VISÉES, MODALITÉS ET PORTÉES DE LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE : BANCQUART, COMMÈRE, LECLAIR, PINSON ET TELLERMANN

by

Peter Dorrington

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
October 2003

© Copyright by Peter Dorrington, 2003

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisisitons et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-612-89801-6
Our file Notre référence
ISBN: 0-612-89801-6

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou aturement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

DALHOUSIE UNIVERSITY

DEPARTMENT OF FRENCH

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled "Visées, modaliés et portées de la poésie français contemporaine: Bancquart, Commère, Leclair, Pinson et Tellermann" by Peter Dorrington in partial fulfillment for the degree of Doctor of Philosophy.

Dated: October 20, 2003

External Examiner:

Research Supervisor:

Examining Committee:

Departmental Representative:

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: October 20, 2003

AUTHOR: Peter Dorrington

TITLE: Visées, modalités et portées de la poésie française contemporaine : Bancquart, Commère, Leclair, Pinson et Tellermann.

DEPARTMENT OR SCHOOL: Department of French

DEGREE: Ph.D. CONVOCATION: May YEAR: 2004

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions.

Signature of Author

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

DEDICATION

In memory of my father, who opened so many paths in my pursuit of learning; in honour of my mother, whose example and advice guided me to the academic life; and in recognition of my lovely wife, Kerry, who shared me with this thesis for so long, believing in me always.

TABLE DES MATIERES

Dedication	iv
Table des matières	v
Abstract	vi
Résumé	vii
Acknowledgements	viii
Introduction	1
Chapitre Un : Esther Tellermann	40
Chapitre Deux : Jean-Claude Pinson	85
Chapitre Trois : Yves Leclair	137
Chapitre Quatre : Pascal Commère	186
Chapitre Cinq : Marie-Claire Bancquart	237
Conclusion	301
Bibliographie	353

ABSTRACT

What sense might one give to the poetic act today? The present thesis will seek to obtain a number of individual responses to this question, and, in so doing, go beyond the compelling poetry of largely established French poets such as André Du Bouchet, Denis Roche, Yves Bonnefoy and Michel Deguy in order to consider the voices of younger poets who, though not yet known to all, are developing urgent, flourishing works : Esther Tellermann, Jean–Claude Pinson, Yves Leclair, Pascal Commère, and Marie-Claire Bancquart. It will perhaps not be until tomorrow that we fully realize the importance of these very diverse poets, as most of them have not yet received the critical attention that their work so richly deserves. But by dedicating an entire chapter to one of the central aims that focuses the poetry of each these authors, I will detail some very personal and current responses to the above question, responses that have not yet been sufficiently considered from a critical point of view. The conclusion will situate the efforts of these poets vis-à-vis some of those that precede or accompany them and this contextualisation will enable us to appreciate that the five poetic voices contemplated here seem very loosely representative of a new trend whereby poetry would appear to be less the creation of pure, textual becoming or the quest for a poetic gesture endowed with negative truth than a somewhat riskier attempt on the part of the poet to mediate his existence more actively, despite the absence of any guiding certainties. The present thesis is one of the rare studies of very recent poetry where a global consideration of new directions is tied to in-depth analysis of diversely individual works.

RESUME

Quel sens donner à l'acte poétique aujourd'hui ? La présente thèse cherchera à obtenir quelques réponses individuelles à cette question, allant, pour ce faire, au-delà de la parole saisissante de poètes français largement consacrés tels André Du Bouchet, Denis Roche, Yves Bonnefoy ou Michel Deguy, pour interroger celle de poètes plus jeunes qui, sans encore être connus de tous, élaborent des œuvres urgentes qui vont s'épanouissant : Esther Tellermann, Jean-Claude Pinson, Yves Leclair, Pascal Commère et Marie-Claire Bancquart. Ce n'est peut-être que demain que l'on aura pleinement reconnu l'importance de ces poètes si divers, la plupart n'ayant pas encore bénéficié de l'analyse critique approfondie que leurs œuvres méritement si richement. Mais en consacrant un chapitre entier à l'une des visées centrales qui orientent la poésie de chacun de ces auteurs, je mettrai en évidence ici quelques réponses très personnelles, très actuelles, que leurs œuvres proposent implicitement à la question posée ci-haut et que l'on n'a pas encore suffisamment méditées d'un point de vue critique. La conclusion situera les visées de ces poètes vis-à-vis d'autres poétiques récentes, une telle mise en contexte nous permettant de constater que les cinq paroles retenues semblent très largement représentatives d'une tendance nouvelle selon laquelle la poésie serait moins la création d'un pur devenir textuel ou la recherche d'une vérité de parole négative qu'un effort plus risqué de la part du poète pour ménager plus activement son existence malgré l'absence de toute certitude directrice. La présente thèse est une des rares études de la poésie très récente où une réflexion globale sur ses orientations nouvelles s'allie à l'analyse soutenue d'œuvres non seulement particulières mais particulièrement diverses.

ACKNOWLEDGEMENTS

My most sincere thanks to my supervisor, Dr. Michael Bishop, for so generously sharing his knowledge, wisdom and warm human spirit.

I should also like to recognize the financial generosity of Dalhousie University, the Killam Foundation and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. The various scholarships and fellowships that they provided me during the course of my doctoral program were crucial to the completion of this thesis.

INTRODUCTION

Visées, modalités et portées de la poésie française contemporaine...il est peut-être étonnant que l'on puisse même se permettre de parler ainsi de la poésie qui s'écrit dans notre ère postmoderne. Visées, modalités et portées, mots qui font flotter une certaine conception de la poésie, l'idée d'une poésie active qui soit à la fois imaginative et pragmatique : imaginative en ce qu'elle chercherait à développer les perspectives nouvelles qui permettraient au poète d'essayer d'aller de l'avant dans la vie ; pragmatique dans la mesure où elle poursuivrait des visées à l'échelle humaine plutôt qu'une éblouissante vision de transcendance ; et enfin, active parce qu'il s'agirait d'une poésie travailleuse qui s'efforce de mettre en œuvre les stratégies qui permettraient éventuellement au poète de faire un réel progrès, au sein même du *hic et nunc*, vers l'état existentiel visé. Une poésie donc où il serait question de desseins, d'actes et d'une critique continuelle. Mais comment une poésie plutôt agissante serait-elle possible depuis la disparition de tout critère sûr qui puisse justifier nos idées, nos actes et nos évaluations ?

Car depuis ce moment fatal vers la fin de son œuvre où Stéphane Mallarmé, poëte à la recherche de la suggestion d'essences pures, dut conclure que "[t]oute Pensée émet un Coup de Dés" (Œuvres complètes, 477), et que, par conséquent, le jeu poétique jamais n'abolirait le hasard, la poésie française bat peu à peu une longue retraite relativement à toute prétention à se doubler d'une vérité qui soit transcendante, qui sache confier une unité ou un sens fiable au 'moi', au monde, à la langue[1]. La déclaration de Mallarmé participe à plein titre, me semble-t-il, de ce désarroi global que Jacques Derrida

caractérisera quelque 70 ans plus tard, dans cette étude magistrale de 1966 qu'est "La Structure, le signe et le jeu", comme un "événement de rupture", comme une crise ontologique et épistémologique généralisée qui semble avoir miné toute confiance dans la notion d'un centre existentiel stable susceptible d'ancrer et d'unifier les innombrables particularités du monde et de fonder ainsi le geste humain, que celui-ci soit philosophique, scientifique, artistique, culturel, religieux ou autre (L'Écriture et la différence, 411). Cet événement, observe Derrida, "appartient sans doute à la totalité d'une époque" mais y ont contribué notamment, à son avis, la "critique nietzschéenne de la métaphysique" et "des concepts d'être et de vérité", la "critique freudienne de la présence à soi" et la "destruction heideggerienne de la métaphysique, de l'onto-théologie" et "de la détermination de l'être comme présence" (L'Écriture et la différence, 411-412). Sans doute pensait-il aussi, sans les nommer, à l'effet cumulatif de la succession de thèses déstabilisantes proposées par Saussure, Einstein, Heisenberg, Sartre, Lacan et Barthes, pour ne rien dire du relativisme qui devait nécessairement découler de l'expérience bouleversante de deux affreuses guerres mondiales, d'un Holocauste inconcevable et de l'invention de la bombe atomique.

La poésie de Paul Claudel, celle de Saint-John Perse et celle des surréalistes constituèrent sans doute, chacune à sa manière, des efforts exemplaires pour résister à cette disparition de la vérité[2]. Les disciples du surréalisme, d'autant plus assoiffés d'absolu qu'ils se trouvaient au sein d'une société dont la crise morale s'était aggravée dramatiquement suite à la Grande Guerre, s'enthousiasmèrent des richesses considérables de l'activité psychique de l'inconscient et purent croire un bon moment à la possibilité

d'accéder à une sorte de voyance néo-rimbaldienne par le biais du signe ascendant. Ainsi André Breton de proclamer que

> [t]out porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point ("Second Manifeste du surréalisme", 1).

Mais cette "confiance du surréalisme" qui poussait ses adhérents à croire à la possibilité de récupérer une irrationnelle vérité transcendante et à la capacité de la langue de la dire était sans doute vulnérable dans la mesure où, justement, comme le proclame Breton, "elle n'est pas placée", "[n]i dans le monde sensible, ni sensiblement en dehors de ce monde" ("Second Manifeste du surréalisme", 3). Comme Francis Ponge, René Char et Yves Bonnefoy l'ont attesté, par exemple, la parole surréaliste si fabuleusement imagée n'était peut-être pas suffisamment substantielle pour pouvoir s'élaborer durablement au sein d'un monde profondément limité, voire fatalement miné par la mort, la souffrance et l'imperfection[3].

A partir des années 1930, de plus en plus de poètes chercheront donc à sortir de la divination irrationnelle du surréalisme pour faire face plus directement à cette existence si déconcertante et matériellement limitée, pour y quêter le sens encore possible tout en essayant d'éviter l'essentialisme conceptuel tenté par Mallarmé. Mais l'hésitation d'un Philippe Jaccottet, par exemple, qui, ayant interrogé l'existence sensible sous le signe de la mort sans y trouver de quoi bâtir un séjour terrestre confiant, doit se déclarer dès les années 1950 'l'ignorant', semble annoncer l'incertitude croissante avec laquelle toute une nouvelle génération de poètes en France aborde et le monde et l'acte poétique :

> Plus je vieillis et plus je crois en l'ignorance,
> plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne.
> Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à tour
> enneigé ou brillant, mais jamais habité.
> Où est le donateur, le guide, le gardien ? (Poésie, 63).

Cherchant à s'expliquer cette incapacité à donner un sens unifiant à l'existence du *hic et nunc*, à sortir de "perspectives tronquées" (Bonnefoy, L'Improbable, 176), les poètes accuseront de plus en plus des défauts qui semblent inhérents à la langue même[4]. Mais si Mallarmé expliquait l'insuffisance de la langue par le rapport aléatoire entre le mot et la réalité qu'elle désigne[5], Jaccottet et Bonnefoy, par exemple, s'inquiètent davantage de la tendance presque innée de la langue (et notamment de l'image), de par sa nature conceptuelle, à fausser le monde matériel qu'ils cherchent à assumer, et cela en lui imposant une perfection et une positivité étrangères. Persuadé que la poésie ne saurait plus dire la vérité de l'existence, qu'elle ne saurait plus représenter "une fin", Bonnefoy, cherchant à la conserver comme "un moyen d'approche" aussi lucide que possible vers le monde, fera en 1959, dans "L'Acte et le lieu de la poésie", cet appel à une vigilance continue à l'égard de la langue :

> Et si le langage est incapable de l'Idée tout autant que de la présence, si le reflet de l'une nous voile même, dans les mots de la poésie, la finitude et la mort qui sont les marches de l'autre, il nous reste de le savoir, et de tourner contre la facile parole notre anxieuse lucidité (L'Improbable, 176).

Mais l'incertitude à l'égard de l'existence et de la langue qui cherche à l'interroger est déjà en train de se radicaliser alors. Se pourrait-il en fait que la langue, conçue de façon saussurienne comme un réseau différentiel de signifiants matériels et de signifiés abstraits, désigne moins le monde ou l'existence que son propre fonctionnement interne, qu'elle soit donc indifférente à la quête du sens extra-linguistique[6] ? C'est une telle

coupure entre acte littéraire et acte existentiel que Roland Barthes semble pressentir dans ses Essais critiques de 1963 :

> Ce statut 'linguistique' de la littérature explique suffisamment, je pense, les contradictions éthiques qui frappent son usage. Chaque fois qu'on valorise ou sacralise le 'réel' . . . on s'aperçoit que la littérature n'est que langage, et encore : langage second, sens parasite, en sorte qu'elle ne peut que connoter le réel, non le dénoter : le *logos* apparaît alors irrémédiablement coupé de la *praxis* ; impuissante à *accomplir* le langage, c'est-à-dire à le dépasser vers une transformation du réel, privée de toute transitivité, condamnée à se signifier sans cesse elle-même au moment même où elle ne voudrait que signifier le monde, la littérature est alors un objet immobile, séparé du monde qui se fait (Œuvres complètes, tome 1, 1366-1367 ; c'est Barthes qui souligne).

Le sentiment de l'impuissance figurative – de la langue en particulier et de la communication humaine en général – devient tel que Jacques Derrida pourra tirer quelques années plus tard la conclusion qui semble consacrer la chute de toute œuvre humaine dans une relativité incontournable et qui fonde de façon concise le degré zéro à partir duquel devront dorénavant s'élaborer non seulement les sciences humaines – le domaine de recherche qui préoccupe Derrida dans son étude – mais toute poétique contemporaine aussi :

> en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification (L'Écriture et la Différence, 411).

Quel avenir espérer pour la poésie si, au mieux, comme le pressentent Bonnefoy et Derrida, elle ne saurait dire la vérité existentielle que partiellement ou négativement, et, au pire, comme le soupçonne Barthes, elle ne saurait dire que sa propre logique interne ?

Denis Roche avertira les poètes en 1968 (utilement, à mon avis) du péril dans lequel la poésie se trouve alors, leur signalant que la poésie qui prétend à la vérité n'a plus cours dans un monde qu'on appellera bientôt 'postmoderne' :

> *La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n'*
> *existe pas.* Et par quel artifice de mon cerveau ?
> Montées de bon ton, de tapoter l'épaisse cuira –
> Criailleries que ces individuelles prétentions à
> L'apostrophe finale, au mage, au mangeant chamane.
> Tout ça pour le toucher d'une main d'évanouie.
> L'éternelle stabilité (516 ; c'est Roche qui souligne).

Mais comme Yves Charnet le signale dans son article perspicace de 1998 intitulé "Malaise dans la poésie : un état des lieux", c'est peut-être Michel Deguy qui, à la même époque, est l'un des premiers à comprendre la pleine envergure de la crise, affirmant en 1969 dans son livre important intitulé Figurations que "[l]a poésie" tout entière "est devenue problématique à elle-même plus qu'elle ne l'a peut-être jamais été", et à un tel point que l'on pouvait croire alors que l'on assistait à "une sorte de 'mort de la poésie'" (182).

La poésie contemporaine est toujours aux prises avec cette spectaculaire déchéance de la poésie, avec l'évaporation de toute prétention légitime à dire une vérité autre que son propre fonctionnement. Et pourtant, les poètes semblent avoir largement (mais souvent tristement) accepté que le signifié central (si signifié central – notion elle-même douteuse – il y a) échappe irrémédiablement à leur parole et que nous continuions à vivre, sans assurance aucune, une époque que Nathalie Sarraute a si pertinemment caractérisée d'une ère du soupçon.

Si Jean–Michel Maulpoix, par exemple, se situe parmi les plus confiants de la nouvelle génération de poètes dans la mesure où il semble croire encore à l'idée d'une

parole qui soit capable d'interroger l'existence, il conclut Du lyrisme, son beau livre d'essais paru en 2000, sur un ton décidément plus sombre que celui qui caractérise le reste du livre : la poésie, ayant "abandonn[é] toute prétention à une autre continuité que celle du 'problème d'être', celle, déchirante et déchirée, de l'existence même" (424), et ne sachant donc plus désaltérer la soif d'absolu que peuvent éprouver encore les poètes, semble dorénavant vouée à rester profondément, voire amèrement, nostalgique :

> Une étrange forme de survivance, tel est le sort de qui consacre son existence à la veille amère d'écrire, c'est-à-dire la surveillance de l'arbre mort dont fut dérobé le fruit merveilleux, et du jardin plein d'herbes folles où nul ne posera pied (429).

Jean-Claude Pinson, quant à lui, ouvre Habiter en poète, son étude pénétrante de 1995 sur la poésie contemporaine, en acceptant, comme Maulpoix, que "la poésie soit privée de tout ciel" et que "le défaut du divin, en quelque mode qu'elle le conjugue, [soit] son lot" (12). Mais non seulement Pinson ne songe pas à préconiser l'attente heideggerienne du retour des dieux[7], mais il met respectueusement en question aussi le "savoir, tout négatif et instable" qui, d'après Yves Bonnefoy, constituerait l'expérience de la présence existentielle et qui fonderait une indicible "*vérité de parole*" (L'Improbable, 178 ; c'est Bonnefoy qui souligne) : cette croyance en une telle vérité de parole semble participer, selon Pinson, d'un acte de "foi pratique" face "au savoir impossible de l'absolu", d'une "résurgence nostalgique de la devise de l'*'en kai pan'* cher aux Romantiques allemands" dont les poètes d'aujourd'hui se sentent de moins en moins capables (Habiter en poète, 162-163 ; c'est Pinson qui souligne)[8].

Jean-Marie Gleize, pour sa part, ira encore un peu plus loin dans Les Chiens noirs de la prose, son livre de 1999, affirmant que "[l]a poésie n'est pas une solution" à quoi que ce soit :

> non, la poésie, encore elle, n'est pas du tout ce que vous croyez, d'ailleurs pour commencer il ne s'agit pas de croire, la poésie n'a pas lieu de se réjouir de ce que vous croyez et encore moins de ce que vous croyez croire, la poésie serait plutôt le contraire de ce que vous pensez, toujours le contraire, et même elle serait tout simplement le contraire, sa définition la plus simple serait d'être le contraire . . . (15).

Etant donné cette contrariété, diagnostiquée 30 ans plus tôt par Deguy, de la poésie à elle-même, Christian Prigent définit ainsi le statut de toute poésie moderne dans son petit mais important essai de 1995 intitulé, de façon significative, A quoi bon encore des poètes ?[9] :

> J'appelle ici *modernité* ce qui érode l'assurance des savoirs d'époque, défait le confort formel et propose moins du sens qu'une inquiétude sur les conditions mêmes de production d'un sens communément partageable (10 ; c'est Prigent qui souligne).

Le sentiment d'une vérité centrale et positivement unifiante ayant largement disparu, il s'avère difficile pour les poètes d'empêcher l'inquiétude et le doute qui en résultent de se répandre à l'infini, de miner complètement leur confiance dans les conceptions, les actes, et les rapports poétiques et existentiels les plus fondamentaux. Tant et si bien que la seule possibilité que la langue puisse servir d'intermédiaire, même humble, entre poète et existence semble dorénavant profondément problématique. Presque tous les poètes, me semble-t-il, partagent donc le malaise éprouvé par Jean-Claude Pinson au sujet de la parole contemporaine :

> . . . si c'est le monde lui-même, en ses échelles toujours plus 'irréelles', qui se soustrait à sa mesure, comment pourrait-elle encore ambitionner de 'changer la vie' ou simplement garder quelque crédit (Habiter en poète, 12) ?

Dans de telles circonstances, on doit bien se demander, avec Prigent, à quoi justement la poésie pourrait encore être bonne. On pourrait même s'étonner de ce que les poètes veuillent ou même osent encore prendre la plume. Et pourtant ils continuent à écrire. Pourquoi ? Pourquoi, pour reprendre la question fondamentale du livre de Prigent, "'[p]ourquoi y a-t-il quand même *ça*, plutôt que rien...?'" (A quoi bon encore des poètes ?, 16 ; c'est Prigent qui souligne). Cherchant à répondre à cette question, Prigent reprend la notion de l'inquiétude pour affirmer que "tant qu'il y aura du parlant, de l'humain, de l'humain *inquiet* . . . il y aura une exigence de 'poésie'" (A quoi bon encore des poètes ?, 19; c'est toujours Prigent qui souligne). Maulpoix affirme, lui aussi, que "[l]'écriture commence et se perpétue dans *l'insécurité*", malgré et à cause de "l'insécurité des signes" (La Poésie comme l'amour, 48-49 ; c'est Maulpoix qui souligne). Se pourrait-il que l'inquiétude même soit dorénavant non seulement le signe sous lequel la poésie doit s'écrire mais la force qui la dynamise, possibilise et valorise[10] ? Car nous avons beau ne pas savoir vivre cette absence de vérité, ne faut-il pas essayer de la vivre aussi valablement que possible ? Comme l'affirme Jean-Claude Pinson dans Sentimentale et naïve, son tout dernier livre d'essais critiques consacrés à la poésie contemporaine : "[m]ême dépris de la grande illusion poétique, de son ancienne attente de l'absolu, nous continuons à vouloir en faire l'aiguillon d'une existence moins aliénée", car "la lucidité n'exclut pas qu'on puisse vouloir s'arracher au nihilisme" (13).

Si la poésie n'est plus le véhicule d'une vérité apaisante, ne peut-elle, ne doit-elle donc pas essayer de devenir (et avec d'autant plus d'urgence) le lieu de l'essai personnel de nouvelles valeurs existentielles adaptées à une ère du soupçon ? La poésie contemporaine serait-elle peut-être de plus en plus disposée à s'inspirer de la poétique globalement inquiète d'un Michel de Montaigne, par exemple, de la méthodologie expérimentale et expérientielle de cet homme lucide qui, confronté à la relativisation déconcertante introduite par les découvertes de la Renaissance, chercha à la vivre valablement ? La lutte du célèbre Gascon pour aborder l'existence à un moment de pleine crise métaphysique et épistémologique s'avère hautement pertinente, à ce qu'il me semble, aux efforts qui se font à l'heure actuelle : quand "[l]a consequence que nous voulons tirer de la ressemblance des evenemens est mal seure, d'autant qu'ils sont tousjours dissemblables", quand "[l]a dissimilitude s'ingere d'elle mesme en nos ouvrages", quand "il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la diversité et varieté", quand, enfin, "la raison nous faut" dans nos efforts pour comprendre l'existence, "nous . . . employons l'experience" (Essais, volume 3, 274). L'essai, nous propose Montaigne, est sans doute "un moyen plus foible et moins digne . . . mais la verité est chose si grande, que nous ne devons desdaigner aucune entremise qui nous y conduise" (Essais, volume 3, 274).

Si, de nos jours, la possibilité encore chère à Montaigne d'aboutir à la vérité par l'essai, par une approche d'en bas, semble désormais hors d'atteinte, la notion de l'essai semble convenir particulièrement bien à l'acte poétique contemporain. Qu'est-ce, sinon la logique de l'essai, que l'idée urgente articulée par Michel Deguy en 1998 d'une "poétique continuée par tous les moyens" au sein de l'inquiétude (L'énergie du désespoir,

couverture) ? La poésie de nos jours, comme le dit Maulpoix, ne résout rien, mais serait-il possible qu'elle nous permette peut-être de "prendre soin du non-sens, de l'absurdité apparente, de l'ignorance et du vertige", d'essayer d'y répondre incertainement, "en inventant dans la langue des dispositifs jusqu'alors inouïs", des dispositifs qui seraient uniquement les nôtres, parfaitement relatifs, comme chaque essai de Montaigne (La Poésie comme l'amour, 49) ? Ou, comme le propose Jean-Claude Pinson, saurait-elle, en privilégiant "*sa pensée critique*", "*invent*[*er*] *des allées imprévues dans la langue*" pour "'*faire le positif*' " (Sentimentale et naïve, 4^{e} de couverture ; c'est Pinson qui souligne), pour

> faire de la poésie . . . le lieu et le véhicule, non d'une connaissance supérieure, mais d'une lumière où puisse s'ébaucher une réorientation de l'existence et s'inventer les contours d'une habitation du monde (Sentimentale et naïve, 13) ?

A défaut donc d'une vision sereine, pourrait-on se proposer au moins des visées anxieuses ? Faute de mode consacré, serait-il possible de risquer des modalités provisoires ? Et si, comme Montaigne le dit si bien, on voit "peu de signes de l'advenir sur quoy nous ayons à fonder nostre divination", se pourrait-il que l'on puisse tout de même juger la portée de ses tentatives existentielles et littéraires "par vray sentiment, non par discours" (Essais, volume 3, 306) ? Si l'idée bonnefidienne d'une vérité de parole négative semble de plus en plus inatteignable de nos jours, il se peut qu'on puisse élaborer ainsi une parole de *valeur(s)* dont la validité s'établirait dans la mesure où la parole essayée rendrait la vie ici-bas plus tenable.

Mais quand bien même une inquiétude existentielle pousserait les hommes et les femmes à s'essayer encore à la poésie, toujours est-il que l'on doit *dire* quelque chose.

Mais que pourrait-on dire de valable en l'absence de toute norme sûre ? Comment *choisir* une visée? Le choix sera d'autant plus difficile qu'il sera forcément individuel : faute de vérité absolue, la poésie devient une tentative infiniment relative et personnelle et ne peut se faire qu'en fonction de l'évolution des besoins et des goûts – du 'vray sentiment' aurait dit Montaigne – de chaque poète, et selon la combinaison toujours particulière des forces et des faiblesses de celui-ci à un moment donné. Mais c'est ainsi, me semble-t-il, que les cinq poètes contemporains dont il sera question dans la présente thèse – Marie-Claire Bancquart, Pascal Commère, Yves Leclair, Jean-Claude Pinson et Esther Tellermann – chercheront, inquiets et incertains, à orienter leur geste poétique. La tâche globale que je me donnerai dans les chapitres qui suivent, ce sera d'accompagner ces cinq poètes dans cette recherche problématique.

Mais comment les accompagner ainsi ? Il me semble que ressortent de la nature si individuelle et relative de l'acte poétique contemporain des retombées analogues pour l'acte critique. Puisque cette parole que le poète doit élaborer selon ses propres intuitions lui est nécessairement spécifique, il est clair que la lucidité critique nous oblige à aborder la poésie tout d'abord à l'échelle de l'œuvre individuelle et à s'interroger sur les choix et les valeurs qui lui sont propres.

D'ailleurs, à une époque où l'acte d'écrire est infiniment problématique, je crois vivement que le critique doit au poète cet engagement qu'est l'acte de lui prêter toute son attention : un profond respect s'ajoutant donc au souci plutôt intellectuel de la relativité de chaque œuvre, il me semble que l'on devrait saluer et évaluer individuellement la parole de chaque poète réfléchi qui s'obstine, malgré tout, à écrire. Et peut-être encore plus viscéralement suis-je simplement de l'avis que l'acte critique, quitte à assumer plus

tard le détachement nécessaire à l'évaluation lucide, devrait prendre son point de départ dans un principe d'attachement qui serait un peu semblable à celui que nous propose Jean-Michel Maulpoix sur la couverture de son beau livre de 1989 intitulé La Voix d'Orphée, c'est-à-dire dans un principe d'affection instinctive qui est tout de même nuancé par le recul intellectuel nécessaire (distance que Maulpoix semble chercher à traduire ici en adoptant, enjoué, le ton péremptoire du jeune romantique) :

> Ce que je souhaite d'un critique littéraire – et il ne me le donne qu'assez rarement – c'est qu'il me dise à propose d'un livre . . . d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête à aucune substitution. Vous ne me parlez que de ce qui ne lui est pas exclusif, et ce qu'il a d'exclusif est tout ce qui compte pour moi. Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable ses ancêtres, son éducation, ses amies d'enfance ! Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux...Et quant à l''apport' du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sachez que j'épouse *sans dot* (4^{e} de couverture ; c'est Maulpoix qui souligne).

C'est donc par souci intellectuel, par respect et par affection que je voudrais poursuivre ici une méditation qui se penchera tour à tour sur la parole de Marie-Claire Bancquart, Pascal Commère, Yves Leclair, Jean-Claude Pinson et Esther Tellermann, consacrant à chacun un chapitre entier. Face à l'œuvre de chaque poète, je mettrai en évidence un choix poétique, une visée que le poète semble trouver existentiellement urgente et qui semble contribuer à son originalité. Pour éviter de prêter aux poètes des intentions qui ne seraient pas les leurs, je m'appuierai chaque fois sur des vœux formulés par le poète lui-même, sur des vœux qui semblent constituer au moins l'intuition d'une visée. Il ne s'agira, évidemment, que d'une seule visée parmi la multiplicité de visées que regroupe toute œuvre de qualité. Si donc la visée chaque fois retenue est centrale à l'œuvre sous considération, elle ne saurait englober toute la poétique de l'auteur. Mais en méditant

une visée particulière, j'espère tout de même contribuer concrètement et d'autant plus sensiblement à la compréhension de l'œuvre.

Pour ce faire, j'entamerai chaque chapitre non pas en énonçant la visée du poète, mais en faisant sortir d'abord les enjeux et les besoins qui la rendent nécessaire et urgente. Car face à l'absence de critères qui sauraient diriger l'acte poétique, ce sont les désirs et les craintes chaque fois différents des poètes, chaque fois personnels et quasi instinctifs, qui orientent le plus sûrement l'œuvre poétique contemporaine. Non pas que je me propose une analyse psychanalytique. Seulement, j'essayerai de me mettre à l'écoute des inquiétudes et des espoirs particuliers de chaque poète[11].

Puisqu'il n'existe guère plus de poètes qui se veulent voyants depuis André Breton peut-être, je voudrais éviter de faire croire que les cinq poètes dont il sera question ici se fixent sciemment un objectif au préalable pour ensuite le poursuivre méthodiquement selon je ne sais quel mode d'emploi clairement conçu. La notion du choix étant profondément problématique dans cette ère postmoderne, une visée ne saurait plus se déclarer aussi magistralement. Ce n'est souvent qu'après-coup, à la lumière de la poésie qui s'écrit à sa suite, que la première formulation intuitive d'un vœu existentiel et poétique se voit investi de ce que l'on pourrait considérer comme le statut d'une visée.

Les modalités poétiques par le biais desquelles le poète semble chercher à réaliser cette visée se présentent donc le plus souvent sous forme de tâtonnements dont la logique ne devient évidente – et au poète et au critique – que lentement et confusément. Les modalités que je considérerai seront nécessairement différentes pour chaque poète, variant en fonction de la visée qu'elles semblent destinées à appuyer. Elles seront donc

tantôt formelles, tantôt thématiques, et le plus souvent les deux à la fois, la distinction entre fond et forme n'étant, évidemment, en fin de compte que théorique.

Et ce sera en me fiant surtout aux évaluations – parfois explicites, souvent implicites – portées par les poètes eux-mêmes sur leur propre parole que j'essayerai brièvement à la fin de chaque chapitre de dégager la portée de l'acte poétique entrepris dans le contexte de la visée retenue. La notion de la portée d'une parole et des modalités qui la soutiennent me semble cruciale dans une époque dépourvue de vérité, car aucune visée contemporaine ne saurait aboutir à un quelconque terme définitif. Le seul critère dont on dispose pour évaluer la valeur de telle ou telle visée, c'est, me semble-t-il, la distance existentielle que celle-ci permet au poète de parcourir. La visée adoptée permet-elle au poète d'aller de l'avant dans l'existence ? Et si tel est le cas, cette avancée se montre-t-elle importante ? Le poète semble-t-il se sentir capable de continuer dans cette voie ? Ou y renonce-t-il, découragé ? Ce qui est sûr, c'est que l'essai poétique personnel – le dispositif inouï dirait Maulpoix – qui vise une certaine manière individuelle d'assumer l'existence doit faire ses preuves dans la vie même de tout poète lucide. Et la vie réelle, qui doit se mener au jour le jour parmi la déconcertante et continuelle métamorphose des circonstances, ne manquera jamais de faire savoir, tôt ou tard, au poète si sa visée est plus ou moins bien fondée, si elle lui est en fait existentiellement valable. La portée de l'œuvre se mesure donc quotidiennement et cette évaluation ne saurait jamais se conclure définitivement, jamais confier à une visée donnée le statut de vérité ou de mensonge. Ce sont les impressions toujours provisoires que le poète ressent au cours de la continuelle mise à l'épreuve de ses valeurs poétiques et existentielles qui

me guideront lorsque j'essayerai de mesurer la portée réelle de la visée dont il est question.

Conformément à la logique de l'analyse individualisée que j'adopterai dans les cinq chapitres qui vont suivre, je n'appuierai pas ma critique de façon systématique sur telle ou telle théorie littéraire. La même relativité qui caractérise si primordialement notre monde postmoderne (et que cherche à montrer maintes théories littéraires) interdit, à ce qu'il me semble, l'application rigide de structures théoriques. Mais les thèses d'un Roland Barthes, d'un Gilles Deleuze ou d'un Michel Deguy, par exemple, peuvent être infiniment pertinentes et là où telle ou telle réflexion théorique risque d'élucider notre compréhension d'une visée ou d'une modalité donnée, je l'impliquerai judicieusement dans mon analyse. Mais dans cette époque sans critères fiables, la méthodologie théorique la plus convenable à la compréhension d'une œuvre n'est-elle pas nécessairement celle de faire valoir la logique interne et individuelle que développe dans son œuvre peu à peu le poète lui-même ?

Mais ces œuvres ont évidemment une valeur qui dépasse celle, plutôt personnelle, qu'elles assument aux yeux de leurs auteurs. Si je cherche d'abord et avant tout à respecter l'individualité de chacune des cinq œuvres, il sera néanmoins question dans mon étude de leur portée dans le champ poétique et théorique où elles s'inscrivent. Car en tant qu'interrogations contemporaines qui sondent les possibilités et les frustrations de l'acte poétique en ce début de siècle, les œuvres de Tellermann, Commère, Leclair, Bancquart et Pinson signalent implicitement, mais en toute modestie, des orientations nouvelles au sein de la poésie qui s'écrit à l'heure actuelle. Pour mettre en évidence l'influence de ces poètes, il sera nécessaire de situer leur parole dans le contexte de la

poésie des dernières années. Afin de pouvoir reproduire ce contexte de façon cohérente, je me propose d'adopter cette perspective globale dans ma conclusion. Après y avoir esquissé une sorte de géographie de la poésie contemporaine, je montrerai que ces cinq poètes représentent une nouvelle tendance selon laquelle un certain nombre de poètes contemporains – et au-delà de ces catégories plutôt superficielles de lyrisme et de littéralité qui gouvernent trop souvent la conception actuelle de la poésie – semblent demander à la poésie de les aider à *ménager* l'existence, à *manier* le monde et à *modifier* le 'moi', malgré les doutes postmodernes de toutes sortes qu'ils savent bien réels et qui minent et relativisent leurs efforts à tout moment. Face à la domination éventuellement paralysante du non-sens, ces poètes développent ce que Michel de Certeau appellerait sans doute des tactiques, des tactiques qui soutiennent de petites résistances inventives cherchant à limiter l'empire de l'absurde, à augmenter un peu les chances de vivre valablement dans le quotidien. Ce sera donc dans ma conclusion que je reprendrai de façon plus explicite les questions plus globales de vérité et de valeur soulevées plus tôt dans mon introduction.

C'est, en partie, dans la mesure où ces cinq poètes me semblent représentatifs, chacun à sa manière, de cette évolution vers une poésie incertaine qui se veut pourtant plus active, plus axée sur le concept de *faire* implicite dans la notion de la *poêisis*, que j'ai choisi de traiter la poésie de Pinson, Tellermann, Bancquart, Commère et Leclair. Il est sûr que j'aurais pu me pencher ici sur d'autres poètes qui œuvrent à des degrés différents dans ce même sens – je songe à Michel Deguy, Pierre Alferi, Olivier Cadiot, Jacques Réda, par exemple, et la liste pourrait se prolonger considérablement – mais

les cinq dont il sera principalement question ici font preuve d'un courage qui les rend particulièrement attrayants. Attrayants parce que si ces cinq poètes cherchent à élaborer une parole qui sache travailler humblement et incertainement l'existence, selon leurs intuitions et leur expérience de la vie, ils ont le mérite (la témérité ?) de pousser leurs efforts tout de même assez loin dans un monde dépourvu de repères sûrs, mais sans pour autant basculer dans une inventivité complaisante ou gratuite. Au contraire, leur poésie semble accéder à une valeur de parole dans la mesure où ils devinent, en fonction de leurs forces et de leurs faiblesses, le risque poétique qu'ils peuvent raisonnablement courir dans leurs efforts pour essayer de repenser une existence ancrée dans le *hic et nunc*. S'il existe à l'heure actuelle des projets poétiques qui sont plus ambitieux que d'autres, je préfère, à la fois instinctivement et intellectuellement, à ceux qui sont réfléchis et réservés ceux qui sont, à l'image des cinq que j'analyserai ici, réfléchis et risqués. Si les premiers ont la vertu d'être sages, les seconds ont celle d'être prenants.

Certes, un tel critère de sélection ne suffit pas, à lui seul, à expliquer mon choix de poètes. Au souci du risque s'ajoute celui de la variété et on remarquera très rapidement que ces cinq poètes sont loin de faire école. Les visées selon lesquelles ils cherchent, inquiets, à ménager la vie varient énormément pour ne rien dire des modalités que chacun adopte. La rythmique ponctuation existentielle que semble chercher à établir la parole laconique d'Esther Tellermann se situe à une distance énorme de la bonne compagnie solidaire que voudrait nous offrir la parole bavarde et chaleureusement enjouée d'Yves Leclair, par exemple. De même, les silences que Marie-Claire Bancquart voudrait encastrer au sein du monde semblent avoir peu en commun avec la négociation dialectique de stratégies existentielles qui semble motiver la parole de Jean-Claude

Pinson. Et pourtant chaque parole résiste à sa manière à l'existence dans l'espoir de mieux l'accueillir. Motive donc aussi mon choix de poètes le désir de montrer que la tendance vers une poésie plus travailleuse, plus appliquée, dépasse toute conception étroite de la poésie.

D'ailleurs, c'est justement dans la mesure où aucun de ces poètes n'est le champion d'une école, dans la mesure où aucun – excepté peut-être Marie-Claire Bancquart – ne bénéficie encore de beaucoup d'attention critique, chacun œuvrant encore un peu dans les marges, que m'ont retenu ces cinq poètes. Si, exception faite peut-être encore une fois de Bancquart, ces poètes n'ont pas encore le statut consacré d'un Bonnefoy, d'un Dupin, d'un Deguy et d'un Roubaud, ce sont des poètes solides n'ayant pour la plupart qu'entre 45 et 55 ans. Ni débutants tapageurs du moment qui risquent d'être vite oubliés, ni écrivains ayant déjà fait leur réputation, ces poètes élaborent depuis au moins une quinzaine d'années des œuvres urgentes et nuancées, des œuvres qui font déjà une contribution importante à la poésie française et qui, je l'espère bien, devraient continuer à l'enrichir considérablement durant, et même au-delà, le quart de siècle à venir. C'est donc mon fervent espoir que cette étude servira, en toute humilité, à faire connaître davantage ces poètes si méritoires et attachants, et à donner à ceux et à celles qui aiment la poésie l'envie de les lire.

Si la plupart des poètes dont il sera question ici n'ont pas encore fait l'objet d'énormément d'attention critique, il faut absolument reconnaître que ceux et celles qui méditent la poésie française contemporaine font preuve d'une productivité dont la quantité et la qualité ne cessent de m'émerveiller. La présente thèse, dans son désir de signaler quelques tendances nouvelles qui semblent orienter la poésie française, est donc

loin de s'aventurer toute seule dans l'extrême contemporain : abondamment et richement commentée, la poésie française récente ne manque ni de bilans, ni de pronostics, ni de manifestes. Je crois qu'il sera donc utile de passer brièvement en revue quelques livres que j'estime déterminants dans la réflexion qui se fait actuellement autour des dernières orientations de la poésie.

Encore très pertinent, me semble-t-il, est A noir, le "'manifeste indirect'" de 1992 de Jean-Marie Gleize "pour un réalisme intégral", pour une "poésie *après* la poésie" (4e de couverture ; c'est Gleize qui souligne), poétique qui se cherche et se pense de plus en plus richement depuis, et dans les livres de Gleize (je songe tout particulièrement aux manifestes qu'il a publiés sous le titre de Le Principe de nudité intégrale en 1995) et chez d'autres poètes et critiques qui travaillent si fructueusement ce champ que l'on pourrait très largement caractériser comme celui de la littéralité. Etant donné les questions que Gleize soulève autour de l'authenticité de la poésie qui cherche à déguiser la "nudité nue" de notre condition (Le Principe de nudité intégrale, 4e de couverture), il est utile de lire en même temps qu'A noir les réponses d'une quarantaine de poètes à l'enquête que la revue Action poétique, dans son numéro de l'hiver 1993-1994, a effectuée autour de la question provocante "[l]a forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ?" ("La forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ?", 27). Dans le sillage de ces lectures, on se doit, à mon avis, de parcourir "La Mécanique lyrique", numéro de 1995 de la trop éphémère – mais combien influente ! – Revue de littérature générale. Pierre Alferi et Olivier Cadiot y réunissent une vingtaine de réflexions qui visent non pas à "redonner ses lettres de noblesse à l'écriture, mais [à] les lui enlever" (4) et cela pour mieux revendiquer une poésie fabriquée et fabricante qui sache bâtir, à partir de ses "pièces

détachées" (22), des "Objets verbaux **non identifiés**", "manufacturés", qui seraient d'autant plus "fidèles à la circonstance, à l'accident de leur naissance" que leur "nature n[e serait] d'autre que leur fonction" ("La Mécanique lyrique", 4-5 ; ce sont Alferi et Cadiot qui soulignent). Tout le monde se ressemble, la petite anthologie de poésie contemporaine publiée par Emmanuel Hocquard en 1995, regroupe ce qu'on pourrait peut-être considérer comme des exemples de la poésie réclamée par Cadiot et Alferi (on y trouvera d'ailleurs des poèmes de ceux-ci). Hocquard y présente une dizaine d'auteurs qu'il définit comme "*poètes-grammairiens*" dans la mesure où ils mettent, selon lui, "l'accent sur le *langage* lui-même, son fonctionnement et ses fonctions" (17-18 ; c'est Hocquard qui souligne) : car si "naguère . . . le poète coulait sa pensée dans la forme-poésie", "aujourd'hui, il invente la forme de sa pensée" (11) pour mieux traduire, sans "aucun contexte préexistant", un "'instant de conviction' au présent" (13). Allant plus loin dans ce sens, Jacques Roubaud envisage, dans son beau livre de la même année intitulé Poésie etcetera : ménage, une poésie qui serait d'autant plus fidèle à l'expérience humaine qu'elle serait strictement axée sur le sens de sa propre production, car "la poésie dit ce qu'elle dit en le disant" (77 ; c'est Roubaud qui souligne). A quoi bon encore des poètes ? (1996), ce livre hautement pertinent de Christian Prigent auquel je me suis déjà référé, complémentera à bien des égards les réflexions de Gleize, Alferi, Cadiot et Hocquard, en ce que Prigent y affirme que la "[*p*]*oésie* est le nom d'un *réalisme*" (26 ; c'est Prigent qui souligne) qui cherche "par des rythmes abstraits, violemment artificiels, non naturalistes" (le paradoxe n'en étant qu'apparent) à "incarne[r] l'insensé, l'indétermination, le flottement et le malaise qui disent la vérité de ce rapport spécifique au monde qu'est celui du *parlant*" (37-38 ; c'est encore Prigent qui souligne). C'est ce

rapport qui préoccupe Jean-Jacques Thomas et Steven Winspur dans leur livre de 1999 intitulé Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry. Prenant comme point de départ l'idée que "what counts are some fundamental rules of language" (3), les auteurs tracent le "return to basics" qui serait en train de s'effectuer dans la poésie contemporaine (3), s'appuyant pour ce faire sur trois tendances actuelles : "the subordination to the internal functioning of the poem" de la "referential function of writing", la "co-optation of readers' intertextual experiences" et la "playful exploitation of language's formal rules" (11-12). C'est dans cette optique que Winspur et Thomas méditent l'œuvre de bon nombre de poètes contemporains – Deguy et Bonnefoy ; Jacqueline Risset, Bernard Noël et Andrée Chedid ; Edmond Jabès, Denis Roche, Jacques Roubaud et, plus généralement, les poètes de l'Oulipo – avant de conclure, en adoptant des termes qui font penser à Cadiot et à Alferi, que "it is hoped that readers will be turned into active producers of sense, retracing the rules embedded in each machine-poem in order to enact a verbal performance that is uniquely self-sustaining" (267). Aux réflexions précédentes s'ajoute Salut les anciens, salut les modernes, la précieuse étude que Christian Prigent a publiée en 2000. Si elle est particulièrement pertinente, c'est que Prigent y interroge en profondeur, et vis-à-vis de Lucrèce, Marot, Jarry et Verlaine, les retombées théoriques et éthiques de l'œuvre de Christophe Tarkos, Charles Pennequin et Philippe Beck, trois auteurs n'ayant pas encore 40 ans qui travaillent et élargissent à leur tour (mais très originalement et chacun à sa façon) le champ poétique largement envisagé par les auteurs que je viens de citer. "La nouvelle poésie française", le numéro de mars 2001 du Magazine littéraire, donne une très utile mise à jour relativement aux derniers

prolongements de la poésie qui, de façon souple et inventive, semble constituer une réponse aux revendications des poètes et des critiques auxquels je viens de faire allusion.

A ces analyses de la poésie d'aujourd'hui s'ajoutent les essais récents de Michel Deguy, peut-être l'aîné contemporain le plus universellement respecté parmi les jeunes poètes. D'autant plus pertinents qu'il est impossible de les réduire à la poétique de telle ou telle école, les derniers livres de Deguy – Aux heures d'affluence (1993), A ce qui n'en finit pas (1995), L'énergie du désespoir : une poétique continuée par tous les moyens (1998), La Raison poétique (2000) et L'Impair (2000) – font appel à une poésie qui sache combattre la vacuité du mercantilisme culturel et la naïveté anthropomorphique. Deguy préconise un "faire-la-vérité" poétique (L'énergie du désespoir, 54), un acte qui soit axé à la fois sur l'extra-linguistique et "l'idéation-écrituration" (L'énergie du désespoir, 27) : un "empirisme perçant qu['il] appelle poétique, ou littéraire, anagogique ou épagogique", et selon lequel une "connaissance se rapproch[e] de ce qu'elle cherche, à la faveur de rapprochements" figuratifs, et, plus précisément, en "contruisant le rapprochant" poétique (L'énergie du désespoir, 85).

Sensible aux grandes lignes de la poétique revendiquée par Deguy, Jean-Michel Maulpoix, auteur de cette analyse capitale qu'est La Poésie malgré tout (1996), recherche une poésie s'ouvrant activement au monde, une "écriture [qui] substitue du mouvement à l'immobilité, et de la relation à de l'identité" (18-19). Maulpoix nous propose d'entretenir avec une ironie lucide mais consentante "l'illusion lyrique [qui] conduit à *croire* s'emparer de l'absolu, asseoir la beauté sur ses genoux, inventer une langue nouvelle, imposer l'harmonie à un monde décousu et agir sur les choses mêmes", bien qu'on sache qu'"en vérité on trafique parmi leurs simulacres" (17 ; c'est moi qui

souligne). Réflexion d'autant plus perspicace qu'elle s'appuie sur des études qui interrogent individuellement l'œuvre de poètes contemporains tels Bonnefoy, Jaccottet, Dupin et Réda. On lira avec profit les livres ultérieurs dans lesquels Maulpoix développe les principes d'une poésie à la fois lyrique et critique : La poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique (1998) et Du lyrisme (2000). La poétique recherchée par Maulpoix est emblématique à bien des égards de l'évolution que Jean-Claude Pinson signale et médite dans Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine (1995) : une "mutation" qui, selon l'auteur, serait en train de conduire la poésie à quelque distance et de l'"horizon 'spéculatif'" où elle avait tendance à "mettre emphatiquement l'accent sur sa vocation ontologique", et de "l'enfermement 'logolâtrique' inhérent à la domination du modèle 'textualiste'" (4^{e} de couverture) – mutation, donc, qui semble réorienter les recherches poétiques plutôt vers ce qui pourrait s'affirmer "de puissance à former une existence à la fois lyrique et et éthique" (4^{e} de couverture). La pertinence de cette étude se trouve augmentée par les analyses approfondies de l'œuvre de Deguy, Jaccottet, Réda et Bonnefoy que Pinson effectue pour trouver des exemples d'une parole apte à favoriser une telle "'habitation poétique'" du monde (4^{e} de couverture). Mais si ce nouveau sujet lyrique cherche à assumer l'habiter poétique et éthique (ou 'poéthique' dirait Pinson avec Deguy) à l'échelle individuelle, il n'empêche que son identité et sa parole demeureront instables et multiformes : telle est la vision générale que nous proposent les études de huit auteurs que Dominique Rabaté a réunies en 1996 sous le titre de Figures du sujet lyrique. Les divers auteurs – on y compte Maulpoix, Michel Jarrety, Laurent Jenny et Yves Vadé, parmi d'autres – cherchent à montrer que ce nouveau sujet "se crée[ra] par et dans le poème . . . sa voix émerge[ant] à mesure mais selon des modes de figurabilité et des

dispositifs d'énonciation (un placement de la voix et des types d'adresses particuliers) qui peuvent se caractériser différentiellement " (8). Martine Broda nuancera ces interrogations dans son beau livre de 1997 intitulé L'Amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, y pensant la motivation viscérale de la parole lyrique. Si Broda y cherche à son tour à "réhabiliter le lyrisme" (259), c'est qu'elle essaie de le déplacer de "la question du moi" vers "celle du désir" (9), afin de rouvrir la poésie à cette "dimension existentielle, éthique et destinale" qui lui manquerait (259) et pour l'encourager ainsi à prendre "le risque le plus grave, celui du sens où le sujet joue son destin" (260). Complémentera toute lecture de l'étude de Broda celle de La matière-émotion de Michel Collot : estimant que "la pratique des poètes . . . a largement réhabilité le lyrisme", l'auteur de l'admirable Poésie moderne et la structure d'horizon cherche plutôt à encourager la poésie contemporaine à retrouver sa pleine résonance humaine en travaillant la matière – la matière langagière aussi bien que celle du monde – avec l'affectivité qui devrait lui être propre et qui, pourtant, serait restée, selon Collot, longtemps "suspecte" (La matière-émotion, 1). Œuvrant largement dans le même sens que Broda, Collot essaie de montrer que "l'émotion n'est pas un phénomène purement subjectif" mais plutôt "la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur", réponse que le poète "peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle : le poème" (2). Dans "Questions de la poésie : de l'esthétique à l'éthique", numéro important de 1997 de l'ancienne revue Sud, une bonne quarantaine de poètes, dont beaucoup seraient largement sensibles aux revendications de Collot, Broda, Maulpoix et Pinson, offrent des réponses qui forment souvent une sorte de contrepoint utile à l'avenir poétique envisagé dans le

numéro d'Action poétique cité ci-haut. La même année, c'est sous le signe d'un essai liminaire de Maulpoix intitulé "Existe-t-il en France un nouveau lyrisme ?" que quatorze critiques distingués nous présentent, dans "Voix nouvelles dans la poésie française", numéro spécial de l'Australian Journal of French Studies, des études portant sur des poètes que l'on pourrait très souplement considérer comme plus ou moins proches d'un certain lyrisme (sans que les auteurs des études cherchent à aucun moment à les réduire à ce terme). En 1999, Jean-Claude Pinson remettra à jour ses idées pour une poésie qui sache favoriser l'habitation poétique du monde dans son livre intitulé A quoi bon encore la poésie aujourd'hui ? Mais, comme s'il était découragé par l'envergure de la tâche lyrique, c'est avec un certain pessimisme discret qui anticipe celui du Maulpoix du dernier chapitre de Du lyrisme (2000), que Pinson réclame encore une parole habitante axée sur les "lieux et circonstances", "la mort", "l'inconnu" et "le rapport aux autres" (40). Car Pinson "continue de croire, même si c'est sans trop d'illusion, que la poésie 'vaut la peine' et qu'elle n'est pas tout à fait sans effet au-delà de sa propre personne" (21), oui, mais étant donnée "la médiocrité quotidienne et aliénante" de l'existence et du monde (35), il semble de plus en plus envisager, comme malgré lui, une poésie plus pragmatique qui chercherait plus modestement à "redonner à l'existence, *hic et nunc*, une *santé*" (35 ; c'est Pinson qui souligne). Ce sont les principes d'une telle poésie que Pinson commence à élaborer avec plus d'optimisme dans sa toute récente étude intitulée Sentimentale et naïve (2002). Si l'homme moderne a perdu irrévocablement l'intuition naïve de son appartenance au monde, s'il est désormais 'sentimental' au sens schillerien de ce terme (c'est-à-dire, que sa pensée est nécessairement analytique et réflexive, distincte comme elle est du monde), Pinson semble tout de même croire qu'il nous reste

une "pulsion vitale . . . qui sans cesse nous conduit à inventer, sur le champ de ruines qu'est le monde moderne, des dispositifs susceptibles de nous rendre le goût de vivre" (Sentimentale et naïve, 22). Dans ce livre important, Pinson se demande – avec une confiance croissante, me semble-t-il – si notre 'sentimentalité' critique désabusée ne serait pas "capable de comprendre le mouvement de [cette] pulsion vitale", si elle ne serait pas capable de le cautionner, de "l'enrichir et le guider plutôt que le censurer" (22). En donnant ainsi "ce qu'il faut de crédit (mais pas plus) à ces belles 'illusions' qui, tel le sentiment amoureux, peuvent un instant donner plus de rythme et d'allant à l'existence", une poésie lucide mais vitale saurait-elle nous faire accéder à une sorte de "naïveté seconde" (22-23) ? Dans ce beau livre où les réflexions d'ordre philosophique se voient fortifiées d'études perspicaces de l'œuvre de Pierre Michon, de Jude Stéfan, de James Sacré et de Dominique Fourcade, Pinson semble chercher à répondre à l'affirmative à cette question.

A ces diverses méditations qui s'interrogent si profitablement sur les dernières directions de la poésie s'ajoutent une poignée d'autres études qui se distinguent par leur souci de s'appuyer sur l'activité poétique d'auteurs de toutes sortes. Capital à toute appréciation de la poésie contemporaine est Contemporary French Women Poets, livre que Michael Bishop a publié en deux volumes en 1995 pour nous offrir des études approfondies sur l'œuvre d'une quinzaine de poètes femmes dont la variété est tout à fait admirable. Après être allé, avec la finesse attentive qu'on lui connaît, au cœur de la poétique d'écrivaines aussi différentes les unes des autres que Jacqueline Risset, Janine Mitaud, Anne-Marie Albiach et Céline Zins, Bishop nous propose qu'il est possible, tout en tenant compte des différences fondamentales entre ces poètes, de

distinguer dans cette poésie de femmes une tendance générale vers un "surfacing of the dispossessed to a vast, cosmic confidence and long-awaiting knowledge" (volume 2, 166). L'ouverture qui caractérise "Contemporary French Poetry", le numéro spécial de Poetry paru en 2000, est impressionnante aussi : aux traductions de pages que l'on a choisies de l'œuvre de non moins de 39 poètes, femmes et hommes (et dont la variété, soit dit en passant, est remarquable, allant d'Andrée Chedid à Pascalle Monnier, de Jacques Roubaud à Philippe Delaveau), s'ajoute "From Intimism to the Poetics of 'Presence': Reading Contemporary French Poetry", la vue d'ensemble de John Taylor qui clôt le numéro. Taylor suggère que l'acte poétique contemporain se cherche à la conjonction de tentatives pour "overcoming linguistic difficulty" (149), de mesures prises par les poètes pour développer leur "relationship to 'things'" (154), d'une "neo-Romantic search for a fleeting 'apperception' of – or even a more prolonged 'communion' with – Being" (150) , et des efforts pour "'de-selfing'" qui en découlent (152). Et c'est peut-être l'inquiétude qui caractérise de plus en plus cet acte – incertitude relativement non seulement à la capacité de la poésie à réaliser ce geste mais aussi parfois même au bien-fondé de celui-ci – que soulignent et encouragent les seize études critiques réunies dans "De la poésie aujourd'hui : chantiers, sentiers", numéro de 1998 de la revue Littérature. Il est difficile de résumer les différentes perspectives développées au cours de cette importante interrogation de la poésie contemporaine, questionnement d'autant plus riche que composé d'un nombre égal d'essais plutôt théoriques et d'analyses d'œuvres particulières. Mais tous les grands critiques qui ont contribué à ce numéro exceptionnel – Deguy, Pinson, Collot et Gleize, Jean-Luc Steinmetz, Dominique Viart, John E. Jackson et Christian Doumet et d'autres encore – seraient tous d'accord avec Yves Charnet, me

semble-t-il, lorsque celui-ci, dans son 'état des lieux' poétiques contemporains, cherche à valoriser l'inquiétude insatisfaite de la poésie dans un monde moderne de plus en plus dépourvu de profondeur : le "*malaise* de la poésie vaudra toujours mieux que 'l'acquiescement béat'," affirme Charnet en s'appuyant sur un mot de Bernard Noël ("Malaise dans la poésie : un état des lieux", 21 ; c'est Charnet qui souligne). La Poésie française, aujourd'hui (2001), livre qui réunit une quinzaine d'études de critiques perspicaces tels Christophe Lamiot, Philippe Met, Christopher Elson et Daniel Leuwers, nous offre l'une des enquêtes les plus récentes menées auprès de cette poésie incertaine, telle qu'elle se pratique individuellement chez des poètes aussi divers qu'Olivier Cadiot, Ariane Dreyfus, Christian Bobin et Louise Herlin, par exemple.

Il est clair, à la lumière de ce survol de la plupart des ouvrages majeurs qui cherchent à penser la poésie actuelle[12], que la parole contemporaine ne risque pas d'évoluer inaperçue. Et pourtant, il me semble qu'il y a une place que la présente étude pourra espérer occuper, en toute modestie, au sein de cette constellation critique et théorique. Car on aura peut-être remarqué que le nombre d'ouvrages où la réflexion sur les orientations de la poésie se conjugue avec l'étude approfondie de l'œuvre de plusieurs poètes est relativement restreint. Citons-les de nouveau : Poeticized Language : Foundations of Contemporary Poetry de Thomas et Winspur, Salut les anciens, salut les modernes de Prigent, La Poésie malgré tout de Maulpoix, Habiter en poète de Pinson, Contemporary French Women Poets de Bishop, le numéro de Littérature intitulé "De la poésie aujourd'hui", et "Voix nouvelles dans la poésie française", le numéro spécial de l'Australian Journal of French Studies.

Comme ces auteurs et éditeurs l'ont compris, plus la méditation critique des dernières tendances de la poésie peut se lire directement à la lumière d'analyses attentives de la parole de quelques poètes particuliers, plus elle risque d'être pénétrante et plausible, les observations globales se voyant secondées par l'évidence précise. Les lecteurs et les lectrices de tels ouvrages, pouvant ainsi (re)voir en détail l'œuvre de poètes pertinents, et développer en même temps une appréciation de la façon dont le critique les interprète, sont d'autant mieux placés pour juger si l'évolution poétique signalée par le critique semble bel et bien s'arranger avec les faits et les dits des poètes eux-mêmes.

Ayant adopté une telle démarche critique dans la présente étude, j'espère que les quelques tendances que j'ai signalées très brièvement plus tôt et que je développerai plus tard dans la conclusion seront d'autant plus manifestes à mes lecteurs et lectrices. Je crois que mon analyse complémentera ainsi la réflexion critique actuellement en cours sans se mettre tout simplement dans les pas de ces quelques études énumérées ci-haut qui puisent dans l'évidence de plusieurs œuvres attentivement examinées la matière d'observations plus générales sur les dernières directions de la poésie. Car mon étude explore la parole contemporaine selon un angle qui est chaque fois différent de celui qu'adoptent les auteurs de ces ouvrages : Jean-Michel Maulpoix et Jean-Claude Pinson, par exemple, nourrissent leurs hypothèses en interrogeant la parole de poètes plus âgés et. plus connus que ceux dont il sera question ici ; Christian Prigent, quant à lui, cherchant à cerner en quelque détail la lignée dans laquelle Tarkos, Beck et Pennequin pourraient éventuellement s'inscrire, doit nécessairement limiter – quantitativement et qualitivement – son choix de poètes ; Michael Bishop, admirablement préoccupé dans son livre à favoriser notre appréciation de l'expression poétique féminine, choisit ses poètes selon

une logique et une optique qui, évidemment, sont différentes des miennes ; Winspur et Thomas se concentrent très explicitement (et profitablement), on l'a vu, sur le retour au fondement langagier de l'acte poétique, alors que les visées traitées ici sont celles de poètes qui cherchent à agir plus directement sur l'extra-linguistique. Quant aux 'tours d'horizon' offerts par les deux revues mentionnées ci-haut, leur nature hétérogène les distingue forcément de la réflexion individuelle à laquelle on assistera dans la présente étude.

Mais quand bien même la réflexion que j'amorce ici saurait faire une contribution sensible et originale à l'appréciation de la poésie des cinq poètes retenus et, plus généralement, à celle de la poésie contemporaine, il resterait à montrer encore plus fondamentalement que la poésie de nos jours mérite une telle attention. Il me semble que cette nouvelle poésie qui cherche à s'affirmer parole de valeur, qui cherche à ménager modestement mais valablement l'existence, le monde et le 'moi', est digne à la fois de notre attention et de notre admiration. Mais nombreux sont ceux qui, on l'a vu, s'inquiètent de la santé de la poésie qui s'écrit à l'heure actuelle. Et la poésie doit répondre, me semble-t-il, dans le cœur et dans l'esprit de ses auteurs, lecteurs et lectrices, au genre de questions que Dominique Viart se pose, en tout respect et sans insolence aucune, dans "La poesía francesa y sus debates : un esbozo de lo contemporáneo", l'excellent bilan qu'il a publié en 1998. C'est la survie de la pertinence même du geste poétique qui préoccupe Viart dans son étude. Sensible à tout ce que la poésie semble avoir perdu au cours des dernières décennies – il songe à "la prática extinción de toda forma de poesía fulgurantemente metaforica . . . que algunos, con intención crítica, denominarían oracular" (66), aux signes qui suggèrent que "parece decaer la articulación

poesía-filosofía" (67), et, plus généralement au fait que "la evidencia poética – aunque cuestionada o inquieta – se perdió" (64) –, Viart encourage la poésie à penser, "ante todo, la propia cuestión de su renovación" (67). Mais ce renouvellement s'annonce difficile en France, car "[n]o se escribe impunemente después de Michaux, Char, Ponge, Reverdy, Tzara, Roussel, Claudel, etc., o más lejanamente, de Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont" (67). Après s'être penché avec perspicacité sur la poétique d'une variété considérable d'auteurs, Viart finit par se demander un peu mélancoliquement si aujourd'hui "ya no hay nada que inventar" (71).

Il revient sans doute aux poètes mêmes de répondre à ce genre de questionnement fondamental et intelligent. Mais j'espère qu'à la lecture des cinq études qui vont suivre on conclura avec moi que si la parole inquiète et incertaine d'aujourd'hui s'inscrit, humblement, dans la foulée des grands gestes poétiques de jadis, elle fait souvent preuve d'une originalité, d'une inventivité et d'une valeur existentielle qui devraient assurer sa pertinence pendant bien des années encore. Plus je lis et pense la poésie de ces cinq poètes et de maints confrères et consœurs, plus leurs efforts me touchent et m'encouragent. Aux prises avec l'autre, le monde et la langue, aux prises aussi avec eux-mêmes, luttant sans foi ni solutions définitives, mais se risquant à lutter malgré tout, ces poètes aspirent, chacun à sa manière, à réaliser, ici et maintenant, une existence meilleure. La parole qui ose songer à une telle possibilité est si précieuse dans cette ère du soupçon qu'est depuis quelque temps la nôtre.

NOTES

1 Mon intention dans ces premières pages ne sera pas de présenter une vue d'ensemble systématique de la relativisation de l'acte poétique au cours du XX^{e} siècle, une telle synthèse dépassant de loin ce qui serait possible ou même souhaitable dans cette introduction. Si je passe très rapidement en revue quelques moments marquants de cette évolution vers l'instabilité poétique, c'est pour mieux faire apprécier la merveille si précaire et si particulière qu'est l'œuvre poétique contemporaine qui persiste à s'élaborer dans de telles conditions. Je montrerai plus loin que c'est un respect pour le risque si individuellement assumé par les poètes d'aujourd'hui – sans critères, ni repères, ni vérités donnés au préalable – qui fonde la méthodologie critique que j'adopterai dans la présente thèse.

2 Le catholicisme sensuel si puissamment et profondément vécu par Paul Claudel semble l'opposer à bien des égards au désarroi qui va généralement caractériser le XX^{e} siècle. A quelle distance de nous maintenant semblent s'être écrits ces vers si beaux de Cinq grandes odes, par exemple :

> Mais ton chant, ô Muse du poëte,
> Ce n'est point le bourdon de l'avette, la source qui jase, l'oiseau de paradis dans les girofliers !
> Mais comme le Dieu saint a inventé chaque chose, ta joie est dans la possession de son nom,
> Et comme il dit dans le silence '*Qu'elle soit !*', c'est ainsi que, pleine d'amour, tu répètes, selon qu'il l'a appelée,
> Comme un petit enfant qui épelle '*Qu'elle est*' (Œuvre poétique, 229-230 ; c'est Claudel qui souligne).

Saint-John Perse, pour sa part, dira de façon mémorable dans Éloges (1911) que, enfant, "[v]raiment [il] habit[ait] la gorge d'un dieu" (Œuvres complètes, 41). Même si, à l'âge adulte, il se sent désormais en exil vis-à-vis de cette unité existentielle, toujours est-il que cette expérience d'une totalité sublime continue à orienter fortement sa parole, à lui donner son sens. Ainsi Perse expliquera lors de l'allocution qu'il a faite au Banquet Nobel en 1960 que "la poésie est d'abord mode de vie – et de vie intégrale" (Œuvres complètes, 444) :

> Et c'est d'une même étreinte, comme une seule grande strophe vivante, qu'elle embrasse au présent tout le passé et l'avenir, l'humain avec le surhumain, et tout l'espace planétaire avec l'espace universel . . . Ainsi, par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous liaison avec la permanence et l'unité de l'Être (Œuvres complètes, 445-446).

3 Lors de l'entretien qu'il accorde à John E. Jackson sur le surréalisme, Yves Bonnefoy, tout en louant le surréalisme de savoir se montrer "suprêmement attentive . . . à ces mille choses à la fois furtives et insistantes que la poésie antérieure n'avait pas su interroger" (Entretiens sur la poésie, 73), le critique parce qu'il estime que "ce surcroît d'intensité perçu dans l'objet distraitement regardé la seconde d'avant encore", c'est "la *mauvaise présence*, celle par quoi ce qui est s'absente au moment même où il paraît à nos yeux, se clôt à notre lecture" (Entretiens, 76). Car le surréalisme a beau privilégier l'image où semble converger "de grandes forces secrètes", l'ordinaire "réalité déniée par le surréalisme image après image" selon Bonnefoy, "cette finitude qu'on peut refuser peut-être mais qu'on ne peut pas ne pas subir", "'revient' comme somme de ces imaginations, de ces ébauches de rêves" (Entretien, 84). Le surréalisme, tout aussi admirable soit-il, ne semble pas pouvoir répondre de façon convaincante à la question simple de Bonnefoy : "Pourquoi . . . ne pas s'établir dans l'ambiguïté, la prenant comme donnée d'expérience, au lieu de n'en rien savoir comme du temps des surréalistes . . . ?" (Entretiens, 85).

Char, quant à lui, dénonce le "rêveur embaumé dans sa camisole de force / Entouré d'outils temporaires" qui crée des "[f]igures aussitôt évanouies que composées" et qui pourtant réclame

> le pouvoir surnaturel
> De déplacer sur des distances considérables
> Les paysages habituels
> De rompre l'harmonie agglomérée
> De rendre méconnaissables les lieux funèbres
> Au lendemain des meurtres productifs
> Sans que la conscience originelle
> Se couvre du purificateur glissement de terrain (33).

A la poésie "pourrie" de ceux qui "trafiquent du sacré", de ces "acteurs" qui prodiguent de "fétides métaphores" (74), Char préfère une parole qui "à toute réquisition" sache "*se confirmer*" en lui "apport[ant] la preuve de / son indicible réalité" (78 ; c'est Char qui souligne) :

> On est assuré qu'un poème *fonctionne* dès lors que son
> composé se vérifie juste à l'application, et ce, malgré
> l'inconnu de ses attenances (78 ; c'est Char qui souligne).

Le refus de l'image chez l'auteur du Parti pris des choses est bien connu, ses préférences allant plutôt vers une interrogation mesurée du concret. Ainsi ce passage d'un de ses 'proêmes' :

> Tout le secret du bonheur du contemplateur est dans
> son refus de considérer *comme un mal* l'envahissement

> de sa personnalité par les choses. Pour éviter que cela tourne au mysticisme, il faut : 1° se rendre compte précisément, c'est-à-dire expressément, de chacune des choses dont on a fait l'objet de sa contemplation ; 2° changer assez souvent d'objet de contemplation, et en somme garder une certaine mesure. Mais le plus important pour la santé du contemplateur est la *nomi – nation*, au fur et à mesure, de toutes les qualités qu'il découvre ; il ne faut pas que ces qualités, qui le TRANS – PORTENT, le transportent plus loin que leur expres – sion mesurée et exacte (175-176 ; c'est Ponge qui souligne).

4 En entreprenant une telle interrogation, Char, Bonnefoy, Deguy, et certains autres poètes de cette époque, semblent participer (mais de façon originale et chacun à sa manière), au travail poétique auquel songeait Martin Heidegger en 1946 lorsque, réactualisant la fameuse question de Hölderlin, il cherche à valoriser le rôle des poètes en ce qu'il considère un "'temps de détresse'" (Hölderlin cité dans Chemins qui ne mènent nulle part, 220), c'est-à-dire un temps où "aucun dieu ne rassemble plus, visiblement et clairement, les hommes et les choses sur soi, ordonnant ainsi, à partir d'un tel rassemblement, l'Histoire du monde et le séjour humain en cette Histoire" (Chemins, 220). Pour "[ê]tre poète en temps de détresse", pour "être attentif à la trace des dieux enfouis", il s'agit de penser tout d'abord la nature même de son geste poétique, d'interroger sa parole sur sa capacité à s'ouvrir au sacré absent. Ainsi,

> [à] l'essence du poète qui, en pareil âge est vraiment poète, il appartient qu'à partir de l'essentielle misère de l'âge, état de poète et vocation poétique lui deviennent d'abord questions. C'est pourquoi les 'poètes en temps de détresse' doivent expressément, en leur dict poétique, dire l'essence de la Poësie (Chemins, 222-223).

Evidemment, une telle préoccupation ne constitue qu'un volet de la poésie si riche de Bonnefoy, de Char et des poètes qui partagent leurs valeurs poétiques et on ne saurait réduire leur parole si tournée vers le monde sensible à une visée aussi essentielle.

5 On se souviendra de ce passage important de "Variations sur un sujet" où Mallarmé cerne cette imperfection primordiale de la langue :

> Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotements mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette

> prohibition sévit expresse, dans la nature . . . que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure . . . . A coté d'*ombre* opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair (Œuvres complètes, 363-364 ; c'est Mallarmé qui souligne).

Comme on le sait, c'est la perversité de ce rapport aléatoire entre le mot et le phénomène qui le désigne qui explique les efforts de Mallarmé pour développer une poétique dont l'orchestration des mots et la suggestivité globale sauraient compenser ou, mieux, surmonter ce défaut primordial de sens qui problématise la prétention du poète à l'articulation de la vérité. Mais comme nous l'avons déjà fait remarquer, le magnifique "Un Coup de dés" exprime l'échec que Mallarmé semble avoir ressenti à l'égard de ces tentatives.

6 L'un des champions les plus en vue de la nouvelle conception structuraliste de la littérature, Roman Jakobson propose en 1960 que la "visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage" (Essais de linguistique générale, Tome 1, 218). Si Jakobson précise que "la fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage" (c'est-à-dire de la poésie), elle en constitue toutefois, selon lui, "la fonction dominante, déterminante" (Tome 1, 218). Jakobson suggère que la "*fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection*" (le principe selon lequel il existe, sur l'axe vertical et virtuel du lexique, des mots plus ou moins synonymes parmi lesquels le destinateur doit effectuer un choix) "*sur l'axe de la combinaison*" (plutôt horizontal et effectif, celui-là) des mots en syntagmes (Tome 1, 220), et cela pour créer des récurrences phonologiques qui soient à leur tour productrices de récurrences sémantiques. C'est "[p]ar l'application du principe d'équivalence à la séquence" qu'

> un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie (Tome 1, 239).

Jakobson estime que cette fonction poétique, qui met en évidence une logique interne de la langue, jouit en poésie d'une "suprématie . . .sur la fonction référentielle [qui] n'oblitère pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë" (Tome 1, 238), car

> [c]ette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets" (Tome 1, 218).

C'est cette intuition d'une dichotomie qui semble pousser Jakobson à affirmer que "[l]es valeurs de vérité . . . dans la mesure où elles sont – pour parler comme des logiciens – des 'entités extra-linguistique' (*sic*), ne sont visiblement pas du ressort de la poétique, ni de celui de la linguistique en général" (Tome 1, 211). Les hypothèses nuancées de Jakobson préparent à bien des égards les suppositions nettement plus radicales de Roland Barthes quant à l'éventuelle coupure entre l'écriture et le réel.

