

Jean Tortel

96

action poétique

96/97

action poétique

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

●
publié avec le concours du Centre National des Lettres

Ce numéro a été réalisé par Henri Deluy

A PARAÎTRE

N° 97 (décembre 1984) : Fronton poètes danois d'aujourd'hui
Puis : Le Tango, La Sextine, Poésies en U.R.S.S., Reverdy, Dolce
Stil Novo, Minnesanger, V. Hugo, Symbolisme, Les Catalans...

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 Regnaud, Mitsou Ronat, Jacques Roubaud, Bernard Vargaftig.

SECRETAIRE GENERAL : Jean-Pierre Balpe.

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 : 150 F — Etranger : 230 F
France : 8 numéros : 270 F — Etranger : 400 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. : 2-85-463-33-X

Dépôt légal 3^e trimestre 1984

N° Commission paritaire : 56995

Imp. Le Castellum - 30000 Nîmes

SOMMAIRE

JEAN TORTEL

— Anniversaires : Henri Deluy	5
— Texte prononcé... : Jean Laude	6
— La main... : Jean Todrani	8
— « Cahiers du Sud », sommaire du n° 306, 1951	11
— D'une ville ouverte sur des instants qualifiés : Gil Jouanard	12
— Jardin : Jean-Luc Sarré	15
— Un début sérieux : Luc Decaunes	18
— « Le Manuscrit autographe », sommaire du n° 14, 1928	23
— Jean Tortel (journal) : Joseph Guglielmi	24
— Lettre à J.T. : Georges-Emmanuel Clancier	30
— Jean Tortel : Gullevic	32
— Dessin : Axel Toursky	36
— J.T., sous la dictée : Gérard Arseguel	37
— Sans cesse... : Bernard Vargaftig	40
— Dérapiage sur une plaque de verglas, déchet de la neige : André du Bouchet	41
— Regard sans regard : Antonio Ramos Rosa	60
— Instants poétiques qualifiés : Jacques Roubaud	61
— Improvisation pour J.T. : Jacques Dupin	75
— Note brève sur le regard de Mallarmé : Jean Tortel	76
— « Ecriture de jardin »... : Françoise de Laroque	80
— Comment regarder sans voir : Alain Coulangue	82
— Petit texte devant la mer : Lilliane Giraudon	85
— Quelques explications de textes électroniques : Jean-Pierre Balpe	88
— Promenades pour Sophie Volland parmi les livres de J.T. : Henri Deluy	91

— En classe	94
— Le jardin	97
— Les recettes de Jeannette et du jardin : Henri Deluy	98
— Recettes	99
— L'ermite dans le verger : Jean-Luc Steinmetz	102
— De terrestres constellations : Pierre Chappuis	108
— Biographie : Charles Dobzynski	111
— Deux poèmes : Robert Sabatier	113
— « Cahiers du Sud », sommaire du n° 337, 1956	115
— Au seuil du grand âge : Philippe Jaccottet	116
— Dix branches de lilas pour J.T. : Lionel Ray	119
— « Un paysage est un corps » : Raymond Jean	122
— Loin : Nicolas Cendo	126
— Où le regard est possible : Claude Esteban	130
— Autour, mots d'alentour : Frédéric Valabrégue	134
— La poésie et le mélodrame où Margot a pleuré : Georges Mounin	140
— Ils sont vérifiés : Jean-Marie Gleize	143
— L'heureux travail de voir : Gilles-Daniel Percet	146
— Happy birthday : Claude Royet-Journoud	149
— Journal (extrait) : Jean Tortel	150
— La résistance de J.T. : Suzanne Nash	152
— Entretien avec J.T. : Henri Deluy	162
— L'acte d'écrire : Jean Tortel	166
— « Le préclassicisme français », couverture, 1952	172
— Le miracle des yeux : Mitsou Ronat	173
— Sonnets : Etienne Pavillon, Jacques Charpentier de Marigny	175
— Avant-propos sur les baroques allemands : Jean Tortel	177
— Daube : Pierre Lartigue	183
— Le problème de l'art poétique : Jean Tortel	185
— Au jardin : Emmanuel Hocquard	191
— Critique d'un langage : Alain Veinstein	194
— Saisons en cause : Jean Tortel	202
— Bibliographie	210

Notes Informations Editions Revues

— Dessin : Marie F. Jouannic	212
— Quant à l'image (suite) et quant à la figure : Maurice Regnaut ..	213
— « Aube », Joseph Guglielmi : Jean Todrani	219
— « Mezza Voce », Anne-Marie Albiach : Jacques Sojcher	219
— Au chœur de la Poésie, Marcelin Pleynet : Joseph Guglielmi	221
— « Ce que je vous dis... », Pierre Lartigue : Paul Louis Rossi	222
— « Ouvert pour inventaire », Alain Lance : Claude Adelen	224
— « Bois dormant », Gabriel Macé : Pierre Lartigue	227
— « A l'entrée du jour », Yvon Le Mca : P.L.	227
— « Les objets contiennent l'infini », Claude Royet-Journoud : P.L.	228
— « 19 poèmes », Sandor Weöres : P.L.	229
— « Champs », Yves di Manno : P.L.	229
— « Poesia spagnola, 1982-83 » : P.L.	230
— « Suites slaves », Jude Stefan : P.L.	230
— « Œuvres complètes », Stéphane Mallarmé : P.L.	231
— « Peinture pour Raquel », Henri Deluy : P.L.	233
— « Les états provisoires », Paul Louis Rossi : Yves Boudier ..	233
— « La querelle des Analogues », Patrick Tort : Jacqueline Salvat	234
— « L'herbe des talus », Jacques Réda : Alain Lance	235
— « Les tours de Trébizonde », Jean Tardieu : Lionel Ray	236
— « La nuit des dons », Jean-Marie Gleize : Bernard Vargaftig	236
— Notes · Revues : Jean-Pierre Balpe	238
— Première version la bouche	241
— Numéros disponibles	242
— Bulletin d'abonnement	245
— Pratiques	246
— La Répétition	247



Couverture de Pierre Getzler - Vignettes « Happy birthday » de Claude Royet-Journoud - Pages centrales : page 1 : J.T. à son bureau, 1981 (Photo Gisèle Freund) - Page 2 : Jeannette et Jean T. à Gordes, septembre 1933 - J.T. à la fenêtre de son bureau, juillet 1982 (Photo Çandro Oramas) - J.T. accoudé au-dessus de Grenade, en Espagne, août 1952 - Page 3 : Raymond Jean, J.T., Jacques Roubaud et Henri Deluy, Cerisy, Septembre 1979 - Jeannette et Jean T. dans le jardin, 1979 - Page 4 : J.T., dessin de Denise Esteban.

ANNIVERSAIRES...

Nous allons fêter, le 4 septembre prochain, le 80^e anniversaire de Jean Tortel. Dans la tendresse et l'amitié. Nous fêterons, ce même jour, l'anniversaire de son mariage avec Jeannette.

Et nous fêtons ici, comme par avance, le cinquantième anniversaire de la publication de « Jalons », 2^e livre de Jean Tortel, une « Esthétique », proses et vers mêlés ; le cinquantième, également, de son entrée à YGGDRASIL (où Emmanuel Lochac l'introduit) ; le quarantième de « Du jour et de la nuit », recueil presque inconnu, détruit au cours d'un bombardement ; et le quarante sixième des débuts de l'intime et fructueuse collaboration avec « Les Cahiers du Sud » (en 1938) ; le trente sixième du 2^e roman, « La mort de Laurent » ; le vingt troisième de « L'amour unique de Maurice Scève » et le onzième de « Instants qualifiés », et le deuxième du « Discours des yeux », bientôt le premier des « Solutions aléatoires »...

Et la sortie de plusieurs livres cette année même...

Chacun, ici, est de la fête :

par l'étude ou le poème, l'approche critique ou la photo, l'évocation ou la recette, par la citation ou le témoignage, par la dédicace ou le montage...

Chacun, nombreux, de plusieurs générations, dans la différence, la diversité...

Dans l'émotion.

Et le sourire.

La maladie, puis la mort, ont empêché Jean Laude de donner sa contribution à un numéro dont il avait salué avec joie la mise en chantier.

Nous avons tous souhaité qu'il n'en soit pas absent.

Les lignes que nous publions sont extraites de son intervention au cours de la discussion qui suivit l'exposé de Liliane Giraudon, en mars 1976, lors d'une soutenance de thèse consacrée à l'œuvre de Jean Tortel. Le jury était composé de Raymond Jean (directeur de thèse), Georges Mounin et Jean Laude.

*

L'œuvre de Jean Tortel est unique : elle a son timbre, sa tessiture, son vocabulaire et son système rhétorique privilégié, à quoi on la reconnaît, en sa différence. Elle est le produit d'un travail, d'un travail inachevé qui se re-investit lui-même pour effectuer d'autres pensées, s'ouvrir sur d'autres avancées. Ce travail se situe dans une histoire : dans l'histoire du poème, et dans l'Histoire. Il ne procède pas par rupture, mais par transformation d'une tradition choisie. Cette œuvre marque, dès lors, par ce travail différent, l'histoire du poème, elle y marque à un moment, une coupure. Cette coupure se ressource, au-delà du Surréalisme, à celle qui, quant à l'objet, se produit de Gautier à Mallarmé. Cette coupure que marque l'œuvre de Jean Tortel se produit dans l'histoire du poème. Je laisse ici ma profession venir sur le devant : l'œuvre de Jean Tortel se produit contre la rhétorique surréaliste (car il y a une rhétorique surréaliste), dans la mesure où celle-ci était devenue inopérante, par un usage intempérant du stupéfiant image — Elle déplace les références — à Scève, Malherbe, La Fontaine, Mallarmé. Et se trouve sur des positions proches de celles d'autres poètes, Ponge, Guillevic, Follain. Ce qui se met en place alors, c'est la conception d'une poésie « matérialiste », qui refuse l'illusionnisme, qui se détourne avec violence du chant (de l'oralité) et de l'image, qui pose les conditions matérielles d'une interrogation à l'écriture.

.....
Je prends maintenant en mains le livre où Jean Tortel prend conscience de la coupure que son précédent travail l'a conduit à produire. L'œuvre donc Naissances de l'Objet. La dédicace que porte mon exemplaire est ainsi rédigée : parce que nous ne finissons pas de naître. Dedicace parfaitement claire, et cependant mystérieuse. Je la lis notamment ainsi :

nous naissons, lentement, et progressivement, à la conscience (dans son sens le plus global) ; nous naissons au poème qui est infini et qui est le corps de cette prise de conscience (perceptive et mentale) ; nous naissons dans et par le poème en ce qu'il transforme l'image en figure. Ce que Claudel reconnut à Mallarmé c'est d'avoir été un prodigieux professeur d'attention. La même chose peut être dite de Jean Tortel. Je feuillette « Naissances de l'objet », le livre est divisé en huit sections ; la troisième section s'intitule : Quatre objets dans la chambre. Les quatre objets sont : la rose, la lampe, le miroir, la fenêtre. La lampe est la figure de la rose dans les ténèbres, le miroir est celle de la fenêtre. Les dernières sections sont respectivement intitulées : Le Corps, Un seul objet et Conclusion pratique. Conclusion pratique est composé de trois poèmes : Raisons (au pluriel) du poème, Quand il s'agit, Raison (au singulier) du poème. Le dispositif est bien en place.

.....

Je ne réfère pas Tortel à Scève dans la perspective d'une histoire de la littérature. Mais Tortel s'étant ressourcé à son lointain ascendant, j'essaye d'éclairer une pratique du poème, en tant que Work in progress, en tant que poème à venir. Henri Matisse disait qu'un artiste ne doit pas craindre les influences des autres. Il ajoutait aussi que c'est en se reportant à ses premières œuvres qu'il pouvait s'inventer. C'est un mouvement de tissage et de dé-tissage qui se constitue littéralement, fil et trame, le texte. L'écrivain opère une reconstruction logique de son œuvre, en portant sur elle un regard rétrospectif. Il se lit tel qu'il s'est ensuite écrit, il lit dans ce qu'il a déjà écrit ce qu'il veut, ce qu'il doit écrire. D'où : l'importance des premiers textes, d'où la nécessité de rechercher ce qui se fraye — ou ce qui fraye — à travers la succession chronologique des textes, pour s'y transformer. L'ensemble de textes produits est un corpus, dit le langage savant. Mais un corpus inachevé — et c'est dans ce corpus que naît le corps du texte.

.....

La main tremble à séparer du vif ce qui deviendra souvenir et à mettre cela précocement en mots ; ces années et la continuité qu'elles supportent — comme s'il s'agissait d'une effraction.

C'est que, par le temps partagé, et la chaleur animale, nous nous appartenons tous un peu, ici, comme à l'alentour de quelqu'un.

Par attraction d'abord. La simple pratique ne joue pas dans les premières années, le simple vient après, comme un clair obscur de source. C'est par le retour qu'on avance, et qu'on reconnaît.

Il faudrait dire l'agonie d'un jeune homme seul, dont le désir va dans le poème, mais qui ne le sait pas bien encore, on imagine cette solitude épluchée lentement par la parole de l'autre, consulté sur le texte. On y est tout oreille, mais gardant secret un peu quand même du petit chant intérieur.

C'est aux « *Cahiers du Sud* » que commença cette relation d'ainés à cadets, de Jean Tortel à nous, elle ne s'est que peu déplacée. Mais avant les « *Cahiers du Sud* », agit la renommée, qui aurait pu amener l'incendiaire en cette solitude, par le choc d'une rencontre redoutée et désirée à la fois :

À la salle de rédaction d'un heddomadaire BD (Qui sait pourquoi ?) ayant apporté mes poèmes (d'amour, des vrais) issus de larmes et désordres, la rencontre inopinée de Jean Tortel en compagnie d'Axel Toursky. Lecture des poèmes.

Toursky : « Les femmes, on les baise, on n'en parle pas ».

Menteur.

À ce moment se fit entendre Jean Tortel, un regard calme sur le texte posé (gouffre de moi, on entrait dans ma chair).

Y avait-il poème avant ? Je ne sais, mais après, arrivait cette certitude d'avoir franchi, ce fut comme le signal d'une différence. Je m'étais reconnu.

Je conserve une singulière impression de cette rencontre initiale, tenté de dire que le verbe être n'a jamais été mieux porté, on en distingue les arêtes, les abrupts, et depuis, je n'ai jamais plus rencontré Jean Tortel sans la référence obligée à ce verbe, et aussi ce mot de verbe, dès que prononcé, mis en acte.

Jean Tortel ressemblait déjà à son texte que nous connaissons, à l'étroite verticalité sans embarras ni brume, évitant un superflu de mots et de gestes. Un seul regard, comme un centre qui se déplacerait.

Marseille vivait avec le replié du Nord, fin de guerre, ressac des populations, les « *Cahiers du Sud* » respiraient encore le parfum de bien des passages, des risques courus, des amitiés différées. Nous étions quelques élèves à monter aux mercredis dans le rituel. Tout occupés de nous, et par ailleurs à l'écoute. Nous n'y prenions pas garde, faute d'attention, mais avec son avance, Jean Tortel grandissait en même temps que nous.

C'était la réunion au moment crépusculaire, quand la ville se crispe sur le vide d'une fin de journée, la montée au Carmel.

Le local des « Cahiers du Sud », une sorte de donjon (on dirait phare, mirador, on disait simplement grenier) dont les barbacanes donnaient un peu sur le port, sur le transitoire de cette ville, comme si on allait la construire, comme si on parlait d'une utopie, comme si on attendait des cargaisons nouvelles.

Les rues boîteuses, les trams, une sorte d'apprentissage approximatif. Côté brouillons, montaient, un par un, Neveu, Malrieu, Guglielmi, Deluy, Liberati, Arseguel et quelques autres.

Marcou Ballard nous recevait, mettant à l'aise d'écrivains ceux qui étaient auparavant travestis en facteur, instituteur, dentiste. Côté veille, et non pas bienveillance bien que les deux mots s'accordent, Jean Ballard tendait les mains, et Jean Lartigue, et Luc-André Marcel parfois. Un nouveau jour, éphémère certes, se levait pour un temps entre ces murs chargés de livres fermés.

Ici, Jean Tortel : dans le roc du visage tout est inscrit, sans dramatisation ni imposture, il entrait dans le texte confié, face à face, mais avec une infinie précaution, comme s'il fallait écouter l'autre, protéger l'autre avant de prendre le droit de le lire.

Corps à corps entre celui qui écrit et celui qui va écrire, entre eux non seulement le texte à plat d'une page ou deux, mais la mesure à prendre du désir et des voix. Affrontement sournois, point d'orgue interminable d'où le candidat peut jaillir écorché. Il épie, attend, la main prête à arracher le texte, lui même prêt à la fulte.

Et puis c'est la réponse, pas toujours claire (le texte l'était-il ?) mais souvent pertinente, et comme tournée vers le futur vers un texte futur déjà contenu ou, encore prisonnier de ce texte là, entre nous. Il y a dans cet échange une sorte de cannibalisme. Il ne suffit pas de dire : littérature.

On aimerait non pas fixer, mais fredonner ce portrait de Jean Tortel pendant les années « Cahiers du Sud », années qui furent pour nous des années de formation, des années de luttes, des années de découvertes. Actions et livres. L'aboïs d'une génération sevrée par la guerre.

Dans cette période, Jean Tortel s'applique aux idées et aux risques qu'elles engagent. Sa fidélité, son courage politique est comme un exemple, une disponibilité sans fin, sans réserve, sans calcul, sans faiblesse ; (quand on aime ce dont on parle, on aime en plus ce qu'on en dit, c'est pourquoi ces pages seront suspectes d'émotion.) Jean Tortel a participé à ces luttes, que ce soit de la Grèce et pas seulement celle d'Eluard, aux idées neuves. Cette période d'engagements, de réflexions théoriques et d'essais, allait nous amener à interroger notre propre écriture, à remonter à ses fondements, à dénoncer les idées reçues qui (le savions-nous déjà) occultaient la nécessité d'écrire.

Un monde s'était écroulé, il fallait achever le spectre de ses formes, ses mensonges, son esthétisme, son confort. Ce fut une sorte d'abolition de l'esclavage. Un « aller » au texte. On parlait beaucoup de liberté, restait à la trouver et à la vivre, non plus moduler ce mot en des variations sans fin, mais placer le corps au milieu et le lâcher, et c'est là encore que je retrouve cette forte sensation d'être que m'apporta tout de suite la lecture de Jean Tortel.

Peut-on dire témoin, seulement témoin ? Oui, d'une certaine manière, car cette période fut plus témoin d'elle-même qu'avancée, plus un regard, une reconstruction, qu'un mouvement. Dans les années 50/60, être témoin impliquait ce travail et Jean Tortel, partout présent, avec nous. Ce qui au sein des « Cahiers du Sud » marquait déjà une fissure. C'est cela aussi qu'il faut dire : Jean Tortel comme un nouveau type d'écrivain.

On sait la suite : l'œuvre et l'effet, mais n'oublions pas qu'en même temps il y eut de sa part un engagement loyal à tous combats (et s'il est notre aîné, il l'est de si peu.) J'entends encore insister : ni chercher ni trouver, être et dans la contingence.

Moi qui vis de l'excès, et de la passion, comme n'en finissant pas de déchirer la déchirure, et de briser en voulant faire, il faut que je dise cette attirance éprouvée pour l'homme et pour l'œuvre, les mêmes (parfois suivre ses curiosités, parfois essayer de résister pour crier la différence, mais se dire qu'au plus profond de la différence il y a encore le recours).

Et ceci, qui paraîtrait comme un au-delà du texte, mais qui est un « en-dedans », l'accord donné d'amitié, d'intelligence (et au sens de complicité finalement). Car l'écriture c'est le parler vrai, le parler tant-pis.

Je ne peux parler de ses livres, Livres abrupts, dans la transparence des jardins. Une vie telle, une œuvre telle, une voix présente qui ne s'embarrasse ni de mélodies annexes ni de métaphores d'accompagnement.

Partitions, dirait-on presque, où je galope. L'angoisse est à l'intérieur, les mots pris comme géodes. Entre être et dire, pas de rupture : le creusement, la force de cette écriture c'est d'être au présent et on peut en jouir ou fuir.

Tentation des extrêmes, c'est l'épreuve du feu, on s'y durcit — comme si conjointement mon travail devenait plus nécessaire, plus urgent, comme si ne s'échappait plus (pour un temps) la fin de nos sentences, de nos formules, de nos ratés. A lire Jean Tortel, on subit la toise. C'est en effet du texte sur le texte qui serait son mérite le plus évident.

Une relation, qui s'inscrit toujours dans un « plus », comme si toute lecture, tout travail, ne cessait d'augmenter sa force et de se libérer de la malaisance des ambiguïtés.

A la disparition des « Cahiers du Sud », ce fut avec « Manteia » que Jean Tortel continua à exercer, proche, son autorité. Sa postérité s'inscrivait déjà en nos travaux, même s'ils s'échappaient en un contraire. Ainsi s'inaugura l'époque « Tortel d'Avignon ».

Peut-on parler de Jean Tortel sans parler de Jeannette. La rue Sylvabelle, le téléphone toujours libre, comme plonger en haut. C'était se rassurer sans dépaysement, et maintenant ici même, en Avignon, l'accueil et l'accolade, la table nappée de blanc, ouverte. Un goût de réussite, une complicité parlée.

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

POÉSIE ET CRITIQUE OU LE GEL DU CLASSICISME

Textes de BOILEAU et de HOUDAR DE LA MOTTE
précédés de

JEAN TORTEL *Le problème de l'Art Poétique*
LÉON-GABRIEL GROS .. *Houdar de la Motte, accusateur
et défenseur de la poésie*



JEAN CASSOU *La mort et le sarcasme*
LUC DECAÛNES *1930-1950*
GEORGES MAGNANE *Gagné perdu*
PIERRE CARRIGUE *Poèmes*
JEAN MALRIEU *L'inconnu du Roue*
JEAN MAMBRINO *Poèmes*
JEAN TODRANI *Tête noire*
CHRISTIAN MAUREL *Poèmes*
FRANZ HELLENS *D'un certain ordre dououreux*

ESSAIS

ROBERT ELLRODT. *Grandeur et misère de G.-M. Hopkins*
PIERRE SCHNEIDER .. *La fenêtre ou Piège à Roussel (1)*

CHRONIQUES

DIF LÉON-GABRIEL GROS, A. BLANC-DUFOUR,
STÉPHANE CORDIER, ANDRÉ PRÉAU, BERNARD DORT
Les Livres — Notes



D'UNE VILLE OUVERTE SUR DES INSTANTS QUALIFIES

Imaginons donc le petit Jean Tortel, qui a appris à lire au fond de la classe des « grands » de la maternelle, où sa mère enseignait, à présent élève de l'école de Saint-Ruf, dont son père est directeur.

En ce temps-là, le jeune Francis Ponge habite, lui, un peu plus loin, sur la route de Tarascon, mais sur cette même voie qui conduit des remparts d'Avignon jusqu'aux berges de la Durance.

Ce n'est que bien plus tard, à Marseille et à l'occasion de la guerre, qu'ils se rencontreront et se reconnaîtront des lectures communes (La Fontaine en particulier), une commune manière d'aborder la question, et la pratique, de l'écriture.

Qu'est-ce à dire ? Que ce paysage d'alors, dans la banlieue sud d'Avignon, se refusait à qualifier d'autres instants que ceux prenant parti pour les choses, contre l'effusion lyrico-prophétisante des poètes-étalons ?

Ce serait hardi et surtout réducteur. Notons juste cette coïncidence pour son innocente étrangeté. Et laissons notre rêverie s'attarder sur ces limites où le regard de Jean s'est appuyé avec résolution, patience, rigueur et convoitise.

Voilà donc Jean cerné de toutes parts par les vides extérieurs de la page où tout s'écrit, où tout rencontre enfin sa forme fixe, sa vraie authenticité : Jean pour aller chez lui ne quitte jamais l'école. Il y vit comme dans un livre. Son paysage naturel, ce sont ces cartes, ces graphiques, ces mètres, ces compas, ces poids, ces doubles-décalitres. Il sait d'emblée que, sauf dommages, un robinet ouvert n'ira jamais au-delà des capacités de la baignoire, et que celles-ci se mesurent aisément.

Laissons à la Durance la responsabilité de ces débordements qui sont à la nature ce que le carnaval était à l'homme : l'exutoire momentané. Sinon, les digues sont là. Et, contre les excès du vent, les canisses, les ifs, alignés en bon ordre, humbles mais efficaces pare-vents.

La page est nette, soigneusement entretenue, et rectangulaire comme le potager ou le champ rectiligne, paysage de haute culture prenant

racine au Chemin du Pont-des-Deux-Eaux et au Chemin de Notre-Dame, pour déboucher logiquement et proprement dans le fouillis amphibie des bords de la rivière.

Les garrigues sont loin, et peu enclines elles-mêmes à l'échevellement. La jungle, l'irrationnel sont confinés aux bien modestes rives du Rhône.

Les maraîchers et les laitiers maintiennent l'équilibre campagnard entre la ville et « la nature », au-delà de Monclar, de Saint-Roch, de Saint-Ruf et de Saint-Lazare.

Il se peut que, dimanche ou jeudi, le petit Jean parcoure les chemins d'exploitation, s'efface un peu dans l'ombre des platanes, porté par la musique un peu mate des tuyaux d'arrosage et celle, pareille à un *continuo*, des insectes et des oiseaux. Le soir, rainettes et crapauds entourent avec méticulosité le chœur antique des roubines et des sorgues.

Dans ce monde de saine productivité, la prose, sa touffeur, ses moisissures, reste discrète, car l'essentiel et l'opportun est vite dit. Ici, tout est vers, tout s'aligne impeccablement selon une justesse alexandrine, selon une cadence bien tempérée. Tout juste, sur les marges, pourrissent les légumes et les fruits sacrifiés, s'exhale l'odeur putride des ruisseaux et des caniveaux.

Le petit Jean voit les sillons avancer lentement d'une haie jusqu'à l'autre. A distances égales, depuis deux millénaires, plans de tomates et d'asperges, salades, haricots, aubergines, radis se suivent, se ressemblent, chacun parfaitement égal aux autres, dans cette belle démocratie agricole.

Les « gens d'ici » ne sont ni conquérants, ni voyageurs. Ils sont cultivateurs, patients, malicieux, plutôt laïques et naturellement républicains.

A présent Jean Tortel a un peu vieilli. Les marges de la page blanche le sollicitent. Cette fois-ci, il marche vers la porte Saint-Michel, vers la ville ambiguë et cosmo-cosmique.

L'école de Saint-Ruf constitue l'éperon avancé d'un flot qui, depuis la Durance, court jusque là justement. D'un côté la route de Tarascon et, de l'autre, le chemin des Deux-Routes.

Mais que pouvait-il bien y avoir, là où les avions américains, plus tard, dessineront un terrain-vague, à l'embouchure de l'avenue Capdevila ? Et ce bar existait-il déjà, où, dans les années cinquante, César, le demi d'ouverture du S.O.A., tint caisse enregistreuse et débit de tabac ?

Un peu avant, sur la gauche, y avait-il déjà ce marchand de journaux ? Y avait-il, plus loin, ce cinéma, « Le Club » où Zorro précéda le « hard porno » ? « Non », répond Jean, à cette dernière question, « il y avait là une cour et des écuries pour les fiacres ».

Il y avait en tout cas sûrement le pont qui, sautant par-dessus l'avenue de marronniers ou de platanes, reliait à coup de vapeur et d'escarbilles Paris à Marseille en passant par Lyon. Il y avait en tout cas l'arrivée au pied des remparts de Violette-le-Duc.

Jean pouvait prendre la Rue Saint-Michel, traverser la Place des Corps-Saints, laissant à gauche les bordels de la Rue de la Bourse, et ensuite hésiter entre la Rue des Lices sur la gauche et, en face, la Rue des Trois-Faucons pour rejoindre de toute façon le lycée Mistral où, n'est-ce pas, Mallarmé enseigna, mal, l'anglais.

Il pouvait aussi, parvenu aux mauvais remparts de Violette-le-Duc, tourner à gauche et, doublant le cap de Monclar, arriver à la hauteur de la gare et des tourelles de la « Rue de la Ré ». L'entrée de la Place de la Gare était encore humanisée par deux cafés « à l'ancienne », où chacun de nous eut l'occasion, jusqu'en 1960 et quelque, comme Gérard Philippe et Albert Camus, Puig-Aubert, dit « Pipette » et peut-être même Buffalo-Bill, de boire un café filtre servi avec son filtre.

Alors, franchissant le seuil de l'*intra-muros*, le jeune Jean Tortel s'avançait vers les filles, les magasins, les librairies-papeteries, les cinémas et les cafés, c'est-à-dire vers ce désordre des sens où s'enlisent les sûres voles de l'histoire des hommes.

Or là, où la géométrie rurale s'abîme dans la confusion savoureuse des villes, Tortel-le-Clair s'arrête. S'y perde qui veut, Jean n'est pas de ceux-là.

Et c'est cette prudence justement qui voila si longtemps Jean Tortel aux yeux de ce siècle qui n'eut d'égards que pour ceux qui manifestèrent haut leur intention de troubler quelque chose à l'ordre du monde.

Tortel, à l'écart des grandes déclarations et des ventardises de bateleurs s'en est tenu à désigner modestement le monde tel qu'en lui-même enfin l'instant le qualifie. Gagnant ainsi, plus que notre patience et nos égards, notre gratitude et notre tendresse.

Pendant ce temps, là-haut, dans l'air plus transparent de Bellevue, parmi les pinèdes, les cades et les oliviers du Petit et du Grand Montagné, la petite Jeannette apprenait le métier de la discrétion et de l'attention jamais prise en défaut. Elle apprenait à devenir aux côtés de Jean ce lieu de l'affection dont ce numéro d'Action Poétique ne pourra jamais dévoiler que le vingt-millième. Car c'est au télescope qu'il faudrait lire la trame d'amitié tissée aux Jardins Neufs.

Un de Monclar

JARDIN

posé dans l'éclaircie
parmi les jeux il ruisselle
immobile tout entier
derrière ses murs
où vivent les pins
et les cyprès

*

le vert
l'élégance
qu'il voudrait énoncer
afin qu'advienne
l'immense feuillage
et l'air autour
l'heure encore
le bleu continu

*

c'est la voix d'un enfant
c'est
il n'y a pas de nom
pour cela qui éclaire

je marche dans les allées
que dessine cette voix
entre deux averses
de pluie fine

*

l'après-midi
au bas des marches
le même enfant
dit qu'il s'ennuie
un peu de vent
passe dans la glycine

il aimera l'ennui

•

une journée un peu lourde
au milieu de l'été

un jardin sans racines

UN DEBUT SERIEUX

Château de Lafare, Mai 1934.

Un poète dont le nom m'était jusqu'alors inconnu, et qu'en conséquence je suppose jeune, vient de m'envoyer ces temps-ci, en les accompagnant de quelques lignes courtoises et discrètes, deux petits livres dont il est l'auteur. Il s'appelle Jean Tortel, un nom de nos campagnes comtadines, si j'en crois mes yeux et mes oreilles ; il me semble même qu'il y avait, jadis, au collège de Carpentras où je faisais des études, un élève de ce patronyme. Quant aux livres, une plaquette de poésie et un essai, ils ont paru tous deux dans la belle collection à couverture brique, chère à tous les amateurs de bonne littérature, que Monsieur Jean Royère a créée chez l'éditeur Albert Messein, et qu'il a baptisée comme sa défunte revue néo-symboliste : La Phalange.

Je ne suis pas bien certain qu'en nos années bousculées de l'après-guerre, qui ont vu tant de choses remises en cause ou bafouées, le nom de Jean Royère parle encore beaucoup aux nouvelles générations. Le père du « musicisme » doit plutôt passer pour une vieille lune, parfaitement étrangère à leurs jeunes préoccupations. Cet animateur infatigable et convaincu, à la culture considérable, est pourtant un des hommes qui ont observé et analysé avec le plus de perspicacité le phénomène poétique. Un critique contemporain pouvait tout récemment écrire à son propos : « Les thèmes généraux de sa critique n'en ont pas moins contribué à remettre en honneur quelques-unes des « vérités » esthétiques empruntées à Poe par Baudelaire, illustrées par Mallarmé — et récemment par Valéry. » Et de citer à l'appui Jean Royère écrivant lui-même : « La poésie est création verbale, rien de plus. (...) Son *obscurité* essentielle vient de ce qu'elle est l'histoire d'une âme et qu'elle veut en observer le mystère ; mais cette obscurité est lumineuse. (...) Encore qu'elle ait eu de tout temps d'illustres défenseurs, la méthode de l'enthousiasme ne sert de rien en poésie. (...) Aujourd'hui, on est poète dans la mesure même où l'on est artiste. » Et le même critique se risque à caractériser ainsi la doctrine poétique dont Monsieur Royère est le fondateur : « (*Le Musicisme*) invite le poète à s'enfermer dans des recherches linguistiques et formelles. »

Qu'on n'imagine pas, toutefois, Monsieur Royère en doctrinaire sourcilieux et sectaire. Le catalogue de sa collection « La Phalange » prouve tout le contraire. S'y trouvent conviés des écrivains aussi divers (et différents) que Paul Adam, Guillaume Apollinaire, Stuart Merrill, Joseph Delteil, Albert Thibaudet, Valéry Larbaud, ou John-Antoine Nau. Et Jean Royère a pris le risque d'accueillir également des poètes confidentiels tels que Monsieur La Vaissière, qui écrivit, au temps de l'école « fantaisiste », de très beaux poèmes en prose qu'il signait Claudien, si mes souvenirs sont exacts,

ou que René Guilleré, dont le curieux *Funiculaire*, préfacé par l'ami Léon-Paul Fargue, parut l'an passé en publication posthume.

Le lecteur aura bien compris que si je me suis un peu attardé sur la personnalité de Monsieur Jean Royère, ce n'est pas pour un vain étalage d'information. L'objet de cette modeste étude provinciale est toujours ce Jean Tortel dont je ne sais rien et qui m'a honoré d'un envoi de livres. Or, il se trouve que non seulement Monsieur Tortel est publié — quel honneur ! — dans la collection « La Phalange », dont il est probablement le plus jeune collaborateur, mais que son premier recueil de poèmes — c'est bien poèmes qu'on dit à présent ? — porte cette dédicace significative : « A mon Maître, Jean Royère, avec toute mon affection et toute ma reconnaissance... » On ne peut exposer acte d'allégeance plus ouvertement déclaré. Si le terme d' « affection » laisse entrevoir des liens, très sûrement, d'amitié familière, peut-être même de parenté, celui de « reconnaissance », celui de « maître », surtout, ne permettent aucun doute sur le rapport discipulaire que le jeune poète entend établir avec son aîné. On pense évidemment à la dédicace fameuse à Théophile Gautier, que Baudelaire inscrit au seuil de ses *Fleurs du Mal*.

Et dans le cas présent, on a bien raison d'y penser. Car Baudelaire, à qui Monsieur Royère a si constamment rendu hommage et de la plus fervente façon (ne parle-t-il pas, dans la préface de ses récents *Frontons*, des « saints du Vers et de la Prose pieusement rangés autour du Maître, du Pasteur, du Créateur de l'âme et de l'art modernes » ?), est aussi l'un des héros poétiques de l'auteur de *Cheveux bleus* (c'est ainsi, assez étrangement, que s'intitule la plaquette de Monsieur Jean Tortel). Comme l'est évidemment Mallarmé, dont nous savons par ailleurs l'importance capitale aux yeux de Jean Royère, qui se situe dans sa descendance directe.

Mais ouvrons plutôt le petit livre de Monsieur Tortel et feuilletons-le simplement. Le titre du premier poème est fait du vers fameux : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ». C'est également à Mallarmé qu'est emprunté le titre du deuxième poème : « Apparition », — Mallarmé à qui est consacrée la quatrième pièce du recueil, et dont un hémistiche (« ...que les oiseaux sont ivres ») sert de titre à la septième ! Ce n'est plus une référence, c'est un culte. Le cinquième poème, lui, est un « ex voto » à la gloire de quelques poètes élus entre tous : Villon, Ronsard, Tristan L'Hermite, Mallarmé, John-Antoine Nau (si cher à Jean Royère), Apollinaire et... Baudelaire, que notre jeune poète baptise « Baudelaire éternel ». C'est à lui qu'est offert le troisième poème, tandis qu'un autre a pour titre un vers de Maurice Scève, un des auteurs les plus secrets de notre XVI^e siècle... Tout cela est bien sympathique. J'aime qu'un jeune écrivain affiche ouvertement les admirations qui l'ont nourri et formé ; j'aime qu'il ne craigne pas d'avoir à se montrer digne des modèles qu'il s'est choisis. Tant de débutants feignent de ne devoir rien à personne, dont nous perceons tout de suite les réticences et le laconisme intéressé ! Monsieur Jean Tortel nomme ses maîtres, il les dispose même en une constellation significative, et comme nous n'avons pas à les chercher, toute notre attention reste disponible pour cette voix qui s'essaie et qui, ma foi, réussit plus d'une fois à nous émouvoir :

*O mon inquiétude au vain bruit de tes ailes,
Jusqu'au triste et serein lamento de la mer
Les jardins suspendus traînent des asphodèles.*

Tristesse éblouissante où descend un éclair...

Ces vers harmonieux ouvrent une pièce sans titre, une suite de tercets, parfaitement menée, du point de vue formel, selon la tradition de la *terza rima* italienne, et s'achevant sur une note assez poignante :

Un pauvre enfant tranquille et chaste sans déduit.

Du reste, Monsieur Tortel, qui use presque uniquement du vers compté et rimé, recourt volontiers aux formes fixes. C'est ainsi que j'ai dénombré cinq sonnets dans *Cheveux bleus*. On y trouve aussi une *Suite en dizains* fort réussie, et la lecture de ces décasyllabes, d'un archaïsme voulu, et d'un non moins volontaire hermétisme, nous évoque, n'est-ce pas, la *Délie*, de Maurice Scève, chère à Valéry Larbaud :

*Ta chevelure est-elle une entité
Ou simplement l'amas qui s'illumine
Sous le regard seul de ma volupté,
De mon amour la détresse et la mine ?*

La *Suite en dizains* est dédiée à une certaine « Nane ». Mais je crois bien que c'est le recueil tout entier qui lui appartient, car son nom apparaît à maintes reprises, et même quand elle n'est pas nommée, nous la sentons présente et tutélaire. C'est un amoureux qui a écrit ce livre, un jeune époux, peut-être, qui ne se lasse pas de dire son bonheur et son émerveillement. Voilà qui pourrait expliquer la tendance à confondre en une même réalité l'être aimé et le poème :

*Chère, tes horizons ressemblent au poème
Que mes soins diligents
Amassent...*

... sur la page devenue ta présence ?

*Les mots te donnent-ils aussi la même joie
Que celle de l'amour ?*

*Tes cheveux sont les mots que le Poème auguste
Couronne de tes fleurs...*

Il est très souvent question de cheveux, dans les vers de Monsieur Tortel. Il y a même un poème (écrit en versets, dirait-on), qui est presque entièrement consacré à la célébration de cet ornement naturel de la bien-aimée. Laquelle semble bien être blonde, dorée, même, à lire son poète. Mais nulle part — sauf oubli de mes yeux ou mauvaise lecture — je n'ai trouvé de « cheveux bleus ». Pourquoi ce titre, alors, tellement déconcertant ? Et d'où vient-il ?... Monsieur Tortel ne nous fournissant aucun éclaircissement, je risquerai une hypothèse. Selon moi, après réflexion, il s'agirait là d'une référence directe au superbe poème de Baudelaire, à cette *Chevelure* dont on a remarqué l'exceptionnelle densité métaphorique :

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond...*

Le titre aurait été choisi pour l'extrême hardiesse de l'image, qui deviendrait alors le symbole de l'imagination poétique et de ses pouvoirs consolants. Symbole érotique, faut-il peut-être préciser, d'où la « considérable touffe » de Mallarmé ne serait sans doute pas absente. Si je me trompe, que Jean Tortel veuille bien me pardonner.

J'ai peut-être eu tort de m'attarder ainsi sur *Cheveux bleus*, alors que cette chronique est tout de même limitée. Je l'ai fait parce que les premiers vers d'un poète m'émeuvent toujours, même quand ils sont faibles ; ce qui n'est pas le cas, Monsieur Tortel ayant au contraire bien du talent, avec une belle maîtrise, déjà, de la langue poétique française. Mais ce petit livre a paru voici plus de trois ans, il a été achevé d'imprimer en janvier 1931, et, par conséquent, les poèmes qui le composent ont été écrits antérieurement à cette date. Depuis, Monsieur Tortel en a certainement fait d'autres, que j'espère lire quelque jour. Mais il a aussi beaucoup réfléchi aux questions de poésie, et le résultat de cette réflexion est un volume intitulé *Jalons*, que son auteur a bravement sous-titré « Esthétique ».

Un traité d'esthétique ! Voilà qui est passablement insolite, en un temps où les jeunes poètes se tournent plutôt vers « l'aventure et la révolte », selon la juste expression de Monsieur Marcel Raymond, un critique de Suisse romande qui vient de nous donner, avec son essai *De Baudelaire au Surréalisme*, paru aux jeunes éditions Corréa, une analyse intelligente et très complète des avatars de notre poésie contemporaine. Il est vrai, je ne vois point de révolte chez l'auteur de *Cheveux bleus* et de *Jalons* ; et pour ce qui est de l'aventure, elle ne saurait, ce me semble, qu'être intérieure, d'ordre linguistique pour mieux dire, et sur des voies longuement préparées à l'avance. Je gage que Monsieur Tortel est un homme de patience. Ses premiers poèmes, qu'il a triés, travaillés, cela se sent, ont été publiés voici plus de trois ans, mais il ne s'est pas dépêché d'en éditer d'autres. A la place, il nous donne ses notes d'esthétique, qu'il semble d'ailleurs avoir gardées sous le coude un certain temps, avant de se risquer à les rendre publiques. Jean Tortel est donc un homme « qui a le temps », comme on dit par chez nous, ou qui, du moins, se le donne. C'est bien. La poésie, sauf dans quelques cas exceptionnels, est plutôt affaire de lenteur. Celle des fruits. On a un peu perdu de vue cette sagesse-là, et c'est dommage. Des poètes comme Monsieur Tortel, qui vont au pas, qui réfléchissent, qui travaillent, sont donc très utiles.

Ceci dit, j'avoue n'avoir que peu de goût pour les traités d'esthétique et, d'une manière plus générale, pour les théories et les doctrines en matière de poésie. Je suis un amateur de poèmes, un « taster », en somme, qui se soucie surtout de son plaisir, et qu'il soit de qualité. Dilettante, si l'on veut, mais chez nous, en pays provençal, on ne met point dans ce mot la nuance péjorative, voire méprisante, qu'y ajoutent les démocrates bougons et vindicatifs, ennemis jurés du *carpe diem*. Je dis cela pour expliquer que je n'analyserai pas le petit livre de Monsieur Jean Tortel, lequel je n'ai examiné que de façon un peu distraite.

J'y trouve pourtant des choses qui me plaisent. Par exemple, ce paragraphe qui montre clairement qu'il sait de quoi il retourne quand il s'agit de poésie :

« Mots redoutables ! Vous savez nous enchanter comme la Sulamite qui n'est plus qu'un mot, nous traîner inconscients vers l'hypnose, mieux que si nous tournions mille et une fois sur nous-mêmes. Mots bienfaisants ! Votre secours endort les misères de notre esprit mieux qu'une pipe. Si je vous adore, mon adoration ne s'égare pas, puisque vous êtes le Verbe. Et je vous admire aussi, et vous aimez d'amour, car vous êtes ma vie, et la Vie, c'est vous. » (page 17)

Rien de bouleversant, certes, dans ces constatations, qui sont assez dans la ligne des maîtres que Monsieur Tortel s'est choisis ; encore est-il bon qu'elles soient redites avec une telle ferveur par un jeune poète manifestement en quête de son langage personnel. Mais voici qui me plaît bien davantage :

« ... la question du sujet ne se pose pas, car le sujet, base (ou mieux tremplin) de la création esthétique, est imposé à l'artiste de toute éternité. Il ne sait pas chanter le progrès social, ni la science, ni autres choses semblables, parce que ce sont des abstractions et non des expressions de vie.

« Qu'Apollinaire cite les siphons et les autobus... mais il s'en moque bien ! Et, poète, ce qu'il porte au dedans de lui, c'est le désespoir amoureux ou la nature brillamment adultérée par la guerre. Seulement, ces affreux objets dits modernes qu'il fait semblant d'aimer, ont créé la subtile et complexe dissonance qui complète le poème. Il ne les chérit qu'en fonction de ce dernier, qui vient d'ailleurs. » (page 83)

Cela fait plaisir à lire sous la plume d'un jeune poète contemporain, en un moment où d'aucuns prétendent nourrir la poésie exclusivement de réalités modernes à l'état brut, cependant que d'autres s'efforcent de l'entraîner sur les routes boueuses de la propagande et du constat, au pays gris de la « sociale ». Ici, je pense, Jean Royère a dû être, pour son disciple, un bon guide et un utile garde-fou. Jean Tortel aura compris que la poésie ne peut en aucun cas être une affaire de groupe, lui qui écrit précisément dans *Jalons* :

« La solitude, propice à l'amour et au poème (ces deux êtres toujours enlacés). »

Jalons porte, à son terme, le lieu et la date de sa composition : GORDES, 1930-1931. Il me plaît que ce livre de réflexion d'un poète sur son art ait été écrit du haut de ce bourg du Comtat Venaissin, aux magnifiques architectures, et face au Luberon sauvage. Lieux à préserver des atteintes d'une civilisation qui manque singulièrement de délicatesse. Lieux austères et sublimes. Puisse ce nouveau poète, qui prend bien le départ, y demeurer toujours. La seule vue de ce paysage — dont on sent la présence en plusieurs endroits de *Cheveux bleus* — devrait, il me semble, l'armer contre les périls que fait courir à la poésie un intellectualisme coupé des sources vives de la réalité. Certes, elle est bien présente dans ses vers, cette réalité, avec ses odeurs, ses moiteurs, ses tressaillements comme un jeu de moires. Mais, tout de même, ce traité d'esthétique dont je le félicitais à l'instant, il m'inquiète aussi un peu. Un traité d'esthétique quand on est si jeune ! — car il est jeune, j'en mets ma main au feu... Qu'il prenne garde, ce jeune homme, donc, et considère, par exemple, que les écrits critiques et théoriques de son maître et ami Jean Royère, pourtant nourris d'analyse lucide et de science rare, n'ont pu aboutir qu'à des poèmes plutôt décevants. Il y a — hélas ! — un mystère du DON, que nulle démonstration ne peut réduire.

JUSTIN D'ENTRAYGUES

POUR COPIE CONFORME : LUC DECAUNES

Le Manuscrit autographe

REVUE PARAISSANT TOUS LES DEUX MOIS

Sommaire et Table du Numéro 14 - Mars - Avril 1928

MANUSCRITS

- Claude AVELINE. Dialogue entre un Père et son Fils, pages 1 à 5.
 Louis BARTHOU, de l'Académie Française. Lettre à Jean Royère, pages 6 à 11.
 Edmond BLANQUERON. Prière du malade, poème, page 12.
 André FONTAINAS. Allusions, poème, pages 15 à 16.
 Sébastien-Charles LECONTE. L'Entretien avec la Momie, poème, pages 17 et 18.
 José Maria de HÉRÉDIA. Lettre à Sébastien-Charles Leconte, page 19.
 Guy de MAUPASSANT. Lettres à Gustave Flaubert et à M^{me} de Commanville, pages 20 à 59.
 LE PARNASSE CONTEMPORAIN. (Publié avec l'autorisation de M. Désiré Lemerre),
 Notes du comité : Th. de Banville, Anatole France et François Coppée, pages 40 à 53.
 Théo VARLET. Sonnets, pages 54 à 57.
 Francis VIELÉ-GRIFFIN. Lignes écrites dans le cimetière de Valvins, pages 58 à 60.
 Émile ZOLA. Lettre au traducteur de « l'Argent et le Travail de Tolstol », pages 61 à 69.

GLOSES SUR LES MANUSCRITS

- Les lettres de Guy de Maupassant à Gustave Flaubert et à Madame de Commanville, pages 70 et 71.
 Prière du Malade, par Edmond Blangueron, page 71.
 Le Parnasse contemporain, pages 72 et 73.

LES FÊTES FRANÇAISES

- Jean CARRÈRE. Lamartine, pages 74 à 78.
 Henry CHARPENTIER. Sonnets, pages 79 à 81.
 Francisco CONTRERAS. La montagne ensorcelée, pages 81 à 91.
 Halperine KAMINSKY. Zola et Tolstol, pages 91 à 109.
 Georges NORMANDY. Lettres de Gustave Flaubert à Guy de Maupassant (suite)
 pages 109 à 150.
 Albert THIBAUDET. Lettre à Paul Souday, pages 151 à 155.
 Jean TORTEL. Poème, page 156.
 Banquet du Manuscrit Autographe en l'honneur du Prince Charles Cantacuzène, sous la présidence
 de M. Louis Barthou. Compte-rendu de la soirée pages 157 à 159.
 Paul SOUDAY. Dialogues critiques, pages 160 à 164.

PARIS

AUGUSTE BLAIZOT, LIBRAIRE-ÉDITEUR

21, Boulevard Haussmann

1928

JEAN TORTEL (*journal*)

Mardi 18 octobre 1983 (Ivry-sur-Seine)

Carte postale des *Jardins*. Signataires Henri D., Jeannette et Jean... Soleil et nuages... L'herbe de l'étroite pelouse repousse. Mais, elle paraît plus sombre. Il faut que je plante les bulbes que j'ai achetés...

Rien au-dessus
A regarder

Dimanche 23 octobre

Vers 2 heures. « Bureau » de G. Je « tombe » de sommeil... Tout en rêvant sur le « savoir placer la balle » de Pascal...

« La disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la paume, c'est la même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux... » et plus loin « ce n'est pas dans Montaigne, mais dans moi, que je trouve tout ce que j'y vois. »

Disposer *nouvellement* les matières ! Ce pourrait être tout un art poétique ! ?

Lever... 15 heures... Jour clair sur la petite rue Mozart... Un chat se glisse. Brillant dans le jour... Ciel bleu-froid... 15 degrés.

Jean Tortel semble, au contraire, n'avoir de « père » repérable ? Sauf, peut-être, le Grand Siècle ? Tension vers la clarté, le précis ? Amour de La Fontaine, Malherbe... Avant eux, Scève... Bien « Français », pongien, rejet du surréalisme, de la « tripe » et tout, monoglotte ! Imperméabilité au fantastique, au pornographique, au nocturne. Et, se rattrapant par le goût des polars et du roman populaire... Un « singulier » dans sa génération et aujourd'hui...

16 heures. Je m'installe dans la cuisine pour voir la fin du match de basket-ball Stade-Orthez à Coubertin... Magnifiques lancers-francs... 90 à 90 à 20" de la fin ! Orthez gagne finalement par 92 points. Ambiance, cuisines et fesses... Peu après, danseurs de « robotique » impressionnants !

Lundi 24 octobre

00 h 10... Dodo... En pensant aux deux derniers livres de Jean :

Le discours des yeux
Les solutions aléatoires

aux éditions *Ryōan-Ji* à Marseille.

Beyrouth-la-Rouge... Piège ou symptôme ?

Midi... Feuillages... Encore un vert d'été... Je chantonne dans la fraîcheur délicieuse de l'air-soleil :

Gaita be gaiteta del chastel... Improvisant sur plusieurs tons... C'est le premier vers d'une *canço* de Raimbaut de Vaqueiras que je me répète depuis un an !

Guette bien guetteur du château...

Guette l'aube, que je puisse fuir à temps le lit de mon aimée !

Mardi 25 octobre

8 heures du matin... Pivot bavarde à la radio... Amusant...

Le sarcome(?) de Kechichian frappe !

Une conscience devenue visible, Jean Tortel...

Mercredi 26 octobre

Midi... Il n'y aurait pas assez de brins d'herbe sur terre pour compter toutes les douleurs !

On dirait qu'écrire rompt le charme !

J'étais là, à la porte-fenêtre ouverte, devant le jeune arbre et le carré de tourbe à son pied pour protéger les bulbes du gel. Légère odeur de brûlé... Il fait beau comme en un rêve et si doux ! L'air comme une chair qu'on caresse, tendre comme ces fesses que je touchais tout à l'heure en bandant un peu...

Jeune arbre, tourbe, souvenir des *Jardins* de Jean Tortel devant cet étroit gazon de banlieue. Illusion d'un monde immobile. *Satori* peut-être ? Instant béni ! Frédéric me salue en passant... L'arbre droit encore tout en feuilles. L'or blanc du ciel... Tout cela je l'écris et il n'en reste rien. Qu'une banalité navrante !

Carte de C.R.J. au courrier avec une lettre de L. et une enveloppe d'une compagnie d'assurances pour Raoul qui est toujours à l'hôpital. ... « La parole, un beau fruit défendu ». Cette phrase sur la carte de Claude. C'est la première de *La mort de Laurent*, roman que Jean Tortel fit paraître en 1948. Un livre que je ne possède pas d'ailleurs...

Une conscience devenue visible... Cette expression empruntée au bouddhisme, *le corps une conscience devenue visible...* Pour moi, illustre bien l'œuvre de Tortel ! Je la rapprocherais du titre d'un article que j'avais écrit pour *Les Cahiers du Sud, Jean Tortel et la seconde vue*, vers 1965, à la parution de *Les villes ouvertes* (quel beau titre !)...

Bad news ! Le Liban, les Marines qui débarquent à La Granada...

Sera-ce la guerre ? Comme on dit sans trop y croire ?

Une baguette d'encens chasse la légère odeur de brûlé qui subsiste : œufs calcinés dans la marmite oubliée sur la plaque électrique !

Je vais regarder les infos de midi...

Petit tour dans l'herbe pieds nus dans des *tongs* achetés 5 F au marché de Bicêtre... Fraîcheur...

Le Liban, 50 soldats français tués à Beyrouth...

Je regarde longuement un galet de forme allongée ramassé cet été sur la plage de Vintimille lors d'une baignade avec G. La pierre sombre semble tordue par une force invisible qui lui donne l'esquisse d'une spirale et un aspect élastique (caoutchouc)...

A portée de vue, l'objet banal est fortuit. Qu'est-ce qu'un quotidien fascinant, miroir ou ventre — et rien en lui pour le justifier... (Le discours des yeux, p. 108).

Reçu deux livres de poésie to day, *Le non sens et le bonheur* de Peter Handke et une étude de Christian Moncelet sur René-Guy Cadou. Un que je connais peu !

Froid aux pieds. Je vais fermer la fenêtre... Soleil a tourné.

Sur l'écran de T.V. des vues de la forêt Amazone. Une femme (jolie) et un homme descendent le fleuve en kayak... Belles jambes nues.

Miroir ou ventre... On les imagine faisant l'amour le soir au bivouac.
... la femme chevauche l'homme... bruits de la forêt autour...

*Ils furent seuls, à peine s'éloignant de l'eau
Pour trouver du bois sec...* (Les villes ouvertes, p. 33)

Erotisme vrai (inconscient) de Jean Tortel... Son regard corporel,
charnel, la conscience de sa vue qui fouille à m'aime le corps :

*La peau légèrement
Mâchée un peu rouge
Apparaît c'est pareil
A l'eau qui remonta
Quand on eut pénétré*

*Qui n'est pas rouge et plus épaisse
Que l'apparition du sang.*

(Les solutions aléatoires, p. 37)

« Maintenant voici le signe que l'élément terre se transforme en élément eau, l'élément eau en élément feu, l'élément feu en élément air et l'élément air en conscience... » (Le livre tibétain des morts)

Les métamorphoses. Tout est transformé...

Plus tard. Vers 11 heures... Je parcours *Les solutions aléatoires* :

« La page créa ce corps »

... il est vrai que la pratique de la poésie entraîne une espèce particulière de corporalité, de chair extrême comme promise et exposée à la mort...

Tout livre est un livre des morts...

Idée banale, élémentaire ! Listen !

*une coule circuit ouvert
cassera peut-être ?
Flamme un peu circuit
couler fissure du temps.
A autre difficile artère
Cela est, cela est clos
Troué cependant à guise de
Vénéral bataille
Je creuse oui, je
A ma façon...*

(texte rêvé, thème la mort, sommeil sur l'herbe)

(lune d'été)

Jean Tortel... *Toute parole est une interruption* (une mort)

Ainsi que tout vers car il change la ligne en champ autonome, itératif...

Et suspicion dans le vers pour le vers ! Peut-être n'est-ce pas un vers ? *Lié mais non lié... Trois syllabes... Découpant le sommeil... trous en vain... Regardés...*

Jeudi 27 octobre

8 heures 12 minutes... Bechet bêle sur FIP... Piano sautillant appuyé, rythmique balayante... Ça déchire un peu la remembrance et le sommeil...

Ce soir, dîner chez Éd. et A. Cela aussi *rappelle un max* ! comme dirait Marina !

La géographie enterrée. C'est pas l'histoire qu'on enterre. C'est la géo...

*Car les tablettes qui racontent
Notre pays sont écrites par d'autres*

...
... la nuit dans les jardins
... Nous sommes ignorants de l'heure...

(Les V.O)

*Zeichen mit dem Atem aus der Tiefe des Bewusstseins zu Holen
(Peter Handke)
Des signes qu'il faut tirer du fond de la conscience par le souffle*

Souffle rauque tortélien (trop fumeur), machinant le vers par à-coups imprévisibles, par un rythme irrégulier qui cependant retrouve en fin de compte une harmonie étrange, obsédante...

Ça s'est aussi joué
Entre le pair et l'impair

Samedi 29 octobre

Bordeaux, réveil... Quelle heure peut-il être? Je ne porte plus de montre...

Tortel, ordre buccal, roman, solide! Crânien!

Et, cependant *aérien*!

Beaucoup aimé la séquence *Vers* dans *Les solutions aléatoires*...

Le vers c'est là où ça casse...

*Le casse à la fin
Il revient recommence...*

Hôtel du Centre... Voix nasillarde à l'interphone. Commandé café noir complet...

Hier soir, lecture à la lib. *Mimesis* avec E.H., E.A., O.C... Soirée triste et drôle à la fois... Agresser de service, barbu et désespéré... Fini la soirée chez la mère de P. Vieille maison assez splendide! Scotches... Me suis retrouvé assis en tailleur sur la moquette. Vers une heure du matin. Contemplant les groupes épars... Petit fou rire court sans raison! *Sato-rire*!?

*Le texte meurt blanc.
La corde se dénoue.*

Pas d'humour chez Jean Tortel!

Retour à l'hôtel en auto avec la sœur de P. Nous parlons boîtes de vitesses automatiques. Bibi un peu bourré! Nous séparons rapidement vu l'heure!

... Marche à pied dans Bordeaux ville avant de retrouver les copains à la lib.

Saint Cloud, Saint Nuage...

Blind window...

Fenêtre blindée par la nuit... Les volets de fer...

*Un désir et du noir propagent
Les feux de l'onde baroque.*

Bordeaux, ville baroque?

Les solutions aléatoires... Est-ce un bon titre?

Ne jamais justifier la poésie!

... Les vibrations du train font trembler ma main... Grosse écriture tremblée... Ciel gris nuages, pas d'oies sauvages! But Fleuve de boue...

Bien plein... Vignes noires... Eclairs de soleil... Je mendors... Bière sans drames... Quelques lignes encore dans le cahier...

Gare d'Austerlitz à 16 heures comme prévu !

Dimanche 30 octobre

Ici règne la citation... (Barthes)

Routes de Normandie en auto avec G. belle comme tout ! Traversé le village d'Aube...

Nuit sur la plage de St Jean le Thomas dans la baie du Mont St Michel...

... Car la lumière est un corps... (La nuit...)

Tortel : Je ne sais s'il est possible d'écrire que la visibilité est un corps, in *Le discours des yeux* emporté avec dans ce petit voyage...

Lundi 31 octobre (9 heures)

Pluie douce sur les hauteurs de St Jean le Thomas... Falaises de Champeaux... Le fantôme de Tombelaine, léger dans la brume rose... Vieil homme et vache passant... *Rêve de l'érection d'un mot* (Keith Waldrop).

... et pensé à des vers comme

*Et regarder mourir l'astre im
Mobile... les débris du jour...*

La suite oubliée dans les gestes du lever...

Reste que, pour le moment, il fait jour (Le discours, p. 15)

Le jour comme reste... attente, hantise, angoisse de la prochaine aveugle nuit ! Mais parfaite, parce que sans limites (le contraire du vers ou du jardin), pleine d'elle-même, *comble* du regard !

