : Les deux « Cantos » non publiés. Et : Marcelin Pleynet, Claude Delmas, Maurice Regnaut, Jean-Louis Giovannoni, Olivier Cadiot.

105. LE MONOSTICHE - LOCHAC : près. J. Tortel - CINQ POÈTES AMÉRICAINS D'AUJOURD'HUI : Rae Armantrout, Mei-Mei Berssenbrugge, Clark Coolidge, Michael Palmer, Joseph Simas. Et : György Somlyo, Jean Tortel, Esther Tellermann, Yves Boudier...

Des mots à ne pas oublier

Coloquinte : plante dont les fruits ronds sont amers et fournissent un purgatif. M. Jean Delatour (il nous a donné pour adresse le «159^e régiment d'Infanterie Alpine» à Briançon - mais notre lettre nous est revenue avec la mention «inconnu au bataillon» - ...) nous a communiqué ce vers :

«La coloquinte expire où fleurit le jasmin».

M. Delatour attribue ce vers au «Poème du quinquina» de La Fontaine. Soit mauvaise mémoire puis aveuglement ou impatience, nous n'avons pas retrouvé ce vers dans le texte cité. Mais l'exemple est beau, même s'il s'agit d'une erreur ou d'une galéjade. Nous vous le donnons. D'autant que notre correspondant, connaisseur ou facétieux, ajoute ce commentaire :

«Ce vers n'est pas seulement beau, il est aussi exact : sur un même semis les deux plantes entrent en concurrence et le jasmin florifère et prolifère aux dépenses de la coloquinte.»

Ajoutons qu'en langage populaire la coloquinte désigne la tête, un synonyme de «tronche» ou de «caboche» : «Te casse pas la coloquinte» (Lautréamont).

action poétique

Abonnement
ou
Réabonnement

Nom, prénom, adresse : _____

Je m'abonne pour _____ an (s) à la revue

France - 1 an (4 n^o) 160 F — 2 ans (8 n^o) 290 F
Etranger - 1 an (4 n^o) 250 F — 2 ans (8 n^o) 450 F

Pour l'Etranger : la revue ne peut accepter les chèques libellés en devises étrangères.

- Je désire également recevoir les numéros suivants (voir la liste des n^o disponibles : _____)

— Je vous adresse la somme totale de _____ F

Action Poétique, C.C.P. 4294-55 Paris.

Rue J. Mermoz, Résidence La Fontaine au bois n^o 2,
77210 AVON.

LIRE

- Marina TSVETAIEVA : Tentative de jalousie - La Découverte.
Jacques ROUBAUD : La fleur inverse - Ramsay.
Hervé CARN : Bernard Noël - Seghers.
Claude COUFFON : René Depestre - Seghers.
André Du BOUCHET : Cendre tirant sur le bleu - Clivages.
René BELLETO : Loin de Lyon, sonnets - P.O.L.
Henri MICHAUX : Affrontements - Gallimard.
BASHO : Le manteau de pluie du singe - P.O.F.
MURASAKI-SHIKIBU : Poèmes - P.O.F.
Jean TARDIEU : L'accent grave et l'accent aigu - Gallimard/Poche.
RONSDARD/SCEVE : Numéro 691/692 de la revue « EUROPE ».
Jean PAULHAN : Le Pont traversé - Spectres Familiers.
Gérard NOIRET : Chatila - Actes Sud.
Jean FOLLAIN : Ordre terrestre - Fata Morgana.
Jean-Michel MAULPOIX : Ne cherchez plus mon cœur - P.O.L.
André FRENAUD : Nul ne s'égare - Gallimard.
Christian BOBIN : L'homme du désastre - Fata Morgana.
Abdelkebir KHATIBI : Dédicace à l'année qui vient - Fata Morgana.
Jean-Luc STEINMETZ : Ni même - Ubacs.
Antonio PORCHIA : Voix - Unes.
Hubert LUCOT : Travail du temps - Carte Blanche.
Jean-Pierre OSTENDE : Les élans minuscules - Unes.
J.-V. FOIX : Poésie Prose - Le temps qu'il fait.
Jacques JOUET : Romillats - Ramsay.
Jacques GARELLI : L'ubiquité d'être - Corti.
Philippe BOYER : Le petit pan de mur jaune - Seuil.
Françoise LECLERC : Forclos - Flammarion.
Jean-Pierre BALPE : Car dans les mouvements... - Aencrages.
Prisma, 14 poètes italiens contemporains - Obsidiane.
Etudes sur Paul Celan, colloque de Cerisy - Cerf.
Christian DESCAMPS : Poésie du monde francophone - Castor Astral.
Alejandra PIZARNIK : Les travaux et les nuits - Granit.
Eugenio De ANDRADE : Matière solaire - La Différence.
Eugenio De ANDRADE : Le poids de l'ombre - La Différence.
Raymond BOZIER : Roseaux - C C L.
Christian TARTING : Facile pour Cécile - Lettres de casse.
Martine BRODA : Dans la main de personne - Cerf.