7 Dans le pénétrant essai d'Habiter en poète qui s'intitule "'L'homme habite poétiquement' : De Heidegger à Ricœur", Jean-Claude Pinson souligne avec plus d'exactitude les raisons pour lesquelles la vision heideggerienne semble avoir de moins en moins cours parmi les poètes contemporains :

> En cherchant à cerner, à travers l'analytique existentiale qu'expose Etre et temps, le privilège ontologique du *Dasein*, en cherchant à saisir l'entente préalable de l'Etre dont il est le *là* existentiel avant même toute intellection, sans doute Heidegger ne pouvait-il qu'être conduit à refuser la caractérisation de l'homme comme *animal rationale* (Habiter en poète, 79).

D'où, selon Pinson, "le clivage" que Heidegger effectue par une sorte d'acte de foi "entre une poésie 'véritable' et une littérature aussi impuissante à 'penser' que la science", acte de foi qui se repose sur "le présupposé . . . qui consiste à opposer abruptement deux modalités de l'existence, dont l'une serait 'authentique' et l'autre prisonnière de la caverne de la banalité quotidienne" (Habiter en poète, 79).

8 Jean-Luc Steinmetz présentera donc ainsi la parole d'Yves Bonnefoy dans le numéro récent du Magazine littéraire consacré à la nouvelle poésie française :

> Surplombante, presque immémoriale déjà, entendue et célébrée à l'étranger, la poésie d'Yves Bonnefoy ne rencontre pas la même faveur auprès de ceux qui entendent écrire de façon nouvelle ("Quelques figures majeures", 27).

On peut sentir que Steinmetz, tout en professant sa sincère admiration pour l'œuvre de Bonnefoy, éprouve une certaine réserve face à une parole qui "est allée jusqu'à l'affirmation de plus en plus souhaitée de la Présence réelle" et qui, pour évoquer le "[m]oment de réconciliation, où le négatif se consume à la flamme rédimante", "n'hésite même pas à utiliser l'ancienne matière lyrique : étoile, feu,

berger, comme si l'essentiel pouvait être ainsi signifié . . . ("Quelques figures majeures", 27).

9 Il faut comprendre le titre de Prigent, me semble-t-il, comme une caricature un tant soit peu dérisoire de la question de Hölderlin – "'pourquoi les poètes en temps de détresse'" – telle qu'elle est reprise et méditée par Heidegger (Hölderlin cité dans Chemins qui ne vont nulle part, 220) . Si Heidegger se pose la question pour mieux affirmer le rôle du poète contemporain comme celui de vigie et de gardien d'une vérité transcendante devenue négative, la question de Prigent, plus agressivement formulée, ne semble inviter, ni n'obtient une réponse aussi favorable dans son livre. La question de Prigent souligne, à mon sens, à quel point même l'idée d'une vérité négative semble être devenue problématique pour les poètes contemporains.

10 Avec la prescience qu'on lui connaît, Michel Deguy a situé l'éventuelle santé future de la poésie dans l'interrogation et la valorisation de l'incertitude même, une telle visée cherchant à éloigner la poésie autant que possible des deux pôles de positivité réductrice qui la rendraient bientôt obsolète, soit

> la technicité d'un texte comme production 'matérielle' d'effets de sens analogue à toute production matérielle, – en conjonction et opposition avec le 'changer la vie', ou la réinvention de l'amour, et 'par tous' (et 'tout tout de suite') (Tombeau de Du Bellay, 117-118).

Il réclame donc une poétique qui sache imaginer ce qui est possible à partir d'une inquiétude fondatrice :

> je crois que le travail poétique comporte bien ceci : la surveillance 'sceptique' du théâtre mondial où les 'phénomènes' fatals et déconcertants, silencieux ou fracassants, de la modernité, ne relèvent pas seulement d'une observation 'sociologique' qui ne peut atteindre que les objets que son statut lui découpe, mais d'une pensée poétique, laquelle, se gardant du réactionnaire-nostalgique, *imaginera* plutôt, parodique avisée, ce qui menace les choses et la langue (Tombeau de Du Bellay, 119).

Et effectivement, il me semble que c'est au sein de cette menace, quelque part entre les deux pôles encombrés de certitudes trop faciles et trop pauvres, que la poésie contemporaine cherche difficilement à s'écrire.

11 Je n'ai donc pas l'intention, dans les cinq chapitres qui vont suivre, d'interroger l'œuvre des cinq poètes selon la question un peu étroite de la quantité de vérité qu'elles semblent véhiculer. Si la prétention toujours moindre de la poésie à la vérité unifiante me préoccupe jusqu'ici dans mes remarques préliminaires, c'est

largement, comme je l'ai signalé plus haut, pour faire mieux comprendre la méthodologie critique que j'adopterai dans le reste de la thèse.

12 Signalons très brièvement quelques autres ouvrages instructifs : Chemins de la poésie, numéro de 1993 de Revue des deux mondes ; l'enquête que Bernard Noël a effectuée auprès de 104 poètes internationaux intitulée Qu'est-ce que la poésie ? (1995) ; l'essai de 1997 de Christian Doumet qui constitue la première moitié de ce livre qu'il a écrit avec François Boddaert intitulé Pour affoler le monstre : preuves et épreuves d'une poésie actuelle / Propos et billevisées d'un entrepreneur de poésie ; Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël et Guillevic (1997), le livre perspicace de Michael Brophy, même si la plupart des recueils interrogés datent des années 1980 ; les études sur Jaccottet, Bonnefoy, Royet-Journoud et Tellermann que l'on trouve dans le livre de 1997 de Laurent Fourcaut intitulé Lectures de la poésie française moderne et contemporaine ; la "nouvelle lecture de l'Oulipo" que nous offre en 1998 Marc Lapprand dans Poétique de l'Oulipo (9) ; les essais pleins d'allant qu'Yves Leclair réunit dans Bonnes compagnies en 1998 ; et enfin, sans que notre liste soit complète, "D'un lyrisme critique", le dossier important du numéro 52 du Nouveau Recueil paru en 1999.

CHAPITRE UN : ESTHER TELLERMANN

Bribes de vers, fragments de voix et éclats de silence, la poésie d'Esther Tellermann s'égrène, inquiète, morceau par morceau, depuis Première apparition avec épaisseur, son premier livre de poésie, paru chez Flammarion en 1986. A cette première interrogation fracassée d'une cassure ontologique, à cette première multiplication des approches de la multiplicité existentielle s'ajoutent les autres recueils presque tout aussi atomisés – Trois plans inhumains (1989), Distance de fuite (1993), Pangéia (1996) et Guerre extrême (1999), tous publiés chez Flammarion – et les poèmes qu'elle publie en revue, notamment dans Ralentir travaux[1]. Cette rigoureuse et courageuse exploration poétique de la fragmentation vécue par la poète – rigoureuse et courageuse parce que assumant cette fragmentation tant dans le fond que dans la forme – commence à attirer une certaine attention critique, attention qu'elle mérite amplement[2].

Henri Deluy semble avoir été l'un des premiers à remarquer la grande qualité de la poésie de Tellermann, ce qui l'a amené à inclure quelques pages tirées de Première apparition avec épaisseur dans son anthologie de 1989 intitulée Poésie en France 1983-1988. Au cours des années 1990, Michael Bishop, pour sa part, aura beaucoup fait pour nous sensibiliser à la discrète présence de la poésie de Tellermann : dans ses survols d''année poétique' qui figurent tous les ans depuis 1993 dans The French Review, il signalera la parution de chacun des recueils de cette poète depuis Distance de fuite. Il nous fournira également dans LittéRéalité et World Literature Today de précieux comptes rendus de la plupart des livres de Tellermann publiés depuis 1993. Au chapitre que Bishop consacre à la poésie de Tellermann dans le premier tome de son indispensable

Contemporary French Women Poets – chapitre qui, à ma connaissance, constitue la première analyse approfondie de cette oeuvre – s'ajoutent ses réflexions critiques publiées en revue, notamment un article s'intitulant "Le Dire de l'être : deux cas, Vénus Khoury-Ghata, Esther Tellermann" paru en 2001 dans La Poésie française, aujourd'hui, numéro spécial de Littérature et Nation. Mais peu à peu d'autres critiques littéraires se joindront à Michael Bishop et à Henri Deluy pour manifester leur intérêt à l'égard de cette parole si riche : Benoît Conort et Mechtild Cranston offriront des comptes rendus de Pangéia dans Le Français dans le monde et World Literature Today respectivement et Gilles Jallet fournira une analyse attentive de Guerre extrême dans Le Nouveau Recueil. On pourrait signaler également l'étude textuelle que Laurent Fourcaut consacre aux premières pages de Distance de fuite dans son livre de 1997 intitulé Lectures de la poésie française moderne et contemporaine[3].

Ces critiques remarqueront tous l'éclatement qui caractérise si profondément cette parole, éclatement qui se fait sentir dès la toute première page de Première apparition avec épaisseur, page sans titre faisant partie de "1. efface", première suite d'un mouvement intitulé "La Chambre masque l'objet". La voix poétique se met à parler ainsi sur le premier tiers de la page :

> Le temps avait la lenteur d'avant le sommeil.
>
> Elle trouve le souffle du feuillage
> quand se perd la fixité de la lumière.
>
> Il faut que le blanc se ride sous l'implosion des jours (PA, 13).

A ces vers débutants succède le silence prolongé d'un espace blanc occupant tout le milieu de la page, silence brisé par ces quelques vers se situant en bas de la page :

Se vouloir
front enfoui dans le froid.
S'il détruit
c'est qu'il retient dans sa poitrine
le vent.
Encoignures de poussière
dos plat dans l'oreiller.

La fêlure maintenant est sillon dans le dos (PA, 13).

Nous nous voyons ainsi tout de suite initiés à une parole qui dérape subitement, inexorablement, de vers en vers, de silence en silence : du passé au présent, d'un pronom sujet anonyme à un autre (ni l'un ni l'autre ne bénéficiant d'antécédent), de la narration à la réclamation, de la prescription à la supposition, de l'énonciation au mutisme. Parole donc foncièrement instable et fractionnée qui ne saurait réunir ses éclats verbaux que selon la logique d'une fondamentale discontinuité, parole qui ne saurait donc fournir d'autre signification contextuelle à chacune de ses brisures poétiques que celle des bribes voisines tout aussi énigmatiques.

Que penser d'une poésie où sens et signification semblent devenir si raréfiés que l'on peut demander s'ils ne risquent pas par moments de s'évaporer tout à fait ? Aurions-nous affaire ici à une sorte de poésie textualiste ou littérale, les mots se combinant et se référant les uns aux autres selon leur propre et obscure logique interne ou, tout au plus, évoquant de façon abstraite le devenir du monde ? S'il est vrai que la figuration du réel est souvent très problématique chez Tellermann, il ne me semble pas toutefois que l'on puisse dire de cette poésie qu'elle s'écrit loin du monde hors-texte. Au contraire, selon les quelques remarques que Tellermann nous offre au verso de la couverture de son premier livre, les poèmes du recueil chercheraient à s'engager dans la vie la plus immédiate, la plus tangible et la plus personnelle : ils constitueraient tour à tour un

"journal métaphysique qui rendrait compte au plus près des mouvements imperceptibles du quotidien", une "autobiographie" permettant au poète de mener une "interrogation sur elle-même", et des notes de voyage évoquant "la rencontre de l'autre", les "mots" de ces trois modes "gliss[a]nt vers une subjectivité brûlante" (PA, 4e de couverture). Mais si Tellermann manifeste ainsi sa volonté d'engagement poétique dans le réel hors-texte, pourquoi l'expression poétique de cet engagement est-elle, dès le départ, fracturée jusqu'à rendre le sens d'un tel engagement profondément douteux ?

La photographie qui figure sur la couverture de Première apparition avec épaisseur semble en être une première tentative d'explication : on n'y voit que les jambes nues de deux personnes assises, des corps donc partiellement visibles qui restent, par conséquent, anonymes, comme si une perception globale n'était pas possible, comme si la vue du réel à travers l'objectif de l'appareil était étrangement limitée. Et le titre du premier mouvement du recueil, "La Chambre masque l'objet" – allusion peut-être à la chambre de l'appareil photographique – semble confirmer l'idée que la poète n'estime pas bénéficier d'une vue d'ensemble de ce réel qu'elle cherche à interroger par le truchement du regard et de la poésie. Contrainte au "cillement" physique et mental par la nature finie de son être même, la poète ne saurait tout percevoir (PA, 45), si bien qu'elle finit par se demander un peu plaintivement et sans espoir de réponse affirmative : "Se pourrait-il un monde sans rideaux ?" (PA, 62). La parole qui cherche à participer au réel tout en participant nécessairement d'une perception partielle, ne se voit-elle pas contrainte, forcément, à des formes d'expression et à des modes de signification tout aussi fragmentaires ?

Mais pourquoi la perception de la poète est-elle ainsi limitée ? C'est que perception, signification et expression poétique sont profondément bouleversées chez Tellermann par une fondamentale violence, une fragmentation foncière à l'œuvre, selon elle, dans son univers : croyant habiter un monde où "tout choque le sensible" (PA, 20), où il semble impossible de "ne pas craindre / la cassure des toits" (PA, 15), un monde où l'on subit cette décomposition temporelle et spatiale implicite dans "l'implosion des jours" (PA, 13), la poète doit se méfier de la notion d'une vue d'ensemble, une telle perspective ne semblant tout simplement pas exister : il n'y a, de toute apparence, que fragments, détails disparates, débris fumants. Plus déconcertant encore, tout acte pour assumer cette fragmentation du réel est infiniment compliqué par une brisure analogue qui se fait sentir à l'intérieur même de la poète. A l'état concassé du monde correspond étroitement l'éclatement du 'moi' de la poète : la "fêlure maintenant est sillon dans le dos", nous dit la poète (PA, 13), si bien que c'est sa fragilité, sa fragmentabilité, qu'elle affirme la première fois qu'elle parle à la première personne du singulier, nous disant simplement : "je suis frêle" (PA, 19). Dès le départ donc, la voix poétique d'Esther Tellermann ne reposera pas sur une identité stable, sur une conscience entière et fondatrice à partir de laquelle elle pourrait interroger méthodiquement l'éclatement du dehors. Si la notion d'un 'moi' fêlé peut nous faire penser à Baudelaire ou à la célèbre formule de Rimbaud selon laquelle 'Je est un autre', la situation de Tellermann semble autrement plus complexe et instable[4]. Pour bien évoquer la nature multiple et dynamique de la décomposition identitaire que l'on trouve chez Tellermann, il faudrait dire plutôt – pour me servir d'un mot qui constitue le titre d'un mouvement de Trois plans inhumains et qui est le cousin étymologique d''autre' – que 'Je est une altération' inlassable. Cette

déconstruction du 'moi' toujours en cours se traduit donc nécessairement, lucidement, par une sorte de déconstruction de la voix poétique, ce qui rend assez improbable chez Tellermann toute notion d'une parole unie qui saurait appliquer sa cohérence organisatrice à un monde et à un 'moi' en ruines.

L'intégralité même de la voix poétique se trouve donc mise en question dans cette oeuvre. Visiblement minée par des ellipses, des points de suspension et les hésitations implicites dans les grands espaces blancs venant souvent interrompre les vers, profondément déstabilisée par de continuels changements de personne et d'optique spatiale et temporelle – changements si abrupts que l'on peut se demander si ce ne sont pas d'autres voix qui s'emparent de celle de la poète, intuition que renforce l'emploi fréquent de guillemets et de tirets pour présenter bon nombre de vers – , la parole de Tellermann s'effondre en d'innombrables morceaux, ces morceaux presque autonomes, qui composent ensemble ses recueils.

Cet éclatement est si intense et si involontaire chez Tellermann, si interne et intériorisé, que sa voix poétique semble encore plus fragmentaire, encore plus incohérente que celle d'un André du Bouchet, par exemple, cet autre poète qui travaille l'éclat avec persistance, tant dans la forme que dans le fond. Du Bouchet, mû par le désir de rendre sa parole et son expérience du monde conformes à la cassure qui semble provenir de l'extérieur, peut faire cette affirmation dans le premier poème de L'Incohérence, son beau livre de 1979, par exemple : "Gangue : moi qui ne peux le dire – me dire – qu'en / l'éclatant : moi." (s.p.). Si Laurent Fourcaut conçoit la parole fragmentée de Tellermann comme un effort pour se défaire des formes dans lesquelles le désir humain prend normalement figure, il me semble, pour ma part, que

cette poète ne saurait choisir aussi sciemment l'expression éclatée de son 'moi' fractionné[5]. Ce qui est en quelque sorte choisi chez Du Bouchet semble plus involontaire chez Tellermann, la fêlure affaiblissant sa voix poétique depuis l'intérieur et depuis toujours. On n'a qu'à lire une page telle que celle-ci, tirée de Première apparition avec épaisseur, pour s'apercevoir à quel point le 'moi' tellermannien s'affirme brisé, avant, durant et après la prise de parole :

> Elle attend près de l'arbre
> je reviens.
> Il faut que tu n'aies pas changé.
> Et maintenant raconte
> les temples.
> Ce que j'ai dit de moi ne sera pas entendu.
> Prends le train à l'aube.
> Et si tu ne te réveilles pas ?
> Apprendre
> et encore.
> Qu'appelle-t-on douleur ?
> Ne plus vouloir mélanger les grains ?
> Au-delà du ressassement je m'affadis dans mes journées
> je n'ai plus la force des gestes
> mes linges ne retiennent plus
> la fièvre –
> la mort est-elle crissement de flocons ?
> Pour qui es-tu venu trop tard.
>
> Ils cherchent tous la flamme.
> Sur quoi pleurez-vous ? (PA, 44)

Redoutables peuvent être les conséquences de cet écroulement qui se fait sentir partout – à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur, dans le temps, l'espace, la langue, le 'moi'. Car dans un monde cassé, vu et vécu par un être tout aussi fracturé, la perception de la forme – du réel, de soi-même – peut devenir si problématique que l'on risque de

vivre l'existence comme une sorte de phénomène uniformément informe, si j'ose dire, comme un phénomène si pulvérisé qu'il finit par devenir surface plane, n'offrant à la poète aucune prise. Faute de formes distinctes et de structures cohérentes, ce sont des couleurs exsangues, monolithiques et opprimantes qui semblent caractériser la vie : la poète se trouve prise entre cette "montagne [qui] devient grise" (PA, 14) et ce "blanc [qui] n'est qu'un retrait de la colline / un arrêt brutal de la mer" (PA, 15), entre ces "escarpements de villes noires" et menaçantes (PA, 15) et le gris de cette "surface" impénétrable qu'est "l'acier de l'eau" (PA, 20). La vie n'est alors que "[t]ransit / sur une terre durcie" (PA, 16), transit pénible à travers un monde hostile et sans relief où "[r]ien n'estompe le cru" (PA, 16). Se retrouvant donc sans attaches à l'existence et sans voix cohérente, la poète paniquée peut mal se défendre contre le sentiment de vulnérabilité qui l'envahit alors : en l'absence de formes auxquelles s'accrocher, elle n'a plus de "boîtes où...enferme[r] [s]a terreur" (PA, 20). C'est donc presque sur le ton du désespoir et peut-être même de la dérision que la voix poétique demande : "Pourquoi s'agripper au feu quand le noir se retourne ?" (PA, 16). Quant à la fragmentation du 'moi', l'expérience peut en être cauchemardesque, se rapprochant d'une sorte de possession effrayante :

> J'attends
> et le genou sort à peine
> dans le dos votre place étouffée brûle
> deux cercles autour de la même terreur (PA, 71).

Etant donné cette terreur éprouvée face à la désintégration du 'moi' et cet "ennui" existentiel ressenti par la poète face à un monde indifférencié, une réponse poétique est-elle possible (PA, 23) ? Semblant s'identifier à cette présence tutoyée qui, déconcertée par la fragmentation du dehors, a "fermé les persiennes / un jour tout entier", la poète lui

demande (ou se demande) : "Que faire au milieu de tant de pierres ?" (PA, 71), question qui reste sans réponse. L'action serait-elle même possible vu la fragmentation du 'moi' et de la voix ? Celle qui, multiplement aliénée d'elle-même, doit se demander "Comment se rejoindre sinon un son trop fort ?" (PA, 57), finit par questionner sa capacité d'agir, ces questions n'obtenant pas de réponse avant que la voix ne tombe en silence :

> Comment tourner la tête ?
> Son image
> est-ce là ?
> Faut-il ? (PA, 32)

Et pourtant, oui, il faut, semble-t-il, chez Tellermann. Il faut trouver le moyen de travailler l'éclatement pour empêcher la dispersion, l'oblitération totale. Mais la réponse poétique, ou plutôt, *les* réponses poétiques, semblent naître d'une sorte d'instinct d'auto-préservation existant indépendamment de toute identité consciente et unie, instinct qui pousse la poète à se nourrir de ce qui est à portée de main, quelque fragmentaire et incomplet cela soit-il. Puisque "[t]out commence / avec la nourriture", comme nous le dira plus tard une voix dans Trois plans inhumains (TP, 27), il s'agit d'encourager ce désir de manger, bouchée par bouchée, de manger – littéralement, bien sûr, mais figurativement aussi – ce qui est forcément partiel. "Mange – mange – quatre fois", ordonne donc la voix poétique à deux reprises dans les premières pages de Première apparition avec épaisseur (PA, 20, 22), comme si ce besoin fondamental donnait à la poète au moins une première petite prise sur une vie et un monde éclatés. C'est peut-être à cause de l'inexplicabilité de cette faim primitive qui ouvre la poète au monde qu'une voix dira, en empruntant des termes mystiques peu usuels chez Tellermann, que "'Manger est sacré'" (PA, 71)[6].

Mais le sentiment de la faim, quelque instinctif soit-il, est précaire chez Tellermann. "J'ai cherché la faim", nous dit-elle, sachant, semble-t-il, que c'est ce besoin primordial qui la maintient en vie, et que c'est donc "la nécessité de la faim" qu'elle doit à tout prix chercher à développer (PA, 51). Mais pour que cette consommation du fragment soit vraiment nécessaire à la poète, pour qu'elle soit munie de quelque sens, il semble que l'éclat doive faire l'objet de certaines interventions poétiques. On est frappé en lisant Première apparition avec épaisseur de trouver six injonctions urgentes, presque anaphoriques, se faisant à coups de verbe *falloir*, injonctions certes énigmatiques mais expressions indéniablement pressantes de différents besoins et désirs que les fragments de l'existence ne sauraient, à l'état pur, satisfaire :

> Il faut que le blanc se ride sous l'implosion des jours (PA, 13)
>
> Il faut l'étagement en touches rudes
> jusqu'à l'infime écart de la couleur (PA, 15)
>
> Il faut que cela ne soit pas fini (PA, 29)
>
> Faut-il ? (PA, 32)
>
> Il faut que tu n'aies pas changé (PA, 44)
>
> Faut-il garder la trace ? (PA, 91)

Tantôt incertaines, tantôt impérieuses, ici contradictoires, là complémentaires, les unes réclamant la continuation, la constance et la conservation, les autres la nuance saillante, la touche rude, ces six formules de nécessité, ces réponses très variées à la fragmentation de l'existence vibrent d'une tension qui est saisissante. Il me semble que l'on trouve dans ces six vers une ébauche très rapide de la gamme complexe, tendue et changeante des besoins éprouvés par la poète face à l'écroulement du monde et la

fracturation de sa propre personne. On y trouve esquissées également les tournoyantes et multiples tâches que la poésie doit entreprendre face à cette cassure omniprésente si elle espère la rendre vivable, si elle espère redonner à la poète le goût de la vie, tâches que la voix brisée d'Esther Tellermann essaie d'effectuer, de recueil en recueil, dès Première apparition avec épaisseur. Comment espérer satisfaire ces divergentes nécessités, ne serait-ce qu'imparfaitement, que partiellement ? J'examinerai dans les pages qui viennent quelques-unes des tentatives de Tellermann pour répondre à ces exigences ressenties à l'égard de l'éclatement, le travail fracturé du fragment constituant la visée la plus fondamentale de cette œuvre.

Telle que je viens de la délimiter, cette visée est, il est vrai, assez large. Mais les interventions poétiques d'Esther Tellermann à l'égard de la cassure existentielle étant déjà elle-mêmes assez parcellisées, assez multiples et changeantes, il ne me semble pas prudent de poursuivre une visée plus restreinte, plus précise. Comme je l'ai souligné dans mon introduction, il est sûrement le propre de la poésie moderne et contemporaine de travailler une vision éclatée du monde, l'éclatement de la langue y participant à plein titre. Et l'on est bien conscient, depuis au moins Nerval en ce qui concerne la poésie française, et depuis Freud dans le domaine psychanalytique, de l'importance que peuvent revêtir les schismes involontaires du 'moi' et de la voix du poète. Et pourtant, c'est justement dans la mesure où Tellermann médite si discontinûment la discontinuité, où elle donne à cette fragmentation des voix si absolument fracturées, s'appliquant, tant dans la forme que dans le fond, à travailler à même l'éclat – dans le monde, dans sa propre voix, dans son propre être – et à assumer ainsi l'émiettement de sens qui en résulte, et cela jusqu'à frôler parfois l'incompréhensibilité, qu'elle semble réaliser son originalité,

interrogeant la poésie au stade le plus déterminant, le plus fondamental de son développement contemporain, c'est-à-dire, à un point on ne peut plus minimal de signification. Nul autre, à ma connaissance, ne travaille ni n'assume le fragment aussi rigoureusement et dans toutes ses manifestations, même les plus infimes, tout en essayant de mettre à l'épreuve sa capacité à *signifier* – ne serait-ce que de façon inchoative – les éventuelles modalités d'une existence à la fois éclatée et vivable. Si Mallarmé fait rentrer l'éclat poétique dans cette partition orchestrante, suggestive et essentielle qu'est le symphonique "Coup de dés", si Dada cherche à faire exploser sciemment, joyeusement, la langue rationnelle et raisonnée, si l'écriture automatique bondit imprévisiblement vers le pur rêve d'inconscientes correspondances universelles, si le textualisme se fait le véhicule des sauts capricieux et indomptables de l'écriture, la parole cassée de Tellermann demeure singulière puisque peu programmée, issue d'une expérience du monde et de soi profondément et involontairement fêlée.

Plutôt que d'insister longuement sur les six vers de nécessité que nous avons relevés du premier recueil d'Esther Tellermann – de peur de réduire la riche instabilité de la parole de Tellermann à une demi-douzaine de maximes – je me propose de passer immédiatement à une considération des diverses façons dont cette poète essaie de travailler le fragment, de vivre la fracture omniprésente à l'intérieur du champ de nécessités esquissé par ces six vers, c'est-à-dire, dans ce continuum qui va s'étirant du besoin de la simple ride jusqu'à celui de la continuité.

Un vers récent de Tellermann ouvre une première perspective sur cette lutte avec le fragment : "Notre guerre fut mentale", explique la poète dans Guerre extrême, son dernier recueil (GE, 97). Et il me semble que cette affirmation éventuellement

rétrospective signale bien la nature profondément psychique de l'interrogation que Tellermann mène tout au long de son œuvre face aux exigences qu'elle ressent à l'égard du fragment. Malgré son désarroi et le fractionnement de sa voix, Tellermann s'efforcera tout de même de *penser* ce fractionnement, quelque difficile un tel acte soit-il. "Je vous penserai", dit Tellermann dans Pangéia (P, 83), mais il est clair qu'elle doit adopter d'autres modes de pensée que ceux, plus ou moins cartésiens, qui tendent à privilégier ce qui est généralité, système, loi. La continuité et la structure inhérentes au raisonnement logique et à l'analyse conceptuelle seront impossibles, la fêlure s'avérant irrémédiablement interne chez Tellermann, située au tréfonds même de sa psyché. La première rencontre consciente du fragment, c'est donc dans la conscience même de la poète, cette rencontre n'étant, me semble-t-il, que l'extrémité apparente d'un schisme inconscient encore plus profond. Comme le signale Michael Bishop, le premier défi – le plus immédiat et sans doute le plus grand – que doit relever cette poète qui cherche à penser la cassure du monde, c'est donc de penser son propre écartèlement, de songer à sa propre altération avant bien même d'aborder (ou au moins en même temps qu'elle essaie d'aborder) l'écroulement extérieur[7]. Il ne s'agit donc pas de narcissisme : l'expérience de la cassure interne rendant encore plus problématique celle de la cassure du dehors, la poésie d'Esther Tellermann doit se tourner sensiblement vers l'intérieur, vers cet espace du fractionnement premier, si jamais elle espère assumer le monde en miettes qui l'attend à l'extérieur. Elle a donc beau vouloir écrire ce "journal métaphysique qui rendrait compte au plus près des mouvements imperceptibles du quotidien", elle finit par "redouble[r] son interrogation d'une interrogation sur elle-même" (PA, 4^{e} de couverture).

La poésie d'Esther Tellermann semble donc être appelée tout d'abord à explorer un 'moi' brisé, à instituer une sorte d'"autobiographie" (PA, 4e de couverture)[8]. Mais comment interroger autobiographiquement cet éclatement intérieur lorsque celle qui est censée poser les questions se sent infiniment morcelée, vis-à-vis du temps aussi bien que dans le moment présent ? Si l'identité de la poète est évoquée selon une multiplicité de personnes grammaticales et depuis maints points de vue temporels et spatiaux, – on se souviendra de cette page presque incohérente de Première apparition avec épaisseur que nous avons citée plus haut – comment écrire cet effritement identitaire et vocal ?

Il semble s'agir chez Tellermann non pas de dominer, ni de refouler ce chaos interne – comment d'ailleurs un tel acte de suppression serait-il possible, l'*ego* de la poète ne semblant pas être assez uni pour le faire ? – mais de le sortir de l'obscurité pour mieux le comprendre, pour mieux faire l'expérience de ses possibilités identitaires et existentielles. Esther Tellermann choisira – mais le souci de lucidité sans doute l'y contraint aussi – de considérer sa propre fragmentation à la frontière de la conscience et de l'inconscient, dans cet endroit mental où l'altération de soi semble s'effectuer le plus spontanément et se laisse traduire en poésie le plus librement[9]. Dans Trois plans inhumains Tellermann évoquera donc sa poésie comme "l'exacerbation d'un rêve" (TP, 4e de couverture), comme un effort pour "graver le songe" (TP, 70). Mais si se multiplient donc au début de Première apparition avec épaisseur les images de la chambre et des préparatifs du sommeil – quelqu'un se repose le "dos plat dans l'oreiller" (PA, 13), un personnage féminin "tient sur une taie" (PA, 19), une présence tutoyée "pos[e] / les draps pliés dans les arbres" (PA, 21), un personnage masculin "gonfle le drap" pour couvrir une femme anonyme (PA, 22) – se multiplient aussi et en même temps les points

de vue de la voix poétique. Foncièrement pluralisé, ce songe s'élabore à partir de "cris dans le sommeil" (TP, 54). Dans cette zone intérieure onirique où "[l]e temps [a] la lenteur d'avant le sommeil" (PA, 13), apparaissent ou parlent des présences anonymes désignées par des pronoms personnels sans antécédents. Toute autobiographie chez Tellermann sera donc nécessairement une autobiographie atomisée, une autobiographie qu'elle n'arrivera peut-être pas à maîtriser. Tellermann explique au verso de la couverture de Première apparition avec épaisseur, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, que la "narratrice" qui mène cette auto-interrogation "se vit à travers la mise en place des personnages" (PA, 4e de couverture). Mais la mise en place de personnages ne représente nullement une savante esthétisation de son dilemme : ne semblant bénéficier ni du recul souverain du dramaturge, ni du regard posé du spectateur comme cette métaphore théâtrale pourrait nous le suggérer, Tellermann doit assumer, tour à tour, chacune de ces voix multiples qui constituent, inchoativement, sa voix de poète, comme si elles lui étaient imposées, comme s'il s'agissait d'une "[i]nversion de la scène" – pour reprendre le titre du deuxième mouvement de Première apparition avec épaisseur – inversion où le dramaturge serait pris dans le spectacle. "Il nous manquait / la dramaturgie", dira justement Tellermann plus tard dans Pangéia (P, 69) : loin donc de regarder ses personnages à distance, d'orchestrer rationnellement leurs interventions, Esther Tellermann est à elle seule, simultanément, tous ces 'personnages', obligée donc de changer de voix sur-le-champ, presque à son insu, sans même être sûre qu'elle change de voix[10]. Comme la poète le dira plus tard dans Guerre extrême, elle occupe le "centre d'une scène / mentale" où des personnages restés foncièrement anonymes et farouchement multiples "s'étend[ent]" et, à travers elle, "demandent / le jour / où ils

furent plus qu'un", chacun affirmant et confirmant l'éprouvante multiplicité qui règne au sein de la poète (GE, 60).

"Je dirai l'enfoui", déclare donc la poète (PA, 57) et cette déclaration semble impliquer un effort continuel pour *transcrire* ces voix qui constituent son 'moi'. Puisque "nous avons glissé dans le multiple", l'acte poétique le plus immédiat consiste, un peu comme chez André Frénaud, à devenir cet "'[e]go scriptor'" (P, 94) qui, au rebours de l'ego rationnel et conceptuel, saurait peut-être "[t]ranscri[re] la variation", à commencer par la variation interne (TP, 116)[11]. L'acte le plus autobiographique, ce sera donc de prendre "fissures comme transcription. / Scories / comme transcription." (P, 84). Plutôt que d'essayer de dominer la désagrégation du 'moi', la poète semble essayer de "[c]irconscrire – les éclats du dos" (PA, 82), l'acte d'écrire devenant dans un premier temps une sorte d'onirique mise en lumière de l'éclatement intérieur.

Et ce sera donc à travers ces fissures de l'espace psychique de la poète, à travers ces scories transcrites au sein du rêve que Tellermann abordera aussi la désintégration du monde extérieur. C'est dans un "[s]ommeil à l'embranchement du jour" (DF, 67), à travers cette même multiplicité de voix et de points de vue que Tellermann s'ouvrira au dehors éclaté : "Ils volent dans un drap parmi les herbes", nous explique la poète au sujet de personnes qui demeurent typiquement anonymes, mais il me semble que cette image évoque avec justesse la sorte de vue plurielle – presque des vues de somnambules – que Tellermann porte sur le monde extérieur (PA, 55). Comme le souligne Michael Bishop, le dehors se voit donc figuré mentalement, psychiquement, oniriquement, de façon aussi éclatée que l'espace intérieur, cette vision fragmentaire du monde devenant en fait

symptomatique de l'identité explosée de la poète et vice versa[12]. Autobiographie et journal du quotidien reviendraient, en fin de compte, au même.

Ce sera donc dans un espace psychique et onirique où la fragmentation habitera de façon primordiale et sa pensée et sa parole que la poète s'interrogera sur les nécessités existentielles formulées avec tant d'urgence dans Première apparition avec épaisseur. Mais à quoi bon cette transcription de fissures et de scories sorties du rêve ? Ne persistent pas toujours le blanc, le gris et le noir, ces couleurs monotones et monolithiques représentatives du profond ennui existentiel qu'éprouve la poète face à une existence éclatée jusqu'à devenir informe ?

Mais il se peut que la poète puisse, par la transcription même de ces cris dans le sommeil, nuancer les couleurs trop unies d'une existence sans forme, qu'elle puisse ainsi parvenir à donner un peu de relief aux surfaces indistinctes du monde. "Il faut que le blanc se ride sous l'implosion des jours", exige la poète (PA, 13) : le travail poétique saurait-il, en ridant le blanc de la page, nuancer l'éclatement du réel et créer ainsi des prises sur l'existence ? A la poète qui cherche au sein du rêve à labourer les surfaces du monde, à rider le blanc de son existence, s'offre une modalité poétique qui semble se prêter à de telles tentatives : l'image. Le mot revient souvent sous la plume de Tellermann et on le trouve pour la première fois à la fin du premier mouvement de Première apparition avec épaisseur, la poète y affirmant que "[t]out peut être image" (PA, 34). Mais quelle sorte d'image envisagerait-t-elle au juste ?

Depuis Francis Ponge, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet et, plus récemment, la poésie que certains appellent littérale, on a tendance à se méfier de l'image, même si on l'emploie, y voyant la dangereuse possibilité de finir par conceptualiser les présences du

monde, de les faire rentrer dans une beauté théorique et artificielle. Partageant les soucis de ses aînés et de maints poètes de sa génération, Tellermann ne s'adonne pas à la fabrication d'images stables qui chercheraient à fixer, à figer l'éclatement de son existence et il me semble que c'est pour cette raison qu'elle dénonce à plusieurs reprises, surtout dans Trois plans inhumains, la notion de la photographie : n'est-ce pas en quelque sorte ridicule l'idée d'une "[p]hotographie d'une terre qui tremble" (TP, 18) ? Elle ne cherchera donc pas à limer "[l]'aigu de l'image" qui "l'arrache au sommeil" (TP, 110) : l'image déchirante restera déchirée chez cette poète. Car Tellermann, pour reprendre le titre d'une suite de Première apparition avec épaisseur, ne croit discerner que "le haut de l'image" (PA, 53), sa partie saillante, la partie profonde restant dans l'obscurité du rêve.

Mais si Tellermann semble partager la conviction de Bonnefoy que l'image doit désigner négativement ce qui l'excède – bien que cet excédent semble beaucoup plus fragmentaire chez Tellermann que la Présence bonnefidienne –, elle favorise la production irrationnelle d'images dans la mesure où, elles-mêmes fracturées, elles risquent de mettre d'autant mieux à jour le fragment, *comme fragment*[13]. Non pas donc pour effectuer une série de substitutions surréalistes selon lesquelles la terre serait une orange bleue, ni pour invoquer des rapprochements reverdiens à la fois surprenants et justes, mais pour multiplier les perspectives qui permettraient de distinguer des éclats de phénomènes dans la blancheur indifférenciée d'un réel pulvérisé. La conception tellermannienne de l'image est donc plutôt celle d'une prolifération de regards fugaces portés sur le monde : sorties de rêves faits autour du fragment, les brisures poétiques demeurent donc largement autonomes les unes vis-à-vis des autres, et c'est dans la mesure où la disjonction ainsi créée confère à chacune une étrange et pénétrante

rémanence onirique, que les scories et les fissures de sa parole semblent faire rayonner les parcelles du réel de ce que Michael Bishop appelle la brillante clarté de tout vers individuel chez Tellermann ("Pinson, Tellermann, Leclair and Zins", 287). Loin donc de repousser l'image comme une sorte d'artifice dangereux, comme nous le propose Laurent Fourcaut, Tellermann s'en sert constamment. Mais ses images ressemblent moins à des métaphores qu'à une sorte de sémaphore au sein de l'obscurité, à une sémiosis de fuyantes illuminations porteuses d'un sens éclaté, à un système mouvant de visions incandescentes provenant du littoral d'un rêve poétique[14].

Mais si le poème devient alors quantité de visions brisées de la brisure, nous sommes loin de l'illumination rimbaldienne, par exemple. Ces petites perspectives deviennent simplement des prises incertaines sur le monde et le 'moi' : "Les attaches sont / l'image", dira donc la poète dans son premier recueil, ayant peut-être trouvé dans l'aigu d'images prononcées par les voix multiples du rêve et du songe une façon modeste de pénétrer visuellement dans l'existence (PA, 61). Ainsi, en se livrant à cette image fuyante et isolée qu'est "la douceur du bananier", par exemple, Tellermann "[p]erce le gris" emprisonnant de son existence (PA, 23). Travailler l'éclat au sein de la grisaille de l'existence par le truchement de l'image, c'est donc ouvrir les surfaces de l'informe pour en faire jaillir la couleur autrement négligée. Sans qu'un tel acte renvoie la poète nostalgiquement, synecdochiquement, vers quelque entité entière antérieure, il s'avère précieux dans la mesure où il relativise la monotonie de l'éclatement indifférencié. Avec chaque image qui ride ainsi le blanc de la page et le blanc de l'existence, Tellermann limite momentanément le désespoir qu'engendre chez elle la fragmentation indistincte : "[J]e jette la couleur sur l'ennui", dit-elle, associant le 'je' pour la première fois à un

verbe actif (PA, 23). "Je veux le gris en tâches d'or / et la couleur plaquée", s'exclame la poète quelques pages plus tard (PA, 29) et c'est effectivement par le truchement de brèves images que Tellermann parvient à nuancer la monotonie du monde, quelque infimes ces nuances soient-elles. La ride imagée semblant donc rendre l'existence de la poète plus tenable, plus palpable, plus vivable, on peut comprendre qu'elle s'exclame, après ces premières percées, qu'"[i]l faut que cela ne soit pas fini" (PA, 29). Si, dans un monde en ruines, la continuité ininterrompue semble impossible, il s'agira de reprendre inlassablement ces rêves du monde et du 'moi' fragmentés dans l'espoir qu'ils continuent à en découvrir la couleur revitalisante de l'autre côté des surfaces. Et c'est donc pour favoriser de nouvelles apparitions de fragments colorés que Tellermann va adhérer, de recueil en recueil et avec une ténacité instinctive, à un principe poétique impérieux : "Il fa[ut] multiplier l'image" (TP, 83).

Mais à certains moments au moins la poète semble exiger plus que la multiplication de ces images isolées qui tracent des rides sur le vide blanc d'une existence dispersée, comme si la nuance individuelle n'était pas toujours suffisante. Tellermann, tout en acceptant la place centrale du fragment et de l'éclat dans toute compréhension de l'existence, demeure tout de même sensible à la possibilité d'organiser ce fractionnement. Contemplant une présence vouvoyée qui, dans Pangéia, se trouve face à des "[a]ubes" relativisées par leur pluralité même, une présence qui doit donc faire face, elle aussi, aux débris des "choses divisées", la poète affirme simplement : "Vous exigez plus", exigence que Tellermann semble ressentir tout autant (P, 86). Mais comment répondre à cette exigence dans un monde si profondément émietté?

Dès qu'on ouvre Première apparition avec épaisseur, on s'aperçoit que Tellermann attache une curieuse importance aux chiffres et à des chiffres souvent identifiés par leur notation arabique. Dans la table des matières, anormalement située au début du livre, Tellermann présente les titres des trois grands mouvements du recueil, ainsi que ceux des trois suites qui composent chacun de ces mouvements. Le titre de chaque suite étant numéroté, le dénombrement des suites va de un à neuf, malgré la répartition du livre en trois mouvements. Cette numérotation dans la table des matières ne serait pas si étonnante si, au début de chaque suite, on ne retrouvait pas ces mêmes chiffres devant les titres – "1. efface", "2. le monde est", "3. une bâche sous les hommes", etc. (PA, 11, 17, 25) –, comme si, autant que les mots mêmes, ils faisaient partie intégrante de chaque titre. Cette progression numérique n'est que le premier exemple d'une tendance importante. Quasiment tous les autres mouvements poétiques de Tellermann sont divisés en au moins deux parties ordonnées numériquement par des chiffres romains qui, à eux seuls, en constituent les titres. Et dans les textes mêmes on trouve des vers curieux tels que ceux qui suivent, tirés de Distance de fuite :

> Marais asséchés
> Intensité 8.
> Berceraient sa pâleur.
>
> 400.
> Basse lumière.
> 12e.
> 4e.
> Reprend le détour (DF, 24-25).

Que Tellermann essaie-t-elle de faire en se servant ainsi de séquences numérotées et de mesures chiffrées ? S'agirait-il d'une démarche un peu semblable à celle qui est

chère au narrateur beckettien de Compagnie ? L'absence de sens existentiel amenait celui-ci, enfant, à faire des calculs mentaux de toutes sortes :

> Tu fermes les yeux et entreprends de calculer le volume. Vers les simples opérations d'arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles. Comme vers un havre. Tu arrives finalement à sept mètres cubes environ. Encore maintenant dans le noir hors du temps les chiffres te réconfortent. (Compagnie, 54).

Esther Tellermann ne serait sans doute pas indifférente à cette recherche d'un minimum de sens qui serait possible au sein d'un monde dépourvu de cohérence, ne serait-il finalement que le sens modeste qu'offrent les opérations mathématiques. Mais l'acte de compter est ambigu : il sert à instaurer un certain ordre, oui, mais c'est aussi l'acte par lequel on reconnaît la profonde multiplicité des phénomènes, leur incontournable différence. Et la décision de Tellermann de diviser ses poèmes en suites numérotées serait peut-être moins le signe de la mise en ordre de la fragmentation du monde et du 'moi' que l'aveu que tout élan poétique est, lui aussi, partiel et relatif, une expression inachevée à considérer dans le contexte d'autres suites incomplètes. Il me semble que c'est dans ce sens-là que la poète fait très simplement les affirmations suivantes dans Pangéia.

> Je compte :
> d'autres villes
> d'autres herbes (P, 41).

> Nous ne sommes pas portés.
> Nous n'avons pas.
> Nous dénombrons.
> Plus nus que le sel
> nous dénombrons (P, 51).

Et pourtant, compter, n'est-ce pas tout de même chercher à créer, comme cherche à le faire le narrateur de Compagnie, une certaine "constante", à développer une certaine

régularité, une certaine continuité au sein de la multiplicité des éclats particuliers (Compagnie, 81) ? Car le dénombrement des éclats exige une progression dans le temps et l'espace et, par conséquent, un acte poétique soutenu qui saurait faire voir cette succession d'éclats. Le signe le plus manifeste de ce dénombrement chez Tellermann, c'est moins les chiffres eux-mêmes que la présentation très régulière de ses poèmes : chaque recueil s'offre comme une longue séquence de poèmes dont la brièveté de plus en plus prévisible semble traduire la recherche d'une ponctuation existentielle tout autant que la mise en relief imagée d'éclats individuels. Si, dans Première apparition avec épaisseur, une page typique regroupe de six à douze vers éparpillés sur la page (mais parfois jusqu'à vingt, parfois seulement deux), les poèmes des trois recueils qui suivent sont plus réguliers dans la mesure où ils sont non seulement d'une brièveté rigoureuse – presque toujours composés de trois à huit vers –, mais ils se présentent plus ramassés sur la page, comme si chaque page représentait un simple battement poétique (même si celui-ci est toujours composé de plusieurs fragments d'images). Semble s'établir grâce à la succession de ces battements sur une période considérable (Trois plans inhumains, Distance de fuite et Pangéia s'étendent respectivement sur 158, 107 et 110 pages) une sorte de rythme visuel, chaque page constituant une petite pulsation poétique, double signe de la récurrence persistante de l'éclat et de la fidélité de la poète à son inachevable travail[15].

Compter ainsi, c'est reconnaître la multiplication de la différence, oui, mais c'est aussi chercher à comprendre l'existence d'un point de vue plus essentiel, à en cerner d'éventuels principes récurrents. Même si compter, c'est insister chaque fois sur des éclats individuels, c'est aussi créer en parallèle avec ces éclats une séquence de chiffres

génériques, une sorte de série progressive de figures esthétiques tracée dans le temps et l'espace. "Il faut que le blanc se ride", affirme la poète au début de son premier recueil (PA, 13) : mais se pourrait-il que la progression horizontale des images qui, nous l'avons vu, semblent aider Tellermann à rider, à différencier les surfaces monolithiques et monotones du monde obéisse simultanément à quelque principe ascendant ? Serait-il possible que le "procédé des touches divisées" (TP, 28) l'amène en fait vers la découverte d'une certaine formule existentielle ? Si elle se dit être à la recherche de ce qui saurait créer des rides sur l'étendue blanche de l'existence, elle semble espérer aussi quelque chose qui relierait le haut et le bas, lorsqu'elle affirme qu'

> [i]l faut l'étagement en touches rudes
> jusqu'à l'infime écart de la couleur
> et le jaune pâlit jusqu'à la mer
> et se polit (PA, 15).

Tout en englobant la poétique de la ride qui ponctue la progression existentielle dans le temps et l'espace, la recherche d'un étagement de la couleur semble impliquer la visée d'un certain ordre vertical, un certain principe invariable qui organiserait la simple progression horizontale, d'éclat en éclat. Même si cet ordre semble être nécessairement très modeste, étant donné les 'touches rudes' que la poète semble envisager pour cet acte (PA, 15), toujours est-il que la notion d'un étagement implique la mise en relation verticale d'images fragmentaires, une certaine montée se faisant selon des étapes prévisibles. La poète se demande dans Trois plans inhumains si la ligne verticale qu'elle semble chercher à tracer en pointillé ne répond pas, de par sa régularité, de par sa durée, à la "ligne tracée" d'une sorte de "mouvement perpétuel qui ne s'écart[e] pas" (TP, 21). Se pourrait-il donc, un peu comme semble l'espérer le Gilles Deleuze de Différence et

répétition, que le dénombrement poétique parvienne, de par sa progression à la fois particulière et abstraite, latérale et ascendante, à montrer que "[l]e monde se fracture en quelques principes", qu'il existe des lignes de force qui, réunissant l'extraordinaire multiplicité des fragments du 'moi' et de la voix de la poète, leur donneraient une sorte de cohésion fondamentale (TP, 29)[16] ?

Dans Trois plans inhumains, Tellermann va pousser – mais de façon éclatée et non sans force contradictions, soulignons-le tout de suite afin d'éviter toute simplification déformatrice – le dénombrement vers la mesure incertaine d'une éventuelle verticalité, la séquence poétique vers le vecteur essentiel. C'est la relation générale des éclats – leur principe ontologique, dira Michael Bishop –, cette relation généralisée jusqu'à devenir géométrique qui semble fasciner Tellermann, d'où les images récurrentes dans Trois plans inhumains de l'angle, de l'intersection et de la conjugaison[17]. Dès le premier vers du recueil, il est donc question de la possibilité de règles, même si la profonde instabilité du monde et du 'moi' pousse la poète tout d'abord à s'interroger sur les éventuelles retombées "si la règle s'altère" (TP, 11). Dans ce qui semble se présenter très souplement comme le rêve d'un voyage fait aux alentours du Nil, la poète essaie d'"imagine[r] une ville / Toujours sur un axe" (TP, 14), même si elle doit constater que la "structure" qui abritait, semble-t-il, un "cheval géométrique" a été réduite à des "cendres" par un incendie (TP, 11-12). Malgré cette destruction, cet aplanissement, toujours est-il que la poète reste sensible à cette voix qui semble l'interpeller directement : " – [p]ensez l'inclinaison", dit la voix (TP, 13), voix qui encourage la poète à rêver la notion d'un plan ontologique et poétique qui recouperait et réunirait les bouts d'une vie qui progresse horizontalement d'image en image. Ne bénéficiant que d'une série d'images partielles

articulées par des voix tout aussi parcellisées, la poète ne saurait ni ne cherche à s'installer dans cette éventuelle "[v]erticalité" qui sert de titre au premier mouvement du recueil (TP, 7). Mais comme la poète arrive à le dire rétrospectivement vers la fin du recueil, il est possible que la "vérité f[û]t à l'angle" (TP, 148) et que la recherche de ces intersections où la vie fragmentaire croiserait un principe vertical puisse donner un certain sens physique et abstrait à la progression horizontale à travers les éclats de l'existence. "'J'ai souvent fait ce même rêve : / des frontons triangulaires'", explique une voix (TP, 101), la même peut-être qui rêve d'"[a]ccentue[r] / trois plans inhumains" (TP, 99), se mêlant ainsi à d'autres voix qui profèrent tout au long du recueil de nombreuses images de triangles.

Bien que ce soit de façon confuse et fracturée, la poète semble espérer favoriser ainsi des instants de conjonction où deux ou trois plans se recouperaient : "[d]eux conjuguent", dit-elle simplement, sans donner d'autre précision (TP, 112), comme si elle assistait à la réalisation d'un principe d'intersection existentielle déjà postulé lors d'un bref et énigmatique dialogue :

> – Comment seul afronter la nuit?
>
> – Par la conjugaison des angles (TP, 69).

La conjugaison semble s'offrir comme l'image de cette actualisation langagière d'un principe paradigmatique au sein de la continuelle différence syntagmatique. Car s'il est vrai qu'en se livrant au rêve éclaté de l'éclatement et en s'ouvrant ainsi à la multiplicité des voix intérieures, Tellermann éprouve cette déconcertante variation qui l'arrache à toute stabilité, toujours est-il que ces images conjuguent le monde sous différentes formes, sur différents modes et selon différents aspects. Se pourrait-il que ces

conjonctions du monde et de la pluralité de 'personnes' qui habitent la voix de la poète obéissent à quelque règle obscure, qu'elles finissent, malgré leur apparence désordonnée et fragmentaire, par suggérer à la poète une certaine norme organisatrice, par la "rapport[er] à la grammaire de son identité" (TP, 4e de couverture) ?

Si la poète peut espérer que le travail poétique au sein de la variation donnera lieu à une sorte de "recomposition sonore" de son existence, il faut constater que cette éventuelle reconfiguration demeure très floue et n'annule en rien la parcellisation du monde (TP, 4e de couverture). Car comme l'image récurrente du triangle l'implique, la montée de toute inclinaison mène fatalement à ce point du triangle où l'on redescend subitement au plan de départ, c'est-à-dire à l'horizontalité d'une vie en miettes : "'Présente une cassure sèche / dès qu'il y eut verticalité'", doit donc constater une voix anonyme vers la fin du recueil. La conjugaison du monde selon les différentes voix d'une poète oscillant entre "ascension et chute" serait-elle obligée de se perpétuer, en témoignant des intersections de l'éclatement avec quelque principe organisateur (TP, 4e de couverture) ? Ou serait-il possible, comme une voix le propose dans Distance de fuite, le recueil suivant de Tellermann, que, malgré l'apparente persistance de la cassure sèche, "[r]apporté à quelques plans lumineux / tout pren[ne] part" (DF, 17) ?

Car tout aussi persistant que la cassure est ce désir de permanence qui pousse la poète à s'exclamer qu'"[i]l faut que tu n'aies pas changé" (PA, 44), désir qui dépasse ceux de la continuité et de la cohérence. Si l'image semble donner sur le dénombrement, et le dénombrement à son tour sur le rêve de l'intersection géométrique de plans existentiels, ce rêve, malgré la précarité qui le mine, semble ouvrir la voie – ne serait-ce que très vaguement et de façon toujours aussi éclatée – à la postulation onirique d'un

centre originel explosé, les fragments du réel et de l'être de la poète étant dès lors conçus comme "les ruines" qui en restent (TP, 4e de couverture). "Un cri demande / un point central / un vol / triangulaire", constate la poète dans Distance de fuite (27) : en se pliant ainsi par moments au désir de permanence, la poète prolonge le rêve de l'intersection et de l'inclinaison jusqu'à la recherche d'une unité primordiale de toute évidence perdue. Se peut-il que l'expérience de l'intersection soit plus que l'intuition d'un certain principe organisateur ? Serait-il possible par exemple que les coordonnées "I. 219" soient "[d]eux noms divins", une sorte de "référence primitive" à une origine encore plus primitive (DF, 14) ? Il s'agirait alors de s'adonner parmi les ruines du monde à ce rêve exacerbé où "Exil, origine et retour", notions ambitieuses, "travaillent" la progression imagée à travers le temps et l'espace jusqu'à faire de celle-ci "une quête", une "[q]uête de l'Idéal, du Double, de la Verticalité" (TP, 4e de couverture). Bien que Tellermann songe déjà à une telle quête dans Trois plans inhumains, ce sera, me semble-t-il, dans Distance de fuite que la poète poussera le plus loin la notion d'une unité originelle, ce livre semblant s'organiser – très souplement, très fragmentairement, il est vrai – autour de la recherche de la "[s]ource chaude" (DF, 26), de la "source / sur l'absence de la mer" (DF, 45), de quêtes visant cet espace existentiel où régnerait la "lumière . . . tout entière" (DF, 102).

Mais sachant déjà et depuis toujours, tellement son expérience de la fracture est profonde et incontournable, que la multiplicité phénoménale et la "'cassure sèche'" sont toujours présentes (TP, 133), Tellermann placera ces quêtes d'un point central et originel, d'une source unificatrice, sous le signe d'une interdiction fondamentale, celle que l'on trouve à la fin du premier mouvement du recueil :

Définition du délit :
bain à la source des feuilles
jusqu'à l'épuisement de la vague
les buées de la mer (DF, 32).

Si quête il y a de la "stabilisation par un corps neutre" de cette "poudre de lave" qui entoure et envahit la poète (DF 15), cette recherche ne saurait donc quitter ou transcender durablement la fragmentation omniprésente, ni s'articuler autrement que par images éclatées. La permanence d'un éventuel séjour dans une patrie originelle, la permanence d'une habitation durable de ce point central parfois si fortement désiré semble donc irrémédiablement hors de la portée d'une poète qui ne saurait ne pas reconnaître la nature profondément brisée de son existence. Mais une autre sorte de permanence serait-elle possible ?

Si la poète semble s'interdire tout séjour permanent auprès de la source, elle s'ouvre néanmoins dans ce recueil à la notion d'un rêve éclaté de l'unité primordiale qui serait fait durablement à distance, durablement à travers, parmi et pour les fragments du monde et de son 'moi'. C'est l'apprentissage d'une quête qui demeurerait toujours quête parmi le fragmentaire, de la recherche du point central qui resterait recherche au sein de l'éclatement, que propose en épigraphe une voix s'adressant, me semble-t-il, à la poète elle-même :

'Je t'apprendrai à regarder les pierres
les scarabées aveugles

les fragments en taille de poussière d'étoiles' (DF, 7)[18].

Conçue de cette façon, la quête originelle risque de respecter et d'estimer le fragment puisque foncièrement limitée à ce stade élémentaire de la recherche. Dernier signe d'une unité impossible à reconstituer, l'éclat demeure donc le séjour de la poète.

Mais, à condition d'être contemplé attentivement, l'éclat semble permettre à la poète au moins le rêve de l'étoile explosée, du point central concassé dont il serait issu. C'est ainsi, me semble-t-il, que Benoît Conort, dans son compte rendu de Pangéia, peut observer que l'étonnant, "le plus étonnant peut-être, est cette capacité d'Esther Tellermann à lier la plus extrême précision à pourtant de l'indéfini, du suspens" (13).

Dans une telle optique, la quête devient plutôt acte de "calculer la distance perdue / sur la ligne de partage" que progression vers une patrie originelle (DF, 22), plutôt effort pour "saisir le galop / à la distance de fuite" qu'apprivoisement d'une unité farouche (DF, 101). S'il y a délit de séjour auprès de la source chez Tellermann, il n'y a donc pas délit de fuite. Car l'acte de "parcour[ir]" le monde fracturé pour rester fidèle à son désir, pour rester "[p]arallèle à l'image" d'une éventuelle unité perdue semble renvoyer la poète à cet attachement encore plus fondamental qu'est celui de travailler inlassablement les éclats du monde parcouru (DF, 38). La permanence que découvre Tellermann finalement serait donc moins celle d'une unité primordiale que celle de ses propres explorations poétiques de la fragmentation, chaque variation de ses recherches la ramenant décisivement vers les débris de son être et de son monde.

Mais comment se fait-il que la poète – la même qui est si déconcertée par le désordre d'un monde en éclats dans Première apparition avec épaisseur – puisse renoncer dans Distance de fuite à l'idée de vivre auprès de la source chaude du monde ? Car la conséquence d'un tel renoncement, n'est-ce pas d'accepter de vivre à jamais la fragmentation qui au départ était si inquiétante ? Ces questions ouvrent le débat, me semble-t-il, sur la portée des efforts de Tellermann pour travailler l'éclat. Le rêve du fragment, la ride imagée, le battement du dénombrement, l'étagement en touches rudes,

la recherche de l'inclinaison, la quête du point central : nous venons de considérer quelques modalités selon lesquelles Esther Tellermann cherche – souvent simultanément, toujours incertainement – à répondre, ne serait-ce que partiellement, à ce continuum d'exigences qu'elle exprime si viscéralement dans Première apparition avec épaisseur à l'égard du fractionnement de son univers existentiel. Dans Pangéia, et Guerre extrême, ces derniers livres de Tellermann qui semblent se lire à certains moments, me semble-t-il, comme des bilans rétrospectifs de ses tentatives poétiques antérieures, on commence à sentir que quelque chose est en train d'évoluer chez Esther Tellermann, que sa façon de concevoir le fragment se modifie sensiblement.

Là où Tellermann s'ouvrait, dans Trois plans inhumains, à des images de plans, d'angles et de triangles, là où elle s'interrogeait, dans Distance de fuite, sur la possibilité de poursuivre à distance un éventuel point central, on trouve dans Pangéia parfois ces simples énumérations de quelques éclats de phénomènes :

> Nuages imparfaits
> parc et musique
> répètent le jour
> en l'absence de forme fixe (P, 27).

Comment expliquer la simplicité, la sérénité et la relative cohérence d'un tel poème ? Tellermann semble se rendre compte que rêver le monde selon quelques vecteurs principaux, c'est "imagine[r] le monde comme un train sans paysages" (P, 26), c'est privilégier la recherche de plans et de tracées au dépens de l'expérience de l'éclat lui-même. S'adressant à une présence vouvoyée et se souvenant peut-être de ses exigences d'autrefois, la poète ressent le besoin de rêver plus simplement les parcelles de l'existence :

J'impliquais
un train plus loin.
Or
vous releviez d'un temps simple (P, 13).

Il s'agit donc dans Pangéia de redescendre de ces "[c]iels trop hauts. / 6" où la poète était montée – d'une façon qu'elle semble dorénavant trouver un peu naïve[19] – à la recherche d'une sorte de septième ciel originel (P, 23). Mais ce n'est pas une question de simple lucidité : si Tellermann cherche dans ces derniers recueils à vivre la fragmentation plus immédiatement, c'est surtout qu'elle semble plus ouverte à la possibilité de la vivre, plus capable de l'assumer.

Ayant, dans ses trois premiers recueils, rêvé l'éclatement existentiel selon tous les points de vue, s'étant livrée à une exploration onirique de la pulvérisation de son 'moi' et du réel, Tellermann semble se montrer de plus en plus à l'aise au sein de la fragmentation et des limites existentielles qu'implique celle-ci. Il est vrai que la réapparition persistante de la 'cassure sèche' semble finir chaque fois par reconduire la poète de nouveau vers l'éclatement simple, mais c'est une certaine paix précaire et non pas une résignation amère qui se laisse deviner dans Pangéia et Guerre extrême. Il me semble que peu à peu les tentatives poétiques pour travailler l'éclat montrent à cette poète non seulement les limites du fragmentaire mais aussi la valeur durable de cette attention portée aux phénomènes cassés, la valeur innée de cette ouverture à la pluralité de voix au sein de son être. Comme si, à force d'essayer de répondre aux diverses exigences qu'elle avait signalées dans Première apparition avec épaisseur, elle finissait par découvrir qu'une vie moins crispée reste possible au sein du fragmentaire, une vie dépendant d'autres conditions peut-être que celles formulées dans son premier recueil. Car en s'activant

autour de cette brisure, en la maniant de sa parole, la poète croit vivre une sorte d'échange bénéfique : si elle doit s'acharner pour mettre l'éclat en évidence, l'apparition en image de celui-ci semble alimenter un sentiment croissant d'appartenance à ce monde concassé. C'est ainsi, me semble-t-il, que la poète peut proclamer vers le début de Guerre extrême cette petite victoire – modeste oui, et pourtant si suffisante – qu'est le partage réciproque et généreux d'une certaine énergie vitale :

> Ce que nous cherchions
> eut lieu :
> cœur exposé
> contre rive bue (GE, 21).

S'étant engagée à travailler la cassure, Tellermann semble s'engager de plus en plus – et de bon cœur – dans une vie qui demeure pourtant fragmentée. C'est ce sentiment de pouvoir étreindre l'éclat, de pouvoir s'en nourrir, à force de l'avoir pensé pendant de longues années, qui semble permettre à Esther Tellermann d'ouvrir Guerre extrême avec une confiance inhabituelle. Dès le premier vers du livre, la voix poétique assume le 'je' pour en faire un sujet actif qui cherche à mettre en valeur le partiel et le parcellisé :

> Je vous montrerai
> l'ombre
> les corps plissés du seuil.
> Palais.
> Peaux d'ambre.
> L'odeur
> d'où nous fûmes issus (GE, 9).

Si l'épigraphe qui ouvre Distance de fuite semble servir à rappeler à la poète l'importance de savoir concevoir pierres et scarabées comme les fragments d'une étoile explosée, la poète semble moins inclinée dans Guerre extrême à essayer de saisir le sens

qui existerait éventuellement au-delà du fragment, même si elle reste ouverte à l'idée qu'elle se trouve déjà, mais sans pouvoir s'en apercevoir, au cœur d'un monde signifiant et cohérent. Plutôt que de chercher dans le fragment l'évidence d'un point central ou d'une jonction avec quelque principe vertical, Tellermann semble sentir que les rapports précaires qu'elle entretient déjà avec le fragment immédiatement disponible constituent, à eux seuls, un centre existentiel d'une autre sorte, un foyer relationnel et relatif. A la présence vouvoyée à laquelle elle s'adresse souvent dans Guerre extrême, à ce 'vous' qui semble représenter vaguement cette part signifiante et significative du réel qui lui échappe, la poète oppose constamment un 'nous' inclusif : passant fréquemment du 'je' à la première personne du pluriel, la voix poétique semble prendre plaisir à étreindre plus simplement ce qui est autre, ce qui est immédiatement avec elle dans le monde, tout aussi inachevé soit-il, tout aussi partiel et pluriel soit un tel acte. Ce qui échappe à une telle étreinte semble préoccuper de moins en moins la poète :

> comment couvrir
> ce que nous ne sommes pas ?
>
> Nous n'avions frôlé
> l'urgence
> à la jonction
> de la natte et du deuil
> étions 2
> en son centre (GE, 10-11).

Et c'est dans le même esprit, me semble-t-il, que la poète affirme encore une fois la nature furtivement centrale des positions changeantes qu'elle occupe au sein de la pluralité, même si quelque chose d'essentiel échappe peut-être à sa parole :

> Au milieu nous vîmes
> chaque date
> transcriptions

liquides
feux de l'envers (GE, 33).

C'est peut-être à cause de cette reconnaissance accrue des retombées bénéfiques de l'échange qui semble possible entre poète et fragment que Tellermann parvient à esquisser calmement et très simplement les limitations qu'elle doit vivre en tant qu'être fracturé dans un monde fracturé : dans le beau poème qui conclut le premier mouvement de ce recueil, poème qui me rappelle l'émouvante combinaison de questions simples et de réponses sereines que l'on trouve parfois dans les ouvrages récents de Marie-Claire Bancquart, Tellermann énumère quelques contraintes, mais sans réclamations : c'est presque comme si ces limites étaient en fait une sorte de richesse, presque comme si l'éventuelle absence de sens pouvait représenter une sorte de libération des richesses du fragmentaire :

Quel sens nous contraint ?
Peau
écueils.
Espaces trop courts.
Ongles
fentes
gazes trouées (GE, 12).

L'un des signes les plus apparents de la paix croissante avec laquelle Esther Tellermann accueille son existence fragmentée, c'est sans doute – quoiqu'un peu paradoxalement – cette cohérence plus ferme de sa voix de poète. Comme je viens de le signaler, on assiste dans Guerre extrême à ce qui semble très souvent s'offrir comme un monologue entamé par un 'je'/'nous' et adressé à un 'vous', le point de vue du sujet parlant demeurant relativement stable. Et les énoncés de la poète s'étirent : là où, dans les recueils précédents, ils dépassent assez rarement deux vers et se limitent très souvent à un seul

vers, les énoncés de la poète se prolongent, presque gracieusement ai-je envie de dire, souvent sur quatre ou cinq vers brefs sans que la syntaxe se désagrège indûment. Comme si une certaine confiance permettait à la voix poétique de se pencher un peu plus longuement sur tel ou tel fragment de l'existence avant que la cohésion du poème ne s'effondre. Et à cette relative cohésion de la voix de la poète s'ajoutent quelques procédés formels tout à fait nouveaux et surprenants chez Tellermann, procédés qui traduisent, me semble-t-il, une certaine tendresse songeuse : c'est tout d'abord une nouvelle prédilection pour la répétition de certains mots, de certaines formules. On trouve le premier exemple de cette modification dans Pangéia :

> En un instant
> nous savions.
> C'était votre boucle
> éparse
> qui retraçait.
>
> Qui retraçait l'idée d'un son
> ou deux perdus.
> Deux perdus
> qui retraçaient (P, 15-16).

Cette tendance vers la reprise et la reformulation s'amplifiera dans Guerre extrême jusqu'à accorder à certains vers un statut de motif. Dans le poème éponyme du recueil le plus récent de Tellermann, la poète reprend et remanie légèrement la formule suivante, jusqu'à en faire une sorte de litanie :

> Je vous cherchai hors de mon ombre
> et plusieurs fois (GE, 96).

> Livre serait
> un et plusieurs
> jeux des corps parallèles (GE, 108).

Ne confondez
Un et plusieurs
moments que déploient
    vos soies (GE, 112).

la rosée
vous dresserait
    vous et plusieurs (GE, 114).

Matins prennent refuge
dans le seuil de plusieurs
et plusieurs vous retirent (GE, 126).

Un retenu
    en plusieurs
déserta les chiffres (GE, 127).

Fûmes
    7
    un
    et plusieurs
au cœur d'une langue opaque (GE, 137).

Le retour insistant de ces variations que nous signale aussi Gilles Jallet[20], ce retour d'un thème éclaté (parmi plusieurs, notons-le) peut nous rappeler vaguement les orchestrations mallarméennes d'un "Coup de dés". Mais si ce dernier poème de Mallarmé se lit comme l'aveu de l'échec d'une ultime tentative pour suggérer dans le Livre l'harmonie pure qui serait éventuellement à l'œuvre au sein du monde, les poèmes aux petits motifs récurrents de Guerre extrême semblent se présenter comme l'affirmation très discrète de la viabilité de cette imprévisible hétérogénéité existentielle. Si Mallarmé professe son "horreur de la forêt", lui préférant l'"Idéalisme" du "tonnerre muet épars au feuillage" (Œuvres complètes, 365), Esther Tellermann semble parvenir dans ces derniers recueils à valoriser le particulier au sein du multiple, à apprécier le 'un' qui s'offre momentanément parmi

'plusieurs', et sur un registre que j'oserais qualifier parfois – toutes proportions gardées – de presque lyrique : grâce à une interrogation onirique du fragment, grâce à une réflexion peu orchestrée mais bien persistante, Tellermann semble parvenir à tirer des brisures particulières de son existence des moments d'une richesse vitale variablement récurrente, récurrence qui se traduit par les reformulations de vers parallèles et qui donne aux poèmes de Guerre extrême une vague qualité de rondeau[21]. "'Transformez la plainte en polyphonie'" et la lamentation autour d'une unité inévidente en une confluence de voix au sein de la multiplicité apparente : depuis cette injonction que l'on trouve encore entre guillemets dans Distance de fuite, Esther Tellermann semble travailler, comme elle peut, à chanter le multiple dans toute sa déconcertante précarité (DF, 40). Sans que sa voix poétique s'approche de l'éloge ou se plaise à créer de simples échos esthétiques, Tellermann essaie de traduire, me semble-t-il, ces "jeux des corps parallèles" (GE, 108), cette récurrence d'un même élan existentiel qu'elle éprouve lors de la rencontre de ces corps distincts, de sa mise en relation avec ces phénomènes émiettés et autonomes qui

> Avancent et furent
> chacun
> anneau
> nappes souterraines
> et portes du milieu
> et pour toujours
> noués à vos poussières (GE, 145).

Si Esther Tellermann s'est livrée pendant longtemps, dans les marges de l'existence, à un combat onirique contre la désintégration totale, c'est moins la fragmentation que son désarroi face à celle-ci que la poète semble avoir diminué à la sortie de cette guerre extrême. Le multiple règne donc toujours, oui, mais Tellermann

l'occupe davantage et avec de moins en moins d'angoisse. Les derniers vers de Guerre extrême nous en portent témoignage :

> nos rives seraient bordées
> nos habitacles
> et l'ampleur de la mer (GE, 146).

NOTES

1 Tout renvoi à ces cinq recueils se fera dans le corps même de mon étude par l'emploi d'une abréviation soulignée signalant le recueil dont il est question, laquelle sera accompagnée d'une indication de la page ou des pages pertinentes. J'utiliserai donc les abréviations suivantes : PA : Première apparition avec épaisseur ; TP : Trois plans inhumains ; DF : Distance de fuite ; P : Pangéia ; GE : Guerre extrême.

2 Tout au long de la présente étude, je féminiserai le mot 'poète' chaque fois qu'il renvoie à un poète femme.

3 Voir la bibliographie en fin de volume pour une liste plus complète des études critiques portant sur l'œuvre de Tellermann.

4 Dans "Le Flacon", Baudelaire se conçoit comme un "vieux flacon désolé, / Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé" qui renferme ce "cher poison" qu'est "la vie et la mort de [s]on cœur" (volume 1, 48). Rimbaud, pour sa part, explique dans sa lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard que puisque "[c]'est faux de dire : Je pense", "[o]n devrait dire : On me pense", raisonnement qui prépare sa déclaration célèbre : "Je est un autre" (268). Dans l'un et l'autre cas, le 'moi' instable du poète demeure tout de même assez cohérent : le 'moi' baudelairien demeure précairement centré dans la mesure où le poète sait qu'il doit chercher (et se met à chercher) à réconcilier les sentiments contraires de l'ennui et de l'enthousiasme qu'il éprouve envers sa vie de mortel ; celui de Rimbaud est orienté par le désir encore confiant de pouvoir accueillir, par "le dérèglement de *tous les sens*", cette identité véritable qu'est celle de l'*'autre'*, c'est-à-dire, son identité authentique de "poëte", de "*voyant*" (268 ; c'est Rimbaud qui souligne). Le 'moi' de Tellermann, par contre, ne semble être en mesure ni de concevoir aussi clairement son dilemme identitaire, ni d'essayer de le résoudre par le biais d'une voix et d'une vision poétiques aussi cohésives, la désintégration du 'moi' parlant étant plus dynamique et plus profonde chez elle.