... dehors, le corps (déjà piquant) d'hiver, les fleurs, *amas de couleurs...*

Mardi 1er novembre (10 heures)

Il n'y aura plus que l'écriture (Le discours)

Ces mouvements sans but des yeux et du corps, comparables aux gestes inscrits des arts martiaux, codifiés pour permettre d'excéder le code, répétés pour atteindre ce moment vide et toujours changeant, imprévisible du *Satori*... ou du *Sentiment des choses*, inexprimable, instantané comme le plouf historique de la grenouille... L'eau qui se referme, le sens qui s'efface, le poème qui finit...

Sati, l'ouverture idéale...

Promenade sur les remparts de Saint-Malo...

Mouette énorme et tachetée de noir qui boîte sur le quai...

Austères et superbes maisons dans *la nudité du vent*...

Mardi 1er novembre... Vitres embuées du bar de l'hôtel. Brouillard sur la route des falaises... On dirait un roman d'Agatha Christie !

Une image : « le couteau du regard ».

Hello ! le sens revient en lisant Peter Handke !

Jeudi 3 novembre

douceur d'une poitrine respirant sous un corsage... Dream...

Vendredi 4 novembre... Soleil pâle pâle... Silence de midi... Pas souvent question de soleil chez Tortel. Comme si le soleil allait de soi ! Par contre terreur de l'orage (rare dans le midi !)

Châtaignier rouge sur le chemin de l'école...

Orante question...

Expression nocturne : *des feux c'est la nuit*

Est poète celui qui n'a pas honte... Pas honte de son langage !

Un langage par poète ! Pas plus... Les autres ?

Le Livre des Champignons de John Cage...

(Souvenir des *trompettes de la mort... Vrilles, languettes, poils, mèches, étincelles, épaisseurs. Seul l'œil se réjouit* in *Le discours des yeux*, p. 110)

Pourquoi ne pas nommer une vulve cela ? Et avec l'œil du voyeur, mine... de rien !

... *Dans le touffu...* Et plus loin, page 111 :

je lis ça et là :

*aurea se dorant les deux
légumes en effet se dorant.
Tous deux par le soleil rayons
s'écarte l'oseille bronzée
par les soleils intermittents
de manière à faire plaisir !
O gentillesse des jardins !*

Et redémarre après ce petit hommage (emprunté) aux Jardins Neufs (1).
..Je me souviens du chemin de halage du Rhône, maintenant disparu.
Mangé par l'autoroute. Et de Jean Tortel en sabots. Lors de ma première
visite, pendant l'automne de 1966 ? Après la sortie de *Les villes ouvertes*
chez Gallimard. Moi très intimidé. N'osant prendre congé !... Venu mon-
trer à Jean un article sur *Les villes* destiné aux *Cahiers du Sud*, où il se
montrait très ouvert et bienveillant pour les jeunes terroristes que nous
étions !

*...L'œil s'arrête au hasard...
une espèce de jour ou bien...*

Poétique de l'espace que celle du *Discours* et peut-être de l'œuvre
de Jean Tortel en général... Au-delà du temps, le poème se regarde et prend
forme d'œil. Joue le rôle d'un œil jusqu'à exhumer l'objet absent du re-
gard ou celui plus énigmatique du désir... *Une sorte de mirage interne...*
Au présent. Un présent absolu...

(1) *Propriété de Jeannette et Jean Tortel hors les murs d'Avignon, non loin du Rhône.*

LETTRE A JEAN TORTEL

le 31 mars 1984

Mon cher Jean,

Lorsque, malgré moi, m'envahit ce doute : « serions-nous, nous les poètes, et tous ceux pour qui la poésie est indispensable lumière, serions-nous dupes de quelque leurre ? », il me suffit pour reprendre souffle et certitude de penser à toi et à ton œuvre, il me suffit, fermant les yeux, de te voir, là-bas dans ton jardin d'Avignon, mesurant du regard et de l'écoute l'instant, le qualifiant déjà de ta présence passionnément attentive et patiente, prêt à lui donner tout à l'heure figure par le rythme et le trait du vers.

Cher Jean, l'énigme t'enseigne, et nous te savons gré de cette volonté dont témoignent chacun de tes poèmes et l'espace qu'ils construisent au-delà d'eux-mêmes, volonté de raison garder au cours et au cœur du mystère poétique.

De ce regard que tu poses, avec une gravité modeste, sur le monde immédiat, sur l'horizon familial de l'allée, de l'arbre, du verger, de ce regard tout à la fois amour et lucide blessure, me semble naître en toi le mouvement du langage. Les mots, *tes* mots, prolongent alors de leur trace le regard éphémère. Tu te souviens de la parole d'Apollinaire : « c'est le temps de la Raison ardente » ? Une flamme de raison ne se sépare point de ta poésie que tu veux maîtrisée, non pas cela par négation mais au contraire par respect du gouffre. Fierté en tes poèmes d'équilibrer par leur architecture de peu de mots l'étendue illimitée du silence. J'aime beaucoup ta réponse à l'écolier qui te demandait : « Pourquoi est-ce que vous employez souvent le mot bleu ? » Et toi : « J'ai été obligé de lui expliquer, en me le révélant quelque peu à moi-même que *bleu* me touche en effet parce qu'il déclare la contradiction qu'il contient. Il est à la limite de son antithèse ». Cette réponse me fait songer à ce titre significatif entre tous de l'un de tes recueils : « Explications ou bien regard », elle nous donne la meilleure clef pour lire tes poèmes : leur dessein comme le dessin de leurs mots sont à la limite de leur antithèse ; le concret y laisse transparaitre l'abstrait, alors que les signes de l'abstraction se chargent d'une saveur concrète. Tu l'as dit à Cerisy : « J'ai un faible pour les mots qui sont à la fois abstraits et concrets comme « passage » ou « limite ». Et, justement, ton écriture est celle du passage, et du passage des limites : ton poème est ce lieu où le monde *pass*e au langage et s'y délimite, y inscrit une trace essentielle, s'institue en objet de langage, apaisant par sa tension même ce qui est notre déchirure fondamentale entre angoisse et désir.

De poème en poème, de poème-explication en poème-regard, à la tremblante limite du vertige et de la raison, tu poursuis ta quête, ami, pour nous tous, ta voix nous mène à l'approche d'une difficile et nécessaire sagesse :

*Quasi silence et quasi reconnue
La voix de qui profère lentement
Mais sans orgueil des phrases surprenantes.*

Refusant tout prestige non fondé, écartant toute mystification verbale, tu nous montres que « dans le sens de la lumière le langage n'est pas arrêté. » Comme je l'ai fait naguère, de nouveau je dirais volontiers : « contestation et amour du poème, contestation et respect de l'homme sont au cœur de l'écriture de Jean Tortel », et je rappellerais avec toi, mon cher Jean, tes propres paroles qui justifient si bien la tentative (comme la tentation) du poète :

*Mais ces noirs graffiti
Sont les restes d'un feu.*

Jean TORTEL

Jean Tortel
A son regard
Pour lui.

Il a sa main
Qui s'occupe.



Il n'épuisera pas
Ce qui se passe
Entre son regard et sa main.



Le tourbillon s'arrête

Le temps
De dévoiler ses éléments

Et ce qui entre eux se trame.

Tendance à écarter
Ce qui n'est pas inclus
Dans le tourbillon.



Toujours accompagné
Par son besoin de découverte,

Jean Tortel découvre
Au sein de ce besoin.



Il n'en finit pas
De s'émerveiller,

Justement là
Où pour les autres
Il n'y a pas de merveille.



Merveille de la bonté
Dans les choses.

On la touche
Ou bien on l'y met.



Il ne tourne pas
Sur lui-même.

Il laisse tourner
Autour et devant lui

Jusqu'à ce que son regard
Fixe et soumette.



Il n'a pas l'air
De chercher à communier.

Il communie.



En fait,

C'est lui aussi
Qu'il regarde
Vibrer et vivre

Dans ce qui n'est pas lui.



S'accomplissant
Dans une espèce de rejet
De l'accomplissement.



La gloire se mesure
Au pouvoir
De dire le non dire.



Marier l'accessible
Et l'inaccessible
Dans le non possédé.



Un écran.
Mais ce qui compte

Est derrière l'écran
Qui laisse passer.



L'innocence n'est pas
De ne pas savoir.

L'innocence
Est dans la façon
De baptiser.



Toujours dedans,
Il va son chemin.



Faire que les choses bougent
A la lisière du rien,
S'y détachent,
En parlent.



Jean Tortel sait
Ou ne sait pas
Qu'il est l'ami de la rose.

Il sait
Que la rose le sait.

Notre amie Mitsou RONAT est morte, le dimanche 8 juillet dernier. Dans un accident de voiture. Elle avait 38 ans.

Après des études de littérature et de linguistique, elle avait enseigné à la Faculté de Vincennes avant d'entrer au C.N.R.S.

Elle était avant tout une linguiste, particulièrement intéressée par les théories de Noam Chomsky.

Nous l'avions rencontrée en Mai 68, à l'Hôtel de Massa où nous venions de fonder, à quelques-uns, *l'Union des Ecrivains*. Où, jeune étudiante, elle était venue participer à nos discussions.

Dès 1969, elle était entrée à notre Comité de Rédaction. Elle n'avait cessé, depuis, d'œuvrer avec nous. L'article écrit en juin, que contient ce numéro consacré à *Jean Tortel*, est sans doute l'un des tout derniers de ses textes. Elle était membre du Comité de Rédaction de « *Change* » et l'une des fondatrices du *Cercle Polivanov* (devenu le *Centre de Poétique comparée*).

Mitsou RONAT avait notamment publié :

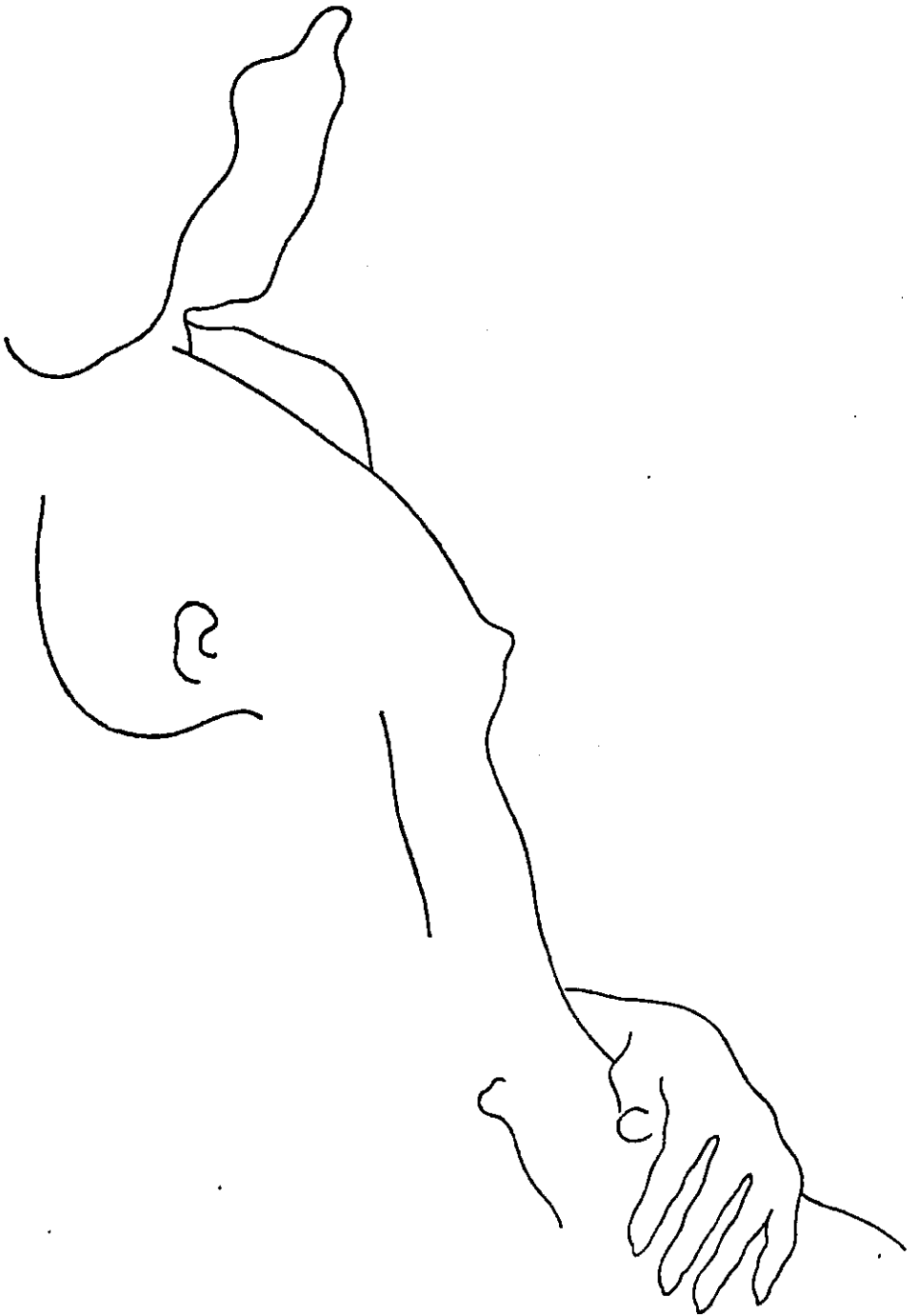
« *La langue manifeste, littérature et théorie du langage* » (Action Poétique, 1975), « *Le Coup de Dés* » (Change/D'atelier, 1976), « *Noam Chomsky, dialogues avec Mitsou Ronat* » (Flammarion, 1977), « *Jean-Pierre Faye* » (L'âge d'homme, Collection Sistre N° 7), et de nombreuses contributions à des ouvrages collectifs ou à des revues.

Dire ici notre attachement. Notre peine.

Photo du haut :
Mitsou RONAT.

En bas : Mitsou au premier plan entre Gil Jouanard et Dominique Grandmont, lors d'une journée d'études d'A.P., à Compiègne, en 1974. On reconnaît également Jacques Roubaud, Pierre Lartigue, Henri Deluy (assis), et, au second plan, Alain Lance, Lionel Ray, Elisabeth Roudinesco, Paul Louis Rossi, Claude Adelen.





tooursmy

JEAN TORTEL, SOUS LA DICTÉE

Trop heureuse peut-être l'enfance ou trop lisse, sans accident, dans le déroulement monotone de ses jours, on dirait qu'elle est sans prise pour la parole de Jean Tortel, singulière d'avoir eu lieu dans une école, silencieuse ou pudique, fermée sur elle, dans un secret sans mystère, engendrant alors une réserve dans laquelle probablement une part obscure du poème, ou du moins du travail poétique prendra naissance et puisera sans qu'on le sache, autrement qu'aux détours, soudain, de quelques images récurrentes (mais la récurrence peut signaler l'obsession imaginaire tout autant que la biographique), en tout cas c'est à l'indirect, en l'absence de toute confiance que le lecteur est confronté et non pas comme chez Guillevic et Jean Follain, pour citer deux poètes amis, de la même génération, à la présence jamais tarie, massive d'une antériorité fondamentale.

Comme si quelque chose du Temps, la vie même n'avait vraiment commencé qu'avec l'écriture : quand, à quel âge, cela on pourrait le savoir, et le savoir reviendrait dans ce numéro, sans doute, à célébrer un soixantième anniversaire, car jeune, native, émergente, la poésie de Jean Tortel est sans mémoire, autre que celle de son propre tracé sur la page, ou de son cheminement dans le labyrinthe organique d'un corps qui ne se découvre, si je puis dire, dans sa durée et par conséquent dans son histoire qu'à partir d'elle. Rien semble-t-il qui précède, que de toujours le bruit du texte sous le texte, la circulation des mots dans les mots. C'est au présent que le texte s'écrit, dans la double scansion janusienne d'un temps qui est celui de la marque ou trace sur la feuille (présent incertain, aléatoire et méditatif de la scription) et celui de la présence frontale du ci-devant visible d'un espace que le poème commence par mesurer (*Jalons*), puis objectivise (*Naissances de l'objet*), ou seulement regarde (*Explications ou bien regard*) avant d'en qualifier les instants (*Instants qualifiés*). Action poétique sur le monde, le poème de Jean Tortel naît de la concomitance du regard désirant et de ce qui lui fait obstacle (tel fragment du jardin, les cerisiers, les cyprès), son temps est, naturellement, sans nostalgie ni reste, encore moins de tentation vaticinante, celui de la présence. Ou pour le dire autrement, et se tenir plus près de la modestie morale d'une entreprise dont la rigueur reste sans faille, l'écriture de Tortel se propose d'abord comme lecture du monde : menaçant ou rassurant, clair ou obscur, épanoui ou secrètement infiltré de tâches mortelles, le monde s'offre, sans qu'il y ait à douter de son incontournable évidence, comme un ensemble de signes écrits, à vrai dire toujours un peu trop profus, que le regard peut lire et la main renverser sur le rectangle de la page. Présentation certes schématisante, quelque peu mécaniste, mais que nous tiendrons pour bonne pour le moment en songeant aux origines toscanes, et plus lointainement étrusques, de son nom ; une haruspicie généralisée, sans aucune perspective téléologique, comme pra-

tique de lecture matérialiste, tel semble avoir été le premier investissement du nom patronymique auquel succèdera plus tard la tentation baroque (et ludique) du tortélisme, à mesure que la figure de la spirale, et plus généralement, la méditation sur la trace, envahira l'intérieur du poème.

De ce couple lecture-écriture affrontant le monde comme référent extérieur, deux exceptions ou plutôt deux cas particuliers, permettent d'en affiner le fonctionnement, et peut-être d'en éclairer, au titre de ce que j'appelais plus haut l'indirect de la mémoire, l'enracinement lointain.

Le premier, *Les Villes Ouvertes*, date de 1965 et le second, *Explications de Textes* figure dans *Relations* publié en 1968. Maints réseaux secrets tissent entre ces deux singulières tentatives poétiques plus qu'un rapprochement, un entrelac complexe de complicités (parfois, quasi identiques, tels vers ou fragments de vers). Dans l'une et l'autre globalement une atmosphère scolaire, la fascination (quoique non dite) pour quelque manuel, « *surface apparemment exempte de langage* », peut-être, entre autres, pour les *Villes*, le Mallet Isaac, en tout cas pour les *Explications de Textes* clairement désigné le Vocabulaire et Méthode d'Orthographe de Galet et Gillard. C'est moins sous terre ou dans les sables que sont enfouies les *Villes*, que dans l'épaisseur stratifiée et anonyme d'un langage, qui contient, potentiellement, leurs futures formes poétiques. Dans les deux cas, quoi qu'il en soit, et pour la première fois, l'objet du poème n'est plus une « image » extérieure du monde que l'écriture renversera en figure sur la page, mais un texte ou plutôt un certain état, comme impersonnel, de la langue (l'intérêt de toujours que porte J. Tortel au Roman Populaire laissait au fond prévoir cette tentative poétique). Dès lors le renversement aura à s'inverser, et le lecteur assiste, dans les *Villes Ouvertes*, à une entreprise simultanée d'enfouissement-défouissement à l'intérieur de couches sémantiques :

« Pour la voir il faut s'enfouir
Pour qu'elle parle arracher de la terre. »

Contemporains de l'installation aux Jardins-Neufs, ces textes rappellent que la bêche ou le louchet, métaphore du stylographe, sont aussi des instruments d'écriture. Travail de la profondeur et non plus lecture des surfaces, le poème cesse d'être une ichnographie (lecture des traces), il devient une archéographie, une brontoscopie de la rumeur souterraine de la prose, ramenant au jour de la feuille le refoulé de la langue, le dit profond enfoui sous le récit, l'ouvrant aux vers et par le vers (*Villes* ou *Vers*). Au cours de ce travail anonyme de langues, le je, sûr propriétaire de sa parole ou de son texte disparaît et cède la place à un locuteur impersonnel, ambigu, indifférencié (notons que c'est en 1968 dans la revue *Mantéïa* que Roland Barthes publie : *La Mort de l'Auteur*) ; A la fin seulement des deux entreprises, comme si cette position ne pouvait être absolument tenue et jusqu'au bout, réapparaît un je entrelacé d'absences et de rêves, qui, énigmatiquement livre ses clés :

— c'est moi
Qui l'oblige à passer
De son ordre à quelque autre.

Tel est donc l'accomplissement poétique ; faire passer d'un ordre à l'autre : de l'image à la figure, de l'enfoui à la surface, du tacite à la parole. Les dix explications de textes contenues dans *Relations* permettent de mesurer précisément la nature de ce passage et de saisir sur le vif le fonctionnement de l'ordre poétique, puisque les dictées qui servent de référent sont publiées en avant-poème. Singulier le charme, comme défunt, de ces courts textes, exercé sur Jean Tortel qui déclarait pourtant dans *Naissances de l'Objet* :

*Cylindre qui luit
C'est le kilogramme
De l'école chaste
L'aride dictée.*

Une micro-lecture seule, qui ne sera pas faite ici, donnerait à voir la diversité et l'intensité du travail (condensation, suppression, ajouts, anacoluthes, intuition de la parenthèse). L'explication donnée au texte, repose au fond sur une conception nouvelle de la lecture. Lire c'est faire des trous, ce n'est pas capitaliser des signes en vue d'une improbable addition ou du gain illusoire d'une totalité. La lecture que fait Jean Tortel déclare au contraire d'entrée sa subjectivité partielle, son arbitraire. Elle prélève moins qu'elle n'abandonne ou ne se déprend. Le poème est ainsi à la fois produit de l'oubli et produit de la mémoire. Dans le blanc suspendu, quelque chose rôde, égarée, absentifiée, la marque de l'effaçant, la trace de la gomme, et le non-retenu ,refoulé à la prose, crée un suspens actif, dynamique, qui magnétise l'archipel des vers disséminés sur la page.

Résultat d'une soustraction le poème a d'abord le statut du reste. Mots nés de l'oubli plus que monnaie d'échange, le reste ne se donne pas pour autant comme l'absolu de la valeur, ni comme le terme obligé d'une opération qui aurait pu encore se poursuivre, mais comme un instant (relatif) de lecture subjective. Mais au fait, à quoi donc pensait l'haruspice, en Etrurie, quand il déchiffrait les signes dans le ciel ou lisait dans les entrailles ? Était-il affairé dans l'application du bien lire, ou dispos, vacant, absent, laissant monter dans le creux de sa lecture, la disponibilité alerte de l'oubli ?

Sans cesse l'élan, sans cesse la distance. Et du regard à l'aveu, et de l'aveu à l'effacement, de l'effacement au monde. Arrachant mots et mesure, arrachant ce qui est brusquement le vide, le vide d'une main, le vide dans la vue, et encore distance. Arrachant la distance.

Poète de la matière. Poète du tremblement.

Poète poignardé.

Cher Jean Tortel. Poète de la plus terrible contradiction.

André du BOUCHET

*DERAPAGE SUR UNE PLAQUE DE VERGLAS,
DECHET DE LA NEIGE*

tombe la foudre / chaque fois que. (Jean Tortel)

tomber : comme le mot d'une phrase en voie de transcription aura pu tomber : là, cela ouvre aussi, éclairant.

cela n'est pas tombé encore — ou même ne tombera pas.

une chute. sans moi, obstruant, cela ne sera pas tombé.

mais un mot tenu de compléter, manque : présence, cela, du mot en instance, par le timbre donné avant le sens. et dans cet instant, c'est le sens. sur sa rétrodiction.

le sens est en avant.

comme debout.

il aura fallu
appliquer l'oreille à la route.

mordre la poussière, autrement.

« neige analogue à un homme qui court. »

— dérapage — dessaisie — en moi, du nul. cette marque violemment
ou du déchet.

la tête, y ayant fait retour. jusqu'à
comme la foudre.

« derrière chaque phrase, il
y a une histoire. » — « ce n'est pas l'histoire qui m'intéresse.
ni, du reste, la phrase : elle ne me retient pas. » — « la
chute, alors. » — « le papier. là : à la place de
la phrase. ponctuant, toujours. et être debout. »

« dire que je suis debout, je
ne le peux pas, sans pouvoir également tomber. c'est la phrase. »

là, ce qui manque,

j'ai oublié.

rien, comme consommé (la foudre à nouveau n'étant là que fraction de la langue) ne manque alors.

rien — que le mot qui complète — ou non —
y figure, ou non, n'aura manqué. j'ai pris
le papier en marche.

si

en tant que déchet, il y figure, en effet : c'est la chute.

mais la chute, pour l'y avoir inscrite, moi-même debout : rien ne manque.

le mot qui complétera n'est qu'une composante. plus loin
elle doit se faire jour.

présent
comme le support dans l'instant où, un instant, il vient à
manquer. à la façon, parfois, du sol sous la roue lorsqu'
on a dérapé.

cramer. dérapper dans la langue — où elle-même la langue
ne cesse de dérapper.

ou bien ça crame.

le sol — du genou jusqu'aux dents de la tête — est là.

au point comme attenant
à un passé presque trop éloigné pour être perceptible, la foudre
porte. la foudre de la langue. présent
alors, une fraction de temps, rétabli.

un mot, une fraction du temps, en moins — et l'articulation
disparue : il complétera.

toujours trop distant
pour être, un instant, donné autrement que sur le point délicat
— comme au plus loin — de son articulation.

la
ressource.

une phrase, en se rompant : « ce qui est, n'est pas tenable ».
pour peu
que dans la phrase conductrice
soit passé ce qui est hors de la relation. ce qui est :
de nouveau le présent, énonciation révoquée. que
là, cela, justement, ne soit pas tenable, fera la phrase. « mais
la phrase est rompue ». — « rien n'aura manqué. ».

un instant, dans la phrase, je vois le papier.

chaque fois que. reconduction
comme suspendue momentanément.

le mot de page est lourd. plus lourd encore,
poème aujourd'hui. lourd
de tout le développement — manifeste, et qui
déjà l'a fait comme basculer — de l'historique de l'imprimé déjà.
mais je veux exprimer — cela, l'exprimer — jusqu'à allègement
occasionnel de la surcharge d'histoire.

la légèreté — qui veut dire aussi : disparaître — et l'énergie
cela, dans
de retour, comme elle aura pu, à
sa source.

ressaisie, pour que disparition — aussitôt exprimée — disparaisse
en effet.

la tessiture. et comme parole dans
sans que l'éclipse à venir de nouveau
avérée
se laisse inscrire au préjudice de ce qui est.

« je vois ce que je vois. »

c'est.

est-ce, là, qu'un mot sera tombé.

que — sous les yeux,
manifestement,

il manque ou pas.

sous les yeux : le dire deux fois — aussi pour dire que je ne le vois pas.

là, un mot doit être tombé.

sous les yeux.

sous les yeux.

la parole dans sa tessiture. alors qu'elle tend, parole
comme elle se voit rapportée à une horizontale, à
s'attarder.

le papier : aussitôt, comme ciller.

parler ira debout. voir — par le travers mais
de la parole allongée invariablement ou alignée — ce sera
comme debout.

 déjà la tessiture de la parole : avoir écrit
comme on peut parler. le timbre
ou la tessiture : comme — sans exclure, si je suis debout, l'
 éventualité
de la chute — on
parlera.

le timbre a précédé le sens : le sens est en avant. et là, comme
 il manque, un mot — momentanément,
 sera tombé. cela
 doit être
— jusqu'au support qui recouvre, avec lui confondu alors, le sens.

incessamment la parole une rémanence
sans laquelle je ne peux pas voir, mais qui — pour voir — sera
de nouveau à traverser.

est-ce, là, scorie.

la suie solaire.

si je vois,
et le disant, je n'aurai vu que scorie. mais cela, comme de la
nuit — qui est *suie solaire* (Jean Tortel) — est à traverser.
comme le soleil traverse. et de
mot en mot, chaque fois le mot à
traverser.

cramer.

ou bien ça crame. (Jean Tortel)

est-ce, dans la surcharge manifeste
du sens (*didactiques*) et outre un premier sens arrêté, là, que —
alors — elle se prolongera par un dénuement. consumée
c'est le timbre.

ce mot traversé — jusqu'au support destitué de mot.

mais je ne vois
rien.

rien : aujourd'hui l'accent — par un défaut de support — démesurément placé sur le support.

ramené aux composantes de sa tessiture : le poème — « attaqué »,
aussitôt : une composante,
est-ce, là — comme, arqué jusqu'à un point de
disparition dans l'air où la voix reprend, il ira s'articulant —
déchet ou la source.

rien à nouveau dira la surcharge qui déporte.

accent
placé sur le support quand le support lui-même est emporté.
ici le support tournant éprouvé page — comme, hier, un rouleau.
ou chez un autre, qui aura sculpté, le socle — et les pieds —
valorisé comme au détriment de la figure en tant que le sol de
cette terre toujours soulevée
de laquelle, à proportion de vivant, une figure, aussi longtemps
qu'elle marche, se verra allégée. chez un autre encore,
épaisseur du pigment — par le moyen des pinceaux et
de la brosse — dans le développement de la durée du temps qui
emportera,
en le recouvrant, inhumé — jusqu'à ce que figure, ou non,
ressorte, l'interstice même de son dessin.

la parole : sur quoi aura-t-elle appui. aujourd'hui la parole, et
d'une parole à l'autre (sa destination — *chaque fois que*) restituée
à une voix dont on ne peut pas méconnaître que brusquement
aussi elle s'éteint : c'est la source.

ce timbre
en avant, de nouveau, de ce qui toujours se sera laissé, comme à
plat,
inhumer ou consigner. l'en-avant
n'est plus, momentanément, localisé.

mais
la localisation, comme j'avance, sera au fur et à mesure levée.

en avant, je ne vois pas où cela se localise — sans que je cesse
d'avancer. c'est.

cessant, du même coup, d'être en avant, et coup sur coup.

la suie solaire : je ne vois rien — et nuit encore pourtant — sans
savoir si cela ne serait pas plutôt effet de
plein jour déjà —
qui soit davantage susceptible d'éblouir.

« éblouir » au sens également de se tromper.

de cette acceptation-là
non plus,
aujourd'hui je ne me passerai pas.

l'évidence : je me suis trompé. « cela — jusqu'à éblouir,
est évident » : aussitôt, par voie de conséquence, fourvoyé.

mais il me faut,
et l'ayant sous les yeux, parfois pour localiser une chose, l'avoir
au préalable
énoncée.

mais ce n'est pas l'énoncé que je veux,
ni l'image de l'énoncé non plus : je veux — derrière l'écran de
cela, ou en avant de nouveau, quelque chose : ce matin la boîte
d'allumettes, la cherchant — et elle est toujours sous mes yeux —
pour *allumer* (ici on dit, pour allumer le feu, *éclairer*) *le feu*,
sans pouvoir mettre la main dessus. je ne la retrouve, ce
matin, qu'en étant une fois de plus passé par la reconstitution
préparatoire de l'image de la gitane — ce déchet — et du mot
s e i t a, si on peut appeler cela un mot. mais je veux, au
hasard de m'y perdre parfois, ou brûler, la chose — comme elle
aura pu banalement cadrer avec lui — derrière son énoncé.

cela, de la chaleur,
hors du cadre, ou de l'autre côté de ce qui précède la flamme,
de l'autre côté de la déchéance de l'énoncé — pour de nouveau
le trouver. un instant

sans savoir si peu après, cela, je l'ai
trouvé alors, ou perdu, ou retrouvé plutôt — comme cela se
superpose, la boîte pouvant être vide.

là, atteignant hors de son cadre, une phrase, où elle
porte,
lorsqu'elle articulera,
rompt, l'articulation tenant aussi à ce qui ouvre — et referme —
à l'extérieur du mot.

du mot
comme mort, ou de la froideur de l'image qui momentanément
obstrue, je ne peux pas — pour atteindre à cela, me dispenser.

cela : je dois le voir de l'autre côté de l'énonciation de ce mot qui
seul
permet de le voir : cela — sans nom aussitôt. et
la chaleur.

mais je vois : et jusqu'à la ré-
interposition du panneau sur lequel il a fallu, cependant, que cela
s'imprime. comme transparent aujourd'hui.

sous les yeux. c'est ce que j'ai sous les yeux
que justement je ne peux pas saisir.

lésé. *la suie solaire* : chose — comme atteinte à un
regard subitement lésé de ce que *chose* qui, contrairement à un
objet,
jamais ne se conjugue, lui ôtera aussitôt. à nouveau je
saisis — un objet.

voir : est-ce mettre la main dessus. alors que cela crève les yeux.

la main elle-même,
de même qu'elle s'ouvrira, est à traverser.

Je ne veux pas m'arrêter
au mot sans lequel je ne peux pas voir.

présent pareil au support
de l'asphalte dans l'instant où, venant à moi, il sera venu à
manquer.

ne pas voir et — sur le décalage de quelque chose d'analogue
à un panneau opaque coïncidant avec le clair — voir.

Je ne vois pas, mais j'ai vu. là, et jusqu'à l'évidence, voir —
et non — se confondant de nouveau. « je vois
ce que je vois » : de nouveau j'ai vu.

est-ce, là, voir : ombre portée — sur-le-champ l'ombre portée
d'avoir vu — jusqu'à une erreur future (ou la chute)
inclusivement.

mais
l'erreur éventuelle est emportée.

sur le poème aussi bien que
sur n'importe quoi d'autre, l'un et l'autre œil ouverts ne produi-
sant qu'un seul regard, qui doit se dire en défaut. comme lésé.

Le droit fermé ce qui
Donne la fleur étrange
Du noir.

Au noir sa fleur étrange.

ce qui donne : rien n'aura manqué. pour un œil, une fois sur
deux en défaut,
la fleur, deux fois ici, *étrange*.

.....

mais là, j'ai vu ce que je vois.

.....

.....

cramer : mots de l'incinération irréalisable, charogne et plastiques
confondus, de la décharge sauvage aujourd'hui. là,
dans sa fraîcheur d'étymologie, se laissera — si l'on prête l'oreille,
percevoir — *cremare* — la crépitation du mot antique assourdie
momentanément, vif et clair.

le mot
du déchet de la langue avéré vie de nouveau, comme aveugle sur

l'instant : la ressource.

la source au déchet
« non dégradable. ».

.....

Crête. *Golden Beach*. rouleaux limpides comme intouchés du détritit qu'ils voiturent sans relâche jusqu'à la plage matelassée, putréfaction indissociable de l'imputrescible. plus loin, le fil d'une ligne de pêcheur immergé dans la frange de la tache rouge diluée en brun dont l'auréole se perd dans le bleu absolu en contre-bas de l'abattoir de campagne : taureau aux flancs boueux stationnaire à la porte. absolu : l'eau est limpide, absolument opaque.

REGARD SANS REGARD

à Jean Tortel

Quelque part, peut-être, brûle un mot.
Un acte de l'univers, non pas un mot, et pourtant
un mot : la pluie tombe sur les couleurs,
lave les porches, rafraîchit les dieux. Ce qui
m'attire sont les confus indices d'une prose
marine, les flux, les nuances, les pauses, les
minuties d'une musique qui s'exhale en même temps
que s'abat sur la muraille le grand ressac d'une
autre écriture ou contre-écriture. Je veux suivre
le frémissement plus vif d'une autre ville que
je n'ai jamais vue. Les touches des maisons
dévoileraient les rapports qu'on ne distingue
que dans les indéfinissables intervalles où la
mort subitement s'éteint et un visage intact s'
entrevoit. Il y a une limpidité exacte et une
vivacité mate dans les scènes et les murmures,
les ombres et les surprises. Alors, dans un élan
d'attention autre, aveugle et voyante, la main
s'élève et comprend l'intense et indicible
moment de l'alliance complète entre le corps et
la terre, entre les ombres et la clarté.

(Traduit du portugais par Filipe Jarro)

INSTANTS POETIQUES QUALIFIES (1)

Mon exposé s'intitule : « *Instants Poétiques Qualifiés* », et je voudrais préalablement, et en partie négativement, commenter ce choix. Tout d'abord, il porte essentiellement sur un des livres de poèmes de Jean Tortel, celui dont le titre est « *Instants Qualifiés* ». Je vais m'attacher à une lecture particulière du titre, lecture qui considère le titre du livre comme très fortement adéquat aux éléments qui le composent, c'est-à-dire principalement aux 105 poèmes qu'il contient ; une telle adéquation est rare. Je le lis, initialement, comme suit : des instants du monde, des lieux du temps, temps et monde « réels immédiats », sont *qualifiés* par la poésie, c'est-à-dire en devenant poèmes, qui sont dans ce contexte des instants poétiques. Mais d'une telle interprétation il ressort que je ne vais pas m'attacher au mouvement de la qualification lui-même, que pour simplifier je désignerai comme le passage de l'instant au poème, mais au contraire à la qualification par le livre du, des poèmes comme instants, instants poétiques, à ce dont ils sont instants. Cela m'évite en particulier de paraphraser ce que Jean Tortel dit lui-même de la *qualification* dans certains poèmes du livre (voir tout spécialement p. 23 : Lit blanc rectangle/ .../s'imprime et de cela/Rature. P. 47 :

L'instant de la qualification

Etant celui

.....

du passage

De l'image dans la figure

.....), et qui pourra plus utilement

être discuté avec lui. Je me propose plutôt, par ce retour inverse, de dire à ma façon comment le livre de la qualification poétique des instants en vient, simultanément et en quelque sorte contradictoirement, à qualifier par le réel l'instant poétique en un de ses lieux les plus décisifs, le *vers*.

Je vais, donc, « commenter » douze poèmes du livre. Ma distorsion, ma dispersion du poème sera, entre deux lectures, dont je demanderai la seconde à Jean Tortel, afin d'atténuer l'effet déformant de ma lecture, et de ma prose.

(1) Texte de l'intervention de J. Roubaud au Colloque de Cerisy, en septembre 1979.

(1) (P. 7)

*« Là
En retrait mais juste.
N'appelle pas.*

*Sans gloire
Ni débris
Au cœur de ce qui
Me concerne.*

*Une boule rouge
S'accorde à sa nuit. »*

Instant. Instant initial : « Là », du temps ; « là », suivi du point. Il qualifie. C'est le tout premier vers : *Là* ; entre un début majuscule et la marque finale, très proche, d'un point, surmarque de la fin du vers. Et ce vers instant initial nommé, comme un lieu défini mais libre, est réduit à la « pénultième », à la voyelle unique, à la fois donc initiale et finale (une équivalence, presque une identification de positions), celle qui autrefois était porteuse d'une autre marque, évanouie, mais remplacée ici par le point, une marque point : qui est le « son nul », celui de la marque de frontière, à la façon de « la corde tendue de l'instrument de musique », comme l'identifie Mallarmé en sa vision d'angoisse ironisée grâce au *démon de l'analogie*, de la disparition de la tension traditionnelle des fins : « ... une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte » de façon que

fini le vers et

Est morte

se détache de la suspension
fatidique plus inutilement en le vide de la signification. »

La Pénultième

L'instant vers réduit, donc, à l'extrême entre ses bornes, son unique entre majuscule et point (sons nuls), entre ses bords (« bordos », dit la poétique occitane médiévale pour vers, dont rien ne déborde, (et surtout pas de temps), dans la ligne, que du blanc (un blanc supposé car, matériellement, pas si blanc que ça et il faudrait y revenir) ; *s'accorde* au blanc de la ligne. Ainsi l'instant vers (tous les autres nommés par le premier, aussi « pénultième », au rebours du compte nervalien), renversera allégoriquement les marques lumineuses de l'instant d'espace (« on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur »), les « boules » qui le mesurent, dans le vocabulaire de la topologie, comme les points mesurent les lignes. L'instant du monde qui est ainsi : surface volume volume Nième, lumière, « ébauché ou interrompu » dans le noir, devient, « boule rouge », devient l'inépaisseur implicite et actuelle de la ligne suivie, séquence du point : « l'homme poursuit noir sur blanc », car tel est ce qu'il y a, « Là ».

*« Une boule rouge/s'accorde à sa nuit »./
/ « Au cœur de ce qui/ nous concerne. »*

*« Le soleil
de la grandeur d'un pied d'homme. » (Héraclite)*

« Là.
En retrait mais juste.
N'appelle pas.
..... »

(2) (P. 9)

« Serpent brisé
La mesure.

Cristal. Et peau
Qui traîne dehors.

L'intérieur est irréductible.
Gouverne. »

Comment formuler le point, le couper en morceaux, suivant quelle savante « analyse du lieu » ? L'instant vivant partout, le morceler selon l'exigence séquentielle jusqu'à son intérieur infracassable, qu'il faut dire, le *quantum* de temps-espace, « la flamme aux langues réduites » (Mallarmé). Telle est la « mesure » qui maîtrise ce qui « traîne dehors », la « peau » du chaos ; triomphe par l'isolement et la répétition et la réitération différée du même. D'un recouvrement de l'espace, par « boules rouges » sur le fond de la nuit accordée, s'extrait, ainsi successivement, la vérité de la partition. La mesure-vers est temps brisé, « temps glacial en son effort/dans lequel l'abstraction et ses choses ne gardent nulle ressemblance » (Zukofsky, par Anne-Marie Albiach), temps brisé dont chaque unité est un « cristal », un réservoir de lumière dite, antéfixe (« encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte au fond, de ténèbres relative à ce quelque chose soit ») ; cristal qui songe, goutte sans fond, de silence mesuré, impénétrable, intérieur minime minimal du moment (« serpent »), tronçonné en instants-vers qui, selon la mesure, s'emplissent, et, selon la mesure, rayonnent ; « gouvernement » le poème ; excluent « ce qui traîne ». Dehors est blanc.

L'infime réalité atteinte alors n'est plus divisible, « irréductible ». C'est pourquoi le vers, la mesure tronçonnée du serpent, n'est jamais, en ces poèmes au-dessous d'une intensité autonome de cristal, jamais éparpillé en ses particules élémentaires de pluie ou de lettres, l'électron jambage, en la seule ponctuation. Pas de vers vide, pas ce signe de la seule mesure. Le plus court (une voyelle, un accent, trois unités manuscrites) est le premier vers du livre, celui qui dit l'instant comme vers et comme espace. Il ne peut pas être « moins », et réapparaître au dernier poème :

«
Devant l'iris.
Depuis le dernier tonnerre.
Là. »

presque minimaux : « mais » ; P. 42 : « Mais/successifs rectangles/ » ; « grise » ; P. 60 : « La sauge est sous le vent/ Grise/ » ; P. 94 : « fait. »

C'est le plus petit instant.

« Serpent brisé
La mesure.

Cristal

.....

(3) (P. 14)

« Essayer La fumée
Bleue au fond d'une cendre
Et sinueuse issue
Des doigts rêveurs, la même
Odeur du tas sous le ciel gris
Où suintait le feu

Que les chiens remuaient,
Crame la nuit du feu. »

mais, « intérieurement, comme le cri de l'étendue », ce qui est « peau », ce « qui traîne dehors », résiste et échappe. Cela, d'où « suinte le feu » ; le « tas » du monde, le pêle-mêle de la durée. Il faut là-dedans, extraire (« cristal »), fouiller, remuer, comme un chien ; dans l'emmêlement, dans l'« entremesclar » du monde ; et si le feu sort de l'épaisseur immonde, odeur de feuille et de chairs, « en l'ordre réel », cela « crame la nuit », sort tout mélangé de la fumée grasse. Que faut-il alors : « essayer » ; simplifier vers l'abstraction insinuante et « sinueuse », la ligne, en la purification du feu, jusqu'à la fumée versificatoire, encre à trace sèche de l'air, « âme résumée », « issue/des doigts rêveurs », comme l'encre qui court sur la ligne de papier, la fumée « ornementant son manuscrit solaire de nombre/de points diacritiques gaspillés dans le bleu et vert et blanc du jour » ; l'immatérielle fumée visible suscitée par le feu de l'instant « brûlant savamment pour peu/que la cendre se sépare/ de son clair baiser de feu/ ». Alors, la distance apparaît énorme de toutes les dimensions à l'unique dimension sinueuse, tordue, morcelée, serpentine de la ligne sèche ; le « réel », « exclu... parce que vil », « crame » ; le réel, « nuit du feu », pénètre de sa « même/odeur du tas » ; la ligne, vaine alors, en laquelle il est vain « essayer » spacieusement d'exprimer, ainsi que d'un cigare, par jeux circonvolutaires, le vague, sur le jour électrique et cru ».

Vain ; même « du fond d'une cendre ». La seule linéarisation possible devant cet obstacle du chaos, du désordre réel que « les chiens remuent » serait celle du voyage, comme en « l'arbre des voyageurs » plonger « dans les tunnels d'avoine noire de fumée » ; car ce que les chiens phoniques syntaxiques remuent dans la parole, pour en tirer le feu mélangé horriblement, n'est-ce pas la « sale vie/sale vie mélangée à la mort » (Tzara). La « qualification » sitôt dite, et nommée pure, se voit accusée de dérision, de n'être que « jeu circonvolutoire », « sinueuse issue » sur le vide. Ou la rature :

« raturée/la ville plate souffre/de parallèles
marques/ horrible, chaudes/ ».

«
Odeur du tas sous le ciel gris
Où suintait le feu

Que les chiens remuaient,
Crame la nuit du feu. »

(4) (P. 17)

« Je vois le trou d'eau
Noir et vert
Si je vois

Ou glauque mais sais-je
Voir glauque ici
Nul trou d'eau

Nulle trace de bleu
Dans le bassin. »

Face à une impossibilité certaine, un dérisoire, une trahison. C'est le sens de toute abstraction ; amputation de déterminations dans l'objet changeant, aussitôt senties comme essentielles, comme si ce qu'on venait de prendre de l'objet réel y revenait avec la hantise supplémentaire d'une absence. Ici, spécifiquement, la ligne niait les multiplicités, mais parce qu'elles sont désordres ; désordres de l'évanouissement dans le « sinueux », « obnubilation de tissus et liquéfaction des miroirs ». Alors, voir, ne pas voir, cesser de voir, peut-être ne pas avoir vu. D'une tout autre espèce de résistance ce poème, qui n'est pas le magmatique chaotique (support du gouffre hasard), pas le « tas », « l'affreuse crème » dont parle Rimbaud, « près des bois flottants », mais au contraire le piège de l'uniforme, du superficiel inondé de platitude, le réel indifférente nappe d'eau, dans lequel l'instant, s'il pouvait être suscité pour qualification serait « trou noir et vert » ; tourbillon, trou noir de la gravité de l'eau, d'où la lumière retombée sur elle-même ne peut sortir ; l'instant serait saisi entre les bords impossibles intérieurs à la nappe liquide elle-même, pour stabiliser poétiquement les bords d'un creux de l'eau. « Je vois », telle est la phrase de la qualification, mais l'impossibilité apparaît immédiatement au glissement vers le doute : « si je vois ». La difficulté cette fois n'est pas d'assécher, décharner, défigurer, purifier un brouillard morne ou horrible, mais de retenir une trace qui s'efface. C'est la hantise du vers vide ; autre forme de la vanité : « plus fugitif même que l'écriture de nombres dans l'eau qui court », dit Narihira. L'instant douteux du « trou noir et vert », ou « glauque » est cette « écriture » de la mesure de l'instant qui l'égratigne, dans « l'eau qui court », par le changement indifférencié inchangé. Le temps se refuse à l'instant, le referme sur le blason de l'instant, ne laisse que le doute de la vue. Le moment de voir et surtout d'avoir vu pour dire, n'est plus dicible, n'est rien. Sur l'eau fut partout l'image de rien : « à quoi comparer ce monde à la vague blanche derrière un bateau parti à la rame dans l'aube ». Le sillage de l'instant poétique

dans l'uniformité a cependant, même dérisoire, la mémoire de l'écume, « rythmique suspens du sinistre ». Donc, « nulle trace ».

*« Je vois le trou d'eau
Noir et vert
Si je vois*

ou glauque

C'est pourquoi, entre les deux pôles d'impossibilité, il faut rechercher les ruses, les intermédiaires privilégiés, pour maîtriser obliquement l'instant immesurable en soi.

(5) (P. 32)

*« Le ciel est bleu (quelle aventure).
Il est courbe.
Il est épais.*

*A partir de son bleu il est
Éclatant (il éclate
En lui-même et pour lui
Sans cause et sans objet).*

*Il est éblouissant.
Il m'éblouit : je le complète. »*

Le ciel : la courbure, l'épaisseur de couleur de bleu ; du bleu, la luminosité ou l'effet de lumière naissant sans aucune source nommable : l'être ébloui de l'éblouissant » ; avec, donc, tous les caractères reconnus du « tas » du monde, mais cette fois privé de l'horreur et de l'odeur, adouci, et en même temps il est de l'étendue qui est elle-même sa fin : « Sans cause et sans objet » ; il est cette uniformité absolue d'où naît le « trou » de lumière, denrée éminemment convertissable d'elle-même en instant vers spontanément, avec cette familiarité, cette facilité qui nécessite d'être désignée sous une certaine ironie : « Le ciel est bleu (quelle aventure) » (mesure de huit symétrisée) ; mais, plus loin que la facilité de l'azur à devenir instant, qui, on le sait, inquiète, le ciel a, d'une vérité physique qui telle peut être dite, un avantage qui assure son enfermement, par excellence d'être un absolu borné, bordé. L'horizon ligne fait la vérité du bleu, ce qui permet à Jean Tortel de se l'approprier, quoique ironiquement : pour cause d'incomplétude. La coupe de bleu renversée (ce qui, la nuit, apparaît comme « le compotier céleste » (Tzara) peut s'achever d'un point, celui de la vision. Le regard qui la referme bord sur bord en prenant la mesure de sa vertu éblouissante, sans début ni but. Le point de chaque vers du poème du ciel cristallin est l'œil qui baigne dans le bleu courbe qui éclate et se ferme. L'éclatement du ciel le précipite sur

l'œil point : « Devant l'iris... Là. » Il en concentre l'absolu de lumière puisqu'il est centre. Ainsi l'œil est la rime du ciel par quoi il vit comme le vers se refermant sur son début (« la treizième revient ») ; le point fait un tout de l'inachevable. Un point à l'infini. Une compactification, là où le docteur Faustroll voyait Dieu. Le surplus que donne l'œil maîtrisant le bleu, le complétant, comme le réel complète le rationnel et le vers le bleu de la parole éblouissante :

*« Le ciel est bleu (quelle aventure).
Il est courbe.
Il est épais.*

*A partir de son bleu il est
Éclatant
.....
Il m'éblouit : je le complète. »*

(6) (P. 62)

*« Glace mais rayon
Visible à peine à travers
La transparence, éclat stérile et blanc
De lumière sans cri d'oiseau
Qui la déchire et purement
Sans épaisseur lumière,
L'oblique tracé rencontre
La vitre qui l'écrit jaune.
Nul reflet. Nulle herbe au sol
Qui multiplierait le rayon.*

La possibilité ensuite froide, lumineuse, l'atteinte gel à la transparence, fait fleurir enfin, d'un « pur hiver stérile » la « fleur inverse » qu'est le poème.

Cette ligne ne peut être détournée ; elle n'est pas la volute, égarement, elle n'hésite pas (jeu, ironie, impuissance, « bibelot »). Elle est la trace, elle-même sans trace, « sans épaisseur », de l'instant-lumière qui l'écrit ; comme le photon, trace-lumière de l'inertie corpusculaire, dérivation de carré nul ; le deuxième pas est néant. Poème central, celui-ci, où se dit tout ce qui se reconnaît nécessaire de la décision forçant l'instant à être poésie : « tracé oblique », la poésie, « visible à travers la transparence », la poésie ; « glace », « rayon », « éclat blanc », la poésie. L'évidence qui l'écrit, sur quelle « vitre » (?), où elle devient « jaune » (et de nouveau nous voici au bord d'une confrontation seconde, celle qui était implicite dans l'ombre du bleu), est celle-là même qui, seule, peut rendre possible l'instant poétique, le vers, le poème, beaucoup plus sûrement que les mécanismes rhétoriques de la qualification (qu'il faut laisser aux bolcheviks critiques, les « messieurs explicatifs », dont parle Gorki dans son grand roman jdanovien, *Klim Samguine*) : c'est celle de la séparation absolue. Le « rayon », le « rayon qui n'a pas de cesse » (non le vers, la poésie) n'explique pas le volume, l'épaisseur, le monde, la nuit qui « crame », le trou « noir et vert » de l'eau : il ne les justifie pas, il ne les

approche pas, il les affirme, il en transporte vibratoirement le poids, la courbure, sans dévier ; il est par excellence ce qui « complète ». Il naît de l'obscurité du monde (*d'una scuritate* (Cavalcanti)), porté par la lumière de la parole faite poésie ; en son cristal « sans cri », le vers, il ne revient pas en l'obscur pour l'éclairer ; il n'y a pas d'herbe accueillante à la multiplication du sens ; ce que le poète qui pose les instants de ces poèmes ressent, à cette illumination, comme une disparition de chaleur, d'où son insistance sur la « glace », la « stérilité », peut-être en sentimentalité proche mallarméenne, mais que tout le mouvement même du poème nie, en affirmation de vérité tranquille ; là, pour moi, peut-être, est toute la distance entre l'intention de qualification et la qualification poétique de soi-même effectuée. Le rayon, enfin, atteint la vitre. Ecrire. Écrire « rencontre » un support dont la transparence est illusoire. Le véritable « regret » est là : non dans le froid, le stérile, la non-prolifération du poème, mais dans le retour inévitable à la matérialité du monde de l'instant qui le dit, par le fait même qu'il est reçu quelque part et que, même « oblique », en un lieu non vibratoire, non disparaissant, il s'écrit.

*« La transparence, éclat stérile et blanc
De lumière sans cri d'oiseau
Qui la déchire et purement
.....
La vitre qui l'écrit jaune.*

*Nul reflet.
.....*

Mais revenons aux moyens. Si la vérité de l'affirmation décisive froide fonde l'instant poétique en droit, il n'est pas indifférent, comme tout poète de ciel provençal en a l'habitude, de savoir ruser avec le « comment » ; ce qu'en ce deuxième hémistiche de mon élucidation je touche. Il s'agit, en somme, de baliser.

(7) (P. 95)

*« Plusieurs soleils
Inclinés différemment
Selon l'ascension prévue
Ou leur descente.
De très grands pas traversent.*

*Les ombres plient et dépliant
Leurs tentes de laine verte
Que déplace la transparence
De l'un à l'autre bout du champ. »*

Il faut, par séduction (« les ombres plient et dépliant/leurs tentes de laine verte ») avancer hors de la pure « glace », plus loin que l'évidence première du « rayon » sans « reflet » ni multiplication.

Sur les « très grands pas » du soleil, aborder le continu du temps,

le morceler à son tour comme les volumes du monde, le mesurer en le confrontant à la résurgence de lui-même. Ainsi ce n'est pas « le soleil, incliné différemment », mais « plusieurs soleils » ; d'où le glissement d'un instant unique à plusieurs, pour ne faire plus ensuite qu'un l'instant de la nomination de cette pluralité paradoxale, qui nie toute mémoire. L'« inclinaison » est une denrée d'immobilité, « ascension » ou « descente », en prévision, non en acte. L'instantané de l'instant n'apparaît alors que plus absolu, mettant en doute l'écoulement qui n'hésite jamais. Mais le « déplacement de transparence » ne peut être vu qu'indirectement, et c'est l'ombre qui produit la vérité de référence en accord avec quelque infinité de soleils inbougeables. Toute séquence d'instantanés poétiques, de vers est ainsi prise dans son inclinaison propre, la lecture, où se déplacent les « champs d'ombre » du blanc, des ponctuations, des silences. C'est aussi, comme une « boule rouge », comme un de « plusieurs soleils » que chaque instant qualifié poétique entre ses bords de signes est le même, même si « incliné différemment » sur l'axe de la lecture. Les « très grands pas » du poème traversent la page de bout en bout. A ce prix seulement, chaque instant qui est l'identique est neuf.
Héraclite :

*« le soleil neuf
coûte un jour (au prix du jour). »*

que coûtent les *plusieurs soleils* du poème ? quel est le jour qu'abolit une lecture dans la page champ ?

*« Plusieurs soleils
Inclinés différemment
Selon l'ascension prévue
Ou leur descente. »*

(8) (P. 63)

*« Enorme braise
A ma hauteur,*

*Groseille, presque mauve,
Bordé de gris, le bois
Tronçonné s'affaisse,
Palpite toute la nuit,
Fascinant les chiens. »*

Un pas de plus. C'est une sorte de reconquête. Ce qui avait été essayé comme impossible, tracer la fumée sinueuse et sèche comme exorcisme, comme solution « rêveuse » au problème de la maîtrise du chaos d'où le feu « crame », est ici réessayé différemment ; c'est, encore, un déplacement des frontières de l'instant, multiplié/identique pour saisir de larges champs de temps : « toute la nuit ». Et le ressort de la séduction, l'adoucissement nécessaire, cette fois, n'est pas la comparaison laineuse mais l'immense et antique métaphore reprise dans la moderne thermodynamique des flammes, celle du feu vif : « palpite toute la nuit », « groseille »

(couleur nommée vivante). L'appropriation poétique du monde ici s'étend assez loin au-delà de l'instant : la successivité, celle des « plusieurs soleils », maintenue comme paradoxe du discret dans le continu est presque effacée. L'événement lumineux n'est plus la boule rouge, le soleil, mais la braise, qui même « énorme », est « à hauteur » (« à ma hauteur »). L'opposition de la lumière et de la nuit, du feu et du sombre, cette nourriture primordiale de l'instant, sans être mêlée/indémêlable comme dans le « tas » remué par les chiens (ce que dit le vers ambigu « crame la nuit du feu ») est atténuée. La braise est presque mauve et elle est (du moins son support, le bois) « bordée de gris » (comme la cendre au bord du « clair baiser de feu »). En cet affaiblissement à la fois temporel et lumineux de la netteté glaciale de l'instant, il y a à la fois tentative d'annexion, et système de défense. C'est aussi bien que le qualifiable étend son domaine, mais également que le poème contemple son devenir, son échec peut-être, ce « bois » qui s'« affaisse », à s'approcher du tas d'odeurs et d'informe du monde, comme le vers de la langue en train de cramer, qui gagne ? la braise énorme est là « fascine les chiens » les tient à distance, mais jusqu'à quand, « quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur ? »

Il est, en fait, impossible d'aller plus loin dans cette voie. Au-delà, où l'instant n'est que réception, description, plaque sensible (reste alors surtout la séduction (p. 53 : « la brume adoucie par des plantes/ Ou par le lait le même bleu/ Ou la fumée des sarments clairs... »), où il doit nécessairement établir une dualité oscillante et tendue (et qui n'est pas métaphore) entre les deux pôles de sa source (un monde) et de son aboutissement (la page) (à moins que ce ne soit l'inverse, bien entendu).

«
*Groseille, presque mauve,
 Bordé de gris, le bois*

Fascinant les chiens. »

(9) (P. 55)

« *Capturer l'orage
 Mais qu'est cela, qu'est-ce
 Que cette lourde plume dans la main
 Un peu saignante un peu
 Ebréchée, l'oiseau
 Violet et noir, cime rayante
 Dont les secousses trouent
 Le papier les nuages. »*

L'orage est cette tension indispensable et énigmatique ; mais, curieusement ou peut-être naturellement, alors que l'intention avouée est de « capturer l'orage », le poème bifurque sur une double image tendue, comme s'il était lui-même plume archaïque à pointe double, avec l'odeur de l'encre archaïque elle-même, « violette et noire » ; cet archaïsme est évident, mis en scène en quelque sorte, renouant avec les toutes premières poésies romaines ou celtes disposées en marge des écritures : main de plume et main à charrue, le labour de la plaine de papier, dont la tâche,

dit l'ermite irlandais, est « d'amener l'obscur à la lumière » « ma plume ruisselante voyage / sur la plaine de papier brillant/averse tombe sur la page/ l'encre du houx à la peau verte ». Cependant un double accident : l'oiseau la plume « ébréchée » les secousses trouent « le papier les nuages ». Il y a une ruse dans « mais qu'est cela, qu'est-ce » : l'instant n'est ni l'orage à « capturer », ni l'oiseau trouant les nuages (ou la « cime »), ni la plume un peu ceci un peu cela. La fausse innocence factuelle de l'énigme renvoie donc à la vieille énigme du labour de l'averse et de la plaine, dont la solution archaïque, ne l'oublions pas, est le *vers* (bien qu'on laboure plutôt en boustrophédon). La plus grande erreur à commettre avec les énigmes, comme nous l'enseignent le sphinx et Perceval, serait de leur trouver précisément une solution : Le tout de l'énigme est dans les indices, la négligence des formules ; et donc la capture de l'orage est peut-être ce « trou » dans le nuage papier comme l' « écriture », l'ébréchure, l' « escriveüre », selon les manuscrits, qui demeure dans l'épée resoudée par Perceval à sa deuxième visite au château du Graal, trou « violet et noir » cette fois, l'instant de l'erreur, de la rature, de la « rayure », ce paradoxe et parodie du rayon pur. La plume orageuse écorne dévie raye saigne secoue éclabousse. La capture de l'orage dans la page peut-être est-elle la page elle-même, saisie de l'erreur de trace de cette infime butée qui brouille les lignes comme l'épaisseur le mélange le vague du monde décourage sa saisie. L'impossibilité intériorisée non dans le vers lui-même, la langue, ce qui est dit, mais dans le déplacement des signes à la commande de la main, prouvée par son tremblement, son échec, sa tem-
pête.