LA BOUILLABAISSÉ DE MORUE

La morue : ni le pan d'habit, ni le terme injurieux. Le grand poisson « de la famille des gadoïdes », qu'on a longtemps appelé « molue » (attesté dès 1036). Il devient « morue » en 1260, d'un nom composé du celtique « mor », la mer et de l'ancien français « luz », brochet, selon une étymologie très discutée.

Vorace et fécond, il continue à fréquenter les mers du Nord à forte salinité. Il a un corps allongé, de petites écailles, grises et molles ; il est de couleur brun-olivâtre avec des taches jaunes et brunes sur le dos et sur ses flancs blancs. Son ventre reste blanc. Il mesure jusqu'à un mètre de long et peut atteindre de trente-cinq à quarante kilos. Fraîche, la morue n'est qu'un « cabillaud ». Sa chair est fine, blanche, feuilletée. Peut-être est-ce en poursuivant quelque baleine — qu'ils chassaient depuis longtemps — que des pêcheurs basques, au XV^e siècle, découvrent à la fois la morue et l'Amérique... en abordant Terre-Neuve. C'est sous François I^{er} que la France, nous, prend possession de cette nouvelle terre et que des pêcheurs s'y fixent. De nombreux professionnels, de nombreux pays, s'adonnent aujourd'hui à la pêche à la morue. Elle est particulièrement prisée — la morue — au Portugal, en Espagne, en Italie, en Angleterre, en France... C'est un aliment de premier ordre connu pour sa valeur nutritive et d'une grande franchise de goût.

Il y a quelques décennies, cette morue avait ce foie qui produisait cette huile abominable dont on se servait (peut-être s'en sert-on encore ?) pour aider à la croissance des enfants et au corroyage des cuirs. Je l'ai connue par l'œil à la porte des magasins, baignant dans des « bassins » d'eau ou encore, sèche et salée, enfoncée dans de larges sacs à bord retroussé comme une manche. Je l'ai connue aussi pochée, bouillie, à la béchamel, à la lyonnaise, en brandade (un paradis !) au fromage, au beurre noir, en beignets, en croquettes, aux câpres... Je vous la propose en bouillabaisse (« Boui-abaisso de merlusso ») : laissez tremper la morue, pour la dessaler, après l'avoir brossée sous le robinet d'eau froide, dans une eau légèrement courante ou souvent renouvelée. Pendant vingt-quatre heures. Egouttez. Supprimez les nageoires. Coupez en morceaux égaux. Dans un chaudron de terre : huile d'olive à suffisance, 2/3 minces oignons, 2/3 blancs de poireaux, bien chauffer sans laisser colorer. Ajoutez 2/3 tomates écrasées. Un sachet de safran, bouquet garni, écorce d'orange. Laissez revenir un instant. Ajoutez trois gousses d'ail écrasées, poivre, une minuscule pincée de gros sel. Mouillez avec deux verres de vin blanc sec et deux litres d'eau ou, mieux, de fumet de poisson. Vous avez préparé des pommes de terre de bonne qualité — qui ne fondent pas — coupées en rondelles de cinq millimètres. Feu assez vif. Quand les pommes de terre sont presque cuites, versez deux cuillerées d'huile d'olive et mettez la morue. L'ébullition s'arrête. Elle ne doit pas reprendre. La morue cuit ainsi dix minutes, ou moins. Servez sur des tranches de pain séchées au four et frottées d'ail (certains y posent du fromage, moi pas). Arrosez de bouillon, servez les pommes de terre, la morue, avec un peu de persil concassé par dessus.

De la tenue, de la saveur, et du raffinement dans le vigoureux.

H. D.