5 L'incohérence du 'moi' est si fondamentale chez Tellermann qu'il me semble que l'on devrait éviter de concevoir la discontinuité poétique qui en résulte comme un choix esthétique calmement assumé pour mieux céder la parole à des forces impersonnelles. C'est une telle interprétation que Laurent Fourcaut semble nous proposer, citant Maurice Blanchot pour mieux évoquer sa conception de la poétique de Tellermann :

> Sans doute il s'agit plus que jamais de laisser émerger dans la parole 'le Il sans figure [. . .] l'être anonyme, impersonnel', après avoir brisé les formes dans lesquelles le désir d'ordinaire se

> rassemble pour prendre *figure humaine*, et donc de s'abandonner au 'vertige' de l'indéterminé, à la dépossession de soi par l'impersonnel ("Esther Tellermann", 113 ; c'est Fourcaut qui souligne).

6 Sans chercher à entreprendre une analyse psychanalytique de la parole de Tellermann, et encore moins à suggérer que la poète soit en quelque sorte schizophrénique, il est tout de même intéressant de noter simplement, étant donné l'instabilité de la voix chez cette poète, le lien que Gilles Deleuze, parlant de Louis Wolfson, affirme croire exister entre la schizophrénie et l'acte de manger :

> Celui qui se nomme lui-même le malade ou le schizophrène 'étudiant en langues' éprouve l'existence et la disjonction des deux séries de l'oralité : c'est la dualité choses-mots, consommations-expressions, objets consommables-propositions exprimables. Cette dualité entre manger et parler . . . . se transporte et se retrouve . . . entre deux sortes de mots, de propositions, deux sortes de langages : la langue maternelle . . . essentiellement alimentaire et excrémentielle ; les langues étrangères, essentiellement expressives, que le malade s'efforce d'acquérir (Logique du sens, 104).

7 Michael Bishop souligne à juste titre le caractère foncièrement psychologique de l'œuvre de Tellermann, car il est vrai que la parole de la poète prend souvent son point de départ dans un "sentiment d'impuissance quant à la possibilité de mieux spatialiser, psychologiser . . . l'espace de l'être" ("Profondes marginalités" 99). C'est justement ce sentiment d'impuissance qui amène la parole de Tellermann à entreprendre inlassablement des tentatives pour psychologiser cet espace existentiel.

8 Dans l'entretien que Tellermann a accordé François Rannou, la poète évoquera ainsi l'acte poétique : "le projet lui-même, c'est-à-dire le désir d'écrire, est noué à la volonté de rechercher une identité, à la volonté de donner une place à un nom, nouer du sens à un nom..." ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p.).

9 Dans le même entretien Tellermann affirme qu'il existe des moments où

> la langue vient vraiment vous appartenir dans une fulgurance. Où vous avez l'impression de saisir, par la langue, de la pensée. Vous pensez par la langue. Vous pouvez parler d'inconscient, très certainement. Parce qu'il ne s'agit pas d'une élaboration théorique. Ce n'est pas le même travail que celui de la pensée conceptuelle – c'est le travail poétique. C'est-à-dire celui où la langue devient pensée, malgré vous ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p.).

association sémantique entre phénomène 'A' et phénomène 'B'. Selon une telle optique, il a certainement raison.

15 Dans son entretien avec François Rannou, Tellerman parlera ainsi de ses séries de poèmes :

> Je compose des séries de textes sur un temps qui m'est donné et la série correspond à ce temps. Je souhaiterais disposer d'une section plus longue. C'est à chaque fois un projet. Il y a de grands moments de blancs, de silence, et ensuite c'est le moment du voyage où la poésie se donne. La composition que vous ressentez dans les sections correspond à la composition de ce temps. Et c'est ce temps qui est le lieu. Pourquoi le voyage ? Parce que le voyage est un rythme. Donc le seul projet que je puis avoir avant de partir, c'est que la section ait autant de poèmes que de jours de voyage...Peut-être faudrait-il le comprendre comme une scansion, un moment séparé de la réalité courante, une sorte de hors temps d'une durée déterminée, qui se superpose à une unité de lieu donnée et qui vient impulser par le mouvement, le rythme...le rythme est essentiel à la composition de la section ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p.).

16 En effet, étant donné les séries de poèmes ponctuels, l'accent mis sur le rythme et les chiffres qui insistent simultanément sur le particulier et l'organisation générique, la poésie de Tellermann semble nous inviter à penser ce livre selon les perspectives qu'ouvre Gilles Deleuze dans Différence et répétition. En extrapolant, il me semble que Tellermann n'irait pas aussi loin que Deleuze dans sa théorie d'un mode qui sache dégager la répétition au sein de la différence. Dans sa conclusion, Deleuze décrit ainsi les modes qu'il croit possibles :

> les *attributs* sont irréductibles à des genres ou à des catégories, parce qu'ils sont *formellement* distincts, mais tous égaux et *ontologiquement* un, et n'introduisent aucune division dans la substance qui s'exprime ou se dit à travers eux en un seul et même sens (en d'autres termes, la distinction réelle entre attributs est une distinction formelle, et non pas numérique). On apprend, d'autre part, que les *modes* sont irréductibles à des espèces, parce qu'ils se répartissent dans les attributs d'après des différences individuantes s'exerçant en intensité comme degrés de puissance, qui les rapportent immédiatement à l'être univoque (en d'autres termes, la distinction numérique entre 'étants' est une distinction modale, et non pas réelle). N'en est-il pas ainsi du vrai coup de dés ? . . . . Il manquait seulement au spinozisme, pour que l'univoque devînt objet d'affirmation pure, de faire tourner la substance autour des

> modes, *c'est-à-dire de réaliser l'univocité comme répétition dans l'éternel retour* (387-388 ; c'est Deleuze qui souligne).

Si Tellermann reste toujours sensible à l'idée d'une unité vague qui puisse parfois se faire sentir, elle ne saurait ni affirmer un système de différences et de répétitions aussi prévisible et régulier, ni croire à un rythme si immédiatement disponible : si unité il y a dans le monde, c'est Tellermann qui – par le biais du rêve, de l'image, de la volonté de réaliser une certaine régularité existentielle – doit créer les conditions nécessaires pour faire sentir cette cohérence, malgré la difficulté d'un tel projet. La parole de Tellermann est peut-être plus proche, malgré d'énormes différences, de la ponctualité différenciante de la mécanique lyrique réclamée par Olivier Cadiot et Pierre Alferi dans le premier numéro de la Revue de littérature générale (voir la conclusion pour une discussion plus approfondie). Gilles Jallet, dans son compte rendu de Guerre extrême paru dans Le Nouveau Recueil semble avoir raison de proposer qu'Esther Tellermann, en se livrant dans son dernier recueil à des séries poétiques aux motifs récurrents,

> ne se donne pas pour but de construire un système cohérent, tout au plus s'agit-il d'une méthode d'investigation qui, loin de reconduire à la forme antique de l'épos, invente les règles d'une nouvelle forme poétique pour pouvoir écrire en toute liberté et témoigner avec lucidité (170).

Il n'empêche que la pensée de Deleuze et la poésie de Tellermann semblent se recouper dans la mesure où elles mettent l'accent sur le rythme créé par la récurrence.

17 Ainsi Michael Bishop de dire dans son étude récente, "Le Dire de l'être", que

> Le dire du poème s'attache à un geste de déchiffrement de l'événementiel, des traces de celui-ci . . . . Mais le paradoxe reste : le dire ne réussit qu'à hésiter entre les nombreux éléments de cette dérisoire évidence matérielle et le caractère toujours insaisissable, indicible de...ce *ce* qui est plutôt fonction ou principe ontologique, logique de l'être et de la présence, mais logique qui n'a plus rien de strictement physiologique, végétal, politico-spatial (55 ; c'est Bishop qui souligne).

18 Laurent Fourcaut, analysant le même passage, propose à juste titre, me semble-t-il, que "le substantif 'pierres' fait retour dans le syntagme 'en taille de'". Fourcaut en conclut pourtant qu'un

> véritable programme se trouve alors délivré au seuil du recueil : la minéralité étant le mode le plus opaque de la matière, le plus fermé au désir, le 'je' poétique promet au lecteur . . . de lui permettre de jouir mais à

> *distance* (par la double médiation de l'écriture puis du 'regard' de la lecture s'en repaissant) de quelque chose d'éclaté, conçu comme l'équivalent d'une matière cosmique . . . ce quelque chose qui n'est rien d'autre que le texte . . . ("Esther Tellermann." 113 ; c'est Fourcaut qui souligne).

J'affirmerais pour ma part que l'épigraphe de Distance de fuite semble chercher justement à nous rappeler qu'il ne faut pas privilégier le texte poétique comme le site d'une équivalence au monde, qu'il faut plutôt repousser le rêve séduisant d'une poésie qui saurait rassembler nostalgiquement les ruines d'édifices conceptuels éclatés. Au contraire, l'épigraphe semble insister qu'il s'agit d'apprendre à faire vraiment attention aux innombrables fragments du monde, à respecter leur irrémédiable inachèvement.

19 Tellermann dira lors de son entretien avec François Rannou que "la 'grammaire de l'identité', 'la recherche d'une autre naissance', la 'quête du Double', ce sont des expressions qui me dépassent maintenant . . . . Peut-être est-il difficile de parler de 'grammaire de l'identité'. C'est certainement un peu trop précis" ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p.). Il faudrait éviter donc de concevoir la parole de Tellermann comme étant le satellite d'une sorte de vérité négative, même si elle se montre sensible à une telle notion.

20 Voir à ce sujet le compte rendu de Guerre extrême de Jallet. Il s'y interroge sur ce qu'il appelle les 'séries' de Tellermann.

21 Dans son entretien avec François Rannou, Tellermann parlera ainsi de Pangéia et de Guerre extrême :

> J'ai souhaité pour *Pangéia* et peut-être encore plus pour *Guerre extrême* composer le poème comme une musique. Il y a une musique qui est celle du son noué au rythme, à la scansion, à la rapidité, à la violence de la formule. C'est toujours inattendu. Peut-être un jour il n'y aura plus cela . . . . Tout le temps est consacré à capter à partir d'une perception une formule qui viendrait se nouer au sensible, à la pensée et au son. Et au sens. Au sens du mot. S'il n'y avait pas une sorte de jouissance là, on n'irait pas rechercher ce moment-là ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p.).

CHAPITRE DEUX : JEAN-CLAUDE PINSON

Poète et professeur de philosophie, Jean-Claude Pinson est à cheval sur deux mondes : dès la parution en 1991 d'un premier recueil de poèmes chez Champ Vallon s'intitulant J'habite ici et la publication l'année précédente aux Presses universitaires de France de Hegel, le droit et le libéralisme, une première étude philosophique, Pinson se consacre alternativement – et souvent simultanément, même s'il n'en a pas l'air – à la création poétique et à la réflexion critique, se maintenant ainsi en équilibre entre ces deux pôles complémentaires[1]. En 1993 paraît chez Champ Vallon un deuxième livre de poésie intitulé Laïus au bord de l'eau, beau recueil suivi en 1995 par Habiter en poète, toujours chez Champ Vallon. Cet essai réfléchissant sur les tendances poétiques d'aujourd'hui a été très vite reconnu comme un ouvrage de référence indispensable pour ceux et celles qui voudraient, avec son auteur, "[*p*]*enser la poésie contemporaine*" en France (Habiter en poète, 4^{e} de couverture ; c'est Pinson qui souligne). Ont fait suite à cette étude si éclairante un troisième livre de poésie – Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages (Champ Vallon, 1997) – et un troisième essai critique intitulé À quoi bon la poésie aujourd'hui ? (Pleins feux, 1999). Etant donné ce goût prononcé pour le balancement entre analyse et création, entre prose et poésie, on ne s'étonnera pas d'apprendre que la parution en 2000, chez Champ Vallon, de son étonnant recueil de poèmes intitulé Fado (avec flocons et fantômes) a été suivie par la publication, vers la fin de 2002, de Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine (Champ Vallon), livre pénétrant qui "*prolong*[*e*] la *perspective inaugurée dans* Habiter en poète" pour mieux savoir si la poésie saurait devenir "*l'aiguillon d'une*

recherche de 'l'exacte vitesse de vivre'" (Sentimentale et naïve, 4e de couverture ; c'est Pinson qui souligne).

Mais de cette œuvre donc doublement riche, c'est surtout le volet critique qui semble avoir retenu l'attention de ceux et celles qui s'interrogent sur la poésie contemporaine. Habiter en poète, par exemple, a suscité plusieurs comptes rendus – ceux de Christophe Lamiot dans The French Review, de Thierry Bayle dans Le Magazine littéraire et de Christopher Elson dans Dalhousie French Studies entre autres – et se voit régulièrement cité par des critiques cherchant à situer tel ou tel poète ou les nouvelles directions de la production poétique contemporaine. Mais on semble faire peu à peu la découverte aussi de cette autre voix de Pinson qu'est sa parole de poète[2]. Henri Droguet de la Nouvelle Revue Française a été le premier à s'interroger sur cette oeuvre poétique, nous offrant une lecture très sensible de J'habite ici. Mais c'est Michael Bishop qui écrira le plus régulièrement autour de l'œuvre de Pinson : à partir de Laïus au bord de l'eau, la parution de chacun des recueils et des essais poétiques de Pinson occasionnera tantôt un compte rendu attentif dans World Literature Today, tantôt une mention dans les précieux survols d'année poétique que Bishop publie chaque automne depuis 1993 dans The French Review ; et, en compagnie de quelques autres oeuvres contemporaines, la figuration de Pinson fera l'objet de la pénétrante étude de Bishop qui paraît en 1997 dans l'Australian Journal of French Studies et qui s'intitule "Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being". Daniel Leuwers parlera à son tour de la poétique de Pinson avec sa perspicacité habituelle lors d'une communication qu'il a faite au Colloque international sur Yves Bonnefoy et la poésie contemporaine tenu en 1999 à l'Université Dalhousie, étude qui est parue en 2001 dans La Poésie française, aujourd'hui.

A cette analyse récente s'ajoute le compte rendu attentif d'Abrégé de philosophie morale que publie Arnaud Buchs dans La Revue des Belles-Lettres en 2000. Et Patrick Kechichian, qui se réfère souvent aux ouvrages critiques de Pinson dans ses excellents articles paraissant dans Le Monde des livres, nous offre dans ce journal sa lecture éclairante du dernier recueil de Pinson, Fado (avec flocons et fantômes). Toutefois, la réflexion critique sur l'œuvre poétique de Jean–Claude Pinson semble être encore un peu mince. J'espère donc que la présente étude aidera à attirer l'attention sur cette oeuvre novatrice et à en montrer quelques orientations et tactiques fondamentales.

Que risque-t-on donc de trouver chez Jean-Claude Pinson, poète ? Serait-il possible que la double fidélité de Pinson à l'expression poétique et à la réflexion philosophique, de par son rassemblement de différents discours et le souci d'équilibre intellectuel et existentiel qu'elle semble représenter, nous offrent déjà un premier aperçu des principes qui organisent son oeuvre spécifiquement poétique ? Diversité, rassemblement et équilibre : il est sûrement révélateur que la voix que l'on découvre dans J'habite ici, ce premier recueil de 1991, soit celle d'un homme qui se décide à briser le silence, à s'exprimer en poésie, à un moment où n'existent ni rassemblement, ni équilibre, l'acte poétique s'affirmant nécessaire lors d'une crise morale déjà en plein cours. Dans ces premiers poèmes qui se présentent comme de petites esquisses autobiographiques, le poète évoque les quinze années qu'il vient de consacrer à la lutte socialiste, mais en insistant sur ce moment où "il fallut bien voir la réalité en face" et accepter qu'eussent "disparu" définitivement ses "utopies" de jeune gauchiste un peu naïf, utopies qui l'amenaient à faire une "croix sur les plaisirs bourgeois" (JH, 12). Le poète semble chercher en effet à reconnaître pleinement cette implosion éthique,

contrastant son désarroi actuel avec ses certitudes de naguère à coups de "aujourd'hui" anaphoriques qui lui rappellent qu'il ne saurait plus concevoir sa vie de la même façon (JH, 11-15). Car la boussole morale et existentielle qui avait aimanté sa vie jusqu'alors ne le guide décidément plus à travers des eaux existentielles de plus en plus troubles. Loin donc de se présenter nostalgiquement comme un Icare socialiste dorénavant couvert de gloire par une noble défaite, le poète conçoit son 'moi' militant comme un "insecte" peu réfléchi palpitant "dans le faisceau d'un phare (celui au loin de l'avenir radieux comme on disait)" (JH, 12).

Mais la réflexion la plus frappante que fait le poète sur son ébranlement existentiel, c'est celle qu'il fait à la première page du recueil lorsqu'il songe aux "papiers enflammés" qu'il écrivait autrefois pour promouvoir la cause des ouvriers des chantiers de Saint-Nazaire. Car non seulement le poète avoue qu'"aujourd'hui sûrement [il] en aurai[t] honte", mais il constate aussi qu'en écrivant il a maintenant le curieux sentiment de passer "du feu à l'eau" (JH, 11). Changement d'élément qu'un Gaston Bachelard trouverait sans doute riche de signification et changement déjà suggéré en parallèle par le tableau d'Éric Fonteneau qui figure sur la couverture du livre directement en dessous de la formule 'J'habite ici' qui constitue le titre du recueil. Tableau qui semble donc fonctionner comme une sorte de précision visuelle de l''ici' déictique du titre, car cette image d'un paquebot en cale sèche, qui domine les ouvriers en train de le réparer, nous laisse deviner que l''ici' du titre est celui, mouvant, d'un homme qui a déjà subi des avaries en pleine mer existentielle et qui se prépare comme il peut à un lancement prochain[3].

Mais la liquidation des certitudes morales que la voix poétique croyait autrefois si solides ne donnera donc pas lieu à une plaisante croisade sur la mer de l'existence. Dans une vie où tout vient de tomber à l'eau, il sera urgent que le poète apprenne vite – et je me permets de citer déjà une formule touchante que Pinson emploiera trois ans plus tard dans Laïus au bord de l'eau – à gouverner, s'il le peut, ce "maigre esquif qu'[il] est" et qu'il a peut-être toujours été sans le savoir (LE, 61). Mais sera-t-il possible de le maintenir à flot sur un 'ici' houleux où n'existent pas d'amers rassurants[4] ? L'enjeu est grave, car il semble que ce ne soit rien de moins qu'une sorte de noyade existentielle que craint le poète. Cette peur de succomber aux remous épuisants de l'existence reste discrète chez Pinson, flottant le plus souvent juste au-dessous de la surface de ses vers. Sans essayer ni de faire de Pinson un poète maudit, ni de le présenter comme un désespéré crispé sur son angoisse, il faut tout de même signaler que les images de noyés et de noyades, de misère, de malaises et de mort se produisent assez régulièrement pour assombrir sensiblement la poésie du poète. "Un jour c'est sûr", nous dit-il, par exemple, "l'océan réchauffé / noiera la ville et ses jardins" laissant "bien peu de chances / qu'une colline émerge encore pour faire une île" (JH, 58), vision quasi apocalyptique chez un poète qui semble s'inquiéter de ce qu'un sort pareil l'attend sur le plan personnel. Si autrefois, en tant que jeune militant convaincu de la certitude d'un plus bel avenir social, le poète rangeait le sort de son côté, il semble le considérer dorénavant – au moins dans ses moments de découragement – comme un adversaire, comme un courant existentiel impitoyable qui tôt ou tard le submergera. Lorsqu'un matin le poète trouve dans le creux humide du lavabo un papillon de nuit aux ailes mouillées, il le voit immédiatement comme l'"envers sombre de [lui]" : se débattant, comme lui, au sein de son "destin"

implacable, le papillon est pris dans ce "fleuve qui coule emportant tout / les arbres et les noyés" (JH, 54) Il me semble donc qu'Henri Droguet a tout à fait raison de signaler dans son compte rendu de J'habite ici que, malgré la "forme d'acquiescement serein aux circonstances" que l'on ressent à la lecture de ce premier livre de Pinson, malgré "la mesure apaisée d'un *adagio*" qu'on peut y détecter, "l'on entend . . . tenace, secrète et déchirante, une fêlure" (CR de J'habite ici, 106)[5].

S'il est possible qu'un destin hostile joue ainsi contre nous, comment y faire face ? Dépourvu de ses anciens rêves socialistes, le poète a désormais peu de réponses et encore moins de solutions aux pénibles vérités existentielles dont il est tantôt témoin, tantôt victime. Ne sombre-t-il pas un peu plus dans une maladive "humeur de la nuit" (JH, 54), dans une sorte de spleen baudelairien, chaque fois qu'il voit, par exemple, la souffrance des chômeurs qui, "courbés sous la pluie", sont "impuissants à aiguiller leur vie" (JH, 13) ? Si, déraciné, il se fait "l'effet d'un campeur qui dort / sur un terrain qui penche d'où un certain malaise" (JH, 42), pendant combien de temps pourra-t-il continuer dans cette vie provisoire et déséquilibrée ?

Autant de questions que le poète doit se poser, et se poser d'urgence, car ce papillon, cet "excrément mauvais / d'un rêve qu['il] avai[t] fait", non seulement fournit-il au poète une image obsédante de l'éventuelle absurdité de sa vie désenchantée, mais, sorte d'"avant-courrier funèbre" de cette "chrysalide nuisible / qui patiemment attend son heure / quelque part dans l'infini du corps" (JH, 54), le papillon représente la soudaine proximité de cette mort qui vient fatalement à la rencontre du poète, mort considérée comme insensée et qui rendrait la vie encore plus absurde. Le pressentiment de l'approche de la mort fait parfois croire au poète qu'il vit un "[s]eptembre" existentiel,

une saison de la vie où les cosses noircies des genêts – ces "pinceaux trempés dans un godet de bile" – "annoncent la tristesse / des jours qui viendront raccourcis" (JH, 27). Dans ces moments où il croit participer "déjà" au "deuil . . . de l'été", Pinson se surprend à entendre les cris des étudiants qui fêtent la rentrée comme autant de "cris de porcelet qu'on sacrifie" et s'étonne de trouver dans son humeur de "légers effets / de guillotine" (JH, 27). Doit-il, peut-il, veut-il donc se débattre pitoyablement jusqu'à une mort démunie de sens à la manière de 'cet envers sombre de lui' qu'il a trouvé dans le lavabo (JH, 54) ? Pinson peut même imaginer – et le ton un peu souriant sur lequel il relate cette image ne devrait pas nous en faire sous-estimer la gravité – imaginer donc ce "jour de bile vraiment noire" où, se sentant "décidément trop lourdaud", il lui prendrait l'envie "de devenir diaphane et pour de bon / bascul[er] d'un plongeon sans retour" (LE, 57).

Il est loin d'être gratuit que l'eau et la noyade semblent s'associer dans l'esprit du poète au silence déroutant d'un monde avec lequel il ne sait plus dialoguer. C'est ce mutisme que Pinson souligne dans un poème de Laïus au bord de l'eau, page où la contemplation d'une noix ramassée lors d'une excursion faite sur une île au large de Saint-Nazaire se termine par une nouvelle vision d'une mort dans l'eau :

> . . . dans une noix il y a un cerveau nocturne
> qui croît à l'abri des vents
> une grange muette où logent les archives
> d'une terre entourée d'eau
>
> et ce silence remue en moi
> un vieil humus dont je ne sais quoi dire
> peut-être s'agit-il d'une ancienne frayeur
> qu'évoque le mot *noyer* béant sur son homophone (LE, 72).

L'acte poétique serait-il donc, sinon un moyen de couvrir ce silence, au moins une façon de ne pas succomber tout à fait à l'horreur paralysante qu'il semble inspirer chez le

poète ? Mais que peut-elle, la poésie, dans une telle circonstance ? Saurait-elle faire parler ce monde muet ? Peut-être vaut-il mieux commencer à répondre à ces questions en précisant tout d'abord ce que Jean-Claude Pinson n'attend pas de la poésie à ce moment où son 'maigre esquif' dérive dangereusement. Menacé de naufrage, Pinson n'est pas prêt à entreprendre un projet poétique qui risque de rendre sa situation encore plus instable. L'acte poétique pinsonien se situerait donc bien loin de celui de ce Rimbaud voyant qui poursuit le grand et risqué dérèglement des sens dans l'espoir de vivre une spectaculaire illumination ontologique : quand la noyade est proche "on ne tient pas trop à jouer les bateaux ivres" nous dit le poète, remarque dont le ton un peu badin ne devrait pas, encore une fois, nous cacher le sérieux de la situation (LE, 61). Espérant tout simplement "se maintenir à flot" (LE, 61), Pinson semble peu capable d'accepter l'invitation baudelairienne à faire un voyage vers des lointains purs et sensuels ou, pour situer les efforts de Pinson vis-à-vis de ceux d'un de ses contemporains, de faire de son esquif poétique cette barque bonnefidienne qui avance solennellement, oniriquement vers cette autre rive, celle de la Présence tant recherchée.

Si nous considérons les conséquences pratiques des métaphores du 'moi-navire' et de l''existence-mer' chères à Pinson, la poésie la plus nécessaire ne serait-elle pas celle qui lui permettrait de rester à la surface, de respirer, peut-être même de se déplacer horizontalement un peu sur la houle silencieuse de la vie ? Une poésie qui, tout en acceptant la liquidité instable de l'existence, tâcherait de s'appuyer contre elle, de l'utiliser comme support ?

C'est effectivement la vision d'une poésie pragmatique, capable de rendre son 'esquif' existentiel plus flottable, plus stable et par conséquent plus navigable, qui semble

intéresser Jean-Claude Pinson. Dans un poème important intitulé "Marine", Pinson, comme le ferait un peintre de marines, recourt de nouveau à la métaphore du navire pour se faire une image de lui-même, y affirmant chercher à développer une parole qui sache l'aider, sur la mer de l'existence, à "situer sa position" d'humain individuel, à "avitailler chaque jour le navire", à "prendre la météo en prévision / des brusques dépressions océanes" et à "résister" ainsi "au mal de mer de la vie" (LE, 61). Un projet poétique modeste mais on ne peut plus critique s'il s'avère réellement susceptible d'aider Jean-Claude Pinson à "naviguer dans la vie" (LE, 58). Nous avons dans cette notion métaphorique d'une navigation poétique à travers la vie une première indication de la visée que Jean-Claude Pinson assignera à sa poésie. Mais il me semble que l'on peut mieux saisir le sens de cette navigation poétique en se livrant à une considération attentive des retombées implicites déjà dans le titre du recueil inaugural de Pinson, titre qui oriente fortement toute son entreprise poétique.

'J'habite ici' : affirmation en apparence assez simple mais qui témoigne d'un profond changement chez un poète qui s'identifiait naguère plus volontiers au 'nous' de la collectivité, qui cherchait alors moins à habiter le monde qu'à le révolutionner et qui visait un avenir utopique plus qu'une vie menée dans un *hic et nunc* considéré comme insatisfaisant. La décision d'adopter le pronom de la première personne du singulier, non seulement comme premier mot du titre du premier livre mais aussi pour les besoins de l'énonciation poétique dans les trois livres de poésie qui vont suivre, cette décision sera déterminante pour l'élaboration d'une poésie de la navigation existentielle, lui conférant dès le départ l'un de ses paramètres de base. Le poète, quelques années plus tard, dans une suite de poèmes de Laïus au bord de l'eau intitulée "Autoportrait", essayant de

répondre à "la question d'un collègue [lui] demandant / pourquoi [il] écri[t] à la première personne" (LE, 57), semble affirmer qu'un souci d'honnêteté existentielle motive son emploi du 'je'. Car il semble avoir ressenti dans ses efforts de jeune gauchiste pour assimiler son identité d'individu à celle de la collectivité, dans ses efforts pour dire 'nous' plutôt que 'je', une certaine inauthenticité, voire une certaine lâcheté existentielle :

> Longtemps j'ai cherché mon salut dans la fuite
> dans un chant général
> ce ne fut pas très concluant
> je chantais faux je crois
> dans les défilés ouvriers
> plaçant ma voix trop haut
>
> désormais je parle en mon nom sans plus
> ne cherche plus l'abri d'un chœur où me fondre
> je dis *je* comme tout un chacun (LE, 59)

Mais que fuirait-on éventuellement en se fondant ainsi dans un 'nous' utopique ? De quoi se mettrait-on ainsi à l'abri ? En tenant pour acquise son appartenance à un 'nous' collectif, ne fait-on pas disparaître, comme par un coup de magie illusoire, les dilemmes souvent les plus troublants, les plus épineux de la vie, ceux que nous devons vivre individuellement et de jour en jour en fin de compte : le bonheur et le découragement personnels, sa propre mort, ses responsabilités envers soi et les autres ? L'emploi du 'je', loin d'être la preuve d'un narcissisme juvénile, est donc en fait la déclaration courageuse d'un poète qui cherche à assumer sa responsabilité d'homme individuel et à faire face aux défis existentiels de taille que nous devrions tous relever, et devons relever seuls, en fin de compte.

"[J]e dis *je* pour ne pas usurper / une place qui ne serait pas la mienne", nous dit donc le poète quelques pages plus loin dans "Autoportrait" (LE, 62). Mais il reste

encore, paraît-il, à découvrir cette place qui serait la sienne, car ayant passé sa jeunesse à s'oublier dans l'action collective militante, le poète ne sait plus trop en quoi consiste son 'moi'. C'est donc tout d'abord pour faire la connaissance de cet être jusqu'alors supprimé que le poète adopte le 'je', ce pronom personnel lui permettant – la formule est presque montaignienne – de "[s]'adresser de plus près / . . . à [lui]-même" (LE, 62)[6]. Ce choix de pronom devient donc emblématique d'une tentative générale d'auto-découverte, projet qu'il avoue en toute franchise dès les premières pages de J'habite ici :

> Certes aujourd'hui mes soirées
> ne se passent plus en réunions
>
> j'aime mieux rester dans le silence de mon bureau
> même si sans doute je me sens un peu coupable
> de ne passer mon temps qu'à cultiver des états d'âme (JH, 15).

Ausculter ce 'moi' inconnu, découvrir ses besoins, ses désirs, ses craintes pour mieux se permettre de "situer sa position", d'assumer cette place particulière qui est la sienne, telle sera une des principales conditions de toute navigation poétique qu'entreprendra le poète (LE, 61). Mais ces auscultations verbales d'un 'moi' à la fois méconnu et en pleine évolution seront d'autant plus délicates qu'elles viseront à favoriser non seulement la découverte de soi, mais aussi, et en même temps, une certaine habitation du monde par le poète. A l'encontre peut-être d'un Montaigne, Pinson cherche à mieux se comprendre tout en s'ouvrant, dès le départ, au monde qui l'entoure. S'il essaie d'ausculter son 'moi', Pinson semble se retirer moins dans une sorte d'arrière-boutique pour le faire. Comme Baudelaire, Pinson comprend que tout dépend "[d]e la vaporisation et de la centralisation du *Moi*" (Œuvres complètes, volume 1, 676 ; c'est Baudelaire qui souligne) et qu'il s'agit pour le sujet moderne, comme nous le propose

Jean-Michel Maulpoix, d'essayer de réaliser un certain équilibre au sein de ces deux tendances contraires si l'on veut habiter le monde de façon authentique[7].

Lorsque évoqué dans un contexte poétique, le verbe 'habiter' fait penser immédiatement à la célèbre formule de Friedrich Hölderlin – "dichterisch wohnt der Mensch" ou "l'homme habite en poète" (Hölderlin cité par Heidegger, Essais et conférences, 224) – et peut-être surtout aux propositions philosophiques connexes de Martin Heidegger. S'inspirant du vers de Hölderlin, Heidegger s'interroge sur les conditions d'une véritable habitation de l'être, sur cette convergence de la terre, du ciel, des divins et des mortels qu'il appelle 'das Geviert' ou le 'Quadriparti' (Essais et conférences, 176). "[S]auver la terre, accueillir le ciel, attendre les divins, conduire les mortels, ce quadruple ménagement est l'être simple de l'habitation", nous propose Heidegger dans son essai capital s'intitulant "Bâtir Habiter Penser" (Essais et conférences, 190-91). Et c'est la poésie, selon Heidegger, qui, "en tant qu'elle mesure" la réalisation de ces quatre conditions et veille sur leur ménagement, serait "le 'faire habiter' originel", "la puissance fondamentale de l'habitation humaine", servant ainsi à "édifie[r] l'être de l'habitation" (Essais et conférences, 242-44).

Cette vision d'une poésie à la recherche de l'habitation d'une ultime "Unité *originelle*", d'une ontologie universelle, a eu énormément d'influence, on l'a amplement reconnu, sur les poètes français de la deuxième moitié du 20^{e} siècle (Essais et conférences, 176 ; c'est Heidegger qui souligne)[8]. A la fois poète et philosophe, Pinson est évidemment très conscient de l'allusion implicite dans son choix du verbe 'habiter' – d'ailleurs il parlera longuement du 'habiter' heideggerien quatre ans plus tard dans Habiter en poète. Mais si Heidegger conçoit l'habitation comme un acte qui se centre

idéalement dans un lieu et qui s'organise autour de l'édification d'une structure, Pinson semble détourner le verbe 'habiter' de son sens heideggerien en l'utilisant dans le contexte d'un effort pour se maintenir à flot sur la houle de l'existence. C'est à la fois signaler, me semble-t-il, que le poète cherche à faire plus que de survivre simplement à son naufrage éthique et existentiel et que l'habiter heideggerien doit être repensé en termes moins virtuels pour tenir compte de conditions existentielles sensiblement moins idéales[9]. Pinson entoure donc son verbe d'une double relativité : le 'je' d'un sujet précis qui se cherche et la case vide d'un 'ici' déictique, déictique dont l'inhérente instabilité du signifié n'est qu'accentuée, nous l'avons vu, par cette image de mouvement anticipé qu'est le paquebot en cale sèche figurant en dessous du titre. Si la formule de Pinson manque, elle aussi, de complément d'objet direct, c'est pour mieux l'ouvrir à la nécessité de savoir vivre une multiplicité de tels compléments.

Car Pinson semble vouloir adapter la virtualité et la verticalité ontologiques implicites dans les actes d'habiter et de bâtir préconisés par Heidegger à une progression horizontale plus imprévisible, plus spatiale, plus transitive qui lui permettrait de se sauver de la noyade, de commencer à se déplacer sur cette mer agitée qu'est sa vie désenchantée. Projet donc à la fois plus modeste et plus ambitieux que celui de Heidegger : en relativisant l'acte d'habiter, Pinson semble renoncer à la poursuite d'une ontologie absolue, oui, mais l'habitation qu'il semble vouloir réaliser est autrement difficile. S'il arrive, comme l'a affirmé récemment Patrick Kechichian, à développer une poétique de l'existence (le mot 'ontologie', avec ses connotations d'un essentialisme existentiel, ne semblant pas vraiment convenir à la notion de navigation individuelle et quotidienne chère à Pinson) [10], poétique qui lui permette de se maintenir à flot, d'éviter la noyade,

cette poétique pragmatique sera d'autant plus crédible qu'elle se sera formulée et continuera à se formuler, inlassablement et avec souplesse, selon les conditions volatiles et souvent déconcertantes d'un 'moi' aux humeurs changeantes et d'un *hic et nunc* à jamais évoluant.

Seront exigées, par conséquent, de continuelles révisions, d'incessants ajustements faits toujours provisoirement, en cours de route, et sans que le poète soit jamais sûr au préalable de leur efficacité. Seront donc nécessaires chaque jour des choix existentiels faits sans le support conceptuel d'un Quadriparti, des décisions tactiques prises selon des valeurs personnelles encore à développer et sans cesse à reconsidérer. En essayant d'habiter un 'ici' mouvant, comme à bord de ce navire de Fonteneau qui sera prochainement lancé à l'eau, Pinson semble nous suggérer qu'il s'attend moins à ce que la poésie l'emmène vers l'extase unificatrice de l'Etre heideggerien ou la Présence momentanée du lieu bonnefidien qu'à ce qu'elle l'aide à naviguer moralement, personnellement, à faciliter son horizontale mise en route quotidienne à travers un 'moi-ici' liquide qui se transmue à chaque instant[11].

Et pourtant à l'intérieur du verbe 'habiter' pinsonien retentissent tout de même, comme nous le signale Daniel Leuwers, des échos de quelque chose de la haute ontologie heideggerienne[12]. Si Pinson vise à voguer poétiquement parmi les détails d'une existence reconnue comme étant relativisée par son caractère spéculatif, ce ne sera pas, comme je l'ai dit tantôt, une simple question de survie matérielle ou d'hygiène thérapeutique : s'il accepte que l'on doive "puiser dans l'ordinaire des jours / de quoi rincer ce qu'on appelle une âme", il déclare tout de même au début de J'habite ici que ces "poèmes prouveraient / qu['il] cherch[e] autre chose" encore (JH, 12). Pour qu'une telle traversée existentielle

soit viable à long terme, elle devra permettre au poète de connaître, de temps en temps, sinon l'unité cosmique recherchée par Heidegger, au moins la sorte de reviviscence que pourrait engendrer un engagement sensé dans l'existence ici-bas, engagement déjà implicite dans ce mariage du 'je' et de la déictique 'ici' qui s'effectue à travers le verbe 'habiter', mariage susceptible de permettre une multiplicité d'interactions transitives et réciproques entre 'moi' et monde[13]. Si Pinson ne vise pas la plénitude de l'Etre chère à Martin Heidegger, cette plénitude lui paraissant trop parfaite, trop impossible, il "essai[e]" tout de même de "comprendre / le sens de vivre ici" en tant qu'être humain individuel, sens qui serait éventuellement d'autant plus pertinent qu'il "l'invente[rait]" lui-même en naviguant "au gré des éclairages / qui changent à tout instant" (JH, 12). Il s'agit donc chez Pinson, comme le souligne Henri Droguet, d'"inventer un langage qui dise l'instabilité retrouvée d'un authentique rapport au monde *réel*" (CR de J'habite ici, 106 ; c'est Droguet qui souligne). C'est cette sorte de sens personnel (compris à la fois, me semble-t-il, comme signification et orientation), tempéré, particularisé par les difficiles et changeantes vérités du 'moi' et du *hic et nunc*, qui risque de permettre au poète de dire parfois même avec une certaine sérénité, 'J'habite ici'.

A partir de cette brève considération du titre du recueil, nous pouvons déduire que la navigation existentielle que Jean-Claude Pinson vise dans "Marine" semble impliquer, *sine qua non*, l'acceptation de sa responsabilité individuelle de découvrir un 'moi' en pleine évolution entre passé et présent, et cela pour mieux développer, lui-même, des stratégies existentielles aptes à lui permettre de se renflouer parmi les courants d'un ici et maintenant fluide. En demandant à la poésie de l'aider à traverser pragmatiquement, syntagmatiquement les eaux vives de son 'moi' et de l'existence quotidienne, de l'aider

aussi à développer une éthique personnelle qui le situerait au-dessus d'un simple matérialisme abruti, le poète se distingue sur le plan modal de la ponctuation poétique plutôt abstraite d'un Pierre Alferi, de l'ouverture négative d'un Jean-Marie Gleize, aussi bien que de la sombre mélancolie d'un Jean-Michel Maulpoix par exemple, et se rapproche davantage peut-être des efforts incertains et changeants de poètes errants et actifs tels Jacques Réda ou Yves Leclair, cherchant un peu comme eux à découvrir les valeurs qui lui permettraient de gouverner le maigre esquif de son existence, de le faire avancer, aussi courageusement que possible, à travers une existence océanique. Trouver un moyen après le naufrage des valeurs d'hier de naviguer poétiquement aujourd'hui, de naviguer pour pouvoir dire et vivre chacun des trois éléments changeants de cette affirmation relative qu'est 'J'habite ici' : c'est cette visée chez Jean-Claude Pinson que je me propose de suivre dans le reste de la présente étude.

Quel serait donc au juste l'apport réel de la poésie à une telle entreprise ? Quelles modalités poétiques seraient susceptibles de permettre une telle navigation ? Se peut-il que "Reportage", le titre du premier poème de J'habite ici, soit révélateur des procédés que le poète mettra au service de ses bordées verbales ? Que l'on considère ce titre alternativement comme le signe d'une douce provocation ou d'une douce auto-dérision, toujours est-il qu'il annonce un désir d'écrire aussi loin que possible de tout essentialisme mallarméen. Et nous n'aurions pas tort de nous attendre à trouver chez Pinson de francs états des lieux mettant en relief la réalité rugueuse et circonstancielle qui l'entoure. Mais regardons un peu le poème que l'on trouve sous ce titre :

> Il y a environ quinze ans j'arrivais ici
> nous avions loué une petite maison
> dans un lotissement ouvrier à deux pas de la mer

c'était un beau jour de printemps je crois
mais je ne sais plus si on apercevait
avec autant de netteté qu'aujourd'hui
la côte en face et sa frange de pins
devant laquelle passent les cargos (JH, 11).

Bien plus que du simple reportage, ce premier poème se met tout de suite à reconstituer une vie et à méditer les valeurs existentielles qui l'aimantaient. La teneur très personnelle, très confessionnelle – on est tenté de dire autobiographique – qu'adopte la voix pinsonienne dès cette toute première strophe s'avérera caractéristique des trois premiers livres de poésie de Pinson. Et à un tel point qu'on a tendance, malgré soi, à prendre la voix poétique et son passé pour ceux de Jean-Claude Pinson lui-même. Mais sans chercher à confondre le passé de l'auteur avec celui de sa voix d'énonciation, il me semble que l'on pourrait peut-être tout de même hasarder l'idée que la vie de la voix poétique soit en quelque sorte la matière même du livre. Ce rapprochement des efforts de Pinson et de ceux de Montaigne semble nous offrir une première prise sur les modalités poétiques qu'adopte Pinson pour élaborer une parole navigatrice.

Comme Montaigne, Pinson semble essayer, par le biais de l'écriture, de s'entretenir, de "[s]'adresser de plus près...à [lui]-même" (LE, 62). Si, au verso de la couverture de Laïus au bord de l'eau, on caractérise J'habite ici, après-coup, comme le "premier volet de la sorte de journal poétique qu'il [Pinson] poursuit ici" (LE, 4^{e} de couverture), c'est parce que l'acte d'écrire pinsonien semble viser, par le biais d'un tel journal, à animer un dialogue entre la voix poétique contemplative et son 'moi' vivant. Bien que Pinson se dédouble rarement de façon explicite, on dirait que c'est pour nous signaler que le poème sera conçu comme un lieu d'échange entre la voix poétique et son

'moi' que le poète s'adresse de toute évidence à lui-même en se tutoyant tout au long de la deuxième page de J'habite ici :

> Longtemps tu vécus pris comme un insecte
> dans le faisceau d'un phare (celui au loin
> de l'avenir radieux comme on disait) . . . .
> aujourd'hui tu essaies de comprendre
> le sens de vivre ici (JH, 12).

Mais on aurait tort de croire qu'il s'agit chez Pinson de donner libre cours à une sorte de dialogue nostalgique et narcissique obéissant aux caprices d'un 'stream of consciousness' sentimental et indiscipliné : ni la simple dérive poétique, ni le retour en arrière, ni l'engouement pour soi-même ne semblent se prêter à la navigation existentielle que le poète voudrait entreprendre. Au contraire, une logique tout autre semble gouverner cette parole désirant habiter individuellement, relativement, horizontalement le monde : on remarque très tôt en lisant Pinson que la rhétorique d'une sorte d'argumentation semble souvent – à coups de 'mais', d''ainsi', de 'certes', de 'pourtant', de 'et puis' et d'autres conjonctions et adverbes – relier les strophes les unes aux autres. C'est comme si l'acte poétique servait à permettre au poète de développer à tâtons une série de constats provisoires faits à partir d'exemples précis tirés d'un passé vécu par la voix poétique. Quel serait cet argument qui se mènerait à l'intérieur du journal intime poétique de Jean-Claude Pinson ?

Pour y voir plus clair, examinons à titre d'exemple "Saisons", la deuxième suite de J'habite ici. Le mouvement s'ouvre par une sorte d'assertion, voire de thèse, que le poète va s'efforcer de soutenir dans les poèmes qui vont suivre, se référant, pour ce faire, aux manifestations particulières de l'évolution d'un cycle saisonnier :

> Depuis que j'ai laissé tomber l'Histoire

> comme un mauvais amant mais m'aimait-elle vraiment
> elle avec sa grande hache (le mot n'est pas de moi bien sûr)
> je suis plein d'attention – tant pis si c'est commun, mesquin
> pour le cours des saisons (JH, 19).

A la page suivante, dans un poème intitulé "Saison des civelles", le poète évoque une promenade faite en mars, promenade au cours de laquelle il voit des civelles qui, revenues de très loin, remontent la Loire. S'émerveillant de cet improbable voyage annuel, la voix poétique se demande si elle pourrait s'appuyer sur cet exemple pour poser

> . . . la question de savoir s'il y a un sens
> à dire qu'une intention quelconque a présidé
> au long voyage des civelles
> comme si quelque main anonyme
> et connaissant les cartes marines
> les avait guidées jour après jour
> depuis qu'elles sont confiées
> aux bras infatigables du courant (JH, 21).

Comme si elle doutait qu'une telle hypothèse soit tenable, la voix poétique ne la reprend pas, se retranchant immédiatement pour tirer de ce même exemple une autre conclusion, plus modeste celle-ci, mais plus vérifiable aussi :

> Ainsi je fais moins fi des variations du temps,
> sèche avec le vent d'est, revis lorsqu'une dépression
> approche son haleine, humecte l'horizon
> d'un front bas de nuages (JH, 22).

Mais encouragé par cette impressionnante et presque sublime certitude que constitue le retour annuel des civelles, le poète songe encore à l'idée que de tels ordres organiseraient un peu ce monde nouvellement redécouvert après la chute des utopies idéologiques. Il affirmera donc quelques vers plus loin à quel point il désire trouver au sein de ce monde des indices d'harmonies universelles :

> on dirait même que les viscères sont prêts
> (pourtant les miens sont franchement athées)

> à écouter la pluie et son crépi jeté
> évanescent sur les fenêtres
> comme une aria céleste (JH, 22).

Mais craignant de s'être enthousiasmée jusqu'à perdre une certaine crédibilité, le poète se rattrape immédiatement, objectant que "c'est évidemment trop dire" (JH, 22).

Malgré ces quelques réserves et réticences, les poèmes de "Saisons" réussissent à créer l'image d'un poète désormais attentif aux phénomènes naturels qui l'entourent. Mais à peine le mouvement "Saisons" se conclut-il que la voix poétique enchaîne immédiatement dans le mouvement suivant, "In libris ex libris", comme pour parer un reproche auquel elle semble s'attendre, comme si le passage d'un mouvement à l'autre n'était qu'une simple pause dans une sorte de développement argumentatif. Voici son curieux aveu :

> Mais au fond quelle que soit la saison
> j'hiberne en mon bureau philosophie oblige
> je n'ai pas dit sagesse
> quoiqu'il y ait le plaisir de régner
> sur l'assemblée des livres dont je fais provision
> comme si c'était en prévision d'un siège
> qui un jour finirait par me cloîtrer tout à fait (JH, 41).

Mais aussitôt cette vérité avouée, le poète reprend son argument :

> pourtant je me ménage de réguliers printemps
> sors voir la boîte à lettres, pousse parfois au port
> invente des prétextes pour faire un tour en ville . . .
>
> ajoutons le lycée où je me rends ponctuel
> pour sans trop de sueur au front gagner mon pain (JH, 41).

Que penser de cet argument qui dépasse spontanément l'unité formelle des poèmes, qui semble se développer sur le vif, comme s'il répondait, avec chaque exemple, chaque concession, chaque nouvelle affirmation, à des arguments contraires qui, sans être

prononcés, sont néanmoins sous-entendus ? D'un côté nous retrouvons l'argument de la voix poétique, argument qui semble chercher généralement à favoriser une ouverture contemplative et plus ou moins confiante vers une vie qui s'ancrerait dans le monde sensible, mais qui, lors des moments de découragement, peut basculer parfois dans une formulation plutôt tragique de sa condition mortelle ; de l'autre, une présence muette qui semble tantôt contrer les élans trop enthousiastes ou élégiaques de la voix poétique, tantôt sanctionner des affirmations plus prudentes et tenables. Si, comme le poète nous invite à le faire, on conçoit le poème pinsonien comme une page de journal où la voix poétique peut s'adresser à elle-même, il semble que ce soit le 'moi' silencieux de cette voix, cet "animal" (LE, 57), ce "faux frère" rendu plus farouche et sceptique par la dure perte des rêves et des certitudes de jeune socialiste (LE, 59), qui débat silencieusement avec la parole explicite d'un poète qui cherche à se mêler au monde du *hic et nunc*. Le poète évoquera ce mariage de sa voix poétique et de son 'moi' dans le passage suivant de Laïus au bord de l'eau, mariage si intime que le terme 'moi' peut changer de sens, servant à désigner tantôt le 'faux frère', tantôt le 'je' de la voix poétique :

> je dis *je* comme tout un chacun
> m'expose un peu plus à l'écrire
> quoique hésitant beaucoup
> à exhiber aux yeux de tous
> ce faux frère aux humeurs nuageuses
> mécontent des faux jours que font
> mes vers trop élégiaques . . .
> où on le voit qui revient amoché du ciel
> éboulé des illusions
> quand il n'a plus qu'à replier en catastrophe
> le grand spi de son moi imprudemment gonflé (LE, 59).

Mais loin de représenter un antagonisme rancunier ou un clivage schizophrénique, les deux arguments que l'on trouve chez Pinson – le premier explicite, le deuxième

implicite – constituent un seul discours familier né de leur interpénétration intime. Et c'est justement de 'laïus' que Pinson, par le biais du titre de son prochain recueil, Laïus au bord de l'eau, caractérisera ses poèmes. Car si le "poète proférant des oracles" ne semble plus avoir cours dans un monde devenu si incertain, Pinson semble deviner dans le "discours qu'on se tient à soi-même en marchant" (c'est ainsi que l'on précise le sens de 'laïus' au verso de la couverture du recueil) une stratégie poétique coopérative apte à favoriser la navigation existentielle (LE, 4e de couverture). Mais comment ce discours, formulé par une voix poétique débattant avec ce 'faux frère' qu'est son 'moi', permettrait-il au poète d'effectuer la navigation à deux qu'il envisage dans cette page d'"Autoportrait" où il s'imagine allant au secours de son 'moi', celui-ci étant sur le point de se noyer ?

> je ramènerais moi-même ce maudit moi
> sur la berge sans peine
> car nous ne pesons que le poids d'un seul
> et nous continuerions ensemble
> à naviguer dans la vie
> mon double et moi
> à parler d'une seule voix. (LE, 57-58).

A une époque où le mot "discours" a souvent tendance à comporter soit les valeurs péjoratives d'une sorte de langage stérilement idéologique et fermé, soit cette dérive scripturale que lui attribuent Roland Barthes et Jacques Derrida, l'emploi du terme chez Pinson risque de surprendre. Mais c'est justement la notion d'un discours poétique qui constitue une bonne partie de l'originalité de ce poète relativement à ses contemporains. Examinons donc de près cette curieuse idée du discours et les rapports qu'elle entretiendrait avec les efforts du poète pour naviguer dans la vie.

S'il est sans doute naïf de prétendre que le discours pinsonien n'est pas idéologique ou théorique – le poète est après tout à la recherche d'arguments qui lui permettraient de mieux habiter le monde, d'inventer un sens pour une vie menée horizontalement, loin de toute verticalité angélisante, hygiénique – nous venons de voir qu'il s'agit chez Pinson d'une idéologie existentielle faisant encore l'objet d'énormément de négociations entre la voix poétique discursive et son 'moi' muet, d'une idéologie aussi fluide que les circonstances changeantes de la vie. Comme nous le signale Michael Bishop, le discours que mène la voix poétique de Pinson est déstabilisé par le processus dialectique dans lequel il s'inscrit, plus implicitement qu'explicitement[14]. Mais pour celui qui se plaint que "ne f[û]t pas très concluant" le "chant général" auquel il participait autrefois, à quoi bon un discours rendu si peu définitif par son encadrement dans une continuelle négociation dialectique (LE, 59) ?

Si le discours, tel que Pinson le conçoit, ne lui permet pas de tirer de fermes conclusions morales et existentielles, il semble offrir d'autres avantages au poète navigateur. Cette voix poétique qui, à partir d'exemples existentiels personnels, négocie continuellement, avec son 'moi', son 'faux frère', des façons d'assumer – lucidement mais favorablement – la vie, qui négocie donc la façon de penser et de vivre la coulée des circonstances, cette voix réalise, par le truchement d'un discours prônant l'ouverture existentielle, une parole dynamique et dynamisante : cette poésie foncièrement dialectique et incertaine ne saurait diriger le poète vers des 'ports' ontologiques sûrs, non, mais l'énergie empirique de ce discours qui s'appuie constamment sur des évaluations personnelles de l'évidence existentielle sert à pousser le poète et son 'moi' en avant, les yeux ouverts et l'esprit en alerte vers la considération de nouveaux 'rivages' qui leur sont

propres, vers la contemplation de nouveaux moments personnels susceptibles de nourrir leur commun discours. A la fois discursive et dialogante, la parole négociatrice qui va zigzagant, louvoyant, avec son 'moi' à la rencontre de la vie, cette parole met le 'maigre esquif' du poète et de son 'moi' en mouvement parmi les courants d'une existence à jamais en devenir, tirant ainsi profit de la considérable force pulsionnelle de la réflexion dialectique. Si Pinson parvient à 'discourir', il me semble que c'est en revalorisant ce verbe selon l'acception de son ancêtre latin : élaborer une parole ambulante, se tenir un discours en marchant, n'est-ce pas rejoindre quelque part la notion de 'courir de différents côtés' que signifie *discurrere* (Imbs et Quemada, tome 7, 265) ?

Mais on aurait tort de confondre cette tentative courageuse pour se propulser – discursivement, oui, mais sans rassurantes mappemondes ontologiques, religieuses ou existentielles – vers les particularités changeantes de la vie avec une fuite en avant qui permettrait tout simplement au poète de s'oublier. Au contraire, ce discours qui vise à naviguer à travers l'existence est d'une nature décidément auto-réflexive, auto-instructive, auto-cumulative, comme si le poète cherchait à réaliser une solide et consciente continuité malgré les bordées qu'il est constamment obligé de faire. Quelle serait donc cette continuité personnelle discursivement élaborée et quel serait son apport à la navigation existentielle si importante au poète ?

Si, par le biais de sa progression syntagmatique, le discours vise normalement le développement logique et continu d'une thèse, nous ne trouverons évidemment pas dans le discours négocié de Pinson la belle continuité linéaire d'un argument télescopé et téléologique allant droit vers un terminus conceptuel. La continuité du discours de la voix poétique de Pinson semble découler d'une inclusivité syntagmatique née de son

inconclusivité idéologique. La souplesse conceptuelle de ce discours qui cherche à aider le poète à assumer la vie selon des valeurs identitaires qui seraient toujours à (re)découvrir et à (re)négocier au jour le jour, cette souplesse permet au poète d'essayer d'aborder l'existence (ou, plutôt, l'oblige à l'aborder ainsi) selon une multiplicité de manières. La continuité discursive chez Pinson est donc moins celle du développement logique d'*une* idée apte à permettre au poète d'assumer sa vie et son identité au sein du *hic et nunc* que la continuité implicite dans cet enchaînement syntagmatique qui accumulerait progressivement une quantité de telles idées au sein d'un plus grand argument global visant l'engagement dans la vie. Si le discours idéologiquement souple aide le poète à naviguer existentiellement, c'est que tout moment de l'existence, toute pensée, tout sentiment, risque de faire avancer cette réflexion agile. "Sinueux", ce discours prospectif et empirique "se nourrit de tout et de rien" – d'"un banal déménagement", de "quelques mots de Mallarmé qui donnent à méditer", d'"un rituel dépôt de chrysanthèmes, un jour de Toussaint, sur la tombe d'un aïeul", par exemple (LE, 4^{e} de couverture) – développant ainsi avec le 'moi' du poète une multiplicité de stratégies particulières tout en les reliant sinueusement, syntagmatiquement, à l'intérieur d'un argument global qui prône l'ouverture vers la vie, argument nécessairement malléable, oui, mais d'autant plus riche. Comme tout bon navigateur, le poète qui mène ce discours se sert donc des conditions locales – tout ce qui est présent à son esprit, à son cœur, à ses sens, que ce soit souvenir ou circonstances immédiates – pour continuer à progresser dans le sens général qu'il vise, changeant provisoirement de cap au besoin et selon une expertise de plus en plus large et variée.

Il s'agit donc chez Pinson non pas d'une continuité découlant de la rigoureuse application d'une idéologie précise mais de celle qui résulte d'une accumulation de petites avancées obliques effectuées grâce à une diversité de petites stratégies et tactiques qu'Henri Droguet caractérisera comme "moyens de bord" (CR de J'habite ici, 106) [15]. Tout en visant l'ouverture de façon générale, le poète cherche à naviguer parmi les circonstances immédiates de son être, s'accordant ainsi l'avantage d'essayer de procéder par petites étapes éventuellement réalisables, quitte à renoncer à la notion d'une trajectoire existentielle artificiellement linéaire et définitive. N'est-il pas plus probable que l'on réussisse à négocier avec son 'moi' une succession de façons relatives et, par conséquent, modifiables de penser, vivre et assumer des événements particuliers – ce "chien [qui] flaire en lisière du bois" (LE, 79), ces "logiques extraordinaires" exposées par un "fort savant conférencier" un jour à la faculté où travaille le poète (LE, 36), le "ciel clair de février" qui est d'une lumière "surexposée" (JH, 71), par exemple, – plutôt que si l'on tente d'élaborer une seule et définitive ontologie cherchant à se montrer valable dans toutes les circonstances ?

Avant de reprendre cette notion d'une continuité faite de petits louvoiements, de petites avancées à direction variable, examinons quelques-unes des petites tactiques qui, sans jamais se réduire à de simples recettes ou à des modes d'emploi, semblent permettre au poète d'assumer ces petits événements qui, pris ensemble, constituent son existence. Comment le poète aborde-t-il le chien qui flâne à l'orée d'un bois dans Laïus au bord de l'eau, par exemple ? Ce petit moment est évoqué dans un mouvement s'intitulant "Deux paysages flamands du Musée de Nantes", mouvement écrit sous le signe du précepte d'Eugène Fromentin cité en épigraphe : "'[l]e plus petit pays scrupuleusement étudié

devient un répertoire inépuisable, aussi fourmillant que la vie'" (LE, 77). S'inspirant du regard pénétrant que certains peintres attentifs savent porter sur le monde qui les entoure, le poète cherche à développer un regard poétique tout aussi aiguisé, à le doubler d'ailleurs de ce regard neuf d'autrui, à remarquer, apprécier, et ainsi assumer de bon cœur le pullulement phénoménal d'un monde familier qui recèlerait peut-être une certaine richesse négligée. Ainsi, le chien, le poète "le voi[t] comme s'il était tout droit sorti de ce / tableau de Van Alsloot" du XVII^{e} siècle où le peintre flamand nous offre une vue à la fois panoramique et minutieuse de l'abbaye de la Cambre (LE, 79). Par le biais d'une sorte d'opération métaphorique, le chien devient donc en quelque sorte doublement présent. Et ainsi, le bois devant lequel le chien se promène, ce bois surplombé d'un "ciel de cristal bleu" oriente la réflexion du poète vers une

> miniature médiévale
> sans doute à cause de l'enluminure
> très vive que fait au bord de la futaie
> l'alignement de quelques baraques de chantier rouges et
> jaunes (LE, 79).

Mais si le poète espère apprécier davantage le monde en adoptant le regard de tel ou tel peintre étranger ou telle ou telle conception étrangère de la peinture – il évoquera donc aussi un vieux et misérable réfugié espagnol comme étant "[t]out droit sorti d'un Ribera" (LE, 103) ; une fille qu'il cherche à séduire comme une Hélène Fourment, l'amante célèbre de Rubens (LE, 105) ; un rouge-gorge sautillant comme un artiste qui "fait de *l'action-painting*" (LE, 80), par exemple, – il me semble que ce n'est ni pour substituer au réel ces diverses visions artistiques, ni pour se livrer à je ne sais quelle moquerie ironique de choses, de bêtes et de personnes qui sont presque toujours très simples, voire humbles. Au contraire, le poète recourt métaphoriquement à l'art de

certains peintres pour mieux faire ressortir et reconnaître ces détails lumineux du monde, pour mieux accéder à ce qui, chez ces gens et au sein de ces phénomènes modestes, risque de l'émerveiller, de le revigorer.

S'instruisant ainsi du regard sensible de certains peintres étrangers, s'encourageant d'hommages à la simplicité, voire à la pauvreté, déjà effectués dans le domaine de la peinture, le poète tente très souvent de mettre en oeuvre une parole qui saurait adhérer, *grosso modo*, à l'ouverture implicite dans les valeurs artistiques qui sous-tendent la notion horacienne d'*ut pictura poesis*, formule célèbre qui sert d'ailleurs de titre à un poème de J'habite ici (JH, 49). Loin de se détourner du petit monde, le poète semble, par le truchement de la peinture, s'en approcher davantage, se réjouissant, comme Van Alsloot, de "fixe[r] comme pour l'éternité les détails d'une campagne" (LE, 79). Par cette tactique du rappel du regard artistique d'autrui dans des circonstances semblables, le poète augmente la richesse existentielle de ces moments et double en quelque sorte l'acuité et l'intensité avec lesquelles il les vit, parvenant à mieux écarter ainsi, au moins momentanément, l'indifférence et la lassitude susceptibles de mettre fin à la navigation existentielle qu'il cherche à effectuer.

Mais l'emploi métaphorique du pénétrant regard artistique d'autrui n'est qu'une démarche parmi maintes autres. Comment le poète assume-t-il, dans le beau poème intitulé "Cantator analyticus", par exemple, la communication ésotérique que fait un professeur en visite auprès de sa faculté ? Tôt dans le poème, le poète affiche le plus grand dédain pour le discours "apparemment très virtuose" de ce conférencier venu "nous parler de logiques extraordinaires" (LE, 36), mais peu à peu il semble changer d'avis. Si, en invoquant le regard de tel ou tel peintre, Pinson multiplie et aiguise parfois les

perspectives selon lesquelles il peut contempler les petits phénomènes du monde, il semble accéder ici – un peu fortuitement, il est vrai, mais y a-t-il d'autre moyen de le faire ? – à toute la valeur existentielle du moment en élargissant et brouillant sa perspective, en situant les détails immédiats dans leur contexte global, et cela par le biais de l'attention floue et fantaisiste que peut favoriser la rêverie.

Ecoutant la communication "la tête ailleurs", le poète n'entend bientôt plus qu'une sorte de discours désagrégé, des groupes de mots énigmatiques – "'roi de France qui est chauve... étoile du / berger... même si Marcus Tullius... Cicéron... mondes / possibles...'" – bribes qui, "flottant de loin en loin parfois / font rêver" (LE, 36). Le charme de la logique savamment close étant désormais brisé, le poète peut écouter, rêveur, les énoncés du conférencier comme les "modu- / lations d'un long récitatif", chant de mondes possibles auquel semble répondre en quelque sorte le "bel canto / lui aussi très virtuose" que fait entendre dehors un merle annonçant "la réalité du printemps qui vient", canto peut-être moins "moqueur" que le poète ne le croit au départ lorsque, en plaisantant, il présente le philosophe et le merle comme le goupil et le corbeau de "nos fables" (LE, 36-37). Rentrant à pied plus tard le soir et dorénavant porté par sa rêverie à un haut point de sensibilité aux éventuelles correspondances entre les phénomènes du monde, le poète arrive même à distinguer le chant d'un "ciel . . . plein d'étoiles", même s'il doit avouer qu'il "ignore leur langage / les mondes possibles dont elles parlent" (LE, 37). Si le poète "ne sai[t] pas faire tenir ensemble / . . . tous ces chants qui s'ignorent" (LE, 37), il n'empêche que son recul dans la rêverie semble lui permettre de distinguer parmi les innombrables et foisonnants détails du réel la riche interpénétration de forces tout aussi vitales, tout aussi légitimes, interpénétration et forces saluées par le truchement

de l'acte poétique. Ainsi le vague de la rêverie, renforcé par la mise en poème, semble favoriser chez le poète un esprit d'ouverture, un sentiment d'accueil profondément vécu qui permet de dépasser une vision oppositionnelle du monde – celle dont semble s'inspirer la fable du goupil et du corbeau, par exemple – pour accéder, avec un petit sourire qui dénonce toute solennité, à une vision du monde autrement fabuleuse, celle du 'cantator analyticus', vision de celui qui sait apprécier, tous en même temps, détails individuels et relations éventuelles, contemplation fantaisiste et chant hétérogène :

> merle étoiles renard
> subtilités du logicien
> tous jeux de langage à goûter
> voilà pour une morale
> de la fabrication du chant poétique (LE, 37).

Nous venons donc de voir que Pinson aime tantôt se pencher attentivement sur les petits phénomènes immédiats du monde, multipliant et approfondissant les perspectives selon lesquelles il peut les contempler, tantôt les rêver ensemble, s'éloignant juste assez pour pouvoir entendre l'"étrange opéra polyglotte" auquel ces phénomènes semblent participer (LE, 37). Qu'en est-il pour le "ciel clair de février" évoqué dans J'habite ici (JH, 71) ? Il semble qu'en s'appuyant sur les étonnantes capacités de la mémoire Pinson parvienne à combiner en quelque sorte les principales caractéristiques de deux tactiques que nous venons d'examiner. Frappé par la lumière de ce ciel d'hiver, par cette lumière qui est "surexposée / comme sur de vieilles photos", le poète arrive à l'assumer aussi pleinement que possible en l'éprouvant dans le contexte d'autres lumières semblables, procédé de rapprochement déjà implicite dans la métaphore de la surexposition et confirmé par le 'comme' de la comparaison. Son esprit mis en branle par cette intuition selon laquelle présent et passé semblent converger, le poète constate que cette lumière de

février lui "rappelle la vibration de jours passés", constat initial qui déclenche toute une réactualisation d'une certaine période de sa jeunesse (JH, 71). Cette réactualisation des lumières de jadis se cristallise autour du mot latin qui dit la lumière :

> *lumen* ce mot latin répandant son vin blanc
> est-ce qu'il dit comme je voudrais l'aura des souvenirs
> quand je le psalmodie? (JH, 71; c'est Pinson qui souligne)

Grâce à l'aura des souvenirs soulevés par *lumen*, c'est à travers un œil à la fois rajeuni et devenu très ancien que le poète voit la lumière actuelle : soudain, la lumière de février est éprouvée comme cette "lumen venue de Virgile au lycée", c'est-à-dire, vécue comme phénomène digne de la sorte de chant clair qui était encore possible à certaine époque romaine et encore lors de l'enfance du poète (JH, 71). "[*L*]*umen au lait de louve cru*", risque le poète, invoquant ainsi le souvenir lumineux d'une innocente adhérence à la poésie bucolique de la jeune Rome, avant – rappelons-nous que le discours pinsonien fait l'objet de négociations, que celles-ci soient explicites ou non – de ressentir le besoin de se justifier ainsi :

> il me vient ce refrain à cause de la clarté
> très neuve encore de ce temps ouvert
> à toutes les naïvetés
> et sans doute parce qu'il chante
> un peu comme les déclinaisons latines
> que j'ânonnais ou les gammes à la clarinette
> que je montais le matin dans la cuisine (JH, 71-72).

Ainsi Pinson cherche souvent, là où il se croit autorisé de le faire, à assumer le phénomène, l'événement joyeux d'aujourd'hui en les investissant poétiquement de toute la puissance existentielle que l'on peut tirer des joies semblables d'autrefois. Le poète ne vit pas seulement alors le moment présent mais aussi, et en même temps, une multiplicité de moments semblables revenus du passé, tactique qui, un peu comme les allusions à la

peinture, confirme et rehausse la valeur du moment actuel, certes, mais tout en permettant l'affirmation implicite de la périodicité d'une sorte de chant naïf et lumineux, d'une intermittence qui donnerait à sa vie une certaine continuité, et, par conséquent, à son avenir, peut-être, un certain espoir. Suivant les associations que lui inspire le mot *lumen*, Pinson songe au mot latin qui signifie 'fleuve', mot aux sonorités semblables, et l'applique à l'acte de se souvenir, créant ainsi une nouvelle métaphore pour évoquer cette continuité existentielle qui peut découler d'une mémoire activée par l'acte poétique :

> *Lumen au lait de louve cru*
> *Flumen de la mémoire en amont* (JH, 73 ; c'est Pinson qui souligne).

Par le truchement d'un acte poétique en quelque sorte organique, Pinson rapproche cette continuité mémorielle de celle, matérielle, de la Loire, le fleuve ainsi enrichi devenant l'image concrète d'une relation changeante, oui, mais durable et inclusive entre passé, présent et même l'avenir. Ainsi le poète affirme vouloir prendre

> [l]e fleuve pour fil conducteur
> la Loire comme si elle avait les propriétés
> du fluor reliant tout à tout
> rassemblant les épaves de la mémoire
> comme à l'abri de douves
> les remembrant en vergers mitoyens
> peuplés d'un gazouillis multifibres
> d'oiseaux, d'humains
> comme un fouillis d'ondes courtes
> de langues en tous genres à la radio (JH, 74).

Cette dernière image n'est pas très différente de celle de l'étrange opéra polyglotte et il semble que l'appréciation mnémonique du présent puisse, comme la rêverie, accorder au poète une sorte de vue élargie et relationnelle de son existence. C'est évidemment une perspective très précaire qui n'offre rien de définitif – le 'comme' trois fois répété dans le passage cité enlève effectivement à un tel point de vue toute stabilité et certitude –

mais cela dit, elle semble permettre, au moins dans le cas de ce ciel de février, une expérience infiniment riche de la lumière, doublée comme elle est de souvenirs d'enfance, de lectures de jadis, et de la tranquille continuité de la Loire.

Peinture, rêve, mémoire : ce ne sont là que quelques tactiques de prédilection qu'adopte le poète ça et là, à certains moments, pour tenter d'avancer à travers les eaux de son existence. On aura remarqué pourtant que les trois démarches soulevées impliquent toutes le rapprochement de phénomènes du réel, présents ou passés, effort métaphorique pour "tenir ensemble" des "chants qui s'ignorent" (LE, 37). Il me semble que le discours d'ouverture mené par la voix poétique, ce discours qui relie syntagmatiquement ces moments particuliers et les tactiques chaque fois particulières adoptées par le poète pour mieux les vivre, constitue à son tour une stratégie globale visant à rapprocher et à relier une multiplicité de ces événements personnels et de ces petites démarches utilisées pour les assumer. Dans quel étrange opéra polyglotte ? Le poète ne saurait le dire. Il n'empêche que cette accumulation, cet enchaînement de petits moments vécus avec un certain art et un certain plaisir, semble encourager le poète à continuer sa navigation existentielle. Et cette succession syntagmatique de petites opérations métaphoriques – pour revenir enfin à cette notion que j'ai soulevée plus tôt d'une continuité faite de petits louvoiements – semble aider le poète à réaliser ce que Michael Bishop appellera une "(re)collection of difference(s)" ("Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being", 285)., à réaliser, par le biais d'une sorte de discursive et relative *contiguïté* poétique, une certaine *continuité* personnelle et existentielle[16]. Continuité qui va zigzagant selon les circonstances et les intuitions du moment, oui, mais continuité qui va plus ou moins croissant au fur et à mesure que le

poète parvient à vivre de bon cœur dans le *hic et nunc* un nombre d'événements de plus en plus grand selon une diversité de tactiques de plus en plus riche. Car ce discours visant à accumuler des arguments pour la faisabilité de la vie ici-bas est implicitement mémoriel, étendant la tactique du "*flumen de la mémoire*" jusqu'à créer une sorte de "*flumen verborum*" qui chercherait, dans la mesure du possible et dans un esprit de grande ouverture, à "reli[er] tout à tout", à rendre contigus un maximum de tactiques personnelles et de phénomènes présents et passés (LE, 73-74 ; c'est Pinson qui souligne). Si chaque tactique, considérée à part, n'a rien de hautement original – Pinson, j'en suis persuadé, serait d'accord sur ce point parce que c'est sa force –, la fluidité de ce discours qui essaie de développer des manières d'aborder la vie, selon les exigences particulières du moment, et de les réunir en une gamme d'options existentielles, la souplesse d'une telle discursivité – inventive, organique, inclusive – me semble tout à fait remarquable[17].

Ce discours qui déploie nombre de petites tactiques pour réaliser la continuité implicite dans une succession de petites avancées contiguës aide donc le poète à aller de l'avant, à faire face à la vie de tous les jours, à l'aimer même parfois, oui, mais c'est surtout dans la mesure où cette accumulation d'événements et de démarches se traduit par l'accroissement cumulatif de l'identité du poète que la discursivité de Pinson favorise sa navigation existentielle parmi les courants imprévisibles de la vie. Car en s'affrontant aux manifestations particulières du *hic et nunc*, en négociant des manières de les vivre valablement, ce n'est pas une liste de simples ruses que dresse Pinson : c'est une vision plus nuancée et consistante de lui-même qu'il cherche à réaliser ainsi. Si le poète qui se met à parler au début de J'habite ici peut se décrire comme ayant été "pris comme un insecte / dans le faisceau d'un phare" socialiste (JH, 12), s'il peut se souvenir de cette

"vie antérieure où je / n'étais pas je sans être tout à fait un autre" (AP, 79), c'est un poète plus sûr de son identité que nous trouvons à la fin de Laïus au bord de l'eau, par exemple. Il est significatif, me semble-t-il, que le poète attende jusqu'à la fin de ce deuxième recueil avant d'affronter ces phénomènes qui sont souvent parmi les plus durs à relever dans le monde ici-bas et qui mettent à l'épreuve la force et l'individualité de son caractère : la mort de parents aimés, le passé que l'on hérite de sa famille, les implications morales de sa situation d'individu vivant dans un arbre généalogique familial. Dans ce dernier mouvement s'intitulant justement "Arbre généalogique", les 'tactiques' qui semblent se présenter tout naturellement, ce sont l'amour et la poésie elle-même. Ces simples actes humains permettent au poète d'honorer différents membres de sa famille et de formuler d'humbles, et par conséquent, d'assez touchantes résolutions qui le renvoient de nouveau vers la vie et la poésie, signe que non seulement la navigation existentielle semble être encore possible mais qu'elle est désirable, et désirable dans la mesure où elle semble donner un sens très relatif mais tout humain à l'inévitable mort et l'incontournable souffrance de ceux et celles qu'on aime et a aimés. De sa mère, le poète professeur nous explique qu'elle aurait pu être institutrice – les grands-parents évoqués avec admiration dans le même poème l'avaient encouragée à choisir ce métier – mais qu'elle se contenta de travailler comme couturière. Mais c'est par sa propre navigation poétique que Pinson assume activement, et comme un don, l'apport de cette vie humaine :

> J'héritai du tout, appliquant
> aux textes plutôt qu'aux tissus l'amour de filer et de
> coudre. D'où des poèmes cousus pièce à pièce et des
> métaphores filées sans vergogne (LE, 115).