«
Mais qu'est cela, qu'est-ce
..... »

(10) (P. 42)

« Mais
Successifs rectangles,
Parallèles, dressés,
Opaques au plus loin,
Très proche transparent.
Puis ici renversé,
Blanc qui réclame
L'opacité seconde.

Un « mais » initial, un des instants minimaux du livre, débouche sur l'autre versant, le côté du poème dans son existence de papier. Car s'il est vrai que les « rectangles » « successifs » ici nommés pourraient, par exemple, être figures d'espace (p. 79) : « L'une après l'autre, salles/ ... / Successivement traversées/ ... / Assez claires, très propres/ Rectangulaires » ; L'abstraction accueille suffisamment l'image en somme, presque transparente, en la succession, de l'occupation des pages par le poème rectangle et des poèmes pris dans le parallélisme du livre. La transparence est « l'opacité seconde », la proximité qui renverse le noir, le mange.

On pourrait (cette possibilité même annonce, indique et signifie) suivre les instants propres d'une lecture ou plutôt encore d'une vue des surfaces sans aucun déchiffrement, dont un autre possible, fenêtres, vitres, rapproche à nouveau dans l'enchevêtrement des images particulières au livre (« L'oblique tracé rencontre/ la vitre qui l'écrit jaune ». La réalité imaginable derrière l'instant est suffisamment indistincte, ambiguë, énigmatique négation d'une autre réalité laissée implicite et muette, en blanc, pour permettre de le lire comme instant, précisément, de la lecture. L'instant du poème alors qualifie son support, la nécessaire apparence de rectangle de l'occupation par les signes dans le « blanc qui réclame ». Le point de complétion, toujours, est l'œil, non pas celui qui referme la demi-sphère du bleu lumineux en l'éblouissement, mais celui qui approche ou éloigne les rectangles « d'opacité seconde », sur d'autres rectangles « parallèles, dressés », les pages ; la lumière, là, l'éblouissement, sont « secondes », comme la « transparence ». Mais ce sont les « salles » du poème, « le son porté de l'une à l'autre », « successivement traversées », « rectangulaires », « dressées », devant qui voit. En somme, le transfert du monde accompli par la qualification poétique, demeure en l'épaisseur de sa propre et nouvelle et indépendante réalité, et aussi suffisamment d'épaisseur ordonnée pour tenir à distance le chaos, comme le monotone, autant que les brouillards et orages insolubles des moments de la trace. La page, dans la poésie non métrique, non comptée, comme celle-là, est maintenant la « salle » du poème, la « chambre » (*stantia*, dit Dante) qu'était autrefois la strophe ; la page est strophe du monde qualifié par l'instant poétique et ses successions, les vers. Pages, tranquilles, réversibles rectangles « parallèles », tracés.

Le livre.

«
 rectangles,
 Parallèles, dressés,

 Blanc qui réclame
 L'opacité seconde.

(11) (P. 76)

« L'opération durant laquelle
 Les choses sont
 Et ne sont pas ce qu'elles sont,

Le noir ne salit pas le blanc.

L'inclinaison grâce à laquelle
 Elles respirent,

Noir et blanc, couleurs non couleurs,
 Contradictaires. »

Le déplacement, finalement, est achevé. Cet instant qualifié, en tant que poème, est, je le sais, un instant dont le but est la qualification. Mais en accord avec le parti-pris que j'ai choisi, je ne le regarde pas de ce côté explicite. Ici, pas de mélange : « Le noir ne salit pas le blanc ». La pureté atteinte dans la contradiction réduite à l'extrême, comme le zéro contre le un, forte contre faible, accentuée contre non-accentuée, longue contre brève..., couleurs/non-couleurs, noir/blanc, blanc/noir, en quoi Hopkins voit la nuit et ses deux « bobines », ce qu'il appelle ses « deux troupeaux » : « *folds, flocks* », « *black, white, right, wrong* », le bien/le mal en qui, par la poésie, toutes couleurs et angoisses du réel en définitive s'abolissent, contre la terrible « fourrure » « peau de bête » de la nuit : ici le « rayon » est double, par la dichotomie obligatoire à laquelle se résout en définitive l'acte de poésie, le qualifiant : le noir/blanc, qui est à la fois trompeusement simple et non insignifiant ; puisque de cette opération primordiale d'ordonnance et de saisie, qui est le noyau génératif des rythmes, des prosodies, des interactions de particules physiques mais dont, aussi, sonores ou écrites, tout découle, dans « l'inclinaison », où le poème va « respirer » ; où s'achève le mouvement de poésie : contradictoirement maîtrisé.

« Là.
 Sa nuit s'accorde
 La mesure
 Irréductible boule rouge
 Ou bien la branche
 Noire et nue
 La nuit crame fumée
 Essuyée
 Du feu
 Noir et vert Noir
 Et nu Nulle
 Trace d'eau
 Courbe
 Epaisse
 Complétée jusqu'à éblouissement
 Mais rayon
 Visible
 De lumière sans cri Purement
 Oblique
 Selon plusieurs soleils
 De l'un à l'autre
 Déplace
 Descente
 Incliné de
 Très grands pas
 A ma hauteur
 Le bois
 Braise groseille
 Violet puis noir
 La secousse
 De papier
 Successive opacité
 Selon la transparence
 Secouée

Rectangle
Mais,
Blanc Le noir. »

«
Noir et blanc, couleurs non couleurs,
Contradictaires. »

(12) (P. 50)

« *La nuit devant la nuit.*
Deux montagnes.

Terrible (ou non).

Une lueur jaune
A l'intérieur. »

Je terminerai en ce qui est l'impossibilité seconde atteinte au terme du parcours que j'ai décrit.

L'entre-deux du poème, entre nuit et nuit, noir et noir, est aussi ce qui déborde du noir, n'est pas le blanc : car noir et blanc sont en définitive interchangeables, « couleurs non couleurs/contradictaires » : mais sans séparation, ni devenir. La stabilisation impossible, l'atteinte mortelle au poème n'est pas, n'est plus la difficulté de « capturer », de dire, de voir, d'écrire, mais d'avoir vu, d'avoir dit, d'avoir écrit. Entre les deux montagnes de nuit de la parole et du silence, du poème et de la page, du vers et de ses bords, au bout des lignes les marges, est la « destruction », la simple destruction matérielle, la poussière, ou l'humide, le je ne sais quoi devenu : Le papier n'est jamais blanc et jauni.

(P. 51)

« *Ce qui était noir*
Et tremblait
Proche de sa destruction
Poussiéreux, humide

On ne sait pas
Ce que c'est devenu. La mort
Est toujours un peu jaune. »

IMPROVISATION POUR JEAN TORTEL

Une feuille se retourne
ni plus grave ni
moins bleue
écriture de bête blessée
comme un trouble de la vue

le solipsisme vagabond l'humilierait
sans sous la semelle une touffe
d'herbe tendue
et cette ébriété du sens
qui incorpore le nu
et l'ouvert

plus la terre tangué
selon le droit fil du chaos
plus s'affûte son couteau de feuilles
sur les fragments du soleil
la transcription qu'il convoite
se restreint à ce qui afflue
(et se cache (ou embaume
et se volatilise —
une fine malédiction que détache
décolletée jusqu'au gouffre

le plus précis rai de lumière

j'aime cette dilacération
de l'immense livre vert

NOTE BREVE SUR LE REGARD DE MALLARME

Comment parvenir à parler de Mallarmé ? Etonnement paradoxal, absurde même, si l'on réfléchit un instant qu'étant celui qui porte la parole à son plus haut degré, il doit l'appeler constamment. Comme le moteur appelle l'eau. Mais entre le moteur et l'eau, le vide. Mallarmé surgit au-delà d'un certain vide, qui est à la fois celui de notre parole, de toute parole et celui, d'une nature différente peut-être, que la sienne désigne quand elle l'a frôlé. Il surgit comme l'eau aspirée. Et toute sa poésie *aspire* aussi à monter encore un peu plus haut, à se tendre un peu plus, jusqu'à l'exténuation, à s'immoler, comme son Héros dans la foule, en ce Cérémonial que serait la révélation du « Langage suprême ». Langage qui serait silence par rapport au sien, qui est « vers ». Utopique d'ailleurs, il le sait bien, car dans l'espace où il se meut, l'air est déjà très rare (et on ne peut plus...), mais il ne veut pas le croire. Ou il feint de ne pas le croire : d'où son ironie.

Un des quelques-uns qui passèrent à travers le néant, si visiblement ouvert au-dessous, et sans doute même à l'intérieur de lui, qu'on a tendance à l'y laisser. Cependant, et pour poursuivre notre métaphore, entre la nappe souterraine et l'eau qui coule, le tuyau, rouille, boue, nuit, est vide (la pompe est dure à amorcer). Le passage est noirceur inaccessible (mais l'eau ne monte que si le système est clos). Certes, Mallarmé est obscur : c'est que le passage est noir. Il est le lieu du Néant. La blancheur éclatante de Mallarmé est issue (et tissu) de l'obscur. Il nous le fait savoir : car, s'il profère, il n'enseigne jamais.

Mais encore, pour peu que nous dérangions notre propre regard, nous l'apercevons tout autre. Il nous fait aussi savoir ceci : dans cet état d'extrême tension, dans cette ténèbre où la rose elle-même est placée à jamais, dans cet orgueil vertigineux, dans la folie spirituelle qui l'éblouit au point de parfois l'aveugler, et quand l'idéalisme forcené à l'égard du verbe chancelle en saignant des larmes de bougie, il est possible de rester tempéré. La résidence de Mallarmé est dans un cadre étroit, familier, celui du quotidien où choses et gestes deviennent invisibles, usés par l'habitude, mordus par un espèce de néant et polis. Dans cet univers apparemment nul, tout, cependant, intéresse ses yeux, le moindre envol d'une plume, bibelots et fanfreluches. Il y est souriant, ironique, tendre, amusé, frivole. Il est gentil — et même modeste. Voilà bien un triomphe quand on revient de si loin.

Ce triomphe est double, étant celui de l'homme lié à la monotonie d'une existence terne aussi bien que celui du poète que transfigure « la gloire ardente du métier ». Car il ne faut pas craindre d'insister sur le côté souffreteux et médiocre du tous les jours de Mallarmé — ni sur

la part qu'il prend à une certaine « bêtise » esthétique, celle de son temps, que Rimbaud a secouée et qui eût fait hurler Baudelaire d'un douloureux ricanement : son indulgence pour un Mendès ou un Helleu, voire l'admiration qu'il semble leur vouer sont peut-être encore des manières de sourire ; mais il est obnubilé par l'éclat factice de Villiers, fasciné par la majuscule du Symbole. Mallarmé avait de quoi se perdre, aussi bien dans l'« Art » que dans les méandres tristes du quotidien. De même qu'il transcende par la tension verbale un symbolisme qui ne le contient pas, l'émerveillement accordé à son regard attentif nie la banalité des choses et des gestes. Les deux attentions, ou tensions, se confondent-elles ? En tout cas, on ne peut pas séparer Stéphane Mallarmé de la figuration verbale qui prend sa place. Il ne cesse d'être double.

Il se double d'ailleurs de son contraire. Et s'il est si difficile de l'approcher (et puis, il se protège, il multiplie les pièges, les obstacles), c'est que, pour le faire, il faudrait « partir de deux principes à la fois », comme son naturel l'y conduit. (Il faut aussi, bien sûr, oser. Abolir des scrupules, vaincre une certaine pudeur, transgresser le respect du « petit garçon » que nous sommes devant lui, comme Ponge s'avoue devant La Fontaine, ne pas craindre alors, de devenir un tantinet présomptueux...). Mallarmé est difficile, non seulement parce que son regard est trop attentif, mais parce qu'il est en même temps trop rapide et trop complexe (pour nos capacités), abolissant à la fois la transition rassurante, quand le vide absolu surgit entre deux termes, et l'esprit de catégorie, rassurant aussi. On peut ainsi prétendre qu'il n'est énigmatique que dans la mesure où il se constitue en couple à l'intérieur de lui-même.

Nous fâmes deux, je le maintiens. La sœur de la Prose est virtuelle et Mallarmé se dédouble en elle. Faut-il alors souligner qu'en revanche il est resté seul dans son « histoire » amoureuse où aucun couple réel ne se forma jamais, pas plus avec Marie qu'avec Mery — « héros effarouché », solitaire comme le Faune : cependant que l'érotisme, assez violent, de sa jeunesse se muait vite en quelque chose de frileux. Si bien que Mallarmé n'est pas poète de l'amour.

Sa victoire est sur un plan autre. Elle l'a porté ailleurs et pour lui cet ailleurs fut ici. Vers une espèce d'acquiescement ou d'accord beaucoup plus perçu que conçu avec un monde qu'il fuyait en un mouvement qui ressemblait fort à de l'horreur mais à l'intérieur duquel il revient par la puissance de la sensation et qu'il regagne à force d'acuité dans le regard ; ce même regard qui avait fixé le Néant, qui s'y était *trouvé et perdu*, et qui, par la justesse quasi hallucinante avec laquelle il impose à présent la nomination des objets épars dans un espace qui « frissonne comme un grand baiser », invente un espace nouveau — double lui aussi. Celui de Mallarmé tend certes, d'abord, à être l'espace impressionniste où volumes et contours sont suggérés ; mais par beaucoup de côtés, netteté du tracé verbal, interférences des plans, objectivisation, place de l'œil, Mallarmé, qui parle toujours au présent, prévoit ou plutôt préfigure l'espace cézannien et cubiste. Cet admirateur de Puvis et d'Helleu contient à la fois Monet et Braque.

Notre rencontre avec le vers de Phèdre n'était pas tout à fait tortuite. Car si le regard de Mallarmé, paradoxalement dirigé sur les objets qui *paraissent* évanescents (il faut d'autant plus d'intensité et de tension pour les solidifier), si ce regard est un véritable fil conducteur, car toute sa démarche est celle de quelqu'un qui sort du labyrinthe, labyrinthe fut en effet le Néant que ce regard fixa. Métaphysique,

certes : on connaît assez pour qu'on n'y revienne pas la crise spirituelle qui terrassa Mallarmé, il avait vingt-deux ans. Mais le néant creusa également l'existence quotidienne, conjugale du poète, par la mort de l'enfant. Depuis que J.-P. Richard a publié, en éclairant l'extrême importance, les textes balbutiés par la douleur, il n'est plus possible de ne voir qu'une attitude spirituelle dans la tentation du silence qui fut le supplice et le moteur de Mallarmé.

« Hugo est heureux d'avoir pu parler, moi cela m'est impossible ». Le père et l'époux sont tués, anéantis cependant que le poète se débat. Textes équidistants de l'amour, du remords et du poème, figures de l'impuissance fulgurante, la parole s'y noue et s'y consacre, s'étrangle et se délivre, se propose et se nie en une contradiction interne, l'impossibilité de dire surmontée par sa nécessité. On doit voir dans le *Tombeau d'Anatole* un pendant au *Coup de Dés* qui est aussi un Tombeau cosmique. Mallarmé habite entre les deux : le Mallarmé qui a choisi de vivre.

L'étude de J.-P. Richard à laquelle il faut se référer nous convainc que l'orientation mallarméenne peut se résumer en ce choix, par lequel il a évité le désespoir aussi bien que la perte de soi en un état pseudo-mystique qui l'aurait illusionné. Le « Brûlez tout il n'y a rien », des derniers jours à propos des inédits accumulés, est beaucoup plus modestie stoïque que désespoir. Choix en vue de supporter l'existence : certes, un pis aller. Qui confirme un pessimisme radical et qui n'est peut-être qu'une exquise politesse à l'égard du monde, assez analogue à celle de La Fontaine. Mais il est essentiel que l'univers choisi ait été celui dont la mesure ne dépassait jamais celle du regard humain. A vrai dire, c'est le seul qui permette de se mouvoir hors du vertige et de l'orgueil, fussent-ils célestes. « Je suis hanté, l'AZUR ! l'AZUR ! l'AZUR ! l'AZUR ! » est un cri de détresse, voire une secousse dans un cauchemar. Au contraire « l'île que l'air charge / De vue et non de visions » est un recours au concret. Mallarmé accède ainsi à l'univers délimité — à la fois entouré et isolé : une « île ». Il l'a choisie modeste, assez basse (cultivable), par un retournement singulier de la pensée qui est peut-être prodigieux. Etrangère au prestige facile de l'immensité ou de l'histoire (elle compose un univers de petit bourgeois pas assez riche pour voyager), elle a toutes les allures de l'insignifiance : elle paraît repousser le dire, et c'est pourquoi elle est inépuisable et merveilleuse. Elle va, on le sait, de la rue de Rome à Valvins, de l'éventail, aussitôt « battement », de la console, aussitôt « fulgurante », du cigare « brûlant savamment », de la chevelure, aussitôt roses, flamme, drapeau, soleil couchant, à la baigneuse devenue « jubilation nue » de l'onde ; des visages amicaux sous la lampe à la barque dont l'immobilité épie les jambes imaginées de la promeneuse invisible.

Univers trop bien mesuré pour être assailli ? Certes, il est entouré. Menacé et exalté par un cosmos dont la profondeur se transfigure en illuminante ténèbre :

*Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d'un grand éclat l'insolite mystère...*

par la nuit d'Igitur, par cette blancheur entrecoupée de mystérieux naufrages, où le « flanc enfant » d'une sirène noyée se réfracte dans le sourire du « pâle Vasco » — ou dans quelque « vitre blême », pour se résoudre ironiquement en une espèce de gambade — les sirènes « mainte à l'envers » —, en quelques bulles du vin dédié à l'amitié : le

monde habitable, disloqué, décomposé en images errantes d'un poème à l'autre, se reconstitue dans un sourire ; et pourtant il est toujours entouré, toujours menacé par le froid qui gagne « la chambre ancienne de l'hoir » ; démeublée, et qui

*Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir.*

Le Néant est toujours là ; le « salon vide », la solitude « quelconque », le cri d'oiseau qu'on n'ouïra jamais plus — et dans la chambre sans amants, « l'unanime blanc conflit » des dentelles que seule la vitre retient, ne flotte que sur l' « absence éternelle de lit ».

Si la chose regardée se désagrège quand elle se reconstruit et si cette désagrégation se résume à son tour en une présence de cristal, il n'y a pas de conclusion possible qui arrêterait l'univers de Mallarmé à un stade quelconque de la métamorphose. Qu'il échappe en fin de compte à toute glose n'a rien d'étonnant, car ce serait également le falsifier que de la réduire à un schéma symbolisant, celui de la Mort et Transfiguration par exemple. C'est que cet univers, tout entier créé par le regard, est fonction d'une certaine qualité de l'emprise sensible sur les choses tirées hors d'elles-mêmes, si bien que le poème exige l'infaillibilité. Mais aussi, tout regard est en vue de la nomination puisque « le monde est fait pour aboutir à un beau livre ». Mallarmé ne nomme que parce qu'il voit. Présence pure, par conséquent, qu'on ne peut fixer que métaphoriquement et d'une manière toute approximative, en parlant de jaillissement, d'envol, de battement — ou d'agonie, mais qui elle-même se gèle (s'éternise) sans jamais tomber dans un passé.

Le langage de Mallarmé n'est qu'un regard, mais son regard n'est que langage. C'est pourquoi lui-même n'existe qu'en devenant langage. À l'intérieur de la vérité mallarméenne il n'y a plus d'innommé, tandis que, sur le plan du langage, il n'y a plus de vide. Ce dernier n'ayant bien été que le lieu de passage imposé pour aboutir à la formulation, espace que le regard n'atteint pas, mais qu'il essaie de réinventer. Le Néant lui-même reprend sa signification véritable d'être ce qui n'est pas.

Il n'y a donc plus de Néant. À sa place, le seul langage ? Le langage serait-il la seule « réalité » ? Il est sans doute opportun de signaler, en guise de conclusion provisoire, que les tentatives poétiques les plus récentes rattrapent, pour ainsi dire, Mallarmé, en posant la même question.

Son heure sonne-t-elle ? Bien sûr, et c'est heureux, si l'air charge, désormais, des *vues* plutôt que des *visions*. Mais le vers-tracé, la page écrite moderne, celle de Du Bouchet après celle de Reverdy, où les lignes noires interrompent l'activité spécifique d'un blanc dont la valeur poétique est reconnue en tant que figure du vide nécessaire : ils se placent, délibérément peut-être, sous le regard de Mallarmé quand il fit surgir les deux Tombeaux conjoints : *Le Tombeau d'Anatole* et le *Coup de Dés*.

(Cahiers du Sud n° 378-379 juillet-octobre 1964)

« ECRITURE DE JARDIN »

(COMME ON DIT « MUSIQUE DE CHAMBRE »)

Nous avons un corps, un seul. Que l'objet du désir soit dans la langue ou dans le monde, c'est avec nos sens, avec les mêmes sens que nous tentons une capture. Et c'est dans la même quête d'un réel qui ne cesse de se dérober que le corps s'engage par écrit ou dans la vie. L'écriture prend la relève du vécu et ainsi, permet à la vue (par exemple) de maintenir sa tension, alors que les yeux se seraient lassés déjà dans la contemplation du jardin et que l'intervention des autres sens en aurait brisé la fixité. Le regard domine dans l'œuvre poétique de Jean Tortel (comme dans celle de Scève) et plus particulièrement dans ce long poème en prose qu'est *Le discours des yeux*.

Le regard est le premier de nos sens. Soumis que nous sommes à la loi solaire, notre vie est à deux temps : jour/nuît, et ce sont les yeux qui indiquent le rythme. S'ils restent en contact avec les ténèbres (la cavité orbitale), s'ils en ont quelquefois la couleur — quand ils sont clairs, ils suscitent des images d'eau (profonde) — ils n'en constituent pas moins le plus radieux de nos sens, celui qui fonctionne en relation étroite avec le jour. La loi solaire est si forte d'ailleurs que nous avons tendance — abusivement — à n'authentifier que les objets qui se présentent en pleine lumière. Quand elle décline, nous refusons d'accorder un crédit égal aux nouveaux objets que les demi-teintes, les gris composent. Les objets nés de l'obscurité ne sont que les images trompeuses, déformées, atténuées, imparfaites d'un original devenu invisible.

Autrement dit, nous ne croyons pas nos yeux. Nous préférons cantonner notre regard dans la légalité, car la vision est soumise à des lois tout aussi vérifiées que les lois physiques qui sous-tendent le monde réel. C'est ainsi que nous n'acceptons pas notre myopie et la corrigeons par des lunettes. Nous voulons occuper une place confortable dans le monde ; nous ne voulons pas entrer dans les décors.

Mais il y a un regard illégal, celui que le désir a saisi. Celui-là ne se limite pas à constater l'ordre du monde et à respecter les distances mesurables. Il veut s'emparer de l'objet et imposer son ordre propre. Il s'ensuit un affrontement, mais comme nous sommes dans un domaine passionnel, il est vain de chercher à savoir qui a eu l'initiative. Est-ce le monde qui saute aux yeux et fait déferler un flux d'images ? Est-ce le regard qui se fait Eros ou couteau ?

C'est le regard illégal que l'écriture prolonge. Le regard légal en effet, qui ne demandait qu'un accord avec le monde, qu'une insertion en douceur pour le corps, est parvenu à ses fins. Celui qui veut faire couler le sang du réel, se heurte à l'impénétrabilité des choses. Le combat n'aurait de cesse — ou plutôt, il se résoudrait en fatigue ou encore à la fin du jour puisque le regard ne voit pas au-delà — si ne se produisait la

métamorphose de l'objet visuel en objet verbal. La parole devient écriture et ainsi la phrase horizontale prend-elle le relais de la verticalité du monde qui se dresse en obstacle, mais dans cette position, elle perd aussi toute visibilité. La phrase aveugle fait alors partie du vi(li)sible et l'histoire recommence, celle du regard et d'une lecture légale ou illégale.

L'écriture comme l'œil, ne peut capturer l'objet. Par l'idée d'échec, Jean Tortel ne s'éloigne pas des théories de ses contemporains. Et cependant, dans *Le discours des yeux*, on ne lit pas le moindre drame.

A la fin du livre, ce qui est mis en lumière, dans une prose qui s'espace en poème, ce n'est pas une théorie de l'écriture mais un face à face des regards et du jardin qui s'est résolu dans l'égalité. Le regard n'a pas renversé le jardin, ni la phrase le regard et les derniers mots sont une célébration du jour tenace. Les yeux ont sauvé l'écriture du désespoir.

La théorie de l'écriture est contaminée, en effet, par celle de la vision et comme un regard n'est jamais intransitif (nu) et qu'il s'exerce ici sur le jardin, l'écriture ne peut faire profession d'aridité. D'où branches et zinnias, fumées, une feuille d'automne précoce qui se détache en août, lucioles... Inversement la théorie empêche la description systématique ; c'est le regard qui est objet d'étude et non ce qui est vu. Le mélange de la théorie et de la description narrative est si parfait qu'il atteint à la gratuité et au bonheur de la poésie.

Par ailleurs, le regard va toujours de l'avant. Il ne peut se retourner sans un mouvement partiel ou complet du corps qui détermine un second arrière-plan caché. Prisonnier de l'orbite, rivé au corps, curieusement il est voué à l'extérieur. Dans *Le discours des yeux*, par conséquent, il n'y a pas d'introspection. Le regard et l'écriture ignorent d'où ils sont issus et n'explorent pas plus les profondeurs du moi qu'ils ne pénètrent sous les ombrages du jardin. C'est une écriture du dehors, de l'air libre qui sépare l'œil des premières frondaisons.

De même, le regard est toujours au présent ; son cadre ne reçoit qu'une image à la fois. La phrase, retardée par la fragmentation inhérente à la fonction qualifiante, développe entre ses éléments des liens complexes, pour rester dans les temps. En tout cas, elle s'allège du passé.

Le regard est le plus radieux de nos sens non seulement par la lumière mais aussi par le contentement. Le toucher qui est l'apanage de tout le corps moins les yeux, procure des plaisirs plus intenses mais le désir illégal de possession rencontre par lui un échec d'autant plus cruel. Le regard, toujours en avant du corps, connaît des perspectives plus larges qu'il peut changer aisément et il ne craint pas les ronces du jardin. S'il souffre d'une distance qui lui est imposée, elle lui est aussi habituelle. L'écriture qui se développe dans sa contiguïté, révèle la distance en une phrase à longueur et à richesse de détails proustiennes. Elle garde la mobilité et le renouvellement du discours sans être saisie de « la rage de l'expression » — fascination et désespoir mêlés — qui fait reprendre sans cesse à Francis Ponge une description, jusqu'au feu d'artifice verbal. Ici, malgré la méticulosité, la phrase est apaisée, radieuse comme le regard.

J'ai entendu dire que la musique de chambre, dans sa définition moderne, provenait en fait du jardin. Les concerts d'été en plein air auraient favorisé les instruments légers et exclu le clavecin. La musique, rendue ainsi plus mobile, aurait pu regagner l'intérieur de la maison pour s'y épanouir toute l'année.

L'écriture dont on ne cesse d'affirmer l'échec à coïncider avec le réel, l'autonomie, l'enfermement, ici placée sous la lumière du regard, depuis l'ouverture des volets le matin, échappe à la chambre et se déploie jusqu'au jardin.

COMMENT REGARDER SANS VOIR ?

1

A côté du livre de Jean Tortel, « Le discours des yeux » (1), j'ai posé ce matin sur ma table « Les fleurs du mal ». Va et vient désœuvré de la plupart des livres (égal au désœuvrement du lecteur que je suis), de l'étagère à la table de travail ou de nuit, du cartable au carton ficelé lorsque l'on part.

2

Machinalement (sans, donc, que ma volonté ait de part), j'ai ouvert mon édition courante. Je suis tombé sur un vers bien connu, mais tombé de si haut qu'à l'instant l'*assemblage de mots mesurés* vient de perdre le statut de ces objets familiers auquel le regard n'accorde plus aucune importance :

« Hier, demain, toujours nous fait voir notre image. »

3

Le grand mérite de la stupeur est de tout immobiliser. La *question du regard*, je la vois à présent, posée devant, mirage à portée de main, lumineux, immobile.

4

J'aime qu'un livre porte une préoccupation unique. J'aime la fidélité absolue de l'écrivain pour son objet, et particulièrement les pages dont une lecture rapide nous laisse croire qu'elles s'éloignent, que l'auteur s'en va, écrites au fond comme si de rien n'était, comme s'il n'y avait plus d'obstination, plus d'objet.

5

Fidélité : intentionnellement j'accompagne ce mot étrange d'une provision de légèreté, seule capable de justifier, sur le terrain trompeur des mots, les actes et les pensées les plus graves.

6

« Le discours des yeux ». Son ouverture, en aplomb de la *question du regard*. Plus tard sa complexité, son parcours sinueux, j'allais dire flottant. L'injonction de Jean Racine, dont Jean Tortel dit qu'elle est « élémentaire », qu'il est « nécessaire (d'y) obéir » : « — Dis donc ce que tu vois. »

7

Ne faut-il pas (« Il faut » est certes suspect lorsqu'il s'agit d'écrire) voir pour dire ? Avoir le désir de voir ? Avoir le désir de dire ? Avoir le désir de quelque chose, n'importe quoi ?

8

Si je puis dire : « Le discours des yeux » me *regarde*, parce qu'il éclaire (oui, la lumière des Jardins), là où pour moi c'est tout noir. Dedans les mots je vois toujours la nuit noire. Que dire (de plus) du noir ? La nuit : « L'affront de (sa) présence » (2). Je cède. Je laisse le noir écrire. Je laisse le noir : il en sort parfois quelques mots.

9

« Ne faire que voir » recommande « Le discours des yeux ». Comment s'y tenir ? Ne voit-on pas à tel point qu'on écrit, c'est à dire : malgré soi ? A tel point que ce qu'on écrit n'a rien à voir avec (ce que l'on voit). Seulement après l'écriture, comme après la traversée d'un tunnel, la vue (quelque chose comme la vue) revient. Instant toujours précédé d'un vacillement (les derniers mots du texte, du livre) entre la nuit et le jour.

10

Les « yeux ». Ne jamais rien croire. Je n'en crois pas mes yeux. Ou, plus sec, Samuel Beckett :

(...)
*« l'œil crut entrevoir
 remuer faiblement
 la tête le calma disant
 ce ne fut que dans la tête »* (3)

11

« La vue est naïve » écrit Jean Tortel. Tant mieux. L'écriture également : les yeux, ce n'est pas quelqu'un. C'est une fonction : ça ne parle pas, ça n'écrit pas. Pourquoi tenter de prouver le contraire ?

12

Mes yeux ne regardent pas vraiment les objets. Plutôt les corps. Je ne comprends rien aux objets, je renonce. J'essaie de comprendre les corps.

13

Dans « Le discours des yeux », au-delà de toutes les qualités (exigence, patience, efficacité et j'en passe) il y a (je l'écris sans aucune ironie) la clairvoyance. Jean Tortel a le dernier mot. Scintille, comme en relief dans le touffu du texte : « Je sais ce qu'il en est... » Je le crois sur parole.

14

Pour mimer (et saluer) Jean-Luc Godard : Pas un regard juste, juste un regard.

Dans le périmètre de la *question du regard*, plus précisément sur le sujet *Ecrire-Voir*, je crois qu'il faut bannir à tout jamais l'expression « tel qu'en lui-même », ou « elle-même », ou mieux : « tel quel ».

Reste (pour moi) l'énigme « Hier, demain, toujours nous fait voir notre image. » Eloignez ça de ma vue. Plus jamais (voir) ça. Plus jamais. Un peu emphatiquement : il y a dans « *Le discours des yeux* » un courage extraordinaire. Ce n'est pas qu'une affaire de poésie (à laquelle évidemment je n'entends rien). Ecrire ce qu'on voit (aurait dit Roland Barthes) c'est perdre deux fois : ce qu'on voit, et ce qu'on écrit. Ce n'est pas à la portée de tout le monde.

Tout ce livre (bien sûr) se contredit, et s'écrit sur une contradiction de fond : « ... écrire un *discours des yeux* dont on a constaté l'impraticabilité dès que l'écriture se manifeste. » Et pour l'aspect (disons le mot) subversif : « ... du moins que le coup se passe dans l'allégresse et que nous soyons de la fête. »

Qu'on me permette de faire rebondir (affectueusement) ce singulier livre de Jean Tortel sur un autre propos de Roland Barthes :

« ...l'autre jour, au café, un adolescent, seul, parcourait des yeux la salle ; parfois son regard se posait sur moi : j'avais alors la certitude qu'il me regardait sans pourtant être sûr qu'il me voyait : distorsion inconcevable : comment regarder sans voir ? (4). »

Dijon,
vendredi 13 avril 1984.

(1) Jean Tortel, *Le discours des yeux*, Ryōan-ji, 1982.

(2) Maurice Blanchot, *L'attente l'Oubli*, Gallimard.

(3) Samuel Beckett, « *Mirlitonnades* », in *Poèmes*, Mtnuit.

(4) Roland Barthes, *La chambre claire*, *Cahiers du cinéma*, Gallimard Seuil.

PETIT TEXTE DEVANT LA MER

« *C'est pas du sang, c'est du rouge* »
Jean-Luc Godard

Journée vide, un coup pour rien, c'est le soleil.

Y avait-il sur l'une des photos dans la boîte, un chemin avec au loin une charrette emplie d'oignons ? ou bien (une autre), Royère — look très XIX^e, de la neige, quelques visages, sans doute des corps. La femme, la mère — solitude d'un melon posé hauteur des ventres. Et cet intervalle, toutes ces années, milliers de bulles de cire que dépose la lumière sur les morts. Tachetures de l'astre au travers du feuillage, la projection des taches circulaires sur le sol : autant d'images du soleil que de trous. Ferments de la mémoire, ce qu'il reste de décharge dans la langue (au sens ici où l'entendait Alain Veinstein), précis décor monté en vif et pièce à pièce comme au cirque. Somme toute travail noir, boulot de pâle — ce que je fais ici, pressée par le temps, essayant doucement d'échapper à l'angle mort de l'hommage (l'aspect *conservatoire* de toute entreprise de ce genre) lui préférant l'intervention rapide de la pensée sans trace, un voyage, quelques fleurs, un téléphone, enfin l'état dispersé dans lequel chaque jour nos corps tombent et insensiblement se défont. Pourtant ces quelques lignes viendront se joindre au tas. Chacun ici se jetant sur les mots de l'autre. C'est que tous n'urinent pas seulement dans la peur. Simplement parfois aussi la nuit, ce qui tient à distance et obnubile (la main crispée sur un tout petit crayon).

Bientôt ce sera notre tour à tous.

Essuyant doucement la buée de la vitre. Sorte de véranda d'où j'écris comme par exemple aujourd'hui cet endroit devant la mer, éloignée des Jardins. Sans un livre de toi dans cette maison que jusqu'à ce matin je n'avais jamais vue. Rêverie. Manière des souvenirs que l'on rassemble et qui flottent, battant l'air des deux mains, très agités. Boîte cranienne, nappe, moteur penché sur ce qui consume. Coagulation, ébullition. Un point de fusion dans la beauté polaroïd quand le flash-back opère un court-circuit du proche et du lointain.

Cette évocation, ancienne déjà (les corps pris dans la gélatine du cliché, ce ne sont déjà plus les nôtres) du jour où pour la première fois je venais au jardin. Je me souviens de l'eau brisée et emportée en grands nuages, une explosion dans le soleil du bassin parmi un petit théâtre de roses et de présences noires. Restes d'un feu. Le chien, puis dans le matin l'ombre des feuilles sur le papier. De cette époque aussi, petite vallée entre Maussane et Saint-Rémy, une pile de coussins

à même le sol d'une chambre où je passais des heures à fumer sans un mot. Fabrication natures mortes, c'est là que j'avais lu *Les villes ouvertes*. Un arbre bougeait derrière la fenêtre. Jamais depuis je n'ai vu de nuits aussi claires (descente en roue libre tous feux éteints quand le vent par les portières révèle les étoiles qui s'arrachent).

Allumant notre sang rouge, tourbillon de pensées légères et frivoles, une planche dans le cœur.

Puis apportant (intervalles variables — frappée — je me souviens, par le gros plan du visage, pur matériau de l'affect) feuilletton d'un livre depuis enterré, vraiment et mains nues un soir de haine près de la vieille voiture sans moteur. Comment tu avais lu, tout le sérieux des « *déchire, recommence* », précisant bien ce travail acharné et qui pourtant n'est le garant de rien. Et comment peu à peu et massivement m'apparaissait l'évidence que strictement « rien » en cela ne m'était propre. Hormis sans doute la souveraineté comme la virulence d'un désastre qu'il fallait par une série d'écartés tenter de liquider. Sorte de test corporel, comme dehors et à cette heure la beauté du strass bleuté de la mer sous un ciel progressivement crasseux tandis que derrière moi et lui faisant écho ce cabinet de verdure avec, tabouret-bar, la ceinture rouge d'une femme.

Organe. Et l'œil captif promené dans les lieux les plus divers, sables, écoles, bords de rivière, chambres ou salons.

Neige, brouillards, tempêtes ou canicule, tout y sert. Double ciel vide des poumons dans le rangement des lignes, un petit bustier noir et qui traîne. C'est cela même. Peut-être qu'un jour il me sera donné d'entendre un écrivain dire qu'il ne l'aurait été que pour lui. Que sa vie n'aurait servi qu'à *cela*. Et la somme de ses livres comme tout ce qui s'y rapporte : *éliminable*.

(Ce rêve s'adressait à toi comme une lettre).

Pourtant chaque poème : une mangeoire. L'inutile est sans doute irremplaçable car où que j'aille je trouverai toujours mieux que la mort.

Parfois pourtant, la couleur d'une éraflure. Ce que la lettre mange c'est encore nous. Et le trot réglementé de tout poème (pour toi l'obsession des limites qui m'a toujours été tellement étrangère, « *dormez n'importe quand, votre travail se poursuit, lui et vous n'avez plus de moyen de séparation* » écrit John Cage dans son journal) avec, quasi *cadulée*, la première lettre de chaque vers, sorte de paravent au vertige du vide ; dégoût, néant et solitude, c'est là et sur le bord le plus éloigné de la tranche que ça se tapirait.

Ainsi donc et jusque dans les derniers livres, cet étendard majuscule, signal de la halte au dépeçage, c'est sans doute derrière lui que s'opère la saignée du corps lyrique, petite batisse de la destruction. (L'effet étrange que cela produit quand sans cesse attelé à empourprer cette peau morte de la langue tu finis par céder au charme de quelques

petits dérangements baroques. On pense alors ou plutôt on imagine un peu de sucre fermenté, matières de sirop et qui brouillant les faux déchets, fleurit et divague, hauteur des yeux. Comme quand on croit voir de la confiture dans les arbres).

Puls, changement de décor. (Le visage quitte le papier où j'écris). Coloris. Et devant cette eau vivante (verrière en plein fonctionnement) une légère vapeur de rouge passe du soufre à la couleur de fraise.

Je note : creusant trou dans la masse, faux jour, le fricassé de la lumière et qui tourne à fond perdu dans l'air.

(Bientôt tout sera cuit et grillé de cette langue dans la bouche).

Alors j'ajoute enfin, tandis que soudain la mer s'empourpre et que tourne immobile une mouette : affirmée pour vivante, est-ce elle qui nous poussant à écrire, sans cesse nous *soulève* le cœur? Sans doute tous ces petits tas de papiers morts auront-ils un jour raison de nous.

Du moins les aurons-nous aimés pour ce qu'ils sont.

Marseille, le 7 mars 1984



QUELQUES EXPLICATIONS DE TEXTES ELECTRONIQUES

(Pour les 80 ans de Jean Tortel)

1.

Qui négatif devinera l'eau spirale
lancée de l'encrier celle
dont l'espace ici
désorienté quelques éléments l'air
est éclatement désir épiluchures tel
ce blanc que niera toute rature
d'abord tracée comme
roue profondeur sombre croûte brûlure
regard d'espace éclats d'où partir

2.

lumières ébranlées
miaulements devant la fumée l'aile
métamorphose en carnage émerveillé immense
ici la trace infirme le papier
que déversent les obliques
l'ombre spirale regarde la figure
tordre la pierre pour ses morceaux bleus puis
ignore les traces les égare c'est
désarroi que suivant le regard l'oubli

3.

rien lézardes
lois ici exorbitantes visibles
que la fin la terre séparent ébranlées

la fusée revient éclat
courageux multiplier la brûlure

4.

ulcéré des
ombres c'est bleu les
langues qualifient le papier les
épaisseurs obliques corps cuivre
dangereux oscillatoire

œil éclat glissant tuméfié solitaire
c'est éclatement d'angles l'œil
répand dans le réseau des gouttes la nuit l'ordre

5.

Les traces de brûlures qui sont géométrie
peu affaissée une
trace une telle et rien d'autre
sur quelque jardin l'espace rassemblerait ses
restes de lumière rompue aux volets
qu'étirent invisiblement peu profanant ce
buisson comme abîme éparpillé suffisant
cependant l'encrier est rectangle
et suffit aux murs seuls
feux surveillants ou conduire

6.

sur l'œil dans la langue
du bois les précédentes lignes antagonistes recèlent
la métamorphose ligneuse à purifier la peur brûle
arbitraire nu réveil de la foudre
les traces désigneraient ses lueurs
parfois peu ébranlée claire
baisse l'épaisseur de la flamme
chaque mot est sur ce feu quand
derrière le désir pleut le temps

PROMENADES POUR SOPHIE VOLLAND...
 ... PARMIS LES LIVRES DE J.T.

Vous recherchez comme moi dans la lecture la ressemblance des âmes et je ne vous écris que pour vous empêcher de prendre de l'inquiétude. Entre la tendresse et le sommeil, que de livres pour retrouver l'amour au fond cependant que l'impatience ou l'indignation reprennent leur place. Peut-être n'aimerez vous point quelque avance ou quelque cajolerie qui se tirent de ces premiers livres, de ceux que je feuillette d'abord pour digérer ma sottise avant de les lire ou que je réserve pour les mortes-saisons. Ceux qui attendent, première forme du butin, sur une petite table des environs, dans la pièce d'entrée, face au piano, avez-vous remarqué combien les pianos s'enferment auprès des murs, jamais prêts à s'en aller vers d'autres cieus, seraient-ils les plus proches, enfin le piano ne peut se lire ! mais il supporte parfois quelques recueils qui passent leur jour et leur nuit là avant que je ne m'avise d'en consulter une page. Avez-vous remarqué combien les nouveautés souvent sentent le renfermé, de celles qui viennent de partout, de petites revues, de grasses revues pleines d'épithètes où se rencontrent quelquefois de très beaux vers, de ceux dont on dit « c'est une langue que cela » et que je vous recopie avant de m'enrager sur quelque sécateur ou marteau de circonstances qui se réservent là...

J'aime y reprendre car ils ne s'usent pas les « *Cahiers de Tristan l'Hermitte* », ou avant d'aller diner prendre le petit plaisir d'une page de « *Critique* ». Et d'aller du regard devant la courte armoire vitrée dans laquelle s'entendent avec les livres des amis, la réédition en 1880 de « *La satyre Menippée* », cette pièce qui fait une drôle de sensation et aussi

- « *Devises héroïques et emblèmes* », de Claude Paradin, 1621, avec dans les marges et se faufilant jusque entre le texte des inscriptions d'un rationaliste révolutionnaire.
- « *Œuvres poétiques* » de Rémy Belleau, 1585, qu'amena un jour Jean Todrani et qu'il m'a offert, tout plein d'usage et de délicatesse.
- « *Les jardins — ou l'art d'embellir le paysage*, du coquin abbé Delille.
- « *Remarques sur la langue française*, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire », par Monsieur de Vaugelas, 1670, ouvrage de foi et de largeur qui montre bien que la poésie exagère tout en proportion, ouvrage de prospérité pour la langue et d'assurance pour moi qui eût bien voulu l'écrire mais est-ce que je veux bien parler ?
- et puis l' « *Almanach des Muses* », les « *Poésies chrétiennes et morales* » d'Antoine Godeau, 1663, le « *Traité de la poésie française* »

par le Père Mourgues, avec les règles qu'on doit toujours avoir présentes et des observations sur chaque espèce de poésie.

- et le « *Nouveau recueil des épigrammatistes français anciens et modernes* »
- Guillaume de Brebœuf, les 150 épigrammes sur les femmes fardées, qui me comble de tout ce dont je tente de me garder.
- et Melin de St-Gelais, Linière, Rabutin, Baudelaire, Malleville, Maynard, St-Pavin, Pavillon, Racan, Max Jacob, Jean Paulhan, Follain, H. Thomas, René de Solier, Guillevic... Scève.

Cette autre armoire, sur la gauche en entrant, catalogues et livres de peinture, partitions, disques, chansons, livres chinois, séries de romans populaires, tant de connaissances que fortifie l'habitude. Avec la collection complète du « *Manuscrit Autographe* » et des exemplaires d'« *YGGDRASIL* ». De face, ce qui m'a mis tout à fait sur les dents, sans être las de ce métier, tous mes ouvrages... Et la grande série des « *Cahiers du Sud* »...

*

J'ai toujours, vous le savez, voyagé contre moi-même. Je n'aime rien tant qu'être difficile sur place. Alors je voyage avec l'ouvrage de l'esprit jusqu'à me faire enrager : l'Honoré d'Urfé, le Shakespeare, le Marco Polo, la carte postale, le portrait, la reproduction, l'anonyme, le roman policier, le rayon de Chandler, le « *Roland Furieux* », les livres de Jeannette du temps qu'elle ne l'était pas encore, et tous les Ponge, les Lochac, les Royère et le « *Cabinet satyrique* », Sarrasin, Roubaud, Boics-Robert, les *Satires Françaises du XVI^e siècle* », le recueil de mes lettres, de celles écrites sans voir, de celles écrites sans récompense, de celles que j'écris sans savoir si je forme des caractères et de celles qui ronronnent, les bras ouverts, comme je dors...

*

Tourterelles et écureuils... dans le jardin, entre les bruits de bouche et d'oiseaux... Aimez-moi toujours, malgré mon indignité...

*

Il faudrait toujours refaire d'autres seconds voyages pour garder à l'œil la fraîcheur de la main. Savoir ce qu'il advient de tant de machines amoureuses et de leurs commissions, car à ne s'aimer point on ne se querelle jamais. Voyez combien les troubadours s'avisent de ne se laisser en repos. C'est après le troisième dîner, quand nous avons su que nous n'y suffirions pas plus longtemps, que nous avons revu le détail du « *Cabinet secret du Parnasse* », recueil de poésies libres, rares ou peu connues, pour servir de Supplément aux Œuvres dites complètes des poètes français. Et « *L'Espadon satyrique* », et Sigogne, Leiris, Toulet, La Fontaine, Éluard... Et toutes les poésies en poche, les dictionnaires, les Mallarmé, les Michelet, les Freud, les Tallemant, les Lucrèce, les Spinoza, les Buffon, les Leroux, Chateaubriand, Kafka, Roche et Pinget... Les dossiers, les manuscrits...

*

Ah ! quand on voit tous les plats ouvrages qui paraissent, que me conforte le rayon de gaieté qui s'échappe de ces livres, en dépit des proverbes, fussent-ils de Salomon...

•

C'est toujours le même plaisir pour moi : Sponde et les livres d'histoire, les correspondances et les anthologies, les bibliothèques elzeviriennes et les pléiades...

•

Et d'être auprès de vous, dans le cas infini que je fais de ce que vous êtes...



EN CLASSE

A la demande de Gil Jouanard, je suis allé quelquefois dans des classes de collège parler de poésie à des élèves encore enfants : ou plutôt, la leur montrer. Les écoutes et les réponses étaient libres et c'est alors comme si on remontait à la source. (Je me souviens : un jeune maghrébin avait envie de me montrer un texte. Je m'approche. C'était Le Dormeur du Val. Je lui demande alors s'il connaissait d'autres poètes que Rimbaud et il me répond : « Malherbe, monsieur. »)

Les trois textes qu'on va lire ont été écrits par des élèves de sixième du Collège Joseph Vernet, à Avignon. Le professeur, Madame Romuald, avait proposé à la classe, une transposition de deux de mes Villes Ouvertes qu'elle lui avait lues, Memphis et Troie. Les enfants se constituèrent en atelier d'écriture et il en résulta plusieurs textes, dont les trois poèmes que voici.

J.T.

AVIGNON

Les papes sont maintenant vieux après cinq siècles
Ils prient, mon Dieu qu'ils aiment prier.
Le fait est que le fleuve va vite
Et que ses côtés sont boueux
De pierres taillées, le rempart est large
Plus que la prière désolée.
Les fidèles se sont arrêtés
De demander une faveur.
Et la coupe où restait
Le vin qu'on leur offrait
Est maintenant vide.
Le silence prouve que
Les papes se sont retirés
L'horloge qui n'y est pour rien
Sonne pour donner l'heure.
Si vieille qu'elle nous fait rêver
Il reste Notre Dame des Doms
Dont le clocher surpasse les remparts
Pour montrer qu'elle, n'a pas disparu.

CHRISTINE (12 ans)

AVIGNON

Pas besoin de mesurer
Le Rhône et ses environs

Nous attachons les chevaux
Quand l'aurore aux doigts de roses
Nous apparaît sur un nuage blanc ;
Est-elle gracieuse ? Oui.

Le regard en forme de disque
Eclaire ce fleuve suivant son chemin,
Qui va droit à la mer.

Le disque s'est couché,
Derrière la montagne
Que personne ne peut atteindre.

La montagne est immobile
Et nous sommes ses esclaves,
Voilà pourquoi nous sommes tristes.

Des remparts construits si justement
Que plus tard on détruira
Sans s'en apercevoir.

Inutile de penser
Que l'on a une âme
Quand on ne la mérite pas.

CARINE - MURIEL
(12 ans) (12 ans)

LE CYCLOPE

Nous montons jusqu'à la grotte
Dès que nous sommes à terre
N'étant que douze hommes
Avec le bon vin donné par Maron

Quand il est aux champs
Inutile de se méfier.

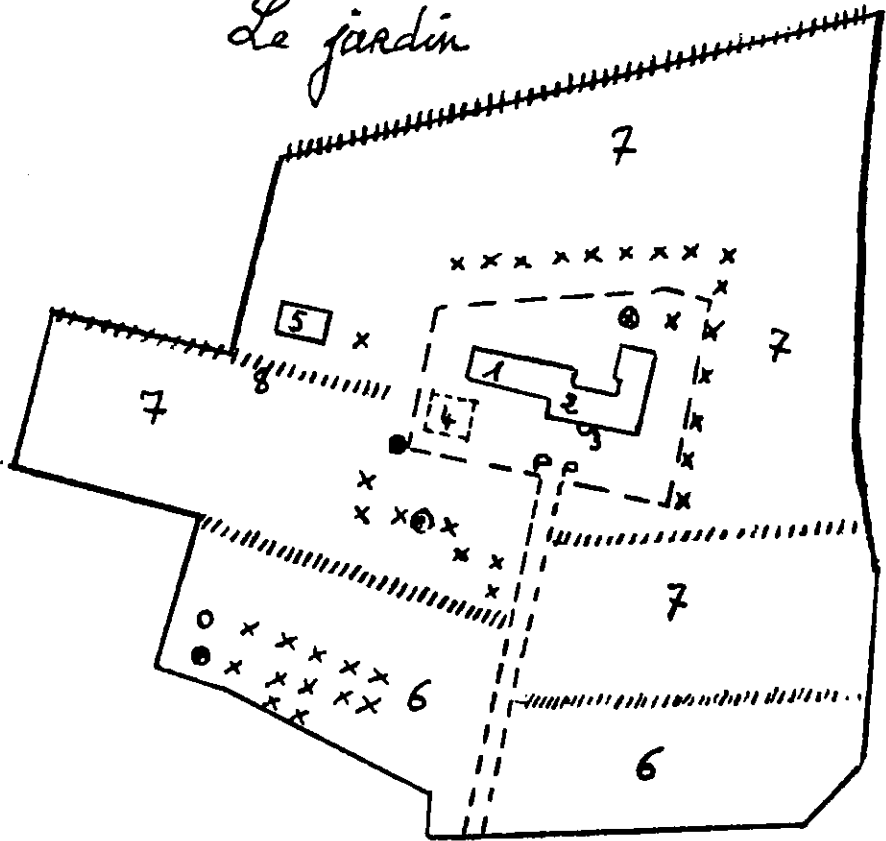
Nous voyons des claies
Chargées de fromages
Bondés sont les enclos
Par les agnelets et les chevreaux
Des stalles pour chaque âge
Il y avait aussi
Des vases en métal
Pleins de lait et de terrines

Il revient
Ramenant son troupeau
Et un tas de branches pour le feu.
Il soulève un énorme rocher
Le met devant l'entrée
Et ranimant le feu
Il nous voit tous.

Inutile de rêver
Nous lui crèverons l'œil
Nous nous évaderons.

BERTRAND - PHILIPPE
(12 ans) (11 ans)

Le jardin



- 1) Jeanette et Jean Tortel 2) Pepa, Paco, José 3) Niche de Kant 4) Bassin 5) Poulailler 6) Domaine de Jeanmot 7) Domaine de M^r Aymard 8) Cyprés-refuge des écurieils et des tourterelles
 # : cyprés xxx : arbres fruitiers ● tilleul contenaire ⊙ grenacher o plaqueminiors ⊕ figiers
 P : platanes conteneurs

LES RECETTES DE JEANNETTE ET DU JARDIN

La qualité du produit et le moment de la cueillette, le rapport entre la fraîcheur et la manipulation, donnent à la cuisine qui se mange toute sa chance de qualité. Et le tour de main (l'expression semble avoir été inventée pour désigner ce qui se passe entre nous et les casseroles, les poêlons et les fait-tout...), le tour de main qu'aucune forme écrite de recettes ne peut dévoiler. Chez Jeannette et Jean Tortel, la cuisine commence bien avant la porte. Sur le terrain. Elle commence avec le regard sur le plant d'artichaut (ça se voit aussitôt : un artichaut qui a du foin est un artichaut trop vieux, pour la bonne bouche), sur la levée d'asperges (avoir l'instrument qu'il faut pour la couper en profondeur). Elle commence dans la tête.

Oui, la cuisine commence dans la bouche, dans la bouche vide : celle qui parle.

Avec tout ce qui s'y mêle pour se dire : savoir que l'œuf du jour n'est pas le bon pour l'œuf coque (il le faut au moins de la veille — comme pour les truites, ajoute Jean), savoir que le melon lorsqu'il est très bon, s'appelle un « simelon » (de sire melon ?) et qu'on le juge au fond de la bouche, après avoir tâté le pécou du doigt (l'aréole). Et il (le melon) devient meilleur encore lorsque vous apprenez qu'en Provence intérieure on parle d'une « héminée » (entre 775 et 800 M2) de melons et que rien n'est plus difficile à cultiver.

Le goût des saveurs, le goût des chairs (« bœuf saignant, mouton bëlant ») gonfle et s'arrondit du goût des mots (car on mange les sépales de l'artichaut, l'embryon de l'étamine et du pollen). La cuisine du jardin, c'est encore beaucoup mieux que la cuisine du marché : elle naît parmi les arbres et les arbustes, les haies et les fleurs.

Aubépines, lauriers-roses, jasmins, lilas, forsythias, pervenches, rosiers, violettes, saxifrages, narcisses, « 14 juillet », zinnias, glaieuls, seringas, iris, jonquilles, dahlias, jacinthes, primevères, tulipes... donnent de leur tendresse, ajoutent à la richesse méridionale des plats un peu de leurs odeurs, une pointe, une tournure... Cependant qu'abricotiers, pêcheurs, cerisiers, pruniers, néfliers, grenadier, plaqueminiér, fraisiers tiennent table parmi les salades de saison, les poireaux sauvages et les autres, les cebettes et les oignons, les cardes, les haricots, les pois (les gourmands et les petits), les fèves, les radis et les tomates, les courgettes, les aubergines et les poivrons, les blettes...

Alors, voici quelques recettes, pour que l'eau à la bouche trouve à s'apprivoiser.

H. D.

LES ARTICHAUX AUX PETITS OIGNONS

Prendre des artichauts violets — parce que même pour ce plat, donc à plus forte raison pour les artichauts crus, les macau sont moins beaux, déjà durs — les cueillir quand ils font l'œuf, avant d'être assez gros pour être vendus sur le marché. Couper le tiers (environ) supérieur des feuilles. Les partager en deux, dans le sens de la hauteur. Les laver. Les frotter de citron pour qu'ils restent bien clairs. Nettoyer des oignons nouveaux, ce que nous disons les « cebettes ». Une ou deux par artichaut. Mettre pas mal d'huile dans votre plat. A chaud, mettre les artichauts et les cebettes, avec trois-quart d'un verre d'eau. Couvrir, laisser aller le feu. Après une demi-heure, ou un peu plus, tâter de la pointe du couteau. Ça doit être fondant. S'il reste de l'eau, laisser évaporer. Avant de servir : un jus de citron et (capital !) une ou deux gouttes d'huile d'olives fraîche.

Compter cinq ou six artichauts par personne.

LE CLAFOUTIS

Ce que Jeannette appelle un clafoutis est un flan aux fruits, abricots ou cerises, de préférence frais (ils peuvent être au sirop).

Beurrer le moule. Ranger les fruits dans le fond. Préparer la pâte : 3 œufs, 3 grosses cuillères à soupe de sucre, 1 cuillère à café de farine, 1 grande boîte de lait concentré non sucré. Bien battre ensemble, verser doucement (pour que les fruits restent bien en place) dans le moule. Une demi-heure, à peu près, au four (Th. 5). Regarder. Quand le flan est pris, arrêter le feu, laisser au four finir de cuire. Servir tiède de préférence. Léger, délicat, délicieux...

LES POIVRONS AU FOUR

Les laver. Les laisser entiers (oui, ne pas les couper, ni les vider, avant la cuisson). Les mettre à feu doux, au four. Ils rendent un peu d'eau. Les tâter, ils doivent devenir très mous (difficile de donner un temps de cuisson : ça dépend de la qualité des poivrons, de l'époque...). Les laisser refroidir au four. Ensuite les peler. Les mettre dans un ravier après nettoyage. Saler (légèrement), poivrer et recouvrir d'huile d'olives.

Quand ils sont de saison et particulièrement goûteux, éviter d'ajouter de l'ail, comme le font les parisiens, c'est dommage.

LE GRATIN DE COURGETTES

Emincer des oignons. Les saler. Les couvrir. Dans une poêle assez profonde. Laisser doucement cuire jusqu'à ce qu'ils deviennent fondants (sur-tout pas roussis). Couper les courgettes en rondelles après les avoir épluchées. Les courgettes sont petites et très cylindriques. Il en faut 7 ou 8. Egalement 4 ou 5 tomates, épluchées et épépinées, coupées en morceaux. Tout mettre ensemble dans la poêle avec les oignons tombés. Laisser bien mijoter. Petit feu. Quand c'est bien fondu, ajouter 2 œufs entiers, 1 cuillère de farine (une cuillère à soupe), un peu de lait condensé non sucré, jusqu'à ce que le mélange deviennent souple, un peu de fromage de gruyère rapé, quelques coquilles de beurre. Passer au four.

Une merveille, une légende.

LA BOHEMIENNE

Des aubergines. Pas trop grosses. 6 ou 7. Les peler, les couper en dés. Faire revenir, très doucement, un gros oignon dans de l'huile d'olives, en couvrant la poêle (profonde). Rajouter les aubergines. Saler légèrement. Laisser rendre l'eau. Ajouter ensuite 2 tomates pelées et épépinées, 2 poivrons coupés fin en les nettoyant de leurs pépins. Laisser aller au feu très lentement. Poêle couverte. Il faut au moins 1 heure. Une fois cuit, et seulement alors, poivre, correction de sel. On mange. Tout de suite.

Le dû des dieux. La récompense.

Note : Comme vous l'avez remarqué, pas de courgettes. C'est une bohémienne, pas une ratatouille.

GELEE DE COINGS

(Une dizaine de) coings. Enlever le pécou. Les laver. Ne pas les peler. Les faire bouillir dans pas mal d'eau.

C'est alors que monte l'odeur. L'odeur du coing, comme rassemblée en un verger.

Utiliser une aiguille à bas : quand l'aiguille traverse le coing sans forcer, plonger les fruits immédiatement dans de l'eau froide. Pour les empêcher de rougir : un secret pour conserver à votre pâte de coing cette blondeur, cette clarté qu'il lui faut pour convenir. Pour régaler.

Une fois refroidis, les peler. Puis enlever le maximum de pulpe. Passer la pulpe au presse-légume. Peser la pâte obtenue. Ajouter le même poids de sucre. Remuer. Remettre sur le feu dans une casserole à cul épais. Remuer tant que le sucre n'est pas bien fondu.