Quelques pages plus tard, Pinson évoque ce moment où il se trouve devant le tombeau de son grand-père paternel aimé. Jugeant qu'il soit "inutile de trop s'attarder / à des méditations moroses" et estimant que son grand-père

> [l]'aurait invité plutôt
> à descendre vers les bords de Loire . . .
> [lui] conseillant un restaurant
> réputé pour sa lamproie au beurre blanc (LE, 118)

le poète se décide, dans les derniers vers du recueil, à l'honorer ainsi :

> je prendrai avec une bouteille de gros plant
> je la boirai à sa mémoire . . . .
> moi un peu échauffé j'inventerai des vers
> en libation offerts à nos dieux lares
> dont il me plaît de faire semblant de croire
> qu'ils planent avec les mouettes
> au-dessus du fleuve, affectueusement (LE, 118).

Si Pinson semble assumer avec une certaine grâce ces moments où il cherche à prendre sa place vis-à-vis de parents disparus, c'est, me semble-t-il, qu'il n'est plus à ce moment-là le maître d'un "maigre esquif" (LE, 61) mais un navigateur de plus en plus confiant, un être humain beaucoup plus développé, plus sûr de la valeur de la diversité, du rassemblement et de l'équilibre vécus dans le *hic et nunc*, même si lui, bien sûr, ne le proclame pas. Si tel est le cas, c'est que Pinson a compris tôt ce qu'il ne dira clairement que plus tard, et cela dans le dernier vers du beau mouvement d'Abrégé de philosophie morale significativement intitulé "Esthétique" : si l'identité de l'être humain est, selon lui, un "récit incertain que cha- / cun à son propre sujet bricole" (AP, 79), Pinson, à force de s'interroger devant une grande diversité de moments, à force de méditer et de négocier les façons dont il pourrait essayer de les vivre, semble avoir réussi à s'inventer une histoire, à élaborer une identité personnelle, munie de quelques valeurs souples et

inclusives, qui se tient au moins debout parmi les circonstances réelles, tantôt agréables, tantôt dures, qui constituent sa vie. En bricolant patiemment, discursivement, bout par bout, un récit bien à lui, un récit à la fois fluide et consistant, Pinson semble finir par rendre le vaisseau de son être un peu plus flottable, navigable et résistant dans le roulis et le tangage de la vie. La navigation contemplative, discursive, à travers le *hic et nunc* de la vie, constitue donc surtout une sorte d'exploration de la *terra nova* de son propre être.

D'ailleurs, c'est dans la mesure, me semble-t-il, où Jean-Claude Pinson semble parvenir, avec chaque poème, à s'engager de plus en plus dans la vie – et cela selon une multiplicité de manières : sensuelles, affectives, mémorielles, imaginaires, intellectuelles, morales – qu'il réussit à ajouter à l'horizontalité spatiale et temporelle de son existence une certaine profondeur, une profondeur très simplement humaine qui, pour autant qu'elle est relative, est personnelle et pertinente. Si le poète peut dire 'j'habite ici' de façon de plus en plus convaincante, c'est que le 'je' de cette formule va se développant, accordant ainsi au verbe 'habiter' moins le sens d'une habitation de l'Etre heideggerien que l'habitation, ici, d'un être de sa propre invention. Cette profondeur personnelle accrue n'entrave pas la navigation horizontale : au contraire, comme un déplacement plus grand et plus équilibré rend un bateau plus stable et plus navigable, le poids agrandi de l'être du poète ne saurait que favoriser son parcours existentiel. Seulement, il n'en reste plus aux surfaces, le monde et le poète s'interpénétrant un peu plus avec chaque poème.

Le poète est donc venu bien loin depuis ce moment où, sans identité, sans valeurs morales, il se considérait comme un insecte. Mais est-ce suffisant, cette habitation relative, cette navigation incertaine ? Les poèmes cousus pièce à pièce, est-ce vraiment assez pour ce poète qui, jeune, s'était enthousiasmé pour l'idéalisme marxiste ? Pour

celui qui dans les premières pages de J'habite ici espère instinctivement voir dans le retour annuel des civelles le signe d'une intention bienveillante qui serait à l'œuvre dans le monde, les improvisations métaphoriques, les rassemblements inventés, seront-ils capables de soutenir durablement leur auteur ? C'est ici, me semble-t-il, que l'on doit s'interroger sur la portée des efforts de Pinson dans ses deux premiers livres pour naviguer modestement, habilement à travers l'existence. Car le titre du troisième recueil – Abrégé de philosophie morale – nous avertit déjà que le poète perd un peu son souffle, que ses efforts pour développer "*une philosophie incarnée*" ne seront pas menés à terme (AP, 4e de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne). Sans doute s'agit-il d'une tentative louable de la part de Pinson pour briser et mettre "*à plat*" toute prétention au "*discours sérieux de l'éthique*" (AP, 4e de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne), mais je ressens dans la voix poétique de ce livre un trouble dont le ton souvent léger serait en quelque sorte le symptôme. L'humour attachant et le sourire courageux qui, jusqu'à présent, prêtent à la voix poétique de Pinson une légèreté qui facilite la mobilité de sa parole navigatrice se transforment sensiblement dans ce recueil, le ton devenant, de l'aveu de l'auteur lui même, celui d'une "*musique assez souvent ironique et grinçante*" (AP, 4e de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne). Il est significatif d'ailleurs, me semble-t-il, que le livre s'écrive (ironiquement ?) sous le signe du fameux propos de Rimbaud – "rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre" (AP, 7) –, car c'est justement la possibilité d'étreindre cette réalité rugueuse qui semble devenir de plus en plus problématique pour Jean-Claude Pinson. La première suite du recueil, "L'Éthique à la fac", est instructive à cet égard : car le titre de la première suite du recueil se trouve miné par l'insertion du sous-titre "*(Campus story)* ", ajout qui

introduit, dès le départ, une distance ironique entre le poète et le monde qu'il habite. Sans doute, encore une fois, est-il question de rendre impossible toute solennité gênante, mais dès la première page du mouvement, on s'aperçoit que c'est une dérision un peu inquiétante, même un certain dégoût que le poète éprouve face à la faculté où il travaille. Se servant, sans doute avec un certain humour, d'une image tout de même troublante de missionnaires et de sauvages, Pinson semble se sentir non seulement assiégé mais au bout de ses forces aussi :

> Au milieu des tribus diverses (boucles d'oreille, catogans,
> crêtes iroquoises, anneaux nasaux and co)
> visages pâles la plupart les profs (soyons
> juste j'en suis) passent dans les couloirs
> . . . .
> mines de poissons tristes
> d'être depuis si longtemps en apnée
> fatigués d'avoir dû transporter
> depuis des siècles très lointains
> des valises toujours plus alourdies
> de vétilleuse érudition (AP, 13).

Suivra cette page inaugurale toute une série d'images de plus en plus déconcertantes qui, en effet, semblent être celles d'un poète qui perd pied, balayé par l'horreur croissante qu'il éprouve face à l'existence. Si Pinson trouvait autrefois différents moyens d'aborder différentes situations existentielles, l'ironie et même le dédain, parfois même très amers, constituent parfois maintenant son unique défense. Ainsi ces images :

> en face il y a l'arrogant bâtiment
> de l'école de commerce où les futurs chevaliers
> de la force de vente cravatés-attachés-
> case (rendons cliché pour cliché)
> tout en parlant d'éthique apprennent
> à faire de vraies affaires
> férocement (AP, 18).

mais c'est quand même ici
en lettres qu'est je crois le vrai lieu

qu'afflue la vie ivre de commencer
à gros bouillons quand le tramway
qui ravitaille en sang frais le campus
est une artère giclant toutes les trois minutes
son flot où sont les plus nombreux
ceux qu'on appelle encore littéraires (AP, 18-19).

Mais que se passe-t-il donc ? On sent que Pinson voudrait encore s'engager dans la vie, aller de l'avant en s'émerveillant du monde, mais c'est comme si un sentiment de futilité l'avait soudain envahi, un sentiment dont il semble avoir du mal à se défaire. Semble déserter le poète cette bonne humeur qu'il essayait d'afficher dans les recueils précédents ainsi que l'énergie discursive et métaphorique qui lui fournissait stratégies et tactiques. S'il fait donc l'éloge de la passion que partagèrent Héloïse et Abélard –

loués soient Héloïse Abélard
qui naviguèrent sans boussole ni carte du Tendre
s'envoyèrent by air mail
des lettres adressées aux bons soins des anges

honneur aux audacieux
aux risque-tout de la première heure (AP, 37)

– il s'en rappelle surtout "la fin horrible" :

la vengeance de l'oncle envoyant une nuit
des châtreurs de porcs (des hommes de l'art en somme)
amputer de ses *couillons* celui qui s'était choisi
(sombre prémonition ou ironie du sort comme on voudra)
un surnom où il est question de cochon

et en effet ça devait ressembler
au cri
(quand le sang jaillit sous la lame)
de pure terreur
du goret qu'on égorge (AP, 38 ; c'est Pinson qui souligne).

Et c'est "l'écho d'un cri de bête humaine déchirée" que Jean-Claude Pinson ne semble plus feindre de ne pas entendre. Très affecté par sa lecture du Voyage de Charles Darwin, Pinson songe aux scientifiques qui font des recherches sur les pinsons des îles Galápagos pour

> pouvoir ainsi
> déterminer lesquels vont survivre aux caprices des sai-
> sons tantôt humides tantôt très sèches ; tout dépend de
> la grosseur de leur bec . . .
> c'est une affaire très mécanique (AP, 100).

Et le poète d'ajouter immédiatement :

> voilà où j'en suis de mes réflexions sur la logique qui fait
> qu'on existe (AP, 100).

Confrontée à cette sensibilité accrue à la brutalité fondamentale de l'existence, la navigation inventive de naguère semble infiniment problématique, voire vaine[18]. Il est vrai que Pinson se surprend

> à l'occasion rêvant chasse et navigation
> (car le *Voyage* raconte aussi comment une escouade
> espagnole s'y prend pour capturer, tuer, puis saler des
> tortues marines)
> mais incapable d'ajouter foi à rien
> d'autre qu'à cette théorie très ravageuse
> qui vaut pour les virus aussi et même, paraît-il, les
> galaxies (AP, 100).

La recherche d'une habitation précaire du monde et la poursuite de ce bonheur modeste que peut offrir la navigation poétique paraissent dorénavant aux yeux de Pinson non seulement mesquines mais vaguement culpabilisantes. Aussi se montre-t-il sensible et sans réponses explicites aux reproches qu'on lui fait le premier jour d'un cours qu'il donne sur le bonheur :

> deux ou trois mots de bienvenue au cher public et vite

> – premières banderilles – quelques questions :
> n'est-il pas indécent d'avoir choisi un tel sujet ?
> qu'en dire d'ailleurs de vraiment solide ?
> *ce dont on ne peut parler ne faut-il pas le taire ?*
> (AP, 48 ; c'est Pinson qui souligne)

Et pourtant, si Pinson s'inquiète de participer poétiquement et intellectuellement à une sorte d'hypocrisie, l'idée de renoncer à la poursuite d'une habitation poétisée, de s'interdire toute possibilité de travailler le réel, de le transformer à l'aide de la parole poétique semble tout aussi impossible. Dans une réplique qui semble viser directement l'exhortation de Rimbaud, le poète se demande, sans espérer obtenir de réponse positive : "apprendre à s'en tenir à la réalité la plus / stricte / est-ce possible ?" (AP, 47).

Est-il donc encore possible à Jean-Claude Pinson de dire sans ironie grinçante, sans amertume excessive, 'J'habite ici' ? Ce poéte, est-il encore capable d'assumer sa spécificité et d'élaborer les valeurs identitaires et morales nécessaires pour mener une telle existence ? Fado (avec flocons et fantômes), recueil le plus récent de Pinson, ne nous offre pas de réponses définitives à ces questions. Et d'autant moins qu'il s'agit, significativement, d'un ouvrage plus franchement fictif que les livres antérieurs de Pinson : si les poèmes des recueils précédents semblent se vouloir autobiographiques, Fado est l'"*histoire d'amour un peu martienne*" d'un poète anonyme qui sort profondément bouleversé d'une liaison orageuse vécue auprès d'une capricieuse mais séduisante chanteuse d'opéra, liaison qui semble avoir été parfois sublime et souvent déchirante, mais qui lui demeure toujours aussi indéchiffrable (F, 4^{e} de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne). S'il se considère blessé, un "coin de métal jusqu'au cœur", un "éclat de pierre enfoncé / dans la tempe jusqu'à l'os", s'il a peur d'avoir perdu le goût de vivre, il semble voir dans l'acte poétique une façon d'interroger cette expérience si

déroutante (F, 13). Cherchant à tâtons la parole qui conviendrait à sa situation douloureuse, il se voit aidé dans ses efforts par les conseils d'une "*confrérie*" qui regroupe cinq "*personnages*" assez drolatiques, des "fantômes" comme lui "*en quête de voix*" : "*un sosie de Baudelaire, un pseudo-Pessoa, un double de Janáček, un certain Cœlebs,* [*et*] *Leopardi*" (F, 4e de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne).

Mais Fado a beau être plus fictif, plus fantaisiste que les recueils précédents, c'est toujours le désir de l'être humain d'assumer la déconcertante spécificité de son expérience existentielle que Pinson y tâte. Car fermente au fond du cœur du poète navré non pas la "[h]aine d'elle" (c'est-à-dire, de la chanteuse) mais cette "haine de soi" qui lui cause des "nuits / insomniaques" pleines de spleen (F, 76). L'envie de s'exiler loin de soi, de se laisser séduire par la "fascination du silence" (F, 85), peut devenir irrésistible alors : n'est-il pas plus facile de se laisser dissiper, ironique, insensible et "gazéiforme", dans le renoncement à la vie, comme le fait le Baudelaire fictif du livre (F, 49) ? "[R]esté / entre la vie et la mort, un *e* muet coincé dans la bouche", il est "[d]evenu éternellement Beaudelaire (*sic*)", un de ces "abonnés absents" (F, 49) qui installent leur "kiosque / bizarre" dans une sorte de "Kamtschatka" existentiel (F, 42). Certes, comme ce personnage le dit au poète narrateur, "le droit de s'en aller est un droit fondamental / de l'homme" (F, 52). Mais s'il est facile de se moquer, comme le fait le sosie fictif de Leopardi, de ce "fameux grand saut extatique / hors de soi" (F, 47), saut que l'on prend pour "voyager sans risque / dans une presque éternité" (F, 48), comment retrouver le courage et le désir nécessaires pour assumer sa difficile condition ici et maintenant ?

S'ils existent encore, ce courage et ce désir, ils naîtront dans ce que 'Psoa' appelle "la région enfumée du cœur" (F, 78). Au moment crucial du livre où le poète, soudain

irrité par son histoire d'amour, demande à son interlocuteur (en l'occurrence le double fictif de Leopardi), "à quoi bon continuer à vous raconter ça ?" (F, 34), Leopardi lui répond "[q]ue rien ne vaut le / prisme de l'expérience personnelle", "[q]u'on ne parle / jamais avec plus de vérité et d'efficacité que lorsqu'on / puise dans son expérience propre", et "[s]urtout" quand les poètes parlent de "leurs histoires d'amour" car, "parlant d'une si chère matière, les auteurs / sont presque toujours plus éloquents" (F, 34). S'ils sont plus éloquents alors, c'est qu'un sentiment puissamment humain les rattache au réel, les sort d'eux-mêmes et motive leur parole, même si c'est souvent plutôt la douleur provoquée par cet amour qu'ils ressentent, même si le poème qui en sort peut être en fait un cri du cœur inarticulé et pénible. C'est cette émotion qui, tout aussi bouleversante soit-elle, risque de sauver le poète de l'ironie de plus en plus néfaste qui le gagne dans Abrégé de philosophie morale. Et quand bien même, sceptique, on mettrait en question le bien-fondé de ces sentiments forts, de ces désirs si primordialement humains, il faudrait trouver le moyen de "rest[er] ami de la Belle Illusion" vitale (F, 56).

C'est la poésie qui semble offrir au poète et la possibilité de raviver son désir et celle de respecter une lucidité décente. Car malgré le caractère insolite de Fado, la poétique qui l'anime ne se distingue pas fondamentalement de celle que l'on trouve dans les premiers recueils de Pinson. La parole poétique naît toujours d'un processus de négociation tenace qui regroupe "*dialogues et chansons*", processus entrepris cette fois-ci par le poète narrateur et ses cinq compagnons fictifs (F, 4^{e} de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne). Et si la narrativité soutenue (bien que non linéaire) qui donne au livre son unité est nouvelle chez Pinson, elle semble relever de ce même principe de rassemblement des perspectives que le poète a mis valablement en pratique dans les

recueil antérieurs. S'entremêlent ainsi six interprétations d'une liaison amoureuse, ce qui crée "[*s*]*ept variations sur l'amour, la musique et la poésie*" (F, 4e de couverture ; ce n'est pas moi qui souligne) et favorise cette même appréciation accrue de l'existence que le poète cherchait à favoriser dans J'habite ici et Laïus au bord de l'eau.

Mais Pinson est loin de tomber ainsi sur une sorte de 'fado' facile. Après s'être interrogé longuement sur la signification et la valeur de l'amour qu'il a ressenti pour la chanteuse d'opéra, le poète-narrateur conclut le livre en souhaitant très simplement que les anciens amants puissent

> . . . *gard[er] toujours*
> *dans un coin de leur âme*
> *la mémoire profonde*
> *de leur amour ancien*
>
> *et inutile* (F, 139; c'est Pinson qui souligne).

Et si Fado semble parvenir – difficilement, il est vrai, mais avec humour et verve aussi – à affirmer la valeur de l'existence particulière pleinement et poétiquement assumée, il faut se rappeler aussi qu'il s'agit d'une œuvre beaucoup plus fantaisiste et génériquement expérimentale que les livres précédents. Fado, serait-il par conséquent moins l'affirmation de la possibilité d'étreindre véritablement la réalité rugueuse du *hic et nunc* qu'une réflexion devenue plutôt hypothétique sur les conditions qui seraient nécessaires à une telle étreinte ? Si chant il y a par moments dans Fado (avec flocons et fantômes), le titre même du livre nous rappelle que ce chant risque de s'éteindre sous les flocons d'un silence stérile et froid ou de mourir dans la bouche de fantômes dégoûtés par la vie. Livre novateur, Fado pose, certes, les jalons d'une habitation plus chaleureuse, plus

passionnée, de l'existence. Jean-Claude Pinson saura-t-il le vivre de bon cœur face aux tensions affectives et morales qu'il explore ?

NOTES

1 Toute citation de Pinson sera identifiée dans le corps même de mon étude à l'aide des abréviations suivantes : JH : J'habite ici ; LE : Laïus au bord de l'eau ; AP : Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages ; F : Fado (avec flocons et fantômes). Chaque abréviation sera accompagnée d'une indication de la page ou des pages où se trouve la citation.

2 Voir la bibliographie en fin de volume pour une liste plus complète des études critiques portant sur l'œuvre de Pinson.

3 Au feu, selon Bachelard, se rattache "un type de rêverie qui commande les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute une vie" (L'Eau et les rêves, 7) :

> Il y a un sens à parler de l'esthétique du feu, de la psychologie du feu et même de la morale du feu. Une poétique et une philosophie du feu condensent tous ces enseignements. A elles deux, elles constituent ce prodigieux enseignement ambivalent qui soutient les convictions du cœur par les instructions de la réalité et qui, vice versa, fait comprendre la vie de l'univers par la vie de notre cœur (L'Eau et les rêves, 7).

L'eau, par contre, est l'élément qui représente pour Bachelard le "destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être" (L'Eau et les rêves, 8). Car, dans un premier temps, elle peut servir de support imaginaire à la rêverie de la mort :

> L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque instant, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale (L'Eau et les rêves, 8-9).

Et pourtant, Bachelard nous signale aussi le "caractère presque toujours *féminin* attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique", voire "la profonde *maternité* des eaux" (L'Eau et les rêves, 20 ; c'est Bachelard qui souligne).

Le passage du feu à l'eau constaté par le poète au début de J'habite ici semble correspondre assez étroitement aux idées de Bachelard, le feu d'une idéologie socialiste (et de l'identité qui en dépendait) s'éteignant dans l'incertitude, dans

une sorte de mort – ou relativisation radicale – morale et ontologique. L'immersion subite dans la fluidité de l'existence annonce-t-elle une renaissance future ? C'est certainement pour viser une sorte de renaissance que Jean-Claude Pinson s'acharne à repenser son existence dans ses premiers recueils.

4 Les images de la navigation abondent chez Pinson. C'est par une image maritime et, plus précisément, par l'image de l'amer que Pinson ouvre Habiter en poète, par exemple :

> *Amers* est un terme de marine qui désigne, nous dit le Littré, 'des marques apparentes sur les côtes, telles que clochers, tours, rochers propres à guider les navigateurs qui sont à vue de terre'. *Amers* est aussi, comme on sait, le titre d'un recueil de Saint-John Perse.
>
> Tout au long de ce siècle, nombreux furent les poètes . . .à vivre dans le voisinage de philosophies . . . qui leur donnaient bien des raisons de croire en l'étoile de la philosophie. Tours et rochers de la philosophie, se substituant aux clochers théologiques, leur étaient autant d'amers qui les confortaient dans leur vocation ontologique. Cette vocation est aujourd'hui en question.
>
> Amers en effet peuvent paraître les temps à ceux d'entre les poètes qui, dans le sillage persien, continuent de rêver de la poésie comme d'un sacerdoce qui 'tient pour nous liaison avec la permanence ou l'unité de l'Etre' (Habiter en poète, 11-12).

La confusion poétique et existentielle qu'éprouve Pinson sur le plan personnel semble trouver son écho dans l'hésitation et l'incertitude qui caractérisent, d'après lui, la poésie contemporaine en général.

5 S'il est vrai que c'est surtout une impression de souplesse souriante que l'on retient du poète en lisant les premiers recueils de Pinson, il me semble que cette équanimité admirable et cet humour attachant constituent plutôt des stratégies existentielles de la part de l'auteur pour répondre discrètement à un malaise existentiel plutôt urgent, pour combattre avec courage le vague sentiment d'une menace qui pèserait sur lui, malaise et menace dont les images que je viens de relever seraient quelques indices initiaux.

6 En effet, nous ne sommes pas très loin ici de l'idée, si chère à Montaigne, de "prendre nostre ordinaire entretien de nous à nous mesmes" (Livre I, 292). Sont très sensibles, effectivement, les affinités entre la poétique que Pinson élabore dans ses premiers livres et le projet d'auto-exploration de Montaigne. Comme l'auteur des Essais, Pinson se rend compte dans son premier recueil de poèmes que l'être humain lucide doit apprendre à assumer l'incontournable individualité de son existence avant de pouvoir espérer l'aimer. S'il est vrai, comme Montaigne l'affirme, que "[n]ostre mal nous tient en l'ame" (Livre I, 291), c'est

justement dans la mesure où l'on ne se connaît pas suffisamment pour savoir s'ouvrir à la vie.

7 Dans La Poésie comme l'amour, son recueil d'études de 1998, Maulpoix fait l'éloge du sujet lyrique moderne qui saurait éventuellement se dissiper et se définir simultanément :

> . . . le sujet lyrique se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores. Il ne peut faire longtemps la différence entre le dedans et le dehors ; il tourne au paysage en récitant sa fable ; il oscille sans cesse entre intériorisation et extériorisation, vaporisation et centralisation. D'où la multiplication paradoxale des figurations topologiques de son moi dont la carte d'identité se métamorphose en atlas géographique (36).

Mais Jean-Claude Pinson est loin de chercher une sorte de vaporisation extatique de son 'moi'. Michael Bishop situe bien l'équilibre délicat que Pinson cherche à réaliser dans sa poésie : s'il est clair, dit-il, que la poésie de Pinson s'organise autour d'un "felt need to say the being of self and those 'others' it encounters", cette double fidélité n'"implies neither narcissism nor platitudinous absorption in phenomena" ("Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being", 284).

8 Je songe tout particulièrement à René Char, à Yves Bonnefoy, au premier Michel Deguy.

9 Evidemment, il faudrait nuancer cette notion de la virtualité d'une vie qui serait menée au sein du Quadriparti. Car Heidegger affirme dans "Bâtir habiter penser" qu'"[h]abiter, au contraire, c'est toujours séjourner déjà parmi les choses" :

> L'habitation comme ménagement préserve le Quadriparti dans ce auprès de quoi les mortels séjournent : dans les choses.
>
> Le séjour parmi les choses, toutefois, ne vient pas s'adjoindre simplement, comme un cinquième terme aux quatre modes de ménagement . . . Le séjour parmi les choses, au contraire, est la seule manière dont le quadruple séjour dans le Quadriparti s'accomplisse chaque fois en mode d'Unité (Essais et conférences, 179).

Si Pinson reconnaît que le Quadriparti heideggerien constitue un effort pour aller vers les choses, il trouve néanmoins que la vision de Heidegger relève plus profondément d'une "métaphysique de la subjectivité" (Habiter en poète, 73), d'une idée abstraite projetée sur l'acte réel de vivre. Dans Habiter en poète, Pinson présentera ainsi la pensée heideggerienne :

> Décentrant sa réflexion du *Dasein* à l'Etre lui-même, privilégiant la relation menant de l'Etre à l'homme plutôt que la relation inverse, il se désintéressera des modalités existentielles de la parole pour ne plus prendre en compte véritablement que la 'parole silencieuse' de l'Etre. Le *Dasein* tendra à n'être plus qu'un 'mortel' dépouillé de tout ego et de toute épaisseur, bien près de se réduire à la seule dimension 'ek-statique' d'une ouverture diaphane à l'Etre (Habiter en poète, 74; c'est Pinson qui souligne).

10 Dans son compte rendu de Fado (flocons et fantômes), Kechichian oppose la "poésie de l'existence" poursuivie par Pinson à la "pure profération sur les sommets ontologiques" recherchée par Heidegger ("Poèmes de tous les temps").

11 Si navigation il y a chez Pinson, le poète ne saurait donc se compter parmi ces "*navigateurs*" que seront, d'après Heidegger, les "poètes à venir", parmi ces navigateurs qui "disent le Sacré" (Approche de Hölderlin, 109-110 ; c'est Heidegger qui souligne). Car le voyage poétique de ceux-ci ne saurait admettre l'aléatoire et l'imprévisible qui caractériseront si foncièrement le voyage que Pinson essaiera de faire :

> Le voyage des navigateurs est la veille nocturne dans l'attente du destin. Les navigateurs sont en voyage vers l'origine de leur être propre. Aussi ne peuvent-ils devenir des aventuriers . . . .[Le voyage] leur fait éprouver dans l'étranger le premier reflet de ce qu'ils ont en propre et doivent s'approprier . . . . [L]eur être se situe dans ce qui fait de leur voyage une pérégrination qui depuis son début est déjà un retour au pays (Approche de Hölderlin, 175).

12 Daniel Leuwers souligne ainsi cette ambivalence chez Pinson entre la reconnaissance de l'horizontalité existentielle et le désir d'une certaine verticalité ontologique :

> . . . cette poésie du simple n'est pas aussi simple qu'elle en a l'air. Elle est tiraillée entre une forme de sacralisation du quotidien et de la présence qui la rangerait du côté d'Yves Bonnefoy, mais elle aspire, dans le même temps, à en finir avec un sacré qu'elle sent constamment revenir au galop. L'émotion qui se dégage de la poésie de Pinson naît de cette tension mise à nu ("Jean-Claude Pinson et la postmodernité", 158).

13 "[P]ar la force des choses / je suis un poète engagé ici", déclare Pinson dans une des toutes premières pages de J'habite ici (JH, 14). Si un tel engagement n'a plus grand-chose à voir "avec la question ouvrière", et si cette déclaration qui fait écho au titre du recueil relève pour le moment plus de la volonté que de l'expérience, toujours est-il qu'une telle visée risque de situer l'existence au-dessus de la simple

subsistance (JH, 14). C'est donc en termes éthiques que Jean-Claude Pinson évoquera dans un entretien accordé à Prétexte la possibilité d'une existence digne d'être assumée :

> La question de 'l'habitation' du monde me semble ainsi toujours devoir être en ligne de mire de l'écriture du poème. Ce pourquoi, selon moi, la poésie n'a vraiment de sens qu'à être 'poéthique'. Mot où '-éthique' ne renvoie pas à l'idée d'une morale normative, mais davantage à celle d'un mode d'existence (d'habitation) que le poème propose, non d'abord comme expression d'un vécu personnel, mais comme ce que Deleuze nomme, à propos du style de l'écrivain, 'invention d'une possibilité de vie' ("Question de Poésie II : Discussion avec Jean-Claude Pinson", 72-73).

14 Bishop commente ainsi le mode argumentatif qu'adopte souvent Pinson :

> . . . the declarative lyrical clarity he seeks to espouse remains delicately interlaced with a self-contestation Bonnefoy would admire and which confers upon utterance that same provisionalness of which we are ever reminded when our gaze realights on what Pinson terms 'le contingent' . . . . Pinson's argumentative and discursive mode is thus at once gently constructive and lightly self-deconstructing. . . sufficiently so as to have the reader, with the poet, open frequent parentheses, literal, conceptual, figurative, within the discursive-narrative flow whose continuity, henceforth, is understood to represent equally a discontinuity, a profound incursion of the relative into the text's potential absoluteness ("Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being", 284-285).

15 Droguet, contemplant les stratégies adoptées par Pinson dans J'habite ici, insistera à plusieurs reprises et à juste titre, me semble-t-il, sur l'inventivité souple qui distingue la parole de ce poète. Si, comme nous l'avons vu, Droguet estime que Pinson cherche à "inventer un langage qui dise l'instabilité retrouvée d'un authentique rapport au monde *réel*", il ajoutera ceci

> la quête est incertaine, et on s'en tire, sans trop forcer sur le sacré, avec les moyens du bord, et 'le sentiment d'un léger porte-à-faux'. Car le prix de ce retour au monde entier des choses telles quelles, c'est bien l'improvisation sans garde-fous, sans icônes, sans filets (CR de J'habite ici, 106).

Daniel Leuwers, pour sa part, affirmera que Pinson "privilégie le bricolage, les petits arrangements" ("Jean-Claude Pinson et la postmodernité", 157). Michel de Certeau, lui qui s'est tant interrogé sur la conjonction de l'invention et du

quotidien, aurait trouvé dans les tactiques de Pinson matière à alimenter généreusement ses réflexions, me semble-t-il.

16 Bishop observe au sujet de la poésie de Pinson que

> metaphors, similes and other associative modes discreetly and increasingly abound: their function is, certainly, decorative in an etymological sense (they embellish, give ornamentation, beauty, light, to what we may have deemed banal, drab, 'prosaic', impossibly unpoetic . . .); but, too, as with a Deguy, they permit a (re)collection of difference(s) within a context of imagined sameness, unifiedness ("Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being", 285).

C'est sans doute dans ce sens-là que Pinson atteint un certain lyrisme dans ces deux premiers recueils. Dans "Affinités électives", essai qui ouvre La Poésie comme l'amour, Jean-Michel Maulpoix affirme que

> l'identité du sujet lyrique est moins fixatoire et déterminante que relationnelle. Elle vaut par les juxtapositions et les relations établies : le sujet lyrique existe à proportion des rapports qu'il invente (24).

17 Je suis donc tout à fait d'accord avec Henri Droguet lorsqu'il dit – il s'agit d'une réflexion faite dans le cadre d'un compte rendu de J'habite ici mais qui vaut, me semble-t-il, pour une bonne partie de l'œuvre de Pinson – que "[c]'est dans cet effort d'invention que le recueil prend son sens et sa force" (CR de J'habite ici, 106).

18 La violence qui survient dans ce recueil après la relative sérénité des livres précédents rappelle les images horribles qui éclatent de façon inattendue dans le poème éponyme de Vessies, lanternes, autres bêtes cornues de Pascal Commère. Dans l'un et l'autre cas, les efforts pour relier les phénomènes (Pinson à l'aide de la navigation poétique, Commère en consignant les travaux et les réparations du monde) semblent défaillir face à des obstacles existentiels déroutants, épuisement qui semble obliger les deux poètes à affronter – directement et sans stratégies harmonisantes – la violente absurdité qui peut sembler caractériser l'existence.

CHAPITRE TROIS : YVES LECLAIR

Pourquoi la parole modeste d'Yves Leclair me touche-t-elle tellement ? Elle n'a rien de la quête désespérée d'un André Frénaud ni de l'intensité elliptique de la poésie d'une Marie-Claire Bancquart. On n'y trouvera pas la sobre solennité d'un Yves Bonnefoy ni la rigueur admirable d'un André du Bouchet, ni l'insouciance curieusement crispée de Jacques Réda, ni l'étonnante tranquillité d'un Guillevic. Si elle me retient, cette poésie, c'est qu'elle fait preuve de tant de bonne volonté : ce poète plutôt sensible et mélancolique pourrait très bien glisser, me semble-t-il, vers l'amertume et le désespoir, mais s'efforce, bien que ne pas bénéficiant au préalable de quelque galvanisante vision existentielle ou force intérieure, de chanter comme il peut, et même faux, au besoin. C'est peut-être parce que la voix d'Yves Leclair, démunie et vulnérable, essaie incertainement de trouver de quoi se permettre de s'engager dans la vie de tous les jours et de porter quelque humble secours aux autres que je sens une solidarité avec ce poète hésitant mais si tendrement humain.

Ce chant sur fond mélancolique fait ses débuts en 1993 lors de la parution chez Mercure de France de L'Or du commun et se poursuit en 1997, toujours chez Mercure, avec un deuxième recueil intitulé Bouts du monde. A ces deux premiers livres de poésie s'ajouteront en 1997 La Petite Route du col, un recueil de petites proses paru chez L'Etoile des limites, et, en 2000, rien de moins que trois petits livres où des textes de Leclair se voient accompagnés de belles peintures : Bourg perdu, avec des peintures de Philippe Marie, aux Editions Rencontres ; et Notes d'un moyen ermite et Six Hands Amongst the Clouds, les deux livres accompagnés d'aquarelles de Chan Ky-Yut et

publiés tous les deux chez Lyric Editions. Et Leclair a publié en 2001 un troisième recueil majeur chez Mercure de France, celui-ci s'intitulant Prendre l'air[1].

Parallèlement à ce touchant parcours poétique s'élabore un travail prolifique de critique et d'essayiste perspicace. Diplômé de la Sorbonne, Leclair y a travaillé sous la direction de Jean-Pierre Richard, publiant en 1982 une thèse portant sur l'œuvre d'Yves Bonnefoy et s'intitulant La Question de l'unité. Dans les années qui suivront, et jusqu'aux années 1990, Leclair publiera régulièrement des études et des comptes rendus dans L'Ecole des Lettres II et il éditera et annotera pour Mercure de France les deux premiers des trois tomes qui constitueront les œuvres complètes de Pierre-Albert Jourdan : en 1987 paraît Les Sandales de paille et en 1991 Le Bonjour et l'Adieu. Depuis 1992 Leclair contribue un nombre important d'essais et d'études à La Nouvelle Revue Française. En 1998 paraît chez Le Temps qu'il fait un beau livre intitulé Bonnes compagnies, recueil d'études publiées antérieurement en revue[2].

Heureusement, la poésie de Leclair commence à faire l'objet d'une certaine attention critique à son tour. Monique Baccelli et Michael Bishop suivent cette oeuvre dès la parution de L'Or du commun, rendant fidèlement compte de chacun des principaux livres de Leclair dans Europe et World Literature Today respectivement. C'est d'ailleurs Michael Bishop qui, dans un important article intitulé "Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being" paru en 1997 dans l'Australian Journal of French Studies, nous fournit la première véritable étude qui porte sur la poésie de Leclair. Je signale également l'analyse précieuse de Christopher Elson intitulée "Collaborer à une genèse de monde : accompagnement d'Yves Leclair", que l'on trouvera dans La Poésie française, aujourd'hui, le numéro de janvier 2001 de Littérature et Nation. Mais puisque

le corpus critique consacré à Yves Leclair est encore assez mince, c'est mon vif espoir que l'étude intitulée "Yves Leclair : solidarité et sourire" que j'ai contribuée à Contemporary French Poetry (Rodopi, 2002) ainsi que le présent chapitre serviront à mieux attirer l'attention sur ce poète admirable[3].

Collaboration, accompagnement, solidarité, sourire : ces mots nous permettent une toute première appréciation de cette œuvre naissante. Car Yves Leclair contribue, à sa façon modeste, aux efforts pour faire descendre la poésie contemporaine de ce Parnasse de l'abstraction méta-poétique qu'elle a souvent tendance à escalader. Il est un peu hardi, peut-être, de faire allusion ainsi au fameux propos de l'auteur des Méditations dans le contexte d'un poète contemporain peu connu et, à presque tous les égards, très différent, mais il n'empêche qu'est à l'œuvre chez Yves Leclair le désir lamartinien de nous rendre la poésie pertinente, à nous qui devons habiter le monde ici-bas des passions et des peines, à nous qui devons vivre dans le monde souvent âpre, régi inexorablement par le temps et limité par les faiblesses du sensible. Mais si Lamartine assume la difficile expérience humaine dans ce bas monde parsemé d'imperfections, il essaie de l'assumer comme le point de départ d'une envolée vers ce qui la transcenderait, que ce soit le divin soulagement de la nature ou la volonté providentielle de Dieu enfin reconnue. Ecrivant à son tour, presque deux cents ans plus tard, au sein de la réalité immédiate, Yves Leclair, pour sa part, essaie de participer à la vie quotidienne et cela en visant quelque chose de moins romantiquement absolu. Loin donc de retrouver l'exaltante ferveur élégiaque et l'aspiration vers l'éternel qui fondent la poésie de Lamartine, nous découvrons chez Yves Leclair une volonté d'honorer les petites richesses existentielles à la portée du commun

des mortels, celle qu'il nous offre, par exemple, à la première page d'"Apprenti sourcier", cette série de petits poèmes de 1984[4] qui ouvre L'Or du commun :

> Du pont moussu
> de la *Roirie*
>
> parmi les nénuphars
>
> silence immobile
> du pêcheur originel
> (je ne l'avais pas vu !) (OC, 13).

Si "Le Lac", par exemple, cherche à exalter l'homme en le faisant triompher en quelque sorte sur le temps, quelle serait la valeur de ce petit croquis poétique d'un étang sans doute bien moins propice à la transcendance que le Lac de B* si solennellement, si symboliquement puissant ? Même si nous ne considérons que ce premier poème, il est déjà apparent qu'Yves Leclair semble vouloir nous montrer, avec un curieux mélange d'esprit et d'enthousiasme, que même un petit cours d'eau peut receler des surprises, des présences inattendues, que les espaces assujettis au temps que nous habitons si provisoirement peuvent tout de même nous émerveiller, que de tels moments sont dignes de l'acte poétique. D'après la logique et l'humour de ce tout premier poème, Leclair cherche à écarter toute vision essentielle ou extravagante du monde perceptible, préférant le contempler avec un subtil mélange d'affection et d'ironie. Cette ironie se porte également sur sa conception de ses capacités en tant que poète : le titre du mouvement qui encadre ce poème étant une allusion enjouée à l'inhabile protagoniste de "L'apprenti sorcier", ce poème humoristique de Goethe, Yves Leclair renonce dès le départ à toute prétention à l'orgueilleuse voyance d'un Rimbaud et aux hautes ambitions ontologiques chères à Heidegger et à Saint-John Perse, par exemple. Cet 'apprenti sourcier' semble

espérer simplement que la baguette peu sûre du poème saura lui signaler ça et là les petites eaux qui risquent d'irriguer le monde pauvre qu'il habite. Mais pourquoi Leclair semble-t-il vouloir mettre l'accent ainsi sur ce genre d'humbles trouvailles existentielles et langagières faites au sein du monde de tous les jours ? Ou, pour reprendre le titre un peu badin du premier recueil d'Yves Leclair, pourquoi ce désir de se servir de l'acte poétique pour mettre en valeur ce qu'il se plaît à appeler 'l'or du commun' ?

Nous comprenons mieux la suite de petites esquisses poétiques qui constituent "L'Apprenti sourcier" aussitôt que nous passons à la prochaine série de poèmes s'intitulant "Un simple fil", mouvement qui regroupe des pages écrites entre 1987 et 1988. Dès le premier poème, intitulé "Pas grand-chose", nous découvrons le fond inquiet sur lequel les poèmes parfois un peu fantaisistes de "L'Apprenti sourcier" se sont peut-être écrits : il s'agit, en fait, de la parole d'un poète qui "doute dans ses soutes quotidiennes" face à une vie qui semble peu cohérente (OC, 25). Non seulement peu cohérente mais très ardue, comme Leclair le souligne dans "Joindre les deux bouts", le poème suivant où l'appréhension de Leclair s'amplifie. Par le biais d'images troublantes, il évoque ce "drôle de monde" menaçant, voire quasiment absurde, où nous souffrons et passons :

> Sous le sombre charroi des nuages qui foncent
> comme des avions sans moteur au ras des toits
> nous passants pressés, apparaissons, disparaissons
> fins de mois de vies difficiles . . . (OC, 26).

D'ailleurs, Leclair se sent si pauvre – pour reprendre la métaphore de l'argent employée ici – face à ce monde exigeant qu'il se demande si nous sommes capables en fait de nous acquitter de cette facture existentielle que la vie nous impose, de cette "note /

trop lourde à payer pour nous, tous débiteurs / dans notre monde en pièces" (OC, 26). Se servant quelques pages plus loin de la métaphore du musicien et du violon, Leclair constate dans "Le filament" que dans ce monde fragmenté, selon toute apparence démuni d'harmonie, notre "archet s'effiloche", et que même si nous arrivons à faire dans le fil "des nœuds plus ou moins troubles", rien n'empêche que "l'âme souffre" (OC, 30). Je n'irais donc pas jusqu'à dire comme Monique Baccelli qu'"il n'y a pas trace d'angoisse métaphysique" dans L'Or du commun (compte rendu de L'Or du commun, 212). Et pourtant, ce "tourment pélagique" de l'âme, pour employer encore une autre métaphore de Leclair, cette nausée qu'il éprouve par moments dans le tangage et le roulis d'une existence peu stable, n'est pas tellement la manifestation purement abstraite ou conceptuelle d'un malaise ontologique (OC, 60). Car ce premier livre, dédié "à [s]a mère qui n'est plus" (OC, 7), et Bouts du monde, dédié à son tour "à celles et à ceux que l'on oublie", s'écrivent tous les deux sous le signe de la perte et du manque que l'on vit viscéralement tout d'abord. Cette souffrance se traduira chez Leclair par les nombreuses et récurrentes images de maigres, nains, manchots, amputés, blessés, aveugles, autistes, idiots, ivrognes, morts et mourants qui hanteront discrètement ses poèmes.

Quoique discrète, la possibilité de déroute totale est bien réelle chez Leclair : sa sensibilité à la douleur, aux déficiences de la vie brève et souvent dure que l'on doit mener ici-bas risque par moments de le faire basculer dans un paralysant dégoût existentiel. Est tellement persuasive parfois la voix du désespoir que Leclair se lance cet avertissement urgent, dans "Le Plomb dans l'aile", le poème capital de 1996 qui ancre Bouts du monde :

. . . Prends garde à cette voix

néante, à son masque de fiel
qui crache du venin noir. Car
pour elle, rien n'a du sens, tout est

vain, tout étant pure illusion
tout est objet de dérision (BM, 48 ; c'est Leclair qui souligne).

Mais comment résister aux séductions de cette voix de l'amertume, comment ne pas croire à l'absurdité du monde lorsque c'est la souffrance qui, selon toute apparence, domine partout ? Comment se relever lorsqu'on sait que "l'âme est tombée des mains du jour / en mille morceaux" et qu'"elle gît à plat / sur le carreau" (OC, 49) ? Leclair n'a pas de réponses faciles à ces questions. Ce poète qui écrit loin de tout Parnasse, isolé dans "ce bas bout du monde" (BM, 119) et broyé par la détresse, la déception et le doute qui en découlent, ne saurait espérer surmonter "l'inhumaine comédie" de la vie en adhérant, comme Lamartine par exemple, à une foi transcendante, que celle-ci soit divine, conceptuelle, langagière ou autre (BM, 71). Même dans "Vu de Delphes", par exemple, poème qu'il aurait écrit lors d'une visite faite au site même des oracles parnassiens, Leclair, loin de s'y trouver en mesure de relater une vision soulageante, exaltée ou extatique du monde, doit conclure le poème en affirmant que "rien, non, jamais / n'apaise la douleur de vivre le passage" (BM, 23).

Yves Leclair serait peut-être prêt à céder définitivement à une attitude de dérision s'il ne vivait pas ça et là dans ce même bas bout du monde des moments – des moments comme celui évoqué dans le premier poème de "L'Apprenti sourcier" – qui semblent, sinon contredire, au moins nuancer la voix fielleuse du désespoir. Ainsi, dans "L'Aile dans le plomb", ce premier poème de Bouts du monde qui apporte un contrepoids au "Plomb dans l'aile", le poème cité ci-haut, Leclair affirme qu'il croit voir parfois, dans

une "*silhouette modelée*" ou un "*pied d'ambre / entraperçu dans le tramway bringuebalant de la semaine*", une sorte de "*lumière*" ou de vague "*chiffre dans l'étoffe des choses*" (BM, 12 ; c'est Leclair qui souligne). A de tels moments, le monde que Leclair habite tous les jours "prend un relief autre, existe soudain" (OC, 4e de couverture). Surgis de la vie quotidienne, ces moments n'offrent rien de transcendant à Leclair, n'offrent aucune signification donnant à la vie une cohérence claire : simplement, il croit vivre alors, pour un temps, au sein de la quasi absurdité d'un monde le plus souvent absent, un "simple bien au-delà du sens", peut-être tout au plus une sorte de "sublime / insignifiance" (OC, 93). Si ces moments sont pauvres en sens, toujours est-il qu'ils emplissent le poète d'une joie revivifiante, d'une "haute tendresse" à l'égard des êtres et des choses qui l'entourent (OC, 30). Sans nier l'âpre non-sens, l'âpre absence qui semble prévaloir dans le monde, cette joie, cette tendresse lui suggèrent tout simplement que le néant de la douleur n'est pas tout : tant que le monde commun se valorise lors de tels moments, tant qu'il se montre parfois le site d'une sorte d'or existentiel, "*rien n'est abouti*" peut-être (BM, 12 ; c'est Leclair qui souligne). S'établit donc délicatement et incertainement chez Leclair cet équilibre existentiel très précaire que Christopher Elson nous signale à juste titre dans sa belle étude[5].

Une fois reconnu cet 'or du commun' qui semble scintiller par moments au sein d'un monde autrement sombre, un choix – ainsi que toute la liberté et la responsabilité qui en découlent – s'impose au poète. Se risque-t-on, joyeusement mais naïvement peut-être, à accepter, voire à rechercher cet or du commun, cet or qui pourrait éventuellement s'avérer d'une valeur inconséquente ? Ou, devenu sceptique à cause de la trop évidente horreur du monde, continue-t-on à se débattre lugubrement dans le gouffre du désespoir,

se méfiant de cette richesse douteuse que semble nous tendre le monde ? Viscéralement, "par dépit comme par défi au néant" (BM, 4e de couverture), mais aussi moralement, éthiquement, Leclair doit et veut courir, un peu comme un Philippe Jaccottet, ce risque existentiel que représente la fidélité à ces simples biens, tout aussi insignifiants soient-ils[6]. Car les négliger ou les écarter, ce serait *choisir* de se plier complètement, volontairement, à la souffrance et à l'absurdité de la vie, d'en devenir en quelque sorte leur "*complice*" en s'acquiesçant à "*jeter la disgrâce, / la haine sur la face humaine*" alors qu'une certaine tendresse semble être encore possible (BM, 11 ; c'est Leclair qui souligne). Mais plus que la simple manifestation poétique d'un devoir moral stoïquement relevé, la recherche leclairienne de l'or du commun est aussi l'affirmation d'un certain espoir chancelant et modeste. Encouragé par ces petites joies insensées qu'il vit, même au sein d'une "vie plutôt pauvre en événements extérieurs" (OC, 4e de couverture), Leclair peut se demander s'il n'apprécie peut-être pas suffisamment ces petites richesses existentielles, "méconnaissant l'équitable / registre de quelles provisions", de ces richesses immédiatement disponibles autour de lui (OC, 26) : serait-il simplement "malhabile / à suivre le fil qui tisse les habits pour nos corps / nus" (OC, 30) ? Serait-il possible, comme le poète qui "doute dans ses soutes quotidiennes" le suppose dans "Pas grand-chose", que ce peu de chose qu'est "l'invisible ordinaire" soit en fait "[q]uelque chose [qui] relie pourtant [s]a vie" (OC, 25) ? Etant donné ce 'chiffre' vague qui semble se profiler dans l'étoffe du monde, se peut-il, après tout, que cela *vaille la peine*, malgré tout, de continuer à vivre dans l'incessante bousculade où ces joies semblent se produire, de persister, ici et maintenant, à assumer cette difficile existence qui semble être la source même de cette tendresse ? Si Leclair ne saurait répondre toujours affirmativement à cette

question, son acte poétique semble représenter un effort pour la maintenir ouverte, pour en rester au moins à un 'peut-être' dynamisant, ce qui risque d'éloigner toute réponse négative désespérément définitive.

La poésie d'Yves Leclair s'écrit donc sous le signe de ce 'peut-être' fragile qui le renvoie vers la vie, qui le fait aller incertainement de l'avant. Si, éventuellement, vague cohérence il y a dans la vie, "tout ne tient qu'à un fil peut-être" (OC, 30) et si ce fil existe, il est ténu et facile à perdre. Le premier rôle qu'Yves Leclair semble accorder à l'acte poétique, c'est celui de témoigner de ces moments de sublime insignifiance, de glisser ainsi, de poème en poème, "de signe en signe, entre [les] riens infimes" de la vie (OC, 4e de couverture), non pas pour traquer, comme Heidegger le préconise, les dieux fugitifs de l'Etre (Poetry, Language, Thought, 94), mais pour suivre ce "simple fil" qu'est l'humble progression, d'un grain de l'or du commun à l'autre, au sein d'une vie à jamais pauvre et éprouvante (OC, 23)[7]. Sans essayer de faire de ces simples biens, de ces simples dons du monde, ici et maintenant, la pierre d'angle d'une sorte de profane religion personnelle qui ordonnerait ou unifierait un monde 'en pièces', Leclair semble tout de même concevoir ses poèmes de façon métaphorique comme une suite de "prières" lui permettant de continuer à dire les "chapelets de bouse" que constitue cette hésitante succession de petits moments de joie vécus très relativement parmi les déchets du monde (OC, 14). Chaque poème cherche donc à devenir l'expression d'un espoir modeste, chaque mouvement poétique une série de petits rappels, voire de "[p]etits remorquages", qui sauraient tirer le poète en avant, qui l'inciteraient à persister à suivre le simple fil de la vie, à continuer jusqu'au prochain moment de haute tendresse, malgré l'incontournable rudesse de la vie (OC, 35).

Recherche donc de ce qui pourrait simplement permettre au poète de continuer de bon cœur dans la vie ici-bas, malgré les découragements, cette poétique ne saurait viser aucune transcendance, lamartinienne, mallarméenne ou autre, ni saisir conceptuellement ce chiffre se tissant parfois dans l'étoffe des choses : elle cherche plutôt à récupérer, à valoriser incertainement et humblement quelques moments de bonheur bien d'ici. Mais au fur et à mesure que l'on lit les poèmes plus ou moins chronologiquement organisés de L'Or du commun, on se rend compte que Leclair étend et prolonge cette orientation fondamentale de sa poétique pour essayer – et pour essayer explicitement, c'est là une certaine partie de son originalité – d'encourager ceux et celles de ses lecteurs et lectrices qui seraient, eux aussi, essoufflés par la vie, qui seraient, comme lui, au bout de leurs forces face aux incessantes épreuves et à l'apparente absurdité de cette existence : se pourrait-il que la fonction la plus haute de ce "[p]auvre orpailleur" qu'est le poète (OC, 99) soit de faire circuler cet 'or du commun' qui, justement, semble être destiné au partage ?

Qu'Yves Leclair soit depuis toujours profondément sensible à la souffrance d'autrui, nul ne peut en douter. Car dès les premiers poèmes le poète inscrit sa propre détresse existentielle dans celle d'une peine qu'il estime collectivement éprouvée : plutôt que le 'je', ce sont donc les pronoms personnels 'nous' et 'on' qu'adoptera la voix poétique pour exprimer son malaise. Ce n'est pas lui, le poète tout seul, mais lui et nous qui "nous trouvons nez à nez / à gober l'eau quotidienne" (OC, 28). C'est "*nous* passants pressés" qui "apparaissons, disparaissons" dans ce "drôle de monde" que le poète évoque dans "Joindre les deux bouts" (OC, 26; c'est moi qui souligne). Et, dans le beau poème intitulé "Le filament", c'est lorsqu'il voit que "*nos* vies se désaccordent" qu'il affirme

tendrement que "c'est émouvant comme *on* se montre malhabile / à suivre le fil qui tisse des habits pour *nos* corps / nus" (OC, 30; c'est moi qui souligne). Mais c'est plus que de la simple pitié que Leclair éprouve alors pour ses semblables : c'est une affection et une admiration qu'il ressent à l'égard de ces gens qui font preuve de tant de courage en persistant à "recueillir sous la commune / enclume les battitures des humbles choses" (OC, 83). Si Leclair arrive, dans "À notre pauvreté", à faire une sorte de toast à "toute la misère d'être homme", à trouver dans ce malheur, contre toute attente, quelque chose de louable, c'est parce que "plus la lumière manque / . . . plus [il] aime l'homme en somme" (OC, 62), comme si la persévérance humaine dans des conditions difficiles accordait à l'homme une dignité ennoblissante, une pureté morale et, par conséquent, une certaine force existentielle. Serait-il possible que l'or du commun le plus pur, le plus enrichissant, le plus précieux soit celui que l'on croit distinguer dans l'indomptable bonté de ceux et de celles qui, tout en souffrant, font preuve de générosité ? Si le sourire de "la vieille Florence" évoquée par Leclair dans un poème intitulé "Notre Dame" – titre qui, même compte tenu de son éventuelle ironie, nous révèle tout de même à quel point Leclair tient en grande estime cet exemple de charité humaine – si son sourire "fleurit intact" au sein de la misère, c'est parce que, malgré sa pauvreté, cette dame aime à donner des bonbons, par exemple, aux enfants des environs. C'est justement parce que Florence persiste à faire preuve d'une générosité simple dans le contexte d'une vie ardue que "son bon cœur est une graine de lumière / éternelle dans l'étroite cosse du temps" et qu'elle semble accéder à une sorte de dignité existentielle dans le *hic et nunc* (OC, 70).

Mais de ces premiers sentiments de pitié, d'admiration et de reconnaissance, Yves Leclair, s'inspirant de la libéralité compatissante de toutes les vieilles Florence qu'il

aurait rencontrées sous une forme ou une autre dans la vie, semble évoluer peu à peu à travers L'Or du commun vers une solidarité plus active avec les autres. Car dans "L'Or du commun", la suite éponyme réunissant des poèmes écrits entre 1987 et 1989 et apparaissant dans le dernier tiers du livre, Yves Leclair semble bénéficier directement d'une sorte de rassemblement fraternel des êtres humains face à une existence communément éprouvante, y découvrant une sorte de force insoupçonnée qui épaule et appuie les moments de haute tendresse personnellement vécus et, inversement, qui rend les épreuves de la vie plus supportables. C'est au milieu de ce mouvement poétique, dans un poème de 1989 intitulé "Lever de rideau", poème dont le titre en souligne la nature quasi initiatique, que Leclair semble se rendre pleinement compte non seulement de cette haute tendresse qu'est l'expérience de la fraternité entre des êtres souffrants mais aussi du besoin de communiquer cette possibilité de solidarité affectueuse à d'autres personnes qui, seules, seraient en train de perdre pied face à l'existence. S'adressant pour la première fois directement à ceux et à celles qui le lisent, Leclair se lamente, dans un petit écho de Villon (ce poète qui cherche tant à surmonter l'indifférence souvent observée face à la souffrance), que "[f]rères humains, presque plus rien / ne nous rassemble" (OC, 97). Mais, comme pour nous encourager à croire que le rassemblement reste encore possible, Leclair nous offre ensuite un petit exemple de solidarité humaine actuelle qui contredit son affirmation plaintive. Se souvenant d'un match de football de fin d'automne auquel il aurait accompagné son fils, il évoque un moment de 'sublime insignifiance' qu'il croit y avoir partagé avec les quelques autres spectateurs gelés : suite à un beau but habilement marqué, il se lève avec les autres pour applaudir, mais finit par connaître une émouvante et exaltante communion avec ceux-ci :

> alors dans la tribune on se sentait moins seul
> chacun se regardait, reconnaissance, une onde
> au fond des yeux, un chrême au front, le feu perdu
> des particules d'air glacé volant
> dans la luminescence aux quatre coins de l'univers
> de ce terrain perdu ravivaient nos visages
> comme charbons ardents, brûlés, rougis,
> le mégot téméraire de la vie (OC, 97).

C'est comme si l'or du commun le plus précieux était, dans un premier temps, l'or de la communauté humaine réunie face à la souffrance, et, dans un second temps, l'or de la communication. La valeur de la conversation fortifiante entre ceux et celles qui souffrent se voit confirmée pour Leclair dans "Ô zone potagère", poème écrit à Pâques en 1990 et qui clôt "L'Or du commun". S'évadant vers son jardin en zone potagère, Leclair est témoin d'une sorte de très humble résurrection, d'une résurrection toute mortelle qui semble relancer l'être humain vers la vie : dans un jardin voisin, le poète voit deux hommes contents de se tenir simplement compagnie dans l'ici-bas, de trouver ces "occasions minimes / de trinquer et de deviser avec un compagnon" :

> . . . ils se lambinent, se requinquent contre le guignon
> méditatifs quand le silence par bribes s'imprime
> et vainc la conversation où vient la paix en prime
> comme un moment d'infime mais profonde communion (OC, 106-107).

S'inspirant, semble-t-il, de ce modèle de communication solidaire et affectueuse entre des personnes qui souffrent et s'entraident, Yves Leclair formulera, dans un mouvement qui est à la fois celui qui suit chronologiquement "L'Or du commun" et celui qui clôt le recueil, un mouvement axé, dès son titre de "Lettres au vent", sur le dialogue écrit : c'est la déclaration d'une visée poétique qui ne rendra que plus urgents et sa recherche et son témoignage de ces simples biens au-delà du sens que le monde semble parfois lui tendre. Passant explicitement de la compassion à la charité, de l'admiration à l'encouragement, le

poète commence, en toute humilité, à concevoir le rôle de la poésie comme étant celui de partager modestement avec les autres l'expérience de la haute tendresse revigorante, de leur offrir cette tendresse comme un baume existentiel qui les aiderait à "se requinqu[er] contre le guignon" (OC, 106). Si Leclair, trop marqué par le doute et la peine, ne saurait jamais prétendre assumer le rôle quasi messianique du Berger de l'Etre tant réclamé pour les poètes par Heidegger et des écrivains comme Saint-John Perse, il devine dans le premier poème de "Lettres au vent" une vocation de poète ontologiquement plus modeste, mais peut-être quotidiennement et éthiquement plus précieuse et pertinente : celle du "[p]etit berger de rien du tout" (voici le titre, à peine ironique, du poème), celle du camarade qui s'engage à offrir aux autres ce qui pourrait peut-être les aider à vivre[8]. Je reproduis intégralement ce poème capital de 1991 qui semble s'adresser, d'après les indications en fin de poème, à un santon brisé, à cette figurine qui semble être le reflet du poète lui-même.

Tout va, ou presque, en vain
mais viens, santon brisé

le chapeau à la main
car il faut bien rester

poli vis-à-vis des humains
et ne rien ajouter

à la peur d'exister
mais le panier rempli
de fruits dans l'autre main
offrir ce qui réconcilie

s'agenouiller avec le rien
rester comme un avec la vie

(À un retour de Paris,
retrouvant sur mon bureau

un personnage de la crèche,
cassé, 22 heures)
18 janvier 1991 (OC, 121 ; c'est Leclair qui souligne).

Avant de revenir sur les questions qui se posent suite à un tel poème – qu'est-ce qui pourrait nous réconcilier à la vie ? que cela veut-il dire au juste, 's'agenouiller avec le rien' ? qu'est-ce que cela signifie, 'rester comme un avec la vie ? – signalons que cette exhortation, que Leclair adresse surtout à lui-même, me semble-t-il, sera suivie d'autres expressions de son désir de porter un certain secours aux autres. Dans les poèmes qui composent ces entraînantes "Lettres au vent" que l'on trouve à la fin de L'Or du commun, Leclair s'adresse chaleureusement et directement, dans presque chaque poème, tantôt à son public en général, tantôt à une personne particulière. Leclair nous parlera donc ainsi dans "Lettre balai", par exemple :

> Je te sème, lecteur
> dans mes airs, je te donne
>
> un peu d'air, j'aimerais
> te faire quelques fleurs
>
> te cueillir un peu d'herbe
> oubliée, mettre en gerbe
>
> mes petits bouts de dieu
> sous tes yeux fatigués . . . (OC, 127).

Mais à ces notions d'offrandes réconciliantes et de premiers soins existentiels à prodiguer à celles et à ceux qui le lisent, Leclair ajoutera dans ce même mouvement quelques nuances plus audacieuses. Dans "Le roi mendiant", l'avant-dernier poème du recueil, Leclair, s'adressant cette fois-ci à son livre, semble viser, plus qu'une réconciliation, plutôt une sorte de *libération* charitable de ses lecteurs et lectrices, libération qui finirait par leur délier des langues éventuellement tues par le désespoir :

> Va donc, petit livre, livre
> toi donc, délivre quiconque
> s'abrite sous ton frêle toit
> rends la parole, passe et tais-toi (OC, 135)

Leclair, dans cet effort pour aider les autres à prendre la parole, semble chercher à participer en quelque sorte à cette activité qu'Henri Meschonnic définit comme étant celle de tout véritable art moderne : "l'avènement et la transformation des sujets", le vrai sujet étant "celui qui fait que d'autres sont des sujets" (Modernité modernité, 301)[9]. Et c'est sous le signe de la délivrance du sujet, de l'assujetti, que Leclair présentera tout son prochain recueil. Dans "L'Aile dans le plomb" – cet important poème de 1996 qui ouvre Bouts du monde et auquel nous avons fait allusion plus haut – Leclair, cherchant dès le titre du poème à trouver ce qu'il y a de léger et de libre au sein de ce qui est lourd et alourdi, nous présente ainsi les poèmes du recueil :

> *Ces fleurs coupées dont tu es l'eau,*
> *lecteur, t'éloignent des tyrans*
> *et rendent grâce aux éternelles*
>
> *neiges de la vie* . . . (BM, 13 ; c'est Leclair qui souligne).

Les fleurs coupées de Leclair prennent donc en quelque sorte le relais de ces fleurs maladives que nous offre Charles Baudelaire. Si Les Fleurs du Mal cherchent, du moins en partie, à nous convaincre, hypocrites lecteurs, de notre avilissement moral et de notre incapacité à transcender la tyrannie de l'ennui existentiel, Baudelaire semble retenir de cet échec une poignante charité à l'égard des êtres humains condamnés à le vivre. Les fleurs leclairiennes prennent quelque chose de cette charité pour en faire le point de départ d'une visée autrement fraternelle : plutôt que de chercher à faire pousser pour nous des fleurs dans les vases du mal, les fleurs coupées de Leclair s'alimenteront de cette eau

que constituent pour elles les lecteurs et lectrices. Il s'agirait donc d'une charité réciproque et solidaire entre poète et son public, d'un acte initié par un poète qui ne se sent pas plus fort que ceux et celles à qui il s'adresse. On aura sans doute déjà remarqué que dans chacun des quatre poèmes que je viens de citer, Leclair semble envisager la parole poétique comme le lieu et l'instrument d'une sorte d'entraide dynamique entre poète, lecteur et lectrice. Or ce 'pauvre orpailleur' a déjà sollicité notre aide dans ce poème de 1989 qui s'intitule "L'autre pain quotidien" :

> Je ne suis pas un poète
> du dimanche, mais un simple
> être qui fait la manche
> en marge du chagrin
>
> *(Avant d'aller travailler)*
> 14 décembre 1989 (OC, 51 ; c'est Leclair qui souligne)

Si donc, dans "Petit berger de rien du tout" Leclair encourage le santon brisé à apporter dans une main ce 'panier rempli de fruits', il lui propose aussi de prendre son chapeau dans l'autre, allusion, me semble-t-il, à une sorte de quête que l'on ferait par le biais de la poésie. Et nous avons vu que dans "Lettre balai" le lecteur semble se trouver invité, un peu comme dans "L'Aile dans le plomb", à devenir participant à plein titre au poème, une sorte de condition *sine qua non* de l'acte poétique leclairien. Offrir aux lectrices et aux lecteurs ce qui risque de les réconcilier à la vie, ce n'est donc pas un geste fait par le fort envers le faible, ce n'est pas un acte relevant de je ne sais quelle grandiloquente magnanimité, mais plutôt une sorte de simple gage fait dans l'espoir de favoriser une réciprocité de preuves de générosité entre pauvres solidaires. Nous sommes donc bien loin chez Leclair de cette "primauté secrète du poète" célébrée par Saint-John Perse, de cette primauté qui lui permettrait de faire de son oeuvre une hautaine "offrande

universelle" aux hommes enténébrés (Œuvres complètes, 455). Et si ce poète humble et lui-même faible ne semble pas craindre les conséquences du précepte de Roland Barthes selon lequel la naissance du lecteur doit se faire au dépens de l'auteur (Œuvres complètes, tome II, 495), sans doute est-ce que Leclair sent qu'il a beaucoup plus à gagner en tant qu'être humain qu'à perdre en tant que poète en se donnant à l'acte d'écrire.

L'image que choisira Leclair pour évoquer cette mutuelle charité, c'est donc celle de la conversation, acte d'échange et de compréhension par excellence. Car si Jacques Derrida semble concevoir la parole humaine et la responsabilité éthique comme étant fondamentalement contradictoires, c'est justement "*dans la parole échangée*" parmi des êtres souffrants qui consentent à partager l'or du commun, dans l'amour qu'un tel échange implique, qu'"*erre / la promesse intacte*" d'une vie digne, selon Leclair, d'être appelée humaine (BM, 12 ; c'est Leclair qui souligne) [10]. Ce sera donc dans la mesure où poète, lecteurs et lectrices réussiront ensemble à animer autour de la tendresse vacillante du monde la tendresse correspondante du "*bavardage universel*" qu'ils risqueront d'accéder à "*la seule 'ampleur'*" qu'ils puissent connaître (BM, 13 ; c'est Leclair qui souligne). Même si la plénitude et la complétude ontologiques semblent demeurer hors de portée – car même l''ampleur', notion décidément plus modeste, reste entre guillemets chez Leclair – se peut-il que la "conversation" soit en quelque sorte "souveraine" à l'intérieur de l'espace charitable qu'elle fonde (BM, 128) ?

Comme cette allusion à la formule de René Char le laisse déjà entendre, l'idée de la conversation poétique est loin d'être neuve. Et Jean-Michel Maulpoix n'a-t-il pas affirmé récemment que le lyrisme qui semble naître aujourd'hui n'est rien d'autre que

"prière, demande, adresse, appel", le "'je' n'y p[ouvant] parler sans rencontrer un 'tu'" (La Poésie malgré tout, 27) ? Et, plus généralement, que le poème est "le lieu . . . d'un entretien" où l'on "célèbre. . . le semblable et le lien fragile de la voix" (La Poésie malgré tout, 26) ? Et depuis Baudelaire et Hugo, en passant par Perse et, plus humblement, par Philippe Jaccottet et Marie-Claire Bancquart[11], par exemple, la poésie a été très souvent conçue comme offrande faite charitablement à ceux et à celles qui souffrent. Mais c'est dans la mesure où Leclair conçoit l'acte poétique comme un dialogue doublement charitable parce qu'allant dans les deux sens entre le poète et ses lectrices et lecteurs, comme une sorte de guérison collective, une thérapie communicative apte à permettre aux participants, y compris le poète, de mieux reprendre la vie ici-bas, que sa visée semble revêtir une certaine originalité importante dans les lettres contemporaines.

Mais la conversation que Leclair espère animer est plus ambitieuse que les notions de thérapie et de guérison ne pourraient nous le faire croire. Dans "Petit berger de rien du tout", Leclair nous fait part de son désir d'"offrir" aux autres "ce qui réconcilie", visée qu'il ne définit alors que par apposition : offrir ce qui réconcilie, c'est "s'agenouiller avec le rien" et "rester comme un avec la vie" que l'on doit mener dans un monde en pièces (OC, 121). Mais le dialogue que vise Leclair est loin d'impliquer l'acceptation à genoux d'une existence absurde, l'assomption stoïque d'un monde stérile ou même une sorte de passivité zen face à une existence où "[t]out va, ou presque, en vain" (OC, 121) : on se souviendra que c'est une délivrance, une libération que Leclair nous souhaite. Mais les tyrans ne sont pas forcément à l'extérieur...

Ce n'est donc pas une réconciliation qui chercherait à nous ligoter – nous qui sommes encore souvent si assoiffés du Tout, de la Plénitude et du Sens, de toutes ces

valeurs absolues inchangées –, à nous ligoter avec le rien, le vide et le vain. Au contraire, c'est une sorte de transformation de ces conceptions désespérantes – désespérantes parce que calquées sur le désir de la perfection – que Leclair semble vouloir encourager par le biais du bavardage universel. Car Leclair espère qu'à travers le partage charitable de bonnes nouvelles la conversation saurait retrouver son ancienne alliance latine avec la *conversion*. Il s'agirait, semble-t-il, d'une conversion qu'il a déjà lui-même vécue, qu'il continue à vivre à la lecture de certains poètes, expérience qu'il évoque dans sa petite préface à Bonnes Compagnies, ce livre de reconnaissances où il rend hommage à plusieurs poètes qui lui sont chers. Si "dans la bonne compagnie des poètes – petits ou grands, qu'ils s'appellent Jourdan, Godeau, de Cornière, Réda, Cingria, Thomas, Bonnefoy ou Brodsky", si en compagnie de ces poètes Leclair "redécouvre l'espoir de vivre davantage ici et maintenant, une promesse de bonheur" (BC, 12), c'est parce que ces poètes lui rappellent que "quelque chose se cache dans le quotidien" et que "l'homme est toujours à inventer", espoir, promesse et libération qui l'aident non pas à se faire tout simplement au monde mais à "mûrir de nouveaux rapports avec la Terre comme avec les autres, [à] aimer des paysages et des visages", à réaliser une nouvelle et plus humaine "réconciliation de la chair et de l'esprit" (BC, 12). Il me semble que c'est une telle réconciliation, qui se ferait selon de nouveaux rapports, qu'Yves Leclair espère favoriser en créant très explicitement – à la différence de ces poètes dont il s'inspire – ce lieu de bonne compagnie, "en marge du chagrin", qu'est la conversation poétique charitable (OC, 51)[12].

Mais comment s'y prendre au juste ? Et comment faire participer un public bien réel à une telle conversation, pour ne rien dire d'une conversion si ambitieuse ? Car on

sent que le lecteur et la lectrice convoqués par Leclair sont beaucoup plus qu'une sorte de fable poétique ou effet de prosopopée qui permettrait à Leclair de se tenir compagnie comme le fait le protagoniste beckettien de Compagnie[13]. Non : Yves Leclair voudrait que des personnes bien réelles participent réellement à une conversation ayant un impact sensible sur la vie quotidienne des participants.

Comme pour nous encourager à nous engager dans la conversation, Leclair nous offre l'exemple de la conversation qu'il entretient avec maint poète qu'il admire – Villon, Baudelaire, Rimbaud, Char, Jaccottet, Réda, parmi d'autres – dialoguant avec eux tout au long de son oeuvre par le biais d'échos, de paraphrases, d'allusions[14]. Intertextualité que Leclair ne cherche pas à cacher : car cette intertextualité semble favoriser une intersubjectivité fraternelle en montrant très visiblement le pouvoir de transformation que ces poètes exercent sur lui, la capacité qu'a la poésie de faire d'un lecteur un sujet parlant. Quant à la conversation qu'il cherche à entamer à son tour avec son "hy- / pothétique lecteur" – "*mon semblable, mon frère*" ajoute-t-il en souriant (OC, 129 ; c'est Leclair qui souligne) – Leclair semble donc espérer que son acte bénéficiera de ce que Mikhaïl Bakhtine conçoit comme une vérité linguistique donnée, c'est-à-dire que son "œuvre [sera] un maillon dans la chaîne de l'échange verbal" (Esthétique de la création verbale, 282). Yves Leclair est loin, me semble-t-il, de tenir pour acquis chez ses lecteurs et lectrices cette "attitude *responsive active*" que Bakhtine postule comme une caractéristique fondamentale de tout auditeur d'énoncé verbal et de tout lecteur d'ouvrage littéraire (Esthétique de la création verbale, 274). Et si réponse il y a, Leclair est tout aussi loin d'être sûr d'obtenir la réponse activement charitable qu'il cherche. S'il est sans doute vrai que ce poète accueillerait volontiers la relativisation de sa parole implicite

dans les principes dialogiques proposés par Bakhtine, qu'il les accueillerait comme une éventuelle augmentation des intentions fraternelles de sa parole, il écrit, me semble-t-il, sans nécessairement croire à un mécanisme dialogique inhérent qui animerait de lui-même la conversation littéraire. Bakhtine considère que le premier événement dialogique qui pousse l'auditeur d'un énoncé à y répondre est celui où l'auditeur croit assister à l'*achèvement* de cet énoncé prononcé par le locuteur car c'est alors que celui-ci ressent "*la possibilité de répondre*", d'adopter une "attitude responsive" (Esthétique de la création verbale, 282 ; c'est Bakhtine qui souligne). Cet achèvement se ferait sentir, selon Bakhtine, aussitôt que l'auditeur aurait l'impression que le locuteur avait épuisé "l'objet du sens" (c'est-à-dire, le sujet dont il parle), que celui-ci était arrivé aux limites de son énoncé selon la logique de son "dessein", de son "vouloir-dire" de locuteur et que les exigences formelles du "*genre du discours*" adopté par le locuteur avaient mis nécessairement fin à son énoncé (Esthétique de la création verbale, 283-284 ; c'est Bakhtine qui souligne).

Leclair ne s'opposerait pas, me semble-t-il, à une telle conception du fonctionnement du dialogue, même si la notion d'achèvement lui paraissait un peu naïve dans un monde où – et surtout en ce qui concerne l'expression linguistique – on abandonne de plus en plus toute prétention à la complétude. Mais Leclair semble parier plutôt sur cette espèce d'entraînement qui le catalyse lorsqu'il est lui-même lecteur. Songeant dans Bonnes Compagnies aux poètes qui provoquent chez lui le sentiment de vivre une conversion, une délivrance réconciliante, il attribue le pouvoir de transformation de ces poètes à leur "énergie" contagieuse : c'est "leur énergie qui [lui] permet de modifier [sa] conscience, de [se] délivrer des mystifications, de détruire les

idoles de la tribu, de laisser passer ce que dissimulent les fantasmes, les névroses, les idéologies", bref, d'ébranler toutes ces valeurs de la perfection qui l'empêchent "de mûrir de nouveaux rapports avec la Terre" (BC, 12). C'est cette énergie qui semble lui permettre d'envisager – et d'en parler, en employant une formule hardie et des majuscules étonnantes – une "*Terre Promise enfin permise*" (BC, 12 ; c'est Leclair qui souligne). C'est donc en créant une telle énergie qu'il espère, me semble-t-il, inciter la participation charitable de ses lecteurs et lectrices à sa parole et la mise en train d'un dialogue bienfaisant parmi ceux et celles qui souffrent. Puisque toute conversation requiert un animateur, un boute-en-train, c'est quelque chose de ce rôle que Leclair semble se décider à assumer. Et c'est justement parce qu'il s'agit, me semble-t-il, d'un poète naturellement un peu cafardeux, que cette résolution est particulièrement touchante. Née de la souffrance et motivée par la douleur des autres, l'énergie créatrice de Leclair est au fond ce que Michel Deguy appellerait peut-être l'"énergie du désespoir" (L'énergie du désespoir, 7) : c'est donc en quelque sorte contre ses tendances instinctives que ce poète s'efforce, de façon courageuse et poignante, de s'activer pour mieux nous offrir de l'encouragement.

Mais quelle serait cette énergie catalysante au juste ? Si elle va servir à galvaniser les lecteurs et lectrices du poète jusqu'à les faire participer à la conversation tant désirée, elle devra leur galvaniser et le corps et l'esprit. Car lorsque Leclair nous invite à "[nous] agenouiller avec le rien" (OC, 121), ce n'est pas pour prier que cette minimalité se change mystérieusement en un Tout, mais pour prier plutôt, me semble-t-il, que nous puissions vivre ce rien de *tout* notre être, corporellement et sciemment, que nous puissions le vivre "comme un" – en tant que collectivité humaine, bien sûr, mais aussi et

avant tout en tant qu'individu (OC, 121). Car tout accord sain et durable avec les petits riens qui composent la vie humaine devra impliquer cette "réconciliation de la chair et de l'esprit" que Leclair identifie comme faisant partie intégrante de tout nouveau rapport reliant les hommes à la terre (BC, 12). Sa bonne compagnie devra donc énergiser et le corps et l'esprit de ses lecteurs et lectrices, devra leur montrer que chair et conscience trouveront toutes les deux, dans les infimes parcelles du monde, de quoi se nourrir, de quoi s'épanouir, de quoi se réconcilier l'un à l'autre. Mais des deux, le plus difficile à convaincre, ce sera, n'est-ce pas, notre esprit : car imbu depuis toujours d'un désir de perfection transcendante, notre esprit apprendra malaisément à se réjouir de ces petits riens apparemment si pauvres, à apprécier suffisamment les rares grains d'or existentiel pour vouloir les partager de bonne foi avec les autres. Comment donc créer dans le poème cette énergie qui saurait dynamiser et libérer ainsi nos esprits, comment réaliser cette volatilisation qui nous permettrait de considérer parfois la terre qui nous est "*permise*" à l'intérieur des contraintes de la chair comme une "*Terre Promise*", comme un phénomène digne d'un enthousiasme à la fois fervent et sciemment entretenu (BC, 13 ; c'est Leclair qui souligne) ?

Il sera utile de passer ici à l'étude approfondie d'un poème typique de Leclair afin de mieux comprendre les modalités qu'adopte le poète pour réaliser cette bonne compagnie énergisante. Choisissons à ce titre "Prière d'un Zachée", l'une des premières de ces 'fleurs coupées' de Bouts du monde que Leclair nous invite à alimenter de l'eau de notre lecture et, éventuellement, de notre participation dialogante[15]. Je le cite intégralement et en reproduisant la mise en page :

PRIÈRE D'UN ZACHÉE

Amandier, j'aimerais t'honorer.
Tu fleuris et c'est le plein cœur

de l'hiver. Nain, je cherche des mots
sur la pointe des pieds nus qui soient

comme les pointes drues de tes petits
seins blancs, déboutonnés, ouverts.

Qu'ils nous envoient en l'air quand le jour
bas se retire, qu'ils délacent

nos cils, dans les noires soieries
d'hiver

Solitaire dans le jardin et la nuit,
14 février 1993 (BM, 19 ; c'est Leclair qui souligne).

Si la compagnie poétique est bonne dans la mesure où elle crée cette énergie susceptible de nous modifier la conscience, de sublimer notre appréciation de ce rien du tout que l'on peut trouver parfois parmi les bouts du monde, comment Leclair la crée-t-il dans ce poème ? Ici, comme dans maint autre poème de Bouts du monde, de L'Or du commun et de Prendre l'air, c'est l'énergie contagieuse d'une petite et subite envolée à la fois contemplative et fantaisiste, l'énergie d'un poème écrit dans un élan de reconnaissance qui risque de nous entraîner à sa suite, de nous emporter vers ce petit maximum d'élévation possible dans ce bas bout du monde que nous habitons. Signalons tout de suite que si envolée il y a dans ce poème, c'est grâce, au moins en partie, à ce

souci de politesse déjà évoqué dans "Petit berger de rien du tout", souci qui encourage le poète à ne pas nous imposer le joug de sa propre souffrance. Ce qui est quand même remarquable, car d'après les indications de date, de lieu et de contexte fournies à la fin du poème, cette page est le fruit d'un poète 'nain' sans doute se sentant d'autant moins à la hauteur de la vie qu'il se trouve seul le jour de la Saint-Valentin, fête traditionnelle de l'amour. Mais, désireux de "rester / poli vis-à-vis des humains" et de "ne rien ajouter / à la peur d'exister" (OC, 121), désireux de ne pas manquer à ce qui se présente comme une obligation morale de respecter l'admirable courage avec lequel les gens essaient de faire face à leurs propres épreuves, Leclair n'insistera pas sur sa solitude, préférant évoquer cet amandier, ce petit 'rien du tout' qui semble l'avoir encouragé ce jour-là. Il choisit donc d'honorer cet amandier qui, en plein hiver, s'avère beau malgré tout et qui semble s'offrir à lui comme un modèle de persévérance légitime dans notre monde éprouvant. Mais ici comme ailleurs, le geste leclairien de politesse élogieuse ne cherche pas à exclure du poème la souffrance du poète car cela serait une façon encore plus grave de manquer de respect pour la peine des autres. Au contraire, cet éloge, comme maint autre de Bouts du monde, nous paraît émouvant justement parce qu'il s'élabore dans le contexte d'une souffrance globale discrètement reconnue. Car si, dans l'espace même du poème, la souffrance n'occupe pas le premier plan, elle en constitue pourtant le fond poignant. Mais sans qu'elle soit surmontée, minimisée ou, encore moins niée, cette douleur finit souvent par servir presque de tremplin à l'envolée du poème poli, donnant à la beauté improbable de l'amandier toute sa force d'attraction et à l'acte de reconnaissance un élan d'autant plus entraînant qu'il est cautionné par la souffrance du poète. Loin donc de masquer la douleur existentielle du poète, le ton optimiste et élogieux n'en est-il pas

plutôt un acte de reconnaissance, ou, comme le suggère Michael Bishop, une sorte de résistance discrète[16] ?

La petite envolée permise, voire encouragée, par la politesse éthique qui fonde et oriente "Prière d'un Zachée" est déjà présente, symboliquement, dans la mise en page : ici, comme dans chaque poème de Bouts du monde, le titre, présenté en majuscules, flotte en haut de la page, quelques centimètres au-dessus du texte, comme le point le plus haut, le moment le plus fort et l'expression la plus audacieuse de cette petite exaltation vécue pourtant dans notre bas monde, dans ce "jour / bas" qu'habite, comme nous, le poète (BM, 19). Un petit saut sur le blanc de la page qui serait à l'image du petit bond du coeur du poète, le titre un peu exalté de ce poème est typique chez Leclair : parmi les titres des poèmes qui accompagnent "Prière d'un Zachée" dans le premier mouvement de Bouts du monde, par exemple, on trouve "Une goutte de chant", "Gaieté lyrique", "Vu de Delphes", "La belle vue", "Poèmes en tête à queue pour fêter la fin de l'année". Face à de tels titres, n'éprouvons-nous pas en tant que lecteur ou lectrice une certaine curiosité intellectuelle ? Ces titres, ne nous invitent-ils pas, comme le souligne Monique Baccelli, à nous livrer aux délices de la contemplation[17] ? Nos esprits sceptiques, ne s'adoucissent-ils pas, comme malgré eux, face à ces titres lyriques qui semblent sortir d'un autre âge, titres que l'on s'attendrait à trouver sous la plume d'un Paul Verlaine ou d'un Stéphane Mallarmé, par exemple ? Notre sensibilité un tant soit peu nostalgique à cette poésie tour à tour chantante et sublime d'autrefois, ne nous apprête-elle pas à rêver, à participer aux ardentes prières, aux extatiques visions, aux exquises musiques qui doivent sûrement sous-tendre ces beaux titres ? Cet élan imaginaire n'est-il pas encouragé d'ailleurs par l'emploi exclusif de majuscules dans les titres, emblématiques de l'intensité et de la

pureté des transports du poète[18] ? Et l'isolement serein de ces titres dans le tiers supérieur de la page, ne favorise-t-il pas le prolongement d'une certaine rêverie avant que la lecture du poème ne commence ?

Mais aussitôt nos esprits, notre imaginaire ainsi engagés, Leclair nous montre visuellement, immédiatement, que l'élan représenté par le titre ne quittera pas la terre permise aux mortels, qu'il restera dans l'ici-bas de la chair : le corps même de "Prière d'un Zachée", comme le corps de tous les autres poèmes du recueil, s'écrit donc en bas de la page, nous ramenant, petit à petit, strophe par strophe vers les indications précises des circonstances toujours très concrètes, toujours inscrites dans le temps, qui ont donné naissance au poème et qui le closent maintenant de façon graphique. Le monde sensuel et passager d'où l'envolée élogieuse du poète a pris son départ, se réaffirme donc, à la fin de chaque poème, comme son humble point de retour.

Mais l'élévation d'esprit implicite dans les titres, loin d'être gratuite ou de mauvaise foi, modifie et dynamise notre appréciation du bas monde que nous habitons. "Prière d'un Zachée" est typique à cet égard : par cette allusion biblique faite dans le contexte un peu incongru d'un poète qui exprime, par le biais d'images sexuelles, son amour et sa gratitude envers un amandier qui persévère à fleurir en février, Leclair cherche à nous montrer qu'est tout de même possible dans notre monde contemporain devenu si profane une certaine ferveur, peut-être même une certaine foi, séculières. Cette ferveur, cette foi ne sont pas du tout les mêmes que celles, très chrétiennes et, par conséquent, très transcendantes, qu'a connues le Zachée de la Bible : la prière de Leclair est née d'une révélation, certes, mais, comme le souligne Christopher Elson, ni sa prière, ni sa révélation ne visent un au-delà plus authentique que le monde ici-bas[19]. Si

l'orientation de Leclair vers le terrestre est presque diamétralement opposée à la vision divine de Zachée, l'intensité de sa révélation et l'énergie ontologique qu'elle déclenche chez Leclair sont peut-être comparables à celles vécues par le contrôleur des impôts.

Il est pourtant vrai que les titres exaltés de poèmes humblement profanes revêtent forcément une certaine ironie légère. Mais chez Leclair c'est ce qui les rend doublement dynamisants : en se servant des mythes et des symboles d'anciens systèmes transcendants – chrétiens, poétiques, conceptuels – pour mieux faire sentir la nature autrement extraordinaire de ces moments très relatifs où se révèle dans le sensible l'or du commun, Leclair transforme ces symboles de l'au-delà, sans aucune méchanceté et avec même une sorte de respect nostalgique, en des métaphores d'intensité. Il déconstruit ainsi nos "fantasmes" de l'absolu, resituant nos "idoles de la tribu" dans le monde concret, afin de mieux nous redonner le goût de vivre ici et maintenant (BC, 12). Et c'est en partie grâce à cette métaphorisation doucement ironique que l'exaltation de Leclair lors de certains moments de sublime insignifiance devient plus palpable, mieux appréciable, ce qui nous encourage davantage à assumer pleinement, *hic et nunc*, la vie souvent si pénible de ce bas monde. Par le biais de tels titres, Leclair essaie donc de récupérer pour nous – métaphoriquement, nostalgiquement, ironiquement – la considérable énergie humaine qui s'épanouissait jadis dans l'émerveillement face à l'absolu (énergie devenue plutôt latente dans notre ère relative dite du soupçon), de la récupérer pour la mettre au service d'un émerveillement désormais plus séculier, temporel. Leclair essaie donc chaque fois, tout de suite, dès le titre du poème, de susciter cette énergie, cet émoi qui nous permettra de porter un regard nouveau sur le monde commun, d'y trouver de quoi estimer, de quoi

méditer, de quoi poétiser à notre tour et cela bien en dehors de toute conception transcendante.

Mais que fera-t-il, le poète, de cette énergie nouvelle quand il descendra dans le texte même du poème ? Michael Bishop, parlant des poèmes de L'Or du commun, nous signale très justement que c'est dans la "specificity of their attention and in the shifting nuances of their form" que les poèmes de Leclair "breathe fresh and manifestly new energy into the already teeming vigors of contemporary French poetry" (CR de L'Or du commun, 341). Prenant cette observation comme un point de départ, penchons-nous sur le fond et la forme du texte même de "Prière d'un Zachée". Il me semble qu'Yves Leclair cherche, ici comme presque partout ailleurs, à allier cette énergie imaginaire et spirituelle soulevée par le titre du poème à celle, émotive, du cœur humain, à celle qui demeure toute dépendante de circonstances particulières : "Tu fleuris et c'est le plein cœur", dit le poète à l'amandier, n'ajoutant que dans la strophe suivante et comme après coup qu'il s'agit (aussi) du plein cœur de l'hiver (BM, 19). Cet amour que provoque chez le poète un phénomène particulier à un moment bien précis, cette émotion qui, selon Michel Deguy, permet justement au poète de parler d'un tel phénomène[20], le pousse à écrire le poème, mais son amour résonne d'autant plus vivement chez nous que l'élan du titre a déjà dynamisé nos esprits, augmentant notre propre perception du cerisier, notre sensibilité à l'émotion du poète. La voix de Leclair va directement et passionnément vers les particularités du monde tangible et c'est justement parce qu'il ne parle pas dans le vide, parce qu'il s'affaire plutôt à relever et à caresser quelques détails de ce que Rimbaud aurait appelé la réalité rugueuse, que l'on retient du poème l'impression d'une très réelle énergie amoureuse. Il ne s'agit donc pas d'un arbre virtuel vu hors du temps :

c'est un amandier bien précis, celui qui se trouve dans le jardin du poète, arbre qu'il contemple, seul, une nuit spécifique, celle de la Saint-Valentin. Et c'est cette localisation du poème dans le temps et l'espace, cette individualisation de la voix du poète, qui fait vibrer ce poème d'une affectivité touchante. Bakhtine, contrastant la virtualité du mot aux "conditions réelles d'échange verbal" affirme que "seul le contact entre la langue et le réel . . . fait jaillir l'étincelle de l'expression" et que c'est cette expressivité qui engendre "une attitude responsive active" chez le destinataire (Esthétique de création verbale, 293-294). Serait-il possible que l'attention toute particulière que Leclair prête au monde concret – ici au cerisier et ailleurs à tant d'autres 'riens infimes' de son monde quotidien – amplifie l'expressivité du poète et la responsivité de ses lecteurs et lectrices ?

Né d'une émotion vive et attentive, ce poème ne saurait forger de concepts absolus à partir de ces sentiments de désir, d'amour et de gratitude qui remplissent momentanément mais intensément le cœur du poète. Mais Leclair semble comprendre que ce ne sont pas que des concepts qui peuvent mettre nos esprits en appétit : l'animation de la pensée incertaine mais vivante autour de l'élan inattendu d'un cœur qui l'a devancée, la mise en train de la contemplation, même vague et modeste, à partir de la plénitude spontanée qu'éprouve le cœur à un moment particulier, voici des activités qui, tout en étant ontologiquement plus humbles, sont peut-être existentiellement plus salutaires, des occupations dont nos esprits peuvent réellement se réjouir ici et maintenant.

Prenant son élan à partir de l'énergie déjà soulevée par l'exaltation implicite dans le titre et la spécificité de l'objet de son poème, Leclair se livre à l'incertaine mais impulsive et joyeuse créativité de son esprit mû par l'expérience d'un simple bien au-delà

du sens. Pour faire allusion encore une fois aux théories dialogiques de Bakhtine, c'est l'expressivité émotive qui jaillit du contact de la langue avec le réel concret qui définit le "style individuel" et "le choix des moyens lexicaux, grammaticaux et compositionnels de l'énoncé" (Esthétique de la création verbale, 291). C'est cette émotion, mise en branle par le contact avec le réel, qui pousse Leclair, me semble-t-il, à donner un certain libre cours à la contagieuse énergie créatrice de son esprit, comme pour mieux nous inciter à louer et à partager à notre tour l'or du commun que cherche à valoriser le poème. Si Leclair doit reconnaître le passage, la douleur et la mort comme d'incontournables vérités existentielles qui caractérisent le monde sensible dans lequel il doit habiter et écrire, et si ces vérités empêchent toute autre certitude ici-bas, tout figement complaisant dans une joie parfaite et durable, Leclair découvre à l'intérieur de ces grandes bornes existentielles, tout un espace relativement et poétiquement habitable, tout un domaine vital que son esprit créateur peut parcourir à son gré. La lucidité globale, l'incertitude foncière et l'ironie enjouée qui font partie intégrante de la parole de Leclair cautionnent l'effervescence souvent quasiment gaie, les ébats poétiques un peu folâtres qui peuvent caractériser, ici comme ailleurs, l'éloge leclairien. Et c'est justement cette réserve discrète chez Leclair qui nous permet aussi – intellectuellement, éthiquement – de nous laisser entraîner dans la course de sa fantaisie contemplative et créatrice, sans que nous craignions de le suivre dans ses envolées ainsi relativisées. En passant du titre exalté au texte énergiquement plus terre à terre du poème leclairien, nous entrons dans une sorte de modeste enchantement poétique, moins celui du monde que de notre propre être. Et nous y suivons Leclair d'autant plus volontiers que nous savons – tout comme le poète, d'ailleurs – que nous ne nous laissons que sciemment et, par conséquent, partiellement

charmer à l'intérieur des limites de l'existence mortelle, limites qui demeurent à tout moment respectées.

Cet enchantement qui cherche dans "Prière d'un Zachée", par exemple, à ranimer en nous le désir de vivre, de parler et de partager l'or du commun avec nos frères et sœurs qui souffrent, cette effervescence fantaisiste nous est communiquée dans une large mesure par la métaphorisation poussée, voire saugrenue, mise en marche dès le titre, métaphorisation à laquelle le poète semble se livrer sans les hésitations que marquerait sans doute à cet égard, par exemple, un Yves Bonnefoy, ce poète tiraillé entre les attractions concurrentes de la présence et de l'image. Et si Philippe Jaccottet, dans son beau poème "A travers un verger", consacre une trentaine de pages à chercher admirablement l'image d'un verger d'amandiers qui soit juste, honnête et immédiate (mais sans y parvenir en fin de compte), Yves Leclair, pour sa part, semble chercher à multiplier les métaphores :

> Nain, je cherche des mots
> sur la pointe des pieds nus qui soient
>
> comme les pointes drues de tes petits
> seins blancs . . . (BM, 19).

Car ce poème élogieux qui se présente au conditionnel – "Amandier, j'*aimerais* t'honorer" dit le poète (BM, 19; c'est moi qui souligne) – est non seulement hommage mais l'expression d'un rêve d'autres éloges possibles et sans doute plus perspicaces, éloges qui seraient composés de mots qui seraient *comme* les images déjà offertes dans le poème. Et cette multiplicité d'images (et d'images d'images) à laquelle le poète pourrait faire appel pour nous communiquer son bonheur auprès de l'amandier, loin d'inquiéter Leclair comme elle inquiète Jaccottet dans une circonstance semblable, semble se réaliser

ici comme l'expression de la joie expansive qu'il ressent. Leclair se plaît – et nous invite à nous plaire nous aussi – à éprouver l'enthousiasme qui motive cette métaphorisation libérée, libérée même de toute nomination directe des fleurs qu'elle semble vouloir évoquer. L'inaptitude foncière de la langue à reproduire quoi que ce soit avec une exactitude totale et une justesse entière ayant été reconnue, ici comme ailleurs, c'est la richesse communicative permise par cette relativité libératrice que Leclair voudrait extraire de la langue. L'image érotique des fleurs présentées comme la gorge découverte d'une femme, ainsi que les autres images sexuelles qui en résultent, ne s'offrent ici, il est vrai, que comme un ensemble métaphorique parmi maintes autres possibilités, mais il s'agit moins ici de sauver l'amandier en le figurant – c'est ce qui semble motiver Jaccottet dans "A travers un verger" – que de nous faire participer à la merveilleuse énergie que cet arbre a suscitéé chez le poète. D'ailleurs il n'est pas tellement important pour Leclair que les images utilisées soient absolument fidèles à sa propre effusion : l'activité dynamique de la parole métaphorisante nous communique cet enthousiasme mieux qu'aucune image particulière.

Sommes-nous donc vraiment troublés par cet apparent renoncement à la recherche de l'image juste, par ce gai épanchement métaphorique ? On n'a pas lieu de trop s'inquiéter, me semble-t-il : la modestie avec laquelle Leclair cueille ses images "sur la pointe des pieds" (BM, 19), c'est-à-dire, à ce petit maximum d'élévation qui est encore, pour emprunter l'expression de Jean-Claude Pinson, "à hauteur d'homme" (Laïus au bord de l'eau, 34) et la souriante ironie avec laquelle il se plaît à suivre sa métaphore tissée d'images à la fois attendries et incongrues, la poussant jusqu'aux jeux de mots pétillants si typiques chez lui (le déshabillage d'une femme vaguement implicite dans l'affirmation

que "le jour / bas se retire", l'équivalence établie entre l'élévation existentielle recherchée et la jouissance sexuelle implicite dans "[q]u'ils nous envoient en l'air", par exemple (BM, 19)), cette modestie et cette ironie empêchent toute solennisation de l'image, tout faux prestige de je ne sais quel acte néo-symboliste ainsi que tout enchantement existentiel extravagant. A travers cette métaphoricité fantaisiste et humoristique, ce qui nous attire dans ce poème, c'est le simple entrain d'une joie modeste vécue dans notre bas monde, une joie qui va gambadant, refusant de se laisser embourber dans les vases mouvantes de la langue et de longues réflexions méta-poétiques.

L'énergie de cette mouvance métaphorique est secondée et augmentée par celle de la prosodie. Si, comme Michael Bishop le souligne à juste titre, la spécificité des poèmes de Leclair sert à créer une énergie poétique palpable, les "shifting nuances of their form" y concourent également. Nous ne trouverons nulle part chez Leclair ni la lenteur, ni la laconicité d'un André du Bouchet ou d'une Esther Tellermann – auteurs privilégiant une parole en éclats et le silence des espaces blancs qui séparent ces éclats les uns des autres –, ni la fulgurance saccadée des formules d'un René Char, par exemple. Et disparaîtra chez Leclair, à partir des derniers mouvements de L'Or du commun, le poème graphiquement solide et stable, c'est-à-dire ces poèmes qui regroupent les vers en un seul bloc. Il est loin d'être fortuit, me semble-t-il, que la décision de Leclair d'adopter la forme strophique (mais le plus souvent il ne s'agit pas tout à fait de formes strophiques traditionnelles) coïncide *exactement* avec la déclaration de son intention d'offrir à son public, dans le cadre d'une 'poéthique'[21] de la bonne compagnie, "ce qui réconcilie" (OC, 121) : à partir de "Petit berger de rien du tout", écrit en janvier 1991, presque tous les

poèmes de L'Or du commun et de Bouts du monde écrits postérieurement à cette date s'organiseront en strophes[22].

Quel est l'effet de l'emploi de la strophe sur nous, lecteurs et lectrices explicitement visés par ce poète qui cherche à nous faire participer à la conversation de la bonne compagnie ? Dans "Prière d'un Zachée", comme dans les autres poèmes de L'Or du commun et de Bouts du monde adhérant à la forme strophique, c'est tout d'abord un effet de rythme visuel que créent pour nous ces vers de longueur souple mais plus ou moins régulière (tous les vers, sauf le dernier, étant de huit à dix syllabes dans le poème dont il est question ici, par exemple), vers regroupés pour former des strophes de longueur identique, espacées régulièrement sur les deux tiers inférieurs de la page. Si le rythme visuel suggéré par la succession répétée de strophes et de blancs crée inévitablement une certaine impression de régularité et d'ordre, c'est moins un sentiment de stabilité que celui d'une progression dans le temps et l'espace, ce rythme servant surtout à dynamiser notre lecture du poème : comme les ricochets d'une pierre sur la surface de l'eau, les strophes du poème, reliées presque toujours les unes aux autres par des enjambements, se succèdent rapidement sur la page, précipitant et dynamisant notre lecture, nous entraînant, notre conscience de plus en plus modifiée, dans la descente enthousiaste du poème[23], vers le monde ici-bas désigné par les indications particulières des circonstances, bien de ce monde, qui ont donné naissance au poème. Loin donc d'encourager une perfection formelle narcissique, les strophes plus ou moins régulières de Leclair cherchent à favoriser cette même énergie que traduit la métaphoricité luxuriante des poèmes. Si donc, comme Leclair nous le dit dans le poème d'ouverture de Bouts du monde, la "*musique simple*" du "*bavardage universel*" épouse les "*belles*

formes du poème" (BM, 13), c'est parce que les strophes qu'il adopte servent de "*rails*" lui permettant de mieux propulser sa parole et, par conséquent, de mieux activer notre lecture (BM, 12 ; c'est Leclair qui souligne)[24].

A la vigueur de ce battement visuel typique de la plupart des poèmes de Bouts du monde s'ajoute la vitalité de leurs changeants rythmes sonores, les cadences vocales variables naissant des conjonctions subtiles de la ponctuation, de la syntaxe, des enjambements et des rimes intérieures libéralement et ludiquement parsemées. Si la longueur des unités syntagmatiques ainsi formées peut varier énormément, imprévisiblement, à l'intérieur d'un seul poème, Leclair a souvent tendance – mais de façon intuitive et inexacte, pas du tout systématique – à les regrouper pour créer de petits bouts de rythme, un certain surgissement sonore s'avançant à coups d'échos approximatifs. "Prière d'un Zachée", par exemple, va de l'avant par de petits pas de trois syllabes : "[a]mandier" (trois syllabes, pause de la virgule, préparation de la rime en [e] en fin de syntagme), "j'aimerais" (trois syllabes, pause marquée par l'accent mis sur la rime approximative en [ɛ]), "t'honorer" (trois syllabes, finissant par la rime en [e], puis arrêt de fin de phrase), "tu fleuris" (trois syllabes, pause de fin de proposition), "et c'est le plein coeur" (cinq syllabes, petite pause due à l'enjambement), "de l'hiver" (trois syllabes, arrêt de fin de phrase). Mais l'énergie rythmique ainsi créée ne se figera pas : elle animera des syntagmes de plus en plus longs – "[n]ain, je cherche des mots" (six syllabes, pause de fin de vers et de fin de proposition), "sur la pointe des pieds nus" (sept syllabes, pause de fin de locution prépositive, préparation de la rime en [y] en fin de syntagme), "qui soient / comme les pointes drues" (huit syllabes, pause renforcée par la rime en [y]) – pour s'épanouir dans l'alexandrin déguisé qui clôt l'évocation de

l'amandier : "de tes petits / seins blancs, déboutonnés, ouverts" (BM, 19). Mais la force rythmique ainsi déclenchée va croissant, trouvant une mesure plus généreuse que celle de l'alexandrin. Car la prière qui termine ce poème se compose de deux syntagmes amples, le deuxième servant d'écho au premier : "[q]u'ils nous envoient en l'air quand le jour / bas se retire" (treize ou quatorze syllabes), "qu'ils délacent / nos cils dans les noires soieries d'hiver" (quatorze syllabes) (BM, 19).

Nous sommes loin ici du rythme soutenu et envoûtant d'un Baudelaire ou du rythme inexorable d'un Paul Claudel ou d'un Saint-John Perse, par exemple. Mais ces bouts de rythme, ponctués ça et là de rimes qui se répondent parfois comme dans une comptine, renforcés par la cadence visuelle des strophes et la régularité de la longueur des vers, ces bouts de rythme créent un mouvement vers une discrète suggestion de musicalité, conférant à ce poème, à ce "bout du Chant" (BM, 4e de couverture), comme à tant d'autres poèmes de Bouts du monde, moins une harmonie ronronnante et hermétique que l'énergie imprévisible mais contagieuse d'une chanson qui cherche à s'improviser. S'il est évident que Leclair prend plaisir, de façon souvent humoristique et ludique, parfois désinvolte même, à découvrir ces richesses rythmiques, sonores, formelles et métaphoriques, comme s'il s'agissait de trouvailles, toujours est-il, comme nous le rappelle Michael Bishop, que cette souriante énergie langagière sert fondamentalement à honorer le monde qui prodigue au poète cet or du commun, à donner voix à l'affection qu'il éprouve à son égard[25]. Mais elle sert aussi à volatiliser la perception que nous, lecteur et lectrice, avons de ce même monde. "Prière d'un Zachée", ce petit poème qui prend son élan, qui s'envole momentanément avant de revenir à terre, aura donc tout de même beaucoup fait, comme maint autre poème plus ou moins semblable de Leclair,

pour nous aider à mûrir de nouveaux rapports avec cette terre où ils nous déposent grâce à ces quelques indications contextuelles provenues du *hic et nunc* : nos esprits exaltés par des titres richement évocateurs, nos cœurs gagnés par l'émotion qui naît d'une attention affectueuse faite au particulier, et tout notre être engagé simultanément dans un processus dynamique de jubilantes pulsions métaphoriques et de rythmes tantôt visuels, tantôt sonores, nous risquons réellement de revenir au monde, la conscience, comme Yves Leclair l'espère, modifiée[26].

Ce constat peut très bien servir de point de départ à une considération de la portée de cette poétique. Leclair vise à nous offrir de la bonne compagnie au sein d'une existence souvent ardue en essayant de nous impliquer dans son bavardage fraternel, à faire de nous l'eau qui nourrirait les fleurs qu'il voudrait nous offrir. Evidemment, il est difficile de mesurer le succès du poète à cet égard, ce succès dépendant des goûts et des besoins des différents lecteurs et lectrices. Pour ma part, je dois avouer que cette parole affectueuse et fantaisiste me touche et m'encourage, d'autant plus, comme je l'ai dit plus haut, que j'ai l'impression durable que Leclair s'efforce de le faire *malgré tout* (comme dirait Jean-Michel Maulpoix), qu'il fait un effort – et pour lui-même et pour nous – afin de dépasser le sérieux et la mélancolie qui viendraient tout naturellement sous sa plume (justement comme chez Maulpoix, là encore). Mais le danger que l'on court en fabriquant une poésie mue – "car il le faut" – par une "dynamo / qui chante justement faux" (OC, 122), n'est-ce pas que certains comprendront cet effort souriant et pourtant sincère comme une sorte d'insolence ? Dans le compte rendu de Bouts du monde qu'il a publié dans Le Matricule des anges, Marc Blanchet se range très clairement du côté de ces derniers. Soulignant que les "[v]ies des petites gens, lieux, instants 'banals'" sont

"censés créer" dans la poésie de Leclair "un émerveillement devant le monde", Blanchet croit y détecter non seulement une désinvolture, mais une "désinvolture feinte". Mais c'est moins cette désinvolture feinte qui trouble Blanchet – il reconnaît qu'elle peut tout de même, comme je crois l'avoir montré, donner des "moments d'émotion" – qu'une tendance chez Leclair à pousser la désinvolture jusqu'à ce qu'il croit être, me semble-t-il, une sorte de cynisme peu attrayant. Citant un vers qui le frappe tout particulièrement à cet égard – "Sonnet je ne t'ai pas sonné" (BM, 139) – Blanchet affirme regretter ces moments où, d'après lui, "la sensibilité de l'auteur s'efface" au profit d'une "dérision volontaire".

Rendant compte du même livre, Michael Bishop, pour sa part, affirme trouver dans Bouts du monde

> a ceaseless reopening of form to a distinctly post-Baudelairean *mystère de la vie* wherein ludic toying with language does not distract from the profound pertinence of the experience of the ordinary – and yet the claims of the latter need not deny the creative energies of a language both powerless to speak our ontic mystery *and* jubilant in the relativity of its assemblage (CR de Bouts du monde, 791 ; c'est Bishop qui souligne).

Il est évident que l'humeur et l'humour énergiques de Leclair sont donc risqués : s'ils peuvent toucher certains, ils peuvent aussi produire sur le lecteur ou la lectrice un effet qui est exactement le contraire de celui que recherche l'auteur. Au lieu de donner un encouragement à ses lecteurs et lectrices, au lieu de partager un émerveillement devant le monde, cette poésie pleine de bonne volonté peut provoquer de l'hostilité. Leclair est conscient de ce risque : il admet volontiers qu'il met "les pieds / dans le plat", qu'il est de ceux qui "n'en mènent pas / souvent large", qu'il va donc "saugrenu / grave" en matière de poésie (OC, 122). Mais tout aussi saugrenu qu'il soit, on sent nettement que Leclair

choisit son registre avec soin. Il faudra qu'il continue à le soigner attentivement s'il espère toujours avoir assez d'eau pour ses fleurs coupées. Puisque j'aime cette poésie, à cause de l'énergique insouciance qu'elle essaie d'afficher, puisque j'admire les valeurs éthiques qui la sous-tendent, je souhaite vivement sa réussite.

Mais puisqu'il s'agit, comme je l'ai déjà signalé, d'un poète qui, tout en se sentant un peu affligé, s'efforce de sourire un peu et cherche par là à mieux nous tenir compagnie, je me demande si Leclair, quelque courageux soit-il, sera toujours capable de résister ainsi aux rudes épreuves de la vie. Dans un hommage intitulé "Petit solectionnaire de Réda à l'usage des traînards", hommage publié d'abord en 1985 dans Sud et repris dans Bonnes Compagnies, Yves Leclair loue ce confrère aîné dont l'œuvre lui sert de précieux soutien. S'asphyxiant "sous la misère montante de nos esprits cyanosés", se trouvant "au milieu de cette 'agitation de cage à singes qu'ils appellent la vie, avec des airs dramatiques'", Leclair dénonce alors la poésie qui comme une "fumée de béatitude légère . . . monte d''un océan de tristesse'" – songe-t-il à sa propre poésie ? – lui préférant la poésie vigoureuse de Réda (BC, 52). Il se penche alors tout particulièrement sur la célèbre distinction que fait Réda dans Hors les murs entre le poète triste et le poète 'foutu' :

> il traîne encore quelques esprits non pas tristes mais *foutus* . . . et d'autant plus *alertes* qui *funambulent*, solitaires et exténués, qui cherchent dans l'avanie du désastre les bribes d'un salut (BC, 52 ; c'est Leclair qui souligne).

Admiratif, Leclair exhorte un lecteur fictif (qui est certainement lui-même autant que nous) à suivre l'exemple hardi de ce poète qui refuse de pleurer : "cher frère songeard, pars sur les traces de ce *visiteur du soir*", conseille-t-il à ce lecteur traînard (BC, 53 ; c'est

10 Les observations personnelles de Tellermann à ce chapitre sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont décidément ambiguës. D'une part elle s'explique ainsi :

> Je fais dialoguer des personnages . . . . c'est un dédoublement, un regard sur le *je* qui parle ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p. ; ce n'est pas moi qui souligne).

De l'autre, comme nous l'avons vu ci-haut, elle semble vivre l'acte poétique comme une fulgurance de l'inconscient dans la langue, fulgurance dont le moment est "toujours inattendu" ("Entretien avec Esther Tellermann." s.p.). Mais les deux affirmations sont loin d'être contradictoires si la première décrit simplement le résultat heureux de cette irruption de l'enfoui dans la langue.

11 Tellermann partage en effet quelques affinités avec André Frénaud, poète hautement psychologique qui a souvent affirmé vivre des moments de possession par des voix qui lui semblaient étrangères, d'où les changements brusques de ton qu'on lui connaît. La multivocité de Tellermann semble autoriser un rapprochement à certains égards avec les efforts polyphoniques de l'auteur de Toutes voix confondues, Gérard Noiret. Mais la pluralité de voix que l'on découvre dans ce beau recueil de 1998 est d'autant plus sensiblement concertée, à ce qu'il me semble, que Noiret semble chercher à élever la poésie à un ton quasi mythique.

12 Il me semble donc que Michael Bishop a raison d'affirmer que chez Tellermann "[l]'être, et notre présence, nos rapports à l'autre aussi, tout reste psychologique, affectif, notionnel et conceptuel" l'être étant "ce que nous pensons, et ressentons, ce que nous projetons, et verbalisons aussi" ("Le Dire de l'être", 54).

13 Je suis tout à fait d'accord avec Michael Bishop lorsqu'il affirme, au sujet de Tellermann, que "her discourse, although somewhat oblique, even esoteric, retains a richly allusive and referential status" (CR de Distance de fuite d'Esther Tellermann, 83). Comme Bishop le dira dans son compte rendu de Guerre extrême, Tellermann nous offre des "poems of observation and showing" dont le "refusal of manifest contextualisation" n'empêche en rien le "strong feeling of spatial and temporal immersion" (632).

14 La fonction de l'image étant primordiale chez Tellermann, il peut sembler un peu surprenant que Laurent Fourcaut puisse dire au sujet de la poésie de Tellermann que le "premier effort" est de "fuir" les images, de « tourne[r] le dos à l'artifice des images" ("Esther Tellermann" 112). Mais les vers qu'il cite comme de rares exemples de l'emploi de l'image chez la poète – "'Vos phrases seraient un pinceau'" et "'la bruyère de la question'" – montrent qu'il se base sur une conception plutôt traditionnelle de l'image, conception selon laquelle il y a

Leclair qui souligne); "il faudrait, cher compagnon de route, que tu partes au moins une fois dans ton asthmatique vie d'éternel assis", s'exclame-t-il à un autre moment (BC, 49). Yves Leclair, ce poète qui semble se concevoir tour à tour comme traînard, songeard, asthmatique, peut-être même comme un poète secrètement triste, ce poète que j'apprécie tant, s'efforce depuis bientôt vingt ans à honorer le monde, à offrir aux autres ce qui réconcilie, à être un bon compagnon de route. Sans bénéficier de la force désespérée d'un poète 'foutu', il mène une résistance souriante et charitable contre la marée de la tristesse. En tiendra-t-il le coup ? Depuis que j'ai écrit ces derniers paragraphes, Yves Leclair a publié Prendre l'air, un troisième beau recueil où il trouve encore le courage de "[*p*]*rendre l'air*, [de] sortir de chez son petit moi, de ses enveloppes, par des mues successives" pour essayer de "rattraper la musique sur les routes" (PA, 4^{e} de couverture ; c'est Leclair qui souligne). J'espère vivement – pour lui évidemment, mais pour nous aussi – qu'il pourra continuer ainsi à se réjouir de l'or du commun.

> parfois : la beauté est aussi incompréhensible que la douleur, donc aussi réelle, donc également forte et nécessaire (27).

La tâche poétique, telle que Jaccottet le conçoit dans un touchant poème de L'Ignorant s'intitulant "Le travail du poète ", n'est-ce donc pas de témoigner de ces fuyants moments d'une joie improbable ? La première strophe du poème résume à bien des égards la poétique de Leclair :

> L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli
> n'est pas plus de rêver que de former des pleurs
> mais de veiller comme un berger et d'appeler
> tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort (Poésie 1946-1967, 64).

7 Evidemment, nous sommes extrêmement loin chez Leclair aussi, malgré les connotations alchimiques du titre de son premier recueil, des ambitions de cet autre poète qui s'inspire de l'exemple des alchimistes, Stéphane Mallarmé. Celui-ci conçoit son œuvre comme "*L'Œuvre*, le Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres" (Correspondance, tome I, 244 ; ce n'est pas moi qui souligne), comme "le fourneau" qui produirait

> un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non le recueil des inspirations de hazard [*sic*], fussent-elles merveilleuses . . . . J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé au fond qu'il n'y en a qu'un" (Correspondance, tome II, 301).

Si Leclair cherche à valoriser l'existence, à apprécier la valeur de ce qu'on a tendance à dédaigner comme autant de 'plomb' banal, il est loin d'essayer de n'en retenir que la quintessence pure.

8 Encore une fois, Leclair se montre proche de Philippe Jaccottet dans la mesure où il semble croire, comme ce dernier, que notre "plus haut usage est de faire circuler de la lumière – contre l'obscurité qui semble fatalement l'emporter" (A travers un verger, 29).

9 Les efforts de Leclair semblent donc participer à la transformation de cette longue tradition occidentale, identifiée par Jean-Michel Maulpoix dans La Poésie comme l'amour, héritage selon lequel, le poète serait

> cet être séparé et singulier, choisi ou maudit, élu ou exclu, [qui] se représente volontiers investi de la mission de parler pour ceux qui ne parlent pas, ou en direction de tous...Ce solitaire dit *je* à travers un *tu*. Pour exprimer le plus intime, il s'adresse – comme dans le vide – à un destinataire qui est aussi bien lui-même que le lecteur (19-20).

Leclair semble se concevoir moins comme le porte-parole de ses lecteurs et lectrices que celui qui ouvre à leur parole des portes.

10 Leclair ne fait donc pas ces mêmes distinctions entre l'éthique générale et la responsabilité ultime envers soi que suggère Derrida dans "Donner la mort" (distinctions qu'il illustre en se penchant sur l'exemple biblique d'Abraham qui se prépare à sacrifier son fils) :

> Toute décision devrait ainsi, en son fond, rester à la fois solitaire, secrète et silencieuse. La parole nous apaise, note Kierkegaard, parce qu'elle 'traduit' dans l'universel.
>
> Premier effet ou première destination du langage : me priver ou aussi bien me délivrer de ma singularité. A suspendre ma singularité absolue dans la parole, j'abdique du même coup ma liberté et ma responsabilité. Je ne suis plus jamais moi-même, seul et unique, dès que je parle. Contrat étrange, paradoxal et terrifiant aussi, celui qui lie la responsabilité infinie au silence et au secret . . . . . L'exigence *éthique* se règle, selon Kierkegaard, sur la généralité ; et elle définit donc une responsabilité qui consiste à *parler*, c'est-à-dire à s'engager dans l'élément de la généralité pour se justifier, pour rendre compte de sa décision et répondre de ses actes. Or que nous enseignerait Abraham, dans cette approche du sacrifice ? Que loin d'assurer la responsabilité, la généralité de l'éthique pousse à l'irresponsabilité. Elle entraîne à parler, à répondre, à rendre compte, donc à dissoudre ma singularité dans l'élément du concept (L'Éthique du don, 61-62).

11 Dans le premier poème d'un mouvement de Partition intitulé "Art poétique", Marie-Claire Bancquart s'adresse ainsi à ses lecteurs et lectrices (le poème s'intitule d'ailleurs "Aux lecteurs") :

> *Je vous écris de près*
> *entre votre malheur et votre peau*
>
> *Entre*
> *j'essaie de mettre un tournesol*
> . . . .
> *Vous*
> *moi*
> *c'est ovation timide vers le monde* (105 ; Bancquart souligne).

Mais la notion de l'acte poétique comme acte charitable est moins explicitement développée chez Bancquart que chez Leclair, et Bancquart ne supplie pas ouvertement ses lecteurs et lectrices de lui fournir une aide réciproque.

12 Il me semble donc que Christopher Elson a tout à fait raison de proposer l'idée qu'Yves Leclair cherche, par le biais de son geste poétique, à "[i]nstaller un espace d'échange et de création un peu à l'écart", un lieu de bonne compagnie qui serve à "favoris[er] la réinvention du monde dans la double optique du malheur et de l'épanouissement" ("Collaborer à une genèse de monde", 123).

13 Désirant offrir une compagnie réelle aux autres et bénéficier de celle des autres, Leclair ne voudrait nullement se contenter, comme le narrateur de Compagnie se voit obligé à se contenter, d'être "[e]ncore un autre encore imaginant le tout pour se tenir compagnie" (Beckett, 83) et à se reconnaître, comme le narrateur le reconnaît à la fin du livre, profondément "[s]eul" dans le monde (Beckett, 88).

14 Nous avons déjà signalé en passant des allusions que Leclair fait à René Char, à Baudelaire et à Villon. Signalons également l'influence palpable de Jacques Réda, par exemple, sur la poésie de Leclair, influence qui se fait sentir de diverses manières, surtout vers la fin des années 1980 : le développement d'une parole de la sortie (à vélo, d'ailleurs), l'emploi d'un certain ton désinvolte face à un monde que l'on cherche désespérément à aimer ; l'adoption de formes strophiques néo-traditionnelles ; la reprise de certaines formules de Réda telles que la notion de 'bouts du monde'. Si Julia Kristeva a peut-être raison de proposer qu'"[à] la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*" dans l'appréhension de la littérature postmoderne (Σημειωτικη : Recherches pour une sémanalyse, 146 ; c'est Kristeva qui souligne), se pourrait-il que Leclair ait trouvé une façon de faire de l'intertextualité l'emblème même d'une fraternelle intersubjectivité ?

15 C'est dans l'évangile de saint Luc (chapitre 19, vers 1 à 10) que l'on trouve l'histoire de Zachée, le chef des collecteurs d'impôts de Jéricho. Etant de petite taille, il grimpe dans un sycomore pour mieux voir Jésus lors de son passage à Jéricho. Touché par l'enseignement du Christ, il partage ses biens avec les pauvres.

16 Bishop caractérisera donc ainsi les vers souvent souriants de Leclair :

> It is interesting to note . . . that although tone in Leclair remains upbeat, he yet sees himself as 'un simple / être qui fait la manche / en marge du chagrin': the poetics and, above all, the modes of expression are thus as it were invisibly resistant . . . (Pinson, Tellermann, Leclair, and Zins: Shifting Modes of Figurative Being", 291)

17 Dans son compte rendu de Prendre l'air, Baccelli observera que les poèmes de Leclair ont toujours "un titre évocateur" (318).

18 Notons au passage que ce n'est qu'à partir de Bouts du monde, ce recueil qui vise

explicitement à nous offrir des fleurs coupées, à nous inciter à participer au bavardage universel, que l'on trouve les titres présentés en majuscules. Les titres de L'Or du commun respectent l'emploi usuel des caractères.

19 Elson nous signale à juste titre "la fonction quasi-religieuse" – mais "le tout se joue dans le quasi", nous rappelle-t-il – d'un acte poétique cherchant à transformer notre perception du réel :

> S'il est urgent pour la poésie contemporaine d'*ineffacer* le devenu-incroyable, comme Deguy l'indique, l'œuvre de Leclair y contribue avec son sentiment constant de la fonction quasi-religieuse, quasi-liturgique de tout. Son année et sa journée gardent la trace et le rythme du croyant, avec ses mercredis de Cendres, Pâques, Noël, et diverses fêtes, avec ses vêpres, mâtines, veillées, etc . . . . Mais tous ces éléments fonctionnent librement, dans un monde profane, profané. Ils circulent poétiquement, et ne se figent jamais en énoncé doctrinaire . . . . Si, pour Yves Leclair, chaque jour est Jour du Seigneur, chaque intervention linguistique prière, chaque lecture, *satori*, ouverture, stance, c'est qu'il a fait du quotidien son miracle ("Collaborer à une genèse de monde", 121-123 ; c'est Elson qui souligne).

20 "L'*émotion*", nous dit Deguy dans la page éponyme de L'énergie du désespoir, "commande avec une attention au détail une considération de la singularité, aiguisée, capable alors d'en décrire chaque détail" (7 ; c'est Deguy qui souligne). Non seulement cette émotion "fait fondre la distance", selon Deguy, mais elle peut faire parler l'objet de son attention :

> Par exemple telle photo d'enfant dans le massacre général des innocents, en être ému c'est *se* 'pencher' sur elle pour la *faire parler*, chacun dans ses traits. L'émotion prosopopéise l'objet émouvant, le fait parler (7 ; c'est Deguy qui souligne).

21 'Poéthique', c'est un mot de Michel Deguy qu'Yves Leclair reprend à son compte : sur la couverture de Bouts du monde, il explique que les poèmes du recueil cherchent à traduire une "'poéthique'de l'errance" (BM, 4^{e} de couverture).

22 Dans Bouts du monde, il n'y a que les poèmes d'un seul tenant qui composent "Le livre clair" – ce mouvement de Bouts du monde qui semble s'écrire à la "*lumière*" particulièrement favorable d'un "*beau rêve*" d'enfance retrouvé (BM, 47 ; c'est Leclair qui souligne) – qui n'assument pas la forme strophique. Il est intéressant de noter que dans son livre le plus récent, Prendre l'air, Leclair semble revenir aux poèmes qui se présentent comme un seul bloc (parfois deux) sur la page.

23 Le dernier poème de Bouts du monde, poème de 14 vers divisés en deux quatrains et deux tercets, s'intitule justement "La Descente du sonnet".

24 Dans "Ex-voto", beau poème qui se divise en strophes, le poète rêve d'en venir à un "antiphonaire" qui serait la "légère portée / de lignes par deux" et de mots qui serait comme les "vitres filantes du / train du temps" (BM, 87).

25 Bishop conçoit cette capacité de jouer et de sourire tout en honorant le quotidien comme l'une des qualités les plus frappantes et attachantes de Leclair. Ayant évoqué la fascination de Leclair pour les jeux avec la forme, Bishop affirme que

> This insistence on form is, of course, balanced by various other factors: a playful, ludic manner that allows for an easy dismissal or suspension of the very rules of the prosodic or structural game played; a choice of subject-matter that deflates the balloon of prestige potentially rising on the poetic air, yet without – and here lies the genius of Leclair – affecting the gentle caress the poem simultaneously gives to the real ("Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being", 293-294).

26 Dans The Role of the Reader, Umberto Eco s'interroge sur les possibilités de ce qu'il appelle un 'open work', c'est-à-dire, un ouvrage qui appellerait ses lecteurs et lectrices à développer avec lui sa signification, à créer "new configurations and probabilities of interpretation" (55). Eco ne songe sans doute pas au genre de partage entre texte et lecteur/lectrice que Leclair nous propose lorsqu'il nous demande d'être l'eau dont pourraient s'alimenter les fleurs coupées poétiques qu'il nous offre. Mais la question de l'énergie humaine qui peut circuler entre poète et public par le truchement du poème n'est pas le propos d'Eco, qui se penche en bon sémioticien plutôt sur la problématique du sens. Mais la notion qu'Eco présente dans ce livre d'un ouvrage qui est "open" dans la mesure où il est "in movement", c'est-à-dire dans la mesure où il invite le lecteur ou la lectrice à "*make the work together* with the author" me semble intéressant dans le contexte de Leclair (63 ; c'est Eco qui souligne). Car comme le 'work in movement' envisagé par Eco, la parole dynamique de Leclair semble, elle aussi – mais modestement, charitablement – mettre

> in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society (65).

La bonne compagnie qu'offre et sollicite la parole de Leclair n'installe-t-elle pas, elle aussi un "new relationship between the *contemplation* and the *utilization* of a work of art" (65 ; c'est Eco qui souligne) ?

CHAPITRE QUATRE : PASCAL COMMERE

Elle est si attachante, cette poésie que Pascal Commère nous offre depuis une vingtaine d'années. Impression qui naît peut-être du fait que cette parole est elle-même très attachée, ne cessant de s'insinuer humblement, et avec une tendresse émouvante, parmi les petits phénomènes qui constituent la Bourgogne agricole où elle aime se déployer. Mais si la poésie de Commère est prenante, n'est-ce pas aussi qu'elle cherche, de façon plus ambitieuse, à rassembler ces phénomènes simples à l'intérieur du poème, à deviner l'ordre qui semble les organiser ? Nous avons donc affaire à une parole à la fois modeste et novatrice qui, dans le fond comme dans la forme, tâche de s'intégrer chaleureusement dans le monde particulier tout en favorisant au sein de celui-ci une certaine cohérence tremblante[1]. Nous, lecteurs et lectrices, ne saurions, à ce qu'il me semble, rester indifférents à cette étreinte poétique : examinons donc de plus près ce beau geste rassembleur qu'est l'acte poétique de Pascal Commère.

Ce poète aime publier sa poésie comme il semble aimer l'écrire : sans bruit et en petit. Préférant parfois présenter ses poèmes dans de petites plaquettes ou de minces livres d'artiste à tirage limité, Commère se fait souvent publier par des maisons d'édition modestes. Il demeure donc relativement inconnu bien qu'ayant publié quantité de beaux poèmes depuis 1978, année où paraît Initiales du temps, son tout premier livre. C'est en 1996, lors de la parution chez Folle Avoine et Obsidiane de Lointaine approche des troupeaux à vélo vers le soir et de De l'humilité du monde chez les bousiers respectivement – recueils importants qui regroupent bon nombre des poèmes publiés en revue ou dans de petits livres entre 1984 et 1996 – que l'on semble commencer à

vraiment remarquer l'œuvre de Commère. Paraissent donc en 1996 et 1997 les premiers comptes rendus de critiques littéraires très connus : lectures de Charles Dobzynski dans Europe, de Nelly Carnet dans Le Nouveau Recueil, de Michael Bishop dans World Literature Today et de Jacques Lacarrière dans Le Monde des livres. Et à "Pascal Commère, le lieur", un premier article paru dans La Sape en 1994, Manuel Cajal ajoutera en 1997, dans la même revue, une deuxième étude intitulée "Terre de liens, terre à réinventer dans l'œuvre de Pascal Commère". C'est donc pour un public plus averti que Pascal Commère publiera en 2000 chez Obsidiane et Le dé bleu respectivement Vessies, lanternes, autres bêtes cornues et Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse, recueils rassemblant des poèmes écrits entre 1990 et 1999[2]. Le dernier de ces deux livres a fait l'objet en 2001 de comptes rendus présentés par Gérard Noiret dans La Quinzaine littéraire et Monique Petillon dans Le Monde des livres. Est parue aussi en 2001 "Pascal Commère et l'acte de consigner le monde", l'étude que j'ai publiée dans un numéro spécial de Littérature et Nation intitulé La Poésie française, aujourd'hui[3].

Tous ces critiques s'interrogent sur les rapports très étroits que Pascal Commère cherche à établir avec les présences vitales du monde sensible, car c'est la création de tels rapports qui motive en profondeur son acte poétique. D'une certaine façon, Pascal Commère ne saurait faire autrement : le monde occupe depuis toujours ses sens et son esprit, il lui impose ses phénomènes simultanément, immédiatement. Dans "Nous ne sommes jamais partis", poème de son deuxième recueil, Ici, le jeune poète ne peut que constater la présence pullulante du monde extérieur, la proximité intime de celui-ci empêchant toute évasion de sa part :

C'est déjà les fougères

les hameaux mal éclos qui couvent
sous leurs ardoises
les senteurs des collines
où se cachent des hommes
soucieux
comme la sciure qui dort dans les scieries

C'est déjà les étangs . . . .

Le soleil est derrière
nous . . . ("Poèmes", Lire Pascal Commère, 7).

Mais si, au sein de ce monde qui se resserre ainsi autour de lui, le poète semble éprouver à tout moment le sentiment que "nous entrons ici sans en être sortis" ("Poèmes", Lire Pascal Commère, 8), il est loin de se sentir emprisonné. Le monde sensible appelle le poète plus qu'il ne l'envahit, lui réchauffe le cœur plus qu'il ne lui fait violence. Ce sera à maintes reprises, et dès ses premiers poèmes, que Commère évoquera cette invitation chaleureuse que le monde semble lui adresser : "c'est encore les foins qui nous convient", affirme-t-il dans "Nous ne sommes jamais partis", jouant, me semble-t-il, sur la ressemblance visuelle et l'éventuelle association connotative des verbes 'convier' et 'convenir' ("Poèmes", Lire Pascal Commère, 8). A certains moments, le poète croit même deviner une "joie forte" qui "transparaît" dans le monde (HM, 98), une joie dont l'"ardeur soudain s[e] empar[e] de [lui]" (VL, 13). "Mais quelle ardeur . . . ?", se demande le poète chaque fois, sans jamais être sûr de la réponse (VL, 13). Dans l'immédiat, l'acte poétique devient le moyen de témoigner de cette étreinte prodiguée par un monde généreux, de se montrer reconnaissant de ces moments d'ardeur partagés. Comme Commère le dira succinctement dans Vessies, lanternes, autres bêtes cornues, "[s]'il est un mot qui vient aux lèvres" face aux présences du monde, c'est "merci" tout simplement, "merci / d'être avec nous" (VL, 27).

Mais si Pascal Commère cherche à remercier ces phénomènes terrestres qui semblent vouloir partager avec lui leur chaleur, l'acte poétique n'est pas toujours aussi allègre. Car c'est souvent une plainte plutôt mélancolique que le monde semble lui adresser et comment rester insensible à ce poignant message ?

> Mais d'où le bruit maintenant qui monte – est-ce
> de voix ou une feuille et, quand il pleut, sont-elles
> rouges les voix ici et, dans le soir avec le bruit qui monte,
> jaunes les feuilles, comme les voix s'éteignent,
> longtemps sous les pas collent, rouges longtemps
> ou jaunes – petites feuilles, les voix maintenant
> mais d'où venues, perdues, qui roulent nous confondent (LA, 93).

Dans ces vers où les feuilles semblent parler au poète, ces voix chères se taisent et se perdent avant la fin du poème. C'est l'extinction de ces voix, qui s'adressent au poète au moment même de leur disparition, qui semble l'émouvoir. Comme l'ont remarqué Nelly Carnet et Michael Bishop, par exemple, Pascal Commère reste infiniment sensible à cette décomposition qui semble faire partie intégrante du monde tant aimé, ressentant à l'égard de la dégénérescence, de la souffrance et de l'effacement des êtres et des phénomènes, une vive détresse[4]. Si on se promène parmi les troupeaux de vaches, comment ne pas reconnaître et partager la "grande peur dans les yeux" des bêtes, la "peur qu'on lit, les aiguisures / et les mots qui dis[ent] l'orage" impitoyable d'un monde à jamais en train de détruire ses propres créations (LA, 104) ? Si Commère éprouve parfois un véritable bonheur au sein des diverses manifestations du monde sensible, il demeure souvent anxieux, partageant la profonde inquiétude de son ami André Frénaud qui se demande toujours "[o]ù se place l'indécise, l'indélébile / fêlure" (Frénaud cité dans HM, 21). Ces vers de Frénaud servent d'épigraphe à "Tapisserie pour aller à la rencontre d'André Frénaud par les villages", ce poème si émouvant qu'a inspiré chez Commère la mort de

l'auteur des Rois mages : même dans la présence de Frénaud encore vivant (mais ce serait la même expérience face à tout être aimé, à toute chose chérie, me semble-t-il), Commère craint à tout moment d'entendre "le tonnerre / d'un orage depuis longtemps blotti dans l'œuf", le craquement qui signale l'éclosion de la mort, se demandant si n'arrive pas déjà le moment où "la coque / se fissure" (HM, 29). Car il arrive toujours plus tôt qu'on ne le pense, ce moment où "sous la nue / déchirée l'herbe ploie", celui où "l'orage . . . coup[e] court / à l'ivresse" (HM, 31). Lors de ces moments de souffrance et de disparition, la détresse de Commère devient déchirement angoissant. Affligé, Commère se rend compte alors de l'effrayante ubiquité de la mort et les images de sang versé ont souvent tendance à se multiplier : "que révélera-t-il", aux vaches "affolées" et au poète navré par la mort de son ami, "le sang trop rouge dans le baquet", par exemple, ce sang qui ne tardera pas à couler dès l'arrivée du "boucher dans sa roulante maison blanche" (HM, 30) ? Que faire "à l'heure où les yeux – assiettes pieuses, / flottent à la surface des soupes de sang" (HM, 46), à ces moments où l'on peut se demander "si la terre / n'est autre qu'une grande morsure" (HM, 90) ? Que peut la poésie au juste lorsque la patte d'un geai, par exemple, est prise, "[b]risée" – "comme nous de fraîche date", précise le poète –, dans "un fil de la barrière" (HM, 69) ? Loin de se complaire dans l'observation béate du monde, Pascal Commère ressent péniblement l'"absence profonde" qui le caractérise dans ces moments de dégradation, une absence douloureuse

> qu'aucun criard – se débattant, le fil entame
> la chair mince – ne pourrait pourtant prévenir (HM, 69).

Mais c'est la "blessante lumière blessée" du monde elle-même qui semble consoler Pascal Commère alors (LA, 106). Car s'il est vrai que tôt ou tard "les rats saigneront

tout" (HM, 65), toujours est-il que le monde semble faire preuve d'une "infinie tendresse" à l'égard des êtres et des choses qui se défont sous la pression du temps (HM, 13). Dans une de ses plus belles pages, Commère, ému de trouver un "rond" qui "pourrait être un cœur" oublié "dans la poussière", s'étonne de remarquer que ce petit cœur solitaire semble faire l'objet de l'attention miséricordieuse des herbes qui l'entourent :

> (sous le vent de l'orage on dirait que les herbes
> qui penchent au-dessus prient ou bien saluent, et
> plient et recommencent – cela sans s'arrêter,
> infiniment porteuses d'un très léger message
> sous le vent d'orage, très long à délivrer) (HM, 15).

Se pourrait-il que l'acte poétique doive servir à saluer, à l'instar de ces herbes, les personnes et les phénomènes à jamais en train de s'éroder dans le violent passage du temps ? C'est comme en s'inspirant de cette tendresse dont il est parfois témoin que Commère cherche, par le truchement d'un acte poétique devenu acte de reconnaissance solidaire, à apaiser, par exemple, la peine d'un talus devenu, dans l'imaginaire du poète, porteur d'une tristesse générale[5] :

> Aussi, pensant à vous, talus je voudrais dire
> la petite lumière des villages, à l'entrée, vue d'en bas
> et la route, entre les clôtures, qui monte, et l'odeur âcre
> des troupeaux . . . . talus est-ce
> que ça vous console (LA, 42).

Pascal Commère semble donc concevoir la poésie avant tout comme acte d'amour compatissant, comme l'acte de faire attention à une "*terre trop peu regardée*" (HM, 96 ; c'est Commère qui souligne), comme accueil fait à cette "*terre que nous aimons, qui vient / vers nous, qui monte*" (HM, 79 ; c'est toujours Commère qui souligne). Commère semble ainsi chercher, en tant que poète, à suivre l'exemple de cet enfant ingénu qui,

évoqué dans un poème intitulé "Sur une ligne de crête en Toscane", "*arrange une gamelle de plastique . . . / pour quels lézards vieux*", "*pour quelles bêtes qui seraient dans l'été*" (HM, 88-89 ; c'est Commère qui souligne). En effet, Commère espère élaborer une poésie qui serait une poésie *pour* : une poésie du monde *pour* le monde, une poésie affectueuse qui serait transitive, qui saurait devenir, pour reprendre les titres de quelques-uns des poèmes de Commère, "Petit retable *pour* sourds et insectes malvoyants", "Tapisserie *pour* aller à la rencontre d'André Frénaud à travers les villages", "Petites figures *pour* un Noël en Auxois", poème *pour* faire "Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse" (c'est moi qui souligne).

Mais l'acte poétique de Pascal Commère n'est pas simplement un geste d'amour, tantôt reconnaissant, tantôt consolateur, fait pour soulager un monde souffrant et passager, car on sent qu'une peur plutôt personnelle semble motiver cet acte aussi. C'est une inquiétude qui se laisse sentir au sein de ces moments curieux mais assez fréquents de panique où le poète a tout d'un coup l'impression que plus rien ne bouge à l'extérieur. Lorsque le monde s'immobilise et tombe en silence, c'est avec soulagement que le poète peut enfin constater qu'une "branche là-bas sous le couvert a craqué", "comme s'il fallait toujours que quelque part / en silence quelque chose bouge" (HM, 24). Si la dégradation implicite dans le passage du temps trouble ce poète, le figement du monde semble l'inquiéter aussi.

Mais pourquoi cette exigence de mouvement ? "[E]st-ce de peur ?", se demande le poète (HM, 24). Et si c'est le cas, pourquoi ce désarroi ? Au tout début d'"Écrit dans un dimanche un soir presque lourd", ce poème déterminant de 1989 où, plus que dans

tout autre, le poète nous fait part des raisons pour lesquelles il s'adonne à l'acte poétique, Commère évoque un autre de ces moments :

> Encore une fumée... Des bêtes là-bas
> allant, ou n'étaient-ce pas des bêtes (troupeaux,
> ou seulement leur ombre) ? Sous les arbres quelque
> chose bouge – ou ne bouge pas ? Ai-je dans les feuilles
> avancé, reculé, ai-je esquissé un geste ? Rien
> aujourd'hui ne tremble, le jour a eu raison
> des arbres et du ciel . . . (HM, 35).

C'est comme si, lorsqu'il n'arrive plus à percevoir clairement les pulsions, les mouvements, la vitalité du monde, le poète n'est plus sûr ni de ses facultés, ni même de sa propre existence, cette incertitude allant grandissant pour porter atteinte à sa capacité à exécuter (ou à être sûr d'avoir exécuté) même les gestes les plus simples. La crainte d'une sorte d'éclipse de son être, d'une éclipse provoquée par l'absence du monde, travaille discrètement, de l'intérieur, les poèmes de Pascal Commère, les incertitudes perceptives injectant donc une certaine tension dans des poèmes que l'on peut estimer plutôt sereins lors d'une première lecture. C'est cette hantise qui semble expliquer la véhémence peu coutumière avec laquelle Commère critique ceux (et c'est sûrement une critique qu'il adresse avant tout à lui-même) qui ne savent pas faire attention au monde dans "Petit retable pour sourds et insectes malvoyants" : si le poète y dénonce avec vigueur la tendance à négliger le monde sensible, la tendance à nier l'imperfection du *hic et nunc*, c'est qu'il semble craindre de devenir lui-même cet "insecte absent / dans le livre fermé . . . ravalant ses mots" (HM, 47). Car s'il ne réussit pas à bien écouter et à bien regarder les phénomènes sensibles, s'il ne parvient pas à "parler comme la terre" et "avec la terre" (HM, 47-48), le poète se voit au mieux "conversant avec le vide" (HM, 46), et au pire se privant de cette matière qui semble fonder son identité même. Abandonner le

monde, c'est s'abandonner, et si décisivement que c'est la maîtrise la plus élémentaire de son être qu'on risque de perdre alors : ce sont le "tournis soudain la diarrhée" qui risquent d'éclater chez celui ou celle qui se livre à la "phrase malade", à ce "verbiage blanc" et sans substance qui semble caractériser pour Commère toute poésie insuffisamment tournée vers le monde extérieur (HM, 48).

C'est donc la peur d'une sorte de vide intérieur, d'un vide qui risque de s'ouvrir aussitôt que le poète perd son contact intime avec le monde, qui semble expliquer à bien des égards la pertinence et l'urgence de l'acte poétique chez Commère. Le poète parle peu de cette évacuation identitaire qui accompagnerait l'absence du monde extérieur – même si toute son œuvre poétique semble constituer un effort soutenu pour empêcher une telle éventualité – mais la crainte de ce vide est là, animant sa parole de l'intérieur et lui donnant une large part de son sens. Puisque toute expérience de son propre être est inséparable de son expérience du monde sensible, Commère peut très bien se demander dans Vessies, lanternes, autres bêtes cornues : "Mais qui suis-je, passant ce matin sans rien serrer" (VL, 11) ? Commère semble donc tâcher, par le biais de l'acte poétique, de s'intégrer discrètement, intimement, au monde, espérant vivre ainsi, me semble-t-il, ce que Guillevic affirme vivre dans "Le Dehors-Dedans", son beau poème de Motifs :

> Je vois hors de moi
> Ce qui est en moi
> En moi
> Ce qui est hors de moi (Motifs, 53)[6].

L'acte poétique doit donc servir à favoriser ce contact solide et durable avec le monde extérieur qui semble donner au poète le sentiment d'exister réellement. Persuadé qu'"il faut / parler pour être", malgré le risque de verbiage blanc inhérent à une telle

stratégie, Commère se demande dans "Écrit dans un dimanche un soir presque lourd" s'il existe des "noms qu'on peut dire absolument" (HM, 36). Le poète se propose "euphorbe" alors comme seule réponse, la nomination si directe et simple d'un petit phénomène sensible confirmant l'étroitesse des rapports que Commère estime nécessaires entre son existence individuelle, son acte poétique et sa perception du monde concret (HM, 36).

Reste particulièrement saisissant à cet égard le moment dans ce même poème décisif de 1989 où Commère formule le désir de 'consigner le monde', visée qui semble à la fois comprendre et dépasser l'idée de répondre à la détresse du monde par un geste consolateur ou le besoin de faire coïncider l'existence intérieure et le monde sensible. Regardons donc attentivement les pages où nous trouvons cette belle déclaration de son intention poétique :

> Il est tard, les bêtes
> – lignes qu'aucune main ne trace, rencontrant
> le bord ultime du gris où toute page
> s'arrête, un instant reniflent la terre avant
> que l'encre sur le buvard s'inverse et sèche.
>
> Alors je voudrais être – et d'une encre précaire
> pour un grand livre jamais écrit peut-être
> qui ne finirait pas, plein de choses qui vivent –
> celui, avec des mots très petits, qui consigne
> le monde, ses travaux (peines – semailles noires)
> et ses réparations : l'ordinaire entretien
> des plus pauvres outils (misère du cambouis)
> mais tout est loin (HM, 38-39).

Assez rares et, par conséquent, absolument capitales sont ces pages où Pascal Commère suspend son mouvement poétique vers le monde pour méditer explicitement les principes directeurs de son acte littéraire. Que penser donc de cette mise ensemble, de

cette synthèse d'aspirations poétiques presque contradictoires mais délicatement équilibrées[7] ?

Au cœur de ce passage nous retrouvons une volonté fondamentale qui s'exprime au présent du conditionnel : "je voudrais être –", le poète commence-t-il à dire (HM, 39). Mais le tiret, servant à introduire une digression inattendue, interrompt subitement le vers et isole le verbe 'être' de tout complément d'attribution, nous invitant ainsi à considérer ce début de proposition tout d'abord comme un énoncé autonome, à comprendre la volonté existentielle du poète dans son sens le plus élémentaire : le poète voudrait être, oui, être tout court, comme si cette action primordiale traduite au conditionnel lui échappait encore. L'intervalle de quelques vers entre cette proposition interrompue et son complément – "celui, avec des mots très petits, qui consigne / le monde" (HM, 39) – crée une sorte de quasi équivalence entre l'acte élémentaire d'être et l'éventuelle réalisation d'un certain acte poétique visant le monde tangible, interdépendance entre l'existence, la poésie et le sensible que nous avons commencé à esquisser plus haut. Selon cette logique, être au monde réellement, ce serait le consigner verbalement, comme si l'acte d'être le plus vrai, le plus absolu, se réalisait non pas en cultivant poétiquement l'être individuel pour l'étendre vers l'absolu de l'infini, mais, presque paradoxalement, en utilisant la parole poétique pour interroger le monde extérieur si précaire, si instable, si relatif.