Après l'œil, l'oreille : dans votre casserole, la pâte doit faire un « floc ». Puis : floc, floc, floc, floc... C'est le moment, exactement le moment de la

retirer du feu. La pâte est devenue liquide. (Ne pas laisser refroidir sur le feu). La verser dans des récipients. Des pots, si on veut la conserver, des pots un peu profonds. Dans une assiette creuse, ou un bol, pour la manger dans la semaine.

Note : Attention aux cognassiers greffés ! Ils donnent des coings sans odeur. Coings sans odeur, pâte sans saveur.

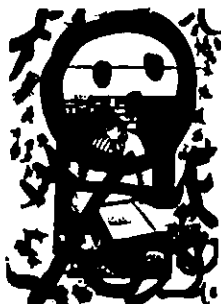
THON A LA CHARTREUSE

Tranches (assez épaisses) de jeune thon. Chartreuse : probablement à cause du fenouil.

Au fond d'une cocotte : quelques belles branches de fenouil, un peu d'huile d'olive. Un lit d'oignons émincés, un lit de thon préalablement nettoyé (enlever les peaux et l'arête du milieu) et coupé en morceaux, un lit de tomates pelées et épépinées, un lit de poivrons en lamelles, un lit d'oignons, un lit de thon... Finir par un lit de poivrons.

Arroser légèrement d'un peu d'huile. Laisser aller à très petit feu. Longuement. Sans tourner. Une bonne action. La gloire fringante.

Recueillies par Maryse Bezagu.



L'ERMITE DANS LE VERGER

pour Jean Tortel

I

La distance prise est petite.
Y reposer.
Festin, festin de l'air
qui moud le temps, les buis.

Et pas un cri
pour croire soi
plus grand que le cœur du rosier.

II

Tête serrée
prise dans les lettres d'*homme*
(des cloques sur le lait).

Quand tombe la pente,
il comprend mieux l'été
venu
pour disparaître.

III

L'herbe brûlée : présages.
Ou des fossiles dans la terre, marquant le sol
à *cet endroit*.

Plisse une ride
que rien ne suit.
D'un bord à l'autre pennes du temps
pour dire qu'une fois
il ne fut plus même
temps.

IV

O quelques arbres.
Parures ou quoi ? leurs angles distancés.
Mousses gravitant sur l'abîme.

Ni rien pour moi :
tronc dominé, courbes servantes,
l'air au travers.

Des mots souvent ouverts sur l'ombre,
entés sur l'ombre
que j'invente.

V

Puis, détournant
le ton des choses vers un ciel rond,
il se convainc
du peu de volume de l'ombre.

Sur la trace là qui recule,
l'ortie vigile en fleur
plus vive
mais qui n'a pas blessé.

VI

Des meules qui s'engrènent
sur la terre vertigineuse.
Alors
pousse un très dur et bleu chardon.

Tiédissent des feux si gravement
que rien n'en passe dans l'heure,
sauf
l'épaisse fumée intérieure de la
survivance.

VII

Son appui mural
aime les mots sans les tenir.

Il ne laisse pas de place
aux corbeaux, manne de l'orage.
Il caresse l'instant contre ses mains docile
comme un cou de tourterelle.

VIII

Sagesse (qu'on dirait
prise dans les ronciers du bord)
d'un seau qui tombe, d'une bêche.

Et les frênes s'inclinaient
offerts aux orages.

IX

De cerisiers en morts célèbres,
un fleuve passe.
Il écarte les mains qui posent
leurs fers brûlants.

Et non pas en prendre le gué.

S'adosser aux cerisiers
plus rouges que la mort.

X

Le matin plus bleu.
Quoi perce les allées ?
La tranquille ciguë gravite.

Peupliers çà et là
modifient la durée
par fontaines verticales.

Retenue, neutre
une voix.
Elle dit des proverbes.
Ils ne furent pas dits.

DE TERRESTRES CONSTELLATIONS

*à Jean, ces notes éparses à présent
rassemblées comme pierres blanches
au bord de sa route.*

L'ELU DE JADIS

Assis à sa table de travail à guetter l'éclosion du poème, comptera-t-on sur un miracle ? L'oiseau des contes de fées n'entrera pas de nuit par la fenêtre pour délivrer les mots.

Inspiré, thaumaturge : feignant de violer un secret professionnel (quelle profession ? quel secret ?), trop souvent ceux mêmes que tourmente une confrontation dévorante ont, pour n'être pas écrasés par le doute intérieur peut-être, imprudemment donné dans le panneau. Acceptant leur mise à l'écart, sous le couvert d'une soumission à des forces étrangères. Exaltant leur solitude — justement peut-être ; hélas ! non sans aliénation, non sans servir aussi d'alibi. Douaniers de l'inconnu masquant ce qu'ils avaient pour seule raison de faire pressentir (quelle autre solution, à vrai dire ?), par là entrés d'eux-mêmes dans le rôle, le seul, que la société voulût bien leur laisser jouer.

Pythie, mage, prophète, poète maudit, étoile au front — figures (elles furent vraies, mystérieuses) brouillées, enténébrées, balayées à leur tour, plus propres aujourd'hui à rasséréner qu'à inquiéter : aux confins, marqués de l'oblitération de l'histoire, font bonne garde des êtres, des hommes de vigie. Qu'importent leur obscurité, leur aberration, leur folie, les dangers que signalent leurs messages, s'ils ne sont que garde-fous ?

La main à plume vaut la main à charrue. Peine, assentiment, assujettissement quotidien, ici comme là. Mais le paysan à son labour n'accomplit plus un geste rituel.

Loin de nous fier à de vains espoirs, nous n'avons choix que de vivre dans le silence, l'attente, toujours lâchant la proie pour l'ombre. La lampe éclaire une table nue, une feuille blanche. Ne reste, pour tout miracle (mais que prendre ou comprendre ?), qu'à ruser avec le néant.

(1963)

R I M E

*Du sein des ténèbres muettes deux notes
ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, —
et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt.
Sois bénie, ô première octave...*

Nerval

L'étang de la *Gruère* (touchant aux lieux de l'enfance), miroir net et nocturne ; la *bruyère*, de toute évidence née sur ses bords que brûlent par nappes les rousseurs d'un feu : mots faits l'un pour l'autre, tirés l'un vers l'autre, l'un par l'autre vivant, s'appelant, s'unissant, foyer (dans la langue) d'où viennent les choses elles-mêmes. (D'abord n'auront été qu'images, n'auront eu réalité que par ouï-dire).

De *Gruère* à *bruyère*, par une confusion accidentelle (dans le temps de gestation, formation, transformation où les mots, le feu d'artifice des mots pouvait tout dire, tout suggérer, susciter, défaire et refaire, rebrasser) jaillit sans raison, irréfutable, de toutes la première rime.

Ecart comblé en même temps que creusé, presque nul. (moteur cependant), quoi de plus incompréhensible (cependant juste) que ce glissement d'une chose en une autre, identité tablant sur la différence, passage — créateur, recréateur — par le Même, écho initial d'emblée répercuté, prolongé à l'infini ? (De même un seul pas résume toute la route.)

Lieux, lieu de naissance (si la poésie était à naître) obscurément reconnu tel après coup (n'avons-nous réponse à donner de jour en jour à notre passé à la faveur d'heureuses, de fortuites alliances ?), reparcouru il y a peu. En ces parages accessibles par d'étroites passerelles de bois, d'un rondin heurté à l'autre résonne et s'étouffe, répété, le bruit des pas. La terre, envahie, gagnée par en-dessous, s'effondre. Sur l'eau noire et muette (mais la *bruyère*, l'apaisante *bruyère* !) rôdent ombres et lueurs.

(1982)

LE REPLI LYRIQUE

Conscience poétique, peut-être, celle qui éprouve douloureusement d'être séparée, dont le manque, au plus intime, rejoint l'écart creusé par une communication aux moyens envahissants, toujours plus médiate, prompt à niveler, pervertir, reléguer ce que nous désapprenons (au sens fort) de partager.

Ecart, déchirement : appelé (par définition) à unir par un chant, n'avoir malgré soi pour dernière ressource qu'une parole vaine, ou réduite à un moindre viatique, ou reprise par le silence, le blanc de la page.

(Mais le vide parle, — ô ferveur ! —, nous requiert).

Pénurie (ce n'est le mot), anéantissement plus ou moins consenti de soi (à défaut d'autres termes) : à telle aune s'évalue la surabondance d'objets, de "progrès" et "perfectionnements" de tous ordres, de gadgets sous lesquels nous croulons, perdant le contact avec les êtres, les choses.

Par chance la poésie, invendable, s'excepte.

Rien d'un repli lyrique non plus que d'une concentration égoïste sur soi là où — avant-poste plus que refuge — n'importe plus que d'être (dans tous les sens) détaché, de dire le besoin, la nostalgie, l'espoir d'autre chose, impossible.

(1968)

DE TERRESTRES CONSTELLATIONS

Le mur (le contraire d'un mur) bleu, lac limpide, liquide firmament, la chambre bleue (le contraire d'une chambre, sol, plafond, parois), le bleu (immensité devenue lieu) pâlit, s'estompe aux abords de la ligne d'horizon (l'autre rive, enneigée), coupe crépusculaire mouvante et fixe.

Comme si la nuit allait venir des étendues brillantes et nues où peu à peu, dans le soir, de terrestres étoiles en de terrestres constellations s'allument, s'ordonnent, se répondent à la manière des strophes, des vers dispersés sur la page, vibrant.

La page blanche, origine et fin ; sa sollicitation, sa paix. N'ayant nulle promesse à tenir. D'elle-même débordant ses propres limites.

Telle, de l'autre côté, la rive où s'absorbe le jour.

Immobile, fervente, la plume alors reste suspendue au-dessus de la feuille, donne congé à des mots délivrés de leur poids (ou les choses, ou, en nous, le sentiment). Rien de plus que reflet, bruissement, transparence au point que le poème — doucement, insensiblement — glisse, inécrit, à venir, verse dans l'oubli.

(Reviendra, vivra, encore et encore.)

(1984)

BIOGRAPHIE

La langue le lacéra comme une écharde
le puits vint boire dans son œil
la blessure étendit ses ailes sur un chêne
le voila d'encre et tira le rideau
sur l'enfance jetée hors de la scène
la rose remontait sa vomissure,

L'agneau rituel lécha les vitres
le traversa laine rouge d'automne
le vin amputé frappa de son pilon
la porte enfiévrée des épiphanies
avec ses rats ses clés ses sacs percés
le rêve crevait la peau comme du pus
et l'étoile éclatait sous les paupières.

Il s'étira lopin de rien caoutchouc du néant
de terre en terre la parole à béquilles
la langue enflait dans sa serrure et la verrue
de sa vie entraînait dans son œil
il alluma la mer la vit en cendres
sous sa robe craquaient les os de la terre.

Un diamant à moitié assommé dans le pain
éparpilla ses dernières miettes de généalogie
mais pour celui qui souffre où est la frontière
dont on arrache la racine où est la lèvre
de l'autre côté de la plaie
zébrant la face interne de la mort ?

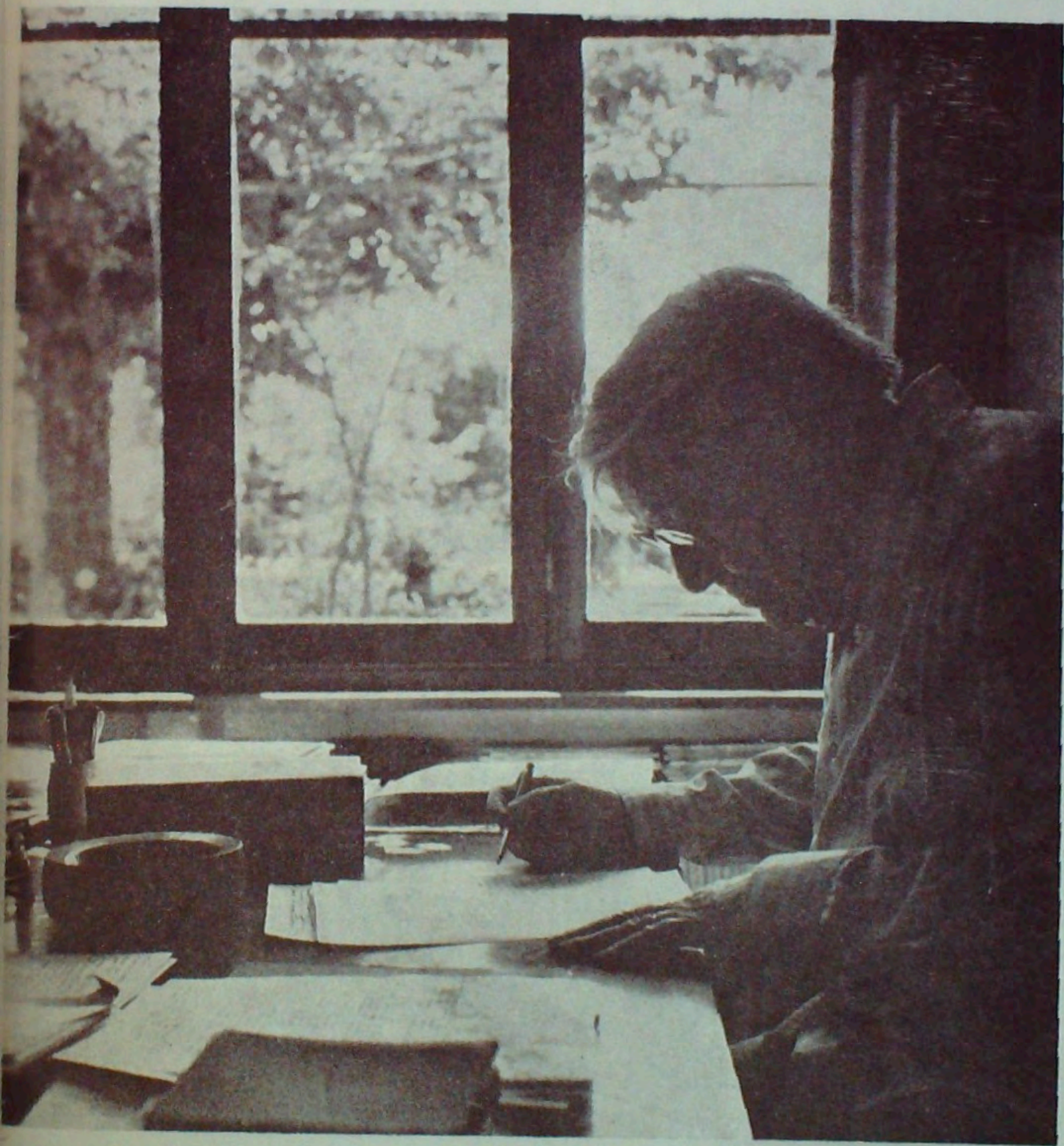
Le rescapé trempé de pierres les yeux peuplés
de termites hagards celui qui n'a plus rien
à perdre que sa mort sa mort encore vierge
il crie son nom l'écho le gifle
il écrase l'écho comme un serpent
et l'air à demi saoul sort de son œuf.

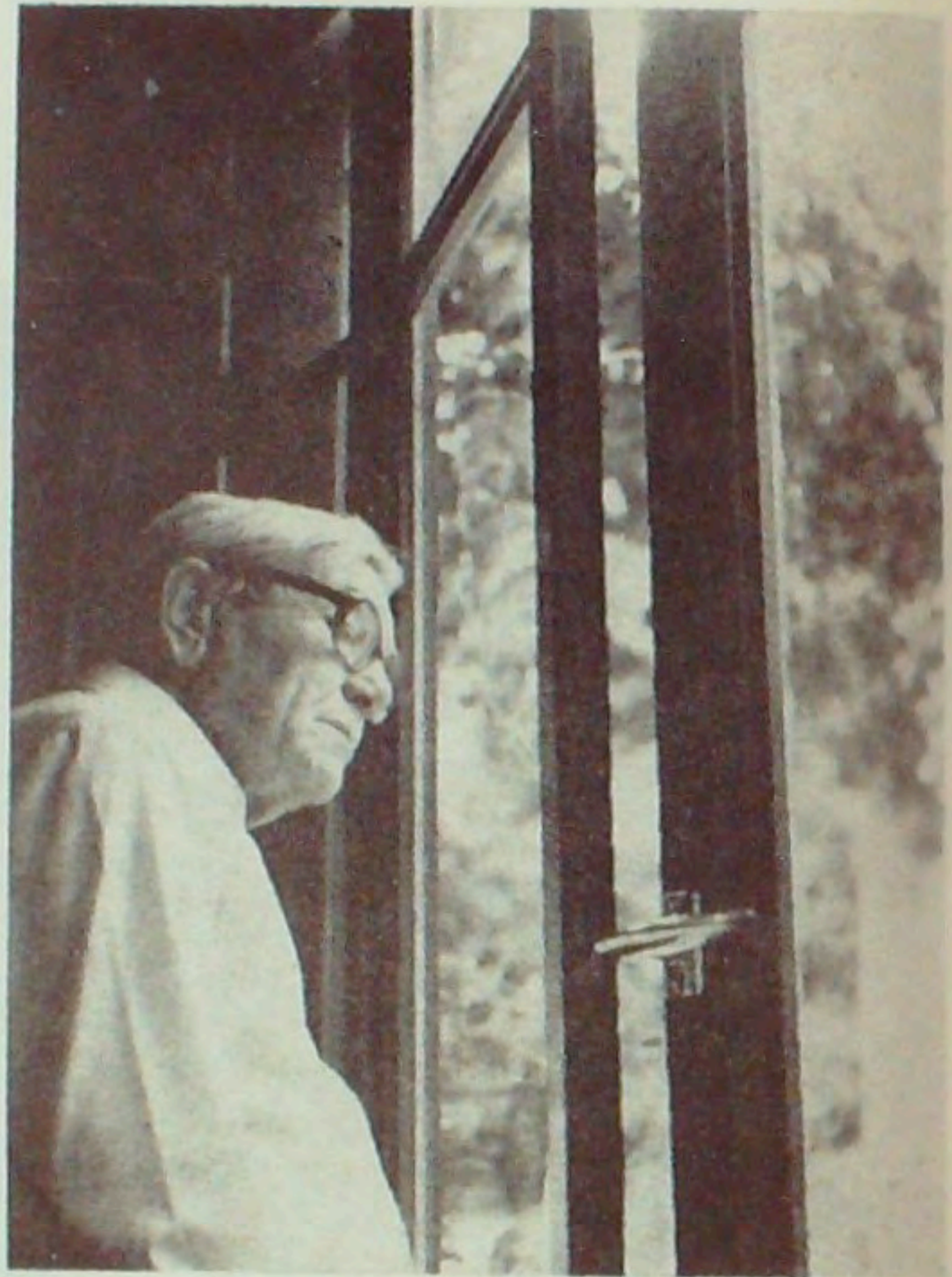
La dernière feuille verte retourna sa carte
la dernière ortie refusa l'aumône
brisée la vaisselle de la forêt forcées
les menottes du clair de lune tout le sang
semblable à la naissance lui montait aux tempes
et frappait avec son heurtoir les ténèbres
d'où tombaient des quartiers de viande et de ciel.

Regardez je suis de corde je m'échelonne
par tous les degrés de la faim et de la folie
je suis le clou planté sur un souvenir
et vous qui croyez être en croix battu
par l'écume des cormorans vous n'êtes
qu'un fer rougi pour les sabots du futur.

L'ossature mordait à belles dents sa pomme
que reste-t-il sous la roue dentée des regards
quel vieil abîme sans ses gants quelle auberge
d'aube éventrée de baisers rouillés
qui grincent parmi les engrenages
des amours enterrés dans leur propre oubli ?

Je me hisse dans vos cheveux j'accepte d'être un pou
sur la tresse du ciel dans la corbeille de noces
de vos aisselles de vos cils marécageux
je me vêts de ce sexe habité de chenilles
qui tantôt le métamorphosent
en papillon de nuit tantôt en fil de foudre.









LA TRANSPARENCE

à Jean Tortel en affectueux hommage.

Le château, la caverne, où se trouve le lieu
De ma naissance au poème, à la rose ?

Où se trouve le jour
Où se taira ma voix, où l'encre sera blanche ?

J'écarte les broussailles,
Je lis mon nom sur la peau d'un serpent.

Je le sais : sous la mer
Existe une autre mer. Je le sais : sous la terre
Est mon pays futur.

Pourquoi ne dis-tu rien,
Toi l'écriture au ciel se déchirant
Dans un nuage où se battent les anges ?

Toujours l'énigme, et toi le sphinx,
Tu vis en moi pour ne rien me dicter.

A toi ma peur, c'est là mon seul courage.

LE PASSAGE

J'attendais l'autre.

Il vint.

J'étais parti

En restant là.

Et moi qui le cherchais

Dans un ailleurs, je le voyais ici.

Qui me dira comment rejoindre un cri ?

(Je saluais bien plus bas les aveugles
Et j'entendais qui me parlait sans voix.
La fleur m'était murmure. Et tout oiseau,
De mon parfum l'envol et la semence.)

Parfois j'écris.

Un inconnu me dicte

Des mots nouveaux.

Ils sont ma connaissance

Et mon miroir.

Je crains de leur survivre

Ou de mourir sans les garder en moi.

Sinon le temps, sais-je qui m'interroge,

Qui me répond ?

Je m'ouvre et je me ferme

Car je suis porte. Et des rêves s'évadent

De ma prison bien trop grande pour moi.

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

POUR SALUER CREVEL

- LÉON-GABRIEL GROS *Pour saluer Crevel*
ANDRÉ GAILLARD. *Portrait contemporain : René Crevel*
CARLOS LYNES *Tel qu'en lui-même...*
RENÉ CREVEL *Au carrefour de l'amour*
Trois lettres inédites
-

- JEAN TORTÉL *Equivalences arbitraires*
PÉRICLE PATOCCHI *Pure Perte*
ANDRÉE CHÉDID *Poèmes*
FRANZ HELLENS *Ennui*
ROBERT ROYNI *Poèmes, dont quelques pythiques*
PIERRE DELLA FAILLE *Principauté*
ROBERT SAUTEREAU *Raisons Premières*
BERTOLD BRECHT *L'indigne vieille*

ESSAIS

- ROGER MUNIER *Contre l'image*
ALFRED MÉTRAUX. *Le mariage mystique dans le Vodou*
COLETTE GARRIGUES *Le primitif d'un art nouveau*

CHRONIQUES

- par LÉON-GABRIEL GROS, JEAN FABRE, PIERRE GUERRE,
GEORGES BALANDIER, ROBERT LAFONT

Les Livres — Notes



AU SEUIL DU GRAND AGE

Ténèbres vertes
Plus lourdes qu'en été
Froides et trop longues
Inutiles après les pluies
Bizarres parmi les bois clairs

Vingt-quatre ans déjà, vraiment, depuis qu'une heureuse rencontre, dont ma mémoire incapable a oublié l'occasion, permit à ces vers de Jean Tortel de paraître chez l'éditeur lausannois Mermod, un ami bientôt pour lui comme il l'était déjà pour moi ? J'avais été très sensible à ce recueil, *Explications ou bien regard*, comme je le fus un peu plus tard à *Elémentaires*, paru à la même enseigne, où Tortel avait fait un pas de plus vers lui-même, sans plus trace d'échos, ni même d'hommages, à ses lointains maîtres.

Après *Villes ouvertes* et *Relations*, où j'entrai encore de plain-pied, j'ai eu, par moments, plus de difficultés à le suivre, à mesure qu'il s'éloignait des contrées poétiques où je me sens le plus à l'aise ou en alerte, attentif, prêt à réagir. Parce qu'il se risquait, par exemple, à user d'un langage de moins en moins « flatteur », « convenu », parce qu'il creusait son jardin de plus en plus profond, sans se soucier d'autre chose que de serrer d'aussi près que possible les questions qui se posaient à lui depuis toujours, ou peu s'en faut. Il y a eu ainsi, depuis lors, cinq ou six recueils de poèmes, jusqu'au dernier paru, *les Solutions aléatoires* ; il s'est écoulé près d'un quart de siècle, on me dit que Jean Tortel est octogénaire, et je me demande si je ne me sens pas quelquefois plus vieux que lui — et avec tout cela, chose étrange, dans ma « boîte noire » à moi, tout ce temps écoulé, je n'arrive pas à le saisir, à y croire vraiment.

*

Il me semble avoir été assez impertinent un jour pour souhaiter, je ne sais plus où, qu'un orage violent (ce météore si cher à Tortel) vienne un peu bousculer ses feuillages et ses feuilletts, et les rapports qui me paraissaient finalement un peu trop aisément établis entre les uns et les autres, comme selon une variante nouvelle du défi de Rimbaud : « La main à plume vaut la main à charrue »... Et sans doute n'est-il pas tout à fait inexact de dire que l'algèbre et la géométrie ont dû veiller, telles de nouvelles muses, sur certaines pages de notre auteur. Il est un peu vrai

aussi que les équations page-lit, page-sol, page-fenêtre et leur long cortège de corollaires m'ont fait craindre quelquefois que nous ne sombrions un jour, nous tous, ou presque, dans cette forme particulière de narcissisme (ou suis-je en train de blasphémer, chers Mallarméistes ?)... Et je repensais volontiers à Borges, accusant notre littérature d'un peu trop « cour-tiser sa fin ».

Il y aurait beaucoup à dire là-dessus, mais ce n'est pas le lieu. Et n'y a-t-il pas, en revanche, quelque étroitesse d'esprit à vouloir communiquer aux autres ses propres doutes, les ramener de force à ses propres piétinements ? Jean Tortel, lui, cependant, faisait mieux : il persévérait, non pas dans l'erreur (rien de diabolique chez cet homme si bon, si clair, si rayonnant), mais à errer entre table et jardin, à mesurer, recenser, à réfléchir, inlassablement, sur la limite et l'illimité (son plus grand sujet, peut-être, en fin de compte ?), comme quelqu'un de fasciné et de patient. Et le temps, « ce grand sculpteur » (pour parler comme l'Académie faite femme), travaillait en effet sur lui, mais autrement que je ne l'avais imaginé ou rêvé ; c'est-à-dire que Tortel, loin de s'être arrêté, figé en ce moment d'équilibre heureux où je l'avais découvert, avait vécu, s'était de plus en plus rapproché de lui-même en se dépouillant, en se risquant aussi — comme n'osent plus guère le faire les écrivains vieillissants — et quelquefois jusque dans un espace abstrait, plutôt aride, dont il ne semblait pas craindre qu'il décourageât le lecteur ; se concentrant de plus en plus, avec une sorte de tranquille insouciance de toute facilité, d'oubli ou plutôt de refus du divers, du charme (du pathétique aussi, bien sûr, et plus encore de l'emphase : ce n'est pas lui qui se fût écrié : « Grand âge, nous voici... ») ; et je ne dirai pas, non, que je l'entendais toujours dans ce nouveau langage, ni même que je lui donne à tout coup raison d'en user, ayant quant à moi de plus en plus besoin non seulement d'espace, et de souffle, mais aussi de leurs multicolores, odorantes et multiformes émanations ; et du particulier, contre le général. Mais comment ne pas voir qu'il conquiert ainsi à la poésie de nouveaux territoires, et que dans ces zones internes où il s'est aventuré tout récemment, essayant de comprendre « comment ça marche » au dedans de lui, dans ses veines, dans son crâne, on est bien loin du narcissisme, et de nouveau, peut-être, plus près de ce XVI^{ème} siècle qu'il admire et où poésie et science quelquefois se rejoignent ?

Et il faut se faire très attentif, parce que moins que jamais Tortel élève la voix, pour percevoir, derrière le titre le plus volontairement neutre : *Cela se passe* (poème qui fut, avant de s'élargir dans *les Solutions aléatoires*, un beau petit livre chez Orange Export Ltd), comme dans une sorte de dessin cubiste, en grisaille, ce très léger tremblement de la ligne qui distingue la poésie de la pure géométrie, la fêlure qui n'est pas cette fois-ci le passage à travers la haie, mais quelque chose de plus rapproché, dans le corps (et c'est tout de même différent d'une rature, même d'une page déchirée...) ; fêlure à peine visible ouverte d'entrée de jeu par la conjonction hypothétique :

S'il en reste
(Des paroles des jours)...

C'est là que mon oreille, un peu rétive, on l'a compris, à l'abstraction, se dresse ; c'est à ce moment-là que j'écoute à nouveau le poète entré dans son « grand âge » : comment il parle, ayant encore gagné en clairvoyance, comment il dessine ses tardives « figures », et il n'est pas surprenant

que ce soient figures d'hiver (« *Les objets se réduisent/ A leurs tracés gris blancs que cerne/ Un vert décalé sans lustre /Ni miroitements ni ravages* »), ni qu'y paraisse (pour la première fois dans l'œuvre ?) une tombe parmi l'herbe ; et s'il s'y trouve encore quelques traces de couleur, ce sera par exemple celle de la « pluie violette », belle comme un violet de Morandi dans la pauvreté recueillie de ses objets familiers (et il y a une analogie entre ces deux recueils, ces deux progrès dans la concentration et le dépouillement, même s'il ne faut pas la pousser trop loin).

On voudrait dire : cela se joue à une hauteur nouvelle, très grave dans ce comble de discrétion, cette quasi sécheresse de la ligne. Mais ce ne serait pas exact, il ne s'agit pas de hauteur. C'est plutôt (me semble-t-il, et je suis bien indiscret d'intervenir là), sans que Jean Tortel ait bougé d'un pas, quitté d'un pas son lieu, comme à une grande distance, comme à l'extrémité de quelque chose où il n'a pas craint de s'avancer sans bouger : aventurier sans la mondre apparence d'en être un, ou jardinier qui n'aurait plus d'outils que très pauvres, qui tracerait des lignes de plus en plus interrompues, seul à l'extrémité de l'espace intérieur, et surpris, pas très rassuré non plus, donc *vivant* comme au premier jour :

Le souffle incertain prépare
Je ne sais quoi.

DIX BRANCHES DE LILAS POUR JEAN TORTEL

1. « *L'encre peut-être transparente
Ou qui sera
Claire intérieurement.* »

Nous voici acheminé au cœur du débat : le corps obscur des mots peut être traversé et s'éclairer du dedans. Il faut, informé de l'épaisseur, creuser. Il y a là quelque fissure par où circule du jour, un passage pour ailleurs, ce lointain grave, ce qui reste de jour. Et des soirs encore pour la fête, le tournoiement, la roue de roses.

2. « *L'alternative
De l'obscur et du clair se joue
A l'intérieur du feu.* »

Ainsi deux corps se regardent. Pour se parcourir. Et je ne crois pas que la flamme s'effondre jamais : elle fuse de divers lieux, rapproche, aboutit, trace et dispose, réinscrit. Les figures en elle qui sont les nôtres oscillent, se dénouent, offertes, jamais lasses du grand silence qui les rapproche. Un lieu alors toujours nouveau se crée dans « *l'alternative De l'obscur et du clair* ».

3. « *... des paroles
Ou plutôt renverser en elles
Ce qui est là.* »

Le corps contient les sens, réunis, mêlés. Les désigner sera inévitable. On ne sait pas, tant les autres nous appellent, qui rayonnent eux aussi. Le futur est proliférant. Toujours cette masse avec ses lignes, ses orages, ses miroirs contredits. Sans solutions qu'elles-mêmes, les paroles — chair renversée, bouleversée, déchirante. Et l'afflux du visible, le conseil, la raison.

4. « *Le nom nécessaire et choisir
Séparer dire* »

On le *Non* nécessaire. Il y a du refus dans toute désignation. C'est appeler et c'est retrancher. Abolir (dit Mallarmé). Ici toute absence sera savoir et réalité. Une façon de résoudre et un enchantement. Faire, défaire, infiniment, malgré le souffle incertain, l'aveugle vie, ce tourbillon incombustible, figurant une espèce d'abîme, un blanc définitif. Où tomber, heureux, peut-être.

5. « ... tracer des limites
Probables à ce qui serait
Impossible »

L'un des chiffres de la poésie. Son travail et son gouvernement. J'ai quelquefois rêvé d'un espace furieusement ouvert et circonscrit à la fois, sans perte, où le hasard aimanté par la foudre, inscrirait l'insolence de sa règle. Tout y serait justifié, les taches, les trous. A la fin ça recommence. Et c'est l'horloge : fabuleuse exactitude.

6. « ... mais
La dérive des feux disjoint
La demeure nocturne. »

Ou c'est l'or du ciel qui circule entre les fleurs, lèche nos doigts, brûle sans brûler. Ici nul plafond que donné, sans mesure, sans égarement. Les cercles qui ne ralentissent pas, la nuit décelée, la langue claire. Nous aurons saisi l'essentiel comme une corde de feu dans les mots.

7. « ... vers
L'espace qui refusa
Qu'on le rature. »

Ce lieu antérieur à toute parole, il faut bien qu'il se perpétue. Tenir est la loi. Avec cette lumière qui foudroie nos limites. Les directions, les origines, les objets distincts. Pénétrer, c'était cela. Quand nous sommes parvenu à l'intérieur, avec notre image sur les parois de sel renversée, dans l'ensoleillement du lacet nocturne, tout était bleu et glacé, les réponses, les gouffres, l'étoilement. Sauf la frénésie des corps fabuleux, la bégayante lisibilité avait disparu.

8. « Une espèce de gisement
En apparence un tas
Qui palpite »

Sans inventaire, la maison véritable. Et ce mutisme de la Mère ! Dans ses yeux les clefs ne sont pas frivoles, ni la neige. Mais une somme de noirs nuits, le passé indivisible, l'interminable regret. Nous sommes le Temps, c'est sûr. La main ne tremble pas. Le monde vieillit. Une seule couleur. Douce, très douce nuit : le bleu n'est pas si vain.

9. « Le redire n'oblige en rien l'obscur
Ni de brûler »

Encre, promesse et floraison. Armés d'échos, un peu plus nous-mêmes, dans la cécité positive, la palpitation d'objets, la flexion des images, dans le rythme redit et la formulation des preuves, nous avançons, les yeux désirants, jusqu'à la chute. La condition d'égaré, le retrait, voilà notre lot, objet plus vaste.

10. *« Ça s'est aussi joué
Entre le pair et l'impair »*

Il y eut cette vitre verticale : l'absence et sa propre qualification : une composition indivise de volets et de lointains. Image sans épuiement. Un complexe de trous et d'ombres, ces germinations, plantes et fruits. Vivre fut entre l'allée claire et l'allée noire. Entre deux et trois, ou leur multiple. C'est ainsi que Jean Tortel, en ses propres termes justifié, avec un lilas dans les yeux, descendit au Jardin.

« UN PAYSAGE EST UN CORPS »

Un vers d'Eluard parle de « l'œil qui devient visage ou paysage ». Il est probable que Jean Tortel ne désavouerait pas cette étrange phénoménologie de l'échange, de la transmutation des substances. Probable même qu'il irait plus loin et affirmerait volontiers qu'un paysage peut être non seulement un visage ou un œil, mais tout simplement et tout uniment un *corps*. Pourquoi un corps ? Parce que ce mot, dans sa langue, désigne tout objet perçu par un sujet désirant. Donc un paysage, attirant et séduisant, fêté par l'œil, comme celui du jardin, est un corps. Inversement, un corps est tout ce qui s'inscrit dans l'espace de mon désir.

Là est sans doute la raison de cette insistance *corporelle*, qui marque son œuvre, dans toute son extension. Dès son tout premier livre de poésie, *Cheveux bleus*, publié en 1931, il y avait dans ses images (outre la référence baudelairienne, affirmée dès le titre, au concret d'une chevelure-emblème) un mouvement de salut à l'amour des corps.

Amour, Eros Charnel, jeune dieu de la mousse : une cantilène où blondeur, hanches, fruit lourd, gorges « comme une peau d'oranges lisse » composent une trame sensuelle qui se retrouve dans l'ensemble du recueil. Certes la mélodie est un peu appuyée, un peu facile, comme il est naturel dans une parole poétique qui oscille entre Baudelaire et le premier Mallarmé, mais cette présence vive du corps sensible est parfaitement repérable. Elle se confirmera, dix ans après, en 1941, dans un livre qui, portant le titre *De mon vivant*, ne peut pas ne pas être une sorte d'hommage à l'affirmation de la vie, la langue y a pris hauteur, distance, densité, mais le battement du sang sous la peau est là, irrépissable :

*Je m'approche du sang qui coule à l'intérieur
De ce corps, enfermé dans sa peau, sa fourrure
Sa tiédeur et perpétuel réveil devant la mort.
Je me colle à sa peau de bête et de femme
Sa peau douce et dure de source
Son pelage de terre et sa forêt de sang...*

C'est une violence qui s'exprime ici et interdit toute vision atténuée ou affadissante de la réalité du corps, et pourtant on devine que la *peau* désirée est, virtuellement, celle qui pourrait envelopper toutes les formes de la nature, toutes les formes du paysage, tout l'immense univers de l'apparence sensible, la peau de l'eau, la peau — douce et dure — de la source, la peau de la terre. Le corps, donc, devient un milieu unifiant. Il se définit à la fois par ses limites, qui l'inscrivent dans la réalité, le situent, le localisent, — et dans la poésie de Tortel, la référence à tout ce qui est limites, frontières, tracés circonscrivant un espace, est capitale en ceci qu'elle matérialise le visible en même temps et contient la parole qui l'exprime — et par sa potentielle absence de limites qui en fait une sorte d'objet-concept à l'ouverture illimitée. Objet du désir, on l'a déjà dit. Mieux encore : obscur objet du désir, et l'on verra plus loin pourquoi. Si le point de

départ est certainement le corps féminin, dans toute sa vérité immédiate, n'importe quelle *chose* concrète peut venir s'y rapporter, s'y substituer, s'y consumer ou s'y multiplier. Par exemple cette si obsédante tulipe que l'on découvre, vingt années plus tard, cette fois, en 1961, dans un recueil qui a pour titre *Élémentaires* et se désigne par là comme une tentative pour accéder à l'évidence des *éléments* qui composent la corporalité du monde. La voici, voisine de « l'autre corps » :

*Tulipe, o femme, et je commence à te détruire
Dans l'autre corps que tu contiens.
Je t'emprisonne, et désormais
Abstraite à partir d'une hanche,
La tige, la même courbe,
Sa verte chair il ne faut pas
Qu'elle évoque autrement l'amour
Qu'en supportant cette fleur.*

Cette chair-fleur, cette tulipe-femme n'existe en vérité que par ce corps qu'est devenu lui-même le poème où toutes les alliances du langage réalisent les combinatoires du désir.

On ne s'étonnera pas qu'à l'heure de la maturité poétique, les images du corps se fassent plus insistantes encore, mais cette fois dans un dépouillement qui leur donne un pouvoir d'abstraction particulièrement coupant, une forme non-figurative où la vraie nudité est d'abord celle du mot. On s'en convaincra en parcourant quelques textes de *Limites du regard*, qui est de 1971 (c'est par un pur hasard sans doute que mes dates-répères, dates de recueils importants, ont été 1931, 1941, 1961, 1971, je n'en tire pas de conclusions, je constate). On y verra, par exemple, que la rencontre de la fureur et de la figure (et c'est tout à fait vrai que l'on pourrait dire ici « fureur et figure » exactement comme Char dit « fureur et mystère ») peut être une manière de dire le corps dans sa plus grande intensité tout en lui imposant les limites d'une forme juste :

*Où la fureur ? sinon renversée
Dans ton calme et lui-même corps,
Figure, insolite manière
D'être ton mouvement.*

Contrainte d'essence classique, épure, qui trouve son expression extrême dans cet écartèlement du langage ponctuel, mis à nu, espacé, quasi épinglé, sur la page blanche, où semble ne vouloir se dire que le plus contenu et le plus tendu, autant dire le corps-silence :

*Cela. Ou le corps
Existe. Je sais.
Ce qui me regarde.*

L'ellipse semble en effet mettre en espace, mettre en scène, dans un théâtre très personnel, très privé, une intense « action restreinte », pour parler à la manière de Mallarmé, et pourtant c'est un vertige d'infinité, d'illimité qui se recèle dans la blancheur de ces mots. On en a comme la preuve un peu plus loin :

*Parler du même corps
Ce matin mais le même
Est différent on ne sait pas
Quelles sont ses limites.
Ni s'il en a.*

On voit donc que le discours sur le corps, chez Tortel, tient de l'asymptote. Il doit bien exister quelque part, dans sa conscience, dans sa mémoire ou dans son expérience, un référent, par rapport auquel sa langue prend ses distances, dans un mouvement qui est autant de rapprochement que de fuite. Je me suis demandé quelquefois où cela se situait, où était ce sol référentiel. La discrétion du poète, sa pudeur biographique, la morale même de son écriture ne permettent guère d'y prendre pied. Mais on peut au moins se dire une chose : c'est que la tranquillité apparente de sa vie va probablement de pair avec une très sérieuse prise en compte de l'universelle pulsion amoureuse. C'est le côté « lucrécien » de Tortel. Il a lu Lucrèce, il en parle souvent. Et l'importance qu'il lui accorde est certainement liée à la reconnaissance, dans son œuvre, d'un travail de poète qui ne sépare ni la matérialité du vers ni celle du monde d'un mouvement créateur du désir inaugural. La *nature des choses*, c'est au fond la seule base philosophique d'une tentative poétique, euphoriquement païenne dans le principe, qui tend à toujours vérifier la réalité du corps charnel par celle du corps écrit et à nettoyer l'une et l'autre des déguisements et des surcharges de la « superstition ». Ce qui revient à réaliser le vœu de Ponge de *désaffubler* la poésie, mais en étendant cette entreprise de mise au net à la pensée tout entière qui pourrait se cacher sous la poésie. Non seulement Tortel ne la veut pas métaphysique, mais — ce qui va beaucoup plus loin — il ne la veut pas du tout. Sa doctrine en ce domaine est au fond celle du plus robuste réalisme, conçu comme attachement à la matérialité des choses, fût-elle la source des plus extravagants élans de l'imaginaire. On en trouvera la preuve dans son goût très vif pour toutes les formes de la *paralittérature* à laquelle il n'a jamais cessé d'être attentif (une importante contribution, là encore, à l'*Histoire des Littératures* de l'« Encyclopédie de la Pléiade », à la demande de Raymond Queneau) : c'est que le roman noir, le roman policier, le roman de cape et d'épée, tout cet étrange attirail qui peuplait jadis une certaine littérature populaire, qui se retrouve aujourd'hui, dans des versions nouvelles, dans la bande dessinée, sont parfaitement intégrés à une vision de la réalité qui fuit conceptualisations et prises en compte philosophiques au profit d'une *cinétique* joyeuse des faits et gestes, de l'action, de l'événement concret. Tortel prend son plaisir à ce type de lecture et sans doute y rencontre-t-il un certain nombre de fantasmes, de dérives oniriques. Mais il n'a pas l'esprit assez surréaliste pour les prendre au sérieux : il se contente de les accueillir comme on ferait de quelque belle et bonne ouvrage fictionnelle qui, par ses grossissements et ses franchises, vous protégerait une fois pour toutes des équivoques de la *littérature*.

Et sans doute au fond de tout cela y-a-t-il aussi un corps ? Un corps romanesque, une charpente parfaitement repérable, stable et architecturée selon certaines règles pratiques. Objets indiscutables de désir et de plaisir, fussent-ils ludiques. Tout se ramène à la même évidence. Qui est celle de l'absence d'au-delà. C'est peut-être cela au fond qu'indique l'adjectif *nu*, quand Tortel dit que *tout corps est nu*. Il le dit avec une parfaite netteté :

*Mais tout corps est nu
Dans les yeux y compris
Sa nuit, l'aveuglement
Quand ils s'avancent.*

On voit bien que la nudité n'est pas seulement pour lui l'attribut de ce qui s'offre au désir, elle est plus essentielle, plus substantielle, liée à la vie comme à la mort peut-être.

Dans un de ses derniers recueils, *Des Corps attaqués* (1979) (au titre suggestif, puisqu'on y voit s'inscrire je ne sais quelle attaque sournoise, peut-être celle de l'âge, de l'intégrité physique), on a le sentiment très vif que la présence d'une vérité « amoureuse » ne peut se séparer d'une immense vue de la finitude humaine. Au détour d'une page, cette image étonnante :

*... Deux seins conjugués s'incarnent
Pour déclarer une image surgie
En objectant leurs pointes
Taches de rose sur le verre
Qui proposa leur dessin*

Mais, à peu de distance, ceci :

*La nuit occupe le corps
Ou c'est le corps la nuit.*

Le désir est assumé jusque dans ce qui peut le miner ou le détruire, miner du moins son support, cette figure corporelle qui peut être approchée dans la plus parfaite tendresse, mais qui, toujours saisie dans la lucidité, est aussi fatalement le lieu des désintégrations inévitables. Pas de désir sans la totalité de l'obscur. C'est la rançon de cet acquiescement à l'immanence de toute réalité matérielle projetée dans l'espace de la vie comme dans celui de l'écriture.

Pages extraites de la présentation au « Poètes d'Aujourd'hui » consacré à Jean Tortel et à paraître en septembre/octobre 1984.

LOIN

comme les gouttes
lentement déprises

rouge
voilé sous l'érosion

fragment de jour
enfoncé dans la nuit

*

robe imparfaite
et le pli qui refait la distance
délivrée sur les mots

là-bas
s'agite

raye encore le silence
en un dernier froissement
englouti

*

rebord
où elle s'épanche
comme le grand rideau où elle blanchit

corolles ouvertes
déployées

nulle fumée et nulle vague sur la mer
parfum exaspéré dans la fraîcheur

*

ce qui
revient
dans les jardins reclus
balancement sur le ciel

loin en arrière
n'a pas de nom

bute
et en un glissement tendu
comme le froissement d'un contour sans reflets

*

très bas
creuse
appelle
respire encore
de tout le noir qui cerne la lumière

jusqu'au froid

*

**ce qu'il reste
mailles obstinées sur cette grève
inlassablement retirées**

**ouvertes
sans accroc**

« OU LE REGARD EST POSSIBLE »

A Jean Tortel, lecteur du jardin immédiat.

I

Sans rature, sans retours ni ralentissements, sans retombée

Pour certains dont j'admire, dont j'envie la difficile simplicité, le monde naturel n'a pas vieilli depuis l'aube des astres. Il persiste, à deux pas, tangible, familier, fertile. Les signes ne l'ont pas oblitéré. Il est indemne. Le saisir, ce serait déjà le contraindre à des formes, à des figures qu'il ignore. Même la main, pour fervente qu'elle soit, le déposséderait. Il faut d'abord, et peut-être jusqu'à l'extrême pointe de la prise, non pas le dire, mais le découvrir dans son génie propre, dans son ingénuité. C'est affaire de cœur, et aussi de la plus longue des patiences. L'homme existe trop loin, trop haut. Il y faut comme la randonnée subtile d'un coléoptère.

Redevenir insecte pour épouser, motte par motte, la surface ingouvernée du sol. Dubuffet s'en était soucié, jadis, avec ses *matériologies* succulentes, ses fonds de rivière, ses *langages de caves* qui exaltaient l'humus, la tourbe, le poussier. Quelle entreprise ! Car le monde ainsi malaxé par les pattes et par les pinces, enregistré par le regard devenu myope et sans repère préalable, le monde, dirait Descartes, s'exaspère dans l'étendue. Ceux qui l'arpentent ne s'embarrassent guère, toutefois, d'en mesurer l'immensité. Que d'autres jouent les géomètres. Eux — je les nommerai les zélateurs d'un art immédiat, d'un art brutal, ce qui n'exclut pas chez eux la tendresse — eux se veulent à l'écoute de l'infime, de l'informel, de l'infinitésimal qui gravite dans le gravier, qui résiste dans les coulées de sel, dans les cônes ombreux de la poussière. Ce qu'ils poursuivent, ce n'est pas tant le profil établi, les parcours déjà balisés de l'élémentaire, mais plus bas, plus obscurément, avec des ruses de scarabée, le frisson d'une touffe d'herbes sous le vent, et si le temps leur est donné, les empreintes digitales de la terre. Ce sont d'étranges chasseurs, raffinés et frustes tout ensemble, tels que Faulkner les eût aimés, des rêveurs nostalgiques de l'Origine. Ils flairent, ils foinent, ils débussquent. Mais leur proie n'est autre que le détail qu'on oublie, une feuille froissée, ou bien ce terre végétal, moisi de mousse. Ils ne bannissent rien de leur champ de vision, de peur de discourir, de résumer trop vite.

Mais il leur faudra bien, au terme, rameuter leurs sensations, rassembler les trophées disparates de leurs battues. C'est là qu'une sorte de frayeur les prend. Transcrire ce que l'œil a saisi, répéter dans les signes la sève et les sursauts de l'éphémère, qui le pourrait ? Je les vois, ai-je tort, s'encombrer soudain de contraintes dont, traqueurs du sensible, ils n'avaient pas encore senti le poids. Enregistrer l'espace à fleur de terre, c'est déjà faire un tri, savoir, comprendre. C'est poser des fron-

tières, définir. Oui, je les vois, ces sensualistes du sol, comme prisonniers, à leur corps défendant, d'une problématique qui les surprend et qui menace leur course. Dans la représentation, ils ne déchiffrent qu'un subterfuge. Dans le discours des figures, un artifice. Dès lors qu'ils s'attachent à désigner, les images ne leur font pas défaut, mais le regret les habite d'avoir à s'y assujettir. On les devine comme contrecarrés, non par le manque de moyens, mais au contraire par la richesse des modalités matérielles de retranscription qui se présentent à eux, matières mortes qui miment l'immédiat, concrétions pondéreuses qui délèguent aux regards étrangers — les nôtres, lorsqu'ils deviennent ces voyeurs seconds — des simulacres stéréotypés, des effigies inertes. Aussi préfèrent-ils à l'équivoque douceureuse, l'outrance délibérée des trompe-l'œil. S'ils nous intriquent, s'ils nous irritent parfois, nous les aimons, ces faux naïfs, pour les injures mêmes qu'ils infligent à nos façons de voir. Car ils veulent, en-deçà des catégories mentales qui nous déterminent, restituer, non pas une copie conforme, mais quasiment un double du réel, inséparable de lui, insécable, dans la fraîcheur de ce qui fut leur première surprise.

II

Il y a prise de possession préalable, à la fois éclatante et souterraine de l'objet

Pourquoi se le dissimuler ? La captation la plus naturaliste du visible ne peut, en définitive, faire l'économie de concepts, ou tout du moins, d'un langage de transcription formelle, lequel n'est déchiffré par le spectateur que dans la mesure où ce langage participe d'une commune convention reconnue de part et d'autre. Il n'y a pas de simple décalque du monde. Car tout recours aux signes — verbaux, plastiques — présuppose une distance et une appréhension globale de la totalité, qui se distingue déjà des pures informations venues du sensible. Retracer, même par des procédures mécaniques, le parcours particulier de telle réalité visible met en œuvre des enchaînements intellectuels qui ne renvoient plus à l'ingénuité de la sensation mais à la fonction corrélatrice de la conscience. Dès l'instant qu'on décide de représenter, on n'échappe guère à la symbolique des signes. Certes, ceux-là mêmes qui en sont les mieux avertis rêvent parfois à quelque similitude entre l'image qu'ils élaborent, *cosa mentale* à coup sûr, et la chose matérielle qui les sollicite. Mais une telle similitude, nullement assimilable à l'identité des deux termes, passe par un processus inexorable de médiations, de translations et d'équivalences.

Qu'est-ce, en vérité, que peindre « d'après nature », au sens traditionnel de la formule, sinon renouer le dialogue entre la prétendue objectivité du visible — dont un enregistrement optique rendrait compte — et la subjectivité radicale d'un œil ?

Rêveurs impénitents, ceux qui croient pouvoir interpréter les incitations du réel sur la rétine, mais travailleurs farouches tout aussi bien, puisque ne cessant pas de confronter mémoire et sensations, discordances de l'immédiat et architectures de formes. On aurait tort, je crois, de les taxer de « réalisme », si l'on entend par là une manière de description machinale des spectacles de la nature. Pas plus qu'on irait confondre un intérieur de Meissonier avec une chambre peinte par Bonnard, ou un

sous-bois de Courbet avec le jardinet d'un barbouilleur du dimanche. Car ce qui fait défaut aux simples « enregistreurs » du réel, aujourd'hui comme hier, c'est le pouvoir critique — et plastique — de cristallisation des éléments extérieurs, la pondération mentale du multiple, en bref, cette faculté de discernement qui pose en relation le discontinu et l'épars des phénomènes jusqu'à la mise en place d'une plus juste économie du visible. C'est la nature qui finit par ressembler à un tableau de Cézanne, et non pas l'inverse, par la raison même que nous la découvrons soudain *lisible* à travers l'image que Cézanne en fait surgir.

Si maintenant encore, et malgré le discrédit qu'on a jeté un peu hâtivement sur cette forme d'expression artistique, certains peintres, à l'instar d'un Morandi, d'un Fernandez, d'un Aguayo, persévèrent dans cette voie apparemment banalisée par tant de siècles de peinture « figurative », et si le paysage les requiert surtout, c'est sans doute qu'ils pensent que tout n'a pas été dit sur le mouvement d'un ciel, sur un champ de blé, sur trois sillons qui se courbent. Ou plutôt, que tout est à dire, derechef, car la nature n'est immuable que pour les géographes, et tous ceux qui décrivent sans éprouver. La subjectivité dont on fait souvent le reproche à ces adeptes de la peinture du « modèle extérieur » — souvenons-nous des sarcasmes lancés par André Breton à son encontre —, cette subjectivité est en fait la revendication très aventureuse d'un moi qui ne se résout point à la traditionnelle cassure entre le sujet connaissant et l'être-là des choses. Un moi qui ne se retranche pas au cœur d'un idiolecte, mais qui tente, par l'entremise des signes — le langage qui retrouve sens — de communiquer à d'autres son interprétation du visible. Car il ne s'agit pas, pour ces peintres, d'imposer une vision dont ils seraient les seuls garants, mais de proposer une version du monde, individuelle à coup sûr, fatalement personnelle, mais susceptible, par là même, d'être reconnue comme différente et, en définitive, partagée.

III

Car le désir ne désire rien d'autre que s'abolir dans son accomplissement

Aux bâtisseurs de signes, aux architectes de l'espace mental viennent répondre, sur un registre plus secret, ceux qui souhaiteraient, dirait-on, non pas tant comprendre et configurer l'univers du visible que se laisser investir par lui, en-deçà ou au-delà des impératifs d'une conscience claire. Non qu'ils s'abandonnent, sans réserve aucune, à une sorte d'ataraxie des sens, à un quietisme plus ou moins diffus de l'intelligence, mais ce moi que les autres s'appliquaient d'abord à affirmer, eux pensent, à l'image de certaines sagesse orientales, le vivre plus intensément lorsqu'il a dénoncé ses frontières et perdu de son individualité conquérante. La nature, ou ce morceau de monde naturel que signifie un paysage, ce n'est en rien pour eux le prétexte à une élucidation mentale, c'est la possibilité d'une rencontre avec plus grand que soi, quand bien même le cercle de l'horizon serait à portée de main et que tout le spectacle du réel se réduise à quelques lopins de brousaille. L'infime et l'immense ont une même mesure à leurs yeux. Ce qui importe, c'est la dimension que l'esprit leur donne. Comment, alors, parler d'un monde objectif ? Il n'est d'objet que pour un entendement qui s'en sépare. Tout est sujet, ici.

Ou mieux, il n'y a qu'un seul sujet, un être qui respire et s'accroît dans le souffle unanime des choses.

S'ils peignent — et on les imaginerait, aussi bien, musiciens, écrivains, danseurs —, c'est moins par volonté d'expression que par le fait d'une lente imprégnation en eux des rêveries de la matière. Mais le terme de « rêverie » prête à équivoque, puisque la tentation est grande, même aujourd'hui, de confondre cette activité semi-consciente avec l'onirisme concerté des surréalistes, qui ne signifie pas autre chose qu'un égotisme impérieux des profondeurs. Dans le rêve nocturne, c'est encore le moi qui parle, le moi déçu peut-être, le moi frustré de ses désirs, mais assurément le moi qui se venge et qui dicte. La rêverie à laquelle s'adonnent ces songeurs est exempte d'une telle agressivité, libérée d'une telle hargne résiduelle. Elle n'a pas à régler ses comptes avec dieu sait quelle instance paternelle qui l'obséderait. Elle est, au fond, une espèce de pérégrination paisible, à peine gouvernée par celui qui la fomenté, entre l'activité du jour et la réceptivité de la nuit.

Je faisais référence, voici un instant, à quelques doctrines venues d'Orient. La conduite du Tao, certaines peintures chinoises du paysage pourraient, en effet, éclairer la démarche de ces artistes. Le trait de plume, les grands lavis auxquels ils s'appliquent parfois, suggérant ici la courbe d'une colline, convoquant là-bas un bouquet de saules ou trois pierres dans un jardin clos, oui, il serait licite, sans les trahir, de les rattacher en esprit à ces paysages de jonques, à ces forêts de bambous toujours tremblantes sur les vénérables feuilles en papier de riz. Par delà l'étoilement des cultures, d'étranges concordances se font jour qui dessinent une autre géographie, qui découvrent d'autres contrées mentales où les mots, les couleurs, les lignes semblent ne plus naître de nous, mais se dépendre lentement de quelque épopée antérieure, d'un chant très vieux que seul Orphée sut arracher aux pierres.

mars 1984

Les citations mises en exergue, sans oublier le titre donné à ces quelques lignes, sont extraites du Discours des yeux.

AUTOUR, MOTS D'ALENTOUR

mi-chemin perdu

la nuit n'est ni celle
donnée

qu'un geste paisible
de blonde nudité

ni mémoire

où tu tombes
paupières

accueille

*

commencer ne jamais

c'est elle surprise
d'un liseron crayeux

revenir s'éteint

à doucement l'étendre
sur la table blanchie

comme la première fois
la dernière

*

autour
mots d'alentour
aux ajoncs morts
aux mouches obscures

encore l'essai
par le paysage ajouré
du lendemain

yeux partout noyés
lèvres éperdues

*

on ne sait ce qui
insouciant babil
veut encore tenir

l'écart là-bas
entre la gerçure l'effraie

tient
tout par épars

arcs-boutants d'heures
claires noires fragile

le ciel en pluie
par on ne sait

•

ce qui
alentour délacé

de l'éboulis se perd dans l'éboulis

marche chaulée
de l'écoute à l'insu pas à pas

les empreintes invisibles du jour

•

déhors autres dehors
lunaisons d'écho

entre paume et caresse
l'ombre durcit

tu aimerais

et ce n'est là
derrière crêpe et résille
que l'animal terré

c'est son halètement
on t'appelle et tu descends

lorsque tu te relèves
tu as mangé ton ombre

•

efface
au pas de la grille
la dernière trace

sous les épaules en creux
l'arc doucement

c'est la cage et le temple
l'air enraciné dans tes yeux

un chemin roule hors de tes mains

•

un geste

on reste
la bouche à la source
c'est amer

filins cordes gréments
un pas dit non
non après pas

nier trace le frêle abîme
des cortèges de migrants
visages-éphémérides

*

effleurer
laisser naître
douceur inquiète
n'advient pas

où trop tôt ou trop tard
tu levais la tête
ce n'était plus
ce n'était pas

*

la nuit ventre d'haleine
s'étire et sans fin

la nudité paisible
encore donnée

dans le gîte sourd de ta mémoire
tombe avec le temps

LA POÉSIE ET LE MÉLODRAME OU MARGOT A PLEURE

Il y aura bientôt quarante ans que j'ai rencontré Jean Tortel. Et naturellement, dès le début, nous avons parlé, discuté, disputé poésie. Nous étions d'accord pour l'aimer, d'accord aussi pour préférer certains poètes à d'autres, mais déjà c'était parfois pour des raisons différentes. A travers des formes moins élaborées que celles qu'il préfère aujourd'hui, je crois bien que mon souvenir ne me trompe pas quand je le revois marquant déjà son culte pour la leçon de Malherbe, et déjà se plaçant dans la lignée de Ponge et de Guillevic ; et peut-être aussi de Jean Follain, mais là ma mémoire n'est pas aussi certaine. Je le revois aussi dans sa lecture inlassable et son exégèse toujours plus savante de Mallarmé. Je me rappelle que pour lui l'un des très beaux vers d'Eluard c'était « Rose pareille au parricide », vers qui m'a toujours hérisé par sa facilité phonique — et sémantique. Oui, nous aimions presque toujours les mêmes poètes, mais plus d'une fois pas pour les mêmes poèmes. A cette époque-là, ces désaccords nous désolaient un peu : nous devions être kantien sans le savoir, penser que la beauté poétique est ou doit être universelle — et qu'en l'absence d'un consensus l'une des parties devait être subjectivement dans l'erreur (1).

De mon côté, dès avant 1943-1944, je penchais de plus en plus, sans négliger ni même sous-estimer l'élaboration formelle, vers des hommes et des textes où cette élaboration formelle traduisait et transmettait des expériences vécues dans la vie, la vraie vie, quotidienne ou pas. Je croyais de plus en plus que c'est quand ces expériences vécues sont transmissibles qu'elles sont reconnues et partagées par le lecteur, et qu'il y a communication poétique. J'aurais bien voulu inventer le titre de Jean Breton, *Poésie pour vivre*.