Mais si 'être', c'est 'consigner', qu'entend Commère au juste par ce deuxième verbe ? Il me semble révélateur que Commère formule cette expression de volonté existentielle et poétique à la suite des cinq premiers vers du passage cité, de ces vers où il essaie de nouveau de faire face à la fugacité angoissante du monde, à la disparition de ces

bêtes dont il voudrait s'approcher poétiquement. Entrevues à la tombée du jour, moment de passage par excellence, les vaches doivent s'écarter du poète : cet "instant" où elles "reniflent la terre" n'est effectivement qu'un instant, un instant qui sera à jamais perdu dans le "bord ultime du gris" qu'impose continuellement l'inlassable flux du monde (HM, 38). Mais le poète, reconnaissant comme il est de leur compagnie simple et désireux de prolonger ce moment de communion (et pour les vaches, et pour lui-même, semble-t-il), voudrait agir verbalement pour conserver quelque chose de leur présence. Et pourtant, même les formes sensibles de ces bêtes, cette partie de leur être sans doute la plus facile à saisir, semblent échapper au poète, les "lignes" de leurs corps étant de celles "qu'aucune main ne trace" (HM, 38). Car la poésie arrive toujours en retard, l'instant ayant déjà disparu "avant / que l'encre sur le buvard s'inverse et sèche" (HM, 38). C'est donc après avoir dû constater d'une part la perte troublante des phénomènes, et de l'autre la consternante impuissance de l'art qui prétendrait conserver les formes particulières du monde en les figeant, que Pascal Commère exprime sa volonté de consigner le monde.

Si, malgré le constat d'un certain échec poétique, le poète réussit à avancer l'idée de consigner le monde, c'est qu'il semble deviner là-dedans une poétique susceptible de renforcer la présence des phénomènes sans viser à annuler la fuite du temps et sans acquiescer servilement aux forces de dispersion. Etre vraiment, être pleinement : se pourrait-il que la poésie soit capable de situer cet acte quelque part entre simple passage et figement simpliste ? C'est cette intuition d'une troisième approche existentielle qui semble caractériser tout d'abord la notion d'une poésie consignante.

Mais pour comprendre davantage cette intuition poétique, sans doute sera-t-il nécessaire de s'interroger sur le sens à attacher au verbe 'consigner'. Parmi les diverses

acceptions de ce verbe si riche en significations, c'est probablement dans le sens de "[m]ettre par écrit, mentionner, inscrire, noter, spécialement dans une pièce officielle" et comme synonyme de "*constater, coucher* (par écrit), *enregistrer, noter, rapporter*" que Commère emploie ce mot, faisant valoir ainsi des connotations de désintéressement, d'objectivité et de fidélité aux faits qui existent à l'extérieur du texte (Imbs 5 : 1395 ; c'est Imbs qui souligne). Il est certain que le désir d'employer "des mots très petits", de se servir parfois de simples noms comme 'euphorbe', encourage une telle interprétation de ce verbe (HM, 39). Le style restreint et direct qu'implique ce verbe synonyme de 'constater' et de 'noter' semble très bien coïncider avec l'emploi d'un vocable humble et les deux procédés tendraient tous les deux à empêcher les grands envols rhétoriques aptes à favoriser tout ce à quoi Pascal Commère ne s'intéresse guère : la prééminence de l'*ego* de l'auteur, la transcendance du monde immédiat, le prestige d'une parole devenue fièrement hermétique.

Consigner le monde de façon à éviter les épanchements lyriques, c'est anticiper à certains égards la poétique que Commère présentera dans "Quelle voix pour guide au gré des pentes ?", ce poème si beau et pourtant si simple qui paraîtra un an plus tard en 1990 dans la revue que dirige Michel Deguy, Po&sie. Le poète qui voudrait consigner le monde avec des mots très petits y cherche à reconnaître la présence saisissante de "fleurs plurielles" vues lors d'une promenade. S'il a l'impression de les tenir un instant, "[l]a main à pleine poignée", de s'y accrocher presque dans le flux du monde, c'est qu'il semble parvenir à éviter cette "chute libre comme toujours dans le buisson de la voix" luxuriante, chute verbale que seul le "silence" d'une "langue brûlée", épuisée, saurait arrêter (Commère, "Quelle voix", 11). Un discours modeste, par contre, semble

permettre l'accumulation progressive d'une quantité de petits contacts avec le monde, quelque brefs soient-ils :

> . . . le cheminement (caillou plus tard sur la page
> à plat de mon carnet pour que ne s'envolent
> les mots lentement gagnés dans la montée)
> quand l'herbe jamais de nous ne retiendra
> dans le matin abrupt aux pages penchées qu'
> un nom (herbe vivace) et son écho qui meurt
> (Commère, "Quelle voix", 11).

Se pourrait-il que l'acte de consigner le monde soit celui de donner des noms simples à ses phénomènes ? Non pas pour les capturer mais pour gagner lentement dans le passage existentiel autant de petites preuves d'un échange réel entre le poète et la pullulante phénoménalité des espaces qui l'entourent ? Loin d'essayer sournoisement de figer le passage de ce qui est en se servant de mots d'autant plus efficaces qu'humbles et solides, le poète qui tente de consigner le monde résisterait à la disparition des êtres et des choses en amorçant une conversation simple et directe avec le monde, en l'inscrivant sur les "pages penchées" des apparences sensibles (Commère, "Quelle voix", 11) : si l'"arriere boutique" est pour Montaigne ce lieu où nous pouvons "prendre nostre ordinaire entretien de nous à nous mesmes" (1 : 292), le poème serait peut-être pour Pascal Commère cet endroit où il peut favoriser l'"ordinaire entretien / des plus pauvres outils" poétiques avec un monde qui semble prêt à écouter, ce lieu où, comme le souligne aussi Michael Bishop, il peut enregistrer simplement les moments où son être intérieur semble dialoguer avec cette autre partie fondamentale de son être qu'est le monde tangible (HM, 39) [8]. La nomination modeste qui se voudrait une sorte de conversation avec le monde fugitif doit savoir rester ce simple "[p]oème qui passe – passant poème qui s'éloigne" que Commère évoque dans le dernier vers de "Quelle voix pour guide au gré

des pentes ?" (13). Mais quitte à se limiter à des mots très petits, le poète consignant saurait-il dresser ainsi une sorte de registre de conversations brèves et mourantes avec les manifestations fugaces du monde ? Un tel registre serait à la fois un témoignage de l'existence de ces formes fuyantes et l'affirmation d'une interaction réelle avec celles-ci, interaction dont semble dépendre chez Commère, nous l'avons vu, le sentiment même d'exister. Sans empêcher la disparition qui les attend, le poète peut ainsi espérer sauver les phénomènes d'un oubli ingrat et indigne et combattre en même temps le sentiment de vide existentiel qui menace de l'engloutir chaque fois qu'il croit perdre le contact avec le monde sensible.

Mais il n'est pas du tout clair – ni dans le passage d'"Écrit dans un dimanche un soir presque lourd" dont il est question ici, ni dans d'autres poèmes de Commère – que ce poète entend se limiter à une telle conversation. D'ailleurs, le verbe 'consigner' ne peut-il pas faire valoir d'autres significations que celle que nous venons de considérer ? 'Consigner', ne veut-il pas dire aussi "[r]emettre quelque chose . . . en garantie . . . en dépôt" (Imbs 5 : 1395), ce qui mettrait en valeur des notions d'immobilité sécuritaire et de possession confiante ? Ne véhicule-t-il pas aussi l'idée de "[d]onner un ordre (négatif)", de "frapper d'une interdiction", d'"empêcher (quelqu'un) de sortir, de quitter un lieu" (Imbs 5 : 1395) ? Ne pourrait-il pas impliquer éventuellement une certaine domination du monde – la mise en détention de la présence des choses ou la proscription de leur passage si troublant, par exemple ? Autant de possibilités plus impérieuses que renforcent les connotations de finalité, de clôture et d'autorité provenant de son ancêtre latin, *consignare*, verbe qui veut dire "revêtir d'un sceau" (Imbs 5 : 1395).

Ce sont des sèmes de fermeture et de sécurité dont il faut tenir compte, me semble-t-il, car en relisant ce même passage d'"Écrit dans un dimanche un soir presque lourd", on pourrait très bien croire avoir affaire à un projet poétique d'inspiration vaguement mallarméenne. De son propre aveu, le poète voudrait consigner le monde dans un "grand livre", formule qui, même sans la majuscule, nous fait penser inévitablement au Livre réclamé par Stéphane Mallarmé (HM, 39). D'ailleurs, les vers qui suivent immédiatement l'expression du vœu de consigner le monde laissent sentir également une certaine recherche essentielle. Car le poète précise par apposition, aussitôt son souhait prononcé, que l'acte de consigner le monde est en fait celui de consigner "ses travaux" et "ses réparations" (HM, 39). Est-ce simplement que le poète, angoissé par la décomposition du monde, veut mettre l'accent sur ce qui s'y produit ou se reproduit, sur ce qui y prend ou reprend forme, assurant par un tel choix son parti pris des forces vitales qui animent et raniment la terre ? Oui, sans doute. Mais le mot 'travaux' implique la notion d'un monde qui ferait preuve de constructions et qui s'organiserait selon des plans directeurs, notion qui dépasse l'idée d'un monde composé de simples phénomènes aimés. Et l'image de 'réparations', ne comporte-t-elle pas la suggestion d'une forme à la fois perdue et récupérable, d'une forme renouvelable et, par conséquent, curieusement durable ? Favoriser l'entretien des plus pauvres outils, serait-ce donc un acte qui prépare la construction et la restauration plus qu'il ne vise la conversation ? Consigner le monde, serait-ce en fait viser une structure fondamentale ?

Quitte à nuancer cette affirmation dans les pages qui viennent, je trouve que l'idée de concevoir le monde comme un site de réparations et de travaux relève d'un effort chez Pascal Commère pour résister plus vigoureusement parfois que par de simples

témoignages poétiques à la disparition désordonnée des phénomènes. Car il s'agit souvent en fait de chercher à reconnaître les apparences comme des manifestations d'ordres récurrents. Selon une telle optique, la perte des êtres aimés et des choses particulières pourrait être conçue plutôt comme l'étape qui précède leur renouveau, et les "peines" qu'on éprouve alors seraient vécues plutôt comme les "semailles", quelque "noires" qu'elles puissent être (HM, 39). S'il est vrai que Pascal Commère n'affirme nulle part qu'une structure cohérente régit le monde, toujours est-il que cette poésie qui voudrait consigner les travaux du monde cherche à concevoir les phénomènes comme étant en relation spatiale et temporelle, les uns avec les autres. Comme semble le deviner Charles Dobzynski, elle sera sensible aux indices d'harmonies qui rythmeraient éventuellement le réel tangible[9].

D'ailleurs, une forme littéraire remplie de choses qui se sont produites dans le passé mais qui demeureraient curieusement vivantes dans le présent du texte – car c'est un livre "plein de choses qui vivent" que Commère voudrait écrire – revêtirait, me semble-t-il, un caractère plus ambitieux que celui d'un simple carnet servant à la notation d'une conversation entretenue avec les phénomènes du monde. A l'encontre de la poétique d'un Yves Bonnefoy, par exemple, d'une poétique où l'image ne prétend ni encadrer, ni conserver la présence, un poème plein de choses qui vivent serait forcément un poème récipient (est-ce la raison pour laquelle les images du poème comme assiette et gamelle, par exemple, sont fréquentes chez Commère ?), un poème qui retiendrait et contiendrait ces choses, ne serait-ce que très modestement et sans doute imparfaitement[10]. Si Commère semble refuser comme naïve la notion de figer le monde en poésie, il paraît tout de même concevoir l'acte de consigner le monde comme un effort pour prolonger sur

la page quelque chose de la tremblante présence vitale des phénomènes[11]. N'aurait-il à sa disposition que les plus pauvres outils, le poète consignant, sans jamais être sûr de réussir, serait tout de même désireux d'entretenir et de réparer un peu les fragiles et fuyants ouvrages du monde.

Se pourrait-il donc que l'entreprise de Commère soit plus proche du projet mallarméen qu'on n'aurait tendance à le penser en lisant ses évocations si substantielles de la campagne bourguignonne ? Oui, peut-être, si Commère essayait de nous faire croire qu'en consignant les travaux et les réparations du monde il éclairait l'architecture maîtresse de l'existence, qu'il érigeait une structure universelle à l'intérieur de laquelle il saurait capter la présence et défendre le hasard, la faille et la fuite du temps. Mais Commère ne semble pas chercher à transposer "un fait de nature en sa presque disparition vibratoire", ni à en faire émaner uniquement "la notion pure" (Mallarmé, Œuvres complètes, 368). D'après ce que nous avons vu de son œuvre jusqu'ici, il semble que Commère, pour sa part, chercherait à dire "'fleur'" non pas pour en privilégier "l'idée même et suave", "l'absente de tous bouquets", mais pour mieux assurer des rapports continus avec "les calices sus" (Mallarmé, Œuvres complètes, 368). Car il ne semble pas partager le désir mallarméen de "séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel" (Mallarmé, Œuvres complètes, 368). Mallarmé, lui, part du "point d'un Idéalisme qui . . . refuse les matériaux naturels" (Œuvres complètes, 365), et cela pour mieux poursuivre une poétique de la "Transposition", projet littéraire qui viserait à substituer une "Structure, une autre", à celle, imparfaite et matérielle, du monde (Œuvres complètes, 366). Pascal Commère, pour sa part, comme semble le reconnaître Gérard Noiret, cherche plutôt à aller aussi loin

que lucidement possible en sens inverse, à rester ouvert à toute évidence matérielle de structures naturelles[12]. Et le labeur qu'il doit effectuer parmi les éléments premiers du monde pour mener de telles recherches, la "misère du cambouis" qui semble caractériser toute participation à de tels travaux (HM, 39), empêchent le poète de se réfugier au sein de l'"architecture du palais" conceptuel "hors de toute pierre" où, loin du monde concret, s'écrit, "pareillement aux fugues, aux sonates", une poésie essentielle et savamment orchestrée (Mallarmé, Œuvres complètes, 366).

Il est vrai qu'en se servant de mots comme 'travaux' et 'réparations', Pascal Commère trahit son désir de découvrir certains ordres au sein du monde, ordres qui, utilisés pour organiser un livre plein de choses qui vivent, pourraient aider le poète à augmenter la présence de celles-ci. Mais le livre dont rêve Commère, ce livre écrit "d'une encre précaire" (HM, 39), serait incapable de "ni[er], d'un trait souverain, le hasard" ou d'achever impérieusement "cet isolement de la parole" tant recherché par l'auteur d'"Un Coup de dés" (Mallarmé, Œuvres complètes, 368). Car si Mallarmé désire réaliser un Livre pur et clos, le livre infiniment plus modeste de Pascal Commère "ne finirait pas" : mû par un amour tendre pour les phénomènes du monde, Pascal Commère veut à tout prix continuer à vivre leur présence particulière.

La visée de Commère me semble donc encore plus modeste que celle, par exemple, du jeune Michel Deguy qui, en 1960, dans Fragments du cadastre, semble pressentir, lui aussi, la possibilité d'une sorte de rassemblement poétique des phénomènes du monde. Commère voudrait sans doute, comme le souhaite Deguy, que "le feu de la relation brûle plus vif" entre les phénomènes épars du monde (Fragments du cadastre, 9). Mais si le jeune Deguy parle du monde, il semble tout de même en parler à une certaine

distance, assez loin pour pouvoir évoquer les formes qu'il voudrait réunir comme des "[e]ssences disjointes dans le spectacle", les mots 'essence' et 'spectacle' revenant constamment, d'ailleurs, dans ce recueil (Fragments, 9). Et Deguy semble concevoir le cadastre poétique comme un moyen d'accéder non pas à des travaux en cours mais à une unité existentielle totalisante quelque peu heideggerienne. Ainsi y trouve-t-on, dès les premiers vers de "La Vigie", le poème qui ouvre le recueil, plutôt la conception d'une unité pré-existante, achevée et quelque peu stylisée qu'il s'agit de découvrir :

> Mais ici
> Habitant des quatre saisons et des quatre parties du
> jour
> Nomade au carrefour des vents
> Quelle est la consigne ? (Fragments, 7)

Mais si le Michel Deguy de 1960 semble être à la recherche de la consigne unique et ultime qui donnerait enfin accès à l'Être tant recherché, Pascal Commère, quant à lui, cherche à consigner sans fin. La vigie de Deguy "fait profession de guet anachronique", elle "veille" à l'apparition d'un nom, d'un mot, d'un signe, d'une consigne, alors que Commère vise davantage un acte concret dont le dynamisme est implicite dans la transitivité du verbe 'consigner', transitivité qui confond une action et son objet (Fragments, 7).

Consigner le monde : visée nuancée et non sans tensions internes, cet acte semble donc impliquer des tentatives que l'on pourrait comprendre, de façon globale, comme des efforts pour favoriser, confirmer et prolonger les interactions chaleureuses entre le poète et le monde qui l'entoure. D'après les textes poétiques que nous avons examinés dans le présent chapitre, Commère semble envisager de s'y prendre en se livrant à des actes poétiques qui mélangeraient, à des degrés sans doute variables, des témoignages tendres

et simples d'échanges vécus auprès du monde et des efforts plus ambitieux pour relier des phénomènes fugaces les uns aux autres, selon des ordres qui leur donneraient éventuellement une certaine consistance, une certaine ampleur, peut-être même la possibilité d'un certain renouvellement. Mais le succès du projet demeure douteux, Commère lui-même l'évoquant au conditionnel, comme un désir qui dépasse encore ses capacités de poète : "je *voudrais* être", dit-il, "celui, avec des mots très petits, qui consigne le monde" (HM, 39 ; c'est moi qui souligne). Car malgré son désir d'assumer le monde, d'en rapprocher les phénomènes et de s'en approcher à son tour, il se trouve obligé de conclure l'extrait que nous considérons ici en se lamentant : "Mais tout est loin" (HM, 39). Une constatation bien grave pour celui qui n'a le sentiment d'exister réellement que dans la mesure où il parvient à se confondre avec le monde qui l'entoure.

Et pourtant, comme le titre du premier grand recueil de Pascal Commère le laisse entendre, cette œuvre semble constituer une *lointaine approche* de l'art poétique idéal qu'il évoque ici – une approche imparfaite et inexacte, certes, mais une approche tout de même. Mais comment espérer réaliser ce projet ? C'est sans doute le moment de considérer les diverses modalités qu'adopte Commère pour essayer de poursuivre cette riche visée poétique.

Quelle que soit la signification que l'on puisse attribuer au verbe 'consigner', le monde en reste le dénominateur commun chez Commère. Celui qui veut prendre le parti de ce qui est vivant et fugitif, qui veut raffermir ses rapports avec la présence rassurante de la création sensible, doit aller vers les êtres et les choses dans toute leur précarité avant de pouvoir leur porter quelque secours ou y trouver un appui existentiel. Puisque ce sont les particularités fuyantes du monde qui préoccupent ce poète, on ne devrait pas

s'attendre à ce que Commère s'interroge longuement sur la capacité de son langage poétique à s'approcher réellement des phénomènes si tendrement aimés. Cela ne veut nullement dire qu'il n'est pas conscient des insuffisances de la langue : il sait en partant que "tout est loin" et que la beauté de la langue peut facilement servir à creuser la distance qui s'impose entre le poète et un monde dont il n'arrive souvent pas à s'approcher (HM, 39). Tout de suite après le passage d'"Écrit dans un dimanche un soir presque lourd" que nous avons considéré plus haut, et s'inspirant peut-être des réflexions d'Yves Bonnefoy et de Philippe Jaccottet à ce sujet, Commère se rappelle donc et s'efforce de repousser les leurres, fascinants mais faux, de l'image poétique, de ces images qui n'ont que trop souvent tendance à adoucir illusoirement une existence souvent aigre :

> Images, mes trop belles,
> moi aussi dans mon ombre à craindre le vinaigre
> pour avec vous finir, sous les mots séchés comme
> les bêtes dans l'été qu'on lève sous les bouses (HM, 39).

Mais Pascal Commère semble reconnaître aussi que de longues délibérations méta-poétiques autour des risques inhérents à l'image ne feront que l'écarter davantage des êtres et des choses qui l'appellent. Il se mettra donc, sans trop d'hésitations explicites d'ordre métalinguistique, à élaborer une parole partiellement désagrégée, à maintenir un ton incertain mais posé, essayant ainsi de rapprocher modestement du monde une parole ouverte et disponible à toutes les particularités de celui-ci. Il prendra donc soin de situer une parole plutôt poreuse en proximité des petits phénomènes concrets de la campagne bourguignonne et il abandonnera le registre un peu sec et la figuration un tant soit peu emblématique qui caractérisent une bonne partie de sa poésie de la première moitié des

années 80, celle que l'on trouve dans Les Commis de 1982, par exemple, et dans les trois premiers mouvements de Lointaine approche des troupeaux à vélo vers le soir (soit le poème éponyme, qui date de 1984, "Comme un autre poème où son ombre se pose" de 1983 et "Jardins tout au fond du jaune les yeux" de 1984). C'est justement dans le quatrième mouvement du recueil, dans "Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire", poème écrit durant 1984 et 1985, que Commère se demande si une parole un peu désarticulée, qui sait se débarrasser des structures discursives hermétiques, de toute lisse continuité rationnelle, serait plus susceptible de s'ouvrir au foisonnement des petits détails du monde :

> Je voudrais, dans un petit cahier – est-ce que vraiment,
> sur ses pages cassées, dans les coins jaunes
> comme la sciure un peu je voudrais – non pas dire,
> mais plutôt approcher très lentement . . . .
> Dans un petit cahier, sans bruit, je voudrais (LA, 46).

Commère essaiera donc de se faire une parole partiellement libérée de la rigidité d'une syntaxe trop suggestive d'ordres plutôt conceptuels, de s'inventer une parole assouplie qui soit à la mesure d'un monde instable dont les petits phénomènes sont perpétuellement en train de se produire et de se décomposer. Dans "Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire" le poète semble chercher à s'approcher des paysages bourguignons en glissant légèrement du nom d'une chose vue à l'autre, sans trop préciser les actions, ni les transitions, qui les relient les unes aux autres. C'est dans ce poème capital que Commère semble faire une première tentative pour 'consigner' les phénomènes du monde, adoptant à cette fin un style nominal plutôt disjoint et cumulatif :

> Le soir, ses panneaux – villages, prénoms des saints
> L'encre noire au milieu, autour des bêtes claires
> avec leurs taches rouges. Dans la boue un sac vide

> ou un chien. Les ongles de l'engrais sur la nuit.
> Sainte-Sabine Pasquier, dans le virage une maison rose.
> D'autres courbes – balises, la cendre pas encore,
> ce qui vient, ne vient pas – buée, lèvres dormeuses,
> la brèche des talus (LA, 37).

Rempli à ras bord, dès ces premiers vers, des noms de petits phénomènes sensibles, le poème se prolonge ainsi, toujours aussi fourmillant de détails, sur seize pages, comme si Commère cherchait à réaliser à l'intérieur du poème la plus grande densité possible des choses du monde. En effet, Pascal Commère interroge rarement un phénomène isolément, à la Francis Ponge (du moins le Francis Ponge du Parti pris des choses) : par le biais de mots très petits et concrets, le poète implique et rapproche les phénomènes environnants qui constituent le contexte spatial de chaque présence. A l'encontre d'une Esther Tellermann, par exemple, dont la poésie éclatée reflète une expérience profondément fragmentaire du monde, Pascal Commère cherche à éprouver un instant donné dans son ensemble, à en réunir les divers aspects. Les substantifs se suivent donc les uns les autres, rattachés davantage par des prépositions ou de simples appositions que par des verbes. Il en résulte une juxtaposition très souple de petites images qui mettent l'accent sur l'aspect surtout visuel de ces phénomènes plutôt que sur les actions qu'ils seraient en train d'effectuer ou de subir.

Il est vrai que toute nomination, quelle que soit sa souplesse, doit forcément s'écrire et se lire de façon linéaire, mais en se passant largement de verbes et de structures narratives rigides, Commère évite les modalités qui servent à inscrire la nomination clairement dans le temps, à relier des sujets à des objets par des actions précises et à établir la chronologie des événements. S'établit donc parmi les phénomènes consignés dans "Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire" et les

poèmes qui vont suivre une sorte de contemporanéité, une forte proximité spatiale et temporelle, comme si le poète cherchait à effectuer par le truchement du poème un rapprochement de ce qui peut sembler plutôt disparate, une densité optimale d'êtres et de choses au sein du poème. C'est ce sentiment de vivre les phénomènes dans une vertigineuse simultanéité, dans un surgissement qui dépasse toute pensée bêtement linéaire, que Commère semble chercher à communiquer.

Le poète choisit donc, ou se trouve obligé de choisir plutôt, une syntaxe sinueuse, une grammaire relâchée (mais d'autant plus complexe) qui lui permet d'ouvrir sans cesse des parenthèses (pour essayer de signaler tous ces phénomènes qui se produisent avant que l'acte de nommer telle ou telle autre chose ne soit terminé), d'entamer – à l'aide de nombreux tirets – de petites digressions pour mieux se pencher sur tel ou tel aspect d'une chose vue en passant. Ainsi libéré, le poète peut procéder spatialement, organiquement, avançant d'une forme sensible à l'autre par le biais de prépositions et des conjonctions 'et' et 'ou'. Et cela jusqu'au point où le poème commérien est souvent une seule et longue phrase qui, comme nous le signale aussi Nelly Carnet, va se bifurquant sans cesse, recueillant ainsi un maximum de phénomènes en une seule page[13]. Préoccupé qu'il est de noter, de "furtivement saluer au passage" ce qui se produit et se meurt au sein du monde sensible (HM, 26), Commère semble prêt à laisser la nomination prévaloir, au besoin, sur le souci d'établir des significations fixes et claires d'ordre narratif, la signification profonde étant plutôt le rapprochement sur la page, à l'aide d'une "encre précaire", du pullulement phénoménal du monde éparpillé dans le temps et l'espace (HM, 39).

En évoquant ainsi le monde sensible, le poète semble viser surtout à honorer tous ces êtres, toutes ces choses qu'il voit, son fuyant témoignage servant à signaler autant de

ces présences que possible avant leur disparition. Mais à force de consigner le monde ainsi, Commère semble ouvrir la voie à d'autres modalités, à des modalités qui lui permettraient de fortifier son expérience de la présence du monde selon des stratégies plus ambitieuses. Car le rapprochement, par le biais d'un style nominal, de ce qui est éparpillé dans le temps et l'espace est secondé, augmenté et en quelque sorte régularisé par la forme même du poème commérien.

La nomination, libérée de bon nombre des exigences de la clarté syntaxique et de cette chronologie que fournissent les verbes conjugués, pourrait très bien se prêter plutôt à la dispersion des mots sur la page. Mais Commère tire d'autres avantages de la nature disjointe d'un tel style : s'étant largement délivré des contraintes grammaticales et narratives traditionnelles, non seulement il peut se permettre des vers plutôt amples, mais il peut les couper là où bon lui semble. Ce qui est donc intéressant, c'est cette régularité de la coupe que nous fait remarquer Charles Dobzynski, par exemple[14], les vers de Commère s'écartant rarement de plus de deux syllabes de l'alexandrin quand ils ne sont pas carrément des vers de douze syllabes. D'ailleurs, chaque page d'un poème commérien est généralement constituée d'une seule et longue strophe regroupant d'une dizaine à une vingtaine de ces vers, le nombre exact étant presque toujours uniforme à l'intérieur d'un poème donné. Ce procédé formel a l'effet de créer une série de blocs textuels visuellement très semblables, comme s'il s'agissait d'une sorte de suite de récipients remplis de mots. On ressent nettement une sorte d'unité à la fois souple et régulière : sans que les liens qui les rapprochent soient précisés, une multiplicité de noms et, par conséquent, de phénomènes, s'assemblent pour constituer un tout graphique chaque fois ample et chaque fois très semblable à celui de la page précédente. Espèce de

battement visuel qui s'avère d'autant plus frappant qu'un poème de Commère s'étend souvent ainsi sur plusieurs pages. Comme si, quelque part, la nomination des choses et l'expérience de la présence du monde étaient fondamentalement prévisibles, le poète et le monde se montrant fidèles l'un à l'autre.

Comme nous le signale aussi Nelly Carnet, cette présentation dense et régulière de choses pourtant nommées presque en pointillé favorise une conception du monde qui est à la fois intime et curieusement globalisante, un regard qui est en même temps attentif et rythmique[15]. Une fois que l'on parvient à voir, à éprouver et à nommer à chaque page une sorte d'ensemble de phénomènes, n'est-on pas déjà mieux placé pour distinguer les éventuels rapports qui relieraient ces présences particulières les unes aux autres ? De plus en plus, Commère ne se limitera pas à énumérer en bloc des phénomènes multiples : il commencera bientôt à consigner les phénomènes du monde non plus en les saluant furtivement, un peu au hasard, mais en se laissant guider par ce qui semble être des rapports de force, des connexions d'interdépendance et de ressemblance. Regardons de près les modalités formelles que Commère adopte pour déceler les éventuelles structures du monde.

Si Commère s'intéresse à de telles interdépendances, sans doute se sent-il un peu autorisé à le faire dans la mesure où le monde semble parfois faire preuve d'ordres qui, tout en étant petits et sans signification claire, n'en suggèrent pas moins une certaine organisation. Toujours attentif au dehors, Commère peut constater – et il le fait dans maint poème – ce qui semble être les signes d'ordres très naturels à l'œuvre au sein du monde. Sans chercher à comprendre ces signes, Commère les note. Se promenant un jour dans un chemin, par exemple, il remarquera donc, fasciné,

> le double tracé exactement parallèle
> des roues – comme les fils de la ligne électrique
> au-dessus du goudron (eux aussi, parallèles) (HM, 10).

Ces vers, tirés d'un poème intitulé justement "Parallèles", sont typiques de la teneur de tout le mouvement dont ce poème fait partie : "Qui pourrait être un cœur", la suite de poèmes de 1990 qui ouvre De l'humilité du monde chez les bousiers, regroupe des poèmes parmi les plus sereins de l'œuvre de Commère. Et c'est dans "Quand les foins", le premier poème de ce mouvement initial, que Commère semble commencer à aller plus loin dans ses efforts pour découvrir les principes organisateurs du monde : comme nous l'expliquons ailleurs[16], il y présente non seulement un ensemble de phénomènes contemporains les uns des autres, mais aussi son approche patiente vers une brume incertainement perçue, approche faite à travers ce qui semble être un réseau d'événements connexes et récurrents. Puisque nous avons déjà analysé ce poème dans une autre étude, examinons ici "Des Herbes", un beau poème du même mouvement. Je le cite intégralement :

> Un peu plus tard, quand leurs graines sont lourdes
> sans être encore sèches (la tige verte, et rose
> presque rouge la crête poudreuse des dactyles),
> dans un chemin pareil, avec le bruit au loin
> d'un tracteur (les foins ne sont toujours pas ramassés)
> ou d'un avion très haut que les yeux ne voient pas
> (gloussement d'une couleuvre sous les ronces
> et presque toujours, là-bas, à la même heure
> par les prés pentus le cri de gorge des bêtes)
> dans la main qui glisse, en marchant, montent (les graines
> ne pouvant vivre sans mourir une fois)
> entre le pouce et l'index – toupet pincé, comme
> on ferait avec des plumes très petites
> les épillets des herbes, étonnées et fragiles (HM, 14).

Bien que ressemblant à bien des égards à "Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire" – de par la quantité des phénomènes désignés, le caractère nominal de la figuration et la complexité de la syntaxe –, "Des Herbes" est plus qu'une juxtaposition de présences fugitivement consignées. Le titre du poème, bien que miné par une ironie certaine, est une sorte d'écho des titres de traités scientifiques du Siècle des Lumières, écho qui semble situer le poème, dès le départ, comme un effort pour porter un regard empirique sur le monde et même éventuellement comme une tentative d'y trouver – ou même, comme le propose Manuel Cajal, d'en réinventer – quelques principes d'organisation[17]. Comme les autres poèmes de "Quand les foins", "Des Herbes" met en évidence toute une combinaison d'événements qui semblent intimement reliés les uns aux autres. Et le développement du poème semble obéir à la même logique : ce n'est qu'à la toute fin de "Des Herbes" que le poète nomme enfin les végétaux qui ont donné lieu au texte, et cela après être passé à travers tout un faisceau de phénomènes qui semblent concourir tous à la présence particulière de ces herbes. Si bien que l'on peut se demander si les relations entre toutes ces choses du monde sensible ne fascinent pas Commère autant que les choses elle-mêmes. Car il n'y a pas moins de huit faits sensibles différents qui, se produisant ensemble, permettent cette rencontre des herbes étonnées et fragiles, comme si ces circonstances en étaient les conditions qui devaient être satisfaites au préalable : 1) le moment est celui où les graines sont encore lourdes sans être sèches, 2) on se trouve dans un certain chemin, 3) on entend au loin le bruit d'un tracteur, 4) on entend également le gloussement d'une couleuvre, 5) il s'agit d'une certaine heure de la journée, 6) on passe à côté de prés pentus, 7) on entend le cri des bêtes, 8) les graines montent vers la main du poète.

La nature interdépendante des composantes de ce moment complexe est soulignée par la mise ensemble de tous ces phénomènes en une seule phrase sinueuse, mise ensemble facilitée par l'emploi de prépositions ('sans', 'dans', 'avec', 'par', 'entre'), de conjonctions ('quand', 'ou'), d'adverbes ('là-bas'), d'appositions (les énoncés entre parenthèses, par exemple) et de locutions prépositives ('au loin', 'à la même heure') qui permettent au poète de glisser d'un événement à l'autre sans interruption. La présence fragile des graines n'est donc pas simplement saluée ou rapprochée d'autres phénomènes par la parole consignante, elle est comprise comme le résultat d'un ensemble de facteurs sensibles apparemment nécessaires et identifiables, résultat rendu en quelque sorte prévisible par ces circonstances. En effet, le poème se présente non seulement comme l'évocation d'un moment particulier déjà vécu mais comme le présage d'un instant à venir, mieux, qui va venir. Car il s'agit en fait d'un moment qui se produira "[u]n peu plus tard" dans "un chemin pareil", le poète ayant déjà vécu suffisamment de moments semblables dans le passé pour pouvoir établir empiriquement les divers phénomènes qui, comme de concert, permettront chaque année cette petite rencontre avec les épillets des herbes (HM, 14). Le contexte créé par le poème n'est donc plus simplement le contexte spatial et temporel d'un instant donné mais aussi le contexte temporel d'autres moments très semblables, si bien que le poème évoque, d'un seul coup, une multiplicité de points semblables se correspondant dans le temps et l'espace. Et bien qu'il s'agisse d'un moment futur, on aura remarqué que les quelques verbes que l'on trouve dans le poème – il n'y en a que dix – se présentent soit à l'infinitif, soit au présent de l'indicatif, soit comme gérondif, ce qui situe le poème dans le présent, oui, mais dans un présent curieusement généralisé, presque intemporel. En consignant non seulement les

phénomènes mais les relations d'interdépendance qui les relient les uns aux autres et cela au point de pouvoir prévoir un instant très semblable à l'avenir, Pascal Commère dépasse la simple proximité phénoménale, la simple densité vitale d'un poème comme "Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire", sans pour autant, me semble-t-il, qu'il finisse par ériger toute cette structure temporelle que Michel Besnier croit discerner chez lui [18].

Mais loin de quitter la matière sensible du monde, le poète la contemple assez attentivement pour pouvoir croire reconnaître certains principes d'organisation et de répétition. Dès lors, Commère peut non seulement vivre un ensemble de phénomènes tangibles comme un rassemblement au hasard de choses particulières particulièrement riches, mais il peut les apprécier aussi, et en même temps, – bien qu'il ne l'affirme jamais de façon explicite à propos de tel ou tel ensemble de phénomènes précis – comme des 'travaux' obéissant à une sorte de schéma reproductible, comme des travaux qui pourraient donc éventuellement faire l'objet de 'réparations' après leur décomposition. Il n'empêche que dans la mesure où le poète consigne les choses au sein de ces petites structures récurrentes qu'il croit détecter, il amoindrit l'autonomie de chaque phénomène qui compose ces travaux ainsi que celle de chaque moment où ces facteurs sensibles se produisent ensemble : la présence d'une chose ou d'un être impliqué dans la structure participe, *a priori*, à celle des autres, cette présence étant déjà elle-même à son tour partiellement constituée par la présence des autres phénomènes qui font partie intégrante du petit ouvrage événementiel.

La grammaire bouleversée qu'emploie Commère semble souvent servir à souligner cette interpénétration des phénomènes, les différentes propositions d'un énoncé s'entrecoupant à un tel point qu'il est parfois difficile, en tant que lecteur ou lectrice, de

savoir au juste quel verbe se rattache à quel sujet. "Des Herbes" en fournit un bel exemple : quand le poète dit "(. . . par les prés pentus le cri de gorge des bêtes) / dans la main qui glisse, en marchant, montent (les graines . . .)", n'hésite-t-on pas à attribuer tel ou tel verbe à tel ou tel sujet (HM, 14) ? L'effet d'ambiguïté est sûrement voulu, et voulu parce que suggestif de cet enchevêtrement des présences du monde. Mais la perte d'autonomie d'un être donné ou d'une chose particulière semble être amplement compensée par une certaine diffusion de sa présence parmi les autres phénomènes environnants. Et puisque c'est par le truchement du poème que l'organisation de ces travaux, de ces réparations, devient enfin évidente pour le poète, celui-ci peut croire que son texte participe, à sa manière, à cette circulation de la présence. Autour d'une présence fragile, la voix tisserande de Pascal Commère reproduit ou crée (l'équivoque là-dessus est plutôt une richesse) toute une toile de relations et d'interdépendances, toile qui donnerait à cette présence une certaine cohérence, une certaine ampleur diffuse[19].

Il semble que ce soit dans la mesure où la présence des herbes se trouve fortifiée, voire transposée dans celle des autres phénomènes que Commère peut accepter, avec une certaine sérénité, la disparition des graines, "les graines / ne pouvant vivre sans mourir une fois" (HM, 14). Encouragé par cette intuition de travaux naturels qui seraient en quelque sorte plus grands que la somme de leurs parties, Commère fera des tentatives poignantes et admirables pour relativiser la mort de ses amis en consignant les travaux du monde auxquels il les associe, en y déposant quelque chose de leur présence perdue. "Tapisserie pour aller à la rencontre d'André Frénaud par les villages" est l'exemple le plus frappant et le plus touchant des efforts de Commère pour créer un "livre plein de choses qui vivent", qui vivent en quelque sorte même après leur disparition (HM, 39). Le

poème le plus tardif de ceux qui composent De l'humilité du monde chez les bousiers, il a été écrit sur une période de cinq ans (de mars 1989 jusqu'en mai 1994), soit juste avant, pendant et après le moment où il a écrit les beaux poèmes de "Qui pourrait être un cœur". Dans ce poème, il évoque, en les confondant, un nombre indéterminé de déplacements qu'il a faits, de Grésigny-Sainte-Reine à Bussy-le-Grand, pour se rendre chez les Frénaud, avant et après la mort de son ami en 1993. Mais le mouvement de la voix énonciatrice dans ce poème de neuf pages vers André Frénaud obéit à ce même principe d'une lente approche contextuelle qui organise "Quand les foins" et "Des Herbes" : c'est en passant d'abord à travers les villages le long de la route, en consignant les aspects apparemment interdépendants de ces campagnes à des moments à la fois distincts et connexes, que l'on s'approche petit à petit de Frénaud lui-même. La route et la succession des phénomènes qui la constituent sont bien connus du poète, presque prévisibles pour lui, si bien qu'on a le sentiment – sentiment qui rappelle l'effet semblable créé dans "Des Herbes" – que le poète, à certains moments, n'évoque plus des déplacements réellement faits mais est plutôt en train de s'imaginer le voyage qu'il devra faire pour assister aux funérailles de Frénaud ou même pour faire encore d'autres visites futures à Bussy-le-Grand. Tout concourt donc dans ce poème à la confusion de ces différents voyages; mais peut-être serait-il utile de citer intégralement les premiers vers du poème pour la faire sentir pleinement.

> De Grésigny-Sainte-Reine, au printemps, par la route
> qui prend au pont, après Les Laumes – des hommes
> dessous penchés, en bleus, sur le ballast, au
> travers des prés (sur la rouille allumant
> leurs mains – outils jaunes, et les trains croulent)
> me laisser porter un matin, à l'heure où
> près des nourrisseurs stagnent les bœufs culards, comme

au bout de chaque herbe brillent – petite sœur
bleue, herbe d'avril – les yeux de sève des génisses
lâchées à Pâques. Dans les jardins de cendres
le vendredi près des voies on semait le persil...
Passée la toujours pareille mairie sur la place
– le gravier, devant, qui crie les nuits de bals
(cabane de car, cimetière, ombre d'un mur vide
la grange au toit crevé) ou, par les collines,
la fourrure d'aubépine des buissons (foulards
neige impossible image), un jour après, dans le vent
(pétales comme des mouches blanches sur les bouses)
vers Bussy-le-Grand un matin je montais.

Sur une pierre, une fois encore, au pied de la butte
un jour de soleil – ou s'il pleut, aujourd'hui m'asseoir
près des traces de pneus . . . (HM, 23-24).

La similarité de chaque voyage (d'où les nombreuses allusions, ici comme plus loin dans le poème, à l'habitude avec laquelle le poète fait telle ou telle action à tel ou tel moment du trajet) ; sa familiarité avec les événements quotidiens des petits villages ; le contexte temporel variable du voyage (le voyage s'effectue au printemps ici mais ce sera en été plus tard dans le poème, par exemple) ; et le continuel changement de position temporelle de la voix poétique (déplacement signalé par le mélange peu orthodoxe de modes et de temps verbaux) : tout porte à une curieuse confusion des différents trajets faits pour se rendre chez Frénaud. L'interpénétration de moments semblables vécus à différents points dans le temps est telle que le poète lui-même n'est plus sûr de quel trajet il s'agit dans le présent du texte :

une fois encore
je vais à votre rencontre ou est-ce un autre jour
déjà, les cloches sonnaient – et je rêvais
dans le silence après midi qui se referme, est-ce
aujourd'hui, hier, et l'été est paisible autour . . . (HM, 26).

D'ailleurs, sous l'effet d'une parole qui consigne les relations entre les divers phénomènes autant que les phénomènes eux-mêmes, c'est-à-dire, qui parvient à consigner non seulement les phénomènes eux-mêmes mais aussi les 'travaux', les 'tapisseries' qu'ils constituent ensemble, la mort de Frénaud se trouve en quelque sorte diffusée parmi ces détails de la campagne bourguignonne que Commère associe aux visites qu'il a rendues à son ami. Et inversement, la présence vivante de Frénaud participe à celle des phénomènes qui constituent chaque fois le trajet que Commère doit faire pour se rendre chez son ami, même, me semble-t-il, lors de ce morne voyage fait pour assister aux funérailles du poète. Si bien que sur la page consignante, la mort et la présence deviennent indécises, en quelque sorte généralisées. Il me semble que c'est ainsi que s'explique le rapprochement dans le poème de Frénaud, mort, et du vieux poirier encore vivant que le poète voit chaque fois en allant chez son ami. S'imaginant le trajet à faire, le poète peut déjà se voir passant "au travers / un pré comme les autres qui serait avec / des panais au-dessus de l'herbe", oui, mais un pré où il y aura "surtout, au fond" les "trop blanches fleurs d'un poirier sauvage" : face à cet arbre, le poète affirme qu'il "ne saur[a] pourquoi / sur le vert tant de blanc aujourd'hui me fait mal" (HM, 24). Mais n'est-ce pas parce que quelque chose de la présence de Frénaud – de cet homme dont la voix prononçait "des mots moussus comme des poiriers vieux" (HM, 26) – s'associe à cet arbre dans la parole consignante du poète ? Si l'émotion avec laquelle Commère consigne les terres bordant la route à Bussy-le-Grand est très palpable, n'est-ce pas qu'il y entende un peu, dans chacun de ses phénomènes, la voix de Frénaud ? Ainsi le poète peut affirmer que

longtemps résonne,

> comme les cordes crissent, lente votre voix digne
> par-dessus l'épaisse terre menuisée, les vignes
> bourrues... (HM, 29).

Dans ce si beau poème où la présence de Frénaud semble résonner du début jusqu'à la fin, quel que soit le détail du paysage figuré et sans que Frénaud soit chaque fois nommé, Commère pousse la parole consignante à monter une résistance relationnelle contre l'inexorable coulée temporelle qui vient d'emporter un ami qui lui est si cher.

Ainsi, il devient difficile de distinguer le voyage déchirant que Commère doit faire pour se rendre aux funérailles de Frénaud des autres visites, de concevoir Frénaud indépendamment des phénomènes de la campagne qui lui survivent. Ce qui explique peut-être le choix du vers interrogatif de Frénaud – "Où se place l'indécise, l'indélébile / fêlure ?" (Frénaud cité dans HM, 21) – comme l'épigraphe du poème. C'est comme si le poète pouvait encore se demander quand apparaîtra la fêlure mortelle qui annoncera la mort de Frénaud, malgré la mort évidente de son ami. Et effectivement, arrivé à la fin du poème, Commère n'en est plus sûr, terminant sur une petite suite de questions posées à Frénaud qui semblent relativiser sa mort :

> sous la nue
> déchirée l'herbe ploie, l'orage a coupé court
> à l'ivresse... Qui restera à terre ? Je rêvais. Lequel
> de nous a convié l'autre ? Par les villages
> qui ourdissent notre solitude en été, parmi les herbes
> sans fin, tremblantes... Pour quelle rencontre ? (HM, 31).

Pascal Commère ne croit pas pouvoir nier ou transcender la mort de son ami, mais en inscrivant leur rencontre finale dans cette plus grande 'tapisserie' que sont les phénomènes interdépendants qui constituent chaque fois le voyage à Bussy-le-Grand (chaque voyage étant semblable et pourtant il s'agit chaque fois d'un voyage différent), le

poème semble finir par déconstruire un peu l'autonomie de la présence de Frénaud encore vivant et surtout celle de sa mort. Car Commère espère-t-il effectuer finalement, – mais en l'effectuant très implicitement, très modestement, et toutes proportions gardées – un geste en quelque sorte lamartinien ? Comme le poète de Mâcon, Commère ne cherche-t-il pas finalement, lui aussi, à confier le souvenir de l'être aimé au monde survivant ? Mais si le poète du "Lac" demande aux rochers et aux forêts de préserver le souvenir de son amante décédée, Commère, quant à lui, assume un rôle à la fois plus actif et plus discret : sans interpeller la nature, sans annoncer explicitement ce qu'il fait, il cherche à inscrire quelque chose de la présence de son ami non seulement dans les phénomènes encore vivants autour de Bussy-le-Grand et, par conséquent, dans tout trajet futur vers ce village, mais aussi dans son 'livre plein de choses qui vivent'. Livre où Commère révèle ou développe suffisamment les relations phénoménales pour pouvoir espérer maintenir un tant soit peu la présence d'un homme mort dans les phénomènes immédiats d'aujourd'hui.

Mais pour éviter de créer l'impression que Pascal Commère croit, comme par un beau tour de magie poétique, triompher sur le passage du temps et la mort, rappelons que Commère n'affirme jamais explicitement avoir réellement conservé ainsi la présence de son ami et qu'il se garde de se prononcer sur l'éventuelle portée ou le sens d'un tel effort. Son silence sur ce point n'est pas le signe d'une discrétion mensongère, me semble-t-il, mais celui d'une réelle humilité de sa part. Peu sûr de ce qu'il réussit à effectuer lorsqu'il tente de consigner le monde, le poète n'ose pas en parler : par simple honnêteté, sans doute, mais peut-être de peur aussi, de peur de faire d'une précaire impression d'avoir

sauvegardé quelque chose d'une présence donnée la pierre d'angle d'un système conceptuel prétendant illusoirement transcender la mort.

Étant donné l'incertitude qui règne sur le résultat de ces efforts pour consigner le monde, il me semble que le moment est venu de s'interroger sur la portée de cette visée poétique. La tâche se voit compliquée un peu par la relative absence chez Commère d'évaluations méta-poétiques de son acte littéraire. Mais un indice assez sûr des conjectures du poète à ce sujet, c'est certainement le registre qui caractérise les poèmes écrits depuis "Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire", ce premier poème consignant que Commère a fini d'écrire en 1985. Evidemment, le ton est variable. Si Commère cherche à récupérer les présences du monde, c'est parce que – j'espère l'avoir déjà suffisamment montré – il est profondément troublé par la souffrance et la disparition que doit subir tout phénomène dans le passage impitoyable du temps. La voix du poète vibre donc le plus souvent de l'émotion miséricordieuse qu'il éprouve face à la poignante détresse des êtres et des choses arrachés par le flux violent du monde. Et pourtant les efforts pour consigner le monde, nés d'un amour profond, rendent cette voix prompte aussi à se réjouir doucement des petites merveilles quotidiennes. Coexistent donc inséparablement, et le plus souvent un peu mélancoliquement, chez Commère des tons de tristesse et de tendresse. Mais il n'empêche que le registre qui caractérise bon nombre des poèmes qu'il a écrits entre 1985 et 1993 – je songe tout particulièrement à "Écrit dans un dimanche un soir presque lourd", aux poèmes de "Qui pourrait être un cœur" et à d'autres poèmes de cette époque, un peu semblables –, qui caractérise donc ces poèmes où Commère salue furtivement les phénomènes et croit même parfois témoigner des travaux et des réparations du monde, il n'empêche que ce ton semble signaler une

certaine paix existentielle. Une paix toujours tempérée par la sensibilité du poète à la souffrance qu'il sait être inhérente à la vie, mais une paix toutefois réelle qui semble naître des réussites modestes qu'il peut attribuer à la parole consignante.

Mais petit à petit, quelque chose de plus sombre s'ajoute à la voix de Pascal Commère, quelque chose qui semble semer le doute quant au bien-fondé de ses efforts. On peut déjà le remarquer dans "Pour des herbes moins simples", une suite de poèmes angoissés que Commère a commencé à écrire vers la fin de 1990, soit quelques mois après ceux de "Qui pourrait être un cœur". Si, à d'autres moments, Commère peut encore espérer que "[s]ang = fleur" (VL, 45), dans le quatrième poème de "Pour des herbes moins simples", le poète se trouve obligé de faire face à ces "jours noirs / d'une chasse" cruelle, par exemple, à ces "[j]ours vides" où "le sang est du sang simplement" (HM, 54). Inquiété par un monde qui se montre tout d'un coup brutal, le poète perd son contact intime et paisible avec le réel. Flottant dans le gouffre d'un de ces moments que nous avons évoqués plus haut, d'un de ces moments où "immobile tout est soudain" (HM, 54), Commère semble commencer à se demander s'il ne se trompe pas en attribuant au monde de beaux principes d'organisation et une capacité de réparation :

> Herbes inconsolables
> un temps prises de loin, au sortir du couvert
> (traces sur le chemin, boues cœurs gras)
> dans mon regard mouillé, pour des herbes moins simples...(HM, 54).

Et plus loin dans ce même recueil, dans "Sur une ligne de crête en Toscane", ce poème de 1993 où Pascal Commère déploie quelques-unes de ses plus belles et sensuelles images pour consigner le paysage toscan, c'est au moment même où, à la fin du poème, le poète parvient à se demander "[*d*]*e quel ordre procède la poussière*", "[*d*]*e quel finage*

soucieux / la joie forte transparaît" (HM, 98 ; c'est Commère qui souligne), que la violence inattendue d'une chasse sanglante éclate près de lui dans la campagne italienne. Et pour la première fois, le poète semble se sentir coupable d'avoir cherché des ordres aussi idylliques lorsque la souffrance autour de lui demeure si incontestablement réelle. Commencent à se poser alors des questions nouvelles et plutôt moqueuses :

> Mais quel gibier s'est arrêté soudain, quel sang
> par la terre rouge et qui s'y mêle
> n'ayant d'être nulle raison – gisantes
> cartouches au sol, pour toute mort
> depuis longtemps perçue d'avance qui transparaît
> dans l'ocre brûlé, comme s'enflamment les voix
> au loin des bêtes qui répondent aux clins d'yeux des hommes
> – et nous, furetant indifféremment par la campagne
> pour quel ordre,
> quelle gloire ? (HM, 99).

Mais c'est surtout dans Vessies, lanternes, autres bêtes cornues, ce recueil de 2000 qui regroupe des poèmes écrits entre 1992 et 1995, que l'on peut sentir la montée d'un dégoût, d'une horreur palpable face à la violence qui s'impose comme partie intégrante du monde qu'habite le poète. Ce désarroi existentiel, qui est à son comble dans les poèmes du recueil que Commère a écrits postérieurement à "Tapisserie pour aller à la rencontre d'André Frénaud par les villages", est d'autant plus inquiétant que Commère ne semble plus être capable de le calmer poétiquement. Et c'est dans le poème éponyme de Vessies, lanternes, autres bêtes cornues, poème qui se trouve au cœur du recueil et que Commère a écrit entre mars 1994 et décembre 1995 (c'est-à-dire au cours des mois qui ont suivi la mort de Frénaud en juin 1993), où l'on sent que la parole consignante de Commère ne saura plus, dans un livre plein de travaux, de réparations et de choses qui vivent, transformer la violence du monde en une sorte de semaille noire. Les citations

tour à tour vulgaire et inquiétante qui servent d'épigraphes au poème – "S'en aller et s'accoupler à une vachère malpropre", tirée de Perrudja, roman de l'écrivain allemand Hans Henny Jahnn paru en 1929 (Henny Jahnn cité dans VL, 49) ; et "O Rahel, écoute comme, agenouillés dans les dépôts, les / bêtes accordent leurs voix pour mourir saintement !" tirée de La faveur de l'obscurité, recueil de poèmes de 1996 de Dominique Pagnier paru chez Gallimard (Pagnier cité dans VL, 49) – nous traduisent l'horreur du poète : sa lutte avec la souffrance et la dégradation existentielles est devenue, à l'instar des combats menés par ces deux confrères littéraires, nettement plus aigre et sa capacité à étreindre le monde où fermente cette violence est dorénavant plus problématique.

Tout le poème s'écrit d'ailleurs sous le signe d'une méprise grossière, d'un malentendu clairement suggéré par le titre du poème et c'est dès les premières pages que l'on comprend que c'est la violence de la mort que Commère sait maintenant avoir mal comprise : l'ayant sous-estimée par le passé, le poète affirme, sur le ton du désespoir, que dorénavant "[n]ul ciel n'est assez grand pour le busard" vorace qui cherche à tuer (VL, 52). Désenchanté, Commère doit se poser cette question plaintive qui ne semble pas inviter de réponse positive : "La fleur aux dents ou l'ortie, / Quelle herbe résistera en troche à l'arrachée ?" (VL, 52). Se sentant démuni, Commère ne sort pas cette fois-ci consigner les présences du monde : il se voit plutôt emporté par ce qui se présente comme une sorte de délire cauchemardesque d'une quarantaine de pages, long et horrible poème dominé par des images de la chair conçue simultanément comme viande saignante et objet du désir sexuel. Se situant tantôt au sein d'abattoirs oniriques, tantôt au milieu de combats de guerre, cette hallucinante et sale histoire se balance entre des actes sexuels atroces accomplis dans le sang par des personnages effrayants et les multiples

suggestions d'un sentiment envahissant de culpabilité générale. On doit s'étonner de trouver une telle violence sous la plume de ce même poète qui a écrit "Des Herbes" quelques années plus tôt :

> *Il l'a prise par la taille,*
> *il l'a prise sur la paille.*
> *Il la serre par le cou.*
> *Il fourbit son couteau,*
> *tous crocs sortis*
> *et saute et gesticule...*
> *C'est à qui dansera*
> *la gigue entre ses bras* (VL, 91 ; c'est Commère qui souligne).

Et au cas où l'on croirait que Commère adopte un tel langage pour dénoncer tout simplement son horreur face à une violence effectuée par d'autres, il prend soin de généraliser (et par là, de personnaliser) cette violence : "*Si bien nommée la chair... Lequel de nous en la nuitée / n'enrage d'y fourrer son glaive avant demain* ? (VL, 60 ; c'est Commère qui souligne). Et le mal semble s'étendre jusqu'aux vaches normalement si vénérées chez lui :

> Ainsi vont-elles, pleines à n'en pas découdre,
> vicieuses ou sereines ; fautives
> – mais de quelle faute ancienne, et sans mots pour le dire (VL, 69).

Que penser de ce long poème affreux où l'horreur et l'épouvante risquent d'engloutir le poète ? Que serait-il arrivé à Pascal Commère pour donner lieu à de tels cauchemars ? La mort de Frénaud aurait-elle fini par provoquer ce soudain et angoissant revirement, malgré les admirables efforts faits dans "Tapisserie" pour la relativiser ? Quoiqu'il en soit, celui qui voulait consigner le monde, qui cherchait ainsi à en fortifier la présence, ne semble plus être capable d'un acte aussi serein, sa sensibilité accrue, voire aiguë, face à la destruction qui règne dans le monde, le faisant reculer, épouvanté.

Si les poèmes que Pascal Commère écrit depuis "Vessies, lanternes, autres bêtes cornues" sont moins terrifiants, ils sont moins oniriques aussi : on continue à ressentir – et en plein jour – non seulement la proximité d'une violence mais aussi le sentiment chez le poète d'avoir été coupable d'une sorte d'aveuglement complaisant et inexcusable face aux horribles vérités de l'existence. Comme Vessies, lanternes, autres bêtes cornues, le désolant poème intitulé "Fausse Alerte", paru en 1997 dans La Nouvelle Revue Française, rappelle par son titre même la notion d'une erreur, d'une méprise. Dans ce poème écrit à la sortie de l'hiver, l'imprévisibilité du temps météorologique semble fonctionner comme métaphore chargée d'évoquer l'instabilité de sa propre situation existentielle et poétique et Commère semble se moquer amèrement de ses efforts antérieurs pour prévoir, consigner et prolonger les travaux et les processus du monde avec tant de confiance :

> *Tout va si vite : l'herbe*
> *grise – la* vieillie... *Quelque chose à la rivière*
> *d'un fard rose au-dessus des saules. Bourgeons, suc*
> *poisseux collant aux yeux. Surtout ne rien perdre*
> *du processus. Retournée la luzernière*
> *les pissenlits pointent, c'est gagné. Mais non,*
> *fausse alerte ! Demain le brouillard givre, il gèle* ("Fausse Alerte", 65 ; c'est Commère qui souligne).

Croyant s'être trompé ou, encore pire, dupé, Commère demande sur un ton navrant : "*A qui se fier, dans l'insondable / épaisseur qui croire ?*" ("Fausse Alerte", 62 ; c'est encore Commère qui souligne). Mais aussitôt cette question formulée, Commère dénonce avec une véhémence grinçante et quelque peu frénaldienne tout effort pour prévoir le cours du monde :

> *La météo, parlons-*
> *en ! Du redoux pour demain... Mais voilà qu'une*

> *pluie froide chasse la neige. Il n'empêche. Ce*
> *qui reste en attend d'autre. Que dire de plus ?* ("Fausse Alerte", 62 ; c'est Commère qui souligne).

Même la sombre et stoïque endurance aux yeux secs que Commère semble chercher à adopter face à la pauvreté d'une existence décevante –

> *Si*
> *peu, hors les piafs imprévisibles, débourrant*
> *des haies, des fossés. Qu'importe. Je persévère*
> *dans l'infime, attelé au deuil quotidien* ("Fausse Alerte", 63; c'est Commère qui souligne).

– est peut-être d'une lucidité suspecte. Peut-il vraiment espérer persévérer ainsi, lui qui se demande aussi s'il n'est pas en fait un dérisoire "*grain de sel / dans l'engrenage grippé des jours*" ("Fausse Alerte", 60 ; c'est encore Commère qui souligne) ?

Et pourtant Commère semble persister, même si ses poèmes ne ressemblent plus à ces cadastres d'autrefois si tendrement, si chaleureusement remplis de présences interdépendantes. Ayant renoncé, semble-t-il, à consigner des phénomènes qui semblent résister à ses efforts pour les organiser en 'travaux', s'étant lassé de poursuivre une visée qu'il estime donc désormais naïve, Commère semble tout de même arriver à résister encore au vide qui le menace depuis toujours, et même à un sentiment accru de l'éventuelle absurdité de l'existence. Ce sera nécessairement dans une étude future qu'il conviendra de m'interroger plus longuement sur l'orientation nouvelle de la poésie de Pascal Commère, mais il me semble pertinent de signaler brièvement ici que Commère cherche à faire de son recueil le plus récent, Honneur au fantassin G., conscrit en Meuse, "celui d'un compagnonnage" fait auprès de la pensée de certains poètes, notamment celle de Jean-Guy Cadou (FG, 4^{e} de couverture)[20]. Dans "Petit Mémorial dans la buée de Louisfert", poème écrit à l'automne de 1999, Commère tutoie son maître, lui signalant

qu'il a appris que s'il est vrai que "*boite au / fond l'alexandrin d'une absence irrémédiable*", il est vrai aussi que "*vibre*" encore – malmené mais peut-être d'autant plus tenace – "*cet amour unique, un peu désuet / et noueux dans la main comme un bâton de houx / luit, durcissant la paume*" (FG, 71 ; c'est Commère qui souligne). "*Moi je reprends la route*" annonce donc le poète dans le poème éponyme du recueil (FG, 53 ; c'est toujours Commère qui souligne), soucieux de s'acquitter d'un devoir qui lui incombe (à l'instar, semble-t-il, du conscrit honorable qui, quel que soit son dégoût pour une guerre qu'il n'a pas cherchée, s'efforce de rendre "bons et loyaux services" (FG, 4e de couverture)), de "tenir / une besogne absente de lyrisme", celle de "[c]ompt[er] / et recompt[er], obscur, dans l'épaisseur / du jour l'impalpable richesse" qui continue, malgré tout, à faire de l'existence un projet valable (FG, 53). Tant qu'il réussit à maintenir "[*l*]*es mots absolument à leur place*" (FG, 71 ; c'est Commère qui souligne), Commère croit pouvoir demander au poème – lucidement, honnêtement – de "célébrer tout bas, / de l'intérieur, au plus profond des mots" (FG, 27) une existence parfois joyeuse. Sa parole cherche donc désormais moins à consigner le réel qu'à traduire, de l'intérieur vers l'extérieur, là où il peut, le bonheur simple et modeste qu'il éprouve encore parfois à vivre au sein de ce réel à la fois si dur et si doux.

NOTES

1 Dans un entretien de 1987, Pascal Commère cerne lui-même les désirs contradictoires qui assurent une tension continuelle au sein de son œuvre qui, d'être discrète, n'en est pas moins fondamentale. Il s'agit, d'après lui, d'essayer d'effectuer le

> mariage (toujours un peu houleux) de ces faux contraires, l'orgueil et l'humilité. Car il faut être bien humble pour serrer de la terre dans ses mains, en accepter les marques, les empreintes, bref, d'être soi-même modelé par la terre ; mais que serait un tel geste sans orgueil, ce terrible orgueil qui nous pousse à nous croire capables de donner forme à cette terre, de la faire chanter ? . . . . Mais pourquoi tout cela qui est là devant nous, sans raison, que faire sinon mobiliser les mots, à moins qu'ils ne se mobilisent d'eux-mêmes, pour reconstruire, pour donner un semblant de cohérence à ce qui n'est que morceaux éclatés, débris . . . ("Entretien", 24).

2 Je me servirai des abréviations suivantes dans le corps de mon texte pour signaler l'origine exacte de toute citation tirée des ouvrages principaux de Commère : LA (Lointaine approche des troupeaux à vélo vers le soir) ; HM (De l'humilité du monde chez les bousiers) ; VL (Vessies, lanternes, autres bêtes cornues) ; FG (Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse). Chaque abréviation sera accompagnée du chiffre indiquant la page où paraît la citation dont il est question.

3 Voir la bibliographie en fin de volume pour une liste plus complète des ouvrages critiques consacrés à l'œuvre de Commère.

4 Nelly Carnet semble avoir tout à fait raison de suggérer que "[l]a vie est bordée d'un cimetière" chez Pascal Commère : non seulement "[c]elui qui parcourt le monde observe sa lente disparition au monde", mais "la nature . . . . décline" aussi, "[s]on humilité touch[ant] celui qui écrit en son propre cœur" (CR de De l'humilité du monde chez les bousiers, 134-135). D'où, selon Carnet, cette "nostalgie constante" chez Commère "qui tient le poétique, voire la poésie, sur les bordures de la prose" (135) et d'où sans doute aussi cette "melancholy", cette "soft, discreet plaintiveness" que nous signale chez lui Michael Bishop (CR de De l'humilité du monde chez les bousiers, 757).

5 C'est un geste qui, évidemment, nous fait penser à Jacques Réda, cet aîné qui sait, lui aussi, apprécier la richesse existentielle latente dans un simple talus et dans maint autre phénomène que l'on a tendance à négliger.

6 Dans un entretien accordé en 1987, Pascal Commère affirme que consentir au monde, c'est aussi consentir à sa propre identité, que monde et 'moi' reviennent fondamentalement au même :

> Ce qui me semble important à travers la poésie, à travers l'art – mais il y a sans doute d'autres moyens d'y parvenir – c'est d'être en paix, et être en paix c'est l'être d'abord avec les pierres, avec la terre, avec la couleur des saisons, bref avec soi-même. Que le poème soit cette rencontre, cette approche, petite lumière qui n'abdique pas ("Entretien", 25).

L'acte d'aller vers le monde s'affirme alors comme l'acte identitaire le plus fondamental. Nelly Carnet semble ressentir cet effort chez Commère aussi, se montrant sensible aux tentatives du poète pour faire de son identité et de sa voix le reflet et l'écho de celles du monde extérieur :

> Qu'elle soit sauvage ou domestiquée, la nature est mise en clichés, décrite dans le plus grand souci de réalisme . . . . Elle tend au lecteur un double miroir. Transformée par un regard, une présence réflexive s'y reflète. Elle porte celui qui la foule en inscrivant sa voix . . . . C'est cette voix que P. Commère tente d'écouter et de transcrire (presque dans le reportage) sur son carnet. L'auteur va à la rencontre du monde" (CR de De l'humilité du monde chez les bousiers, 134).

7 Dans mon étude intitulée "Pascal Commère et l'acte de consigner le monde" (voir la bibliographie en fin de volume pour toutes les informations bibliographiques pertinentes), j'analyse ce même passage d'"Écrit dans un dimanche un soir presque lourd", mais de façon explicitement préliminaire. Dans cet article, développé à partir d'une communication que j'ai faite au colloque international sur la poésie contemporaine tenu en septembre 1999 à l'université Dalhousie, je me limite à m'interroger sur la signification générale que semble revêtir l'acte de consigner le monde chez Commère. Je conclus mon étude en identifiant certaines tensions complexes qui semblent exister au sein de cette poétique, des tensions qui assurent la richesse et l'intérêt de l'œuvre et qui méritent donc d'être analysées ailleurs. Le présent chapitre constitue une tentative pour fournir une telle analyse.

8 Michael Bishop a raison, me semble-t-il, d'affirmer dans un article récent que l'œuvre de Commère est une "œuvre fondée implicitement ou explicitement sur le dialogue, un questionnement du quotidien, le besoin à la fois de consentir à ce qui est et de le pénétrer méditativement" ("L'Année poétique: de Pinson et Commère, Risset et Broda à Oster et Deguy, Daive et Beck", 22).

9 Dobzynski affirme sur un ton plutôt enjoué que si Commère se porte volontiers

> [n]otaire des plantes, greffier des arômes, archiviste des souvenirs impérissables qu'éveillent les tressaillements et les métamorphoses d'une nature prodigue en bourgeons et chrysalides, il ne se contente pas de les énumérer et de les enregistrer sur le cadastre du poème. Il fait revivre dans le langage une mythologie et un imaginaire qui ne prétendent pas à l'ampleur d'une cosmogonie, mais qui font du retour aux sources rurales de bienfaisantes ablutions spirituelles . . . . Vivre au ras des pâquerettes serait fastidieux à la longue s'il n'y avait pas enfoui quelque part, l'obscur trésor des origines, le mystère de l'être qui n'a pas besoin de métaphysique pour se découvrir chercheur d'absolu ("Le Sens de la nature. James Sacré, Pascal Commère, Yves Martin", 208-209).

10 Pascal Commère s'efforce de refuser la tentation de se réfugier au sein d'images qui sont plus belles que le monde lui-même et il semble donc partager fondamentalement l'esthétique d'Yves Bonnefoy. Et pourtant, Pascal Commère, en cherchant à 'consigner' le monde, semble tout de même miser davantage sur l'éventuelle capacité de l'image à contenir, en quelque sorte, les choses qui vivent, alors que Bonnefoy, pour sa part, affirme préférer 'dé-signer' le monde, c'est-à-dire mettre accent sur ce qui dépasse l'image. Si ce dernier admire la peinture de Poussin et de Cézanne, par exemple, et voudrait rapprocher la poésie de l'éthique et de l'esthétique qui animent leur œuvre, c'est qu'il privilégie plutôt la part de l'inconnu qui doit fonder, selon lui, toute parole authentique :

> Car la poésie, malgré l'ampleur de ses œuvres, ce n'est pas se complaire à la mise en place d'un univers du langage, avec objets ancrés chacun dans son nom, riches chacun de sa différence, c'est entendre dans chaque mot un silence qui est l'équivalent, dans l'espace propre au dessin, de la non-couleur, du vide. La poésie n'a été comparée à la peinture, à travers les siècles, c'est-à-dire rabattue avec celle-ci sur l'idée d'un discours qu'il y aurait dans l'une autant que l'autre, que par crainte de ce pouvoir qu'elle a de rompre dès son début, de transgresser, non tel discours mais la signification comme telle. La poésie est dessin : ce qui dé-signe (Remarques sur le dessin, 36-37).

Si pour Bonnefoy, le rôle de la poésie doit être celui de "[d]essiner, dé-signer . . . [b]riser le sceau, ouvrir l'enveloppe", Pascal Commère, pour sa part, semble valoriser la fonction de rassemblement qu'elle saurait éventuellement assumer (Remarques sur le dessin, 23).

11 Ainsi Pascal Commère, poète consignant, est-il sensible à la notion du cadastre poétique. Dans un poème de Lointaine approche des troupeaux à vélo vers le soir qui est antérieur à "Écrit dans un dimanche un soir presque lourd" et qui s'intitule

"Dans les cadastres", Commère semble déjà rêver d'un grand livre plein de choses qui vivent et durent, d'un livre qui saurait protéger les phénomènes du monde du passage si sombre et troublant :

> mais que dire du petit monde des voyelles
> et ses chemins – l'herbe haute au milieu et, s'il pleut
> le jour de la vente ou un jour simple, la pluie
> fait ployer les dactyles. Mais regardant les mots
> est-ce qu'il existe, on se demande, une encre
> assez noire. Et si, dans les cadastres, les chemins
> comme nous se perdent, quelque part continuent (LA, 80).

12 Noiret affirme au sujet de l'œuvre de ce poète qu'elle "est l'une des plus risquées puisque, contre le parti des traces, elle est de celles qui ont osé rêver avec les preuves" (CR d'Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse, 16).

13 Carnet signale dans son compte rendu de De l'humilité du monde chez les bousiers que ce "[s]cribe du détail, de la parenthèse et du tiret" parvient, par le biais d'une grammaire instable, à faire "divague[r] une pensée de l'intérieur", à "incise[r] la phrase, la description" (134), si bien que

> [p]ar un regard attentionné, sous les pas et la plume, le paysage devient une boursouflure poétique, un prosaïsme mis en poème dérimé, une linéarité rompue au profit d'une traversée déambulatoire car écrire dans le mouvement de la marche implique parfois le passage de fils de fer et lignes enjambées (133).

14 Sensible à cette ampleur régulière du vers commérien, Dobzynski dira que les "coupes sont identiques à celles des andains" des champs labourés où Commère aime souvent écrire. Cherchant à s'expliquer une telle esthétique, Dobzynski, pour sa part, se demande si ce n'est pas parce que "[l]e poème a fonction de nous remettre au vert" chez Commère ("Le Sens de la nature", 208).

15 Carnet semble remarquer ce caractère à la fois détaillé, global et rythmique du point de vue adopté par Commère lorsqu'elle affirme que "la nature est mise en clichés" chez lui tout en étant "décrite dans ses détails les plus intimes" (CR de De l'humilité du monde chez les bousiers, 134).

16 Voir l'analyse de ce poème qui ouvre mon étude intitulée "Pascal Commère et l'acte de consigner le monde".

17 Cajal parle à juste titre, me semble-t-il, d'une 'terre de liens' chez Pascal Commère. Le poète découvre-t-il ces liens ou les établit-il plutôt ? Cajal, pour sa part, estime que "[c]ette terre de tous les liens, l'auteur l'écrit mais surtout la réinvente" ("Terre de liens, terre à réinventer dans l'œuvre de Pascal Commère",

71). C'est cette ambiguïté qui assure à bien des égards l'intérêt et la pertinence de la poétique de Commère. Il me semble, pour ma part, que Commère essaie de faire de petits réseaux de rapports réellement observés un support pour répandre et même renouveler la présence de phénomènes et d'êtres aimés.

18 Besnier souligne très tôt l'effort de contextualisation qui se fait chez Commère, se penchant notamment sur l'encadrement temporel. Il me semble toutefois que les tentatives de Commère à l'égard du temps ne sont pas aussi systématiques que son analyse pourrait nous le faire croire :

> Comme dans le paysage, Commère met en place plusieurs plans. Le fond est constitué par l'immuable, ce qui se produit fatalement, rythmé par les saisons, les travaux, les jours de la semaine, les moments de la journée. C'est le plan du 'toujours' . . . . Puis vient le plan du 'souvent' et enfin celui du 'parfois', du 'des fois' ("Peut-être cela la beauté" , 6).