Dans nos débats amicaux, Tortel, assez souvent pour que je m'en souvienne, en conclusion, me lançait sa flèche du Parthe : « Alors ? Vive le mélodrame où Margot a pleuré ? » Que répondre ? Je me débattais dans le droit, le devoir d'émotion, dans le vécu d'abord. Je défendais la part de l'affectivité, de la sensibilité, tant avant que pendant le poème, puis après (pour l'auteur et surtout pour le lecteur). J'avais beau dire et redire que cette part du poème n'était qu'une part, qu'on pouvait éprouver des émotions pour des idées aussi, et que toute émotion n'était pas garante de toute expression ; que je ne niais pas la part de l'élaboration, donc de la forme, et que même tout était là : comment exprimer, peut-être

(1) A ce sujet, une page remarquable d'André Comte-Sponville dans *Le mythe d'Icare, P.U.F.*, 1984, p. 194-195 : « Nous le savons bien [...] et pas seulement pour l'artiste. »

même comment traduire, c'est-à-dire communiquer (pour beaucoup, pour tous) ? Tortel m'enfermait.

On comprendra que j'aie donc, en presque quarante ans, beaucoup réfléchi sur le pont aux ânes du mélodrame où Margot a pleuré, puisque j'y reviens encore aujourd'hui. D'abord, et depuis longtemps, je pense que ce qui fait pleurer Margot doit avoir une signification, même esthétique. Comme la religion est le soupir de la créature accablée. (Pourquoi ne pas citer Marx quand il a raison, sous le prétexte que ce ne serait plus la bonne mode ?). Ou encore, et selon Marx toujours lorsqu'il disait que l'utopie aussi bien que la religion est à la fois « l'expression de la détresse réelle et la protestation contre cette détresse réelle », je crois que le mélodrame, comme le roman-feuilleton, le western et le téléfilm aujourd'hui, sont le soupir de la créature, l'expression la plus simple et la plus à sa portée de ses désirs, et sa protestation contre un monde vécu dans la misère, la souffrance et la détresse : une utopie, un opium du peuple peut-être, mais un appel aussi. Musset n'avait pas tort, il n'y a pas de quoi rire. Et Tortel aussi le sait, lui qui a écrit dans l'Encyclopédie de la Pléiade sur *Les littératures*, une longue et substantielle étude concernant le roman populaire.

C'est un grand malheur — un malheur historique sur lequel nous ne pouvons pas grand chose — que, dans une langue donnée, la culture ait été stratifiée de telle sorte que le mélodrame où Margot a pleuré fasse sourire ou ricaner les délicats, tandis que Valéry, ou Mallarmé, ou Ponge, ou René Char, Eluard, et même Aragon ne touchent qu'une mince fraction de ceux pour qui tous avaient voulu écrire. La longue lutte pour la démocratisation de la culture, comme on dit, ç'a toujours été de combler ce fossé, de l'existence duquel, au fond, personne n'est vraiment responsable. C'est peut-être la diversité des poètes, la diversité des voix et des tons, qui constitue pour chacun d'entre nous l'échelle de Jacob, où celui qui a touché le premier barreau pourra monter toujours plus loin. Le seul problème est d'atteindre ce premier barreau.

Un exemple le dira mieux que ces réflexions trop abstraites. Imaginons n'importe qui aujourd'hui, nourri même sommairement de ce qui se fait en biologie, ne serait-ce que par bribes à la télévision. Mais ces bribes, qui sont des images, ont un pouvoir d'émotion, même si elles ne sont pas intellectuellement intériorisées. Jean Tortel a écrit ces temps-ci, très matérialistement sur le cerveau : *La boîte noire* (excellent titre sur un tel thème, dans *Les solutions aléatoires*) (Editions Ryōan-ji, s.n.l., 1983), vingt fragments ou poèmes. En voici un, le second (p. 120) :

J'y suis

Dedans

C'est moi qui.

*C'est quand
Mes cellules remuent
(Sans moi) que*

J'y suis.

Écrit pour qui ? Aujourd'hui Margot peut avoir un baccalauréat technique, ou un B.T.S. aussi bien. Ce qui ne garantit pas d'ailleurs un accès direct au premier barreau de la culture poétique.

Voici un autre texte, de Georges Godeau — toujours lié à la biologie, par d'autres liens, certes, mais ce sont les liens que l'époque tisse autour de nous tous :

Embryon

Mains jointes, replié dans sa capsule close, il sait qu'il n'est pas près de descendre. Il en profite pour écouter les grands courants qui s'organisent autour de lui, se divisent, s'enfoncent et qui finiront par ouvrir ses doigts, ses paupières, son corps. Rien de ce qu'il entend n'arrive à son masque d'ivoire, presque souriant.

(*Le fond des choses*,
Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1974, p. 73)

Ici, apparemment rien de formel, rien de déroutant, ni syntaxe, ni lexique, ni même rhétorique. Aucune recherche poéticienne visible. Et pourtant, n'importe qui peut passer à côté de ce poème qu'on dirait pensé, sinon écrit, par un poète chinois ou japonais. (On l'a traduit d'ailleurs à Tokyo). Toute l'élaboration qui transporte le choc émotionnel esthétique est à l'intérieur. Où est le premier barreau ?

Voici encore un autre texte où passent aussi la biologie, l'éthologie, l'écologie de tout le monde. Il est de Guy Bellay :

Solitude du chimpanzé

*Cet être qui, même libre, semble toujours au bord de l'affaissement, et que je surprends accroupi dans une cage, mains croisées sur le crâne, lève, dans une face tuméfiée, les yeux tristes de ceux qui ont appris à redouter les émotions,
— une seconde, le temps de m'identifier :
puis laisse retomber dans sa tête la pierre qui devrait l'entraîner, et jette derrière lui un bras, longue peau dont il ne peut se défaire.*

(*Restez. Je m'en vais*,
Editions Saint-Germain-des-Prés, 1975, p. 38)

Ici encore, apparemment, la langue française la plus nue. Les hyperformalistes, ceux qui ne croient qu'aux marques extérieures de la poésie, et qui ne croient qu'à la toute puissance de ces marques, seront déroutés. Tous les indices qui supportent la profonde émotion (possible) de ce poème sont internes. Aucune clé toute faite d'avance ne les livre. Ici aussi le premier barreau, ce sont sans doute les formes élémentaires de l'émotion esthétique. Peut-être toutes les formes *actuelles* du mélodrame où Margot a pleuré parce qu'elle a découvert le pouvoir des mots, serait-ce à travers une chanson de film, de celles où le parolier s'est élevé à la hauteur du musicien. L'émotion poétique est culturelle et c'est, pour chacun d'entre nous, un continuum, avec tous les risques de rupture que cela comporte.

ILS SONT VERIFIES

*Aucun objet n'est vrai
Ils sont vérifiés*

Jean Tortel.

1

*Tout cela
pas un mot de plus
de la vie encore
de ce qui tourne dans les deux sens
quatre
deux à deux
quatre fois le même qui se mange
se sera bientôt défait*

*ou ce sera
tel.*

2

TEL, serait le nom de celui qui est là. Je ne sais pas s'il avance. Il est comme son nom. Il est « tenu à son nom ». Tel, sans autre procès. Que celui de faire être et comme, simultanément, de faire ne plus être. De faire dire et comme, toujours aussi, de faire taire, tout cela. Le nom de celui qui s'avance pour se retirer. Celui-là debout, face à ce qui vient, à ce qui s'avance et comme, toujours en même temps, se retire ou s'efface. Lui, devant son nom, logé devant le vide que ça fait, devant ce qui tourne et troue, celui-là, dans ce nom qu'il est, serait celui qui, toujours « sans le savoir », se trouve à la fin, sans cesse, compris dans cette ouverture :

*Il entraîne les objets
Dans le vide qu'il leur crée.*

3

Il y a plusieurs sources. L'une d'elles fait sourdre les *Quatre objets dans la chambre*, dans la pièce où celui qui, tel, se tient là, prend la mesure de ce qui ne se pénètre pas.

4

Aux quatre coins du poème et tout ce qui s'ensuit (l'ouverture est une *aventure*) : ils « contiennent l'infini », qui les contient. Ils sont la chambre où ils sont. Lui, tel, qui les voit, sait qu'il ne voit plus rien quand, tels (désormais), c'est dans la chambre noire qu'ils prennent figure ou, si vous voulez, cela revient au même, qu'ils *perdent contenance* : le miroir ouvert et la fenêtre encadrée (ou l'inverse), la lampe en sa ténèbre et la rose allumée (ou l'inverse). Lui, tel, le maître du renversement.

5

J'avais écrit (brouillon) : « la langue en sa ténèbre ». Soit. Je ne sais pas s'il avance, ne sais plus où il est, ne le vois plus être là debout, face à ce qui vient. Peut-être plutôt « là, entre ». Ou face à ce qui vient de disparaître et qui, de plus en plus présent, à mesure de sa présence au beau milieu de la table, de plus en plus continuera de disparaître. Présence de plus en plus disparaissante et silencieuse, de ce qui se dépense et passe. Avec lui, toujours plus aveugle à mesure, toujours plus « là, autour », avec plus rien aveuglément que face à des mots.

6

Il y a la rose. Depuis longtemps (depuis toujours) (dans notre poésie), il y a la rose. Elle est chargée de durer. Elle vient mourir là depuis des siècles. On ne saurait en finir avec elle. Elle bat le temps qu'il fait. Elle fane la suite de nos jours. Déclics (si j'ose dire). L'un ou l'autre aura photographié l'intérieur de ses cuisses. La rose et ses parois. Et ses pentes et ses sécrétions. Elle aura glissé de la cérémonie de dons (colloques et rendez-vous, scènes amoureuses) à la nuit claire de sa chute. A de bien autres drames.

7

Décharges. Pornographie de la rose. Lente à changer. Toute à ce changement (poésie) qui la fait telle, l'abîme et la restitue à son propre : « elle meurt ». C'est la lumière qui la forme, qui lui fait sa vérité d'un instant, sa vérité *en instance*. Vérité formelle, visible-formelle, leçon de l'objet « en regard ». Elle est à l'instant ce qu'elle devient, elle, de moins en moins elle. Vérifiée, lisible, sans légendes.

8

La voici, hors d'atteinte. « Pour la comprendre il faut l'ouvrir » (comme l'huître de celui auquel est dédié ce patio). Mais on ne l'ouvre et ne l'ouvrira pas, elle ne s'ouvre et ne s'ouvrira pas. Privée de sens, la voici, elle, hors de portée. A jamais hors d'attente, de l'autre côté de l'oubli.

Il y a la lumière, c'est elle qui tourne. Mais c'est la chambre qui tourne autour d'elle. De ce qui est (ce qui s'objecte), jamais, tel (je m'adresse à vous et je vous vois, vous dansez devant de très anciennes fleurs, votre visage retient la lumière, une partie de votre corps est en train de glisser, aveugle et tendu, « aux pentes de la rose »), jamais, tel, nous ne savons qui ni ce qui se donne. A fleur de peau (chair et parole) c'est une lutte dans le noir.

10

Il y a surtout le miroir. Maintenant les quatre murs sont devenus le cadre de la page, le cadre d'or fermé, pétale encadré, encastré, abîmé. Maintenant vous, tel, devant, y êtes entré, y êtes dedans, dans la *gaine* de vérité vide, de réalité vérifiée retournée, dans la chambre vide à l'envers, dans cette vérité sans frein, le tain sans fond profond, plat, impénétrable. Maintenant tout près du bord, presque venant à moi, de dos (je vous vois venir de dos, vous y êtes sans limites, vous tournez dans l'œuf de la rose, vous *envahissez* l'image), c'est tout à coup comme de naître, et d'assister, d'accompagner (musique), cet accomplissement :

*La surface lisse
Est une naissance.*

11

Mais ceci : plusieurs poètes (qui se disaient tels) y sont tombés. Par la fenêtre. A contre-jour. Visés, tirés, par le spectacle. Tout y vient, du monde en place, et chaque chose à la sienne, et se déverse, et m'y plonge. Et je n'y suis plus, et vous, tel, sans outils, noyé sous tout ça (cet éblouissement de vert, de guerres, d'apéritifs), y risquez votre corps, oui, là, le rassemblement, la poussée, l'émeute « des choses libres », leur venue droite et ferme, ensemble et sans nom. Réclamez maintenant la solitude : là-entre, là-autour, ni mal ni bien, la rose de personne, rien à voir — tout à dire, à glisser dans la veine, là-partout, vous TEL, sans cesse, *vérificateur*.

L'HEUREUX TRAVAIL DE VOIR ou LES VUES REELLES DU DESIR

Tortel ? Tu es caché parmi Tortel et d'autres ici sauront faire jouer mieux en resserre les rhétoriques de ton espace privilégié (te tordre tel), qui calmement se limite et donc prend corps dans *Relations* (dont quelle connivence décisivement rassura ma solitude) : depuis la fondation archéologique des *Villes ouvertes* (selon que songes elles devinrent en la dernière page comme à la Turner) jusqu'à la plus récente contradictoire inquiète endoscopie (des ténèbres s'éploient...). Paraphrasant en deçà je soulignerai moi, qui tient des livres d'anciens lieux, l'admirable constance de ton beau souci : ton esprit de suite(s). Ainsi déjà :

De mon vivant (1942) : la fleur, la lampe, le trou d'eau, le vent, le ciel (*Le mur du ciel*) qui craque (comme craquette le tonnerre de Théophile), l'intérieur du corps enfermé, le sucre liquide des fruits, le regard du jour, l'étreinte des massifs bleus, les vitres désignées, les racines qui plongent trop bas, les feuilles qui pourrissent, le désir qui se renverse, les quatre éléments qui se prêtent aux métamorphoses. Que dire — et deviner si le passage est possible. La lumière éteinte, objets distendus. Beaux monstres naissants. (L'importance des titres argument/programme : Objets, Figures au soleil, et ce pré-*Didactiques* de la p. 71). *Paroles du poème* (1946) : le poème parle, simplement, puisque son dire est une constatation. Néantisation du poète à lui-même invisible, inconnu, étrange car : je suis ce qui m'entoure. L'inter-relation des métaphores (hypallages) : la robe de la fleur, mais le taillis du corps aimé, mais l'étoffe de la voix (de même, c'est de la littérature que tu écriras : nous rencontrons donc l'idée de pénétration dans une épaisseur, de mise à jour d'une chose cachée). J'ai crié devant le mur de l'aube, l'inexplicable mur. Le feuillage s'entrouvre, aide à penser au dieu. Le chien à pattes jaunes aboie, la transparence d'une journée, une trame se déchire, bleu, vert et or dans les grands arbres, le sommeil bleu comme les profondeurs, le rire opaque de l'orage gris bordé de jaune et puis noir, la forme qui descend des lances vertes, le cycle jour/nuit matin/soir. (L'étonnant télescopage déjà dans un poème icarien : Rose ciel soleil, et cet autre pré-*Didactiques* de la p. 93). Et surtout *Naissances de l'Objet* (1955) où apparaît le motif réel du jardin (lieu privilégié comme par son génie propre, microcosmique jusqu'en sa catastrophe), et où s'affermait le procès (la fugue, le musical contrepoint) de ton texte (le poème, fait de plusieurs thèmes qui s'entrecroisent) en son balancement haut porté (ou bien... ou bien, je ne sais si... ou si). Jardin nature et culture : ainsi dédiés à Ponge (Réfléchissons ensemble...) les Objets dans la chambre sont-ils aussi mallarméens : la lampe, le miroir, la fenêtre, la fleur (une rose dans les ténèbres). Le jardin et sa haie trouée, après le beau parc clôturé de Malherbe. L'improbable illimité du soleil bleu après l'azur ou le ciel nocturne de Stéphane (qui était dans le romantique Hugo : un recommencement d'astres dans la prunelle...). Ton désir se resserre (le corps, l'objet) et

s'exalte : pénétrer dans ce qu'on aime. Enfin *Explications ou bien regard et Elémentaires* (1960/ 1961), en partie repris dans *Relations*, avec l'auto-explication de textes (dont d'un texte primitif, quelque chose de pongien) et une annonce du *Discours des yeux* (*Explications* p. 17). Et surtout, hormis quelques flashes rares, les visions restent des vues : nulle fiction, nulle métaphore puisqu'il s'agit de vues réelles. Avec la grande question centrale : quel est le corps, par dessous ? (attaqué ou par aléa...)

Aussi la critique, où tu t'expliquais (t'impliquais) autant que par le *Discours*. Ta remarquable préface à Scève (dûment retravaillée de 1961 à 1972). L'espace privilégié contient le corps visible. Et lui-même est corps, dont les limites qui coïncident avec celles du regard, sont cependant reconnues dans une Nuit ; laquelle paradoxalement claire et objet de vue, est l'espace contradictoire dans le champ duquel, et on ne sait quel vide, le travail figurant peut s'exercer. Avant même d'être précipité dans le circuit second, celui de l'écriture, il est clos et non clos, lieu de combat entre le transparent et l'opaque, là où l'objet aimé se parfait, lieu de résolution de l'amant-poète. C'est celui que Tortel regarde en vue de transformer en sa figure (verbale) une image fascinatrice appelée ainsi à se détruire pour renaître dans l'espace autre qui sera limité par la page et où, renversé sur l'écriture, le jardin, l'objet désiré, s'anéantira en *Critique du jardin*. Le travail de voir : une définition possible de la poésie tortelienne. Un là-devant, un face-à-face, une obsédante, perpétuelle présence en son infaillible intensité, qui constitue l'espace de l'œuvre tortelienne, le jeu de ses diverses rhétoriques, une écriture du regard — dont la tension et l'attention n'ont jamais été dépassées. On peut dire en effet que Tortel écrit inlassablement son regard. Ou encore : que son écriture est une certaine physique du regard (voir ton récent travail sur le poème de Marbœuf). Ton absence relative de renommée : rechercher les causes de ces oublis serait peut-être peser le destin de la poésie française. La forme de ton travail : chaque poème de Tortel est à la fois miroir et regard dans un miroir. Chacun d'eux, ainsi doublé à l'intérieur de lui-même, devient organisme complexe, structure autonome, mais nécessaire à l'intérieur de l'ensemble le plus vaste, et, au sens précis du mot : strophe... (x) coups répétés. Mais hétérométrique, dynamisée (très longue torsade), comme chez La Fontaine : le poème tout entier, la fable elle-même, organisée en réseau vivant et transparent, une extraordinaire multiplication de la perspective verbale. Et en quoi cela concerne notre étouffement : si la jeune poésie regarde le langage plus encore que le monde, c'est toujours un objet *placé devant* qu'elle questionne (*Clefs pour la littérature*). Le *Discours* serait-il aussi, un peu, ton *Microcosme*, plus intéressant pour celui qui veut connaître Tortel que nécessaire au poète ?

Car : en même temps que nous sommes obligés d'admettre une certaine traversée d'un espace inconnu dont nous n'avons pas d'autres garants que la figuration proposée par l'objet verbal, nous n'avons aussi qu'à suivre Tortel pas à pas, sans lui réclamer le moindre éclaircissement puisque son poème n'est que la perpétuelle répétition d'un unique souci, qui est aussi une résurrection perpétuelle, une perpétuelle présence suscitée par la perte, une espèce d'immobilité, une poésie-objet qui est aussi un érotisme, balancée entre les deux frontières de l'ineffable et de l'Idée. Le *préclassicisme français* (Cahiers du Sud 1951) : lyrisme a-romantique, quelque égarement vite réfréné (les monstres, le fantasque tableau selon Saint-Amant) et : Le naturalisme foncier de Tortel/Théophile lui permet de considérer la place attribuée à l'homme comme non négligeable et d'éviter le problème de l'absurde et de l'angoisse. Position moderne et, somme toute, celle de toutes qui peut le plus facilement aboutir au bonheur. Il ne s'agit pour l'homme que de rester à sa place, mais d'y être

lui-même (avec ses yeux et ses mains...) et dans la mesure du possible ; de se développer en lui-même, je veux dire dans le domaine qui lui est propre, le bonheur naturel, jusqu'à l'extrême limite de son territoire. Il n'a qu'à tendre la main : le vent doré rebrousse les branches, les fruits sont toujours plus loin. Tortel ne rêve pas. Les objets sont réels. Il ne réclame pas l'impossible, et cependant c'est impossible. Ou bien (comme Tristan) : Son poème est traversé... Fragments. Instants parfaits. *Le lyrisme au XVIIIème* (Histoire des littératures, La Pléiade) : Un mouvement double qui agite, et déchire, la poésie de Tortel. Double palpitation, double désir. Son texte porte en lui, semble-t-il, une espèce de contradiction interne qui le menace en même temps qu'elle le nourrit. Et de le considérer d'abord en état de lutte contre lui-même, de le voir en somme comme une sorte de conflit qui se termine à la fois par le triomphe et par l'échec, c'est peut-être l'apercevoir dans sa réelle complexité. Ce conflit, il ne cesse de le reconnaître. Il serait pourtant si simple d'être heureux ! Tortel/Théophile se débat, réclame la possession d'une évidence constatée, mais qui se dérobe. Le monde du bonheur qu'il ne rêve pas mais qu'il voit et qu'il touche, est — et cependant n'est pas. Il s'est heurté à la contradiction entre un « beau désir » nécessaire et l'impossibilité de le satisfaire. Mais parfois (comme Sarasin) : Bonheur de l'esprit suscité par le bonheur des choses, aisance, contact direct des vers avec l'objet de son désir.

D'où : L'objet créé contient toutes ses figures et l'œuvre (in *Clefs*) est un grand pan de clarté découvert, en même temps que de l'obscurité s'avance. *Colloque sur la critique* (Cerizy 1966) : Mallarmé pose la question de la nécessité d'une parole conséquente au regard. D'où la nécessité tortelienne de rompre chaque matin : la métaphore est le recours de qui a du mal à se dégager de la double obscurité, intérieure et extérieure à lui-même. Double danger d'une organisation de figures dont on ne peut limiter le flux (voir Boileau) et d'un langage qui, exténué de pureté, s'étranglerait dans sa propre perfection (Racine). Rupture et continuation ; désordre, donc (poésie autour de 1600). C'est le sort de la chose écrite, ou objet littéraire, d'être à la fois formé ou en formation, ouverte ou fermée.

(Avignon. Retour à ton motif, ton espace concret, décentré, tourner à la limite, aléatoire le chemin annonçant quelque dieu mais impasse, en oblique celui des jardins toujours neufs, aléatoire trouée vers ta traite privilégiée, tu n'es pas fragile, je suis heureux, nous rions de lectures idiotes dans le sens rimbaldien du terme (Série noire, partitions de vieilles rengaines, tu chantonnes), tu dis : c'est épatant ! ta retenue (pudeur, plaisir de n'en pas parler, et pas de biographie), ta trouille de l'émotion musicale (tu as trop besoin de limites, ton but est de les tracer), je cite malicieux (Réseau de forces mal accordées, pesées qui se contrarient, rupture perpétuelle d'un équilibre constamment atteint, et de Lucien Febvre : Un goût bonhomme pour une nature de jardin de curé ; un optimisme fleuri si l'on veut), tu réajustes (La grande question qu'ils posent est celle de la contradiction existant entre l'assurance d'obtenir le bonheur terrestre par le développement total de nos facultés (et le thème du bonheur rejoint ici celui de la gloire), et l'instabilité du royaume qui nous est offert), tu es Epicure en son jardin guettant le *clinamen* des images, tu es épatant !)



JOURNAL

(Extrait)

(3-5-56)

Les autres. Ce n'est pas seulement la sortie de soi, le regard porté vers nous, l'attention (la sympathie, la confiance). C'est encore les problèmes qui se posent à propos de l'action, et plus justement de l'action dans (ou pour) la cité. La question, ou la mise en question sociale : la politique ; les vérités ou les ambiguïtés démocratiques ; les droits, les libertés - des autres, bien sûr. Tout cela qui me préoccupe, et même qui me harcèle sans cesse, je ne le reporte pas dans mon écriture. Je suis foncièrement, organiquement « de gauche » : tout le monde le sait autour de moi. Je n'en écris pas. Comme pour un autre espace que celui de mon papier. L'écriture ne reflèterait cela que par un certain « je ne sais quoi » ; un ton, une manière de dire est, je l'espère, signifiante.

Je pourrais me demander pourquoi cette dichotomie, si je ne constatais pas mon extrême difficulté à manier le vocabulaire des idées, mais ça peut être faute d'entraînement ; et plus encore, mon recul devant la rhétorique primaire, qui gouverne l'action politique et sociale. (Je n'ai jamais pu être communiste à cause de la rhétorique employée, explicitement par le parti, quand il croit que la morale de son action exige un moralisme de langage. Erreur fatale et qui révèle que toute action en vue de l'exercice d'un pouvoir (la plus justifiable soit-elle) réclame un langage conventionnel. Et cela semble-t-il, place la notion de « pouvoir », hors de tout espace de langage.)

Mais il est évident qu'une rhétorique de ce genre, toujours simplificatrice (hors du complexe), est nécessaire pour inviter à l'action des groupes diversifiés au départ, malgré de communs désirs sociaux - ici, justifiés par la condition ouvrière et celle des opprimés, désirs qui, pour aboutir, c'est-à-dire vaincre les ennemis de classe, doivent être transmutés en une volonté unique. Nécessité, donc, d'une généralisation des désirs individuels et par conséquent d'une rhétorique de l'abstraction : ce qu'on appelle la prise de conscience politique. Une armée (un parti), c'est déjà abstrait : non pas chacun des soldats qui suent et qui ont mal aux pieds. Sa rhétorique (c'est « l'armée » qui combat) doit profiter des pulsions hétérogènes des « hommes », en même temps qu'elle s'oblige à ne les distinguer plus, sous « l'uniforme ». Elle se manifeste en niant les différences (en langage du parti, les tendances, les fractions). Dirai-je les qualités ?

Si j'écris, je ne peux pas faire comme si la rhétorique généralisatrice était la source des paroles concrètes. C'est impossible - n'est-ce pas ? D'autant que je ne suis pas le philosophe (ou le prophète, ou le rhéteur...) susceptible d'inventer la formulation nouvelle qui rajeunirait le sens à donner à l'action nécessaire. Je ne pourrai que répéter. Si c'est la répétition

tion qui entraîne la masse, elle n'est pas mon fait. J'ai mes idées, comme on dit. Mais quoi ? Compte tenu de l'espèce de vague où elles se meuvent, je crois qu'en fait je n'ai pour elles aucune complaisance. D'autant moins que je les ai trouvées en dehors de moi, et que c'est par abus que je les crois miennes.

(Pas tellement, car je les ai reçues dès l'enfance de mon père, instituteur laïque. Mon grand-père paternel, emprisonné sous l'Ordre Moral. Il est vrai que mon grand-père maternel était légitimiste et drapeau blanc. Mais comme alors il détestait les Orléans usurpateurs, il se ruinait doucement en ne faisant rien).

Aujourd'hui : documents, connaissances, raisons (aussi : souvenirs de mon séjour à Sidi-Madani, en 1948, plus exactement dans les semaines où le gouverneur Chataigneau a été remplacé par Naegelen), je suis convaincu que la cause du peuple algérien est juste, qu'il faut tout faire pour éviter quelque chose d'ignoble et d'absurde. Mais encore ?

(Il pleuvait souvent à Sidi-Madani, il faisait gris et plutôt froid dans les grandes salles désertes de cet hôtel entouré de bougainvilliers et de lauriers roses, et qui était réservé, un peu pour honorer les « intellectuels français », un peu pour les isoler. Il y avait Dib, mince comme un jeune prince. J'ai porté aux Cahiers ses premiers poèmes.)

Il est, bien sûr, hypocrite de manifester pour une cause sans risquer pour elle. Je ne sais si la limite est précise ou bien si c'est une multitude d'indications exigeant ou obstruant des passages (à l'action), tant se croisent les désirs et les nécessités contradictoires. La non-activité militante n'est pas tellement peur du risque quand le cœur a choisi : mais, je crois, à la fois modestie et paresse, crainte d'être aveuglé plutôt que celle de vivre en danger (être « entraîné », perdre sa lucidité : l'orgueil de qui ne fait que suivre...). Mais ne pas supporter qu'on puisse tourner le dos aux soucis qui en font agir d'autres : blâmer l'attitude des détachés, plus ou moins sincères, plus ou moins conscients. Détachement incompétence qui révèle ce qui manque à certains esprits et qui va souvent de pair avec une certaine bassesse quant à leur attitude touchant la chose amoureuse. Somme toute, ils reculent devant ce qui est grave.

Si la vie de chacun n'appartient qu'à celui qui la vit, et par conséquent sa conduite de vie, elle appartient aux autres, au moins à quelque autre. La contradiction peut se résoudre dans (ou par) l'arbitraire de l'amour.

LA RESISTANCE DE JEAN TORTEL

*C'est en ce dehors que le verbe
sera choix, celui de quelques noms
qualifiés, présences isolées parmi
l'immense abandon.
(Discours des yeux, Ryōan-ji, 1982,
p. 66).*

*La voix de Jean Tortel... résonne (raisonne ?) avec cette modestie
qui... est l'envers de l'orgueil... L'orgueil malherbien. Celui qui
permet de prendre l'exacte et « distante » mesure de ce que l'on
dit et de ce que l'on tait, de donner à la parole poétique, loin
de tous les bavardages « inspirés », l'autorité d'un métier
et d'un savoir physique conjugués... » (1)*

*A la limite du mutisme... (2) Cette poésie de l'extrême retenue
est celle du désir le plus coupant. (3)*

Je reconnais Jean Tortel dans ces mots de Raymond Jean — son exigence, sa passion, et sa grâce ; j'y reconnais aussi l'originalité de ses textes si peu communs, régis par de multiples antinomies : leur intensité passionnelle et leur maîtrise ; leur prévoyance et leur hardiesse ; leur extrême objectivité et leur grande intimité. On n'entre pas facilement dans ces textes, ni on ne les quitte facilement, moins parce qu'il s'agit d'un poète hermétique que parce que lire Tortel veut dire être pris dans la figuration d'une lutte corporelle contre le vide, c'est-à-dire dans une lutte entre la vie et la mort.

*Le trait rev
Enant à gauche renversé*

*Par la main diligente
Contre l'originaire rien
Qui le réveillera.*

(Les Solutions aléatoires)

L'intensité de l'engagement affectif que l'on ressent en entrant dans cette écriture fait que les textes de Jean Tortel résistent à tout déchiffrement fondé uniquement sur l'entendement, sur la notion d'un rapport analogique entre le discours critique et celui de la littérature. Pour comprendre les leçons que recèle cette écriture résistante il faut, peut-être, y arriver de biais, en reconnaissant les impératifs moraux qui l'informent.

Ces impératifs générateurs de l'écriture poétique de Tortel sont les mêmes que les valeurs morales et esthétiques qui sous-tendent sa longue carrière de critique littéraire aux *Cahiers du sud* et de lecteur de la poésie lyrique du dix-septième siècle. Cette carrière critique délimite sa perception du rôle du poète moderne dans un monde où les lois physiques sont, certes, de mieux en mieux comprises, mais où le risque, le hasard, et l'aliénation semblent gouverner le rapport de l'homme à ces lois. Pour Tortel, notre actualité a des affinités avec la France pré-classique, « engagée dans son temps » et caractérisée par « cette tension en vue de quelque chose... un creuset, un tourbillon d'où sont sortis le monde et l'homme modernes (4) ». Comme Malherbe, il comprend que le poète moderne doit écrire contre le passé et, à travers « un travail de "précision" linguistique (5) », trouver des structures nouvelles pour figurer les valeurs d'un ordre social nouveau.

En instaurant l'ère de la tension poétique, Malherbe avait fondé un art nouveau parce qu'il ajoutait au lyrisme une dimension supplémentaire. La tension, qui se concrétise, dans une organisation verbale devenant créatrice, n'a jamais été... dessèchement poétique par le refus d'autres valeurs fondamentales. (6)

La relation, dans l'œuvre de Tortel, entre son principe antinomique de résistance et un engagement authentiquement historique peut être mieux comprise si on rappelle la position qu'il a prise vis-à-vis des écrivains dits de la « Résistance » pendant et après la Deuxième Guerre. Quand les intellectuels français tels qu'Aragon, Pierre Emmanuel, ou Sartre demandaient que l'art se mette au service d'une cause nationale, ou actuelle, Tortel avait le courage de prendre la défense de ce qu'il appelait « la poésie rare. » Répondant à un article de Julien Benda, « A Propos d'une certaine poésie moderne », publié dans *La Revue de Paris* en 1946, par exemple, Tortel écrit sa « Défense d'un langage » :

M. Julien Benda a de la chance. Non pas de ne rien comprendre à la poésie, mais de parler le plus aisément du monde au nom de l'Humanité. Un poète n'a pas cette chance. Il voudrait bien le faire... c'est même ce qu'il ambitionne et c'est cela qui serait sa justification et son triomphe... La vérité est que le malentendu qui sépare... Julien Benda et les poètes modernes... réside dans l'idée différente qu'ils se font de la nature même du langage qui, pour les uns, n'est pas autre chose qu'une série de signes sans valeur propre, et destinés conventionnellement à traduire la pensée, tandis que pour les autres... (7)

Sans nier la valeur d'une poésie de la collectivité, Tortel demande, dans « Le Poème chez les hommes », une autre forme d'engagement née de la solitude, mais tout aussi vouée au salut de la communauté. Il écrit :

Le même besoin de communion, le même effort pour briser le lien de sa solitude, le même geste de la condition humaine apparaissent aussi bien dans les œuvres de notre génération les plus apparemment éloignées de l'événement que dans celles qui se donnaient pour mission principale de symboliser « la révolte de l'exigence de tous. » (8)

Etudiante américaine de lettres françaises pendant les années 60, c'est ainsi que j'ai découvert la voix raisonnée de Tortel, par son rôle dans le débat provoqué par Aragon pendant les années 50, quand Guillevic avait abandonné le vers libre pour exprimer des thèmes d'un réalisme social idéalisant dans les formes fixes des *Trente et un sonnets*. J'admirais déjà la poésie brute et inquiétante de ce breton que les Américains du groupe « Black Mountain » nous avaient fait connaître, et c'est avec étonnement que j'ai lu la présentation de Pierre Daix dans *Les Poètes d'aujourd'hui* de 1954, qui loue les sonnets comme exemples d'une poésie authentiquement révolutionnaire, et où, dénonçant la puissante et originale poésie de *Terraqué* comme exemple d'un matérialisme non éclairé, Daix conclut :

« La poésie de Guillevic... retardait sur le citoyen Guillevic. »

Tortel, qui avait reconnu l'originalité de Guillevic dès la publication de *Terraqué*, a décidé en 1955, d'écrire une lettre publique à son ami dans *Europe*, pour prendre la défense du vers libre contre le conservatisme formel. La résistance de Tortel dans ce forum, à cette époque, ne devait pas être facile :

Il faut que je remue beaucoup de choses pour arriver à te dire... ce que je pense... Se remuer soi-même, en somme, se poser les questions qu'il faut. Comme c'est plus facile quand on écrit tout seul... quand on ne sait pas la qualité du regard qui est au bout de l'autre côté...

Pour lui ce débat mettait en question des principes mêmes de la définition de la liberté :

...Qu'une décision, la tienne, de passer du vers libre au poème à forme fixe... soulève cet enchaînement de conséquences ; qu'elle devienne si vite exemplaire... qu'on la relie si vite à des positions idéologiques... on mette en cause à son propos toute l'évolution, toute la vérité poétique, disons de ces cent dernières années... voilà qui est admirable. Et dangereux. (9)

En 1962, quand Guillevic publie *Carnac*, recueil qui revient au vers libre et aux promesses de *Terraqué* et *Exécutoire*, Tortel, dans une nouvelle édition des *Poètes d'aujourd'hui*, décrit les années 1946-1954 comme les plus stériles de la carrière de Guillevic, alors que dès 1948, il avait signalé les possibilités révolutionnaires de son écriture et en particulier d'*Exécutoire*. « Son œuvre est bien une entreprise de délivrance, un combat contre toutes les formes de la nuit » (10). Dès le début il avait compris que la force de la poésie de Guillevic venait de la violence de ses tensions internes, qu'il décrira en 1966, comme « une présence objective perpétuellement abolie et renouvelée. » (11)

C'est de ce point de vue que Guillevic a des affinités avec Ponge. Pour tous deux, ainsi que pour Tortel lui-même, l'écriture est un acte de purification : « son mouvement intérieur le porte à un haut degré d'épuration. » (12) Tortel constatait qu'Aragon et Daix, en prenant alors, la défense du retour aux formes fixes, adoptaient une position semblable à celle des poètes les plus anti-progressistes, tels qu'André Chenier, par exemple, qui pouvait écrire cette phrase qui, pour Tortel, représentait la contre-vérité poétique par excellence : « Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques. »

Or, Tortel a conçu la relation du langage au changement historique en termes plus subtils. Il a compris qu'il n'y a pas de changement réel dans l'ordre social sans toucher à la matérialité du langage même.

Il importera de ne pas confondre l'objet ou l'être Poésie avec les conditions qu'il réclame pour vivre et les conséquences résultant de son action, et qu'enfin il nous paraît urgent et précisément dans le but "de créer les conditions de lucidité nécessaire à cette totale prise de conscience, à cette offensive de la liberté", (ici il cite Pierre Emmanuel) de lui accorder une liberté absolue, cette autonomie totale qui n'est pas une fuite hors du monde, mais sans laquelle elle cesse d'être le visage exemplaire qu'elle est... (13)

Pour Tortel, comme pour les poètes qu'il admire, la création d'un nouveau langage est inséparable de la création d'un nouvel humanisme. « Il ne s'agit pour l'homme que de rester à sa place, mais d'y être lui-même (avec ses yeux et ses mains) et dans toute la mesure du possible. » (14) Il ne s'est jamais éloigné de cette position :

...toute écriture est résistance. Et d'abord résistance du langage à lui-même, ou plutôt à son erreur sur soi. Je veux dire à ce qu'il a de pseudo ou à ses réflexes de paresse ou de relâchement qui produisent sa "suie", dit Ponge; qui sont sa sueur menteuse ou son suint, ou pour autrement dire dans un espace différent, oui, sa "trahison". (15)

Les écrivains et les artistes qui pour Tortel reflètent cette prise de conscience, ceux qui seront les fondateurs d'un modernisme construit sur un nouvel ordre humaniste sont ceux qui explorent avec le plus de précision les limites matérielles du langage en s'interrogeant sur les limites matérielles du monde. Dans tous ses comptes rendus, pendant les vingt années au comité des *Cahiers du sud*, il a démontré que l'originalité des plus grands poètes modernes n'était jamais un pur formalisme, mais un engagement dans cette entreprise de fonder un nouvel ordre humain. *Baudelaire* : « Depuis Baudelaire le poète est savant... il ne peut plus se permettre d'être ignorant (en ce qui concerne son langage...) ... » (16). « Si *Les Fleurs du mal* sont l'événement poétique le plus important depuis Malherbe, ce n'est pas qu'elles inventent un "frisson" nouveau, comme l'a si maladroitement annoncé Hugo, mais bien une nouvelle manière de dire... (16) ». *Mallarmé* : « Plus chargé de vue que de visions... une école du regard... » (17). « Désigner les choses, c'est leur donner l'individualité qui les fait être. » (18). *Apollinaire* : « Recréer l'univers, c'est précisément la tâche du poète d'aujourd'hui,

dont Apollinaire est alors le guide et le maître... il a opéré la rupture... entre la poésie et le rêve pour le réconcilier avec la vie » (19) ; *Eluard* : « Comme un signal placé haut éclaire de grands espaces, le langage du poète... éclaire le champ sensible d'une époque et la révèle selon la qualité de la lumière qu'il projette » (20) ; *Ponge* : « En plaçant les choses en face de l'homme, il lui fait constater que le monde dans lequel, et sur lequel il vit, est à sa mesure. En appliquant aux choses les mesures de l'homme, c'est-à-dire la morale et la parole, il retrouve peut-être les véritables dimensions de ce dernier ramené à la mesure de lui-même et qui peut ainsi s'accomplir dans la totalité et réaliser véritablement son destin » (21) ; *Eluard, Ponge, Char, Guillevic* : « Nous savons que depuis plusieurs années, l'obstacle des « mots en liberté » a été tourné et qu'Eluard, Ponge, Char, Guillevic sont en train de fonder un langage objectif. » (22)

Pour comprendre mieux encore la complexité des antinomies linguistiques et morales de la poésie de Jean Tortel lui-même, il me semble utile de suivre un autre détour, celui de sa critique du roman populaire, car, paradoxalement, ce poète érudit, et exigeant, est un lecteur attentif et passionné de *Fantômas*, *Rocamboles*, *Arsène Lupin*, et aussi des romans policiers américains. C'est *Fantômas* qui le fascine le plus, peut-être, parce que le personnage et l'histoire de *Fantômas* représentent tout ce qu'il y a de plus opposé à son propre projet humaniste.

D'un certain point de vue, pourtant, on peut voir dans *Fantômas* la personification de l'écriture en tant que métaphore — « corps de gymnaste », « quick change artist » :

Fantômas, en quelques gestes, se dépouillait du maillot noir qui, tout à l'heure, moulait son corps. Il portait, en-dessous, un costume de cour, bas de soie, culotte de satin, habit à la française.

Fantômas tirait de sa poche une perruque qu'il coiffait. Il avait si bien l'art de se maquiller, que quelques secondes lui suffisaient pour changer de visage. (23)

Il satisfait notre désir le plus profond de métamorphose, notre désir de devenir l'autre, d'échapper aux lois physiques qui définissent et limitent notre existence, désir, qui pour Tortel, est au « cœur » de l'écriture imaginative. Les métaphores engendrées par ce désir habitent tout langage, même celui qui se croit le langage neutre de l'exposition. Mais contrairement au projet de figuration de Tortel, qui cherche à rendre authentique l'expérience de parenté que l'homme ressent avec le monde, le Héros protéiforme du roman populaire cherche à détruire l'ordre social en n'étant que ses masques, tout le monde et personne, le Bien et le Mal, criminel et justicier à la fois, « autorisation sans limite. » (24) « Héros double, nanti des attributs de la toute puissance : invulnérabilité, ubiquité, protéisme ; sans visage puisqu'il les prend tous à son gré. » (25) « Comme dans le rêve ou dans la folie » (26) la loi du roman populaire, c'est que, malgré l'illusion d'obstacles insurmontables, tout doit rester facile. Le récit exige une « absence totale d'effort de réflexion » parce que son langage n'est qu'un « simple épanchement verbal, sans conduite ni frein, chaque épisode se bornant à répéter le précédent, puisque le seul moteur de l'action est la poursuite. » (27) En fin de compte, « *Fantômas* n'est qu'une mécanique qui tourne monotone. » Cette capitulation devant le monde anti-humaniste de la machine, cette négation

de la loi naturelle par un langage qui refuse toute tension interne, représente, dans sa facilité, une agression sérieuse contre le lecteur.

C'est que de cet amas verbal, rien n'est parole. Et c'est ce rien qui détruit. Alors nous sommes à même de constater le redoutable pouvoir d'un langage nul. Fantômas met en cause, par l'absurde, toute littérature intentionnelle dont l'ambition est de précipiter dans quelque Image la diversification objective.(28)

La lecture n'est plus un acte d'engagement, mais plutôt un type de « victimisation ». On est pris dans le flux interminable d'un langage de convention pure, et on risque d'y perdre la tête, tout comme des victimes des criminels eux-mêmes :

...Sa longue chevelure venait de se prendre dans un instrument bizarre... Ses lourdes nattes s'étaient engagées entre les deux cylindres en bois d'une machine à calandrer le linge... D'un geste violent le monstre s'emparait de la manivelle, et lui imposant un mouvement brusque, il actionnait la crémaillère. Celle-ci faisait tourner le cylindre, et dès lors un cri effroyable de douleur humaine retentissait...

Attirée entre les deux rouleaux, et comme prise dans un engrenage, la chevelure éparse et lourde de Blanche Perrier avait disparu, puis une force invincible attirait la tête de la jeune femme contre les rouleaux mêmes. L'effort continuait, et tout à coup, en une seconde l'infortunée Blanche Perrier était scalpée vivante, sa peau s'arrachait à la nuque, entraînait ses oreilles ! Son front, ses joues, ne formaient qu'une bouillie sanglante.(29)

Le roman populaire, dans son sensationnalisme, dans sa « facilité absolue de détruire » représente l'opposé de l'écriture de Jean Tortel, de sa quête de l'authenticité. A la place de son jardin, avec les limites imposées par le regard désirant de l'homme, l'histoire de Fantômas se passe dans un monde clos d'objets truqués : palais, chambres à supplice, oubliettes. Ici un langage mécanique piège le lecteur, et lui enlève son pouvoir d'ordonner le monde, détruisant ainsi les seules valeurs capables de fonder un ordre nouveau :

Si c'est une contradiction insoluble qui la constitue, il est alors moins étonnant que... ce soit l'extrême naïveté du récit, sa médiocrité innocente qui suppriment curieusement tous les obstacles, en apparence invincibles, qui s'opposent à la désagrégation du monde réel. Plus rien, pas même, comme dans Sade, une intention morale ne s'interpose entre Fantômas et son idée fixe qui est de détruire. Non, pas même le langage qui l'aurait figurée et qui, lui au moins, serait resté debout.(30)

Le projet de Tortel est tout autre. Le voyant assis à son bureau, devant le papier blanc, séparé de son jardin par une grande vitre transparente, au rez-de-chaussée, je pense à la description de Ponge lorsqu'il avait vu Braque pour la première fois dans son atelier :

Comme, un jour, je disais à Braque qu'il m'évoquait... quelque marin : « oui, me dit-il, mais je me sens aussi un peu comme un jardinier. Ces tableaux — et il tendait le bras vers eux... il suffit que je les surveille et, bien sûr, les aide un peu, par moments, en y allant couper quelque branche, dégager quelque pousse, en les émondant quelque peu. (31)

J'entends ici le Tortel du *Discours des yeux* qui chante dans une phrase interminable l'instant du passage vers la décomposition de son jardin :

Trois feuilles jaunes, en août, isolées aujourd'hui dans la masse vert sombre du cerisier presque à la base de la masse, dessinant un triangle (scalène) au premier plan, presque hors du volume feuillu, en avant de son opacité et, en effet, prêtes à se détacher de lui les premières privées de sève, elles fragiles insolitement au milieu de compact, préparées à leur vol pourrissant, leur décomposition prochaine inévitable malgré la sécheresse environnante, apportant d'abord à l'arbre un certain éclat quasi solaire et confondu à certaines heures avec celui du rayon qui le touche... (p. 67)

Ce poète-artisan-jardinier travaille avec les éléments les plus menus du langage pour faire des figures linguistiques de ces images psychosensorielles de sa quotidienneté, toujours sensible aux perturbations qui menacent l'horizon, regardant le monde et émondant son langage avec la même sollicitude. Écoutant les bulletins météorologiques (« Oh, le bulletin météorologique, je l'écoute comme j'écouterai une annonce biblique, une prédiction. Le changement du temps influe sur ma métaphysique — influe sur ma conception de la vie ! » (32) par anticipation de l'orage à venir — « après dissipation des brumes matinales le beau temps chaud en toutes régions généralement ensoleillé avec passages nuageux et averses qui se précipiteront en prenant un caractère orageux... » (*Discours...* p. 25). Il est là, « dans "l'œil" de l'orage », comme on dit en anglais, enregistrant les changements sans rien perdre du chaos. « On dit alors, assez négligemment, qu'on y voit moins bien (qu'on voit moins bien là dedans, dans l'espace à voir) alors que, pendant cette secousse, la lumière ne fait que changer l'espace, déranger les limites et révéler ainsi des objets nouveaux. » (*Discours...* p. 17). L'écriture de Tortel, inscription de l'inscription, est un lieu de passage qui transfère par la nomination, l'ordre des choses dans l'ordre langagier :

*Le papier que ronge une faute
L'encre présomptueuse borne
Une espèce d'espace blanc.*

*Traits courageux pour en finir
Déchets de silences ruines
Exceptionnelles chaque tracé*

*Solitaire à sa façon
Abîme irrite l'illimité.*

*Des mains surveillent.
Epithètes éparpillées champ clos et moiteur.
Tordre cela. Tel que c'est
Glisse au dedans de soi
Se renversant suinte au bout.*

(Les Solutions aléatoires, p. 57)

Veiller ainsi pour apporter de l'ordre à l'immense abandon, pour mettre « un sceau au moment », demande du poète une grande solitude. Il s'agit d'une lutte entre la vie et la mort et pour le monde et pour lui-même, car la nomination est aussi, inévitablement, un acte d'auto-définition : « Ces limites sont les miennes et signalent le je que je suis. » (*Discours...* p. 13). Ainsi, pour Tortel, l'écriture et le moi coïncident, et ce « je écrivant », sensible aux lois physiques durera tant que le désir gonfle ses artères :

*Le bras s'avance atteint
Ceci pas plus loin.
Il faut que jouent
Le thorax, les cuisses,
Beaucoup de ligaments, des nerfs,
Que des muscles durcissent
Et qu'une quantité considérable de cellules sensées
Bougent et se détruisent
Pour avancer un peu plus loin.*

(Des Corps attaqués, Flammarion, 1979, p. 20)

Le procédé de métaphorisation qui engendre cette écriture est fondamentalement différent de la transformation protéiforme de *Fantômas*, car, bien que la figuration exige la destruction de l'image vécue, ce passage de la destruction à la reconstitution témoigne de l'amour du poète pour le monde et non pas de sa volonté de détruire. Ecrire, c'est une façon d'être corporellement présent :

*Sous tel angle
Selon la pente des obliques
Et brusquement quelque clarté le corps
Se renversant ainsi*

*L'éblouissant gymnaste en creux
Compose de ses reins
La forme de sa merveille.*

...

(p. 10)

Un corps est un autre corps

*Mais sa gloire est d'être
Son impossible expansion.*

*Un autre étant lui il est
Le sauvage dans ses limites
Entier ou bien
Il n'est plus.*

(Des Corps attaqués, p. 19)

Tandis que Fantômas, en tant qu'absence, « déforme ou déréalise le monde », Tortel cherche à en établir les limites, à transférer, bâton brûlé, vers de terre, stèles tirées d'une fouille, charbon sur la neige, sur la page dans un va-et-vient entre le blanc des marges, faisant résistance à sa disparition dans le vide. « Il s'agirait de fonder un certain nombre de relations satisfaisantes entre les étrangers que nous sommes, nous et l'objet séparés par du verre et, pour ce faire, accentuer un face à face. » (*Discours... p. 11*)

Mais prenons garde que cette grande puissance sur les paroles dont se targue Malherbe, n'est autre chose que l'affirmation d'un pouvoir essentiel de l'esprit. C'est... une définition de l'homme en même temps qu'une définition de la poésie. C'est désigner à l'homme le lieu où son pouvoir est unique et illimité. Expression d'un orgueil qu'on pourrait appeler artisanal ou... plus noblement créateur. Nous sommes au cœur d'un domaine spécifiquement humain : parler est le propre de l'homme et sa plus haute fonction. (33)

Princeton University

- (1) *Sub Stance* 5-6, 1973, p. 101.
- (2) *Le Monde*, 28 avril, 1972.
- (3) *Le Monde*, 29 mars, 1973.
- (4) Préface, *Le Préclassicisme français*, Cahiers du sud, 1952, p. 8.
- (5) Discussion avec Judith Robinson au colloque sur Valéry à Cérisy-La-Salle. Entretiens sur Paul Valéry, éd. Emilie Noulet-Carner, Paris, La Haye, Mouton, 1968, p. 65-66.
- (6) « Le Lyrisme au XVII^e siècle », *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. 3, 1958, p. 402.
- (7) *Cahiers du sud*, n° 275, 1946, p. 130, 132. Tortel n'était, pourtant, pas du tout insensible à cette époque, aux qualités de la poésie de la résistance et a même critiqué ceux qui considéraient toute « poésie engagée » avec condescendance. Voir, par exemple, son compte rendu de *La Lampe tempête* de Lucien Scheler dans *Cahiers du sud*, n° 280, 1946.
- (8) *Cahiers du sud*, n° 271, 1945, p. 392.
- (9) *Europe*, n° 111, mars, 1955, p. 38, p. 39.
- (10) « Exécutoire par Guillevic », *Cahiers du sud*, n° 289, 1948, pp. 513-515.
- (11) « Le Second cycle de Guillevic », *Critique*, n° 233, octobre 1966, p. 819.
- (12) *Guillevic, Poètes d'aujourd'hui*, p. 281.
- (13) *Cahiers du sud*, Janvier 1943, p. 72.
- (14) « Quelques constantes du lyrisme pré-classique », *Le Préclassicisme français*, p. 129.
- (15) Dialogue entre Gérard Arseguel et Jean Tortel publié dans *Contre Toute Attente*, n° 4, 1981, p. 82.
- (16) « De Chénier à Baudelaire », *Cahiers du sud*, n° 378/379, 1964, p. 138, 139.
- (17) « Note brève sur le regard de Mallarmé », *Cahiers du sud*, n° 378/379, 1964, p. 8.
- (18) « Le Parti pris des choses », compte rendu, *Cahiers du sud*, juillet-août-septembre, 1944, p. 100.
- (19) « La Gloire d'Apollinaire », *Cahiers du sud*, n° 313, 1952, p. 493.
- (20) « Paul Eluard dans son grand souci de tout dire », *Cahiers du sud*, n° 315, 1952, p. 201.
- (21) « Le parti pris des choses », *Cahiers du sud*, 1944, p. 102-103.
- (22) *Cahiers du sud*, n° 283, p. 1947, p. 512.
- (23) Cité par Tortel dans « Fantômas et le phénomène de la destruction », *Critique*, octobre 1963, p. 839.
- (24) *Ibid.*, p. 838.
- (25) Entretien entre Suzanne Nash et Jean Tortel, *Poésie*.
- (26) « Fantômas et le phénomène... », p. 838.
- (27) *Ibid.*
- (28) *Ibid.*, p. 851.
- (29) Cité par Tortel, *ibid.*, p. 853.
- (30) *Ibid.*, p. 856.
- (31) « Braque-Japon », *L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977, pp. 124-125.
- (32) Entretien entre Suzanne Nash...
- (33) *Le Préclassicisme français*, p. 148.

ENTRETIEN AVEC JEAN TORTEL

(extrait)

Nous donnons ici quelques pages de l'entretien réalisé pour le volume des « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers), consacré à J.T.

Henri Deluy : « Le vers libre a tous les droits sauf celui de ne pas être un vers ».

Vos amis connaissent votre attachement à cette affirmation de Jean Royère. Un préambule, pour vous, à toute parole sur le poème, à toute parole du poème. Mais encore...

Quand on est un peu sur l'œil, la lecture en chronologie de vos recueils, dans les méandres obligés, permet de dégager, me semble-t-il, les grandes lignes d'un travail du vers.

Pour vos deux premiers recueils (« Cheveux bleus », 1931, et « Votre future image », 1937) vous utilisez, souvent, le vers de forme fixe, repris par les symbolistes. Souvent l'alexandrin d'allure dégagée, mais rimé. Dans la poésie qui s'écrit entre 1926 et 1940, votre cas n'est pas unique, il est singulier : car vous n'écrivez pas une poésie arrêtée. La syntaxe, le vocabulaire, la métaphore, l'angle d'attaque et les thèmes sont fortement du jour.

Votre figure de mainteneur tient à votre obstination à serrer le vers pour faire poème (une obstination qui se révélera fertile : vous êtes aujourd'hui d'une « avant-garde » cependant que bien des « pétroleurs » d'hier et du matin perdent pied ou suffoquent).

Cette décision se signale en particulier (et jusqu'à présent sans faille) par l'inscription de la majuscule de tête, véritable portique par lequel il est dit : ici commence le vers, ici s'ouvre le sillon. Par lequel la frontière du vers n'est pas au bout de la ligne mais au début de la suivante. Par lequel la prosodie se distingue de la prose.

Avec « De mon vivant » (1941), le travail engagé dans les poèmes antérieurs se développe. La forme fixe s'agite. Elle tente d'échapper au malaise de sa position (elle est passée depuis plusieurs décennies de la contrainte vivifiante au moule) par le déhanchement et le cloche-pied : l'hétérométrie s'énerve, le vers s'allonge ou se brise, par contorsions, puis se retrouve en morceaux, se raccroche à la rime puis la lâche, le rythme se diversifie — mais il demeure presque toujours pair —, l'unité sémantique du fragment linéaire fait encore la loi. Et la répétition à la française (répétition de formes plutôt que répétition de sens).

Tout se passe comme si vous vouliez vous ancrer dans la première des tentatives mallarméennes d'une solution interne, interne aux formes fixes,

à la « crise de vers ». Une solution minimale : elle touche au vers dans son histoire apparente, pas dans sa structure.

C'est dans les années soixante que vos poèmes sortent d'une période de destabilisation du vers. Votre poème aujourd'hui (« Les solutions aléatoires », 1983) est fait de vers libres. Libres de quoi et en quoi restent-ils des vers ? Comment voyez-vous le vers : pas « la » poésie, le vers...

Jean Tortel : Vous interpellez (trop chaleureusement) mon écriture, cependant que vous mettez en cause le vers : comme si une espèce de corrélation... Bien sûr, mon écriture, c'est vous qui la voyez. Non pas moi, qui suis à l'intérieur. Quant au vers...

Il n'est plus le composé systématique de règles coercitives et normatives, hors desquelles il serait « faux », c'est-à-dire blâmable parce que contre-vérité eu égard à lui. Il est toujours, je crois, une unité verbale, chose complexe à la manière du corps, (j'y reviens toujours), qui lui aussi est une unité. Mais il n'est plus définissable par la somme et la logique des interdits qu'il s'assignait. Autrement dit, il s'est déconstruit en échappant à certaines entraves. Alors, on l'a dit *libre*. Je pense que l'emploi irréflechí du terme fut imprudent.

Certes, le héros de Jacques Roubaud, le vers Alexandre, qui était vieux, s'est dégagé d'une espèce de squelette en vue de rajeunir ses articulations. Mais une libération gestuelle — vous parlez de « déhanchement », de « cloche-pied », de « contorsion », ne l'a d'aucune façon autorisé à n'être plus vers. La boiterie n'est pas essentielle au corps, qui n'est jamais libre de n'être pas le corps. C'est, je crois, la façon d'entendre l'avertissement que Royère me donna. Car il semble bien qu'après l'événement considérable que fut sa libération, le vers (des symbolistes, des unanimistes, etc...), s'est d'abord délité, cependant qu'il lui fallait, à partir de sa liberté, répondre à une interrogation nouvelle, plus ou moins explicite, plus ou moins anxieuse. Mallarmé répondit le premier, parce que la tension extrême de son vers aboutissait à l'éclatement cosmique du *Coup de Dés*. Réponses, aussi, conjointes et différentes, le poème-conversation d'Apollinaire, le grand verset claudélien, le vers-prose de Reverdy — et leurs suites actuelles. Réponses encore, la divulgation des *mots séparés* d'André du Bouchet, l'instauration de la valeur textuelle du blanc, le combat du blanc et du noir, les systèmes de rupture de la « Nouvelle Poésie » — et les manèges infinis ; le travail, par lequel le vers détruit et retrouvé — en fait, sans cesse requis pour recommencer — reprend ce qu'on pourrait appeler sa signification étymologique. Sillon, certes, c'est métaphore. Devenant sa propre métaphore, le vers, *versus*, échappe à toute théorisation comme le corps échappe à la géométrie : ses limites variant sans repos il devient lui aussi insituable. Insituable structure, dans une autre profondeur verbale, encore incertaine. Et la réponse à la question naïve et nécessaire : « Qu'est-ce qu'un vers ? » ne pourrait être donnée qu'après qu'auront été vérifiées expérimentalement les articulations de la nouvelle structure.

A chacun sa part d'utopie, de désir ou de creusement — ou *d'alignement* comme dans le labour. Quant à la majuscule, je crois, en effet, qu'elle est nécessaire pour entrer dans le tracé, parce que chacune de ces unités verbales qui nous provoquent est une phrase, concrète, d'une autre nature donc, et organisée par sa propre matière verbale, arrêtée sur l'abîme du blanc, comme la phrase grammaticale se termine sur l'absence de dimension qu'est le point. Chacune est suscitée dans sa solitude, reliée au système inépuisable des solitudes. Elle doit être annoncée. Un acte cérémoniel qui est un recommencement après la rencontre avec le vide. Donc, cette espèce de porche ou, si vous voulez, de signal avertisseur. Et puis,

les majuscules sont des figures très belles. Les enlumineurs le savaient, qui les réinventaient.

Henri Deluy : Je reviens sur le vers. C'est, je crois, le cœur du problème. Le cœur... la métaphore permet de souligner ceci, à quoi tient un lourd malentendu : insister sur les techniques et le formel n'est pas manière de dénier, ou de minimiser, désir, angoisse, mort, amour, ou plaisirs, sentiments ou idées que le poème manifeste...

Jean Tortel : Quoi qu'on en dise (ou *die*, comme écrivait Trissotin), c'est toujours trop ou pas assez. Laissez-moi céder à une maniaquerie que vous connaissez bien et rappeler alors le départ verbal de « L'Art Poétique ». Boileau commence ainsi :

*« C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur »*

Ce n'est plus notre champ verbal. Mais c'est la même constatation. Aussitôt : « téméraire ». Un peu fou, n'est-ce pas ? Téméraire d'abord, d'assimiler sans précaution un « art » et une montagne. L'auteur la (ou le) gravit parce qu'il pense atteindre la « hauteur », c'est-à-dire la réalité et la figure à la fois, de l'escarpement, de l'inaccessibilité, en même temps que celles de la limite indépassable qui signale l'espace devenu soudain illimité, nu : le lieu terminal à partir duquel Epicure lance la flèche. (Et on pense invinciblement à cette articulation qui élève, aère, espace... de tout l'air surgi : les chemins dirigés vers le haut d'André du Bouchet). Mais, pour commencer et parce qu'il commence, Boileau nous transporte d'abord dans l'espace de l'assertion métaphorique, c'est-à-dire contradictoire, celui où interviennent des assimilations qu'on peut qualifier d'absurdes. Il continue :

*« S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif ; »*

Au départ : un secret. Le mystère du pourquoi est-on poète ; et par conséquent du pourquoi, de cette tentative d'ascension (et la hauteur atteinte), qui s'appelle poésie — alors que le génie est « étroit » et « captif » (soyons modestes...). Boileau répond sans répondre en en appelant à je ne sais quelle « influence », celle de l'astre « qui fait les destinées », disait Tristan. Cela se passait avant Newton. Il y a l'immensité sidérale en face de laquelle nous sommes et, comme dirait Francis Ponge, la « considération », la fascination exercée par la nuit brillante ; « plus claire que les jours », par l'obscurité paradoxale d'une chose inconnue qu'on appellera la lumière. Que les catégories de l'obscur et du clair, de la connaissance et de l'inconnaissance, du limité et de l'illimité, de la continuité et de la rupture, de l'opacité et de la transparence, s'abolissent ou plutôt se combattent en une série de manipulations dont l'origine est désirante et dont le résultat objectif constituera « l'art des vers ».

C'est ainsi et on n'y peut rien. Nous sommes à la fois les plus libres et les plus déterminés.

Henri Deluy : Curieux mot : « déterminé », qui peut vouloir dire ceci et son contraire...

Jean Tortel : C'est ainsi... Nous sommes entièrement soumis aux lois invincibles du langage cependant que nous les contestons sans cesse, jusqu'à les détruire, dans le système de ruptures et de désinstallations que sont, précisément, les figures. Et c'est le vers. Sinon, c'est « en vain » qu'on écrit :

« Pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif. »

Vers exemplaire, parce que, venu de très loin, il énonce ; parce qu'il nous transporte dans je ne sais quel manège de bêtes impatientes dont on subit les ruades ; et parce que, soudain pourvu d'oreilles, le soleil (le Phébus) nous écoute ou reste sourd. (Catachrèse assez prodigieuse, que Royère découvrit après des siècles de commentaires aveugles). Mais notre regard sur le langage et notre sensibilité à son égard ne sont plus ceux de Boileau : qui, après avoir pénétré, avec l'écriture de son temps, quelque chose de la mystérieuse nécessité verbale, s'éloigne vite (comme s'il avait peur...) de sa découverte, pour la morceler en une série de genres, avec leurs sous-catégories (et pour chacune une façon particulière de régler le vers), qui ne nous concernent plus. C'est que Boileau applique à sa façon, le deuxième principe de « la Méthode » : « diviser la difficulté en autant de parties que... » et que, sans doute, nous ne sommes plus guère cartésiens.

Henri Deluy : Pour exister le vers a besoin de se montrer (vous le voyez : je garde le mors aux dents...). L'appareil formel qui l'exhibe doit pouvoir se voir, ou s'entendre, ou se lire. Ou mieux, se voir s'entendre et se lire. Limites, comptages, effets de rythme, décalages, espacements, cassures, ponctuations, marges, désignations, mesures, grammaticalités, constructions (du livre, par exemple, ou du sommaire, du poème, du vers), arrangements de tous ordres (et jusque dans le poème en prose où le « ton » implique des jeux de syntaxe...), autant d'éléments constitutifs, intrinsèques, qui désignent, par les choix, la réponse donnée à la « crise de vers » pointée par Mallarmé.

Pour se montrer, le vers d'aujourd'hui, privé ou dispensé de ses règles anciennes, se situe dans les logiques que de lui-même il instaure, il ne leur échappe pas. Ce qu'il montre, son apparence physique, signale ce qu'il est.

Votre vers aujourd'hui est profondément différent, dans son bâti même, de celui de vos premiers recueils, et même de ceux que vous écriviez il y a dix ans. Comment êtes-vous passé des contraintes d'alors aux disciplines actuelles ? Quel est, ou pourrait être, le sens de cette mutation ?

Jean Tortel : Je suis d'accord avec ce que vous dites, et plus précisément sur le fait que l'assertion primordiale est bien celle-ci : « Pour exister le vers a besoin de se montrer ».

Il est donc vrai que le vers est de la nature du corps qui, lui aussi, « se situe dans les logiques que de lui-même il instaure ». Je crois que l'essentiel se retrouvera là. Ou tout contre. Contre le corps.

Quant à mon propre vers, considéré bien sûr, sous cet angle, s'il est, dans sa structure, affecté de mutations successives, c'est sans doute pour la même raison, et parce que le corps est la chose vivante soumise à l'action désirante. Si le vers en est un, ses ruptures sont, en quelque sorte, naturelles. Peut-être que la poésie nouvelle insiste sur celles-ci, pour mieux signaler, serait-ce arbitrairement, qu'il s'agit, en effet, d'un phénomène corporel. Et peut-être que ceci constitue sa découverte spécifique.

Mais les « Corps attaqués » ont trente ans de plus que « Le Corps », de « Naissances de l'objet ».

Mais aussi, passer des « contraintes » aux « disciplines », — et j'aime que vous marquiez la différence — c'est passer du côté de la liberté dans la tension (ou dans la « retenue », comme Boileau le soulignait à propos de Desportes et de Bertaut)...

L'ACTE D'ECRIRE

« Je prends la plume pour vous dire... »

Quand le fils soldat s'arrache du casernement et s'isole sur son lit, c'est au prix d'un certain effort volontairement consenti, qu'il retrouve, en donnant de ses nouvelles, le monde heureux qu'il avait perdu. Il prend la plume : elle est raide, elle accroche, elle crache, c'est un outil imparfait qui se rouille entre deux missives au fond de la boîte à paquetage ; bien utile néanmoins, à qui veut dire qu'il se porte bien — et souhaite qu'il en soit de même pour tous —. (Interrompant ainsi l'entropie d'une certaine continuité.)

Prendre la plume, pour écrire. Le but est déterminé : donner des nouvelles et en demander. On écrit à quelqu'un ou pour quelqu'un, ne serait-ce qu'à soi (à la limite). Ecrire revient donc à établir une certaine liaison, matérialisée par les signes que laisse le passage de l'instrument imbibé d'encre sur un écran quelconque, le papier (blanc). Mais liaison entre qui et qui ? Le soldat, isolé sur son lit comme dans un désert, le sait bien. La chaîne des mots qui se forme dès qu'il a pris entre les mains son outil magique, le relie instantanément à l'univers qu'il désire, les chers parents, la fiancée, les copains. Il s'est isolé pour n'être plus seul et il n'est plus seul, en effet mais, par l'opération de l'écriture et pendant la durée de celle-ci, il rejoint, réincorpore, un monde à lui ; qui le connaît et qu'il connaît — et beaucoup mieux quand il l'atteint par les mots qui coulent sur la page et quand la présence lui est restituée par les signes ; qu'il trace et qui souvent ne s'y rapportent pas directement. A l'autre bout du monde, les mots développés après la traversée obscure, agissent de même et restituent à ceux qu'ils vont chercher la présence de l'absent : au point que la mère après avoir lu que l'adjudant est une vache, soupire : « Pauvre petit, comme il a maigri. »

Fonction précise de l'écriture déterminée. Perfection du résultat : toi, qui écris, tu es où tu n'es pas.

Cependant, à la différence du soldat qui n'a pas à chercher ses destinataires, je ne sais pas à qui j'écris. L'enveloppe de la lettre reste blanche. J'ai fait le geste, le même que celui du soldat. Je me suis arraché, comme lui, pour rechercher un espace que je ne fais que pressentir. Auquel je prétends. Je me suis isolé, parfois sur mon lit, comme lui et j'ai pris le même instrument (un peu rouillé). La petite granulation noire s'est précipitée sur le papier, a pris cette forme de chaîne ou de tresse qui est celle de toute écriture, en se condensant parfois si vite qu'elle s'accumule sous l'outil en une sorte d'amalgame ou de boue qui bouche le passage. Et je m'arrête : d'abord pour constater une sorte d'étonnement.

L'encombrement est causé par les mots, dont la vitesse est différente de la mienne. Je croyais qu'ils me véhiculeraient alors qu'ils sont

l'obstacle. Je bute sur eux, ils m'embarrassent, gênent ma marche et soudain se dérobent, disparaissent pour scintiller encore quelque part, hors de ma portée, en me laissant devant le vide que leur absence creusa. Je lutte. Je m'irrite, je m'enfoncé. Je souffre. Je commence à me désespérer. Je ne sais plus ce qui se passe, moi devant mon geste inachevé, compromis. J'ai raté mon coup, celui que le soldat a si parfaitement réussi. Non seulement je ne sais pas à qui j'écris, mais encore comment je peux le faire.

Singulier message que celui dont le destinataire est inconnu et dont le contenu dépend d'une sorte de bonne ou mauvaise volonté de certains signes à l'égard d'une action dont ils devaient être la figure que j'imposais. Action dont je parle déjà au passé comme si j'abandonnais la partie. Mais je ne peux pas l'abandonner. Je suis désormais lié à un système dont j'ai provoqué la formation et qui m'implique. Une nécessité me pousse à continuer, à réduire le blanc du papier ; à me couper de l'univers dans lequel je baignais, tandis qu'une force que je ne mesure pas m'empêche d'accéder à celui qui — (Elasticité de l'obstacle. Non statique. Non permanent. Parfois aboli. Le mur pneumatique.)

Mais pourquoi ? Puisqu'on ne m'a pas demandé de prendre la plume. Il est facile de s'inventer des raisons. Donner des nouvelles suppose que quelqu'un les attend, qu'il s'intéresse à vous suffisamment pour les recevoir avec plaisir — ou bien que ce que vous avez à dire est si particulier, ou si pertinent, ou si important que nul ne se refuserait à l'écouter. Message nécessaire, ou captivant ou simplement utile : je n'imagine pas le mien tel, ni qu'une amitié inconnue me tende forcément les mains, de l'autre côté de mon dire et l'attende. Qui m'attendrait ainsi, les pieds froids ? Qu'ai-je à retrouver ? Et d'ailleurs, qu'ai-je perdu ? Je ne viens pas d'ailleurs. Je ne suis pas un errant, un naufragé (Je l'ai peut-être cru comme tout le monde, et je crois même autrefois l'avoir dit — mais ce n'est pas vrai). Je n'ai pas à faire les signaux de détresse de celui qui se noie, les grands gestes désespérés de l'abandonné. *Je m'imagine parfois être celui qu'on a perdu à la fin de la chasse, quand l'écho s'affaiblit dans les bois gelés...* Je n'ai pas à appeler comme celui qui meurt de faim ou qui tombe. Je jouerais mal ce rôle où je me sentirais très méprisable. Les messagers ne sont pas nécessairement des menteurs, qui reviennent de loin, hagards ou rapportant de fabuleuses nouvelles. Et grande est la tentation de ne se retrouver que dans ce qu'on est d'absence, puisque je ne sais quoi de noir entoure, ou de blanc quand c'est vide. De même que je répuène à mimer quelque chose — sulntement, orgasme ou sueur ; ou à me confesser aux quatre vents (Mais que fais-je d'autre ici ?).

Mais je suis au milieu de ma vie, sur une terre que je n'ai pas envie de fuir, car elle me regarde (une terre, je veux dire le réseau d'objets, de plans et de visages à travers lesquels je chemine). Je crois à l'existence de cette terre nécessaire qui est bien ce qu'elle est. Je n'en suis jamais sorti et n'en sortirai probablement jamais. Ma vie est quotidienne. Je n'ai jamais vu que l'endroit des choses. C'est bien ainsi. J'accepte volontiers la vie telle qu'elle m'est dévolue, et moi tel que je suis. La prendre en charge. Les nouvelles que j'annoncerais, pareilles à l'eau tirée du puits communal. Sans autre valeur, (du moins elle est fraîche et elle désaltère) que celle de l'effort léger, à la portée de tous, indispensable pour remonter le seau. Qu'ai-je à écrire que nul ne sache ? (Chacun connaît très bien ses goûts et ses terreurs). Ajouter quoi ? Est-ce précisément *cela* que je dois vous écrire ? Pourquoi le devrais-je, puisque le fait d'écrire et même de penser à l'écriture en

tant qu'action que je vais être obligé d'accomplir, commence à me déséquilibrer, me déchire. Ce à quoi j'obéis apporte en moi le doute, une angoisse diffuse — envie de quitter ma chaise, de changer de place, impression d'être décroché de tout — un vague dégoût, je ne sais quoi d'indéfinissable qui me pèse. Mon intention m'arrache d'un ensemble dont je faisais partie pour me projeter je ne sais où en moi ou hors de moi et tend ainsi à me détruire en abîmant cet ensemble. Quel surprenant besoin que le mien. Est-il ce phénomène d'auto-destruction que je redoute ? Je dois à tout prix le justifier, peut-être en le réinventant, ou l'abolir.

Mais le fait que je suis en train d'écrire, je ne peux pas l'abolir. Mon acte s'est d'ailleurs emparé de moi si bien, qu'il a l'air de me constituer. Je ne pourrais pas (ou ce serait alors trop facile...) le justifier par des raisons que je ne trouverais pas à l'intérieur de lui-même. Certes, il aura des conséquences qui le dépasseront : à condition qu'il ait bien été. Que je le veuille ou non, elles sont contenues dans les tracés de la plume qui seront, ces ondes, cet ébranlement, ce mouvement qui naîtra de lui et qui changera quelque chose, ses limites véritables à travers la durée de son résultat ; et sa seule justification, comme la nature du pain qui se mange figure et justifie le geste du laboureur. Le texte sera, à partir de l'acte d'écrire, en vue de. Je ne saurais cependant justifier cet acte que j'accomplis par les conséquences qui découleraient de son résultat, puisque je ne sais pas encore, moi écrivant, s'il y aura un résultat. Je veux dire par là si les signes d'encre alignés sur le papier figureront quelque chose de la nature du corps — (*corpus*) ? Que j'ignore si j'aboutirai à un texte, ne m'empêche pas de l'écrire. Le texte n'est pas. Il n'est pas encore *fait*. Peut-être ne le sera-t-il jamais. Seule se poursuit l'action de le former qui se prolongera plus ou moins longtemps selon les circonstances et qui présente une intensité de présence suffisante pour éliminer tout le reste.

Je reconnais que rien ne me force à écrire, sinon le besoin intérieur dont je suis, par moment, le théâtre et que je ne puis autrement définir que de l'appeler intérieur. Pour lui résister, je n'aurais à faire appel qu'à moi. Aucune mission. Nulle pression du dehors. Nulle entreprise ne s'exerce apparemment contre moi, pour m'y forcer. Aucun dieu, aucun démon ne m'aide ni ne me poursuit et je ne suis pas davantage en état de crise somnambulique, hypnotisé ou envoûté. Mais vacance, vide et... J'ai conscience de mon état (désagréable, la contradiction qui remue entre ce vide et l'impression d'être chargé comme le temps quand l'orage est incertain), tandis que le besoin d'écrire m'apparaît néanmoins comme tendant à une fin désirable. Aussi, loin de chercher à lui résister, je mets tout en œuvre pour le satisfaire, même au prix d'un certain effort, parfois douloureux. Je vais jusqu'à le provoquer, en créant systématiquement les conditions matérielles favorables à son assouvissement.

Ce n'est peut-être rien dire, ou dire le rien, car toutes les obscurités subsistent, à qui, comment, pourquoi. C'est à remuer. Ça vient du corps (pour être transformé en corps ?) Certes, c'est un désir, ce qui pousse à déchirer le noir. Ce n'est peut-être qu'un désir (un des miens). Alors, nécessairement dans le noir douloureux. Ça veut s'échapper de mon corps, en vue de l'acte. (Dépasser la poussée pulsionnelle, intégrer les borborygmes, etc...). Je laisse ce qui bouge et que seul le résultat de mon acte pourra quelque peu maîtriser, s'agiter par-dessous. Ça vient peut-être de plus loin — oui, comme une levée d'orage. Mais : de répondre à mon désir me porte à quelque extrémité de moi qui me paraît plus éclairée, comme le bout d'une voie souterraine et où je me prétends plus libre.

S'il en est ainsi, si l'acte d'écrire dépend de ma volonté et manifeste ma liberté, il m'est impossible à moi écrivant, de le mépriser. Je dis que je *veux* écrire en toute connaissance de cause et ce disant, je me compromets assez pour accepter ce que ma position a de précaire et ma réussite incertaine ; je confère nécessairement à mon acte une certaine valeur, même si je prévois qu'il n'aboutira à rien de valable. Je mentirais si je tenais pour insignifiant un effort qui n'est pas un malentendu ni la suppuration ignoble de ce qui fleurirait à l'intérieur, en un imaginaire lieu que seul attendrait je ne sais quel Silence. *Les miroirs les plus purs, les soins les plus sévères ?* La lettre n'a pas la figure de la trahison : en tout cas, si le non-écrire c'est mieux, je peux toujours me taire. N'importe qui peut toujours se taire.

L'acte d'écrire est donc une espèce de pari que je fais de m'englober dans mon langage. (Le mythe du Coup de Dés...). Pari d'autant plus confiant dans la nature de l'action poursuivie que je suis incertain de son résultat : ou plutôt, que je suis à peu près certain qu'il ne sera qu'approché. Le mien pourra être probablement négligé par qui voudra faire le total. Car je sais que l'acte n'aboutira pas, je veux dire que l'écrit n'ira pas plus loin que ; qu'un certain vide, un certain non-écrit surgira toujours, impossible à encre, la face de l'inaccompli. Quo l'histoire de l'écriture est celle de son défaut d'être et que même ses cristaux, en apparence irremplaçables ne paraissent tels que parce qu'ils n'ont pas encore été remplacés — illuminant par instants si imprévisibles, à de si grands intervalles, la masse, que ces météores secrets, on les oublie dans le compte, tant ils semblent dus au hasard, hors de la norme et à proprement parler miraculeux, ou monstrueux. (A moins qu'un immense remue-ménage n'ait été suscité que pour provoquer quelques éclats irréductibles — et que tout le reste...).

Quoi qu'il en soit, j'accepte que ma tentative la plus risquée aboutisse nécessairement à une certaine approximation.

Où en suis-je ? Solitaire comme le soldat, j'ai fait les mêmes gestes que lui, j'ai pris les mêmes outils, j'ai fourni un effort de même nature qui aboutit à un résultat matériellement comparable : la chaîne noire sur le papier. Cependant ma tentative, à mesure que je la connais mieux diffère davantage de la sienne. Car je sais bien qu'il s'agit de tout autre chose que de donner des nouvelles trop certainement attendues ; que le soldat sachant à qui il écrit et comment il doit le faire ne peut pas se tromper. Il n'a qu'à suivre méticuleusement les lignes prêtes sur le papier quadrillé. Et je sais que mon souci est autre : même c'est cette certitude qui fait que je continue, bien que j'aie alors l'apparence d'écrire pour rien. Dans la mesure où écrire signifie adresser un message, je n'écris pas. Mais le vide, la distance, l'espace qui se creuse ou se rapproche entre les mots et moi : tout porte à croire que je poursuis un travail sur une matière. Il est peut-être arbitraire, mais encore : mon application à choisir entre les signes pour les disposer dans un certain ordre, le soin que je mets à organiser un ensemble qui n'existera qu'autant que..., le souci de donner à ce qui se déroule l'équivalent figuré d'une forme, tout me porte à croire que mon but est davantage de façonner une certaine chose que de déverser mon moi sur le papier. L'acte d'écrire n'a pas pour fin celui qui écrit, mais ce qui est écrit. En fin de compte il est, en vue de créer un certain objet spécifique qui s'oppose à l'objet extérieur qui l'a provoqué, qui le contredit (ou le renverse) mais qui l'explique (le gratifie). Qui n'est pas moi, ni pour moi, ni hors de moi, ni sans moi — mais où ? Je parle, ou c'est l'objet. Qui parle ? Et si je parle de lui, la spirale recommence.

Donc, je le connais mal et, chose bizarre, pas davantage parce que je m'applique mieux à le façonner. Il m'échappe au fur et à mesure que je le forme : chaque « instant » de sa formation est comme une naissance nouvelle qui le produirait tout entier, et chaque fois. Il surgit sans cesse de son néant, sans cesse appelé à y retourner. Il me surprend toujours et, bien que dépendant entièrement de l'action que j'exerce sur lui, il ne cesse pas d'être un étranger — inconnu, ennemi, *sourire ennemi*. Une fois achevé (ce mot qui ne signifie rien en ce qui le concerne), c'est-à-dire quand je suis lassé du combat, je ne sais plus rien de lui, sinon qu'il est là. Je ne comprends plus pourquoi il est tel qu'il est, ni l'espèce de pouvoir que j'avais sur lui. Si je l'égare, je suis incapable de le reconstituer, sauf que des fragments s'agglomèrent pour qu'apparaisse un autre objet qui le rappellerait. Son imprévisibilité le multiplie : comme ce qui n'a pas de semblable. Il est insolite, comme s'il était le seul de son espèce, s'il n'était pas d'une espèce, ou d'un *genre*. (Dans la mesure où il l'est, il n'est plus lui). Non rattachable à. Toujours autonome. Toujours unique : et forcément en *état de contradiction* puisqu'il doit se plier, dans son unicité à un certain nombre de nécessités organiques ou lois, qu'il ne peut écartier ni oublier sous peine de n'être plus. Le plus libre et le mieux garotté. Perpétuellement suspendu à ses imprévisibles métamorphoses, il n'a de réalité que dans une sorte de permanence. In-ouï et répétant. (Mais il en est ainsi de chaque objet, de chaque corps. Pas tout à fait. C'est même le contraire, puisque celui qui résulte de l'acte d'écrire est insituable et que, de ce que la surprise est en lui, il est nanti d'une qualité qui le sépare. Car non seulement il est vu, mais encore, et pour reprendre le mot clé d'Eluard, il *donne à voir*. Il amène l'univers sur le plan de la présence en figurant ce qui le compose. En lui donnant figure (humaine).

Alors la liaison devient possible par l'intervention de l'objet qui est là, nécessaire lieu de passage).

Il se fait tard, schématisons. La sensibilité commune, diffuse, est inerte tant qu'elle n'est pas fixée en des points d'inégale répartition, distribuée à partir de niveaux différents, tant qu'elle n'est pas organisée en un système (au fait, l'ensemble des textes...) constituant un réseau, un combinat producteur lui-même de l'énergie utilisable. Elle est gaspillée tant qu'elle ne passe pas, et ramassée comme les rayons solaires dans la lentille, entre les limites étroites de l'objet condensateur. Et transformateur puisque l'émotion délogée par lui est d'une autre nature que celle que toi ou moi, avions ressentie au départ. De celle-ci nous n'étions pas responsables, pas plus que des mouvements obscurs de nos viscères. Sa seule valeur consistait dans sa faculté à pouvoir être transformée, au cœur d'un travail, dont tout ce qu'il est permis de dire, pour l'instant, est qu'il est humain, en cette autre émotion utilisable désormais par des esprits qui n'avaient fait que ressentir, chacun dans son noir, la première. La mienne, la tienne, solitaires, inexprimées, non délogées n'avaient de qualité que pour moi, que pour toi. Si nous leur accordons ensemble quelque prix, et quelque chance de durée, c'est qu'elles aboutissent, après une opération particulière à une solidification qui en bouleversera la nature.

Car une fois dite — et l'objet textuel n'a pas d'autre raison d'être que d'être le lieu du dire, ou de la durée, la pensée concrète de chacun, devenue langage, est à tous proposée. C'est, bien sûr, parce qu'il est langage que chaque objet est une *proposition*.

Pressons-nous, il est tard et presque tout reste à dire. (Nous avons trop musardé sur la lettre du soldat). Faire. Ecrire est une action ;

et le texte le produit d'un effort au cours duquel ce qui était trouble, et le trouble intérieur qui a poussé à écrire, tend à se clarifier à travers le réseau de l'écriture aux caractères serrés comme un tamis. Une décantation. D'où quelques remarques :

1^o) L'acte d'écrire est une insertion, une avancée dans le monde réel que le texte modifiera en proposant une « chose » imprévisible mais qui peut y prendre place. Il est donc un acte positif et non de repli ; non isolement, non une fuite. Celui qui écrit ne fuit que l'informulé.

2^o) A partir de là, je ne crains plus la solitude nécessaire. Je n'en ai plus peur, car elle a perdu tout caractère métaphysique. Elle n'est plus génératrice d'angoisse. La solitude de l'écrivain est uniquement artisanale, elle est une des conditions de son travail. Quand il écrit, ça le gêne qu'on fasse du bruit dans la pièce ou qu'on regarde par-dessus son épaule. Certes, alors, il parle seul puisque sa parole commence à cette condition. L'objet tend à parler le plus grand nombre. (Pour chiffrer ce nombre, il est d'ailleurs indispensable de tenir compte de la *réserve de parole* que l'objet peut contenir. Notion de l'objet accumulateur).

3^o) S'il s'agit de former un objet, il doit y avoir une façon optimale de mener à bien l'opération. Il doit exister la meilleure méthode. La recherche de cette méthode, c'est après tout, l'affaire de la rhétorique.

Mais voici qui est grave : les conditions de l'écriture sont telles que la liberté du langage est un acquis auquel nul ne se propose de renoncer. Nous devons considérer comme une donnée que non seulement l'écrivain dit ce qu'il veut mais comme il le veut, que la liberté de son dire existe aussi à l'intérieur même de son langage et que celui-ci, dont la structure finit ainsi par être attaquée, est le lieu de phénomènes de dissociation qui risquent d'aboutir à l'éclatement. Il est encore impossible de savoir si ce mouvement s'arrêtera, s'il peut s'arrêter, si la dislocation n'est pas le prélude à un élargissement inouï. Quoiqu'il en soit, il nous est actuellement impossible de renoncer à *notre* liberté du langage.

Constatons alors, en plus d'une solitude artisanale, la solitude rhétorique. Et que, si des lois organiques existent pour constituer au mieux un système transmissible, s'il est toujours possible de les connaître et de les enseigner, elles sont maltraitées par un désir qui...

Dans les conditions actuelles de l'écriture, à chaque fois ces lois sont à retrouver au fond du blanc originel par celui qui doit faire face à sa liberté absolue, comme s'il allait perpétuellement les réinventer. Et en effet, chaque départ dans l'écriture est une réinvention. Pour aboutir au texte, une infinité de méthodes sont possibles, bien qu'elles soient d'inégales valeurs. Il n'y aurait donc pas une rhétorique, mais une infinité à propos d'un langage disponible.

Et la responsabilité est devenue totale de l'écrivain depuis qu'il choisit librement la méthode de production de l'objet. Lui, l'imprévisible, reste lié à la rhétorique qui l'aura formé et qui le marque : comme le fer rouge la bête qu'on ne veut pas perdre, chaque objet emporte sa rhétorique sur l'épaule. Ou, s'il n'est pas une bête, comme l'individu son visage.

Quant à celui qui écrit en choisissant une mauvaise méthode, son acte, l'acte d'écrire reste *sans objet*.

(Cahiers du Sud n° 300, 2^e semestre 1950)

LE
PRÉCLASSICISME
FRANÇAIS

présenté par
JEAN TORTEL

LES CAHIERS DU SUD

28, RUE DU FOUR. PARIS (6^e)

1952

JEAN TORTEL : LE MIRACLE DES YEUX

*Bref, l'œil mesurant tout d'une même mesure,
A soi-même inconnu connaît tout l'univers,
Et conçois dans l'enclos de sa ronde figure
Le rond et le carré, le droit et le travers.*

Pierre de Marbeuf

Il semble que l'on manquerait un aspect très important de l'œuvre de l'auteur des *Instants qualifiés* et du *Discours des Yeux*, si l'on ne faisait pas figurer en sa juste place le beau travail de redécouvreur qui a d'abord frappé les lecteurs des années cinquante et qui a encore surpris en 1983 : le travail sur la poésie du préclassicisme français. Jean Tortel à cet égard a fait preuve d'une grande fidélité envers ces débroussailleurs de langue qu'étaient Théophile, Durand, Tristan, Sigogne, Lingendes et naturellement Malherbe, chacun dans un registre différent. En 1952, paraissait sous la responsabilité de Tortel, un numéro des *Cahiers du Sud* qui a fait date. Il faut dire qu'il rassemblait, outre un texte de Tortel sur le lyrisme préclassique, dans son opposition à la version romantique, des textes des plus grands spécialistes, de Lucien Febvre à Georges Mounin ; il contenait aussi des interventions que l'on dirait aujourd'hui « pointues » sur la langue et les formes littéraires de l'époque, de Dauzat, Mongrédien, Tardieu, Nelli... Et aussi, *last but not least*, une intervention de Francis Ponge préparant la petite bombe qui explosait plus tard dans *Pour un Malherbe*. Tortel, visiblement, aime la langue cristalline et précise des classiques ; mais il est d'autant plus fasciné par le trouble extraordinaire qui seul a permis, par décantation, l'apogée racinienne. Les *Cahiers du Sud* comportaient une importante partie anthologique. Trente ans plus tard, l'un des poètes retrouvés ressuscitait sous nos yeux à nouveau grâce à Jean Tortel : Pierre de Marbeuf, dont les plus grands poèmes figurent dans *Le miracle d'amour* (1983, Ed. l'Obsidienne, « Le domaine privé »).

*Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,
Et la mer est amère, et l'amour est amer,
L'on s'abîme en l'amour aussi bien qu'en la mer,
Car la mer et l'amour ne sont point sans orage.*

(P. de M.)

Le préclassicisme, c'est l'époque des plus grandes tensions, des plus grandes contradictions, reflétant celles de la psyché même dont il ne cherchait pas à donner une image rationnelle. Le classicisme, honteux de ses origines, réussit longtemps à les occulter.

*Sommeil, l'on vous a cru le frère de la mort,
Mais puisque vos faveurs m'ont fait baiser Silvie,
Je vous crois bien plutôt le père de ma vie.*

(P. de M.)

Une image troublée, qui n'était pas sans rappeler l'époque contemporaine, comme *Action Poétique* l'avait fait aussi remarquer dans son n° 73 sur le Baroque. D'un côté, la progression d'un renouveau religieux rigoureux — on aurait dit : totalitaire... ? — de l'autre, l'avènement de la pensée scientifique et de la pensée « libertine », philosophique, athée. Les couvents, mais Galilée, Descartes. Les bûchers. Au milieu, l'obsession du voir.

Limites du regard. Martine Broda, à propos de Tortel (*Critique* n° 404, 1981), souligne de manière intéressante la relation entre ce thème de la vue et celle, implicite d'un sujet « cartésien », supposé seigneur et maître. Maîtrise du monde vu par la maîtrise du langage : enjeu de la science, enjeu du pouvoir. Mais aussi conscience de l'illusion,

« ... l'instant très clair / Où je suis moi... »

dans un voyage vers la transparence toujours « recommencée ».

Il faudrait tracer le lien entre l'explorateur de la langue, le poète, celui qui, chercheur d'or, passe le sable au tamis, et le redécouvreur de civilisations éteintes, l'archéologue, l'érudit. Où se situe le plaisir de la rencontre, et le dialogue des deux ? Hors de la ville, vraiment ?

*Agréable forêt où j'ai comme en dépôt
De mon cœur travaillé, consigné le repos,
Où mon esprit flottant a trouvé son rivage
Que je t'aime, ô forêt et que le bruit sauvage
Des arbres, de Zéphyr, des oiseaux et du bois
A mon oreille triste est une douce voix.*

(P. de M.)

Chez Tortel, semble-t-il, l'écriture et la représentation sous le regard de l'autre d'une parole occultée, oubliée, semblent partager le paradoxe de faire jaillir la lumière des eaux troubles d'une mémoire.

SONNETS

ETIENNE PAVILLON

(1633-1706)

Prodiges de l'esprit humain

Tirer du ver l'éclat et l'ornement des Rois
Rendre par les couleurs une toile parlante,
Emprisonner le temps dans sa course volante,
Graver sur le papier l'image de la voix ;

Donner aux corps de bronze une âme foudroyante,
Sur les cordes d'un luth faire parler les doigts,
Savoir apprivoiser jusqu'aux monstres des bois,
Brûler avec un verre une ville flottante ;

Fabriquer l'univers d'atomes assemblés,
Lire du firmament les chiffres étoilés,
Faire un nouveau soleil dans le monde chimique ;

Dompter l'orgueil des flots, et pénétrer partout,
Assujétir l'enfer dans un cercle magique,
C'est ce qu'entreprend l'homme, et dont il vient à bout.

JACQUES CHARPENTIER DE MARIGNY

(?-1670)

Que voyez-vous mes yeux, quelle étrange aventure
Du trône de la mort fait le trône d'amour ?
D'où vient que renversant l'ordre de la nature
En même temps la nuit marche avecque le jour ?

Est-ce que les destins par un mauvais augure
Couvrent d'un voile obscur le ciel de cette cour ?
Ou comme le soleil dont elle est la peinture,
Que Daphné doit ici s'éclipser à son tour ?

Prodige merveilleux presque impossible à croire
L'encre s'unit au lait, et l'ébène à l'ivoire,
Dans des charbons éteints une flamme reluit.

Les horreurs de l'enfer environnent un ange,
Et pour mieux éclairer, par un caprice étrange,
Le soleil s'est couvert des ombres de la nuit.

AVANT-PROPOS SUR LES BAROQUES ALLEMANDS

Sensible est la connaissance qu'on peut avoir du baroque, dont on éprouve la présence mieux qu'on en détermine précisément le contour. Plutôt que d'être objet de définition exacte et l'on distingue mal s'il est d'abord manière d'être ou manière de dire — le baroque est une certaine présence contenue dans l'objet ou l'expression. Et, en ce sens, il est évident. Car il se confond avec ce que cet objet, ou cette expression apportent d'emphatique, et de surprenant, quand ils prolifèrent, par une espèce de maladie de la structure, au-delà d'un cadre considéré jusqu'alors comme nécessaire. Evident comme ce qui excède, dépasse, recouvre, fleurit. La tige, le dessin, le rivage, l'arête disparaissent sous l'amoncellement des flots et des volutes ; l'ordonnance des traits, dans le pathétique des attitudes, des sanglots ou des grimaces. Et l'on ne sait ce qui, désormais, le bornera.

Aussitôt qu'elle est suscitée, la présence baroque ne peut pas ne pas être reconnue. Elle éblouit par le fait même qu'elle choque, ou qu'elle inquiète. Et, spontanément, elle devient une espèce d'espace, à la fois illusoire et profond, où la sensibilité se meut bizarrement, angoissée et attirée, gênée et plus libre. La raison s'étonne et interroge. Elle se sent menacée et elle résiste. « Qu'en dis-tu, ma raison ? » demande Malherbe. Mais la séduction est telle qu'il lui demande en même temps d'accepter la contradiction qu'elle dénonce :

*Crois-tu qu'il soit possible
D'avoir du jugement et ne l'adorer pas.*

L'esprit est envahi. Les rapports sont faussés par l'irruption instantanée de quelque chose dont l'apparence est seule visible et qui abolit le reste des formes en envahissant. Comme si, soudain, la part de l'insolite avait acquis, au moyen de quelque grossissement indépendant, une certaine *dimension incomparable*, l'espace baroque, dont on ne peut dire s'il reste faux ou s'il est devenu, en se créant, le seul réel, s'impose, une fois qu'il est créé, par le seul fait qu'il est a-normal. La présence d'une forme dérégulée détourne du regard toutes les autres. Ici, le dérèglement provient de l'insistance à continuer une indication en l'exagérant, et sans s'en assouvir, jusqu'à ce que le trait qu'on avait, en vue de l'expression, séparé d'un cosmos ennemi, y retourne, s'y confonde à nouveau mais en altérant celui-ci à son tour, en le chargeant d'une espèce d'ambiguïté au bout de laquelle on ignorera s'il est devenu chose conquise par l'esprit ou si, au contraire, l'esprit s'y est perdu.

Il ne faut donc pas s'étonner si le baroque se laisse mal enfermer dans une définition qui est toujours un cadre. Il s'échappe, se retourne, se transforme, et, sans doute, il ne cesse de s'anéantir : ce qui importe

peu puisqu'il est essentiellement profusion d'apparence et qu'il ne cesse d'être qu'à l'instant même du juste assez. Statues, guirlandes, volutes, extases, fontaines, métaphores... Chaque objet contient trop d'objets, chaque glace trop de facettes, chaque meuble trop d'animaux, chaque jet d'eau trop d'irisations, chaque sonnet trop de figures, trop d'intentions, trop de chantournements, trop de pointes pour que les choses restent elles-mêmes et ne s'évanouissent pas dans le « tableau fantastique » qu'est devenu un Univers en proie à une perpétuelle métamorphose. Une fenêtre en trompe l'œil est un mur, un visage est un amoncellement de légumes, un poème d'amour est un exercice de langage — et l'objet baroque par excellence, on l'a souligné bien souvent, est celui qui n'a pas de Forme, les ayant toutes, celui qui est une succession, un mélange d'aspects, celui qui s'irise, qui se confond : le miroir, le jet d'eau, la nuée. L'allusion, le calembour, la métaphore, l'énigme, l'hyperbole. Espace magique, espace de la confusion éblouissante : qu'on ne peut guère saisir qu'en la métaphorisant à son tour comme l'a fait Jean Rousset dans le mythe, double, de Circé et du Paon ; car une figure unique sera toujours incapable de la contenir.

Mais notre propos n'est pas de la poursuivre ainsi dans une quête qui n'aboutirait pas ; pas davantage de nous abîmer dans le jeu d'un théâtre d'apparences qui se divisent à chaque instant à l'infini, chaque facette du miroir, solitaire mais emportée avec les autres dans le même tournoiement d'une lumière décomposée. Entité, peut-être, ou mythe, en tant que présence, le baroque se disperse en éclats — et s'il est une manière d'être, chaque individu emporte le sien et le protège en le dissimulant sous divers noms...

Cependant — s'agit-il alors de tout autre chose ? —, situer le baroque historiquement, en faire l'expression fondamentale d'une époque déterminée, revient à le poser comme une forme d'art spécifique, une manière de dire accentuée. Il faut alors relever sa formulation, ses figures et ses tics ; il devient « la poésie baroque » (puisque seule la poésie est notre propos), le « baroquisme ». Les historiens de la littérature, on se réfère à leurs travaux, nous ont appris que « l'époque baroque », ou « le baroquisme européen », recouvrait la fin du XVI^e siècle et une grande partie du XVII^e ; en Angleterre, Henri Vaughan meurt en 1695 ; en Italie, Lubrano en 1692 ; en Allemagne, Lohenstein en 1683, Regina von Greinffenberg en 1694.

Certes, pendant un siècle, (Sponde et Chassignet écrivaient vers 1590), les diverses poésies européennes ont bien été parcourues par un courant qu'on retrouve partout. Elles ont bien scintillé, simultanément ou successivement, sous les reflets des miroirs, des chevelures et des flambeaux. Toutes ont éprouvé, et dans les mêmes termes, selon des mouvements identiques, cet univers « inconstant » et fugace, où rien n'est assuré, où tout est « songe vain », tout est « erreur tant que l'on vit » : « tableau fantastique », selon Etienne Durand, « fumée, vol, soupir, poussière et onde », selon l'italien Casoni. (...*Qu'une gonfle, un mensonge, un songe, une fumièrre*, avait déjà dit Chassignet : et on notera la différence de ton. Mais Motin, de son côté : *Des fantômes, des vents, des songes, des chimères.*)

*Tout ce qui est, tout ce qui sera s'exprime en eaux
Chiffres de fuite,*

dit Lubrano. Et Quevedo reprend :

*Déjà Hier n'est plus ; Demain n'est pas venu ;
Aujourd'hui passe, il est et fut, avec un mouvement
Qui vers la mort précipité m'emporte.*

Pour tous, nous sommes emportés ; nous passons « comme aux vents la fumée ». Nous sommes « la voile sur la mer », « l'infirmes navire », selon Gryphius. Mais, déjà, Chassignet :

*Comme on voit le vaisseau vuide de tout bagage
Voguant douteusement ore venir à bord,
Ore d'un trait léger se retirer du port,
Flottant, et chancelant au vouloir de l'orage...*

Et, pour les uns comme pour les autres, la seule image du solide est le sépulcre — que les poètes français s'accordent à nommer : « Le Monument ». La seule chose en repos est le cadavre. La seule présence immobile, le seul Etre est la Mort. La poésie d'un Gryphius est grande parce qu'elle recherche une restauration de l'ordre, trouvée dans la Mort. (Malherbe, lui, fonde l'ordre sur une organisation indestructible de la parole). La mort est récompense parce que Dieu « affermit » par elle le chrétien en lui ouvrant l'éternité. Car il s'agit, avant tout, de trouver quelque part un affermissement — et, bien sûr, celui-ci dans un espace hors du monde où : « Tout chancelle, hormis l'esprit que Dieu soutient ». — Un monde qui, d'ailleurs, n'est pas seulement livré aux hasards d'un « changement » qu'on pourrait appeler métaphysique, mais qui — celui de Gryphius vers 1640, comme celui de Sponde et d'Aubigné soixante ans plus tôt, est la proie des excès de la guerre et de la famine, et le domaine de la mort réelle.

Aussi l'on ne s'étonne pas que les mêmes thèmes et les tournures et poncifs, se répondent de poète à poète, et l'on pourrait — on l'a pu, on l'a fait bien souvent — aisément retrouver les strophes, les mouvements, qui se répètent en différentes langues — et qui, du reste, se copient souvent : ne pas trop insister cependant, sur des « imitations » systématiques ; il est trop naturel qu'une mentalité commune s'exprime en mouvements et en images semblables. Mais ils se répètent, car la profusion expressive sur un même sujet est d'esprit typiquement baroque — et Larbaud rencontre *La Belle Mendicante* chez Ph. Ayres, puis chez Achillini, puis chez Tristan —, la mendicante, qui n'est qu'une des figures du thème complexe, et plus général de la chevelure-or, liée et déliée, nuée et prison : plus qu'un poncif, c'est un mythe, le même mythe solaire que celui du « suicide beau » mallarméen :

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de desirs...*

En insistant davantage, on se perdrait dans les mythes scintillants. On soulignera au contraire ici, et à propos des Baroques allemands, que s'il reste sommaire de réduire le XVII^e siècle européen au baroque, ce dernier, à son tour, se laisse difficilement appréhender comme une manifestation unique, alors que, sous le même nom de « baroque européen », on désigne, en fait, diverses expressions qui ne se recouvrent pas toujours. Et, plus encore que les expressions, les morales sont différentes : la position de l'esprit devant la présence baroque n'est pas la même partout.

Confondre les divers baroquismes, les tenir pour interchangeableables ou non différenciés, serait sans doute réduire des structures complexes, et qui gardent une large part d'autonomie, à un schéma général, mais arbitrairement simplifié. Commode pour l'esprit classificateur. La catégorie baroque proposée, il reste, sans doute, à essayer de coïncider avec le réel. Il serait aisé d'en faire un fourre-tout où entreraient des attitudes divergentes. Certes, la notion même de baroque, dont la marge est toujours imprécise, appelle une certaine confusion des objets. Si, cependant, nommer le XVII^e siècle « siècle baroque » revient à l'étiqueter, pour le distinguer par exemple, du « siècle humaniste » et du « siècle philosophique », alors il ne s'agit plus que d'une signalisation. Du reste inexacte, puisqu'elle ne rend pas compte du passage de l'humanisme au criticisme. Du moins pour la France, et ses poètes, elle ne rend pas compte de la prépondérance de l'esprit naturaliste et de la volonté poétique quasi unanime à penser l'écriture en termes de structure. A coup sûr, pour la poésie française, elle confond le courant essentiel avec les embâcles qui le brisent à la surface et s'opposent à l'accès d'une eau qui tournoie, apparemment divisée. Une signalisation, même sommaire, est utile, bien sûr, mais à aucun moment elle ne nous rapproche du concret dans sa complexité. Y veilleront, je suppose, les historiens de l'art et de la littérature. Notre rôle à nous se borne à les interroger. Mais, à présent que l'existence du fait baroque est reconnue : sa valeur et son importance, maintenant qu'il n'est plus regardé comme une dégradation du goût mais comme une force spécifique de la sensibilité, passé le temps de Brunetière, il serait peut-être excellent de le poser dans le relatif, et parfois même dans l'accidentel — (Il est certain que le côté baroque de notre Tristan, ou de notre Théophile est leur petit côté, et il en est probablement de même pour Gryphius). Excellent, alors, de préciser comment restent autonomes, différentes poésies englobées sous une seule dénomination. Gongora, Donne, Marino, Gryphius, se situent à des hauteurs différentes. Les rassembler en une espèce d'unité poétique, oui, cela nous aide à comprendre, à nous débrouiller à travers des méandres. Ils restent, tout de même, quasi incomparables et il importe davantage de savoir dans quelle mesure ils sont originaux, irréductibles que de les ramener sous une même lumière qui n'éclaire entièrement aucun d'entre eux.

L'esprit du XVII^e siècle est loin d'accorder à la présence du baroque un destin uniforme. Notamment, la valeur exceptionnelle du premier XVII^e poétique français lui vient de ce qu'il lutte contre cette présence et qu'il la dépasse. Autant on découvre dans le marinisme italien un abandon à son enchantement et même de la complaisance à se livrer entièrement à lui, autant les poètes français de la période préclassique résistent lucidement, parfois désespérément, à une entreprise dont ils reconnaissent le charme ; autant ils se placent constamment dans une situation de conflit qui se résout par la tension poétique la plus haute. Et il est de fait que si l'on veut trouver les exemples d'un esprit baroque non combattu par l'exigence contraire, et qui se laisse aller à lui-même, ce n'est que dans les œuvres mineures qu'on le cherchera : dans la poésie de ballet, ou chez un La Mesnadière, un Pierre Le Moyne, un Du Bois Huss, ceux que Jean Rousset appelle avec bonheur : « les complices de l'écoulement ». Aucune des grandes voix de l'époque, si l'on excepte Etienne Durand dont les *Stances à l'Inconstance* sont un éclair, ne se rencontre parmi ces complices. Un Malherbe se dégage de l'équivoque en reniant *Les Larmes de Saint Pierre*, Saint-Amand, Théophile (*Nous avons des yeux et des mains...*), Tristan lui-même tentent

sans cesse, s'ils n'y parviennent pas toujours, de se dégager des visions que leur apporte

La clarté d'un tison dans une obscurité.

A l'inverse des marinistes, ils se veulent poètes non de l'éparpillement mais de la structure, non pas de l'abandon, mais bien de la conscience.

Le Siècle d'Or espagnol, la poésie métaphysique anglaise soulèveraient peut-être des problèmes analogues, qui restent hors de notre sujet. Mais le XVII^e allemand ? Mais Gryphius ? On l'a fait remarquer : dès que les poètes allemands veulent imiter la démarche du marinisme, ils échouent. Ils sont empruntés, patauds et froids. Le monde des paons merveilleux dans les jardins qui ruissellent, celui des éventails-nuées « au plumage perlé » (éventail prémallarméen...), n'est pas le leur. Ni celui de l'amour qui s'éblouit de la parole qu'il suscite. Le bonheur italien — ou français — leur échappe, et comment s'en étonner ? Johannès Rist est « plein de crainte et d'effroi... lorsque paraît la belle Galathée », alors que, Marino :

Celle-ci se pare ? Mais qui n'adore la parure ?

et que Tristan confond Philis et la lumière dans l'éclair du rire :

Et Philis, en riant, passa pour le Soleil.

En revanche, leur gravité religieuse, la profondeur, l'immobilité de leur regard fixé sur le seul destin possible : la Mort, leur confère une allure, faite à la fois de peur et de certitude, qui n'est qu'à eux. C'est que les poètes allemands vivaient au XVII^e dans une patrie déchirée : c'était l'époque des restes, de Wallenstein, de l'incendie du Palatinat. La mort était parmi eux, présence quotidienne : une poésie ne peut que refléter son propre réel.

Aussi, n'est-ce pas aux poètes marinistes qu'ils ressemblent, ni à ceux de la Renaissance, ni aux Français de leur temps ; ils s'en éloignent, au contraire, dans la mesure exacte où ils pensent les imiter. En revanche, il est aisé de leur trouver, sinon des précurseurs, du moins des correspondants. Ce sont les poètes de la foi ou de la colère qui vivaient en France à la fin des guerres de Religion, dans des conditions politiques et humaines comparables, eux aussi sur une terre calcinée, vouée aux ravages des soldats en même temps qu'à la terrible Justice : d'Aubigné, Sponde, Chassignet, La Ceppède. La même ardeur, la même impatience, le même halètement. Aussi le même côté abrupt de la parole, pas toujours aisée, mal dégagée d'une espèce de gangue, mais qui fulgure haut dans les instants privilégiés. Une présence à la fois de flamme et de rocaille.

L'imitation, un rappel littéraire quelconque sont invraisemblables. Cependant :

*Trempez au sang très pur l'hysope de ferveur,
Peignez-en vos linteaux...*

Ces vers de Loewenhalt sont des vers de La Ceppède. Et Gryphius, de son côté, retrouve d'une manière étonnante l'esprit, le ton même des vers de Chassignet :

Que sommes-nous, humains ? Des souffrances d'auberge...

ou, bien :

Nul grain n'est si petit qu'un grain de sénevé...

(Je me demande, du reste, si la traduction n'accentue pas la ressemblance.)

C'est dans lignée des poètes religieux de la fin du XVI^e siècle français et en résonnant de la même manière devant un spectacle réel comparable, que le protestant Andréas Gryphius, mort après 1660, est un grand poète de la Mort. Mais, désormais, celle-ci n'est plus « la loi » à laquelle se soumettaient Malherbe et Mainard. Pas davantage, du reste, le « châtement » que le même Mainard niait. Elle est devenue le seul appui possible de l'esprit égaré dans la fuite de tout. Elle est à la fois dominatrice et secourable parce qu'elle est la seule à offrir à l'homme balloté sur « les fleuves ondoyants » l'assurance d'une espèce de structure. Que le Baroque, ou du moins une de ses plus hautes manifestations, doive ainsi aboutir à cette conclusion désespérante, on y reconnaîtra un élément certain de grandeur : une grandeur de cette nature peut néanmoins emporter la plus dure condamnation.

(Cahiers du Sud N° 346, juin 1958)



DAUBE

Pour Jeannette et Jean TORTEL

*Pour six personnes un kilo et demi de viande
De bœuf, mi-culotte, mi paleron, plusieurs couennes
De porc, ventrèche, poitrine fraîche, un pied
De veau, huile d'olive, oignon, deux litres de vin,
une carotte, une tête d'ail, une fine écorce
D'orange, sel et poivre, laurier, branche de thym.*

*Au fond d'une jarre posez la branche de thym,
Les rondelles de carotte, le laurier, la viande
En gros cubes. Sel et poivre. Verser sur l'écorce
D'orange qui couronne tout, un peu d'huile. (Couennes
Ventrèche, poitrine sont au frais). Couvrez de vin
Sept à huit heures au cellier. Vous voici à pied*

*D'œuvre. Coupez alors soigneusement le pied
De veau par moitié et l'ouvrez. Le laurier, le thym
Flottent sur la marinade. Retirez le vin
Et veillez à bien égoutter les cubes de viande.
Poitrine et ventrèche se coupent en dés. Les couennes
En lanières. Elles résistent comme une écorce*

*Grasse et souple sous le fil du couteau. Curieuse écorce !
Dans une cocotte en fonte, saisir le bœuf. (Pied
Mis à part). Et roussir l'oignon. Puis poser les couennes,
La ventrèche. La marinade réchauffée (thym
Poivre et carotte fraîche) on la verse sur la viande.
Immergez une belle tête d'ail dans ce vin*

*Parfumé. (Il convient d'ajouter un peu de vin
Tiédi pour couvrir). Dans la fonte noire l'écorce
D'orange à feu doux diffuse désormais aux viandes
Son arôme. Pendant cinq à six heures le pied
De veau va fondre avec la tête d'ail et le thym
Embaume la ventrèche, la poitrine, les couennes.*

*Tendres comme jamais n'aura semblé une couenne
Dans une jarre alors versez le vin
Avec ces cubes réduits à point. (Otez le Thym !)
Tirez sur le dessus comme un beau ruban l'écorce
D'orange. Laissez refroidir. La gelée du pied
De veau va se former, brillante, autour de la viande.*

*Viande que l'on mange au frais accompagnée de couennes
Du pied fondant, toutes saveurs mêlées ! O le vin,
La gelée d'ail et d'écorce d'orange, le thym.*

LE PROBLEME DE L'ART POETIQUE

L'Art Poétique de Boileau soulève une question qui mériterait peut-être d'être examinée — pour peu qu'on trouve un intérêt à rechercher dans quelles conditions et en vertu de quoi vivent et meurent les diverses représentations de la poésie qui se succèdent dans l'Histoire. Si la poésie est une grande unité, chaque époque, néanmoins, lui imprime un visage différent. Et c'est précisément dans la mesure où ce visage est devenu différent, qu'une époque n'est plus la précédente : qu'elle agit, qu'elle pense autrement, qu'elle a donc besoin d'une autre manière de dire. L'Histoire tourne quand la poésie cesse d'être ce qu'elle était. Ou : certaine définition de la poésie est rejetée dès que les valeurs qui animent la période historique à laquelle elle a correspondu, cessent d'être reconnues. Rechercher lequel des deux changements est la cause de l'autre, est l'affaire des philosophes de l'Histoire ; il ne nous importe que de souligner leur corrélation.

Un « Corpus », diffus à travers les textes, mais dont *L'Art Poétique* constitue l'armature principale, et qu'on appelle généralement la « Doctrine classique », est une des grandes notions qui composent la poésie. Différente à la fois de la nôtre et de l'humanisme de l'école de la Pleïade, elle n'a pas essentiellement varié pendant deux siècles. Si on considère le classicisme comme une façon de penser la poésie, on peut en effet le faire partir du début du XVII^e siècle : de Malherbe s'il faut un nom. On peut à bon droit y intégrer la poésie du temps de Louis XIII, que nous continuerons d'appeler préclassique pour des raisons historiques et pour souligner son côté adolescent. Vers 1620, la rupture est consommée avec la période précédente, l'esprit de classicisme est formé. Il n'en reste pas moins qu'en 1674, date de *L'Art Poétique*, ce classicisme a encore les trois quarts de la course à parcourir. Il a encore devant lui près de 150 ans de développement, de projets, de réalisations possibles. Il a pris entièrement conscience de ce qu'il est : il lui reste à vivre — et longtemps à vivre, tout le temps du Régime du Pouvoir royal, alors à son apogée et qui durera encore plus d'un siècle. Ce long trajet est un désert. Dire que le classicisme finit par se vider de son contenu poétique est beaucoup trop faible : sa vie est presque tout entière une mort. Elle s'écoule dans une véritable néantisation.

On dirait que c'est *L'Art Poétique* qui le tue. Les formules si bien frappées, si nettes, si éclatantes de Boileau, sonnent le glas d'une poésie qu'elles consacrent. Elles ne suscitent aucun poète, si elles n'en annihilent pas. Vers 1675 Molière est mort, Corneille se survit, La Fontaine et Racine, à leur apogée, n'ont évidemment rien à apprendre de l'A.P. — ni le vieux Benserade. Si *L'Art Poétique* doit influencer quelqu'un, s'il doit résonner sur quelque esprit anxieux de s'exprimer et encore

incertain de le bien faire, c'est sur La Motte, Chaulieu, La Fare, Rousseau : personne.

Autant dire que l'œuvre doctrinale majeure qui aurait dû, semble-t-il, relancer vers de nouveaux espaces un art parvenu au plus haut, l'a subitement glacé. Si l'on compare la foule autour de Théophile et de Malherbe, à l'isolement de La Fontaine et de Racine, on est stupéfait. Cinquante ans avant, c'était un jaillissement perpétuel, un gaspillage poétique insensé. En 1680, Racine et La Fontaine, qui vont bientôt se faire, ne sont que deux chants parfaits auxquels pas un autre ne répond. Leur résonance est nulle. Si Quinault a été parfois frôlé de quelque passage, que dire de Pradon, de Leclerc, de Boyer ? Sur une terre déserte, il n'y a plus ni lyrisme, ni tragédie. La poésie est désormais une absence.

Le problème serait plus simple si le poème de Boileau était bien ce recueil de préceptes desséchés qu'on nous a appris à y voir : tant parce que la poésie s'est pratiquement ossifiée derrière lui, qu'à cause de notre éducation romantique de la sensibilité. Mais toute son œuvre est le contraire d'une œuvre froide — d'abord parce que lui-même est le contraire d'un esprit froid ; et il est avec La Fontaine un des très rares de son temps à se dépeindre dans ses vers, même à s'y confesser. (C'est d'ailleurs un des traits qu'il a commun avec son ennemi juré, Théophile). Ardent, prompt à s'échauffer, il va souvent plus loin que sa pensée : pour le plaisir d'emporter le morceau par une formule bien placée ; parce que toute fausse renommée l'impatiente et que la lourdeur, l'importance des « doctes » le met hors de lui. Tout pédantisme l'irrite. Il est déjà l'ennemi des professeurs. On peut se demander jusqu'à quel point sa haine à l'égard d'un Chapelain ou d'un Cotin ne provient pas du fait qu'ils étaient beaucoup plus érudits que lui, et orgueilleux de leur savoir. Il n'est jamais aussi heureux que de relever les fautes chez les savants, de montrer que Perrault ou Dacier connaissent mal le grec.

Boileau, porte-parole, en 1670, de la jeune génération, est prêt, pour faire sa place à Racine — et à lui-même, deux jeunes loups ! à dévorer qui en tient trop. Il sera beaucoup plus nuancé à la fin de sa vie, à l'égard de Saint-Amant, de Brébeuf et même de Scudéry, qu'à l'époque de *L'Art Poétique*. Aussi toute son œuvre, depuis les *Satires* jusqu'aux *Réflexions sur Longin*, est polémique. Elle est commandée par des nécessités de lutte. Boileau qui ne cesse de se battre, écrit un art poétique passionné.

Il se bat pour son temps, pour sa génération, pour le règne de Louis XIV. Sa lettre à Perrault, de réconciliation, est probante. Des deux esprits, le moderne c'est le sien. Dans la fameuse Querelle, Boileau a pris parti pour les Anciens, non en traditionaliste figé, non en *laudator temporis acti*, mais parce que les arguments du *Parallèle* étaient mauvais, parce que Perrault avait mal posé la question et que le défenseur des Modernes donnait des arguments aux pédants qu'il attaquait, et que Boileau déteste au moins autant que lui. Boileau, orgueilleux de son siècle ne défend pas les Anciens parce que étant anciens ils ont définitivement dicté un dire qui n'aurait plus rien à dire : en ce sens, La Bruyère est déjà en retrait sur lui. Il affirme seulement la nécessité de juger l'œuvre en fonction de la durée et de l'étendue de son action sur les esprits. Une œuvre qui a été admirée de tous pendant vingt siècles, est plus sûrement valable, en tant qu'objet créé des mains de l'homme, qu'une autre qui vient de naître et dont nous ne savons pas ce qu'elle durera. C'est l'argument, cartésien, du consensus universel, auquel il se réfère constamment, car pour lui aussi, le bon

sens est la chose du monde la mieux partagée : « L'esprit de l'homme, dit-il, est naturellement plein d'un nombre infini d'idées confuses du vrai que souvent il n'entrevoit qu'à demi... » C'est le rôle du poète de faire de chacune de ces idées confuses du vrai, une pensée « neuve » qui n'est pas « une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir », mais au contraire « une pensée qui a dû venir à tout le monde et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. » Il ne s'agit plus, on le voit, de se référer systématiquement aux exemples de l'Antiquité, comme le faisait encore Montaigne, ni de s'engager à répéter un dire, consciencieusement. On décèle au contraire, sous la sobriété des termes, une confiance absolue, la même que celle de Descartes, dans le pouvoir novateur de l'esprit. Ce que Boileau appelle ainsi (*C'est à vous, mon esprit, à qui je veux parler*), c'est la faculté d'émettre et d'entendre un langage. Chaque parole nouvelle est une conquête. La morale du classicisme est fondée sur la reconnaissance de l'universalisme de la vérité dans l'esprit humain, mais aussi bien sur la nécessité de dire chaque fois cette vérité, comme elle n'a jamais été dite. Dire des choses neuves...