19 Besnier suggère que "ce qui survient" dans les poèmes de Commère "n'est pas un événement exceptionnel", que c'est plutôt "une banalité rapprochée, une légère invention de la monotonie" ("Peut-être cela la beauté", 6). Mais je trouve que Commère s'émerveille de certains phénomènes justement parce qu'ils lui semblent exceptionnels et tout autres que banals. Et il cherche, en tant que poète, à découvrir (à effectuer ?) les rapprochements qui rendraient ces merveilles plus générales, plus prévisibles. Si Yves Leclair, par exemple, tente de trouver 'l'or du commun', Commère, pour sa part, semble chercher à reconnaître ce qu'il y a de commun, de généralisable, dans l'or existentiel de certains moments privilégiés.

20 René-Guy Cadou était sans doute d'autant plus présent à l'esprit de Commère que celui-ci a conçu Honneur au fantassin G., conscrit en Meuse lors d'une résidence d'écrivain qu'il a faite à Rochefort-sur-Loire, là où Cadou a fondé en 1941 'l'École de Rochefort'. Mais les poètes et artistes auprès desquels Commère semble chercher à faire son compagnonnage sont nombreux, si on tient compte des diverses mentions et dédicaces admiratives éparpillées à travers ce livre : Franck Venaille, Petr Herel, Guy Goffette, Bernard Vargaftig, Dominique Pagnier, Jude Stéfan, James Sacré, Charles-Albert Cingria, Jacques Réda et peut-être surtout André Frénaud. Mais le compagnonnage le plus touchant que l'on découvre dans ce livre est sûrement celui qu'il fait auprès de sa fille Zoé, apprentissage qu'il célèbre dans le beau poème "Ce que c'est qui est bleu".

La notion de compagnonnage avancée par Pascal Commère n'est pas sans affinité avec l'idée de la bonne compagnie instructive d'Yves Leclair, et d'autant plus que les poètes qu'ils admirent sont souvent les mêmes. Et si, face à un monde désormais désenchanté, Commère semble commencer à favoriser une solidarité humaine assez leclairienne, il y a d'autres rapprochements à faire aussi : devant les richesses qu'il découvre encore au sein du monde sensible, Commère affiche

parfois dans ses deux derniers livres une certaine ironie doucement souriante et il semble parfois éprouver un plaisir ludique face aux possibilités sonores de la langue, ironie et ludisme qui rappellent à certains moments et à certains égards la voix enjouée de Leclair. Autant de défenses, sans doute, chez l'un comme chez l'autre, contre le désespoir et toute solennité désormais estimée incongrue. S'étonnerait-on de trouver ces "Ritournelles d'une recrue en Loire" sous la plume de l'auteur de Bouts du monde ?

Des rues et voies de Rochefort
– sur Loire, faut-il préciser
je n'arpentai, ayant grand tort
d'être bientôt motorisé
(un de ces chars que la remonte
fournit au fantassin notoire),
pas le tiers ni le quart – j'ai honte
d'avoir été piéton si rare
en la rue du Chêne Galant
où je n'irai d'un pas très lent...

(Des rues et voies)

(FG, 109 ; c'est Commère qui souligne).

Poèmes de sept vers sept pieds
j'avais pensé – c'est pas malin,
du seul fait qu'un jour et à pied
sur la route de Saint-Aubin-
de-Luigné, ayant avisé
les chiffres des plaques, me dis-je
voilà un mètre à maîtriser
si j'y parviens, mais quel prodige
a ramassé mon compliment
– en hommage au Département !

(En hommage au)

(FG, 113 ; la parenthèse de Commère demeure ainsi inachevée et c'est toujours lui qui souligne).

CHAPITRE CINQ : MARIE-CLAIRE BANCQUART

D'une charge affective peu commune, l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart est parfois combative, souvent tendre, toujours humainement urgente. Aux prises, dès ses premiers poèmes, avec une solitude, une souffrance et un désespoir intimement vécus, Bancquart évolue – difficilement, incertainement, honnêtement – au long de son attachant parcours poétique vers une relative "sérénité du vivant" (Bancquart, Dans le feuilletage de la terre, 103)[1].

Bien que la parole poétique de Bancquart soit passionnée et dynamique, cette poète est probablement connue davantage comme critique. Jeune professeure[2] dans les années 1960, elle a occupé des postes successifs aux Universités de Brest et de Rouen avant d'enseigner aux Universités de Paris X et XII. Sa carrière s'est vue couronnée par les années fructueuses pendant lesquelles elle a travaillé à la Sorbonne (Paris IV), de sa nomination comme professeure en 1984 jusqu'à sa retraite en 1994 comme professeure émérite. Critique littéraire respectée, Bancquart poursuit des recherches de plus en plus variées. La thèse de troisième cycle qu'elle a consacrée à l'œuvre d'Anatole France a signalé très tôt l'intérêt qu'elle porte à la littérature du dernier quart du XIX^{e} siècle et des premières décennies du XX^{e} : elle a publié notamment un livre sur Jules Vallès chez Seghers en 1971, une étude intitulée Maupassant : conteur fantastique en 1976 et, entre 1984 et 1994, les quatre tomes qui regroupent les œuvres d'Anatole France dans la Bibliothèque de la Pléiade. Passionnée par la ville de Paris, elle nous a offert Paris des surréalistes en 1972 et Images littéraires du Paris 'fin-de-siècle' en 1979 (dont on vient de sortir une nouvelle édition). Et sensible également, comme on pourrait s'y attendre, à la

création poétique du XX^{e} siècle, Bancquart y fait un apport critique de plus en plus important : à l'éclairant Littérature française du XX^{e} siècle, livre qu'elle a publié en 1992 avec Pierre Cahné, ont succédé en 1995 et 1996 respectivement la précieuse collection d'études qu'elle a éditée intitulée Poésie de langue française : 1945-1960, et ce très utile survol qu'est La Poésie en France : du surréalisme à nos jours. Bancquart organise aussi des colloques importants dont le plus récent, tenu à Cerisy en 2000, a porté sur l'œuvre d'André Frénaud. Et enfin, ceux et celles qui aiment se tenir au courant des dernières parutions poétiques apprécieront la perspicacité des notes de lecture que Bancquart publie régulièrement et depuis longue date dans Europe[3].

Mais si Marie-Claire Bancquart joue un rôle important et très actif du côté de la critique littéraire, sa propre création est tout aussi impressionnante. Romancière de plus en plus en vue, Bancquart a publié de nombreux romans parmi lesquels on signalera, à titre d'exemple, Le Temps immobile, son tout premier livre de 1960, L'Inquisiteur (1981), Elise en automne (1991) et, plus récemment, Une femme sans modèles (1999).

Mais c'est son exceptionnelle œuvre poétique qui nous préoccupera ici, cette œuvre touchante et singulière qui, dès ses débuts en 1969 avec la publication de Mais.., ne cesse de se nuancer et de s'approfondir à travers de nombreux poèmes inédits paraissant dans Sud, Le Nouveau Recueil, Europe, Po&sie et Nu(e) notamment et une quinzaine de recueils prenants, dont Mémoire d'abolie (1978, Prix Max Jacob), Opéra des limites (1988, Prix Alfred de Vigny), Énigmatiques (1995, Prix Supervielle), La Paix saignée (1999, Grand Prix de la Société des Gens de Lettres, Prix Louis Montalte) et, en 2000, Voilé-dévoilé Fenêtres du temps, livre réunissant des poèmes de Bancquart et de la poète québécoise Hélène Dorion. Signalée par Georges-Emmanuel Clancier comme un

"poète essentiel de notre temps", Marie-Claire Bancquart est l'auteure de recueils saisissants qui n'ont pas manqué d'attirer l'attention admirative des critiques ("Une ardente rigueur", 7) : ses livres bénéficient, et surtout à partir de Mémoire d'abolie, de comptes rendus trop nombreux pour pouvoir les détailler tous ici, mais notons en passant les brèves et pénétrantes analyses de Georges Sédir dans Phréatique, de Françoise Hàn, Rouben Mélik, Lionel Ray et Charles Dobzynski dans Europe et de Michael Bishop dans World Literature Today. C'est ce dernier qui a été parmi les premiers à consacrer une étude approfondie à cette œuvre, lui réservant un chapitre dans le premier volume de son livre important de 1995 intitulé Contemporary French Women Poets. Son analyse est symptomatique d'ailleurs d'une augmentation très sensible de l'intérêt que manifestent les critiques littéraires à l'égard de l'œuvre de Bancquart depuis quelques années, intérêt qui se traduit par la publication d'études plus soutenues : en 1993 paraît "Les 'Leçons de choses' de Marie-Claire Bancquart", article de Richard Vernier faisant partie de Carrefour de cultures : Mélanges offerts à Jacqueline Leiner ; suivra en 1996 une collection d'hommages et d'études réunis par Pierre Brunel et Aude Préta-De Beaufort intitulée À la voix de Marie-Claire Bancquart, et c'est Préta-De Beaufort qui publiera en 1998 dans Le Lis et la Langue son précieux article intitulé "*Bientôt vous devenez une île heureuse* : quelques aspects de la poésie de Marie-Claire Bancquart (*leçon de choses, mythologies*)" ; Michael Bishop, pour sa part, continuera à commenter régulièrement l'œuvre de Bancquart, notamment dans un article paru en 1997 dans Dalhousie French Studies intitulé "Marie-Claire Bancquart : énigme et clarté" et contribuera des traductions de certains poèmes au numéro que La Sape consacrera à Bancquart en 1998. Parmi les derniers apports critiques à cette œuvre, notons le numéro d'Autre Sud de juin 2000,

volume consacré tout particulièrement à la poésie de Bancquart et réunissant des interventions critiques de la part de Georges-Emmanuel Clancier, Dominique Sorrente et Pierre Brunel. En 2001 est parue "Les à rebours poétiques de Marie-Claire Bancquart ou la mémoire de la poésie", l'excellente étude de Karen Bouwer qui fait partie du numéro 23 de Littérature et Nation[4].

Le présent chapitre cherche donc à s'inscrire parmi des voix critiques très distinguées mais je crois néanmoins pouvoir contribuer ici à une plus grande appréciation d'un aspect particulier et tout à fait central de l'œuvre remarquable de Marie-Claire Bancquart, à savoir cette ouverture de plus en plus sereine et amoureuse vers le monde sensible que l'on peut constater chez cette poète, et surtout à partir de Mémoire d'abolie. C'est une ouverture qui est favorisée et symbolisée, me semble-t-il, par la nomination de plus en plus fréquente et affectueuse de 'Dieu', qu'elle l'appelle Dieu, le dieu, les dieux, ou le Christ (parmi encore d'autres appellations). Cette tendance à figurer Dieu semble constituer l'une des modalités les plus saisissantes adoptées par Bancquart pour réaliser le touchant "vœu de malade" qu'elle réussit à articuler dans un poème décisif de Mémoire d'abolie intitulé "Vie" :

> Je voudrais
> Inventer la chaleur la plus simple
>
> Je voudrais
> Caresser un silence que j'aurai attendu (MA, 40).

Si, comme nous le verrons dans les pages qui viennent, la nomination de Dieu semble aider la poète à inventer cette chaleur existentielle, c'est une modalité qui est d'autant plus surprenante qu'elle est déployée par une poète qui s'est prononcée plus ou moins "[i]ncroyante" maintes fois dans des entretiens et des essais ("Poésie : leçon de choses,

mythologie" , 144)[5]. Ayant elle-même beaucoup souffert à cause de graves maladies, et étant, par conséquent, infiniment sensible à l'éventuelle douleur d'exister, Bancquart semble incapable de croire en Dieu : "j'[ai] été pénétrée, par expérience (ce qui change tout !), de la certitude qu'il existe une injustice radicale, inadmissible, rendant impossible de croire en un Dieu personnel," explique la poète à Bernard Mazo en 2000 dans Autre Sud ("Entretien avec Marie-Claire Bancquart", Autre Sud, 26). Comment se fait-il donc que cette même poète qui affirme en 1978, par exemple, que

> Dieu
> Dans l'ombre lessivée des places
> A pris pied sur rêve charnel
> Piétine et tue (MA, 127)

puisse affirmer en 1997, tout en étant 'incroyante', qu'"[i]l a fallu cet ami dieu, incarné, pour savoir / combien septembre est bleu" (LV, 83) ? Et comment cette nomination de Dieu – de Dieu et non pas du 'divin' ou du 'sacré' plus ou moins vague, mots que l'on peut trouver sous la plume de maints poètes contemporains – serait-elle susceptible de favoriser la poétique de l'ouverture implicite dans le désir d'inventer la chaleur la plus simple et de caresser des silences attendus ? Pour bien répondre à ces questions, il faudra remonter aux premiers recueils de Marie-Claire Bancquart et y cerner ce qui semble motiver cette visée inventive et chaleureuse qui oriente son œuvre depuis les années 1970.

Dès le départ, dès la première page de Mais.. en fait, ce premier recueil de 1969, il est clair que l'acte poétique de Bancquart s'écrit sous le signe d'une rupture amère avec le Dieu judéo-chrétien. Dans le poème initial qui s'intitule justement "Séparation", une voix poétique qui semble être celle de Dieu lui-même prononce une prophétie alarmante

au sujet d'un être tutoyé qui ne semble encore se douter de rien. Je cite intégralement ce poème où une voix divine prédit le moment où l'être naïf l'appellera en vain au secours :

> Quand le temps s'arrêtera quand
> Nous ne suivrons plus de conserve
> Ce chemin de flûtes dérisoires dans l'aube
> Poisson des roseaux noirs
> mon visage d'ombre
> Tu te pencheras sans reflet
> Sur l'avenir tissé d'aveugle pierre
> Où bute un silence compact.
> Tu m'attendras tu appelleras
> l'ancienne alliance.
> Aux fenêtres matutinales
> Paraîtra le rêve éraillé du soleil
> L'espace même vieillira soudain
> comme une absence (M, 9).

Désolant présage qui sert à inaugurer cette œuvre ! S'il est possible que cette voix puisse éventuellement recouvrir celles d'une pluralité d'interlocuteurs renonçant chacun à divers engagements faits envers l'être tutoyé, l'allusion à une ancienne alliance, quand bien même cette formule ne serait que métaphorique, implique décisivement dans cet acte d'abandon cruel le Dieu de l'Ancien Testament. La rancune de Bancquart à l'égard de celui-ci est évidente, la poète attribuant à cette voix dite divine une froideur et une inaction qui semblent relever moins d'une impuissance de sa part que d'une sorte de complaisante volonté de tromperie et de trahison, malveillance nourrie par une troublante dérision à l'égard de sa propre créature.

Mais le morne avenir prévu par cette déconcertante prophétie se réalise dès la page suivante : dans "Vœu", le deuxième poème du recueil, la poète, ayant compris la vision de ce Dieu perfide, éprouve avec horreur l'évanouissement de l'espace sensible : la découverte de la malice de Dieu semble déclencher l'évacuation générale d'une existence

devenue soudain impossible, le monde concret devenant un vide méprisable et démuni de sens. Profondément ébranlée, Bancquart réclame, avec une véhémence désespérée et désespérante, une violente et réciproque auto-oblitération :

> O ma prison dévaler plus bas encore
> Abandonner des espoirs aux aspérités de tes voûtes
> Tomber dans le futur abolir le chant tuer la flamme
> Précipiter ma vie contre la callosité des choses
> M'écraser sentir contre ma peau la débandade
> Mordre à pleine bouche au néant (M, 10)[6].

Mais la trahison de Dieu doit-elle nécessairement rendre l'espace à jamais absent et inhabitable ? A-t-elle comme seul corollaire le suicide immédiat, soit-il réel ou métaphorique ? Ou se peut-il que l'homme puisse en fait s'ouvrir pour mieux attendre l'éventuel retour du monde, l'amour d'un tel geste et d'une telle rencontre remplissant, ne serait-ce que fugitivement, le vide laissé par l'évasion de Dieu ? Malgré le sombre pessimisme qui caractérise ses premiers poèmes, Bancquart ne semble pas capable de prononcer de réponse définitivement négative à cette question, même à ce moment pénible où elle vient de se rendre compte de ce qu'elle estime être la traîtrise de Dieu. Et c'est justement cette hésitation – hésitation qui est due, me semble-t-il, non seulement à une fascination durable pour le corporel et pour ce qu'Yves Bonnefoy appellerait les choses du simple, mais peut-être aussi à une première intuition de cette interpénétration des dualités que Michael Bishop signalera plus tard comme étant fondamentale à la poétique de Bancquart –, c'est cette hésitation qui semble pousser la poète à attendre, malgré tout, que le monde sensible redevienne présent sans Dieu[7]. "Dans les bras du

jour", ce quatrième poème de Mais.., fait donc un contraste net avec "Vœu", Bancquart arrivant à y envisager justement (pour elle-même ? pour les hommes en général ?) la possibilité de se confondre de nouveau avec un monde dédivinisé :

> Obéissez aux commandements des maisons
> décoiffées
> Quand elles s'ouvrent nues aux faveurs du
> soleil . . . .
> Attendre que les oiseaux aient exploré le
> costume de la terre
> Dénouant la ceinture des collines pour
> qu'elles dansent
> Attendre que dans votre sang les feuilles
> saoules s'agitent
> Poussant votre cime au-delà de toutes les
> murailles
>
> Vous affirmant arbres au bois
> Vous le rassemblerez en baisers pour l'avenir (M, 12).

Mais comment réussir à s'installer dans une telle attente, dans l'attente d'un monde devenu si effrayant depuis l'évanouissement de Dieu ? Etant donné l'écrasant désespoir qui est à l'œuvre dans "Vœu", désolation qui n'est jamais loin dans les premiers livres de Bancquart, la nécessité de trouver une réponse à ces questions est on ne peut plus urgente. Mais Bancquart comprend vite qu'il sera impossible d'aimer durablement un monde sans Dieu tant que perdureront chez elle les valeurs implicites dans la cosmogonie qui s'organisait autour de ce Dieu. Car les valeurs qui survivent à celui-ci feront obstacle aux efforts de la poète pour créer de nouveaux rapports avec l'espace qui l'entoure, l'idéologie d'inspiration judéo-chrétienne plaçant l'homme au centre ou, encore mieux, au-dessus du monde. Ces valeurs reposeraient, selon la poète, non pas sur l'amour du terrestre et du corporel mais sur des sentiments de méfiance et de mépris et un désir de maîtrise. Bancquart entame donc la lutte contre cette conception anthropocentrique des

rapports entre l'homme et le monde dès son premier recueil, mais c'est peut-être dans "Dieu", un poème de Mémoire d'abolie, son recueil de 1979, qu'elle cerne le mieux l'impérialisme implicite dans cette pensée qu'elle qualifiera souvent d'"humaniste"[8]. Elle y dénonce ce goût de la domination que notre héritage judéo-chrétien semble nous avoir légué, cette prétention à l'autorité, qui feraient de nous les tyranniques successeurs du Dieu chrétien :

> Il a fallu que je m'arrête. Dès que j'ouvrais la main,
> c'était bilan.
> Mon pas était usure d'îles et d'écumes. Le sentier
> descendant, la ronce, les églantines avant maturité
> l'arche et l'écroulement de l'arche,
> tout relevait de ma police
>
> Quand une puissance secrète gonflait le cœur,
> Moi,
> Quand le choix se gangrenait,
> Moi.
>
> J'ai réussi mon éclatement.
> J'étais
> L'invention de Dieu (MA, 29).

Bancquart repère vite le fondement de ce prétendu pouvoir de l'homme : le savoir et la pureté stylisée du concept que nous avons tendance à développer pour mieux réprimer le foisonnement désordonné et imprévisible des formes particulières. Eprise, selon Bancquart, de la perfection théorique et de l'idée du progrès, la pensée humaniste, loin de favoriser l'amour d'un monde abandonné par Dieu, cherche à le repousser, le jugeant toujours impur et menaçant. Mais Bancquart comprend les retombées néfastes qu'implique un tel refus et c'est donc une vision de l'avenir effrayant que nous prépare notre prédilection pour l'abstraction du monde qui ouvre Projets alternés, le deuxième recueil de Bancquart. Dans la sombre prophétie de ce poème éponyme, ce n'est plus

notre abandon par Dieu que la poète envisage, mais le monde appauvri et cauchemardesque qui émergera du nettoyage conceptuel que nous lui aurons infligé :

> – Dans plusieurs siècles nous aurons lavé de
> paix les villes
> Elles avanceront vers le soleil
> Avec une marche d'animal purifié
> – Dans plusieurs siècles
> La herse du savoir aura planté ses dents
> Au centre des chevelures amoureuses.
> Les fresques verront s'animer leurs imaginaires
> Eau devenue poison
> Oiseau muté en bombe
> Objets pervertis du bonheur (PA, s.p.)

De par cette attitude vis-à-vis du savoir, du concept et de l'anthropocentrisme, Marie-Claire Bancquart rejoint et prolonge évidemment tout un courant de pensée qui anime la poésie française depuis au moins Francis Ponge et Yves Bonnefoy. Mais, héritière involontaire du legs intellectuel de l'Occident, comment cette poète espère-t-elle éviter cette perversion conceptuelle de son expérience vitale au sein du monde ? Comment transformer sa pensée pour pouvoir se rapprocher plus chaleureusement de l'eau et des animaux, des chevelures et des oiseaux, ces phénomènes d'une autonomie et d'une précarité si insistantes ?

Comme le poème "Projets alternés" nous le laisse déjà entendre, Bancquart devine intuitivement que toute possibilité de rapprochement amoureux avec l'espace – quelque mince soit-elle – reposera, nécessairement, sur sa capacité à étreindre le monde dans toute sa particularité immédiate et non purifiée, et sans manipulations intellectuellement satisfaisantes. "Dans les bras du jour" nous signale dès le tout début de son œuvre qu'à la place de l'agressivité d'une maîtrise conceptuelle du monde, Bancquart va chercher à substituer une attente plus passive et plus accueillante du monde,

un certain assentiment visant non pas la domination du monde mais une intime assimilation à celui-ci[9]. Mais étant donné l'insidieux héritage humaniste qu'est forcément celui de Bancquart en tant que femme occidentale, l'attente extra-conceptuelle promet d'être difficile à réaliser. Sinon sur le plan de la pensée rationnelle, comment attendre le retour de l'espace qui semble s'absenter depuis la trahison de Dieu ? Les images sensuelles de "Dans les bras du jour" – images de déshabillage, de baisers, de feuilles soûles qui s'agiteraient dans le sang de la poète – nous suggèrent déjà que ce sera par le biais de l'ouverture sensuelle du corps que Bancquart va essayer de réaliser cette attente consentante et a-conceptuelle de ces moments où le monde reviendrait enfin se confondre amoureusement avec elle. Dans un des premiers poèmes de Projets alternés, un poème muni du titre significatif d'"Amants", la poète célèbre ainsi son corps, cette partie de son être qui semble capable de la réintégrer à l'espace :

> Ton manteau pour enveloppe de la nuit
> Ton odeur pour construire un paysage
> Sur la réalité
>
> Le plus profond le plus raidi de toi
> Pour dire l'arbre
> La fente de tes jambes dans les vagues
> Pour les consacrer féminines (PA, s.p.).

Se pourrait-il donc, comme Bancquart le formulera très clairement en 1981 sur la couverture de Partition, que ce soit "notre *corps*, habité par des communications obscures et par le présage de sa mort, qui est au centre de la quête" (P, 4e de couverture ; c'est Bancquart qui souligne) ? Est-ce le corporel qui risque de nous mettre "en relation" avec "l'ensemble des éléments" (P, 4e de couverture) ? Pressentant, comme elle le dira dans Voix, son recueil de 1979, que

> loin de [s]on cerveau supérieur
> une cellule infime au moins partage
> avec l'amant
> avec le lièvre
> destination dans l'univers (V, s.p.),

Bancquart essayera d'effectuer cette descente poétique vers les cellules infimes du corps, vers ce fondement charnel on ne peut plus éloigné des machinations cérébrales. Se font chez elle alors de courageux et difficiles efforts pour interroger et posséder pleinement le corps – y compris la mort et la souffrance, ces incontournables vérités qui fondent en partie l'expérience corporelle – et cela sans l'aide rassurante de Dieu, ni celle de féminismes confiants à la Irigaray[10]. Essayer de s'approcher du monde par le biais du corps est donc loin d'être une stratégie sûre et facile : car si la mise en valeur du corps semble permettre à la poète de sortir de l'impasse humaniste, cette décision l'oblige à affronter les difficultés existentielles qui ont peut-être donné lieu justement aux belles structures conceptuelles qu'elle dénonce. C'est donc en faisant preuve d'une fermeté admirable que Bancquart cherche à privilégier le corps comme le site le plus authentique de l'existence, mais il faut constater qu'elle semble avoir du mal à *aimer* les particularités imparfaites, souffrantes et éphémères de ce monde dédivinisé auquel le corps lui donnerait éventuellement accès. "Est-ce que je hais le visage des autres . . . ?" : la désolante question que se pose la poète dans un poème de Mémoire d'abolie ironiquement intitulé "Altruisme" nous rappelle que la poète est encore loin d'être guérie de ce violent dégoût existentiel qui l'accable depuis le tout début de Mais.. (MA, 25).

Le monde déserté par Dieu étant un monde strictement mortel, absolument précaire et, par conséquent, souvent très effrayant, le corps semble souvent devenir chez la première Bancquart non pas ce lieu favorable à l'accueil du monde mais une sorte

d'asile où se réfugier loin des troublantes imperfections de l'existence quotidienne. A force de s'ausculter le corps sans le support du concept, Bancquart finit parfois par y descendre vraiment très loin, vivant donc moins la rugueuse réalité du présent qu'une sorte de 'mémoire d'abolie', une mémoire corporelle anonyme, impersonnelle, presque inconsciente, flottant hors du temps et de l'espace. Se trouvant prise alors dans une vertigineuse remontée vers une unité encore plus primordiale que celle, plutôt dionysiaque, envisagée par Nietzsche, aspirée vers un état d'être bien antérieur à l'humanité, Bancquart semble souvent déboucher moins sur 'l'amant' ou 'le lièvre' particulier et vivant dans le présent que sur le souvenir vague d'une sorte d'existence originelle[11] : "En moi / Revendique / La branchie de mes origines," affirme-t-elle" (MA, 41), revendication qui la pousse à suggérer que "[d]ans le plus être, le plus entrailles, nous buvons des / mémoires" (MA, 102). Contre nos attentes sans doute, la valorisation du corps chez Bancquart semble finir parfois par renvoyer la poète loin de l'expérience sensorielle du présent vers une espèce de 'mer' primordiale où l'être existe de façon à peine individuelle et dans un état presque inconscient. Image récurrente chez Bancquart, la mer s'associe à ce retour à une existence élémentaire, connotation certainement renforcée par son homophonie avec 'mère'. Dans le poème qui s'intitule justement "Mer", on pourrait presque croire par moments que l'eau dans laquelle baigne le corps de la poète est celle du sac amniotique :

> Nos corps
> A peine des parois
> Clapotis
> D'un côté l'autre de la peau
>
> On apprend le murmure
> D'inexpérience

La plate mer de notre plein néant

Il n'y a pas réveil le bleu du ciel est devenu plancton (MA, 113).

N'est-il pas tentant de préférer cette douce et anonyme unité corporelle aux peines et aux inquiétudes toujours implicites dans la prise en charge de son individualité problématique ? Mais Bancquart semble reconnaître qu'elle risque d'aboutir par un chemin différent à une haine de la particularité du monde qui serait assez analogue finalement à celle qu'elle dénonce dans la pensée humaniste. Ainsi le poème extatique que nous venons de considérer se termine par le retour soudain dans le dernier vers d'un scepticisme lucide : "C'était facile d'entrer en négation" (MA, 113), la transition abrupte à l'imparfait faisant sentir toute une distance prise vis-à-vis de la vision enchantée – belle, peut-être, mais illusoire et peut-être maintenant révolue – de l''inexpérience'[12]. Car si l'idée de se perdre dans la mémoire anonyme des viscères attire par moments une poète tantôt effrayée, tantôt dégoûtée par le monde, Bancquart commence à se rendre compte dans Mémoire d'abolie de l'absurdité qui guette une existence plus ou moins craintive réduite à cette "mémoire ancienne habitante / Aux doucereuses profondeurs" (MA, 41). Car si on remonte trop loin vers une corporalité originelle, ne finit-on pas, tôt ou tard, par se poser le genre de questions inquiétantes que l'on trouve dans le poème significativement intitulé "Conjecture" ?

Peut-être que ma vie s'en va derrière moi
Depuis ma naissance

Peut-être
Mon pas c'est trop
Mon sommeil
C'est trop (MA, 47).

Dès que l'on considère les formes et les entités actuelles du monde comme l'excroissance imparfaite et superflue d'une sublime unité originelle, ne risque-t-on pas de se concevoir dorénavant comme ayant été cruellement "[s]oulevée en cloque de femme" par un "[c]oup de destin" (MA, 18), de se sentir, de la naissance jusqu'à la mort, à jamais "intercalaire / entre terre et tombeau" (MA, 14), éjecté d'un état originel plus heureux ? Plutôt que de favoriser la rencontre amoureuse d'un monde sensible resté absent depuis la trahison de Dieu, la retraite de Bancquart vers une corporalité minimaliste, loin du Dieu judéo-chrétien et l'anthropocentrisme qu'il inspire, semble en fait diriger la poète vers une nouvelle impasse où la vie s'avère toujours aussi intenable. Car en privilégiant le corps au niveau de la "cellule infime", la poète partage peut-être une sorte de "destination dans l'univers" avec "le lièvre" et "l'amant", oui, mais elle commence à se rendre compte que se limiter à vivre à l'échelle de la cellule infime, c'est se condamner à l'anonymat sans substance, au simple fonctionnement inconscient et indifférent d'une sorte de prison corporelle (V, s.p.) :

> Erodée de moelles
> incurvée sur
> l'hémorragie
> je maintiens non
>
> L'homme radieux
> la dignité l'amour
> non . . . .
>
> Si je dérive entre mort et mémoire
> C'est ma cellule au centre de mon cri
> C'est moi-cellule (V, s.p. ; c'est Bancquart qui souligne).

Le ton austère et crispé qui caractérise la plupart des poèmes de "Marges", premier mouvement de poèmes de Mémoire d'abolie, trahit, comme ce poème que nous venons

de considérer, le découragement de plus en plus profond de Bancquart, repliée dans la mémoire intérieure du corps et loin, par conséquent, de toute possibilité d'amour et de bonheur conscients dans le *hic et nunc* de la vie. Car dans cette sorte de 'mer' primordiale où elle cherche à retourner, c'est plutôt une sorte de somnolence écœurante qu'elle vit, ses rapports toujours peu développés avec les êtres et les choses terrestres s'avérant encore tout aussi désagréables. Ainsi ce poème désespérant de "Marges" intitulé "Cauchemar" :

> Je dors c'est pour nausée
> Les jacinthes me sont amères
> L'iris monte dans une île défendue
> L'oiseau de mer pique un morceau de ma figure
>
> Mon sang d'ordure
> M'éloigne de moi (MA, 37).

C'est à ce moment critique de son existence et de son œuvre que Marie-Claire Bancquart commence à se demander si sa libération jusqu'alors plutôt négative – se défaire de sa foi en Dieu, refuser la pensée conceptuelle autoritaire, se rétrécir jusqu'à l'intérieur des cellules du corps – sera suffisante pour lui permettre de s'ouvrir amoureusement, joyeusement, au monde : "[i]l faut aussi", pour reprendre la belle formule que la poète utilisera un an plus tard dans Voix, "réinvestir dehors / tous les jours / un monde habitable" (V, s.p.).

Mais comment réinvestir le monde ? Il me semble que Marie-Claire Bancquart fait un premier pas tâtonnant vers une telle possibilité dans "Vie", poème capital que l'on trouve vers la fin de "Marges", quelques pages seulement après 'Cauchemar" : elle y formule simplement et comme spontanément un souhait qu'elle qualifie de "vœu de malade" (MA, 40), vœu articulant, paraît-il, ce qui lui permettrait enfin d'assumer plus

sainement l'expérience humaine. Mais il ne s'agit plus dans ce poème d'attendre simplement et amoureusement la venue du monde : c'est à la poète de lui apporter quelque chose de sa propre invention, cet acte généreux étant peut-être plus susceptible d'allumer chez elle le désir d'étreindre les êtres et les choses, ici, maintenant :

> Je voudrais
> Inventer la chaleur la plus simple
>
> Je voudrais
> Caresser un silence que j'aurais attendu (MA, 40).

Comment comprendre ce curieux vœu de malade ? Il se fait, évidemment, dans le contexte d'un profond malaise existentiel et semble identifier, d'après le titre du poème et le mode verbal utilisé, les conditions encore hypothétiques d'une existence qui soit digne d'être appelée une 'vie', d'une existence active qui soit plus saine, plus vivable, plus valable. Il se compose en fait de deux vœux qui se formulent parallèlement l'un avec l'autre, tant graphiquement que grammaticalement, leur apposition nous invitant, me semble-t-il, à établir entre les deux une sorte d'équivalence ou de réciprocité. On pourrait donc déjà supposer que l'acte d''inventer' se confondrait en quelque sorte avec les actes d''attendre' et de 'caresser', et que la 'chaleur' serait en relation intime avec le 'silence'. Mais la condition la plus frappante, nourrie par une volonté toute personnelle, est celle d'une inventivité active de la part de la poète, d'une inventivité tournée vers l'extérieur. Ce désir de créer quelque chose de supplémentaire marque un tournant, me semble-t-il, dans l'œuvre de Marie-Claire Bancquart[13]. Car ses premiers livres – de Mais.. jusqu'aux poèmes de Mémoire d'abolie, mais encore ça et là dans Voix et Partition aussi – semblent souvent constituer un effort de refus coléreux, un effort parfois virulent de la part de la poète pour faire table rase de la foi en Dieu, de la positivité judéo-chrétienne et de

l'édifice humaniste qui se sont montrés si mal adaptés à l'existence au sein du monde matériel. Peut-être fallait-il, comme le suggère Aude Préta-de Beaufort, attendre le moment où la poète aurait le sentiment de s'être enfin dépouillée du système conceptuel dont sa culture occidentale l'avait encombrée avant d'espérer qu'elle pourrait créer plus positivement selon des critères nouveaux[14].

Mais la notion d'apporter au monde quelque chose qu'on aurait inventé ne signale pas un retour à un humanisme gnoséologique. C'est une chaleur simple que la poète cherche à créer, c'est-à-dire une sorte d'énergie silencieuse ou de silence énergique, quelque chose d'invisible et de volatile qui saurait pénétrer et réchauffer discrètement l'espace tangible qui entoure la poète. Une invention modeste parce que n'étant en fait presque rien, et pourtant en même temps un supplément qui serait capable de ranimer chez la poète le désir d'attendre et de caresser non pas une présence mais, curieusement, un silence, une absence. On se souviendra que dans "Séparation", le premier poème de Bancquart, le silence est représentatif de l'échec : la parole de Dieu ayant soutenu jusqu'alors toute une cosmogonie chrétienne, le silence signale et signifie dans ce poème inaugural l'abandon de l'homme, la rupture d'une alliance sacrée. Par contre, au moment où elle écrit "Vie", Bancquart n'a plus rien à perdre, se trouvant sans foi, sans amour et sans espoir dans la prison d'une existence qui se réduit à une sorte de fonctionnement cellulaire. Créer du silence alors, c'est créer éventuellement les conditions propices – et d'autant plus propices que nécessairement indéfinies – à la liberté et à l'expansion, aux possibilités et aux inventions. Car en introduisant poétiquement un silence au sein du monde – tentative langagière non sans paradoxes fondamentaux –, Bancquart y

encastrerait éventuellement quelque chose d'indicible, quelque chose qui dépasserait et la pensée orgueilleusement rationnelle et la vie simplement viscérale.

Ce que la poète cherche à inventer ne semble pas pour autant se situer en dehors du monde sensible, ni mettre en question la place centrale que doit occuper le corps dans toute expérience humaine authentique : ce sont chaleur et caresses que Bancquart voudrait favoriser, et quand bien même ces notions ne seraient que métaphoriques, leurs connotations concrètes, voire sensuelles, semblent amoindrir la possibilité que la poète soit en train de s'inventer une sorte de succédané abstrait ou essentiel destiné à supplanter l'existence que l'on doit mener au sein du monde sensible. Loin de là : le silence qui résulterait de cette inventivité poétique, ce silence que la poète voudrait créer au sein de l'espace matériel risque de lui inspirer non pas le regain d'une volonté de domination intellectuelle mais plutôt un amour passionné pour les choses et les êtres du monde. Car, du coup, le monde ainsi caressé recèlerait une part d'absence irréductible qui, comme nous le signale aussi Dominique Sorrente, saurait faire appel à l'imaginaire figuratif de la poète sans s'y laisser prendre, une sorte de creux profond qui, curieusement, allumerait une plus grande passion pour le monde sensible, une passion née de la chaleureuse impression de ses possibilités silencieusement inépuisables[15]. Car qu'est-ce que le désir sinon le sentiment d'attraction que l'on éprouve face à ce que l'on ne possède pas ?

Mais n'y a-t-il pas quelque chose d'essentiellement factice dans une telle démarche ? Bancquart ne le nie pas : sachant que son vœu implique un certain recours à la ruse, la poète conclut "Vie" sur le ton du découragement, rejetant, paraît-il, ce projet poétique comme la fantaisie un peu ridicule d'un malade délirant :

Je voudrais

Inventer la chaleur la plus simple

Je voudrais
Caresser un silence que j'aurai attendu

Toute ma vie vœu de malade
A côté des choses
Ramassées
Des pierres qui savent
Du bois qui possède.

Ma vie
De biais (MA, 40).

De biais, soit, mais la possibilité de vivre cette ardeur existentielle furtivement entraperçue dans "Vie" n'en attire pas moins Bancquart : elle reviendra quelques pages plus loin sur la possibilité de créer amoureusement des espaces indéfinis qui rendraient le tangible enfin habitable, sur la possibilité de vivre passionnément un monde partagé entre sa matérialité immédiatement disponible et une dimension délicieusement absente. Dans un poème au titre prometteur de "Projet", la poète reprend son vœu de malade et les démarches poétiques subtiles qui en découlent :

Passer une autre image
Dans l'indéfini de mon sang
Parier le partage
Prendre au piège
Le positif de moi grâce aux ténèbres d'à-côté (MA, 48).

Piège ? Pari ? Certes le projet que Bancquart commence à se formuler dans ces derniers poèmes de "Marges" est peut-être rusé, voire risqué, mais la poète semble de plus en plus prête à croire que la fin existentielle en justifie les moyens poétiques. Mais se peut-il vraiment que l'idée d'une existence partagée – partagée entre l'expérience positive du monde et l'intuition de possibilités ténébreuses et silencieuses, poétiquement inventées – soit lucide, qu'un tel pari soit gagnable ? Personne n'en serait moins sûr que Marie-

Claire Bancquart elle-même. Et pourtant ce sentiment de la possibilité d'instaurer poétiquement au sein du monde sensible une dimension richement et chaleureusement négative – non pas pour remplacer le monde mais pour mieux vouloir l'assumer dans la pleine particularité du *hic et nunc* – cette intuition orientera de plus en plus, me semble-t-il, la démarche poétique de Marie-Claire Bancquart, de ces poèmes décisifs de Mémoire d'abolie jusque dans ses tout derniers livres. Toutefois, puisque Bancquart nous emmène dans un espace poétique où régneront dans la plus grande incertitude le silence, l'absence et l'insaisissable, il faudra absolument se garder de faire du vœu de malade une sorte de formule claire et définitive : au contraire, ce vœu constitue une tentative encore vague et hésitante chez Bancquart pour s'ouvrir autrement au monde, une visée encore floue qui se nuancera peu à peu d'autres intuitions. Nous comprendrons mieux la progression des efforts tâtonnants que Bancquart commence à faire à partir de ce premier vœu en passant ici à une considération attentive de certaines modalités que la poète adopte pour mieux inventer cette chaleur la plus simple, et tout particulièrement de cette stratégie surprenante qu'est la nomination persistante et évoluante de Dieu.

Se servir du langage poétique pour installer un silence au sein du monde : Bancquart reconnaît que ses intuitions d'une vie menée de biais, c'est-à-dire assumée par le biais du silence poétique, impliquent un paradoxe certain, mais, un peu comme Michel Deguy, elle refuse de l'accepter comme une aporie qui doit nécessairement la condamner au mutisme[16]. Et en effet, nous n'attendrons pas longtemps avant d'assister à ce qui représente, me semble-t-il, la première tentative de Bancquart pour créer de silencieux suppléments poétiques : "D'une fougère bleue les veines", le long et remarquable poème de Mémoire d'abolie qui fait directement suite à "Marges", semble constituer un premier

effort de la part de Bancquart pour passer d'un vœu de malade à sa réalisation poétique et existentielle.

"D'une fougère bleue les veines" est donc un poème qui fait date dans l'œuvre de Bancquart. Tout d'abord parce que celle qui se lamentait au début du mouvement précédent d'être une "hirondelle en salle refermée", un "papillon éclos dans l'armoire" (MA, 13), nous surprendra en affirmant qu'à présent "[elle] habite un grand désir de déhiscence" (MA, 54). Revitalisée par ce désir, la poète s'ouvre à quelqu'un (ou à quelque chose) dont l'identité demeure incertaine et variable : on a l'impression que c'est tour à tour (et sans doute simultanément) son corps, un amant et peut-être même une sorte d'étrange absence qu'elle tutoie ardemment tout au long du poème (MA, 54). La même femme qui avait constaté dans Projets alternés qu'un "poète n'a pas souvent le droit de parler d'amour" (PA, s.p.) se livre ici à ce qu'elle appelle un "[d]rôle de poème d'amour". (MA, 66-67). Un poème d'amour qui se prolonge d'ailleurs sur 31 pages – le plus long poème de Bancquart jusqu'alors, la quasi totalité de ses poèmes s'étant limités à une seule page – et qui articule, dans les conditions précaires et difficiles du *hic et nunc*, un amour ample et soutenu. Etant donné cette généreuse longueur et ces surprenantes déclarations d'amour, il est clair que quelque chose de nouveau naît dans la poésie de Marie-Claire Bancquart. Serait-ce le fruit d'un silence que la poète aurait semé dans le monde ? La première page du poème est instructive à cet égard :

> Si j'étais peintre
> Ton dedans
> Je me l'étalerais sur un espace de chaîne et de trame
>
> Poète
> J'ai
> Mon ticket de grelottement

Entre une voix de terre et autre part
Sur la lisière
J'essaie
C'est toujours
Comme une inscription comblée par l'écorce.

Les mots je les écris depuis la rive de ton corps
Pour voir tes mains sortir de moi

Langage au prélude mortel (MA, 53).

Il s'agit, dès les premiers vers, d'une poétique qui ne saurait ni ne voudrait épouser le précepte horacien d'*Ut pictura poesis*. En effet, c'est plutôt le 'dedans' inaccessible d'un 'toi' aimé qui attire et oriente cette parole[17]. En affirmant à plusieurs reprises à l'entité tutoyée qu'elle lui parle depuis une lisière, depuis une rive, depuis l'autre côté d'une écorce, qu'elle lui parle enfin entre une voix de terre et autre part, Marie-Claire Bancquart situe le phénomène tutoyé, sans le dire de façon explicite, dans une dimension du monde qui se veut indicible, invisible, inaccessible. Plutôt que de définir cette part d'absence que revêt l'entité tutoyée, Bancquart nous la fait tout de même sentir en employant des images qui traduisent son incapacité à la dire : ce grelottement qui happe et coupe court aux mots de la poète, cette inscription qui ne fait que gratter la surface de l'écorce sans laisser de trace durable, ces mots qui ne font qu'effleurer les surfaces corporelles de l'entité tutoyée, enfin, ce langage musical dont la poète ne semble saisir que le seul prélude destiné aux mortels. Ainsi la poète semble faire son possible pour créer un poème qui, de par sa figuration d'espaces inatteignables, saurait, paradoxalement, "habite[r] . . . des mots inhabitables : l'arbre, le sang, l'amour" (MA, 4^{e} de couverture).

C'est la même dimension silencieuse et favorable à une plus grande habitation du réel que l'ample espace blanc entre les quatrième et cinquième strophes servirait, lui aussi, à ajouter au monde. Cet espace est le premier d'ailleurs dans l'œuvre de Bancquart à dépasser la grandeur usuelle des espaces blancs qui s'insèrent entre les strophes d'un poème et le premier de la série d'espaces qui aéreront considérablement ce long poème. Ce recours au silence pour mieux diffuser une absence au sein du monde rentre, me semble-t-il, dans cette macro-poétique du non-dit que Michael Bishop signale chez Bancquart, dans cette poétique de l'indicible qui ouvrirait le monde sensible à la poète (et *vice versa*) : "[l]ieu passager, lieu des limites, le poème est dans l'ellipse," affirme Bancquart sur la couverture du recueil (MA, 4e de couverture)[18].

Mais une fois définitivement affirmée cette foncière indicibilité, ce n'est pas le mutisme mais une sorte de liberté figurale qui, contre toute attente, naît sous la plume de Bancquart. Comme nous l'avons vu en examinant la première page de ce poème, les images qui figurent une absence irréductiblement présente se multiplient rapidement, figuration qui se fait souvent à coups d'images de phénomènes qui seraient impossiblement disponibles à certaines facultés humaines. En effet, la suggestion presque onirique d'une appréciation sensuelle du monde qui ne saurait se faire réellement, semble intensifier l'expérience sensuelle, imaginaire et affective du monde chez la poète. Ainsi les vers que voici, par exemple :

> A travers toi ma chair
> Je vois une maison toute meublée
> Aux herbes comme des pilotis de sève
>
> Je vois
> Le vent qui orpaille un autre sang
> La pépite du silence double

NOTES

1 J'utiliserai les abréviations suivantes dans le corps de mon texte pour identifier les citations tirées des principaux livres de Leclair : OC : L'Or du commun ; BM : Bouts du monde ; BC : Bonnes compagnies ; PA : Prendre l'air. Chaque abréviation sera accompagnée du chiffre indiquant la page où paraît la citation pertinente.

2 Voir la bibliographie en fin de volume pour une liste des principales publications critiques d'Yves Leclair.

3 Voir la bibliographie en fin de volume pour une liste des publications critiques portant sur l'œuvre d'Yves Leclair.

4 C'est à la fin de cette première série de poèmes que Leclair ajoute une indication de l'année au cours de laquelle il les aurait écrits. C'est un procédé qu'il emploiera en l'amplifiant dans le mouvement suivant intitulé "Un simple fil" : là, il fournit à la fin de chaque poème non seulement la date où il aurait été porté à l'écrire, mais aussi une brève indication des circonstances particulières qui auraient encadré la venue de l'inspiration poétique, qu'il s'agisse du lieu où il se trouvait, de l'activité à laquelle il se donnait, ou de l'état affectif qu'il vivait à ce moment-là. Ce procédé qui deviendra très vite une habitude chez Leclair – il continue à fournir de tels indices dans Prendre l'air – , fera partie intégrante de sa poétique, d'un effort, me semble-t-il, pour faire de la poésie un acte qui valorise et possibilise l'existence dans l'ici-bas que l'on a tendance à dédaigner.

5 Leclair habite, nous explique Elson, un monde "en perpétuelle genèse et en perpétuel danger" et nous relate un "cheminement qui n'est ni errance dans un désert éternellement aliénant, ni évolution vers une destination rassurante et connue d'avance" ("Collaborer à une genèse de monde", 111-112). Il semble s'agir effectivement

> d'une poétique de l'exaltation et du malheur conjugués : l'exaltation d'une terre promise entrevue et le malheur d'un monde inachevé, inachevable, un monde humain contrarié ("Collaborer à une genèse de monde", 112).

6 Le devoir éthique et poétique que Leclair s'efforce d'assumer semble, en effet, très proche de celui de Philippe Jaccottet. Dans A travers un verger, celui-ci affirme ainsi son devoir et son désir de choisir la beauté, de prendre son parti contre le mal et la mort :

> faut-il que l'horreur de la mort contamine toute l'étendue de la vie, triomphe en ne laissant rien debout autour d'elle ? Je me dis

Dans la prairie

Le drap sommeille parmi les sauges
Tous deux nous faisons corps (MA, 56).

Vers la fin de cet étonnant poème, Bancquart justifie ses "images perfides" qui cherchent paradoxalement à créer du silence à partir de mots : leur inévitable excès de précision, leur clarté langagière, sont neutralisés par la "[c]haleur indéclinable" qu'elles semblent produire (MA, 82). S'efforçant de "[n]e pas tâter / La fragilité qu'on écrit" (MA, 59), la poète cherche à faire taire ses images et "en fait don à des mains / Qui les enrobent de [l]a nuit" de l'entité tutoyée restée équivoque (MA, 82). Le risque de perfidie figurale semble donc en quelque sorte admissible chez Bancquart, dans la mesure où ses images font preuve d'une fidélité plus profonde à l'amour d'un monde devenu silencieux. Comme si le silence amoureusement encastré dans le monde y créait un espace où la poète pouvait figurer librement cette part d'absence sans l'entamer – quitte à comprendre qu'elle "ne [l]'habite qu'en exil" (MA, 64).

C'est donc avec une confiance étonnante, avec ce que je serais tenté d'appeler déjà une sorte de bonheur inhabituel, que Bancquart fait part à l'être tutoyé de ses projets d'ouverture pleins d'espoir : "te déployer en plan te lire / jamais", lui dit-elle, espérant ainsi semer dans le monde des "[s]ecrets en couches" (MA, 70). Celle même qui se croyait jusqu'alors "née pour [s]'enfermer centrifuge, pour [s]e / dérober dans un trou", qui s'estimait condamnée à "inlassablement / disparaître", voici qu'elle sort enfin à la rencontre heureuse du monde : "[t]u me sors de ma propre fente," affirme la poète (MA, 61), pressentant qu'il y a "[d]ehors la somptuosité du désir" (MA, 84). Incertaine mais encouragée, Bancquart semble prête à poursuivre ses efforts poétiques pour créer ce

silence chaleureux, cette indicibilité, qui semble faire naître chez elle un amour vif pour les espaces, les êtres et les choses ainsi enrichis : "[n]otre invention n'est pas lassée," affirmera-t-elle donc (MA, 82) avant de donner libre cours, vers la fin du poème, à toute une suite d'images figurant une passion nouvelle pour un dehors chaleureusement muet :

> Je désire ce lieu silencieux où t'inscrire avec les
> plumes de ma bouche
> en grand oiseau de nuit dont la blancheur ne se
> confond jamais avec le noir
>
> Je désire la tour cardinale où tu brûles sans cesse,
> la pierre dont tu es soleil pour lui pour elle uniquement,
> l'indifférence dévastée, la solitude éclose en végétal
> je désire un désir météore.
>
> Nous ne saurions être
> Plus imbriqués (MA, 83).

Il s'agit, me semble-t-il, dans "D'une fougère bleue les veines" d'un moment privilégié, du résultat particulièrement heureux d'une première tentative soutenue de la part de Bancquart pour réaliser de biais l'existence qu'elle a entrevue dans "Vie". Mais la poète est loin d'avoir ouvert une sorte de voie triomphale vers une sérénité existentielle et encore moins vers un bonheur extatique. Les sentiments de solitude et d'enfermement, ainsi que le désespoir amer que ceux-ci inspirent chez la poète, tempéreront toujours toute impression d'avoir caressé amoureusement les silences du monde sensible : jamais trop éloignées chez Bancquart, ces impressions reviendront parfois en force l'accabler péniblement. Mais la poésie de Bancquart semble lentement devenir un peu plus confiante, orientée par la recherche de cette inventivité qui semble créer des possibilités silencieuses au sein du monde.

Il semble que ce soit dans le contexte d'une telle recherche que Marie-Claire Bancquart reviendra intuitivement sur la notion de Dieu. Bien que le nom de celui-ci ponctue de plus en plus régulièrement la poésie de Bancquart à partir de Mémoire d'abolie, je me propose de me concentrer tout spécialement ici sur les premières mentions de Dieu qui suivent le vœu de malade articulé par Bancquart en 1978, car il me semble que c'est dans les poèmes que la poète a écrits au tournant de 1980 que l'on assiste aux premières étapes incertaines, mais finalement décisives, d'une transformation de l'emploi que Bancquart fait de ce nom, métamorphose qui ne manquera pas de contribuer à son tour à la naissance d'une nouvelle confiance chez elle vis-à-vis du monde.

La première fois que la poète en parle après avoir formulé son vœu de malade, c'est au début du dernier mouvement de Mémoire d'abolie, suite de poèmes munie du titre frappant d'"Arcane sans couronne". A l'ouverture de ce mouvement dont le titre semble revendiquer un certain mystère humble, Bancquart nous présente de nouveau l'image d'un Dieu chrétien hostile, voire cruel :

> La solitude court dans le soir . . . .
> Dieu
> Dans l'ombre lessivée des places
> A pris pied sur rêve charnel
> Piétine et tue (MA, 127).

Bancquart a beau commencer à s'ouvrir au monde, il est clair qu'elle est loin de confondre son expérience saisissante et vaguement mystérieuse de l'amour avec le retour triomphal d'un Dieu redevenu bienveillant. Mais le mouvement évolue sensiblement, le ton devenant de moins en moins crispé, et une quarantaine de pages plus loin, dans deux poèmes successifs s'intitulant "Dieu" et "Il", Bancquart figure Dieu tout autrement. Dans le premier poème, elle semble parler, à en juger par la majuscule qu'elle y emploie, de ce

même Dieu chrétien qu'elle a déjà dénoncé à plusieurs reprises dans le passé. Mais Bancquart l'y évoque pour la première fois comme le point de départ négatif de sa nouvelle inventivité poétique :

> Dans mes cellules
> Dieu se rétracte
>
> Je lui donne au moins cet asile
> De le nier
> De savoir à peu près
> Qui je refuse (MA, 165).

Et dans "Il", Bancquart semble de nouveau faire de ce Dieu – mais d'un Dieu figuré pour la première fois comme étant malade plutôt que cruel – la source négative de cette poétique active qui cherche à inventer des espaces instables et indicibles au sein du réel, à semer des possibilités silencieuses – inquiétantes, peut-être, mais surtout stimulantes – au sein du monde sensible :

> Je forme la rupture avec le jour
>
> Au service d'un œil
> d'une ombre basse
> de tout ce qui fragmente
> je traverse
>
> Je couds une inquiétude dans les corps
>
> Je n'énigme pas
> Je suis l'abcès de Dieu
> le vide
> très présent
> de Dieu (MA, 166).

Mais pourquoi Bancquart songe-t-elle à parler de ce Dieu judéo-chrétien tant méprisé, elle qui se prononce incroyante, au moment même où elle semble trouver enfin quelques moyens séculiers pour s'engager davantage dans la vie, ici et maintenant ?

Pourquoi continuer à offrir à ce Dieu déchu une espèce d'asile, comme le dit la poète, en l'impliquant, ne serait-ce que négativement, à son nouveau projet poétique ? Sans doute pourrait-on imputer ces déclarations, au moins partiellement, au dédain d'une poète qui, se sentant profondément blessée par la traîtrise de Dieu, cherche à lui montrer qu'elle réussit dorénavant à vivre valablement sans lui. Peut-être; mais il me semble que le recours à l'acte de nommer Dieu est infiniment plus complexe qu'une telle explication ne le laisse penser.

Parler de Dieu sans croire en lui et suite à sa prétendue disparition, c'est faire surgir le vide spirituel qui habite désormais ce nom. Mais ce vide, n'est-ce pas un immense espace qui, tout vacant qu'il est, résonne encore de l'irrépressible désir humain de vivre quelque chose qui dépasserait à la fois la compréhension rationnelle et le simple fonctionnement somatique ? Ce nom désormais creux, même sous la plume de celle qui dénonce Dieu, ne fait-il pas appel, même négativement, à notre besoin ancien de participer à une dimension de l'existence qui soit irréductible à l'expérience positive ? On aurait tort de présenter ce nouvel emploi intuitif du nom de Dieu comme un projet clairement conçu et exécuté et encore moins comme une ruse tactique cyniquement utilisée; mais si, à compter de ces deux poèmes, Bancquart se sert souvent du nom (ou plutôt *des* noms) de Dieu, il me semble que c'est parce qu'elle croit récupérer et vivre ainsi quelque chose de cette énergie spirituelle qui se satisfaisait jadis dans la foi chrétienne.

Mais à quoi bon récupérer cette énergie aujourd'hui dans l'absence de tout dieu ? Et la ferveur spirituelle ainsi éveillée, ne risque-t-elle pas de renaître encombrée d'anciennes croyances et d'anciens espoirs qui n'ont plus cours dans un monde

décidément profane ? Il me semble que Bancquart pressent pour la première fois ici la possibilité de réorienter l'élan spirituel que peut susciter le nom de Dieu, de le transformer, de le métamorphoser pour le mettre, contre toute attente, au service de ses efforts esthétiques pour encastrer dans le monde des silences qui soient à la fois sensuels et spirituels. Serait-il donc vraiment possible que Bancquart, si elle réussit à soulever une énergie latente à travers le nom de Dieu, la libère ensuite de cette case vide en la faisant participer à ses figures amoureuses d'un monde tangible parsemé de possibilités silencieuses ? Une tentative risquée, certes, audacieuse même, mais Bancquart semble prête à courir ce risque, comme si elle cherchait ainsi à affronter aussi directement que possible l'absence de Dieu. Comme si l'expérience de cette épaisseur muette du monde, sans jamais être exactement l'équivalent de celle de Dieu, pouvait ainsi devenir pour la poète quelque chose de la même intensité spirituelle[19].

Afin de nous faire une première idée des démarches initiales de Bancquart à cet égard, examinons certains passages de "Dieu" et de "Il" que nous n'avons pas encore considérés. Voici par exemple la dernière moitié de "Il", y compris les deux vers qui closent le poème et que nous n'avons pas encore vus :

> Je couds une inquiétude dans les corps
>
> Je n'énigme pas
> Je suis l'abcès de Dieu
> le vide
> très présent
> de Dieu
>
> l'énigme c'est
> le Il qui m'entoure (MA, 166).

Comme nous avons déjà pu le voir, Bancquart invoque Dieu dans ces vers pour affirmer tout aussitôt son absence, son apparente inutilité. Dieu est peut-être un vide, mais il n'empêche que ce curieux pronom 'Il' tire toute sa force suggestive de l'appellation divine qu'il paraît en quelque sorte remplacer. En passant d'un nom divin vide au pronom qui semble le remplacer, et en établissant ensuite une équivalence entre ce pronom et l''énigme' qui l'entoure, la poète ouvre l'absence de Dieu, et transpose quelque chose de son silence au sein du monde tangible qui l'entoure, procédé qui semble rentrer dans la lignée de ses efforts pour inventer la chaleur la plus simple. Mais si Bancquart développe ainsi une autre façon d'"enfoncer [s]on silence dans les pierres" (MA, 146), le silence ainsi créé n'est plus le même : dans la mesure où le nom vide de Dieu rappelle et suscite tout le besoin frustré de vivre quelque chose d'insaisissable, le pronom 'Il' confère à l'énigme qui entoure la poète quelque chose qui dépasse toute compréhension banale de ce mot, investissant son inintelligibilité d'une profonde signification spirituelle.

D'ailleurs, il me semble que c'est grâce à cette canalisation pronominale de la puissante énergie spirituelle encore latente dans le nom vide de Dieu que Bancquart peut même se permettre de parler d'une énigme au sein du monde. C'est un mot que Bancquart n'utilise qu'une fois avant ce poème, mais qui, à partir de cette page, reviendra de plus en plus souvent sous sa plume[20]. Si jusqu'ici elle invente des silences chaleureux qui lui permettent de mieux rêver et de mieux aimer les choses, elle pousse son inventivité muette plus loin ici, assez loin pour pouvoir parler d'arcanes et d'énigmes, comme si l'emploi poétique du nom de Dieu contribuait à rendre un tel saut enfin possible.

Et pourtant, Bancquart, qui insiste sur l'idée qu'elle "n'énigme pas" (pour me servir du beau néologisme que nous propose la poète), laisse entendre pour la première fois ici qu'une sorte d'énigme digne d'une majuscule semble exister au préalable dans le monde qui l'entoure (MA, 166). Comme nous allons le voir, Bancquart va continuer d'écrire richement dans cette zone si équivoque entre l'impression d'inventer une énigme et celle de la découvrir. Etant donné l'opposition que la poète établit clairement ici entre l'éventuel résultat de l'acte d''énigmer' et l'énigme qui l'entoure dans le monde, je crois qu'il faut comprendre ce verbe curieux dans le sens où la poète ne cherche pas à imposer à un monde fragmenté des mystères faussement unifiants. En nommant l'énigme qui l'entoure, il me semble qu'elle désigne en fait le fruit porté par les silences qu'elle sème dans le monde : car elle n'affirmera l'existence de l'énigme qu'à la toute fin du poème, après avoir insisté d'abord sur les actes tout humains qui semblent la préparer. Reprenant cinq fois le pronom 'je' dans le poème, la poète semble chercher, ici comme dans "Vie", à faire valoir ses propres capacités de création énigmatique au sein du monde le plus sensible : c'est elle qui forme la rupture avec le jour, c'est elle qui coud une inquiétude dans les corps, c'est elle qui tire du nom de Dieu et transfère au monde un silence assez irréductible et assez riche pour pouvoir parler d'énigmes et d'arcanes. Et pourtant, ce sont des actes qu'elle ne saurait accomplir que dans et avec le monde. Le fait que la poète peut commencer à se demander, en toute honnêteté, si son invention énigmatique ne s'ouvre pas en fait sur une sorte d'arcane pré-existant montre à quel point son inventivité semble s'allier harmonieusement à un monde fragmentaire, alliance et harmonie qui vont l'encourager à persister dans ses efforts.

En déplaçant la muette énergie spirituelle associée au nom vide de Dieu dans le sens du monde qui l'entoure, Bancquart va bientôt faire de cette nomination une sorte de symptôme de sa propre capacité à étreindre le monde dans toute sa particularité. La métamorphose du nom de Dieu, vidé de sens mais de plus en plus ouvert au monde, ne devient-elle pas en quelque sorte l'emblème de l'évolution qui semble s'effectuer chez Bancquart elle-même ? Figurer Dieu, désormais déchu, en train d'apprendre à accueillir et à aimer le monde sensible, c'est figurer son propre apprentissage. Et prêter à Dieu les traits de l'être humain qui cherche à assumer le *hic et nunc*, c'est certainement une façon de rapprocher davantage du monde le vide que recèle ce nom divin.

De telles stratégies poétiques risquent de faciliter les efforts de la part de la poète pour transformer le vide de Dieu en un silence qui lui permettrait d'habiter plus valablement l'espace sensible. C'est une telle démarche que nous pouvons déjà distinguer dans "Il" : le Dieu vide que Bancquart nous y présente n'est plus ce Dieu distant d'une cruauté surnaturelle mais un Dieu malade, souffrant en toute proximité (la poète en étant l'abcès), un peu comme cette poète fait des vœux de malade. Mais "Dieu", le poème qui précède "Il", est particulièrement frappant à cet égard : on y voit un Dieu renié, effrayé, réduit à presque rien, qui non seulement se réfugie à l'intérieur de la poète mais s'y ouvre timidement au monde. Penchons-nous donc de nouveau sur cet autre poème où Bancquart invoque le nom de Dieu.

> Dans mes cellules
> Dieu se rétracte
>
> Je lui donne au moins cet asile
> De le nier
> De savoir à peu près
> Qui je refuse.

Corps lézardé vieille tendresse
Il tâtonne.

Il touchera mes os
Sera répandu
Avec eux (MA, 165).

Il ne fait aucun doute que Bancquart nie Dieu ici, qu'elle nie l'idéologie judéo-chrétienne qu'il représente, certes, mais elle fait de lui en même temps une image qui ressemble fort à sa propre situation existentielle : la poète, ne s'est-elle pas rétractée, réfugiée, comme lui, loin dans le fonctionnement cellulaire du corps ? Et ne vient-elle pas de se mettre à tâtonner timidement, autrement, elle aussi, le corps et les os ? Ne cherche-t-elle pas également à les ouvrir désormais au monde, espérant découvrir dans le corps ainsi déployé, ainsi lézardé, le site d'une interaction tendre avec ce qui est ?

Le changement dans la dynamique entre Bancquart et le Dieu chrétien qui commence à se faire sentir dans ces deux poèmes semble donc être des plus fondamentaux : celui-ci n'est plus le Dieu suprême à invoquer dans la détresse selon une alliance ancienne ou nouvelle, ce n'est plus le Dieu créateur, responsable d'avoir imposé à la poète le monde qu'elle doit habiter. Ce nom est dorénavant figure vide, une image poétique nettoyée de toute substance chrétienne, oui, mais une métaphore qui semble s'avérer d'autant plus puissante que silencieusement suggestive et infiniment malléable. Le nom de Dieu est loin d'être la seule figure que Bancquart emploie pour créer ce "[s]ilence" qui est "notre gravitation commune" (MA, 175) et il faut absolument éviter de faire croire que Bancquart invoquera constamment le nom de Dieu – on n'en trouvera plus aucune mention dans les pages de Mémoire d'abolie qui font suite à "Dieu" et à "Il", par exemple, – mais ces poèmes marquent le début d'une tendance qui deviendra de plus

en plus prononcée chez Bancquart. Les images de Dieu que nous avons examinées contribuent déjà leur étrange silence au monde, favorisant la lente éclosion chez Bancquart d'un nouvel amour émerveillé, d'une passion vis-à-vis du monde qui retrouve son souffle au fur et à mesure que progresse "Arcane sans couronne", ce long mouvement qui clôt le recueil[21]. Mais tournons-nous maintenant vers les livres qui suivent cet ouvrage charnière qu'est Mémoire d'abolie : cette modalité d'invention qu'est le nom de Dieu ne manquera pas d'évoluer sensiblement.

Bancquart parlera de nouveau et à plusieurs reprises de Dieu trois ans plus tard dans Partition, son beau recueil de 1981. L'amour qui naît peu à peu à travers Mémoire d'abolie constitue le point de départ de ce livre. Mais comme le titre du premier mouvement – "Amour, terrible champ" – nous le laisse entendre dès le début, aimer le monde, c'est loin d'accéder à une sorte de béatitude douceâtre : c'est vivre encore l'absence et la mort, mais autrement, davantage comme la déchirure pénible qui nous sépare de ce que nous aimons que comme vérités suprêmes du monde. Bancquart confondra, par conséquent, douleur et ardeur en un seul registre passionné :

> J'aime.
> C'est ramassé dans ma cage thoracique
> c'est lourd
>
> et le mal de tout perdre
> pèse aussi son vrai poids (P, 30).

Si, ainsi, quelques pages plus tard, Bancquart affirme "désir / contre mémoire" et, par conséquent, le geste amoureux contre la fuite nostalgique ("aussi je te caresse," dit-elle à une présence tutoyée), toujours est-il qu'elle doit avouer le dilemme qui s'impose depuis qu'elle a entrevu "[*l*]*'amour*", ce "*grand terrible* champ critique, *planté d'herbes / et de*

lauriers, semé de fruits aux couleurs violentes" : "[*p*]*rolonger le séjour ne serait pas possible*" (P, 33 ; c'est Bancquart qui souligne).

C'est immédiatement après avoir fait sur le ton du regret ce constat de la nature passagère des moments où s'épanouit son amour pour le monde, que s'ouvre le dernier poème du mouvement, poème intitulé "Pour une fois le dieu", titre qui traduit toute la frustration et l'impatience de la poète quant à l'impossibilité d'un amour permanent. Et c'est à ce moment précis que la poète choisit d'adopter une curieuse façon d'interpeller Dieu : non seulement la poète l'évoque pour la première fois au singulier sans majuscule, mais elle le désigne pour la première fois aussi à l'aide de l'article défini. Comment expliquer cette manière de figurer Dieu à ce moment particulier de son recueil ? Et quelles seraient les implications d'une telle formule relativement aux efforts de la poète pour inventer la chaleur la plus simple ?

Constatons tout d'abord que dans la formule 'pour une fois le dieu' Bancquart ne semble pas employer l'article défini selon son usage normal, c'est-à-dire, pour désigner quelque chose ou quelqu'un à la troisième personne du singulier. Car étant donné l'absence d'une virgule entre 'pour une fois' et 'le dieu' et le manque de tout prédicat associé au dieu dont il est question, il me semble que le titre de ce poème ne constitue pas l'introduction elliptique à une phrase qui raconterait éventuellement l'un des actes de ce dieu. Au contraire, Bancquart semble interpeller directement une entité à l'aide de cette tournure familière qui nous permet en français de nous adresser à quelqu'un en nous servant du nom du groupe générique auquel appartient le destinataire (ie. 'Allez les enfants', 'Viens le chat', etc.). C'est d'une version de ce procédé langagier que Bancquart semble se servir dans le titre du présent poème, tactique qui nous encourage à

comprendre ce dieu comme l'objet du tutoiement qui se fait tout au long du poème qui va suivre[22]. Mais, faute d'antécédents sûrs du pronom 'tu', l'identité de la présence que Bancquart tutoie dans ce poème est loin d'être claire. C'est une équivoque qui règne dès les premiers vers du poème :

> Trébuchais sur l'obscur
> Récitais litanie
> Remontais les merveilles
> A surface de peau
>
> Mais Dieu malentendait
>
> *
> * *
>
> Tu sais
> Dieu
> Cet état entre doute et vide
> Ce long malaise dans les fruits (P, 34) ?

Il est impossible de déterminer le sujet des trois premiers verbes (sont-ils conjugués à la première ou à la deuxième personne du singulier, et si c'est celle-ci, qui est-ce ?), tout comme il est difficile de savoir si le premier 'tu' du poème renvoie au nom 'Dieu' qui le suit, au 'dieu' du titre, à quelqu'un d'autre encore (la poète elle-même, peut-être ?) ou à un mélange équivoque de tous. Quoiqu'il en soit, la confusion entraînée par ce tutoiement ambigu semble permettre à la poète de mieux resituer le silence si hautement suggestif mais peut-être encore trop solennellement hautain de Dieu dans ce nom plus humble, plus affectueux et plus adaptable au quotidien qu'est 'le dieu'. Apprivoisement en quelque sorte du vide de Dieu qui facilite son rapprochement vers quelque chose de plus humain et de plus familier. Ce rapprochement se poursuit dans les prochains vers, le

tutoiement faisant place abruptement à l'emploi d'adjectifs possessifs formés à la première personne du pluriel :

> Ecouter croître
> La migration de notre corps . . . .
> Notre peau tient au sang comme la peau des figues (P, 34).

Mais à qui renvoient ces adjectifs possessifs ? A moins que la poète parle de l'espèce humaine ou d'une collectivité imprécise à laquelle elle croit appartenir, il est tout à fait plausible que l'entité tutoyée, en l'absence d'autres actants nommés, constitue l'autre moitié du groupe évoqué. On pourrait donc très bien croire ici que la poète figure Dieu ou/et 'le dieu' comme étant incarnés, charnels, habitant un corps semblable au sien. En tutoyant une présence qui semble confondre le silence de Dieu avec cette entité plus familière qu'est 'le dieu', et en laissant entendre que ces noms vides revêtent un corps humain, Bancquart semble rapprocher d'autant plus plausiblement de sa propre expérience d'humain une spiritualité qui est énigmatique, oui, mais humble et plus à la mesure du monde.

Ces vers qui sèment le silence d'un nom divin moins distant dans des espaces sensibles semblent obéir largement aux mêmes intuitions qui ont donné lieu, dans Mémoire d'abolie, à "Vie", "D'une fougère bleue les veines", "Dieu" et "Il". Mais dans ces poèmes, on sent que Bancquart crée des silences en nommant Dieu sans croire en lui, et sans chercher à inventer un dieu nouveau : elle ne va pas au-delà de cette première intuition dans "Il" d'une énigme qui l'entourerait dans le monde. Mais en faisant de Dieu 'le dieu', c'est-à-dire quelque chose qui soit sensiblement plus compatible avec le monde humble qu'elle habite, et cela après avoir déjà commencé à investir le monde d'une séduisante énergie spirituelle, Bancquart semble frôler très légèrement dans "Pour une

fois le dieu" la possibilité qu'il existe au sein du réel quelque chose de très simplement essentiel ou divin, libre de toute la lourdeur conceptuelle de l'idéologie chrétienne. Car quelques vers plus tard, tutoyant toujours cet interlocuteur équivoque (Dieu ? le dieu ?), Bancquart articule un souhait qui semble aller plus loin que le vœu de malade qu'elle a formulé trois ans plus tôt dans Mémoire d'abolie :

> Je voudrais parler bas dériver de ton corps
>
> des images de toi
> me sollicitent
> en placets alchimiques (P, 35).

Car c'est plus une sorte d'origine stable qui la renverrait plus sûrement vers ce monde tangible qu'elle apprend à aimer, plus une sorte de point d'appui à son ouverture corporelle et spirituelle vers le réel, et moins une inventivité risquée, que Bancquart revendique auprès de cet interlocuteur tutoyé. Bancquart semble être ici sur le point – et la transition à cette appellation familière qu'est 'le dieu' semble l'aider dans la mesure où ce nom amoindrit toute possibilité d'une solennité incongrue – de passer au-delà de l'inventivité silencieuse de ses figures poétiques vers l'invocation très modeste d'une sorte de principe divin un peu analogue, comme si ses images d'une indicibilité spirituellement vibrante et ses figures de dieux vides avaient fini par solliciter et allumer chez elle le désir et l'espoir de découvrir au sein du monde quelque chose de très simplement et de très sourdement essentiel[23]. Il est vrai que la frontière entre ces deux tendances est subtile et instable, et personne n'en serait plus conscient que Bancquart elle-même. Dans ce terrible champ nouveau qu'est l'amour, le désir de prolonger le séjour auprès de ce qu'on aime est indéniable et la poète sera donc toujours sensible à la possibilité que le silence fragile qu'elle invente si incertainement ne s'ouvre pas en fait

sur quelque fondement plus durable. Bancquart se tend donc de toutes ses forces vers ce principe divin qui semble se découvrir devant elle, espérant pouvoir céder, 'pour une fois' au moins, à une sorte de nouvelle intuition qu'il existe quelque chose de matériellement essentiel – qu'on l'appelle 'le dieu' ou par d'autres noms encore. Mais elle demeure frustrée dans ses efforts :

> Je suis à bout de peau
> mais tu n'existes
> qu'en surface
> ailleurs (P, 35).