Elles sont « neuves » parce qu'on les dit autrement, et par-dessus d'anciens langages, en même temps qu'elles sont soudain visibles à un regard qui ne pouvait les percevoir. Apollinaire ne réclamera pas autre chose. Certes, la querelle des Anciens et des Modernes, si elle occupa longtemps les écrivains de la fin du XVII^e siècle, n'a pas l'importance historique qu'on a bien voulu lui attribuer. Elle n'est pas un début dans l'évolution des esprits. Tout le classicisme est animé d'une volonté explicite de modernisme, depuis Balzac, Saint-Amant et Théophile. Boileau n'est qu'un homme de son temps.

En tout cas, il insiste curieusement, à plusieurs reprises sur son dessein d'être neuf — et d'ailleurs à propos d'objets dont l'insignifiance fait sourire. Il écrit à Racine en lui envoyant l'*Ode sur la prise de Namur* : « J'y ai hasardé des choses fort neuves, jusqu'à parler de la plume blanche du roi à son chapeau ; mais, à mon avis, pour trouver des expressions nouvelles en vers, il faut parler de choses qui n'aient point été dites en vers ». En 1695, il écrit à Maucroix : « Plus les choses sont sèches et malaisées à dire en vers, plus elles frappent quand elles sont dites noblement, et avec cette élégance qui fait proprement la poésie. Je me souviens que M. de La Fontaine m'a dit plus d'une fois que les deux vers de mes ouvrages qu'il estimait davantage, c'étaient ceux où je loue le roi d'avoir établi la manufacture des points de France à la place des points de Venise. Les voici : c'est dans la première épître à Sa Majesté :

*Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
Que payait à leur art de labeur de nos villes.*

Virgile et Horace sont divins en cela, aussi bien qu'Homère. C'est tout le contraire de nos poètes, qui ne disent que des choses vagues, que d'autres ont déjà dites avant eux, et dont les expressions sont trouvées. Quand ils sortent de là, ils ne sauraient plus s'exprimer, et ils tombent dans une sécheresse qui est encore pis que leurs larcins. Pour moi, je ne sais pas si j'ai réussi ; mais quand je fais des vers, je songe toujours à dire ce qui n'est point encore dit dans notre langue. »

Certes, pas plus dans l'*Ode* que dans les deux vers admirés par La Fontaine, Boileau n'y a réussi. Mais le but que les deux poètes assignaient à la poésie, mérite aujourd'hui qu'on y réfléchisse. Ils n'étaient pas si loin de l'idée de *vérité pratique*.

Quoiqu'il en soit, l'instant de la poésie est celui où l'homme prend la parole. La poésie consiste à dire. Ou, ce qui revient au même, à séparer une chose vraie de toutes les vérités confondues dans le trésor de la pensée commune. Elle est la vérité redevenue surprenante par l'action qu'exerce le poète sur la masse du langage inorganisé. Pour Boileau, comme pour Malherbe, elle est le pouvoir de l'esprit humain sur les mots. Elle consiste à surmonter le néant contenu dans le langage : « plus les choses sont sèches... » et, de même que nous découvrons dans Boileau un certain filon Lautréamont, nous ne sommes pas loin d'entendre l'injonction pongienne ; « Parler contre les paroles. » La poésie est donc la façon suprême d'organiser le langage : « L'art des vers ».

Sa place est éminente : « de l'art des vers atteindre la hauteur » Celui qui s'y exerce est voué à l'échec (*Pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif...*) s'il n'est pas en possession d'un certain don, d'une certaine connaissance suprationnelle qui ne peut être acquise par l'étude. Il faut, au départ, une « influence secrète ». Il existe un élément poétique premier, essentiel, dont en réalité on ne sait rien sinon qu'il est.

A partir de ce moment la notion classiciste de la poésie s'oppose radicalement à la notion romantique (et à toutes celles qui se succèdent depuis). Car c'est bien cet élément premier, c'est l'Essentiel que le « poète » tente à présent de retrouver, chaque fois dans son intégralité et dans ce qu'il a d'intact et d'immédiat. Le poète classique, au contraire, la part faite à l'ineffable, sur laquelle il ne reviendra plus, agit à l'intérieur de certaines limites. Il se sait borné, il accepte de l'être. La condition humaine, qu'on ne discute pas, le veut ainsi. L'homme-poète a, en sa qualité d'homme, un certain objet à conquérir, qui est de l'ordre du réel, tel qu'il se manifeste aux sens. Pour y parvenir, un instrument à manier en sa qualité de poète : le langage. Il n'y aura pas d'autre drame que celui de l'efficacité de l'instrument unique. Le seul tourment poétique est d'ordre manufacturier. La seule question qui se pose est : comment ? Débat d'une précision extrême et qui ne laisse place à aucune mystique de l'Art.

Tout est donc soumis non seulement à des lois, mais à des règles, dans un domaine régi par le plus pur positivisme, émané lui-même du plus grand désir, celui d'*atteindre la hauteur*, et c'est pourquoi *L'Art Poétique* se réduit à un ensemble de préceptes pratiques pour mieux (c'est-à-dire plus exactement), penser et partant mieux écrire. Ces règles tendent naturellement à la plus grande discrimination possible (Diviser la difficulté en autant de parties... disait Descartes), de façon que chaque action exercée le soit exactement et avec « élégance ». D'où l'importance extrême de la séparation des genres. L'idée (qui peu ou prou est la nôtre...) d'un langage global, susceptible d'embrasser la totalité du fait poétique et de reconnaître ainsi en une expression unique, l'intégralité de l'esprit, est impensable pour Boileau qui, d'accord avec tous ses contemporains, demande au contraire à chaque voix de se limiter à son registre naturel, à chaque poète de n'occuper que la parcelle qui lui convient.

Mais à l'intérieur de ses propres limites, et les limites de l'homme sont celles du naturel et de la raison, le poète exerce son pouvoir en utilisant systématiquement toutes les ressources dont il peut disposer. Son action sur le langage ne peut plus alors être bornée que par la nature même du vers. Il y a toute une théorie du vers dans *L'Art Poétique* — la seule, à vrai dire, dans notre littérature. Qu'il nous suffise de rappeler

que, pour Boileau, le vers, élément complexe de sons et de pensées, est essentiellement *figure*. Le vers est une organisation vocale, de figures dont l'emploi est non seulement recommandé, mais encore laissé à l'initiative absolue du poète. Nul ne peut en réfréner la fureur :

*Et bientôt vous verrez mille auteurs pointilleux,
Pièce à pièce épluchant vos sons et vos paroles,
Interdire chez vous l'entrée aux hyperboles,
Traiter tout noble mot de terme hasardeux,
Et dans tous vos discours, comme monstres hideux,
Huer la métaphore et la métonymie,
Grands mots que Pradon croit des termes de chimie ;
Vous soutenir qu'un lit ne peut être effronté,
Que nommer la luxure est une impureté...*

Nous ne pensons pas qu'une telle conception de la poésie, qui assure l'équilibre entre la condition de l'homme et son pouvoir ou son désir, soit desséchante en elle-même, ni qu'elle doive nécessairement conduire à un académisme. Elle n'est d'ailleurs pas de l'invention de Boileau. C'était la façon de voir de Racine, de La Fontaine et, à des nuances près, résultant de l'évolution générale des mœurs (goût louisquatorzien de la « noblesse », de l'« élégance »), c'était celle des grands poètes de l'époque post-malherbienne. La question reste posée de savoir pourquoi l'académisme a si vite remplacé le chant classique.

Certes, l'explication la plus séduisante consisterait à déduire le refroidissement poétique du dessèchement des esprits au cours du XVIII^e siècle : nous ne pensons pas qu'elle soit valable. On ne comprendrait pas que ce dessèchement n'affectât que l'art du langage et non la peinture (Watteau, Chardin) ou la musique (Couperin, Rameau...). Du reste, la venue de Rousseau, de Diderot, l'évolution du drame, la comédie larmoyante indiquant une véritable inondation de sensibilité, plutôt qu'un dessèchement. On a souvent souligné que les premiers accords romantiques commencent à résonner, dès avant 1750.

Il faut admettre la responsabilité de Boileau : il est celui qui a tenté d'éliminer le mystère. Une certaine représentation de la poésie — que nous avons essayé de définir — était avant lui plus ou moins portée par toute une époque qui en vivait, sans trop l'explicitier. Avant lui, il était toujours possible au poète de ne pas prendre trop clairement conscience des nécessités de son art, sur lesquelles il projette au contraire une lumière impitoyable. Le poète était dans sa poésie comme dans un parc entremêlé de soleil et d'ombre, non comme devant un tracé. Il lui était possible de se perdre, de se dépasser. Il pouvait être en contradiction avec lui-même. Il marchait sans ouvrir entièrement les yeux et, à moitié ignorant de sa route, il gardait l'audace ingénue d'aller où il n'aurait pas dû. Il n'avait pas trop à se soucier d'être en règle.

Boileau le premier — et jusqu'ici le seul (1) — a voulu éliminer tout ce que la poésie contient d'inconnu. Il a tenté d'approcher assez une espèce de monstre, pour que ce monstre s'évanouisse. Il y est trop bien parvenu. Il a trop bien réussi son coup de force, qui tendait à limiter l'ambition de l'esprit à l'intérieur de la condition humaine. Il formule

(1) Ce texte a été écrit en 1951, c'est-à-dire avant diverses insistances de théorisation du langage poétique. (1984)

son programme avec trop de bonheur. Son langage trop bien frappé, s'est cristallisé en préceptes à allures proverbiales. Ses sentences, trop claires, sont devenues des slogans, si facilement retenus et répétés que les poètes, après lui, ont eu l'impression d'avoir à leur portée la clé unique. Lui qui voulait apprendre à faire difficilement les vers faciles, il en a si bien facilité la fabrication, qu'il ne pouvait plus être question que de se conformer à des recettes infaillibles.

Boileau détruit l'esprit du classicisme parce qu'il l'énonce explicitement. Il laisse derrière lui une forme rigide, un simple cadre. La prise totale de conscience serait-elle donc fatale à la poésie? L'exemple de Boileau tendrait à nous le faire croire, lui dont l'indéniable grandeur consiste moins dans le bien fondé de ses préceptes que dans son audace à les énoncer assez violemment pour renverser l'édifice parfait dont il était l'architecte.

(Cahiers du Sud n° 306, 1^{er} Semestre 1951)



AU JARDIN

Cher Jean,

pour ton anniversaire, avec en tête la rumeur qui court entre *les Villes ouvertes* et *le Discours des yeux*, j'ai remis sur ma table les esquisses du roman que j'écris, auquel je n'avais plus touché depuis un an. Parmi les scènes et les plans qui restent à écrire, j'ai choisi de colorier pour toi l'épisode qui suit. Celui-ci précisément, en souvenir de ce que tu me disais, l'été dernier *au jardin*, de « la couleur fondamentale des iris »...

Emmanuel.

A Istanbul, où il séjourne, Adam, le narrateur, se rend à la mosquée de Rüstem Pacha en compagnie de Sokrat, son très maigre et très myope ami turc.

— Adam, me dit Sokrat alors que nous passions tous deux le pont de Galata en direction du Bazar égyptien, trois lames de miroir vous tiennent lieu de cœur. En réalité, avez-vous seulement une existence propre ?

Au centre du bazar, dans l'incessant désordre des couleurs, des voix et des odeurs, la petite mosquée élève, sans dominer, son ordre bleu et son silence. A l'intérieur du sanctuaire, le revêtement mural scintille, dans la pénombre, de l'infinie diversité des bleus d'Izmir. Des arabesques et des linéaments du décor émane un désordre vivant analogue à celui des feuillages ou des vagues d'une mer ou d'une forêt. Parmi les chatoiements des tapis de soie, les chatoiements des vitraux et des lustres multicolores, les chatoiements des parois en faïence et des piliers bagués de cuivre, deux temps s'entrecroisent comme se croisent les courants dans le détroit du Bosphore. Le temps bleu d'Izmir, celui de Fatima, fille de Soleiman, et le temps présent du bazar, que marquent les aiguilles noires sur les cadrans des horloges anglaises. Deux temps s'échangent en silence et, dans ce temps mêlé,

deux silences se mêlent en un silence plus grand. Le silence ce pétrifié de l'histoire et des noms ; le silence de l'esprit auquel aspire quiconque cherche la paix. Dans le froissement lumineux des silences et des temps mêlés de la petite mosquée de Fatima, deux autres mosquées se superposent sans bruit : l'austère mosquée de Soleiman, qui domine la Corne d'or, et la grande mosquée bleue de Mahmet, qui regarde la mer de Marmara. La volonté de la princesse fut que sa mosquée n'eût rien à envier, par sa splendeur, aux autres mosquées d'Istanbul. Mais la somme d'argent qu'elle parvint à réunir ne permettait d'édifier qu'une mosquée aux dimensions modestes. Une construction de petite taille serait passée inaperçue au milieu du fouillis des autres constructions du bazar. En outre, l'emplacement choisi l'exposait au danger des inondations. L'architecte résolut ainsi les difficultés : afin que la future mosquée fût bien visible de tous en dépit de sa petite taille, il imagina de la surélever d'un étage. Ce faisant, il la mettait à l'abri des inondations. Et, dans le soubassement de l'édifice, qui est de plain-pied avec le reste du bazar, il conçut d'aménager des échopes dont la location pourvoierait, pour les temps à venir, aux frais d'entretien du sanctuaire. Fatima approuva ces plans. Et elle fit élever le scintillant volume de lumière bleutée au-dessus de l'argent et des inondations. Au milieu du bazar, au-dessus des bruits et des voix de son siècle et des siècles suivants, elle établit le silence de son jardin de céramique bleue. Parmi les chatoyants et paisibles reflets de l'air et de la pierre, elle éleva la prière de son cœur au-dessus de son temps.

Sokrat prit des photographies de l'intérieur de la mosquée.

— Pour vous, mon ami, pour vous !

Puis il m'entraîna dans la cour, où il y a une fontaine, et il me désigna le mur du péristyle.

— Regardez bien ceci : le jardin d'Eden comporte ses limites. Tout édifice conçu à son image doit montrer les siennes. Afin que l'âme du visiteur ne puisse rester captive du charme et de l'harmonie de ce lieu, un défaut rompt son apparente perfection. Qui est sur le point d'en passer la porte ne peut manquer d'être surpris par ce qui lui apparaîtra tout d'abord une restauration maladroite et hâtive de cette partie du décor.

A cet endroit, en effet, l'ordonnance géométrique des arabesques bleu et rouge est bouleversée : lignes et couleurs confondues et brouillés ; teintes décolorées de fleurs fânées. Soleil sur West End Park. Vitesse du vent et des nuages dans le ciel bleu. Face au fleuve, l'éblouissante lumière réverbérée sur les façades. Crêtes étincelantes des vaguelettes. Marchant le long de l'Hudson, au printemps, dans les feuilles mortes tombées de l'automne précédent. Il n'y avait pas encore de feuilles aux arbres. Bruit et clarté des feuilles mortes en avril, sur le sol. Je les écoutais, je les écoutais craquer sous mes semelles. Le cœur serré et les regards perdus dans l'étendue des feuilles dont les bords recourbés luisaient. Vent, ombres, lueurs. Brillances et matités. Soudain, un petit fouillis de feuilles froissées sous mes pas. Dans toute l'étendue crissante, le petit chaos de feuilles pareilles à n'importe quelles autres. Soudain là, mais sans rien qui fût particulier, un vertige de lumière. Au bruit que firent les feuilles ? A peine la fuite d'un lézard. Accroc dans le jour. Eblouissement. Puis, aussitôt, l'odeur d'autres feuilles dans les feuilles mortes de West End Park, entrevues le temps d'un éclair ? Ni pensée, ni mémoire. Réminiscence vide.

Après, il y eut l'écureuil. Après, il y eut de nouveau l'étendue des feuilles mortes, midi en avril, le clapotis de l'eau, les nuages rapides au-dessus de l'Hudson, le vent. A un mètre de moi, aux aguets sous un arbre, un écureuil immobile m'observait de ses yeux ronds. Aerea n'est jamais parvenue à prononcer le mot *écureuil* en français. Chaque fois qu'elle s'y essayait, elle avançait les lèvres comme pour un baiser, mais aucun son ne sortait de sa bouche.

— N'oubliez jamais, Adam, cette petite catastrophe de céramique peinte, poursuit Sokrat. Voici l'accroc dans le filet, la déchirure par laquelle celui qui demeure vigilant peut échapper à la quiétude bleue et à l'endormissement de l'esprit, comme un poisson s'échappe de la nasse où il s'était laissé prendre et où il tournait en rond.

CRITIQUE D'UN LANGAGE

« Mais chaque JE ou recommencement
S'est déchiré. » J. T.

Il y a, au-dessus, terreur, j'écoute,
c'est tout mon travail, mais
aujourd'hui, je peux crier,
récrire la scène de la mort...
Bien travaillé en bas, bien
aplané les jours, la terreur...
Il n'y a plus d'histoire :
c'est à peine si je me souviens :
cette voix, de l'autre côté :
tu n'as rien vu, au-dessous, rien vu,
et là-haut, comme elle se resserre, *elle voit :*
elle parle, je crie, elle voit :
je crie dans l'écho —
jusqu'au bout de sa parole...

Les mains liées dans le dos
j'imaginai un récit :
le bruit des pages qu'on déchire,
rien que le bruit des pages...

Comme si je criais pour moi seul,
la déchirure était une phrase...

Au bout de mes doigts, aujourd'hui,
qu'est-ce qui a mis cette distance ?

Des jours entiers, au bout de mes doigts,
la phrase abrège le jour, la phrase
dépense la force de la séparation...

Dans le courant de la phrase,
comme un passé imprécis,
un événement lointain...

Sans un mot,
à deux pas de l'endroit
où nous étions sans un mot...

Au bout de mes doigts, ce jour,
les mêmes mots... Les mêmes mots
depuis que l'événement a eu lieu...

Depuis que l'événement a eu lieu,
ces mots (les premiers mots)
prennent toute la place de notre amour...

J'ignore pourquoi
je me suis acharné sur ces mots
au point de m'y abandonner...

Au dernier moment, à ces mots livré corps et biens,
de la terre, je me suis fait une table...

J'aurais préféré pourtant enfouir mon histoire,
ne rien savoir du lieu,
ne pas courir sur la terre
comme un homme qui s'enfuit...

Car j'ai beau m'enfuir, courir sur cette terre,
croyant revenir vers mon amour,
ce n'est pas la distance qui nous sépare,
mais la séparation...

D'une phrase à l'autre, la séparation
comme abri de l'amour...

Réveillé dans ce trou, aujourd'hui,
incapable de lever la main
à hauteur de la bouche,
j'en fais tout une histoire...

Mais sur le papier, se jeter dans tes bras
ne donne pas accès à l'air libre...
D'une phrase à l'autre, dans tes bras,
je respire l'air de la déchirure...

Le jour suivant, pouvoir écrire : *le jour suivant*,
marcher dans notre avenir...

Et puis le jour suivant
ni cela ni rien d'autre... plus rien...

Le jour d'après,
plus rien, rien au monde,
pas un mot...

Rien au monde qu'une page vide
où s'est logée la phrase meurtrière...

Je peux toujours courir, user la terre,
le jour, faire courir des histoires,
je crie pour moi seul : j'écris :
la relation est fausse comme une histoire...

En te perdant, j'ai tout perdu sur cette terre,
et il ne me reste plus qu'à écrire l'attente sans amour,
à enfouir dans ces pages le signet de la solitude...

SAISONS EN CAUSE

C'est plus ou moins là plus ou moins
Disparu Non acceptable
Quand ce n'est pas comme cela se nomme

Dans les retours qui se mesurent
De quelques météores
Défigurés ça et là

Et qui trahissent.

Quand on avance
A l'intérieur le corps
Perd ses limites

Il est sa nuit

L'arbre d'obscurité
D'où gicle le bois neuf.

Ténèbre
Là dedans si
J'avance je pénètre

Le noir feuillu
J'ôte le mort

Traçant des éclaircies
Pour la blessure suintante.

Il se peut que devant nous
Cela gravite autour de quatre

Couleurs bleu jaune rouge et vert
Se disputent cependant que
Un tournoiement les emmêla

Regarder signifie peut-être
Qu'on désire accorder un sens
A ce combat si bien que nous

Nous insérons pareils en somme
A l'étranger qui déranga
Quelque cérémonie à qui

On fit quand même un peu de place
Quand tout continuerait sans lui
En vue d'un certain spectacle.

Gluante proche et noires
Les éclaircies déchirée doucement
(Ou sous un vent soudain) ça tombe
S'écrase verdure et change
De couleur de consistance.

Craquent et brûleront les verts.

Qu'ainsi se recompose
Après l'été la transparence
En tracés verticaux le corps

Végétal aminci dessinant le ciel libre

La sève
Evacuée très calmement.

Une espèce de bleu
Après les tourbillons solaires
Est précieux quelques taches
Par ci par là devant leur nuit.

Chaque tombée emporte
Un peu de l'épaisseur dégage
La clarté sous-jacente et peut-être
(Un peu trop pâle) autorisant
La pénétration au delà
De ses déchets énormes Peut-être

En sera-t-il de même l'an prochain.

Jaune pas seulement c'est que

Le vert sali se détériore un peu
De pluie sur la couleur ou bien
L'enduit d'un bleu sans cause

Diminuant C'est que
Très claires grâces traversées

Tout n'est pas somptueux
Ne meurt pas l'or des feuilles
Se dégrada une à une tombées
Sur cette terre

où tu glissas
Pour atteindre l'ostentation
D'un poivron nu le corps qu'on a laissé
Rougir luire sur plant.

Eteints les brulis sont blancs.
Sauf que la salissante pluie.
Abîme la cendre ailée.
On n'a pas tout ramassé.
Quelques fruits plus beaux peut-être.
Rouges souvent sont ventres à porter.
Précautionneusement des graines.
Ou le noyau qui se forma.
Lisse au fond d'une chair.
Qui satisfait la bouche.

Que tombées le mot
Inévitable fascina
Depuis la vitre et quand

Mais chaque fois que

Une feuille en spirale ou deux feuilles
Lentement tournent et chaque fois
Bronze et silence.

Regarder souvent
Pour écrire.

L'arbre sera nu
L'opaque tombé.

Attendre qu'il en soit
Ainsi espace et page
Désencombrés d'un mot.

BIBLIOGRAPHIE

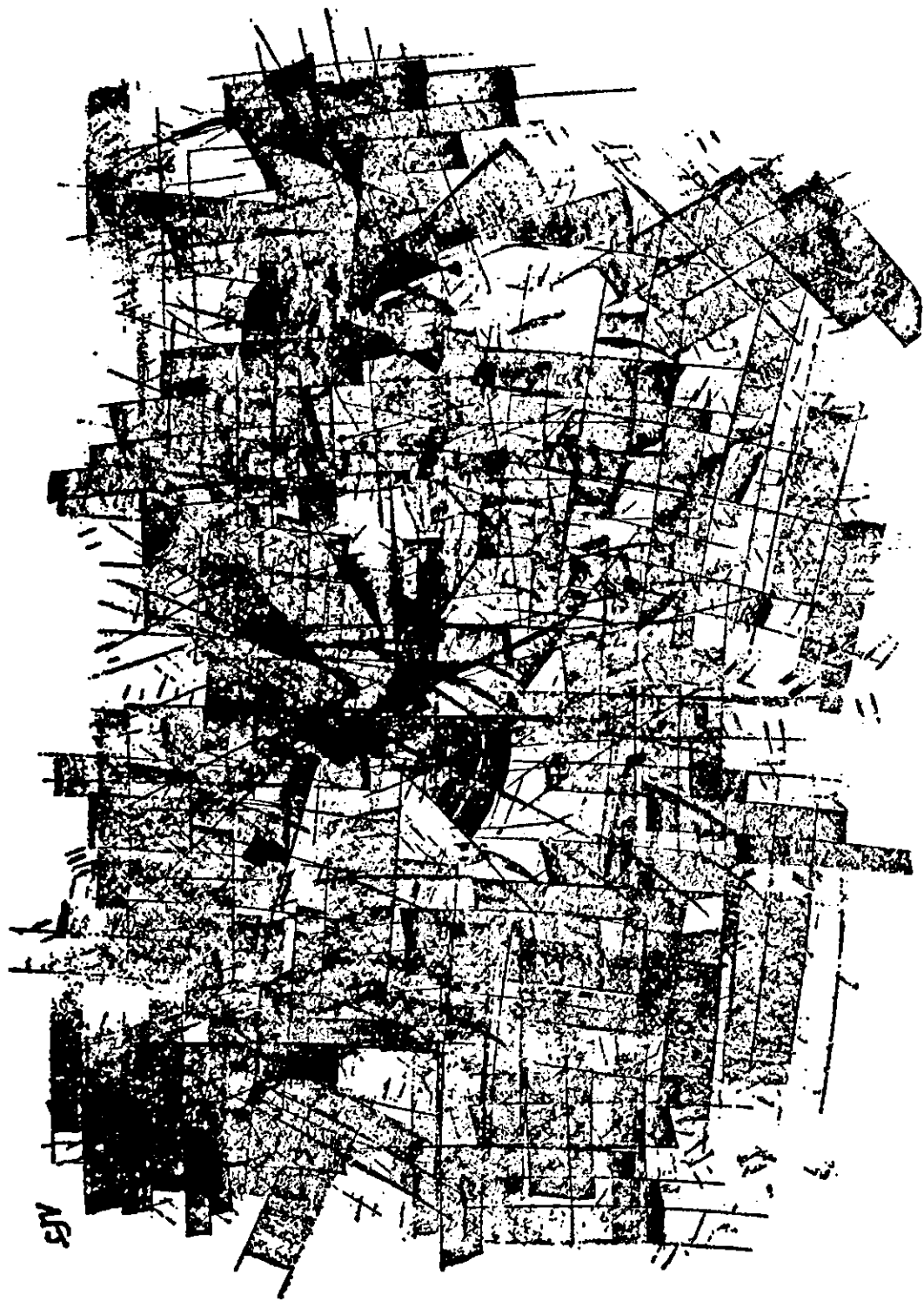
Ouvrages publiés (dans l'ordre chronologique)

- 1931 CHEVEUX BLEUS, *poésie* (Messein, Collection « La Phalange »)
1934 JALONS, *esthétique* (Messein, Collection « La Phalange »)
1938 VOTRE FUTURE IMAGE, *poésie* (Librairie H.P. Livet)
1942 DE MON VIVANT, *poésie* (Cahiers du Sud)
1944 DU JOUR ET DE LA NUIT, *poésie* (Jean Vigneau)
1946 PAROLES DU POÈME, *poésie* (Robert Laffont)
1947 LE MUR DU CIEL, *roman* (Robert Laffont)
1948 LA MORT DE LAURENT, *roman* (Bibliothèque Française)
1954 GUILLEVIC, *essai* (Seghers)
1955 NAISSANCES DE L'OBJET, *poésie* (Cahiers du Sud)
1960 EXPLICATIONS OU BIEN REGARD, *poésie* (Mermod)
1961 ELEMENTAIRES, *poésie* (Mermod)
1961 L'AMOUR UNIQUE DE MAURICE SCEVE, *essai anthologique*
(Mermod) réédité en 1972)
1965 CLEFS POUR LA LITTÉRATURE, *essai* (Seghers) réédité en 1971
1965 LES VILLES OUVERTES, *poésie* (Gallimard)
1968 RELATIONS, *poésie* (Gallimard)
1971 LIMITES DU REGARD, *poésie* (Gallimard)
1973 INSTANTS QUALIFIÉS, *poésie* (Gallimard)
1976 SPIRALE INTERNE, *poésie* (Orange Export L.t.d. ; avec illustration
de Thérèse Bonnelalbay)
1978 DIDACTIQUES, *poésie* (La Répétition)
1978 CELA SE PASSE, *poésie* (Orange Export L.t.d.)
1979 DES CORPS ATTAQUÉS, *poésie* (Flammarion)
1982 C'EST PAREIL, *deux poèmes trois gravures* (Sans date - Edition
J. Boulan) Gravures de James Coignard, *tirage limité*
1982 LE DISCOURS DES YEUX, *prose* (Editions Ryōan-Ji)
1983 LES SOLUTIONS ALEATOIRES, *poésie* (Editions Ryōan-Ji)
1984 INTERVENTIONS D'UNE TULIPE, *poésie* (Orange Export L.t.d.)
1984 FEUILLES, TOMBÉES D'UN DISCOURS, *prose* (Editions Ryōan-Ji)
1984 PROVISOIRES SAISONS, *poésie* (La Répétition)

A paraître en 1984 :

- QUANT AU TEXTE, *essai* (Edition Ryōan-Ji)
PONGE CINQ FOIS, *essai* (Fata Morgana)
TORTEL ET APOLLINAIRE, *essai* (Cahiers « que-vlo-ve »)
LYRISME PRECLASSIQUE, *essai* (Jacques Brémond)
LA DEUXIÈME NUIT, *poèmes* (Atelier des Grames)
^{et}
JEAN TORTEL, « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers) par Raymond Jean

NOTES INFORMATIONS EDITIONS REVUES



NR

QUANT A L'IMAGE
(SUITE)
(ET QUANT A LA FIGURE)

S'en tiendrait-on au rudiment, d'hier ou d'aujourd'hui, traité, manuel ou dictionnaire, il serait fastidieux de relever ne serait-ce que les plus marquantes définitions que la réflexion y propose, exemples à l'appui, de l'image poétique : en quoi ce savoir est-il en fin de compte à la fois « inutile et incertain », en quoi l'essentiel est-il d'un côté silence et de l'autre côté discours spécieux, instruction fautive, illusion objective, aubaine en fait pour ce fétichisme incurable (et prime par là même au perpétuel conformisme) au regard duquel la présence ou non de tel ou tel procédé (l'allégeance ou non à tel ou tel modèle) est signe ou non du poétique ? Il y a simplement, ici comme ailleurs, que seul fondamental est le tout, l'existence et la détermination de chaque partie étant uniquement fonction de son appartenance : ainsi, truisme à toujours répéter, seul premier, seul existant, seul poétique est le poème — et tout procédé n'est que le moyen par lequel s'est nécessairement accomplie en poème une fondamentale écriture. Ecrire un poème, on dira que c'est organiser un univers ou fragment d'univers imaginaire verbal essentiellement identificatoire — imaginaire, autrement dit étranger à tout fait et toujours à se faire, « idée » en train perpétuellement de se lever — verbal, autrement dit inassimilable à toute production, plastique par exemple ou sonore, extérieure au langage — identificatoire, autrement dit sans aucune fin que de réaliser ce que le langage est essentiellement pour qui parle, à savoir sa propre identification : l'univers ainsi instauré est, comme on dit, à l'image du monde, autrement dit à la fois autre et même, et la même matière, par exemple, en lui se retrouve imaginativement organisée autrement — l'image, on dira qu'elle est justement ce par quoi s'accomplit toute imaginaire organisation matérielle, on dira qu'elle n'a pour vérité que d'être matériellement cet imaginaire univers qu'une écriture instaure (1). Ou bien l'image, en somme, est définie objectivement comme pure technique ou bien comme forme essentiellement d'une matérialité imaginaire : ou bien linguistique, ou bien rhétorique, ancienne et nouvelle, ont droit de cité en poétique, ou bien il faut les remercier, ne plus les dévoyer hors de leur recherche objective — et pour qu'enfin la poétique ait possibilité de devenir elle-même, il faut spécifiquement la fonder non pas sur l'examen de l'objet, non pas sur l'analyse des procédés, mais profondément sur l'élucidation du principe d'écriture.

*

Que le tout soit premier et que le poétique ait pour fondement le principe d'écriture du poème encore plus que le poème même, il y a là théoriquement et pratiquement chez Tortel une évidence à constater plus que chez tout autre : on sait que le poème, et le poétique avec lui, naît à cet instant où le monde vu, dirait Tortel, « se renverse » dans l'œil en langage, où ce que voient les yeux se métamorphose en mots — la poétique est pour lui une optique et son langage est à ce point singulier que même la

notion la plus communément consacrée y trouve une définition proprement nouvelle : ainsi la métaphore, par exemple, est degré ou défaut de métamorphose, ainsi surtout et fondamentalement, pour Tortel, l'image et la figure ont des sens totalement différents, l'image est ce monde vu, ce monde limité perçu par les yeux, et la figure est ce langage en quoi ce monde, en quoi l'image originellement se transforme, et la figure est le poème lui-même. Il semble y avoir profonde ironie à parler d'une poésie de l'instant, comme si c'était là et sans contredit poésie à définir temporellement, comme si sa vérité n'était que celle de la durée éclatant soudain toute au point indivisible, alors que l'étrangeté à toute durée est au contraire essentielle à cette poésie, alors que dire d'elle qu'elle est de l'instant, n'est-ce pas dire qu'elle est négation du temps, n'est-ce pas dire en réalité qu'elle n'est que de l'espace ? Et ce passage effectivement, chez Tortel, de l'image à la figure est substitution du langage à l'espace, effectivement cette nouvelle totalité ainsi substituée est totale négation de celle à laquelle elle se substitue :

Une parole sur une autre
Construisent leur durée
Détruisent toute durée

et cet instant de la substitution, Tortel le nomme, on le sait, celui de la qualification :

L'instant de la qualification
Etant celui, par des voies arbitraires,
Audibles ou non, sinueuses
Contre l'obstacle,
Jeu ou chute, du passage
De l'image dans la figure,
L'image est toujours maltraitée.

Qualification en effet est presque à prendre au sens de la physique, au sens, par exemple, où s'entend solidification :

L'opération durant laquelle
Les choses sont
Et ne sont pas ce qu'elles sont,

la qualification est vraiment cette opération dans la mesure où comme la solidification, par exemple, elle est passage non pas d'une chose à une autre, mais d'un état d'une chose à un autre état de la même — et ce passage autrement dit de l'état d'image à l'état de figure est originel doublement, le poème étant d'une part impossible aussi longtemps que n'a pas lieu ledit passage et d'autre part, le passage a-t-il lieu, c'est d'un coup la totalité du poème avec lui qui devient possible et l'organisation de cette totalité. Qualification de l'instant, la figure d'une part est liée à l'image et ce qui est dit à ce qui est vu — il n'y a mot que de ce que voient les yeux : ne rien voir, se souvenir, par exemple, le regard retourné « vers l'obscur », c'est être voué à ce silence avec lequel alors il ne faut pas tricher, c'est faire face à ce blanc qu'il ne faut pas tenter de mensongèrement convertir en poème — où il n'y a pas image, il n'y a pas figure :

Et peut-on dire
Je sais (je me souviens, c'était
Ainsi), j'ai vu.

Le regard se retourne vers l'obscur
En un grand papillotement.

Violentes rayures
Le calme pour être ensuite.

Il ne faut pas tricher
Avec le blanc.

Instant qualifié, ce qui est vu est d'autre part lié à ce qui est dit, l'image d'autre part est liée au poème et celui-ci,

Jaillissement de la figure

c'est la totalité de ce que voient les yeux qui en lui et par lui est parole — où il n'y a pas figure, il n'y a pas image :

Et rien (c'était rien
Avant que)

rien que l'obscur, rien que « le noir et les ratures », rien que la ténèbre du monde et du corps, rien que « l'obstacle négatif », hors du poème il n'y a poétiquement rien. Invisible a pour sens indicible et dicible est pleinement synonyme de visible — et si autrement dit le passage est origine, il l'est poétiquement de tout. Quelle est sa cause alors ? Qu'est-ce qui va faire surgir à la fois visible et dicible, à la fois image et figure, immédiate et totale transformation du monde en mots ? L'accident, autrement dit l'obstacle positif, autrement dit encore le hasard, voilà, on le sait, la réponse, et manifestement, serait-elle fruit d'une attente ou même d'une attention extrême, est et reste accident cette possibilité subite de parole, orage en plein jardin, violence au cœur de la patience, entre le monde et le regard cette subite irruption d'une relation parlante : en cet imprévisible, imprédictible phénomène, au sens toujours de la physique,

L'angle de l'accidence égale
Celui de la réflexion

et, dit aussi Tortel, cette relation parlante est en fait relation, l'un créant l'autre, entre l'appelant et l'appelé, entre le désirant et le désirable, et le hasard profondément est cette nécessité que l'écriture en elle-même réfléchit et dont l'établissement est le poème — ainsi la force de l'image est profondeur de la figure :

Certains *instants* indéterminables, du cours quotidien et qu'ils soient regards limités ou irruptions incontrôlables, sont de l'ordre du désir : soit qu'ils soient désirants, ou qu'ils soient désirables. Ils peuvent sans doute être *qualifiés*, c'est-à-dire tirés hors de leur hasard pour être réduits à une sorte de nécessité (que nous appellerions écriture) au cours d'une opération qui détruira l'image obsédante, transformée en figure. Une suite de ratures essaieront donc de déranger les corps visibles pour en faire d'autres corps (des corps autres).

Qu'est-ce que le poème, ici, en définitive ? En lui, par lui, qu'est-ce qui se dit ? La figuration n'est pas description, la qualification, il faut y revenir, est renversement, autrement dit à la fois destruction et métamorphose, accession absolue au pouvoir des mots, des mots qui ont leur propre vie

et leur mort propre et qui n'obéissent qu'à leur propre loi, et c'est pour-
quoi par eux « l'image est toujours maltraitée », et c'est pourquoi

Toute qualification est inexacte

et le langage, et l'écriture, et le poème étant d'un autre ordre ainsi que le
monde, infini est l'abîme entre le monde et le poème — instaurer l'un ne
change rien à l'autre :

Que j'avance ou n'avance pas
Ne change rien

A l'espace, à la rose jaune
Qui tremble un peu trop haut.

Il ne saurait se dilater ou se contraindre
Que je sois là ou là,
Elle cesser d'être une fleur.

Mais cet espace et cette rose
Exempte de colère
Ont besoin de moi quand et si
Par malheur ils éclatent,
Lui dans l'instant jamais récupéré,
Elle dans le soleil ou bien sa pourriture.

Mais cette fleur et ce vide inchangé
Qui me réclament pour paraître
Gagner un sens en devenant des mots,
L'un et l'autre (et je passe
Et ne suis plus ici),
Restent là, restent ce qu'ils sont
Dans le concert organisé des gloses
Qui regardent l'Espace et meurent dans le Temps.

Cette poésie de l'instant, cette poésie ironiquement, semblait-il, du pur
espace, est-elle donc effectivement poésie du temps, ce passage de l'ima-
ge à la figure est-il simplement, à travers le temps, passage de la parole,
autrement dit passage de qui parle ? Il n'y a pas de qualification, en effet,
qui ne soit appropriation, pas d'écriture essentiellement qui ne dise, non
pas ce qui est écrit, mais qui écrit, non pas ce qui est vu, mais qui voit :

L'écriture apparaît : pour se charger de lui ; pour le saisir,
l'absorber au besoin. Elle lui impose (dicte) ses conditions. Dire
alors qu'elle qualifie l'objet, c'est dire qu'il est devenu sien, ou
le sien ; et son souci.

Que le poème autrement dit soit le fait du poète, une pareille évidence,
aujourd'hui pourtant ligne de partage entre imposture et vérité, on ne
s'étonnera pas d'en entendre l'aveu chez Tortel :

Dire veut dire : je vais
Où je vois
A partir de ce je

dire a pour origine une présence et la poétique du visible un regard pour fondement — face à ce monde, à cette blancheur à qui donner parole, on ne s'étonnera pas non plus d'entendre chez Tortel un autre aveu, celui d'une essentielle angoisse :

Qu'elle parle : c'est moi
Qui l'oblige à passer
De son ordre à quelque autre.
Et de quel droit le mien ?

La loi des mots, c'est la loi en fait de qui les prononce, et l'imposer (la dicter), c'est s'imposer soi-même en tant que parole et sans y être autorisé que par soi-même : « et de quel droit le mien » est le juste écho de ce « pourquoi moi » du prophète à son Dieu, question au cœur de toute — et nul poète ne l'est vraiment qui ne l'a jamais au fond de lui-même entendu résonner, terrible, insupportable, et sans réponse autre qu'elle-même, autre que cette liberté propre de parole. A nulle écriture, en définitive, il n'y a de vérité qui ne soit celle originellement de qui écrit, qui ne soit singularité absolue, autrement dit si le poème

est figure arbitraire

ou signe

Des objets réinscrits

cet arbitraire est liberté, ce signe est signature : identificatoire est essentiellement le poème et que Tortel l'avoue et le nie à la fois, à la fois reconnaître à l'écriture l'identité pour origine et lui refuse pour processus l'identification, voilà qui pourrait par contre étonner, si l'autre nom de cette contradiction n'était chez lui libre fidélité paradoxale, en toute conscience et rigueur exemplaire, à sa poétique propre du visible, à sa propre écriture figurative. On peut donc le redire ici, la transformation du monde est formation d'un univers, la réinscription de l'espace est inscription d'un être et l'instant du passage est passage en tel ou tel point d'une instance en effet mortelle — et la figure, ainsi que l'affirme Borges dans l'Épilogue d'EL HACEDOR, et la figure est un visage :

« Un homme se propose comme tâche de dessiner le monde. A mesure que passent les années, il peuple un espace avec des images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'île, de poissons, de logements, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu avant de mourir, il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son propre visage. » (2)

*

Infiniment
Qu'est-ce à dire

Ou rien.

Une bête inconnue traverse.

Je ne sais pas jouer
Avec cela.

Et pourquoi, ce rien, ne pas le peupler, pourquoi, dira-t-on, ne pas définir imaginairement cet infini, pourquoi ne pas y faire passer telle ou telle bête imaginaire intimement connue ? Il y a rapport d'exclusion mutuelle entre vision et vue, imaginer, ce n'est pas voir, objectera Tortel — « voir signifie : voir qu'il y a des limites » et passer outre à cette fondamentale limitation, c'est rendre toute vue impossible et donc impossible toute écriture, autrement dit l'illimité est l'indicible. On répondra en conséquence, et Tortel ici l'accordera, que toute écriture est figure et non pas image, on répondra autrement dit, et là Tortel ne l'accordera pas, que toute vue est vision et tout œil intérieur : démentir ainsi toute limite, en vérité c'est rendre le visible à l'invisible et c'est aussi rendre l'invisible lui-même à plus originel encore — à cet imaginaire, immatériel ou matériel, insoucieux ou non de l'image, au fond peu importe, à ce pouvoir illimité de l'imagination, « reine des facultés », grâce auquel poème à poème une identité elle-même s'identifie. (3)

Maurice REGNAUT.

1 — *Dire qu'une pratique poétique est non pas l'emploi de tel procédé, mais la propre organisation d'un univers imaginaire verbal, c'est dire aussi qu'un (vrai) poète est quelqu'un non pas que la présence par exemple de tel type d'image définit, mais qui se définit lui-même par l'organisation d'un univers matériel singulier (dans le cas d'un univers en effet matériel, l'autre cas étant celui d'un univers immatériel, autrement dit du « poème sans image ») : ou bien la rhétorique établira objectivement chez ce poète le statut par exemple de la métaphore et cette recherche sera de plein droit application d'une science au domaine poétique, ou bien la poétique elle-même, en tant que théorie autrement dit de la pratique poétique (et non application à cette pratique d'une théorie autre), étudiera l'organisation matérielle, selon le système et le mode, à l'intérieur d'un même règne ou de règne à règne, de cet univers imaginaire singulier, organisation qui, en son principe, est définition matérielle d'une identité.*

2 — Jorge Luis Borges — L'AUTEUR ET AUTRES TEXTES — Ed. Gallimard — traduction modifiée.

3 — *Comment ne pas observer que rature, inexactitude, maltraitement renvoient au fond à cette contradiction qui existe dans l'absolu, pour la poétique du visible, entre théorie et pratique ? Une telle poétique en effet signifierait « à la limite » impossibilité d'écrire — ou possibilité seulement d'une écriture instantanée.*



Je vais essayer de dire comment j'ai lu ce livre, ou plutôt, en connaissant la première version de 1968, comment je vais recevoir la différence, comment je vais, en fait recevoir le texte maintenant en son entier. Le premier et le second mêlés, affrontés, comme tournant autour d'un même noyau qu'on ne peut jamais vraiment dire, mais que cette expérience de deux états d'un texte peut faire bouger.

AUBE est un livre dur, tranchant, sans ambiguïté, dont le progrès parfaitement maîtrisé est encore explicite dans les dernières pages en une sorte de représentation du texte lui-même. Dans cette « postface » Guglielmi nous donne un peu le départ du texte ; le mot aube et son effet jusqu'à l'engourdissement. On y peut entendre : obscur, obsolète, les divers sens du mot aube (la robe, la roue, le cercle) donc *Orbe*, et vraisemblablement ce dernier mot, non prononcé par G. a pu faire avancer le texte. Ainsi un mot se substitue à un autre, inlassablement. Donc livre de méditation sur les champs du verbe, mais à court terme, en évitant l'envers, la chute, le verbeux. Et singulièrement ce livre, en sa nouvelle mouture surtout (ou bien ai-je changé ?) ce livre me rapproche de moi, il y a là un resserrement anonyme que j'exploite, que tout lecteur peut exploiter. Comparons les deux états : dans la version actuelle ont disparu bien des italiques, des majuscules, des apartés (« j'écris ») plusieurs mots sont inversés : « bas » devient « haut », « immédiat » devient « mediat », « épaisseur » devient « minceur », ou bien « ébranlement » devient « espacement », « nulle voix » devient « rien », « dans l'eau » : « dans l'air », « arbre », « astre », etc. Il y aurait à dire là dessus, mais il ne s'agit pas d'arbitraire, c'est une transcription au plus près du même. Et puis « montagne » devient « paroi », « blancheur » « noirceur », « asymétrique » devient « symétrique ». Qu'est-ce que cela veut dire ?

Et dans ce changement de termes y a-t-il un changement de voix ? Assurément pas, mais, ainsi rompu, fêlé, irrité, affermi, le texte se transfigure, rien n'est perdu, tout est aggravé. Pour dire que, sans doute on n'écrit jamais qu'un seul texte, mobile, prêt à tout, pédagogique en ce sens qu'il suit l'effet du temps c'est à dire du travail. (cette aube, ce travail c'est Pompei revisité). D'une version à l'autre, perte ou gain ? qu'importe, mais ceci : que le texte aujourd'hui présenté perd une facilité de dire, une imprecision, au profit d'une rigueur, et d'un rythme plus exigeant.

Le titre demeure : une interjection, et avec le titre un livre d'une étrange puissance, prenant délibérément le risque majeur, se retournant sur soi, et, chassant dans le vide, le blanc, les augmente jusqu'à l'éblouissement.

Les pages ajoutées ne sont pas là pour expliquer ou justifier (dédaignant de faire référence à un premier texte) mais on dirait comme pour s'interdire une suite, la suite redoutable qui serait l'effet, une révélation de la mort continue, qu'organiquement et avec les mots de cet organique, nous ne pouvons supporter. Oui, c'est bien cela, ce livre et son commentaire nous amènent à l'insupportable.

Jean TODRANI.

MEZZA VOCE : Anne-Marie ALBIACH, Flammarion

Un mouvement parcourt *Mezza Voce*. Un mouvement qui excède le mouvement et l'immobile, le corps et la langue, qui écarte vers l'ouverture. Un mouvement qui exacerbe, qui amplifie le discours (qui en fait un DIS-

cours), qui conduit à une ponctuation abusive, à l'italique, à des guillemets, à des capitales, à des éclats de syntaxe et de sens, à la prolifération de la surface, au rapport du chant et de la peinture, « à la proche lumière/DE LA VOIX ».

Car il s'agit chez Anne-Marie Albiach, cette merveilleuse cantatrice du corps et de la lettre, d'un « chant graphique », d'« éblouissements vocaux », d'une « grammaire optique », d'une lisibilité opérante, d'une écriture qui « joue sa figuration », qui écarte, à la recherche d'une voix, d'une page (d'une partition de page), d'un excès de séparation, de tension qui double l'absence et la présence, d'un « labour liquide ».

La déperdition est un des rythmes du livre (déclin, chute, anéantissement, annulation, dépossession). Mais elle déporte vers un engendrement : ce qui liquide et se dissout « résout l'équation de la disparition ». L'identité alors se réélabore, au moment même où elle s'absentait dans l'objet. Comme si la disparition devenait l'objet, comme si le corps de la disparition prenait la parole.

Car le corps est fiction, il énonce et il se démembre, il réfracte et il multiplie, il répartit les données entre le froid et la lumière de l'éblouissement. Car le corps est circulaire. Ce corps, tout corps « mine une absence/aux limites du dire », il scinde et il répète. Son excès est « Hors texte ». Son mouvement (celui du livre) est de nous amener vers « l'absence dans tous les degrés », jusqu'au souffle (au ravissement) de sa disparition.

C'est un théâtre, qui joue avec le défaut, qui travaille avec ce qui se dérobe et ce qui fuit, qui prépare le retrait de la parole et du regard (la nudité ? l'aveuglement ?). C'est aussi une musique de l'évanouissement de la perspective, de l'Autre, de la lecture, où se trame un rapport de simulation avec le corps, le titre, le thème, où sujet et objet deviennent des subterfuges, où il faut jouer à être, porter un geste sur la scène graphique, inscrire une trajectoire, une mesure de parcours. Et ce geste dévore, libère le passage, blanchit une fiction et une géographie de lignes, de signes ponctués s'établit comme en filigrane de cette histoire de l'espace, du déportement, de l'effacement.

C'est aussi aux jointures de la faiblesse (genoux, poignets, chevilles), aux centres de vulnérabilité, où les gestes scandent la terreur, où la disparité est le relief de la peur. Là où le froid atteint le corps, où il faut inciser pour recomposer « les données d'un Discours »/où le souffle lui-même « cache une sombre accusation », où l'interdiction (de « pouvoir la prendre/ dans ses bras et la porter vers le jour ») parcourt les veines. C'est contre cette malédiction que la respiration sera, « les mains ouvertes », déploiement du corps et des pages.

Un mouvement parcourt *Mezza Voce*, une ouverture du chant, qui fait couleur et surface, qui cerne et qui dilapide. Un mouvement de réduction, de division, un mouvement de multiplication, d'engendrement qui opèrent l'écart. L'identité devient, redevient multiforme et condensée, appauvrie et offerte. Il y a confusion des personnes (trouble de la mémoire ?) et il n'y a personne (« il dédouble sa momification »).

Ecrire serait alors une fiction pronominale, une réponse en forme de dédit (« il à il/et je répète je »), un faux titre (*Mezza Voce*), une simulation qui expose toujours plus la première personne, une blasphémation, une trahison et une persistance terrible : il n'y a pas d'affirmation possible.

Rien alors qu'une élaboration incisive, qui défait, qui retourne vers soi, qu'une élaboration du silence, qu'une dénégation musicale (« une scène s'infirme/*Musicale* »), qu'une avidité de graphismes corporels, que l'enjeu d'une trace « oubliée à son énonciation », que l'en deçà du désir, l'arrière plan, l'antécédent, le différé, le dévié, le démonstratif qui éloigne le plus

proche (« ce désir », « cet écart », « ce souffle-là »), que le neutre, la dévotion des ouvertures, le graphisme, les bruits. Quelques mots en -ion, en majuscules (BLASPHEMATION, DETERMINATION, DENEGATION, CONCEPTION, REDUCTION, PULSION, INCISION, RESPIRATION...) Quelques mots écrits dans les mots des plus proches. Le reflet, le nombre et l'urgence de la ponctuation.

L'ai-je dit ? Ce livre est sublime. Il force à la relecture, au reparcours, à l'irréductible, à la contemplation, *Mezza Voce*, douce et violente de la parure éblouissante de sa nudité.

Jacques SOJCHER.

Marcelin PLEynet au cœur de la Poésie.

- 1962, *Provisoires amants des nègres*.
- 1963, *Paysages en deux* suivi de *Les lignes de la prose*.
- 1965, *Comme*. (1)
- 1973, *Stanze*.
- 1981, *Rime*.
- 1984, *Fragments du cœur*,
L'Amour vénitien (carte blanche).

Autant de jalons incontournables sur les chemins de la poésie française, autant de titres, de livres marquant avec force l'impact d'une langue qui, au pays de Reverdy, constitue une prise en charge du désordre (sens et non-sens) et de l'ordre reconnu, comme il est écrit dans le prière d'insérer des *Paysages*.

C'est dire que la poésie, les vingt ans de poésie de Marcelin Pleynet sont, à la fois, une critique du langage poétique en général (sens et forme) et une critique de l'ordre social, un ordre social dont *Fragments du cœur* (2) stigmatise la perte de liberté en Pologne, après la montée brutale des militaires au pouvoir.

Accompagnant une lecture des *Psaumes*, ces poèmes nous touchent au vif dans une langue lumineuse et fort tendue. Le biographique s'y conjugue à l'événement, le culturel au politique et les noms de Dante, Shakespeare, Racine, Hölderlin, Baudelaire ponctuent l'aventure (du cœur) d'une pensée qui s'en prend à toutes les langues de bois !

Dans ses vers, comme dans ses proses, Marcelin Pleynet, de *Provisoires amants des nègres* à *Fragments du cœur* poursuit, à travers les heurts et les malheurs vécus ou fictionnels, une véritable quête de l'identité, de son identité, de la singularité de son nom :

*Pourtant mon nom seul je le porte
je le pénètre*

Amour du nom, symbole de la liberté du poète, du salut physique et moral de l'écrivain, de sa liberté intellectuelle, de son unicité irréductible, enfin.

Il faut voir comment Marcelin Pleynet, très tôt, s'est dégagé de toute influence (celle de Rimbaud, par exemple, dans *Provisoires amants des*

(1) *Provisoires amants des nègres*, *Paysages en deux* et *Comme* ont été réunis sous le titre *Les Trois Livres* et réédités au Seuil en avril 84.

(2) Collection L'INFINI chez Denoël. 1984.

nègres) pour prendre le large et affirmer de livre en livre une indépendance et une originalité exemplaires. Qui peuvent faire penser à celle d'un poète italien comme Andrea Zanzotto. En effet, les deux démarches se situent formidablement au point de rencontre (non fortuite) d'une culture (lectures) profonde et d'un *vécu*. Et, dans les deux cas c'est, curieusement, celle-ci qui met en évidence celui-là !

Dans cette aventure je découvre rétrospectivement que ce battement du sens est comme l'organe, le cœur vivant d'un corps de langue...

Aventures, aventure de Pleynet où la langue et le corps se regardent et entament comme un dialogue d'amour. Et là, on connaît la passion pour la peinture, de Giorgione à Matisse, de Motherwell à Raquel... .

*l'étendue troublée et fleurie
prairie spirituelle des lettres*

Tous éléments qui font de l'œuvre si riche de Marcelin Pleynet un véritable Art Poétique qui s'affirme plus lisiblement que jamais dans un livre comme *Fragments du cœur*, où l'exigence habituelle le dispute à un charme nouveau.

Où la physionomie du nom en se précisant révèle un processus d'identification dont un texte comme *L'être sonore* est la preuve éclatante.

A partir des lettres (alphabet ou littérature) le poète, en reconstruisant un signe qui le porte et l'excède, à la fois, rejoint la grande tradition universelle, mais sans s'y confondre, comme ne se mêleront jamais, irréductibles, les noms de Dante ou de Baudelaire, les titres des *Fleurs* ou des *Fragments du cœur*.

Joseph GUGLIELMI.

CE QUE JE VOUS DIS TROIS FOIS EST VRAI : Pierre LARTIGUE
Ryôan-ji

Je me souviens d'avoir participé dans la Ville de Compiègne autrefois à quelques exercices assez compliqués en compagnie de Jacques Roubaud, de Lionel Ray, et de Pierre Lartigue évidemment. D'avoir écrit une quatorzaine traitée consonantiquement — la première du genre —, ainsi qu'une *cafetière de beurre* — autre invention —, avec mes compagnons. Pierre Lartigue vient de composer enfin le livre qui doit succéder à ces *Inimaginaires*, et qui leur donne, dans son écriture, le prolongement et la fermeté qui manquaient parfois à nos tentatives d'un travail poétique commun.

Le livre commence par les sextines d'Arnaut Daniel et du Dante, suivies d'une traduction de Pierre Lartigue qui est une interprétation vivante, je dirais *libre* : aux limites de la langue parlée de nos jours. On connaît le principe de la sextine : « *Six strophes de six vers terminés par les six mêmes mots du premier au dernier vers selon une permutation qui reconduit la septième strophe au modèle de la première...* ». Il se continue par celles de Barnaby Barnes — en fait une dix-huitaine : trois fois six strophes —, que prolonge celle de Pierre Lartigue — véritable dix-huitaine de dix-huit fois dix huit vers —, composition à la fois superbe et folle, fracturée en son centre, qui tient de l'exercice au bord du gouffre. Enfin le livre se termine par des poèmes en prose, où l'on reconnaît, même intuitivement l'existence de contraintes assonantiques et de répétitions :

Près du feu, l'oubli des douleurs infectes : je bois des troupes, je bois sec au retour du sommeil, je suis ce cheval au nez blanc qui boit du taffetas, je bois frais sans manger, je bois des chapelles chaudes et des cheveux...

(p. 49)

Je viens de relire le beau livre d'Ezra Pound : *Au cœur du travail poétique* (L'Herne), et la traduction qu'il consacre à la poésie d'Arnaut Daniel :

*Though all things freeze here
I can naught feel the cold...*

(p. 142)

Il faudrait, je crois, la même science et la même curiosité inquiète pour déchiffrer ce livre de Pierre Lartigue. Pour en apprécier les détours et toutes les incidences. Pour s'introduire dans le jeu qui commande l'écriture : la réapparition des mots dans la sextine, le compte des sonorités dans la prose, la coupure alléatoire au milieu du vers. Parlant des Inimaginaires, j'avais écrit en 1980 : « Nul doute, pour celui qui s'adonne à ce genre de travail, qu'il en sorte profondément modifié. La première remarque suggère un déplacement de l'idée de liberté dans l'écriture. Le texte expressif paraît soudain bloqué dans son affectivité. Peu susceptible d'être entamé ou transformé. Par contre un texte prélevé au hasard, même banal, prend un relief curieux. Je l'ai déjà dit, se met à tourner comme une toupie sur lui-même. Comme je le touche du doigt il bascule immédiatement dans l'inconnu devenu visible. La moindre chose, le moindre déplacement d'une virgule, une préposition, le décrochement d'apostrophe, le change absolument... »

Je voudrais terminer ainsi, par cette idée de la liberté et des contraintes. Ce livre minutieusement construit, il nous communique une sorte de légèreté, à le lire. Dans l'horizon troublé de la poésie contemporaine, la pensée qu'il pourrait se passer autre chose, que nous pourrions échapper à l'emphase et au tragique pour saisir enfin la composition des poésies : dans sa pratique. Nous avons rencontré John Cage ces jours derniers, et parlant du jeu, je songeais à la traduction que Pierre Lartigue nous avait donné de ce passage du *Mushroom book* : « Freedom from likes and dislikes... »

Etre libéré des goûts et dégoûts, le sens soudain de l'identification, l'esprit de théâtre...

Ce livre de Pierre Lartigue, il nous introduit à l'idée de détente, dans la poésie. Le jeu infini des mots. Pour le simple plaisir de les voir posés sur la table, désignés comme des objets :

*Châtaigne boîte d'angoisse, plaisir âpre et brûlé dans une.
Regrettez la perte de ça où je portais des roses, écriture bleue
pliée, canelle, fontaine, boîte...*

Paul Louis ROSSI.

OUVERT POUR INVENTAIRE : Alain LANCE. Belfond.

Mai 74, il y a dix ans : *L'Ecran Bombardé* (A.P. Supp. au N° 57), pour moi c'étaient :

*« Ces jours d'abîme
Les mots dans l'éboulis d'effroi »*

J'avais souligné dans mon article la qualité, la couleur uniques d'une poésie interdisant à son égard toute classification hâtive dans un quelconque registre politico-réaliste (engagement, agitation, spontanéité, etc...). Quant au travail sur le langage, il échappait, et échappe toujours, plus peut-être dans ce livre, à la sécheresse de certaines tendances de notre poésie. « Malaise », « Mal Vivre », « Maladie de la chronique », usage détonnant de l'anomalie, tels étaient les repères, les pilotis d'une poétique du quotidien perpétuellement rongé par le dedans. Plus que jamais, dans *Ouvert pour Inventaire*, ce sont les moments troubles portant le goût amer des mauvais rêves (« Mais du puits de l'enfance/Tu remontes un seau de peur ») qui fondent cette poésie, dans la zone indéfinie, le lieu de nous où les choses se renversent, le point où l'on se sent tomber, englouti par sa peur, qui est aussi le point privilégié où la conscience (le corps et la langue) s'apprêtent à saluer la beauté. Ce livre de 1984 demeure :

*« Cet acharnement
A vouloir sauver du vent des fous
La mise en page de la lézarde
Agrémentée de liserons*

*Dictée
Bégaiement cadencé
Continuer
Pour faire trace. »*

Cohérence profonde car, à propos des « Réactions du Personnel » (EFR, 1977), Maurice Regnaut disait (voir A.P. N° 71) : « Cette poésie est cristal qui se forme au point d'intersection de l'homme et du monde et les relie l'un à l'autre à l'instant même où l'un et l'autre accusent le même coup réel de l'histoire. »

Dans les deux précédents recueils, cette relation du poète au monde était, à de rares exceptions près, fondée sur le désaccord, la douleur, la rage, le grincement, selon les mots mêmes de M. Regnaut : « cristal cruel »,

Au terme de cette lecture, le bilan bien sûr ne sera pas obligatoirement positif. C'est un livre triste que nous aurons ouvert, mais d'une tristesse qui aide à vivre. Si la mélancolie, l'amertume, le désespoir même semblent donner la note, dominer même, à compter les mots de leur domaine :

*« Et comment voulez-vous que je mêle
Le désir et le vent du verger
L'herbe lourde et le deuil
Tout me presse*

*De biffer
De me taire »*

Si « Nul chant ne vaut un sac de clous », si toute parole même est « passerelle rompue », l'acte seul d'écrire relie à l'espoir le sous-sol, « la cave sournoise », car « Tandis que je n'écris pas/Le temps se renverse... » et, entre la tentation du désespoir (« L'idée du départ ») le choix sera finalement de :

*« Rester quand même
Par les mots qui traînent
Grief garrot poire d'angoisse »*

Et ce qui pourrait passer pour un constat de faillite n'est-il pas au bout du compte un condensé d'art poétique

« Entasser le blanc dans les cris »

Ouvert pour Inventaire donc, sous l'apparence, le jeu des mots le dérisoire parfois triomphant du quotidien, il faut avant tout *lire ouvert*, livre ouvert, cœur en attente de, apte à recevoir.

Le livre est toujours un inventaire, un bilan, une mise à jour de l'être intime du poète, livre, lieu où la crise personnelle d'un homme, « la première atteinte », se transmue en beauté, donnée à voir aux autres dans sa redoutable ambiguïté. C'est dans ce même creuset de blessures secrètes que nous lirons la Crise politique (« Tribune de discussion »), car les grands événements de l'Histoire et de l'histoire se passent toujours dans l'intimité. Ce livre, cet « Almanach » est une chronique dont on ne peut démêler le domaine privé du domaine public. Le cœur du poète reste toujours cette boussole affolée par le monde et ses points cardinaux atroces :

*« Au sud circulaires tracts coupures
Au nord catalogues journaux chaussures
A l'est une heure immobile cernée de minéraux
A l'ouest des livres en goguette
Dehors des choses passent et se passent... »*

Ainsi se mêlent la mort du père et nos grandes faillites et menaces, la permanence de l'enfance et de l'espoir (« Mon enfant ne m'abandonne »). Il est juste alors que le « livret de famille », la chronique onirique (on ne dira jamais assez combien ce poète est hanté par le nocturne et les rêves), puis la chronique de l'amitié, parachèvent le portrait de l'artiste, dont la qualité humaine essentielle reste pour moi la fidélité.

« Poétique du qui vive ». Avec ce nouveau livre, nous ne sommes plus des gretteurs certes, nous avons quitté les remparts et les blessures se sont faites plus profondes, plus secrètes. On n'ira pas jusqu'à dire que c'est l'harmonie qui succède ici au désaccord ; il y a toujours les aiguilles, les échardes dans la peau du dire, et cette parole est toujours d'angle aigu :

*« Lorsque fut conclue la rupture
Il se fit un silence il se fit un babel
La philosophie fut servie
Dans le boudin et les poings
Collaient aux tables poisseuses*

*L'haleine : un ragoût de rancœurs
L'œil du voisin : hérissé de poutres*

*Alors les jeunes gens coupants changèrent
Encore une fois de coiffure »*

C'est toujours la même bonne colère, le même assaut au dérisoire, (« Cuisinons, mes amis, car la vie/ etc... »), et bien sûr la langue rit tout haut dans sa cuisine, se mord la queue, joue avec deux rimes, avec *Le ou Les*, ne dédaigne jamais la fable, la fatrasie, la comptine, bref *l'enfance de l'art* (« *Et je t'aurais cloué la main/ Et ça t'aurait fait très mal...* »). On peut prédire, dans les lectures publiques à venir, un succès assuré, digne du *Chef Vous parle* (Vous savez bien : « Fesse au manger copulipar terre qui nous tenace... »), à ce poème :

*« O admirable crasse ouvrière O Porogne etelnerre
Debout plorétailes Soyez soridailles
Miriciens mettez closse en l'air
Tous dellière le Saint Saclement le Gland monde liblé
Et Lonald Leagan son plésident »*

Mais c'est maintenant davantage l'inquiétude, l'angoisse, la panique, la peur de tomber, qui transparaissent presque à chaque poème. C'est dans une profondeur bien plus grande de l'être, aux lisières du « Noir du Temps » qu'a lieu la « mêlée aveugle et sourde, « dans l'usure des neurones », vers le soir, le nord, dans une lumière d'orage. Ces poèmes, brefs pour la plupart, sont les témoins d'un creusement accentué qui met toute l'existence en jeu. Denses, énigmatiques mais non pas obscurs, ce sont des cristallisations dures, impénétrables, et d'une eau parfaite. Leur gravité même révèle à quelle profondeur s'est accompli l'obscur travail de mise à jour de l'expérience douloureuse d'une quotidienneté toujours plus aggravée. Le texte initial donne le ton du livre :

*« Quand le soir s'empare du monde
Avec ses graviers ses roses
Carrefours las et défaits
Et le stupide orgasme du feuillage
Dans les parcs sentimentaux
Délire de dire ou de fuir
La source regagne le règne obscur. »*

Le dernier « dédicataire » est un certain Philippe S. (Ce n'est pas Solers qu'il faut lire) et je veux dire pour conclure que cette poésie se situe bien dans une lignée, celle du feu le plus pur que nous ait légué le sur-réalisme : on en retrouve ici, débarrassé des scories et des flamboiements inutiles, l'esprit éternellement jeune et rebelle.

Claude ADELIN.

BOIS DORMANT - Gérard Macé, Le chemin - N.R.F.

L'auteur porte le même prénom que Nerval. Il paraît que le récit est devenu impossible mais reste le voyage somnambule en un pays où les mots se dédoublent sous la baguette magique des fautes d'orthographe.

« Avec les tourments du copiste (trois jours de purgatoire pour une lettre manquée) me reviennent les mots écorchés de ma première faute (j'avais écrit la née dernière) et le souvenir retrouvé d'une sœur qui vient de naître. »

Ainsi s'entrouvre le calepin familial. Pour pénétrer le secret, Gérard Macé se saisit de quelques mots : retourner, tourner, naître et reconnaître. Il les attrape par la manche :

« ... les mots dormaient dans les livres et les morts au cimetière ne savaient rien de mon enfance. »

Il faut les réveiller, les secouer... Alors ce sont comme des annonces... la langue mère visitée par le rayon de l'écriture.

Collons notre oreille à cette phrase :

« La source loin des hommes taciturnes, peut-être un baquet où tombaient l'étoile et le sel, un météore évaporé, les souvenirs du baptême et de la toilette — entre l'Oise et l'Huisne l'écho quelquefois inaudible du patois traversant les pays d'ouest. »

Dans la toilette de l'étoile au bord de l'Oise : l'écho du patois Rimbaldien : « Que buvais-je ? » Le texte est serré dans ses bandelettes comme un pied de danseuse.

Opaque mais évident, il retient.

Pierre LARTIGUE.

A L'ENTREE DU JOUR - Yvon LE MEN, Poésie - Flammarion.

« A l'opposé des intellectuels qui mirent leur profil dans les glaces biseautés du langage, la parole d'Yvon est concrète, directe, efficace, quotidienne. » Ecrivait Jean Malrieu. Et Michel Le Bris de surenchérir dans la préface qu'il consacre au recueil *A l'entrée du jour*. Il s'en prend à « l'entreprise de concassage des avant-gardes ».

Il n'y a pourtant pas intérêt à simplifier l'art. Cela finit toujours par ressembler à :

« J'aime mieux ma mie au gué ! »

Des préciosités de chansonnettes flottent en effet dans les poèmes de Le Men :

« J'ai besoin de tes mains qui parviennent à la belle saison... »

ou

« Cueille quelques gouttes d'étoile. »

ou

« La vie est belle quand je suis aimé »

On nous permettra de préférer les glaces biseautés du langage.

P. L.

LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI - CLAUDE ROYET-JOURNOUD,
N.R.F. - Gallimard.

Les objets contiennent l'infini affirme Claude Royet-Journoud. C'est le titre d'un livre dont il ne précise pas s'il est de poésie. Sans doute parce que ce serait trop prétendre où se référer à une tradition qu'il ne veut pas assumer.

« *Faisons le vide !* » se dit-il.

Pourtant il ne vient pas de nulle part. Il s'inscrit à la suite du *Coup de dé* dans un projet qui met la poésie sur la voie du théâtre. Le rêve Mallarméen est la réalisation spectaculaire du livre. Cela hante aussi Claude Royet-Journoud, mais au lieu de provoquer une fuite en avant vers les accessoires de la représentation, cela le ramène vers une scène intérieure, le lieu de l'écriture. La seule planche ici est celle de la table où se pose la main. Le seul rideau celui de la nuit qui se lève sur :

« *les premières lignes du jour* »

Ce monde intérieur où nous pénétrons est aussi un lieu d'actions violentes, et de tragédie. Guetter, franchir, descendre, chercher, s'enfoncer, porter, suivre, dépecer, sont quelques verbes du tout début du livre et il y a des faims, des soifs, une obstination à lutter contre la peur, une quête d'abris où se protéger du froid. Mais ce qui touche par dessus tout est l'attention au très peu, au presque rien, au silence.

Comme je lisais ce livre, j'ai croisé Claude Royet-Journoud dans la rue et nous sommes allés boire un verre devant le châtelet. Il m'a parlé des *Confessions* de Saint-Augustin et de Saint Jérôme. J'avais terminé par une citation de Saint Augustin un petit texte pour le n° 80 d'*Action Poétique* : et C.R.J. y apparaissait comme une sorte de personnage... La phrase de Saint Augustin était : « *Voilà que mon enfance est morte depuis longtemps... — Et ego vivo — et moi je vis !* » Claude Royet-Journoud s'émerveille de trouver dans *les confessions* la première trace de lecture silencieuse, car on lisait alors à voix haute. Deux jours plus tard, j'ai reçu ce mot :

« Ce n'est pas St Jérôme, mais *Ambroise* que St Augustin voit « lire en silence » (P. 140/141 Edition du Seuil. Coll. Points/Sagesse, traduit du latin par Louis de Mondadon : « *Ses yeux quand il lisait, suivaient les pages et son cœur fouillait la pensée, mais sa voix et sa langue reposaient.* »

La phrase sur l'enfance, le cri « *Et ego vivo* » puis le mot sur la lecture silencieuse, comme cela va bien avec ces « vers » :

*quand il se tourne vers le mur
rien
le sommeil dans la bouche*

On trouvera ce texte obscur. L'essentiel est de ne pas se laisser gagner par l'impatience. A partir de ces pages des questions se posent...

Interrogeons nous donc sur cette façon d'écrire comme St Augustin devant St Ambroise :

« Qui donc oserait déranger un homme si recueilli ?

Comme il ne trouvait dans le brouhaha des affaires d'autrui qu'un petit moment de relâche où se retremper l'âme, il voulait, selon nous, n'être distrait à autre chose...

Quelle que fût au surplus son idée pour agir ainsi, un homme de sa qualité n'agissait que pour le bien. »

Les objets contiennent l'infini et cette écriture quelque chose qui broie du jour pour nous.

P. L.

DIX-NEUF POEMES - Sandor WEORES, L'Alphée.

Lorand Gaspar, Bernard Noël, Michel Orcel et Ibolya Viràg donnent une traduction de 19 poèmes d'un des meilleurs poètes hongrois contemporains Sandor Weöres. Il est des textes pleins de gravité : « *J'ai somnolé toute ma vie...* » ou d'humour : *l'ode au petit bourgeois*, mais on leur préférera peut être ce *Paysage Montagnard* qui place la poésie hongroise entre l'Allemagne et le Japon :

*Au val ruisseux
un mélange de voix d'oiseaux.*

*Et plus haut, où suspendus règnent les rocs
Aux visages de Dieux
le silence.*

*Et tout en haut, le chant du sans-personne
et cri de meule sur la cime :
l'a-vif où la glace se fend.*

P. L.

CHAMPS - Yves di Manno, Textes - Flammarion.

Ce volume se présente comme un *livre de poèmes*. Yves di Manno, qui a traduit le *Paterson* de William Carlos Williams, avertit que ce sont là les deux premières sections de *Champs*, écrites entre 1978 et 1983. D'autres suivront.

Il commence par donner mesure de ce vaste terrain en recopiant les définitions du dictionnaire qui nous ouvrent des étendues propres à la culture, des domaines d'action, des lieux d'opération, des ensembles de valeur. Et chant est homonyme de champ...

Chaque partie du livre s'appuie sur une forme précise : poèmes dont les vers vont par deux, par quatre, par dix... et l'on fait référence à des airs connus : *fêtes de la patience, amour de loin*. Il y a des sonnets renversés, dispersés, découpés et l'on est intrigué par cette manière de jouer avec la forme. Pour la mise en œuvre de grandes ambitions poétiques nous avons René Ghil, Patrice de la Tour du Pin... nous sommes prêts à de nouveaux grands banquets de paroles... Mais voici : *Upstairs*, in memoriam Jaufré Rudel) :

*Ci joint, le mot qu'on n'entendra
le mot perdu que seul chanta
un défunt poète courtois
Aucun de nous ne l'oubliera.*

Le vers manque de musique et de sel alors qu'il évoque un des plus subtils inventeurs du chant !

Mieux venus semblent vers la fin les poèmes regroupés sous l'égide du « pseudo-braille » de Zanzotto :

...
*N'avions, d'oiseau, que tourterelle, de
Rongeur que lapin, deux surins deux serins,
L'oison, et l'or Jason ! de sa toison, les cheveux
D'une enfant, les femmes et leurs faons, la fen-*

*Te et la cloison, osn cloître, et l'huitre,
La boîte de godets, les pinceaux emmêlés, les
Pincés et le canson, les gouaches et l'aquarelle*

L'eau l'estampe la chanson.

P. L.

POESIA ESPANOLA 1982-1983 Critica y antologia, José Luis GARCIA MARTIN - libros Hiperion.

Qui veut savoir ce qui se trame dans la péninsule Ibérique lira *Poesia espanola 1982-1983* de José Luis Garcia Martin. Ce livre comporte une analyse précise et sans complaisance des publications de ces années récentes.

On est surpris d'apprendre que Gabriel Celaya publie des versions libres d'épigrammes de l'Anthologie palatine. « *Epigramas helenisticos* ». Il n'est pas le seul à se tourner vers les sources antiques et la poésie Espagnole s'orne, peu à peu, de colonnes et de chapiteaux comme l'architecture de Ricardo Bofill.

Mais dédaignant ces dieux et ces athlètes que l'on fait ressortir de la mer, Luis Rosales se souvient de son enfance. Un de ses poèmes intitulé *Personne ne sait ou conduit l'obéissance* semble inspiré d'un film de Bunuel ou de Saura. Il suffit à Rosales de se souvenir : Pour le punir d'on ne sait quel crime, les religieuses d'un couvent lui ordonnèrent de s'habiller en fille :

*Quand je mis le jupon j'eus la sensation d'entrer
pour la première fois dans la cuisine*

...
*Où monsieur, ce fut ainsi,
 l'humiliation dure encore,
l'uniforme était si long sur mon corps d'enfant
que je m'habillai pour une guerre civile,*

*Quand tout fut terminé on posa sur ma tête
un chapeau de fille et ce chapeau fut la
mort de mes parents.*

P. L.

SUITES SLAVES - Jude STEFAN, Ryōan-Ji.

Il faut entendre le mot *Suite* au sens musical, un ensemble de plusieurs pièces de même tonalité. On composait naguère des *suites* de morceaux très enlevés puisqu'ils empruntaient aux rythmes de la danse : Sarabande, gigue, pavane... Ainsi *Petrouchka* est une suite slave pour orchestre.

Mais chez Jude Stefan point de nègre, ni de Pierrot, ni de poupée... nous rencontrons Marie Nodier et des filles riant sous leur cape :

« *baisers russes aux doigts*
« *chargés de bagues que le temps épargne...* »

Nous respirons de Tolstoïennes odeurs de foin et de pain. Les souvenirs de cuvette et de cruches font songer à O.V. de L. Milosz :

« *Vers de tombe / vers la tombe / ultimes vers / Un renne*
« *fuit aux îles Lofoten / poignant hautbois du souvenir / ...* »

quelquefois le violon relance gaiement le vers avec un sourire :

« *Pénélope je pense à vous quand vous re-*
« *fites l'amour à votre époux et qu'il*
« *tenant votre face en sa main*
« *réapprit vos regards...* »

Cela peut avoir l'air d'une longue chanson :

« *Comme dieu te retrouvera le soleil*
« *comme le gui sous le soleil*
« *ma forte poulinière*
« *dans le noir de mon cœur*
« *dans le soir de mon cœur* »

Le plus souvent, c'est un rosaire d'images égrenées lentement, avec des dates qu'on épingle, des paroles qu'on retient, des confidences...

« *ma savoureuse ne me*
« *perds pas ne me prive pas de ton ventre glissant /*
« *ô l'esprit de mes os et de ma peau /*
« *dans le cri tu me donnes la parole — seringas partout*
« *ce 25 juin...* »

Un livre parfaitement composé, avec vignettes et couverture de Jan VOSS.

P. L.

Stephane MALLARME - Œuvres complètes, 1 Poésies - Flammarion.

Le texte des *Poésies* de Stéphane Mallarmé a été établi à partir des brouillons, des manuscrits et des éditions parues du vivant du poète. Ce premier tome des *œuvres complètes* est donc un monument.

Il s'écrit mille et mille pages sur un auteur sans que l'on prenne la peine de publier, son œuvre correctement. Un ami qui prépare une édition sur manuscrit du *Neveu de Rameau* s'étonne que deux siècles de travaux aient laissé glisser dans les meilleures éditions soixante deux erreurs de lecture ou coquilles !

Nous devons ces *Poésies* de Mallarmé à Carl Paul Barbier professeur à Edimbourg et à Charles Gordon Millan qui fut son élève.

On sait l'attention que portait le poète au détail. Il voulait ne livrer que des œuvres qui puissent lui assurer un renom de perfection. Le texte est ici selon son désir. Il va même au-delà, puisque nous pouvons lire aussi, très souvent, les différents états.

Classés par ordre chronologique les vers sont sur la page de droite et sur celle de gauche des notes nous renseignent sur les brouillons, les copies, les passages de la correspondance qui s'y rapportent. Tout est ainsi rassemblé pour faciliter la réflexion et la rêverie.

Des poèmes ont disparu : la *Prose à Cazalis* que Mondor avait accepté dans *La Pleïade*, sans preuve. D'autres sont venus grossir le lot. Il y a d'abord de *Loisirs de la poste* et plus d'*éventails*...

On ne peut ici noter que quelques plaisirs pris au hasard des feuillets :

Page 464, à propos du *cantique de St Jean* le passage de l'un à l'autre état de la 5^{me} strophe. Il s'agit de la tête de St Jean :

Premier brouillon :

- « *Quelle ne saurait suivre* »
- « *Lourde ou de jeûnes ivres* »
- « *Par quelques vols hagards* »
- « *Les surs regards* »

état primitif du deuxième brouillon :

- « *Lourde ou de jeûnes ivre* »
- « *Qu'elle ne pourra suivre* »
- « *En l'espace hagard* »
- « *Son pur regard.* »

Et deuxième état du deuxième brouillon :

- « *Qu'elle de jeûnes ivre* »
- « *S'opiniâtre à suivre* »
- « *En quelque bond hagard* »
- « *Son pur regard.* »

Page 389 *l'Éventail de Madame Mallarmé* :

- « *Avec comme pour langage* »
- « *Rien qu'un battement aux cieux* »

On apprend que l'original est écrit à l'encre rouge sur un éventail de papier argenté orné d'un simple motif de pâquerettes blanches. Puis dans une réponse à Pierre Louys qui prenait ses précautions pour ne pas froiser les susceptibilités, cette phrase où nous retrouvons de Mallarmé toute l'élégance et le sourire : « Que parlez vous de susceptibilité à quelqu'un redevenu l'hôte des vergers ? »

Page 321, face à l'ardent :

- « *m'introduire dans ton histoire...* »

On apprécie la citation de la lettre du 30 Avril 1886 : « Vous remarquez l'absence de toute ponctuation, c'est à dessein »

Quelle beauté malicieuse dans cette poésie que Mallarmé classe comme *Loisirs de la poste* ou dans une rubrique *cadeaux, dons* de fruits confits ou de galets. Le poète le plus exigeant du XIX^e prend à rebours le flot discoureur et pompeux de son temps. Ces quatrains qui sont un jeu supposent trois partenaires : le poète, le facteur et le destinataire. On imagine le plaisir que Mallarmé qui a réputation d'illisibilité peut prendre à faire déchiffrer ces petites énigmes.

Il faut croire que les préposés se sont bien acquittés de leur tâche puisque nous lisons aujourd'hui ces poèmes. Comme des grains de sel sur la pointe de notre langue, il faut songer aux *Musiques d'ameublement* de SATIE. Il faut sucer longuement ces petites pilules contre la vanité.

Quels riens précieux ! Mais si l'essence même de la poésie est dans le presque imperceptible, encore faut-il que les éditions, comme celle-ci, jettent sur le texte une impeccable clarté.

Un conseil à l'Amateur de Poésie : faire joliment relier ce volume car il y reviendra des heures et des heures.

P. L.

Peinture pour RAQUEL - Henri DELUY, Orange Export Ltd. 1983.

Avec des bleus, des verts, sourds, lumineux, cendrés, une géométrie simple et grave, les peintures de Raquel semblent des portes fermées sur un secret. Peut être à cause d'un brun rouge, le souvenir, insolite, d'une phrase revient : Dans « *Victor Hugo raconté...* », le témoin de sa vie rapporte un souvenir. Quand il y avait corrida à Madrid, dans les années 1810, on amenait les élèves du collège San Isidro, non pas sur les gradins, mais devant la Plaza de Toros afin de les distraire. Que le spectacle se déroubât n'empêchait pas l'émotion de leur toréer le cœur. Victor Hugo dira : « C'était déjà pour nous une chose très curieuse qu'une muraille derrière laquelle il se passait quelque chose ».

Les peintures de Raquel sont des panneaux refermés sur la mise à mort de l'image et de la représentation. Le texte écrit par Henri Deluy *Peinture pour Raquel* ne contredit pas cette rêverie :

Tous les verts

Sur des mouvements

Le début d'Août

L'après midi

puis

*L'amour déployé dépose ses bruits
(la courbe)*

quel corps

Mais Hugo se glissait dans un passage pour apercevoir un taureau coiffé de crochets de fer portant des fusées ou six mules à carapaçons éblouissants chargées de grelots et de banderoles... Ici : Rien ! La nudité, le silence afin de mieux *VOIR CE QUI BRULE*

quel inconvénient à croire comprendre.

Pierre LARTIGUE.

LES ETATS PROVISOIRES - Paul Louis ROSSI. Editions P.O.L.

Pas de préface, non. Mais une quatrième de couverture d'à peine vingt lignes — souvent les premières lues — qui se présentent comme une mise en *retenue*, un placement du livre dans un espace où le jeu des références donne déjà le sentiment de sa limite, de sa modestie peut-être : « ... révéler ou dissimuler le secret » (?).

Paul Louis Rossi, à son habitude, (je pense à quelques poèmes de *La Vie Bariolée* (1) par exemple, ou à son *Pottatch* (2) plus récent) trace un sillage, véritablement : marque d'un passage, d'une route en elle-même

indéfinissable si ce n'est par les lieux qui l'ont nourrie, tracée, un peu comme la grammaire organise les mots devenant par elle phrases. Alors l'ombre des Celtes, des Galates ou de Pound *éclaire* le livre comme autant de balises ou de bornes gravées.

Sillage, oui, mais qui ne se referme pas. Ainsi cet autre d'illustre mémoire, celui de Finnegans (3). Car même si (P. 81)

Les mots on tort et les vivants
 toujours les ranger
Sur des planches avec les livres dans
 des maisons...

il est dans ce livre une

Durée si légère de
l'absence ceux qui savent
voudraient former la chaîne

Pour entourer quand il
s'en va le garder de l'ombre
quand les angles sont ouverts

(p. 121)

Désormais la chronologie renverse ses sabliers et se tiennent ensemble ces aires de culture, ces lieux de culte et de blasphème, l'est l'ouest, la prose la poésie. Au lecteur de renouer les liens, de jouer son désir contre les blancs qui *unissent* les mots écrits, cette absence d'encre identique à ce rien qui sépare les corps des amants.

Mais là, il ne saurait être d'espace sûr, de parole donnée dans cette lecture singulière que ce livre impose. Une fois encore direz-vous (...) « rien d'assuré ; point de franche lippée ; tout à la pointe de l'épée ». (4). Ou plutôt du plaisir, oserais-je ajouter à mon tour.

« Révéler ou dissimuler le secret »... A vous de répondre au terme de ces pages, guidé que vous serez par le paradoxe de leur titre.

Yves BOUDIER.

(1) *La Vie Bariolée*, éditeurs français réunis, 1978.

(2) *Le Potlatch*. Hachette, 1980.

(3) *Finnegans Wake*. « Wake » se traduit aussi par sillage et comporte son équivalent français sous la forme *houache*, peu usité sinon par les gens de mer.

(4) La Fontaine, *Le Loup et le chien*, livre premier des *Fables*, 1668.

GEOFFROY SAINT-HILAIRE, *Cuvier*. La Querelle des Analogues, précédée de : Goethe, Dernières pages sur la philosophie naturelle. Présentation générale par Patrick Tort. Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1983, 304 p., 150 F.

Au mois de février 1830, éclate dans l'Académie royale des Sciences de Paris un conflit qui deviendra célèbre, et auquel Goethe, au terme de sa vie, accordera ses ultimes réflexions. Latent depuis d'assez nombreuses an-

nées, il est rendu manifeste lors du compte rendu d'un mémoire de deux jeunes naturalistes sur l'organisation comparée des mollusques et des vertébrés. Geoffroy Saint-Hilaire, rapporteur du mémoire, se fait son défenseur. Cuvier en revanche attaque vivement et simultanément le mémoire et la théorie qui l'a inspiré : la *théorie des analogues*, ou *théorie de l'unité de plan de composition organique*, issue de Geoffroy lui-même, et dont l'application transgresse alors pour la première fois les limites du groupe des vertébrés. Vision continuiste de la création des êtres vivants, la *théorie des analogues* implique une rupture assez nette avec la littéralité du dogme créationniste, et le choix d'une conception *progressive* — « transformationniste » de la génération des structures organiques.

Le 15 avril, Geoffroy publie, sous le titre de *Principes de philosophie zoologique*, un volume de synthèse rassemblant, dans l'ordre de leur succession chronologique, les textes des documents et des mémoires antagonistes produits au cours des séances académiques, ainsi que deux extraits de presse, le tout accompagné de notes dans lesquelles il s'efforce de faire apparaître l'hostilité excessive et injustifiée de Cuvier, ainsi que la nouveauté et la justesse de ses propres spéculations sur la « ressemblance philosophique des êtres ».

En rééditant ces textes, enrichis du commentaire de Goethe et d'une présentation dans laquelle il replace le débat dans son cadre historique et scientifique, Patrick Tort poursuit le travail entrepris dans *La Pensée hiérarchique et l'évolution* (Aubier, 1983).

Jacqueline SALVAT.

L'HERBE DES TALUS : Jacques REDA. Gallimard.

Comme j'ai du mal, en ce moment, à rédiger une note de lecture. Je manque de temps, mais ce n'est pas la véritable explication de cette difficulté. Pour me dérober, j'avais des justifications qui ne relevaient pas toutes de la mauvaise foi : depuis quelques mois, disais-je, je lis surtout de la prose. Et pourtant, en feuilletant mon carnet de bord, je réalise que je n'ai cessé de lire des poèmes. Peut-être même plus souvent que d'habitude ; et en étant plus ouvert à des écritures différentes. L'explication est là aussi sans doute : j'aime plus largement, sans trop me demander pourquoi, sans éprouver le besoin de ferrailer en faveur de (ou contre) tel ou tel type de poésie. Mais quand même ! Quelle coupable indolence, quel manque de reconnaissance envers ces centaines de pages où j'ai trouvé du plaisir ! Extrayant quelques-uns de ces livres de l'alignement alphabétique auxquels ils sont astreints (Adelen au plafond, Yurkievich près du front), je fais une pile à dominante jaune et blanche et capitule bientôt devant la mission impossible : même si un simple coup de chapeau semble insuffisant (ou témoigner de ma suffisance), je ne peux rien faire d'autre que citer quelques titres récents afin de susciter l'envie de la découverte (bien que ces poètes vous soient tous familiers) : *Jours sans événements* de Gil Jouanard (Fata Morgana), *Tout ange est terrible* de Martine Broda (Clivages), *Laures* de Jude Stéfan (Gallimard), *Peinture pour Raquel* d'Henri Deluy (Orange export), *Les états provisoires* de Paul-Louis Rossi (P.O.L.), *Nuages*, *Nuit* de Lionel Ray (Gallimard), qui sera peut-être déjà éprouvé quand cet article paraîtra. Et j'ajouterai 73 poèmes de Bo Carpelan, traduits du suédois par C.-G. Bjurström et Lucie Albertini (Obsidiane).

Je voudrais pourtant essayer de dire en quelques lignes combien j'ai aimé le dernier livre de Jacques Réda, *L'herbe des talus*, qui confirme toute

l'importance de ce poète. Je ne sais si cela a quelque rapport avec sa passion du jazz, mais Réda a le bonheur de l'incipit, une manière à la fois nette et charmante de vous entraîner en douceur, en une prose promeneuse (à pieds, en train, en vélomoteur) vers les paysages de l'enfance, les villes de l'Europe et les bourgs sommeilleux ou revêches de la campagne française. Réda réussit, cela n'est pas si fréquent dans notre poésie, la fusion entre l'humble circonstance et l'ébranlement cosmique. Il fait preuve de courtoisie vis-à-vis de l'anecdote tout en maintenant quelque écart, quelque absence. Et sa langue précise donne naissance à une émotion poétique d'une rare qualité. Tout est dans cette calme diction qui déclenche en nous tant d'échos. Belle revanche du poète qui fait (page 89) ce constat : « En société je sais bien ce qui me condamne à être de plus en plus muet. Sans doute ai-je plus que certains conscience de n'avoir pas grand-chose à dire... » Fait essentiellement de proses, le livre s'ouvre toutefois sur *Tombeau de mon père*, un de ces poèmes qu'on a envie de recopier aussitôt ou bien, si l'on est paresseux, de lire à haute voix à son entourage. Et il se referme sur ces deux derniers vers du *Tombeau de mon livre* :

« Il ne reste rien dans l'allée où j'ai passé que l'herbe
Et sa phrase ininterrompue au vent qui la rellt. »

Alain LANCE.

Jean TARDIEU : *Les Tours de Trébizonde* (N.R.F., 42 F)

Ce petit livre, constitué de quatre nouvelles (ou poèmes ?) symboliques, mérite de figurer au premier rang des bibliothèques, auprès de Nerval ou de Borges. On ne sait trop ce qu'il a de plus admirable : la splendide énergie de ses phrases labyrinthiques, enveloppantes comme des phrases de rêve, ou l'éclat d'une imagination jamais à court de formes imprévues et inquiétantes, ou encore la qualité d'une fabulation liée comme organiquement à une réflexion sur l'envers et l'endroit, le possible et l'impossible, le clair et le sombre, dont l'identité s'affirme tout naturellement. « Ce qui est contradictoire devient le même » dit Jean Tardieu dont les monstres mentaux recèlent des secrets de faste, d'humour et d'énormité. Constant hommage à ces « navigateurs de l'invisible » que sont Jérôme Bosch, Odilon Redon, Max Ernst, ces pages brûlantes où l'auteur projette son théâtre secret sont chargées de vertige et de délires, comme les Tours de Trébizonde (la fresque de Pisanello à Vérone) tout aussi « dévoratrices et muettes » que les hautes tours du quartier d'Italie à Paris, « ces formes redoutables de notre destin ». Jean Tardieu a conçu ici l'un de ses édifices verbaux les plus singuliers, l'une de ses fables les plus intrigantes.

Lionel RAY.

LA NUIT DES DONNS . Jean-Marie GLEIZE. Ecbolade.

Il faut accorder, n'en doutez pas, une très grande attention au poème que vient de publier *Jean-Marie Gleize*, dans la collection Ecbolade, et enrichi par des dessins de Patrick Sainon. Alors que les rapports entre les mots et le silence, que leur organisation dans le blanc de la page, et au delà, dans le blanc du livre, visent généralement à faire exploser à travers ce qui est écrit, le *tu* au deux sens du mot, l'autre et ce qui n'est pas dit,

nous sommes dans « *La Nuit des Dons* », en présence d'une langue en perpétuel décalage.

Non plus écho, arrachement, éclat, mais, par son agencement en strophes, généralement tercets et distiques, quelque chose d'à côté, quelque chose qui ne frôle même pas, et laisse intact, *non-dit*, ce qui ne doit pas être dit ou ce qui est sans qu'on le dise, l'absolu du désir comme l'absolu de la mort.

Ainsi, ces quelques mots font-ils, comme un coup d'archet sur un violoncelle, à la Webern, une immense vibration, une respiration qui vient de loin dans notre histoire, et qui paraît si neuve. Tout, sauf cette langue, justement, cette langue à elle-même comme un coup de couteau, tout reste intact. Et tout a changé. La poésie de Jean-Marie Gleize est exactement dans cette faille.

*« plus loin plus tard
une main sur le livre
il parlera d'un « murmure »*

Exactitude qui fait de *La Nuit des Dons* l'un des plus beaux Requiescat.

Bernard VARGAFTIG.

NOTES - REVUES

Sureau n° 1 (28 Bd du port 80000 Amiens) avec des textes divers de Noël Arnaud, Eric Beaumatin, J.P. Bobillot, H. Bordillon, Michel Cairo, Didier Chappée, Daniel Compère, J.F. Egea, Ivar Ch'vavar, Gliles Laprévotte, Tom Léonard, Nicole Martin, René Mouton, Louis Seurvat, Michel Vansteene... La même équipe, à peu de noms près, publie aussi, à la Maison de la Culture d'Amiens, un volume collectif assez luxueux intitulé « Tintins » présentant un ensemble de travaux d'écriture assez intéressant autour du personnage d'Hergé.

Strass Polymorphe n° 2 (17 bis, rue Jean Moulin 59000 - Lille). Une revue récente qui s'affirme avec ce numéro deux, premier tome d'un ensemble consacré à « l'érotisme au baroque » auquel collaborent une quinzaine d'auteurs. Quelque chose comme une réflexion sur ce qu'apporte une démarche baroque à l'écriture contemporaine.

Cool note n° 5 (contre un timbre à Christian Laporte, 4, av. G. Bizet 40000 - Mont de Marsan). Sept petites pages photocopiées où l'auteur-éditeur se fait plaisir.

Luvah n° 5 (Arcier 25220 - Roche-lez-Beaupré), un numéro centré sur le thème de la discipline. Interventions d'une quinzaine d'auteurs divers.

Interventions à haute voix n° 9 (MJC, 6 av. Ste Marie 92370 - Chaville). Une soixantaine de pages données à des auteurs acadiens : Hermenegilde de Chiasson, Louis Comeau, Rose Despres, Melvin Gaillant, Louis Hache, Gérard Leblanc, Dyane Leger.

Plein chant n° 18 (H. Thomas Bassac 16120 - Chateaufauf-sur-Charente) : poèmes de Jean-Louis Chauvin, Daniel Abel, Michel Baldo et D.H. Lawrence (traduction F. Larchenc). De nombreuses notes critiques et un texte du XVII^e siècle de C.L. Thiboust : « l'excellence de l'imprimeur ».

Actuel n° 24/25 (H. Poncet Sur les Roches Clermont 74270 - Frangy), textes de Pierre Rotenberg, J. Gabriel Coscolluela, Agnès Bressy, Patrick Laupin, Malika B. Durif, Roger Dextre, Eugène Leuril, Henri Poncet et Alain Suied.

Tartalacreme n° 31 (15 rue de Beaubourg 77340 - Pontault-Combault) : Alain Frontier, Michèle Métail, David Autin (traduction J. Demarcq), André Roy, Claude Minière, Jean-Luc Lavrille, Christian Prigent (suite...) et les photos de Marie-Hélène Dhénin.

Sud n° 52 (62, rue Sainte 13001 - Marseille). Patrick Guyon, prix Jean Malrieu 1983 : « Les noms de Prague », plus des textes des « autres auteurs remarqués ». Quelques pages de notes de lectures. Un numéro plus aéré, même s'ils n'y sont pas seuls. Le principe de la revue étant de refuser le discours sur, il n'y a rien à en dire, il faut voir...

Do(k)s n° 60 (Le moulin de Ventabren 13122 - Ventabren). Nous sommes habitués aux énormes numéros de cette revue — celui-ci contient 464 folios — consacrée aux poésies visuelles : spatialisme, mail-art, performances, etc... Cette fois-ci, ce sont les « grands bretons » qui sont à l'affiche, même s'ils n'y sont pas seuls. Le principe de la revue étant de refuser le discours sur, il n'y a rien à en dire, il faut voir...

Septentrion n° 84 (248 av. de la République 59110 - La Madeleine), revue de culture néerlandaise, pour l'essentiel en traduction française. Une nou-

velle de Harry Mulisch, un bon dossier sur la gravure sur bois et linoléum en Flandres dans les années 1910-1920, etc... une revue éclectique bien faite, parlant de tous les « beaux arts » flamands et néerlandais.

Keltia n° 93 bis (adresse introuvable, mais E. Picard 3, rue E. Jordan 35000 - Rennes doit la connaître...), se veut la voix « du pays gallo ». Ce numéro est entièrement donné aux « Sex-poèmes » d'Erwan Picard sacré le meilleur poète de l'ouest.

Encres vives n° 108 (M. Cosem Engomer 09800 - Castillon), un hommage à Michel Cosem par les participants habituels de la revue. Le n° 109 est un recueil de Claudine Fabre intitulé « La Rouvre et l'opéra ».

Hora de poesia n° 30 (Virgen de la Salud, 78 Barcelona 24 Espagne). Deux classiques érotiques : Beccadelli et Baffo et de nombreuses notes de lectures. Le n° 31 est centré sur trois poètes de « Stilb », groupe italien, Fabio Doplicher, Umberto Piersanti et Luigi Fontanella, comme toujours dans cette revue, présentations bilingues, italien-espagnol.

Pliego de murmurios (C/Portugal 81 4° la Sabadell Barcelona Espagne), toujours les mêmes petits feuillets contenant des textes en version espagnole d'auteurs des pays les plus divers.

T.E.M. n° 1 (2 rue Valbonais 38000 - Grenoble) n'est pas une revue de poésie, mais une belle publication consacrée aux ateliers d'écriture. Elle vient combler un manque en s'ouvrant sur des pratiques de plus en plus répandues couvrant l'ensemble du champ, de la réflexion théorique à l'apport de l'informatique, en passant par la description de pratiques. Elle devrait être un excellent instrument de réflexion et de travail pour tous ceux qui réfléchissent sur le texte.

La corde raide elle publie un guide touristique 1984 des poètes, anthologie groupant les textes d'une centaine d'auteurs différents sur le thème du lieu. C'est un peu inégal, mais il y a quand même quelques plaisirs de lecture. (41, venelle aux champs 14000 - Caen).

Parmi les autres volumes poétiques récemment parus, signalons *Quand je serai grand comme la fourmi*, un volume en présentation bilingue d'Andjelko Vulatic traduit du serbo-croate par Borka Legras et Anne Renoue pour les éditions Obsidiane. *Le silence du corps* de Guido Ceronetti traduit de l'italien par André Maugé (Ed. Albin Michel), un volume proche des recueils d'aphorismes parlant du corps et des rapports au corps dont la densité formelle approche de certaines formes d'écriture poétique.

Dans l'édition française, enfin, cinq parutions intéressantes : *Les animaux de tout le monde* de Jacques Roubaud aux éditions Ramsay où notre ami joue malicieusement des clichés culturels animaliers avec la richesse d'invention qu'on lui connaît. *Ouvert pour inventaire* d'Alain Lance (Ed. Belfond) un recueil constitué de cinq sous-ensembles de tons divers mêlant des poèmes satiriques, sarcastiques même, à d'autres textes à dominante plus lyrique : l'inventaire d'un monde dans toutes ses diversités. *Les objets contiennent l'infini* de Claude Royet-Journoud (Ed. Gallimard) s'ouvre sur ce texte :

Les premières lignes du jour

il cherche sa langue

devant le « feu »

presque rien

c'est leur langue

qui me semble comme un « blason » de ce recueil où se cherche une façon « juste », méticuleuse, mais aussi ouverte, d'appréhender certains types de rapports au réel. *Territoire de prédateur* de Pierre Toreilles (Ed. Gallimard) est un poème en cinq chants : « ténèbres », « le chien de l'aube », « l'ancien tracé des ellébores », « en un seul coup du temps » et « territoire du prédateur » qui présente ainsi un parcours d'interrogations sur quelque chose comme une crête étroite entre le lyrisme et la philosophie où le monde serait à la fois signe et symbole. *Les tours de Trébizonde* de Jean Malrieu, quatre petits textes au ton très variés dessinant des paraboles autour de l'observation, de la mémoire, de l'écriture et dont deux m'ont particulièrement séduits : « mon théâtre secret » et « la vérité sur les monstres », petites fables sur l'écriture et le langage.

Jean-Pierre BALPE.

*

Au mois de mai dernier, à l'initiative de Bernard Noël et Rémy Hourcade, animateurs du Centre Littéraire de Royaumont, des représentants de revues de littérature et de poésie (France, Québec, Belgique, Suisse) se sont réunis. Ils ont décidé de créer « RELIEF » (revues littéraires d'expression française), organisation destinée à promouvoir la diffusion.

« Action Poétique » est une des revues fondatrices. Nous y reviendrons.

PREMIÈRE VERSION
LA BOUCHE

Poèmes de Henri Deluy

Huit gravures originales couleur de
Frédéric Deluy

Composition à la main
30 exemplaires numérotés
sur Arches 250 grammes
118 Jésus

L'exemplaire : 1000 F
Commande à la revue

action poétique

Numéros
disponibles

39. POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI.
40. PROSES POETIQUES. Et : *Celaya, Kirsanov, Bouritch.*
- 41-42. « TEL QUEL » et les problèmes de l'avant-garde.
44. (Nouvelle formule.) DU REALISME SOCIALISTE.
45. POESIE YIDICH, trad. et prés. Ch. Dobzynski et J. Roubaud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leyris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres).
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 — Six poètes du lycée Chaptal.
56. POESIES U.S.A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie amérindienne traditionnelle. — Hommage à Jacques Spicer. — Neruda : poèmes.
57. CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco).
58. POETES PORTUGAIS. — B. BRECHT.

Supplément n° 1 au n° 61. — Claude ADELEN : *Bouche à la terre.*

Supplément n° 2 au n° 61. — Joseph GUGLIELMI : *Pour commencer.*

66. POETES BAROQUES ALLEMANDS — G. TRAKL — JEAN MALRIEU — Et : J. Tortel, J. Guglielmi, A. Lance, J. Roubaud, J. Daive, C. Carlson, E. Hocquard, M. Regnaut, E. Tellermann (Beckett), M. Broda (Jouve), D. Leurwers (Jouve).

Supplément n° 1 au n° 69. — Bernard VARGAFTIG : *Eclat & Meute.*

Supplément n° 2 au n° 69. — Pierre LARTIGUE : *Demain la veille.*

69. POESIES EN FRANCE (2) : H. Deluy, P.-L. Rossi, J. Roubaud, IOURI TYNIANOV, J.-P. Balpe. — RAYMOND ROUSSEL : Judith Milner, E. Roudinesco.

70. POEMES DES INDIENS D'AMERIQUE DU NORD : F. Delay, J. Roubaud. — BENJAMIN PERET : J.R., P. Lusson, H. Deluy, L. Ray, L. Robel. — POESIE EN FRANCE : J. Réda. — Et : C. Adelen, G. Jouanard, A. Lance, M. Regnaut, A. Mathieu, G. Le Gal, L. Giraudon, P. Richard, C. da Silva, D. Pobel, A. Helissen, R. Chopard, J.-L. Blanchard, F. Perrin, P. Autin-Grenier. JAN MYRDAL.

71. **LE PRINTEMPS ITALIEN**, poésies des années 70 : l'ensemble le plus complet et le plus récent de poèmes, textes d'interventions, chansons, bande dessinée, illustrations. Réalisé par J.-C. Vegliante.
72. **AUTOUR DE LA PSYCHANALYSE** : O. Mannoni, M. de Certeau, J.-C. Milner, E. Roudinesco, D. Vidal, M. Broda, M. Regnaut, H. Deluy, Khlebnikov, H. Lenau et de nombreuses contributions. Fictions, théorie, délire (sur Roustang), poésie, langue (sur Jouve et Laing), jeu (sur Adamov et Winnicott), sexe (sur Foucault), mystique, errance.
73. **BAROQUES AU PRESENT**. — Mitsou Ronat, Pierre Lartigue. Appropriations, traductions, présentations de poètes baroques français et européens, M. Ronat, P. Lartigue, H. Deluy, J.-P. Balpe, C. Dobzynski, M. Petit, J. Guglielmi, S. Yurkievich, I. Mignot, J.-C. Vegliante, L. Ray face à Etienne Durand, Marc de Papillon Lasphrise, Andreas Mestralus, Sonnet de Courval, Salomon Certon, Du Bartas, la Demoiselle de Gournay, Quirinus Kuhlmann, Marini, Barnabé Barnes, Polotski, Herrick...
74. **AVEC ANNE-MARIE ALBIACH** : E. Jabès, L. Giraudon, F. de Laroque, M. Ronat, L. Zukofsky, J. Guglielmi, A. Veinstein, J. Daive, C. Royet-Journoud, J. Roubaud, H. Deluy, S. Velay. — **GONGORA — POUR BRECHT...** Et : Bernard Fillaire, Bernard Chambaz, M. Regnaut, Bruno Julien Guiblet, A. Rapoport.
75. **TROBAIRITZ** : Les femmes dans la lyrique occitane du Moyen Age — Avec Liliane Giraudon, Raquel, Claire Blanche Benveniste, René Nelli, Jean-Pierre Winter, J. Roubaud... — Et : J. Guglielmi, G. Le Gouic, S. Gavronsky, D. Taccaille, M. Passelergue, A. Boudre, J.-P. Georges, H. Feuillet, F. Reille, F. Piekarski.
76. **PHILIPPE SOUPAULT** : Bernadette Bonis, Heinrich Mann, A. Lance, L. Ray, P. Lartigue, Ch. Dobzynski, H. Deluy, S. Fauchereau, dessins de G. Planet. — **POÈTES IRANIENS**. — GERTRUDE STEIN, trad. J. Roubaud.
77. **COMMENT NOUS ECRIVONS** : ensemble IOURI TYNIANOV — Avec Y. Mignot, M. Etienne, A. Rapoport, Y. Boudier, J.-P. Balpe, J.-C. Depaule — Et **POEMES** de J. Tortel, A. Veinstein, L. Giraudon, J. Daive, J. Roubaud, M. Bénézet, P.-L. Rossi, E. Hocquard, J. Garelli, J.-J. Viton, G. Jouanard, H. Deluy, E. Arendt, B. Noël... **AMERICAINS PROVISOIRES**.
78. **POESIE LIBRE ARABE AUJOURD'HUI**. Et Jean-Paul Richter, Paul Celan, Guillevic, A. Vitez, M. Broda...
79. **VINGT-CINQUIEME ANNIVERSAIRE**.
80. **LANGUE MORTE** : Martine Broda, Pascal Quignard, Mitsou Ronat, André Libérati, Claude Grimal, Barbara Cassin, Pierre de la Combe, P.-L. Rossi, J.-C. Vegliante, Emmanuel Hocquard, P. Lartigue, Bernard Chambaz.
81. **QU'EST-CE QU'ILS FABRIQUENT ?** : Andréa Zanzotto, M. Petit, J.-L. Parant, G. Perec, C. Adelen, J. Garelli, J. Réda, P. Lartigue.
- 82-83. **AVANT-GARDE, POESIE, THEORIE** : M. Ronat, H. Deluy, G. Jouanard, Ch. Dobzynski, Antoine Vitez, P. Lartigue, Alain Duault, Tibor Papp, J.-P. Balpe, Claude Grimal, Montserrat Prudon, **POESIE EROTIQUE DE GERTRUDE STEIN**, Nicole Brossard, **NOUVEAUX POETES DES U.S.A.**, E. Roudinesco : sur la situation actuelle de la psychanalyse.

84. LA POESIE, LE VERS : G.-M. HOPKINS. — Et : M. Broda, M. Etienne, A. Salager, J.-P. Balpe, Y. Boudier, Ch. Dobzynski, S. Gavronsky, J. Guglielmi, G. Jouanard. Et : SONETS BARROCS : P. BEC. — Et : Simon de Boncourt, trouvère.

85. POESIE EN JEUX : L'ECOLE, L'ECRITURE : Jean Tortel, J.-P. Balpe, Cl. Adelen, M. Etienne, Liliane Giraudon, Y. Boudier, P. Lartigue, L. Ray, P.-L. Rossi, J. Roubaud — OULIPO : Jacques Bens, Paul Fournel, Georges Perec, J. Roubaud ; contraintes, techniques, exercices, méthodes. — Et : Gérard Arseguel, A. Lance, Jean Todrani.

86. AMOUR AMOUR (poèmes, études, proverbes, locutions, montages, sonnets, aphorismes, etc...) : Sandor Weöres, M. Broda, Quevedo, Flamenca, P. Lartigue, J. Tortel, Gaspara Stampa, J. Thibaudeau, J. Todrani, G. Jouanard, C. Adelen, M. Benabou, H. Deluy, Khlebnikov, Maiakowski, Théophile, Boisrobert, Le Petit, Giorgio Baffo, Veniero, Jodelle, S. Yurkievich, N. Naderpour, M. Leray, Y. Boudier, Bonaparte, J.-P. Balpe, Liliane Giraudon... (37 F).

87. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : Interventions, textes, poèmes, études, notes, dessins, photo de : A.-M. Albiach, A. Barnett, D. Cahen, M. Couturier, J. Daive, H. Deluy, F. Ducros, L. Eigner, C. Faïn, Adolfo Fernandez-Zoila, J. Frémon, P. Getzler, L. Giraudon, R. Groborne, J. Guglielmi, R. Guglielmi, E. Hocquard, E. Jabès, R. Laporte, F. de Laroque, R. Lewinter, C. Minière, B. Noël, J. Ortner, M. Pleyne, J. Roubaud, J. Tortel, A. Veinstein, K. Waldrop.

88. POESIE-PERFORMANCE : John Cage, James Joyce, E. Blum, E. Jandl, Kroutchonykh, Maiakowski, Aigui, Brossa, De Grot, P. Lartigue, D. Berlioux, Ch. Rist, M. Ronat, P. Lusson, L. Robel, Cl. Grimal, M.M. Prudon, Gil Jouanard... Et : H. Lucot, A. Coulange...

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. Heissenbüttel, 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.-D. Percet.

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

92. QUATORZE POETES D'AMERIQUES LATINES. Et : Jean Todrani, M. Regnaud..

93. QUATORZE POETES DU QUEBEC MAINTENANT. Et : Jean Tortel, Joseph Guglielmi, Alain Praud, Antoine Raybaud, Anne Portugal, Dominique Buisset, Jacques Jouet, Guy Chaty, Marc Grinsztajn, Franck Viellart...

94. TROUBADOURS GALEGO-PORTUGAIS. Et : Gérard Arseguel, Jean-Charles Depaule, Emmanuel Hocquard, Alfred Kern, Maurice Regnaud, Bernard Vargaftig...

95. ALAMO - Littérature, Mathématique, Ordinateurs. Et : György Somlyo, Jean-Marie Gleize, Dante Parini...

action poétique

Bulletin
d'abonnement
ou de
réabonnement

Nom : _____ Prénom : _____

Profession (si vous désirez la préciser) : _____

Adresse : _____

— Je m'abonne pour _____ an(s) à la revue **action poétique**.

1 an (4 n ^{os}) France :	150 F	Etranger :	230 F
2 ans (8 n ^{os}) France :	270 F	Etranger :	400 F
Soutien (4 n ^{os})	800 F		
8 n ^{os}	1 500 F		

● Je désire également recevoir les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de _____ F par :

- chèque postal
- mandat-postal
- chèque bancaire
- mandat-lettre

action poétique, 4294-55 Paris.

CCP

Rue J.Mermoz, Résidence La Fontaine au bois n° 2, 77210 Avon.

A _____, le

Signature :

PRATIQUES

COLLECTIF

Bernard COMBETTES, François DOUMAZANE, Brigitte DUHAMEL, Claudine GARCIA, Jean-Pierre GOLDENSTEIN, Jean-François HALTÉ, Anne HALTÉ, Caroline MASSERON, André PETITJEAN, Brigitte PETITJEAN, Yves REUTER, Liliane SPRENGER-CHAROLLES, Philippe LANE, Didier DUPONT, Jean-Maurice ROSIER.

LE BRICOLAGE POETIQUE

N° 39 OCTOBRE 1983

Numéro dirigé par J.-P. Balpe

L'écriture poétique
Jean-Pierre Balpe

Lectures de deux poèmes d'A. Breton
Jean-Michel Adam, Philippe Lane

La fabrique d'images
Caroline Masseron

Analyses d'un graffiti et d'un poème
Jean-Michel Adam

L'ordinateur, sa muse...
Jean-Pierre Balpe

L'enjeu du jeu poétique
Daniel Delas

La règle et la contrainte
Marcel Benabou

N° 40 - La communication en classe

45 F

N° 41 - L'écriture théâtrale

N° 42 - Pastiche et parodie

PRATIQUES

8, Rue du Patural

57000 METZ

LA RÉPÉTITION

(Première Série : 1977-1979)

1) *Jean-Claude Montel* : En avoir ou pas. 2) *Jean Thibaudeau* : Souvenirs de la maison du Tram. 3) *Gérard Arseguel* : Décharges. 4) *Marie Etienne* : Blanc clos. 5) *Michel Ronchin* : Grand Silence. 6) *Jean Tortel* : Didactiques. 7) *Martine Broda - Gisèle Celan-Lestrange* : Double. 8) *Thérèse Bonnelalbay* : Dessins. 9) *Bernard Chambaz* : Histoire de l'indigo et du ponant. 10) *Philippe Boyer* : Mort musaraigne. 11) *Edmond Jabès* : L'eau. 12) *Jean Daive* : « SLLT ». 13) *Bernard Delvaille* : Le vague à l'âme de la Royal Navy. 14) *Jean-Jacques Viton* : Image d'une place pour le requiem de Gabriel-Fauré. 15) *Yves Boudier* : Le fabuliste. 16) *Alain Lance* : La première atteinte. 17) *Bernard Vargaftig* : La preuve le meurtre. 18) *Jean-Charles Depaule* : Cent fois. 19) *Liliane Giraudon* : Têtes ravagées : une fresque. 20) *Jacques Roubaud* : Je dis, à moins que sel ne la roue.

Collectif :

I — N° confié à *Claude Royet-Journoud*, avec : Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Bernard Noël, Pascal Quignard, Alain Veinstein, Rosemary Waldrop (traduit par Roger Giroux). 1978.
(épuisé)

(Nouvelle Série : 1983-)

1) *Jean Todrani* : Gioconda. 2) *Henri Deluy* : La substitution. 3) *Gil Jouanard* : Eloge de la vie ordinaire. 4) *Jean Tortel* : Provisoires saisons. 5) *Jean Laude* : Perspectives. 6) *Alain Praud* : Le corps de Christie Brinkley. 7) *Alain Coulange* : Il faut que tu sois le ciel.

Série éditée par Henri Deluy.
Chaque recueil, tiré à 100 exemplaires : 50 F.
Commandes à la revue.

LA RÉPÉTITION

(Nouvelle Série)

Viennent de paraître

- 1) *Jean Todrani* : Gioconda.
- 2) *Henri Deluy* : La substitution.
- 3) *Gil Jouanard* : Eloge de la vie ordinaire.
- 4) *Jean Tortel* : Provisoires saisons.
- 5) *Jean Laude* : Perspectives.
- 6) *Alain Praud* : Le corps de Christie Brinkley.
- 7) *Alain Coulange* : Il faut que tu sois le ciel.
- 8) *André du Bouchet* : Dérapage sur une plaque de verglas, déchet de la neige.

Chaque volume, 100 exemplaires, 50 F l'un.
Commande à la Revue.

LIRE

- Anne-Marie Albiach : *Mezza Voce* - Flammarion.
- Marcelin Pleynet : *Fragments du cœur* - Denoël.
- Marcelin Pleynet : *L'amour vénitien* - Carte blanche.
- Marcelin Pleynet : *Les trois livres* - Seuil.
- Maïakovski : *Poèmes 1913-1917* - Temps Actuels.
- *Burlesque et obscénité chez les Troubadours, anthologie* - Stock.
- Paul Louis Rossi : *Les états provisoires* - P.O.L.
- Claude Mettra : *La chanson des Niebelungen* - Albin Michel.
- Gérard Noiret : *Chatila* - Europe-Poésie.
- *Contre toute attente* : n° 9/10 - Lobies.
- Roberto Juarroz : *Quinze poèmes* - Unes.
- Jean-Marie Gleize/Bernard Veck : *Objet Francis Ponge, « Actes ou Textes »* - Presses Universitaires de Lille.
- Sandor Weöres : *Dix-neuf poèmes* - L'Alphée.
- Emily Dickinson : *les 100 plus belles pages* - Belfond.
- *Les œuvres complètes de Lord Charles* - La Découverte.
- Diderot : *Lettres à Sophie Volland* - Folio.
- Claribel Allegria : *Petit pays (Salvador)* - Des Femmes.
- Jacques Réda : *L'herbe des talus* - Gallimard.

R/R

Vient de paraître

R/R

Jean Tortel : *Provisoires saisons*

Jean Laude : *Perspectives.*

Chaque volume, tiré à 100 exemplaires, 50 F.

S'adresser à la revue.

<i>Gérard Arseguel</i>	<i>André du Bouchet</i>
<i>Jean-Pierre Balpe</i>	<i>Nicolas Cendo</i>
<i>Pierre Chappuis</i>	<i>Alain Coulange</i>
<i>Georges-Emmanuel Clancier</i>	
<i>Luc Decaunes</i>	
<i>Henri Deluy</i>	<i>Jacques Dupin</i>
<i>Charles Dobzynski</i>	<i>Claude Esteban</i>
<i>Liliane Giraudon</i>	<i>Denise Esteban</i>
<i>Jean-Marie Gleize</i>	<i>Pierre Getzler</i>
<i>Joseph Guglielmi</i>	<i>Guillevic</i>
<i>Gil Jouanard</i>	<i>Emmanuel Hocquard</i>
<i>Françoise de Laroque</i>	
<i>Pierre Lartigue</i>	<i>Philippe Jaccottet</i>
<i>Jean Laude</i>	<i>Raymond Jean</i>
<i>Georges Mounin</i>	<i>Marie F. Jouannic</i>
<i>Suzanne Nash</i>	<i>Jacques Charpentier de Marigny</i>
<i>Gilles-Daniel Percet</i>	<i>Etienne Pavillon</i>
<i>Lionel Ray</i>	
<i>Maurice Regnaut</i>	<i>Mitsou Ronat</i>
<i>Claude Royet-Journoud</i>	<i>Antonio Ramos Rosa</i>
<i>Robert Sabatier</i>	<i>Jacques Roubaud</i>
<i>Jean-Luc Steinmetz</i>	<i>Jean-Luc Sarré</i>
<i>Bernard Vargaftig</i>	<i>Jean Todrani</i>
<i>Alain Veinstein</i>	<i>Toursky</i>
	<i>Frédéric Valabrègue</i>