Et c'est à ce moment du poème qu'une sorte de voix autoritaire – autorité renforcée par l'emploi inattendu de caractères en italique – interdit l'accès à l'essentiel, se servant pour ce faire d'une image qui reviendra souvent sous la plume de Bancquart : "*On ne touche pas / Le bleu du lait*" (P, 35 ; c'est Bancquart qui souligne).

Bancquart, tutoyant toujours cette même présence ambiguë, semble donc revenir à ses efforts plus simples pour figurer un dieu à la fois vide et muni de traits humains et d'apparences terrestres, mêlant l'absence que celui-ci représente à la présence des choses :

> Des arbres te citent dans une grande dégradation.
> L'été demain. Leurs brindilles violettes.
> Mais les racines déposent à la surface. Les cailloux
> viennent d'en bas, *du plus bas*. Ne pas méconnaître
> l'épais royaume.
> Ils te gagnent contre l'histoire.
> Des pierres émergent de ta peau, des yeux palpent
> tes mains.
> Ton intérieur enfin se rabat, maintenu proprement
> par les épingles des anatomistes.
> Alors quelque chose est guéri. Tu es évacué par eux.
> Les feuilles s'épanouissent (P, 40; c'est Bancquart qui souligne).

En figurant un épais royaume silencieux et invisible de l'autre côté des surfaces, et un dieu vidé au sein d'un monde sensible qui s'en trouve d'autant plus enrichi, Bancquart semble chercher de nouveau à inventer des silences plus simples, à "[f]aire patienter le secret", se détournant, pour le moment, de son intuition d'un éventuel principe sacré (P, 41). Elle clôt donc le poème en affirmant plus simplement une poétique qui valorise le non-dit et le désir d'un monde indéchiffrable : elle ne cherche à prononcer que "[q]uelques syllabes", juste assez "[p]our greffer un peu d'homme / Au monde opaque" (sans pour autant retomber dans un humanisme illusoire), et juste assez fort "[p]our basculer le désir" dans le *hic et nunc* (P, 42). Tutoyant ce dieu qu'elle figure à l'aide d'une "parole basse" (P, 41), Bancquart semble chercher à ne pas lui accorder le statut d'une essence primordiale, lui rappelant qu'il est le résultat d'une opération poétique qu'elle effectue elle-même, humblement, dans et à partir des marges du monde, loin de tout centre existentiel :

> Toi ?
> L'herbe marginale de la ville.
> Toi ?
> Son incantation (P, 42).

Il n'empêche que, dans ce poème, l'espoir de participer à quelque chose de sacré semble se profiler. Et quand bien même la poète ne se livrerait qu'à une sorte d'incantation du monde, ce serait déjà s'aventurer plus loin que d'y inventer la chaleur la plus simple. Les modalités que Marie-Claire Bancquart a si intuitivement et si spontanément adoptées pour répandre le silence, y compris la nomination d'un Dieu absent, semblent commencer à ouvrir chez elle un vibrant espace spirituel qui devient en quelque sorte le signe et la preuve de sa disponibilité : disponibilité face au monde non seulement dans toute sa

matérialité mais aussi dans toutes ses possibilités spirituelles aussi. Sous l'effet imprévisible des modalités qu'il revendiquait, le vœu de malade formulé en 1978 est donc déjà en train d'évoluer sensiblement dans ce recueil de 1981 : les silences créés, en partie, par la nomination de dieux absents semblent mener Bancquart, petit à petit, dans une nouvelle géographie existentielle.

C'est dans cette nouvelle zone si riche d'ambiguïté et d'équivoque qui s'étend entre l'incantation de silences inventés au sein d'un monde précairement aimé et l'intuition d'un silencieux principe divin qui appuierait l'amour croissant de la poète[24], que vont s'élaborer les pages les plus sereines des recueils qui vont suivre Partition – pages qui, sans empêcher des moments d'angoisse réelle et sans nier la douleur d'exister, vont devenir de plus en plus nombreuses chez Bancquart. La poète semble délimiter ce nouvel espace poétique dans Votre visage jusqu'à l'os, son saisissant recueil de 1983. S'adressant, dans le beau poème de ce recueil qui s'intitule "Toi", au "principe masculin" (VV, 57) d'une présence dont l'identité, encore une fois, demeure très ambiguë (est-ce Dieu ? le dieu ? le silence ? le corps ? le monde ?), la poète se propose un projet spirituel étonnant :

> Entrer en religion de toi
> te retrouver
> dans ma terre de bête (VV, 63).

Mais pour ce faire, la poète lui adresse des "paroles recouvrantes" (VV, 57), jouant, me semble-t-il, sur la confusion entre les verbes 'recouvrir' (verbe qui semble privilégier un non-savoir pudique) et 'recouvrer' (verbe qui met l'accent sur la redécouverte et la récupération). A la recherche d'"*un seul mot / très rond indiscernable / parmi les choses rondes*" (VV, 66 ; c'est Bancquart qui souligne), de ce qui serait donc à la fois silence et

nomination, Bancquart semble confirmer et confondre (dans les deux sens de ce mot, me semble-t-il) les deux tendances poétiques qui sont déjà à l'œuvre depuis "Pour une fois le dieu" :

> je te dis :
> un charme.
> C'est un nom d'arbre très ancien autour de la
> maison
>
> je te dis source
> et l'escalier se retourne dans ton rêve
> pour monter au commencement des excès
>
> je voudrais pilonner toutes mes paroles ensemble (VV, 66).

Les images de Dieu que l'on va trouver dans les recueils ultérieurs seront d'autant plus riches qu'elles hésiteront, me semble-t-il, justement entre la fonction d'un nom vide dont la résonance charme les silences créés par la poète et celle d'un nom cherchant impossiblement à désigner le mot indiscernable d'une source éventuelle. Hésitation irrésolue qui semble pourtant d'autant plus apte à ouvrir incertainement et humblement – à une poète de plus en plus amoureuse – et l'espace et le temps, et cela, comme nous le rappelle Michael Bishop, sur un plan aussi spirituel que sensuel[25]. La portée de ce qui a commencé comme un vœu de malade devient donc de plus en plus importante, et pourtant, comme "Pour une fois le dieu" semble l'avoir montré à Bancquart, plus la nomination de Dieu se rapproche du familier et du quotidien, mieux l'absence ainsi désignée semble rendre simultanément possibles et la présence palpable du réel et l'intuition à jamais incertaine de l'éventuelle source de celui-ci. Car c'est dans la mesure où la suggestivité spirituelle du silence s'adapte intimement à l'évidence matérielle du monde qu'elle semble s'avérer pertinente et salutaire pour Bancquart.

Dans cet espace équivoque entre l'incantation esthétique et l'intuition d'une sorte de récupération divine impossible à confirmer, Bancquart cherchera donc à "célébrer cette juste image de l'absence / dans . . . le dieu / non connu", s'inventant des images de dieux absents ou défunts de plus en plus humblement incarnés (OO, 64). Projet poétique encore une fois assez paradoxal que Bancquart articule dans "Vers l'oracle", poème de Dans le feuilletage de la terre, son beau recueil de 1994 :

> Chaque matin nous repartons parmi les dieux dessaisis.
>
> Nous en habillons un, très modeste,
> dieu de la serrure ou du pain tendre (FT, 30).

Et pourtant, c'est lorsque Bancquart effectue cette sorte d'humble travestissement de l'absence divine dans les apparences les plus simples du réel qu'elle ressent vivement non seulement cette impression chaleureuse de "tât[er] tout le jour cette petite douceur de vivre" mais aussi celle de faire "passage / vers l'oracle" éventuel de cette existence que l'on mène dans le monde sensible (FT, 30).

Bancquart est loin de parvenir à tâter toujours ainsi la douceur de vivre et il ne me semble pas qu'elle croie jamais réellement atteindre un quelconque oracle divin. Mais en s'ouvrant un espace poétique où elle peut recouvrir le monde de silences énigmatiques et recouvrer ainsi non seulement la présence du réel mais aussi la possibilité (ne serait-ce qu'à jamais indécidable) d'un principe qui fonderait éventuellement ce réel, la poète semble créer en elle-même l'ouverture spirituelle nécessaire pour pouvoir accueillir, enrichir et assumer de bonne volonté une existence d'autant plus aimée que fermement enracinée dans sa 'terre de bête'. Sans doute est-ce pourquoi Bancquart, en toute lucidité,

ne semble chercher ni à se risquer plus loin dans ces voies, ni à définir davantage ses intuitions.

Mais si la poète continue à parler de Dieu dans ses recueils récents, et toujours sans chercher à le réhabiliter, il me semble que c'est parce qu'elle espère labourer davantage ainsi un espace spirituel et sensuel déjà largement délimité qui, de plus en plus, lui suffit. Les images de dieux incarnés continuent à enrichir le monde de vides et de silences chaleureux et continuent à maintenir ouverte au moins la question d'une force divine au sein du monde, oui, mais dans les recueils des années 1990, ces images semblent surtout permettre à la poète d'affirmer, me semble-t-il, la valeur et la viabilité de plus en plus éprouvée d'une vie qui cherche à se nourrir spirituellement du monde matériel : la vie ici-bas, quoique souvent douloureuse, se montre si riche et parfois si joyeuse que même les dieux, si jamais ils existaient, devraient vouloir participer à cette existence mortelle. Autant que de véhicules de spiritualité silencieuse qui lui permettent de créer une certaine chaleur existentielle, les noms de dieux incarnés au sein du monde semblent donc devenir le signe même de la confiance croissante de la poète, d'une confiance de plus en plus secondée par une expérience personnelle du bonheur : cette modalité devient en quelque sorte un indice de la portée des efforts de la poète.

Peuplent parfois donc ses poèmes récents des images de dieux humanisés qui, de préférence à une virtualité stérile, choisissent la vie des hommes. Ainsi Bancquart se fera des images de plus en plus fréquentes de ce dieu incarné par excellence qu'est le Christ, mais il s'agit d'un Christ vidé de sa signification chrétienne transcendante : il sera mis en scène comme étant heureux de vivre simplement au sein du *hic et nunc* et d'aimer très

humainement les êtres et les choses. Ainsi ce passage de "Tête du dieu", puissant poème que l'on trouve dans La Vie, lieu-dit, le recueil de 1997 de Bancquart :

> Moi, j'aime un homme d'âge
> qui serait resté menuisier
> sans accomplir les Écritures . . . .
> Il a soixante-six ans, il n'est pas le Seigneur
> mais il a pris le fils de son fils par la main
> et, deux fois plus vieux que sa mort,
> il chuchote
> qu'il arrange ce bois en perchoir pour colombes (LV, 78).

Peut-être plus frappants encore, ces moments où, dans ses poèmes récents, Bancquart s'offre des images de dieux malades qui suffoquent dans leur vide d'éternité mais, épouvantés par la souffrance jugée inhérente à l'existence mortelle, craignent ou ne savent pas apprécier à sa juste valeur la vie ici-bas. Car loin d'interpréter de telles images comme une preuve de l'impossibilité de la vie humaine, Bancquart semble y reconnaître ses propres peurs, ses propres hésitations. C'est à ces moments-là que la poète cherche à rassurer tendrement, charitablement, ces dieux malades, timides, ou malavisés, les encourageant de manière émouvante à s'ouvrir, comme elle essaie elle-même de s'ouvrir, malgré tout, à cette vie, à une vie inévitablement pénible, oui, mais remarquablement joyeuse aussi. "Viens, le dieu", extraordinaire poème de Dans le feuilletage de la terre, est peut-être l'exemple le plus saisissant de cet emploi des images de dieux. "On ménagera dieu : / il est triste," affirme la poète à la première page du recueil, et, en effet, la poète semble chercher à porter secours à un Christ revenu sur terre, angoissé, vingt ans après sa résurrection. Saisi d'horreur face au monde sensible, ce Fils de Dieu est plutôt le dieu miséricordieux que Bancquart aurait aimé pouvoir invoquer à l'époque où elle a écrit "Séparation", son premier poème. Quand saint Pierre, étonné de

le revoir, lui demande "'Domine quo vadis ?'" (FT, 42), Jésus, ahuri par "le pourrissement, la misère, / l'enfant malade", et attendri par "l'homme pleurant les ruines de sa / maison" (FT, 41), lui répond qu'il va "vers le déchirement des / [s]iens", qu'il va "vers les massacres . . . . vers la persistance des enfants tristes" (FT, 42). Mais suite à cette déclaration d'intentions charitables, Bancquart affiche initialement son indifférence par rapport au projet du Christ :

> Je ne te demande pas où tu vas. Tu continues
> à nous marquer les routes de souffrance
>
> mais dans la joie, nous ne reconnaissons pas ton
> sourire
> cœur absent
> de notre vie trouée (FT, 43-44).

Car si pourrissement et misère il y a en abondance sur terre, Bancquart peut – et préfère – maintenant y opposer son amour pour ce qu'il y a de fragilement merveilleux dans ce même monde. La douleur, oui,

> mais la douceur des étoffes, mais le brillant des marbres,
> l'oiseau, le chat qui traverse vite,
>
> tout ce qu'un Dieu ne connaît pas, le Dieu inentamable,
> seul, jamais giflé, jamais fou de bonheur (FT, 41).

Mais c'est l'amour qui éclôt chez elle, cet amour éveillé par les silences si spirituellement possibilisants qu'elle a elle-même glissés au sein du monde, qui semble pousser la poète à ouvrir son cœur à ce Christ désolé : "*[p]rête / au dieu / tes miettes de joie*," lui suggère une voix s'exprimant en italique (FT, 46 ; c'est Bancquart qui souligne). Et la poète semble écouter ce conseil, car elle conclut son poème en proposant au Christ (qu'elle surnomme affectueusement 'le dieu') une autre réponse possible à la question inquiète de

saint Pierre, réponse qui rappelle à ce Fils de Dieu attristé qu'il existe tout de même dans l'ici-bas la possibilité de sentir, d'aimer, d'être heureux :

> *'Domine quo vadis ?'*
> *– Vers l'amour saxifrage*
>
> *vers le silence*
> *qui frotte*
> *un roulis d'ailes sur le vent,*
> *viens, le dieu. Je te donne la main* (FT, 46-47 ; c'est Bancquart qui souligne).

C'est à la lecture de poèmes récents comme celui-ci que l'on est saisi par l'importance de l'évolution qui s'est effectuée chez Marie-Claire Bancquart depuis ses premiers écrits et qui continue à se développer. La portée de ses efforts pour inventer la chaleur la plus simple et, plus précisément, de ses tentatives pour tirer du nom vide de Dieu une indéfinissable repossibilisation spirituelle, me semble donc considérable chez cette poète qui, dans son premier poème, disait vivre l'espace "comme une absence" et n'attendait de la vie qu'un "avenir tissé d'aveugle pierre" (M, 9). S'élaborant avec le concours de ces modalités parallèles et complémentaires que nous présente si bien Aude Préta-de Beaufort – l'ellipse, les images de l'indicible, et la réinvention de mythes privilégiant ce qu'il y a de profondément énigmatique dans la vie humaine[26] –, la transformation du nom vide de Dieu en silence libérant semble dépasser de loin les premiers espoirs vacillants de la poète découragée qui prononçait plaintivement en 1978 son vœu de malade. Cette poète qui n'ose presque pas espérer alors même une très modeste mitigation d'une vie insupportablement pauvre en joie, amour et signification, cette même poète, hésitante et incertaine, parvient en fin de compte à effectuer, d'un silence inventé à l'autre, une lente et touchante métamorphose existentielle qui l'initie de plus en plus à un bonheur qui

semble être à la mesure du monde sensible. Et à un tel point qu'elle peut même tendre une main encourageante à ceux qui souffrent comme elle mais n'osent pas encore s'ouvrir à la vie, ici et maintenant.

Ce qui est loin de suggérer que Marie-Claire Bancquart ait accédé par quelque tour de magie à une sorte d'amour extatique et extravagant. Celle qui a tant souffert dans sa propre vie ne serait jamais si irréfléchie que de prétendre vivre une sorte de béatitude mensongère : même dans ses recueils les plus récents, Bancquart fait face sans manières à la douleur, à la solitude et à la misère qui constituent toujours une part importante de l'existence humaine. Seulement, elle semble plus capable de les vivre au moins dans le contexte d'autres moments, tout aussi valables, de profonde joie, de moments rendus possibles par l'intuition et l'expérience d'une imprécise mais riche spiritualité qui semble alliée à l'espace et au temps. Ces moments de bonheur, qui ne nient aucunement la difficulté d'exister, nuancent désormais les sentiments persistants de découragement. Bancquart comprend bien d'ailleurs que cette "[é]nigme" qui s'insinue dans le monde sensible n'est pas possible sans ces mêmes conditions mortelles qui nous font tant souffrir aussi : quand bien même il n'y aurait que "la fête constante" (ce qui est loin d'être le cas chez elle), s'imposerait toujours "l'usure constante" d'un monde passager (OO, 94).

Mais en donnant asile à Dieu – asile qu'elle lui offre en prononçant son nom vide, en l'impliquant ainsi, ne serait-ce que de façon négative, aux silences qui éveillent un amour énigmatique pour les êtres et les choses –, Bancquart réussit à donner sanctuaire moins à un Dieu inexistant qu'à cette part spirituelle de son humanité qui doit s'épanouir un peu si elle veut être heureuse sur terre. C'est à force d'obéir intelligemment à ce

besoin si fondamental, à force de prendre des mesures poétiques susceptibles de faire du monde ici-bas l'objet même de ce désir, que l'œuvre de Marie-Claire Bancquart évolue – incertainement et non sans revers importants –, progressant d'un désolant vœu inaugural d'auto-destruction à un vœu d'inventivité existentielle, et de cet espoir si fragile au sentiment de participer à une "oraison pour une sérénité du vivant" (FT, 103). Qui saurait rester indifférent à ce cheminement d'autant plus touchant qu'il se fait difficilement, honnêtement ? Qui ne serait pas ému par le courage à la fois tendre et tenace de cette admirable poète ?

NOTES

1 On trouvera dans le corps même de mon texte les abréviations qui suivent, accompagnées du numéro de la page pertinente pour signaler la source de toute citation tirée des principaux recueils de Bancquart : M (Mais..) ; PA (Projets alternés) ; MD (Mains dissoutes) ; CT (Cherche-terre) ; MA (Mémoire d'abolie) ; V (Voix) ; P (Partition) ; VV (Votre visage jusqu'à l'os) ; OO (Opportunité des oiseaux) ; OL (Opéra des limites) ; SL (Sans lieu sinon l'attente) ; FT (Dans le feuilletage de la terre) ; É (Énigmatiques) ; LV (La Vie, lieu-dit) ; PS (La Paix saignée précédé de Contrées du corps natal) ; VD (Voilé-dévoilé Fenêtres du temps).

2 Dans le chapitre consacré à Esther Tellermann, j'ai signalé mon intention de féminiser le mot 'poète' à l'aide d'articles féminins, et je me propose de procéder de la même façon ici, démarche que je reproduirai également en ce qui concerne les mots 'professeur' et 'auteur' (tout en ajoutant un 'e' final à ces mots). C'est une décision qui semble m'opposer aux convictions de Bancquart elle-même à ce sujet. Dans une entrevue accordée à la Revue des deux mondes en 1993, Bancquart se déclare plutôt 'un' poète :

> Vous direz qu'il manque à ce que j'écris ici la considération que je suis une femme : je parle du poète et encore du poète, comme si mon sexe ne comptait pas... Vous ne voudriez pas que je dise 'la poétesse', ce qui évoque pour moi le siècle dernier, et le verre d'eau sucrée sur le coin d'un piano ! . . . quand j'écris, dans ce que j'écris, je ne sens pas que mon sexe compte. La mort, l'amour, les mythes, les fruits, les bêtes sont à tout le monde. J'ai toujours cru à l'union plus qu'à la différence. J'ai du 'masculin' en moi, le poète homme a du 'féminin' en lui. La fracture des sexes, c'est une déchirure civile et intime, la plus horrible de toutes ("La parole du poète", 142).

Nonobstant le bien-fondé de ces opinions, je tiens à féminiser les mots mentionnés ci-haut, convaincu que je suis de l'importance de signaler à toute occasion et de toutes les manières possibles la participation si précieuse des femmes à l'activité littéraire et critique.

3 Signalons que parmi d'autres honneurs, Marie-Claire Bancquart est la récipiendaire de plusieurs prix de critique, y compris le prix de l'Essai critique de la ville de Paris, le prix Sainte-Beuve de la critique, le grand prix de l'Académie française et le grand prix 2001 de l'Association internationale des critiques littéraires.

4 Voir la bibliographie en fin de volume pour une liste plus complète des ouvrages critiques consacrés à l'œuvre de Bancquart.

5 Ainsi elle fera les affirmations suivantes lors d'entretiens et d'essais publiés en 1988, 1993, 1995, 1996 et 2001 respectivement : "Incroyante, je place naturellement la Bible au rang (éminent d'ailleurs) des autres mythes" ("Poésie : leçons de choses, mythologie", 144) ; ". . . je n'arrive pas à reconnaître un Dieu ou des dieux qui auraient permis le mal" ("La parole du poète", 138) ; ". . . je ne suis pas croyante au sens orthodoxe du terme" ("Entretien avec Marie-Claire Bancquart", Dalhousie French Studies, 101) ; "la mythologie . . . comprend pour moi le christianisme, puisque je suis agnostique" ("Essai", 13) ; ". . . ce mot [sacré] me gêne parce que notre héritage de civilisation l'identifie avec la croyance en un Dieu personnel, qui n'est pas la mienne" ("Entretien entre Richard Rognet et Marie-Claire Bancquart", 12). Mais même si elle refuse de se prononcer croyante, on peut déjà constater dans ces quatre citations une évolution subtile dans ses réflexions à ce sujet, le refus de Dieu devenant chaque fois moins catégorique.

6 C'est un désespoir violent qui persistera dans les recueils qui suivront Mais... C'est la montée chez elle, à partir d'une impression générale d'avoir été trahie, d'une sorte de rage face à l'existence qui inquiète la poète, par exemple, dans "Suicide" et "Parole", poèmes déconcertants de Projets alternés :

Suicide

Les étoiles
Soutenaient le poids du bonheur

Le ciel
Etait une plaie ouverte

Les mots sortis du cœur
Rejaillirent avec lui-même

Le ciel se retourna comme la peau d'un loup (PA, s.p.)

Parole

Et quand il ne resterait plus rien à dire
Qu'une tristesse d'animal abandonné
Plus rien à commettre que le meurtre du poisson (PA, s.p.) ?

7 Hésitation déjà implicite dans les titres de ses deux premiers recueils, Mais.. et Projets alternés. L'œuvre de Bancquart est celle d'un certain tiraillement entre des possibilités plus ou moins contraires : on trouve dans ces premiers livres et dans ceux qui les suivront au cours des années 1970 une sorte de balancement entre le mépris et une certaine tendresse, tous les deux ressentis avec une véhémence qui trahit l'enjeu existentiel de son projet poétique. De par la variabilité du ton, cette poésie de la première Bancquart ressemble à certains égards à l'oscillation entre dérision et émerveillement qui caractérise celle d'André Frénaud, par exemple. Mais plus son œuvre évolue, plus ces tendances alternées semblent se confondre. Ainsi Michael Bishop semble avoir raison d'affirmer en 1996 que

> [n]ombreuses sont les dualités et tensions qui s'élaborent dans cette œuvre et qui, plutôt de structurer un réseau d'oppositions et de dichotomies, cherchent à témoigner d'une expérience de l'interpertinence, de l'interpénétration, d'une ambivalence, même, où la gamme des apparences et perceptions opère des échanges, des équivalences qui ne cessent de dérouter, mais parfois de réjouir. La précarité et l'abondance, par exemple, coexistent et, coexistant, réussissent à s'étreindre ; les frontières entre amour et gaucherie, douceur et violence, peuvent s'estomper pour céder à des équations plus délicates ; exil et présence, vide et divin retrouvent à certains moments une improbable 'réciprocité de preuves' ("Marie-Claire Bancquart : énigme et clarté", 21).

Il me semble que c'est justement dans la mesure où Bancquart réussit de mieux en mieux à dépasser les oppositions binaires si typiques d'une bonne partie de la pensée occidentale, dans la mesure où elle essaie d'inventer une chaleur simple au sein d'un monde effrayant qu'elle parvient, comme le souligne Bishop, à confondre ces tendances contraires au sein d'une "sérénité du vivant" qui va croissant chez elle (FT, 103).

8 Bancquart emploie le mot humanisme pour la première fois dans un poème de Mémoire d'abolie qui s'intitule justement "Humanisme". Ce qu'elle y évoque, sur un ton décidément moqueur, c'est la 'découverte' plutôt théorique du monde qu'un humanisme peureux semble encourager chez nous :

> L'océan dans la chambre
> Une barque dessus
>
> L'explorateur
> Compare aux meubles
> L'embarcadère
>
> Un temple grec

Plus petit que le canapé
N'entre dans nul décor

Dehors
Les yeux des maisons dorment

Le cœur d'homme emplirait le temple

Il n'en veut pas
Il a perdu ses références en arrière
Devant c'est tout figé

Appartenance
Zéro (MA, 100).

Si l'on se méfie ainsi d'un contact trop intime avec les choses du monde, c'est, comme Bancquart le souligne dans son essai intitulé "Poésie : leçon de choses, mythologie", à cause de son "étonnement devant leur présence indéniable, insistante, et leur autonomie inexplicable" (139). Cet "étonnement [est] vite recouvert" dès un jeune âge, d'après la poète, "par un humanisme souvent un peu abstrait et scolastique" depuis longtemps enseigné dans les écoles ("Poésie : leçon de choses, mythologie", 138). Mais si l'humanisme naît, selon Bancquart, d'un étonnement initial éprouvé face au monde, il semble finir par déclencher non seulement une peur existentielle mais aussi une violence haineuse vis-à-vis du monde. Car "penser qu'on est soumis au même sort que les végétaux et les animaux et que la terre toute entière", c'est "[p]enser à la mort", une perspective le plus souvent terrifiante pour nous (Bancquart, "Entretien avec Marie-Claire Bancquart", Dalhousie French Studies, 103). Ainsi la violence infligée au monde pour le soumettre à notre désir d'absolu, violence que Bancquart dénonce de nouveau dans "Sans nous", poème que l'on trouve quelques pages après "Humanisme" dans Mémoire d'abolie : "L'arbre : une générosité vers l'homme, qui massacre / et s'approprie" (MA, 106). C'est cette domination intellectuelle du monde provenant d'une peur profonde que Bancquart ne cessera de condamner dans sa poésie et ses écrits critiques.

9 L'attente sera fondamentale dans toute l'œuvre de Bancquart et constitue le point de départ philosophique d'autres tentatives poétiques, plus actives celles-là, pour retrouver cet espace habitable qui semble s'être éclipsé dès le premier poème de Mais... Nous examinerons quelques-unes de ces stratégies plus dynamiques dans les pages qui viennent, mais l'acceptation et le consentement implicites dans l'attente du monde sensible seront toujours les valeurs primordiales à partir desquelles la poète essayera de réaliser une nouvelle habitation de l'espace. D'ailleurs, comme le titre de son recueil de 1991 le souligne, Bancquart se sent peut-être finalement sans lieu d'habitation, sinon l'attente elle-même, l'habitation

tant recherchée résidant plus dans l'ouverture au monde que dans la possession de celui-ci.

10 Les premières tentatives de Bancquart aux années 1970 pour privilégier le corps, et cela dans l'espoir de trouver d'autres modalités existentielles que la seule pensée conceptuelle, se fait au même moment où toute une génération d'écrivaines et de philosophes femmes revendique la redécouverte du corps féminin. Luce Irigaray, par exemple, dénonce la pensée rationnelle comme une affliction masculine et vise une habitation plus authentique du monde par le biais d'une habitation plus authentique du corps féminin :

> Notre corps, là ici maintenant, nous donne une tout autre certitude. La vérité est nécessaire à ceux qui se sont tant éloignés de leurs corps qu'ils l'ont oublié. Mais leur 'vérité' nous immobilise, statuées, si nous ne nous en déprenons pas. Si nous n'en défaisons pas le pouvoir en essayant de dire, là ici tout de suite, comment nous sommes émues. (Ce sexe qui n'en est pas un, 213)

Marie-Claire Bancquart, pour sa part, ne développe pas de telles oppositions : le concept est présenté chez elle comme un phénomène non pas masculin mais humain et si elle valorise le corps, ce n'est pas le corps strictement féminin (même si, nécessairement, elle parle de son corps de femme), ne voyant pas dans sa seule féminité corporelle un conduit lui donnant une sorte d'accès privilégié aux particularités du monde. Est-ce de peur d'être confondue avec une idéologie féministe qu'elle considère réductionniste qu'elle ouvre ainsi, Partition, le grand recueil qui fait suite en 1981 à Mémoire d'abolie ?

> *Je ne veux pas jeter la géographie de l'homme*
> *dans les images défendues*
>
> *Je ne veux pas*
> *déclamer en mystère*
> *le corps de la femme*
>
> *C'est à nous deux*
> *la parole*
> *aussi la parabole*
> *de jouissance*
>
> *Nous sommes l'un à l'autre*
> *futur de notre noir*
> *coulant*
> *vers le vif de la vie*
>
> *Nous entrons en espoir*

avec un genre
pas un pas deux pas neutre
un drôle de genre

celui d'un lieu commun
dans l'univers (P, 9 ; c'est Bancquart qui souligne).

11 Si la mémoire d'abolie est peut-être encore plus élémentaire que l'unité primordiale évoquée par Nietzsche, c'est sans doute tout d'abord parce qu'elle se situe non pas dans l'"*ivresse*" d'un inconscient collectif (La Naissance de la tragédie, 21 ; c'est Nietzsche qui souligne) mais dans la mémoire quasi cellulaire du corps. Mais l'origine qui fascine tant la première Bancquart semble se distinguer de l'unité nietzschéenne dans la mesure où elle semble souvent détourner la poète d'un présent angoissé pour mieux privilégier un passé serein :

> Contemplant notre terre
> comme puits à tessons . . .
> nous attendons le bang inverse (OL, 99).

La violente unité primordiale de Nietzsche, par contre, semble évoluer en sens inverse selon une "universelle aspiration à l'apparence" apaisante (La Naissance, 32) :

> . . . je me sens enclin à admettre, du point de vue métaphysique, que l'être véritable et primordial, éternellement souffrant et contradictoire, a besoin en même temps de la vision ravie et de l'apparence radieuse pour trouver son repos (La Naissance, 32).

Il me semble pourtant que petit à petit, et surtout à partir de Mémoire d'abolie, Bancquart se rapproche à certains égards de cette conception plus optimiste des apparences particulières et du pouvoir médiateur de l'art postulée par le jeune Nietzsche.

Voir "Les à rebours poétiques de Marie-Claire Bancquart ou la mémoire et la poésie", l'étude de Karen Bouwers, pour une bonne discussion de la mémoire corporelle de Bancquart.

12 La tension entre le désir impossible d'une paix quasi inconsciente et l'acceptation lucide de la nécessité de continuer, difficilement, à interroger le monde immédiatement présent persistera chez Bancquart, même si – nous allons le voir – ce conflit semble commencer à s'apaiser à partir de Mémoire d'abolie, l'expérience du réel devenant plus sereine. Ainsi trouvera-t-on dix ans plus tard dans Opéra des limites, comme le souligne Monique Petillon dans "La violente sérénité de Marie-Claire Bancquart", cette même nostalgie de l'"inexpérience' et, finalement, ce même refus :

J'écris le pugilat des eaux et la rencontre des nuages
mais je désire
une chambre adoucie de bois
loin
dans la profondeur des villes.

Et dans la chambre
un œuf.

Dans l'œuf
cette main lasse
d'écrire la prison des mers
se retrouverait germe
avec les seins le ventre
les lèvres de la femme

rattrapant à rebours
douceur d'inexistence (OL, 10).

13 Ce n'est pas la première fois que Bancquart se demande si c'est en fait une certaine recherche imaginaire qu'elle doit faire pour être plus heureuse. Trois ans plus tôt, dans "Biographie" (important poème de Mains dissoutes dont le titre même le rapproche de "Vie"), Bancquart devine ce qui lui permettrait éventuellement de préférer le *hic et nunc* à la remontée vers une origine anonyme :

Et moi qui dus choisir espace au lieu de temps
Pierre et non souvenir
Invention de baisers – n'en ayant d'héritage (MD, s.p.).

Et se trouvant, effrayée, dans "Conscience prise" de Projets alternés, face à "[s]a vie / Pour une fois pure crue nue", Bancquart se demande si l'acte de rêver de nouveau le monde, quelque faux qu'il puisse paraître, ne serait pas existentiellement prometteur et, curieusement, plus fidèle à la vie :

Souviens-toi de tes fausses fidélités
De l'hésitation que tu n'as pas menée à terme
De l'amour fabriqué
Du silence
Qui se voulait couvercle à mystères
Des rêves fuis pour la gagner
Gagner ta vie
Ta vie déjà évanouie (PA, s.p.).

Mais comme nous allons le voir, le vœu de malade que l'on trouve dans "Vie" sera suivi de poèmes qui semblent chercher à enfin mettre vraiment à l'épreuve les possibilités de cette inventivité soupçonnée.

14 Cela dit, je ne voudrais nullement simplifier la difficile et lente évolution chez Bancquart vers une sérénité du vivant qui est loin d'être ininterrompue et encore moins triomphale. S'il est vrai que les premiers recueils démolissent les illusions chrétiennes et humanistes auxquelles la poète croyait peut-être, et si je crois fermement que "Vie" est un poème décisif dans l'œuvre de Bancquart, la poésie qui précède et suit ce texte est particulièrement complexe, oscillant de façon imprévisible entre la joie et le dégoût, entre la nostalgie persistante des origines et l'intuition d'inventions poétiques qui rendraient le moment présent plus habitable. Comme Dominique Sorrente le souligne, Bancquart est "tout (*sic*) à tour, parfois en même temps, la révoltée, la malicieuse, la pensive ou l'aimante" ("Marie-Claire Bancquart ou le tiroir des gravités", 36).

Si Aude Préta-de Beaufort a donc raison de suggèrer que dans "les premiers livres, Votre visage jusqu'à l'os (1983) inclus, violence et détestation accompagnent l'étrangeté du monde, d'autrui et de soi-même", ("Bientôt vous devenez une île heureuse", 72), il me semble que l'on ne peut pas affirmer que c'est "à partir d'Opportunité des oiseaux, en 1986" que "les 'célébrations' s'affirment", "[c]omme si le travail des premiers livres n'avait eu d'autre rôle" que de "fai[re] table rase des mythologies usées" ("Bientôt vous devenez une île heureuse", 75). L'équilibre chez Bancquart entre détestation et célébration est toujours subtil et instable, mais je crois que c'est plutôt à partir des derniers poèmes de "Marges" parus en 1978 que la dose de célébration augmente petit à petit chez Bancquart (mais toujours de façon hésitante et non sans diminutions fréquentes). Je vais montrer que c'est le développement d'une poésie de plus en plus active et proprement créatrice qui permet cette évolution.

15 Essayant de s'expliquer, lui aussi, l'évolution chez Bancquart vers une habitation plus joyeuse du monde, Sorrente semble en effet tourner autour des mêmes idées. "Dans l'étirement des livres, où va la poétique de Marie-Claire Bancquart ?", se demande Sorrente en 1996 ("Tiroir des gravités", 38). Il est vrai que le "précurseur langage nu des malédictions n'est pas ôté", et pourtant "[s]i 'la vie s'enroule', l'acte d'écrire lui imprime parfois des formes légères, imprévues ou fantasques" ("Tiroir des gravités", 38). D'après Sorrente, "[i]l y a à proprement parler une imagination poétique en travail" chez Bancquart ("Tiroir des gravités", 36) une imagination qui, traversant le "lieu d'expérience concrète", "nous conduit entre découverte et invention" ("Tiroir des gravités", 39). Mais c'est parce que Bancquart "ne dévoilera pas ses doubles fonds", que ses poèmes semblent réussir à "séjourner dans la figure de l'ouvert" ("Tiroir des gravités", 39).

16 Deguy a dit de façon mémorable lors d'un entretien qu'il a accordé en 1996 à la revue Prétexte qu'"avec la présence, ce qui est difficile et essentiel, c'est comme

pour le silence, de la faire" ("Entretien avec Michel Deguy."). Comme Deguy, Marie-Claire Bancquart semble deviner que c'est en créant du silence que l'on risque de mieux convoquer la présence. Mais s'"il ne s'agit pas seulement de se taire", comment "[f]aire le silence" ? ("Entretien avec Michel Deguy.") ? L'œuvre de Bancquart constituera une tentative risquée pour dire le silence, tentative d'autant plus saisissante qu'elle ne cherchera jamais à sortir du paradoxe qui la fonde.

17 "Quand je peins, c'est toujours de l'autre côté de la vie . . . . / J'invente. J'échange," affirmera donc Bancquart en 1994, prolongeant toujours cette esthétique de l'irreprésentable et de l'inatteignable (FT, 70). Bien que ce soit avec une nuance indéniable d'ironie que Bancquart prononce ces vers (elle les place non seulement dans la bouche d'un peintre masculin mais aussi dans un poème qui s'intitule "Désespoir du peintre") et que cet acte ne mène à aucune communion extatique (le dernier mot du peintre : "Je reste seul"), cette tentative n'en semble pas moins valable (FT, 70). Le dernier vers est peut-être rassurant, en fin de compte : comme Michael Bishop le souligne dans son compte rendu de Dans le feuilletage de la terre, il n'y a aucun principe de transcendance unitaire à l'œuvre chez Bancquart, mais plutôt "a residual, intuited sense of the possible integration into what we currently imagine being to be, of its shimmering otherness, half-forgotten, half-discarded, caught, Bancquart feels, in the painful yet salvatory opaqueness of that merest of things we call a poem" (147). Si le sentiment d'une union durable avec un monde habité de silence reste problématique chez Bancquart, demeure possible, par contre, une expérience du réel qui est fuyante, oui, mais plus intense, plus généreuse : "Parfois, je touche un fruit, un sein. Je rêve qu'ils / suffisent à remplir un tableau" (FT, 70).

18 S'appuyant lui aussi sur les remarques avec lesquelles Bancquart présente Mémoire d'abolie, Bishop signale que c'est justement ce don du non-dit que la poésie de Bancquart veut offrir au monde :

> Marie-Claire Bancquart has . . . a clear, if necessarily elliptical project in mind with Mémoire d'abolie. "Écrire : pour le désordre du monde", she states . . . . Such a programme is, primarily, a project *for* what is . . . . Poetic language finds itself in the paradoxical position of pointing, falteringly, to what it is not, to what it cannot represent, being merely – but crucially – sign: the logic of externality (:'treeness'), the logic even of the self's physicality (:'blood'), the logic of, not merely thought, but exquisite emotion ('love') ("Marie-Claire Bancquart", 131).

Mais comment ces indices poétiques de l'indicible risquent-ils "to occasion a possession, here and now, of one's mortal, ephemeral possibility ("Marie-Claire Bancquart", 131) ? C'est qu'ils constituent le signe même de ce désir de ne pas

entrer en négation que Bishop souligne chez Bancquart, de ce désir de dépasser "a consciousness of spatial, temporal and ontological minimality" :

> [s]uch veering, through minimalness, residualness, away from negation towards self's / all selves' positiveness, requires an 'improvisation' . . . and an 'intuition' . . . leading not surprisingly to the ellipses we have seen Bancquart hold inevitable, poetically ("Marie-Claire Bancquart", 133).

19 Bancquart articulera assez explicitement dans son poème très récent intitulé "Corps Talisman" ce désir de vivre, au sein du réel corporellement disponible, quelque chose qui soit de la même intensité spirituelle que la foi religieuse. Se servant de l'image d'un rythme circonscrit et, par conséquent, absent ailleurs, Bancquart affirmera la force spirituelle qu'elle espère tirer d'un monde habité d'une dimension indisponible :

> Voici ton rythme
> circonscrit
> pourtant de présence appuyée
> comme l'auréole autour de l'agneau
> dont on peut rêver qu'il ne serait pas le Christ-Dieu
> mais
> de sainteté concurrente
> n'importe quel petit de brebis
> un peu sale
> ébouriffé (52-53).

Nous allons montrer que ce sera, au moins en partie, en invoquant le silence qui semble habiter le nom de Dieu que Bancquart cherchera à faire sentir cette sainteté concurrente. Nous verrons aussi que Bancquart finira parfois (comme semble le suggérer ici l'image assez ambitieuse d'un 'rythme') par se demander si ses figures d'absence ne frôlent pas en fait un très simple principe qui organiserait, indiciblement, le réel.

20 C'est dans un poème de Cherche-terre, le recueil de 1977 qui précède Mémoire d'abolie, que Bancquart emploie ce mot pour la première fois pour évoquer une sorte d'éventuel mystère primordial :

> La belle absence de langage
> Un plaisir au bleu
> De l'énigme
> Qu'on mange frais pêché de l'eau (CT, 73).

Si elle n'utilise pas le mot 'énigme' en conjonction avec le nom de Dieu ici, il est tout de même intéressant qu'elle situe déjà l'énigme dans le non-dit, dans le réel

le plus immédiat. Mais c'est dans Mémoire d'abolie que la poète va songer à écrire elle-même le silence qui donnerait lieu éventuellement à une énigme tout aussi revitalisante.

Le mot 'énigme' se présentera dans presque tous les recueils ultérieurs de Bancquart. On le trouvera trois fois, par exemple, dans Partition (aux pages 15, 154 et 188), son recueil de 1981 ; il apparaîtra sous forme adjectivale dans le mouvement final de Votre visage jusqu'à l'os (1983) qui s'intitule "Félicités énigmatiques" ; et cet adjectif constituera le titre même de son beau recueil de 1995, Énigmatiques. Il est loin d'être fortuit, me semble-t-il, que la tendance à pouvoir figurer une énigme au sein du monde correspond étroitement à la sérénité croissante de la poète.

21 Ainsi trouvera-t-on ces titres et vers prometteurs, par exemple, dans les dernières pages du recueil : "Paix" ("Voix atténuée / de vieille maison / pour irriguer l'attente", (MA, 168)), "Suite" ("Possible de tourner en quête la stupeur, si des / paroles voulaient bien dire autre chose qu'elles" (MA, 169)), "Vie" ("Toute clairière étend l'espace de mon corps" (MA, 173)), "Plaisirs" ("Plaisirs à débattre / Médiation des oiseaux vers les demeures du paysage . . . . / Silence / notre gravitation commune" (MA, 175)), "Bonheur" ("Flottements d'espaces jumeaux / Entre souffle et parole" (MA, 179)), "Prise" ("ici la stricte mesure des corps, le / tir à vue sur l'imaginaire . . . . / La joie / n'est pas de l'an prochain. Elle se fait reconnaître au gris empli et désempli du ciel" (MA, 184)). Et s'adressant dans le si beau poème qui clôt le recueil à une présence tutoyée énigmatique, la poète affirme la richesse existentielle qu'elle croit tirer de la nouvelle inventivité silencieuse qu'elle pratique au sein du monde :

En forme de toi
Sous
L'amoncellement des chemins
Sous la maison de ciel battu

En forme de toi
vers le début d'un jour
A voix basse

J'invente l'axe d'un corps

J'écoute son espace gagner les choses
parce que tu
comme l'eau m'envahis

Autour
La terre
Qui va loin (MA, 187 ; c'est Bancquart qui souligne)

22 La poète se servira de la même façon du nom 'le dieu' pour désigner une présence qu'elle tutoiera dans plusieurs poèmes ultérieurs : "Célébration" (Opportunité des oiseaux, 1986) et "Viens, le dieu" (Dans le feuilletage de la terre, 1994), poèmes que nous allons considérer plus tard dans le présent chapitre, en sont des exemples. Bancquart utilisera 'le dieu' pour évoquer des entités à la troisième personne aussi dans ses recueils à venir, mais l'un et l'autre procédé semblent relever d'un effort global pour essayer d'enlever au silence qui habite le nom de Dieu toute dernière trace de l'idéologie chrétienne, pour rendre ce silence plus familier, mieux adapté aux choses familières au sein desquelles la poète cherche à l'encastrer.

23 Ainsi, peut-être, Bancquart pourra se proposer quelques pages plus tard que

> Dieu sur sa toile aurait fixé
> le grand espace
> d'une révélation (P, 37).

Si la poète estime toujours que Dieu "[n]'a pas tenu devant les hommes" sa promesse (P, 37), elle se demande pour la première fois si

> sa preuve
> il l'a effilochée en devinette
> dans un nuage
> ignoré
> de son tableau (P, 38).

Evidemment, en figurant Dieu comme un peintre qui valorise l'invisible, Bancquart réduit sensiblement l'écart entre l'éventuel travail de ce 'Dieu' largement déchristianisé et son propre travail esthétique d'inventrice de silences. Ce qui tempère les réponses que la poète espérerait éventuellement obtenir de l'humble questionnement qu'elle commence à poursuivre sur l'organisation de l'espace :

> il y a
> l'osier des lèvres
> la poussiéreuse mort
>
> mais quelle relation
> d'eux à l'arbre ?
>
> d'eux entre eux ?
>
> d'eux
> en eux ? (P, 37).

Mais c'est la vague intuition d'un ordre inconnu et simple qui serait à l'œuvre dans le monde qui poussera la poète à se demander plus loin dans le recueil si nous "dessin[ons] la forme / de notre existence / pour un spectateur ignoré" (P, 91), et s'il n'y a pas au sein de l'existence "battement crépuscule / de Lui à Lui" (P, 92).

24 Pour éviter de donner l'impression que je fais trop de cas d'un seul poème, je signale quelques autres pages de Partition qui semblent confirmer cette tension naissante entre création et découverte. D'une part, Bancquart affirmera dans Partition que

> nous ignorons s'il est
> d'autres cultes
> pour magnifier monde carré
> ciel de courbe parfaite
>
> nous
> déportés
> nous adorons ce peu de Dieu
>
> en figures mal régulières
> inscrites
> dans une ellipse non fermée (P, 158)

De l'autre, elle commencera à se demander si sa parole ne tend pas en fait vers quelque chose d'irréductible et de fondamentalement rassurant qui serait là, au monde, depuis toujours. "*Sinon le début d'un acte de foi, que serait-ce ?*" hasarde-t-elle dans un poème qui s'intitule justement "Irréductible", poème de Partition que l'on trouve dans le mouvement que Bancquart appelle "Art poétique" (P, 120 ; c'est Bancquart qui souligne). Supposition de l'irréductible qu'elle défend en affirmant que "[*s*]*'il n'y avait rien, l'espace nous suffirait*" (P, 120 ; c'est encore Bancquart qui souligne). Faudrait-il donc "[*s*]*ur terre / à pommiers, procéder rituellement*" plutôt que façon inventive ? (P, 120 ; c'est encore Bancquart qui souligne).

25 Bishop saisit tout à fait la riche conjoncture qu'habite cette parole dont l'hésitation entre inventivité et divination semble l'ouvrir d'autant mieux à l'amour du réel :

> Whilst the extensive poetic work of Marie-Claire Bancquart . . . may be said to represent an unfulfilled spiritual quest in which the 'angelic' and the 'divine' remain just imaginative constructs or fleeting, exploratory intuitions, it should not be assumed that her work is ethereal, purely speculative, or ungrounded. Indeed the opposite is true. Marie-Claire Bancquart can give attention to the

> marvellously banal and rich phenomena flooding every so easily 'forgotten instant' as Jacqueline Risset would put it . . . ("Women poets of the twentieth century", 216).

26 Frappée par la "réappropriation du mythe" qui se fait chez Bancquart depuis une quinzaine d'années ("Bientôt vous devenez une île heureuse", 75), Préta-de Beaufort se demande pourquoi "[à] partir d'Opportunité des oiseaux (1986) nous trouvons Dieu, le Christ, l'Ange, Jonas, Ulysse-Personne chez le Cyclope, Orphée et Eurydice, le Minotaure, Oreste, Icare . . ." ("Bientôt vous devenez une île heureuse", 79). Il me semble qu'elle a tout à fait raison de comprendre ce développement comme un aspect particulier d'une plus grande poétique cherchant à favoriser le non-dit spirituellement libérateur : "ellipse et mystère vont de pair avec un recours au mythe conçu, non pas comme un objet de croyance ou de certitude, mais comme un approfondissement de l'énigme" ("Bientôt vous devenez une île heureuse", 80).

CONCLUSION

Nous venons de considérer dans toute leur particularité les visées fort différentes de cinq poètes contemporains, visées qui impliquent des modalités chaque fois spécifiques et dont la portée peut varier énormément. Comme je l'ai proposé dans l'introduction à la présente thèse, il vaut sans doute mieux que l'on fonde toute analyse générale de la poésie sur des études approfondies d'œuvres particulières, et que l'on interroge chaque œuvre à part tout d'abord, car l'expression poétique n'a peut-être jamais été ressentie comme plus précaire, plus relative, plus nécessairement individuelle que dans notre époque où semble définitivement manquer la possibilité d'une vérité absolue.

Il est néanmoins vrai que chaque 'dispositif' poétique, pour reprendre le mot de Jean-Michel Maulpoix, s'inscrit dans une gamme d'expériences poétiques co-existantes et modifie forcément cet éventail de paroles. Il est donc à la fois possible et souhaitable de confronter les efforts de ces poètes pour vivre et écrire dans un monde sans solidité épistémologique avec ceux de leurs confrères et consœurs, une telle démarche risquant de nous faire mieux apprécier l'apport de ces poètes à cette incertaine expérimentation existentielle qu'est la poésie contemporaine.

Je voudrais donc essayer tout d'abord ici de méditer la poésie qui constitue l'héritage le plus immédiat de ces cinq poètes, disons la poésie qui s'est écrite après l'apogée du surréalisme, en reprenant les questions soulevées dans l'introduction portant sur la possibilité d'une ouverture à l'existence du *hic et nunc* en l'absence de vérité décidable. Evidemment, étant donné la pullulante activité poétique de la dernière moitié du XX^{e} siècle autour de cette problématique, ma conclusion sera forcément trop brève

pour mener cette analyse en profondeur. Je me propose donc plutôt de considérer les positions saillantes adoptées vis-à-vis de cette question par cinq poètes majeurs de cette époque récente : Raymond Queneau, Denis Roche, Francis Ponge, André Frénaud et Yves Bonnefoy[1]. Bien que télescopée, cette petite géographie nous donnera quelques jalons pour mieux situer la parole des cinq poètes plus jeunes que nous venons d'examiner. S'il s'agit, évidemment, de poètes très connus, je crois tout de même utile d'introduire chacun en citant quelques vers ou proses emblématiques qui rappelleront sans doute mieux que moi leur position vis-à-vis d'un ici et maintenant incertain.

Raymond Queneau

"Cent mille milliards de poèmes"

Mode d'emploi

> C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé Têtes folles que par les jeux surréalistes du genre "Cadavre exquis" que j'ai conçu – et réalisé – ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre) (Œuvres complètes, 333).

C'est en effet une grande ouverture que semble viser "Cent mille milliards de poèmes" et, plus généralement, l'Ouvroir de littérature potentielle – ou l'Oulipo –, le groupe de recherche que Raymond Queneau et François Le Lionnais mirent sur pied avec quelques autres membres fondateurs en 1960. Mais c'est bien avant ce poème et cette date que Queneau commence à évoluer vers la poétique de la contrainte formelle qu'il a développée avec ces confrères oulipiens. Profondément sceptique à l'égard de ce qu'il

estime être la prétention plutôt superstitieuse et arbitraire du poète romantique ou surréaliste à la vérité, Raymond Queneau affirme dès la fin des années 1930, que "[l]a réalité est une terrible dévoreuse de systèmes, surtout lorsque ceux-ci ne sont guère que des 'vues personnelles'" qui subjuguent et suppriment notre appréciation lucide du monde (Le Voyage en Grèce, 203). Pour essayer de maintenir la pertinence, "la non-gratuité de l'art", Queneau préconisera ainsi une parole qui cherche à s'ouvrir d'autant plus objectivement, d'autant plus librement à l'existence qu'elle se soumet à des contraintes sciemment imposées, à des critères de production impersonnels, qui sachent confondre la tendance poétique à construire des cosmogonies personnelles : car celui qui écrit "en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore" (Le Voyage en Grèce, 94).

Mais loin de se présenter comme un geste autrement initiatique à la vérité ou comme une nouvelle variété de formalisme sécurisant, la parole oulipienne cherchera, par la contrainte même, à nous obliger à sortir de nous-mêmes, à nous ouvrir à l'existence dans toute sa vertigineuse potentialité. Car si, comme Noël Arnaud le dit, "un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte" (Bens, Ou Li Po, 11), cela ne veut pas dire que le poète ne cherche à interroger que son texte : au contraire, c'est justement la contrainte même qui empêche le poète et son poème d'imposer au monde une interprétation réductrice. Queneau semble insister sur ce point (son humour ne faisant que renforcer le sérieux de son propos) dans "Pour un art poétique (suite)", 'recette' de 1957 qui anticipe déjà le mode d'emploi contraignant qui sera cher aux Oulipiens et qui, d'être justement une recette, risque d'être d'autant plus apte à créer une parole vraiment

ouverte sur l'existence de l'ici et du maintenant qu'elle est impersonnelle et soumise à des régularités formelles[2] :

> Prenez un mot prenez-en deux
> faites-les cuir comme des œufs
> prenez un petit bout de sens
> puis un grand morceau d'innocence
> faites chauffer à petit feu
> au petit feu de la technique
> versez la sauce énigmatique
> saupoudrez de quelques étoiles
> poivrez et puis mettez les voiles
>
> où voulez-vous en venir ?
> À écrire
> Vraiment ? à écrire ?? (Œuvres complètes, 270).

Et si on demande aux lecteurs et lectrices, comme Queneau le fait en 1961 dans "Cent mille milliards de poèmes", cette première "machine à fabriquer des poèmes" oulipiens (Œuvres complètes, 333), de multiplier exponentiellement les façons d'apprivoiser le poème en en re-combinant les vers selon certaines règles, on pousse la logique du geste oulipien à son terme : chaque multiplication des versions possibles du poème confère à chacune d'entre elles une relativité toujours plus parfaite, plus objective, ce qui empêche de mieux en mieux le poème d'exclure aucune particularité, aucune interprétation du *hic et nunc*.

Ouvrir la parole toute grande en l'apprivoisant, en la soumettant à des contraintes objectives : comme semble le comprendre Jacques Roubaud, le plus connu des Oulipiens actuels, ce geste, dont le paradoxe n'est qu'apparent, est en fin de compte un très grand acte de consentement à l'existence, à une existence largement laissée telle quelle par le poème[3]. Les Oulipiens limitent volontairement la capacité (illusoire, diraient-ils) de la langue à manipuler sciemment l'existence pour avancer, une main liée, pour ainsi dire,

vers le pullulement non mitigé du monde, vers la potentialité illimitée des interprétations, que cet acte donne lieu à l'extase ou au désespoir. "[Ç]a a toujours kékchose d'extrême / un poème", propose Queneau dans son "Pour un art poétique" (Œuvres complètes, 106), et effectivement la poétique oulipienne semble affirmer la possibilité (ou, alternativement, la nécessité) de vivre l'existence du *hic et nunc* dans toute sa particularité infinie, sans la simplifier, sans la faire passer à travers le tamis linguistique et conceptuel d'un langage faussement organisateur. C'est ainsi, me semble-t-il, que Jacques Bens, membre fondateur de l'Oulipo, peut défendre l'extrême ouverture de la poésie soumise à la contrainte :

> . . . si l'on se mettait à considérer que la *potentialité*, plus qu'une technique de composition, est une certaine façon de concevoir la chose littéraire, on admettrait peut-être qu'elle ouvre sur un réalisme moderne parfaitement authentique. Car la réalité ne révèle jamais qu'une partie de son visage, autorisant mille interprétations, significations et solutions, toutes également probables. Ainsi, le regard potentiel sauvera l'écrivain, aussi bien de l'hermétisme de salon que du populisme de banlieue, tous phénomènes qui, de nos jours, gâtent sa plume et son inspiration . . . . voici des œuvres qui s'enrichissent à chaque lecture, qui enflent, qui foisonnent . . . voici des gens et des villes qui se mettent à vivre, à bouger, à s'étendre . . . voici des iris où vos rêveries feront aisément naître, si vous avez une ombre de goût pour l'horticulture, une poignée de fleurs bleues (Oulipo, Atlas de littérature potentielle, 33 ; c'est Bens qui souligne).

Denis Roche

"Forestière amazonide"

> L'adrénaline
> Le dindon
> Valse-risette
> Le numéro 32 de la planche c'est 'la prune Monsieur-Hâtif'
> Il mourut sans avoir terminé son traité de chirurgie
> Substantivement et au féminin d'archéologue
> On utilise quatre catégories de ponceuses
> Dont le nom ne s'applique plus qu'au pays

Habité par les souabes
Le nom vulgaire de fétouque dorée m'échappe
Grand tambour de nègres d'Afrique
Bédarrides
Cette ode entre parenthèses raccommodée
Plus loin Boileau (13).

S'il existe, comme je l'ai proposé dans mon introduction, depuis le déclin du surréalisme un effort global et fondamental pour revenir au monde ici-bas, il me semble que cette ouverture n'est peut-être, paradoxalement, nulle part plus grande, plus inconditionnelle, que chez les poètes dits textualistes, dont Denis Roche serait peut-être l'écrivain le plus emblématique. Car comment faire le tri ou mettre de l'ordre dans ce foisonnement irrépressible de phénomènes, de sensations, d'émotions et de pensées qui constitue l'existence ? La question se pose en sourdine, me semble-t-il, dès cette première page des œuvres complètes de Roche que je viens de citer. "Le problème du choix est impossible", se dit Roche en 1963 dans l'avant-propos si important de Récits complets (50), et d'autant plus impossible que la poésie lui semble loin d'être en mesure de l'aider à structurer ce désordre. L'acte d'écrire étant pour lui l'expérience de l'"intervalle" (52), du "décalage" (50) et du "dérapage'" involontaire (53), Roche estime qu'"il n'y a plus lien de sujet ou de discours" (53), ni vérité que l'on pourrait définir positivement : car "[t]ous les problèmes de la poésie se ramènent à un problème de signification" (50).

Ce qui n'est pas dire que la parole poétique est inutile. Au contraire, elle est d'autant plus précieuse qu'elle s'en trouve élargie, infiniment plus ouverte : largement dépourvue de signification sciemment déterminée et devant se construire "sans arête, sans fil conducteur", sans principe organisateur (50), "la poésie doit tout mettre en œuvre

pour arriver à ses fins, aussi bien l'expérience intérieure du poète que la réalité environnante, aussi banale soit elle", dira Roche dans l'avant-propos de son poème de 1962 intitulé Forestière Amazonide (9). Ainsi

> Du matériau poétique constitué d'événements fantastiques, de phénomènes quotidiens, d'objets décriés, ou de chaussures à clous, le poète tire une quantité de langage insensée (9).

Ou, comme Roche le dit dans Récits complets, le poème "est un moment", et non seulement un moment "mais un moment multiplié avec toutes les incidences que comporte le cheminement du moment au milieu des circonstances de création et de 'succession' des vers" (53). Si "la poésie n'a d'importance que par l'acte créateur qu'elle suppose" (9), c'est parce que cet acte effectue, par son manque de signification solide et de critères de sélection, une ouverture totale, répondant d'autant mieux ainsi au "'besoin de dépossession de soi' qu'implique l'œuvre d'art" (50). La fin de l'acte poétique serait donc de nous rendre

> participant d'ailleurs, d'un ailleurs non pas lointain comme le laisse supposer généralement un tel mot, d'un ailleurs qui n'est pas projeté dans un espace sans lien avec le nôtre, mais qui est simplement l'ailleurs du proche en proche (49).

Et puisque cet acte de création libre s'effectue réellement dans le passage du temps, "le poème porte en lui," selon Roche, "le germe des traversées rapides" (51-52).

Si c'est en se livrant à la création poétique que l'on vit cette expérience d'un ailleurs très proche qui se prolonge dans le temps, on n'arrive ni à dire ni à refuser cette expérience "intraduisible" dans le poème (54) : "[o]n ne met pas le doigt dessus : on 'sent' la chute, on la sent bonne, ou pas bonne, c'est tout" (54). L'acte poétique de Roche est donc un acte de très grand consentement, consentement qui semble possible

grâce à l'expérience quasi mystique d'une vérité qui reste négative : la poésie qui se module selon la "constante de la création" libérée des contraintes de la signification (53) nous ouvre sûrement – comme nous le rappelle utilement James Sacré – à la surgissante richesse de l'expérience du *hic et nunc*, nous livre au "vertige de la confrontation espace-temps avec le plus d'intensité" (51)[4], à un tel point que

> le moindre geste, la moindre marche de la chambre à la cuisine prennent des allures de cérémonial, avec toute l''empreinte' (au sens biologique) de signification, de rite, que cela comporte. Il nous reste pour quelques minutes cette fascination devant le désordre temporel, où la réflexion n'était plus que le rebond sans lois où nous étions si manifestement à l'aise qu'aller d'un pas tranquille sans plus sentir que nous 'devrions' être sujets à la dimension, à la douleur de la marche, de l'approche des gens aimés, du geste pour saisir un objet de convoitise, revêtait cet air d'innocence que donnent les allées bien plantées d'un parcours terrestre où l'on peut parler de jeux d'eau ou de robes, sans angoisse (51).

Francis Ponge

"Le Savon"

> Si je m'en frotte les mains, le savon écume, jubile...
> Plus il les rend complaisantes, souples,
> liantes, ductiles, plus il bave, plus
> sa rage devient volumineuse et nacrée...
> Pierre magique !
> Plus il forme avec l'air et l'eau
> des grappes explosives de raisins
> parfumés...
> L'eau, l'air et le savon
> se chevauchent, jouent
> à saute-mouton, forment des
> combinaisons moins chimiques que
> physiques, gymnastiques, acrobatiques...
> Rhétoriques ? (Le Savon, 17).

Sensiblement différente, rien que dans ces vers emblématiques, est l'ouverture à l'ici-bas incertain qui caractérise la poétique de Francis Ponge. Mais comme Queneau et

Roche, Ponge se méfie lui aussi de la poésie qui se veut non seulement subjective mais conceptuellement vraie. Ainsi il dira dans "My Creative Method" :

> Vouloir donner son opinion pour objectivement valable, ou dans l'absolu, me paraît aussi absurde que d'affirmer par exemple que les cheveux blonds bouclés sont plus *vrais* que les cheveux noirs lisses (Méthodes, 10).

Très conscient de l'incertitude qui déstabilise l'existence humaine du XX^{e} siècle, Ponge trouve les idées peu solides, leur inconsistance lui "procur[a]nt quelque écœurement, ou nausée" (Méthodes, 24) : car cette "inconsistance, ce côté lâche et inquiétant des idées . . . j'en souffre *moi-même :* c'est moi-même qui suis défait, qui n'existe plus qu'à peine, qui me juge réfutable, humilié" (Méthodes, 21). Les objets, par contre, lui semblent jouir d'une évidence à la fois séduisante et rassurante :

> Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur . . . . emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin. Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre, leur côté : 'cela ne s'invente pas (mais se découvre)' . . . tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon *prétexte* (Méthodes, 12 ; c'est Ponge qui souligne).

Mais ce n'est pas du tout avec la confiance presque inconditionnelle, avec le consentement presque sans bornes d'un Queneau ou d'un Roche que Ponge va accueillir ces phénomènes. La présence forte et solide des choses ici et maintenant emporte immédiatement la conviction du poète, oui, mais Ponge, homme d'une rationalité exemplaire, ne saurait pas s'en contenter : cette curieuse évidence des choses est justement le prétexte de poèmes qui chercheront à penser l'objet en mots, qui chercheront à "*s'objecter*", à "se poser objectivement" vis-à-vis des choses, se montrant ainsi, si possible, "plus touchants . . . que les objets naturels, parce qu'humains ; plus décisifs,

plus capables d'emporter l'approbation" (Méthodes, 17). Car si certaines qualités de l'objet sensible retiennent l'attention du poète, Ponge estime (avec quelque hésitation) que, "pour les rendre plus frappantes et susceptibles d'approbation", il faut, "dans une mesure importante", "tendre à l'abstraction de ces qualités" (Méthodes, 18). Mais en fait, il s'agit chez Ponge de donner son approbation non pas aux objets, mais plutôt aux idées, aux sentiments qu'ils inspirent chez lui. Ainsi son expérience emblématique face à un galet :

> . . . ce galet, puisque je le conçois comme objet unique, me fait éprouver un sentiment particulier, ou peut-être plutôt un complexe de sentiments particuliers. Il s'agit d'abord de m'en rendre compte. Ici l'on hausse les épaules et l'on dénie tout intérêt à ces exercices, car, me dit-on, il n'y a là rien de l'homme. Et qu'y aurait-il donc? Mais c'est de l'homme inconnu jusqu'à présent de l'homme. Une qualité, une série de qualités, un compos de qualités inédit, informulé. Voilà pourquoi c'est du plus haut intérêt (Méthodes, 25-26).

D'une façon un peu analogue, la langue lui inspire des sentiments et des notions aussi : "[à] chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème" (Méthodes, 32). Le travail du poète, selon Ponge, c'est de faire coïncider dans un alliage convaincant les mots, les idées et l'objet qui les inspire[5], si bien que l'on pourrait éventuellement "remplacer" ce dernier par "une formule logique (verbale) adéquate" (Méthodes, 26). Ainsi, en s'alliant au particulier, la langue, la pensée et l'identité même du poète semblent trouver une assise plus solide, quelque mince soit-elle, au sein du désordre général qui règne dans le *hic et nunc*. Ce qui semble expliquer ces remarques fragmentaires que l'on trouve vers la fin de "My Creative Method" qui

présentent le parti pris des choses comme étant, à son niveau fondamental, un acte de découverte intellectuelle, de connaissance humblement expansive :

> Rien n'est plus intéressant à exprimer que ce qui *ne se conçoit pas bien* (le plus particulier).
> Que ce qui ne se conçoit pas bien s'énonce clairement ! (A l'optatif.)
> Le plus particulier, on le conçoit (mieux) (surtout) (seulement) *à propos du monde extérieur*. C'est celui-là, c'est ce plus particulier-là qui porte à la fois son évidence . . . et son objectivité confrontable (Méthodes, 32 ; c'est Ponge qui souligne).

Mais si Ponge peut songer qu'une telle "évidence poétique" saurait, en progressant "[d]u particulier au commun", éventuellement s'ouvrir sur une "[c]onnaissance poétique (poésie et vérité)" (Méthodes, 37), il comprend que c'est justement la particularité et la différence des objets qui donnent à 'l'objeu' son autorité locale : "[n]ommer la qualité différentielle de la noix", par exemple, "voilà le but, le progrès," se rappelle-t-il toujours (Méthodes, 42)[6]. On ne saurait "aboutir" ainsi à "des formules *claires*, et *impersonnelles*" qu'à force de savoir les limiter rigoureusement aux particularités dont elles sont issues (41 ; c'est Ponge qui souligne). A la vague ouverture existentielle que réclameront les poètes proches de Queneau et Roche, Ponge préférera ce mince savoir bien délimité, bien vérifiable, qui semble jouir de l'approbation du monde concret.

André Frénaud

"Épitaphe"

> Quand je remettrai mon ardoise au néant
> un de ces prochains jours,
> il ne me ricanera pas à la gueule.
> Mes chiffres ne sont pas faux,
> ils font un zéro pur.
> Viens mon fils, dira-t-il de ses dents froides,
> dans le sein dont tu es digne.

Je m'étendrai dans sa douceur (Les Rois mages, 15).

Quelle distance entre la confiance modeste de Francis Ponge et le fier et amer stoïcisme d'"Épitaphe", poème qui, malgré son titre, inaugure, de façon curieuse et inquiétante, l'œuvre à tant d'égards si admirable d'André Frénaud! Mais quelle ouverture à l'existence ici et maintenant est possible chez ce poète qui, dès ce premier poème de 1937, semble chercher à maintenir une lucidité sévère au regard de l'existence, même au prix de devoir faire face sans manières au néant ? Si la vérité de l'existence, c'est l'absurdité de son zéro pur, à quoi bon écrire, à quoi bon continuer à vivre ? Mais si André Frénaud n'avait vu d'autre possibilité face à l'existence que le seul désespoir, "Épitaphe" aurait sans doute été à la fois son premier et son dernier poème. Il me semble donc que l'on peut considérer l'œuvre de Frénaud comme un long et courageux effort pour trouver des réponses qui vaillent à ces questions troublantes, pour rester aux prises avec une existence qui semble de prime abord dépourvue de sens.

Mais où puiser ce courage ? D'abord dans ce qui semble être une haute et durable exigence que nourrit une sorte de fierté, une fidélité à l'idée d'une certaine dignité humaine. Exigence, fierté et fidélité que nourrira à son tour une poésie souvent révoltée. Est ainsi présente chez Frénaud, dès le tout début, cette "[p]art irréductible" d'une allégeance véhémente à la vision d'une vie digne de l'homme :

> Les rêves que je n'ai pas vécus
> même en rêve,
> ceux qui au profond sont enfouis
> du grand ciel de lumière
> qui est prisonnier,
> ceux qui empoisonnent
> sont ceux-là qui sauvent,
> ceux qu'ils n'auront pas,
> ceux qu'elle n'aura pas,

> je ne les connaîtrai peut-être jamais
> ceux-là qui affleurent par le seul poème (Les Rois mages, 21).

Mais pendant combien de temps peut-on continuer de rêver et d'écrire ces visions d'une "plus haute stature" (Les Rois mages, 151) sans entrevoir la possibilité de les réaliser ? Heureusement, c'est un doute tenace quant à la toute-puissance de l'absurde, de la souffrance et de l'avilissement existentiel qui fait que Frénaud ne perd pas de vue l'obsédante possibilité de la "fuyante naissance / du futur" rêvé, et qu'il "ne p[eut] guérir d'un appel insensé" (Les Rois mages, 143). Si Queneau et Roche cherchent à faire de l'absence de vérité la justification même d'une ouverture très consentante au monde, si Ponge y répond en reculant vers les choses pour s'appuyer sur ce qui lui semble être leur évidence substantielle, Frénaud trouve dans l'incertitude une force qui le pousse en avant, désespérément, à la recherche d'un état existentiel au sein du *hic et nunc* qui corresponde à cette haute exigence d'une vie digne[7]. Si l'on peut considérer le geste de Roche et de Queneau comme celui d'une ouverture presque inconditionnelle à l'existence incertaine et celui de Ponge comme la recherche très précise d'une assise minimale, celui d'André Frénaud est assurément celui de la quête de cette 'part irréductible' qu'il croit entrevoir au sein du *hic et nunc* grâce à l'acte poétique resté fidèle aux hauts désirs du poète. Mais il s'agit d'une quête qui se fait moins dans l'espoir que dans un doute oscillant, vécu comme force tantôt positive tantôt négative.

On comprendra donc que la fatigue existentielle et les soupçons insistants quant au bien-fondé, quant à la lucidité d'une telle entreprise risquent à tout moment d'y mettre fin. Comme les personnages principaux de son célèbre poème "Les Rois mages",

Frénaud semble être souvent sur le point de renoncer à cette épuisante poursuite de l'étoile toujours fuyante d'un avenir meilleur :

> Avancerons-nous aussi vite que l'étoile ?
> La randonnée n'a-t-elle pas assez duré ?
> Réussirons-nous enfin à l'égarer,
> cette lueur au milieu de la lune et des bêtes,
> qui ne s'impatiente pas ? . . . .
> Nous allions voir la joie, nous l'avons cru,
> la joie du monde née dans une maison par ici (Les Rois mages, 141).

Et comme ces rois, Frénaud semble souvent conclure, avec une amertume parfois véhémente, que

> Nous sommes perdus. On nous a fait de faux rapports.
> C'est depuis le début du voyage.
> Il n'y avait pas de route, il n'y a pas de lumière (Les Rois mages, 143).

Mais si un doute persistant empêche Frénaud et de croire avoir accédé définitivement à la joie du monde et de renoncer définitivement à sa recherche, il se surprend parfois à vivre, en cours de route, de petites "[é]tapes dans la clairière", une sorte d'allègement modeste au sein de ce même ici-bas qui lui paraît souvent intolérable, (Les Rois mages, 163). Haltes brèves qui s'avèrent d'autant plus joyeuses que découvertes, et en quelque sorte méritées, grâce à cette fidélité à une haute recherche, malgré l'envie palpable de se reposer :

> ah ! sortir du voyage !
> Et peut-être ici, pour simplement m'étendre ici.
>
> Un parti de pâquerettes dans la clairière.
> Un paradis frêle à l'abri des saules.
> De l'eau doucement nous recouvrirait, les menues graines.
>
> C'est ici où je voudrais m'évanouir
> à l'instant où le monde est bon (Les Rois mages, 183).

Mais Frénaud, tout en reconnaissant la joie réelle d'un tel moment, est loin de croire avoir accédé alors à une sorte de bonheur illimité : poussé en avant par cette "innombrable fierté" de l'homme qui exige de l'existence ici et maintenant un plus grand sens, il reprend sa quête (Les Rois mages, 181). Et si la poésie semble remplir une sorte de fonction de vestale chez Frénaud dans la mesure où elle sert à maintenir la flamme de cette renaissance tant recherchée, ce poète sait qu'il n'y a pas de vérité transcendante, qu''il n'y a pas de paradis' définitif (pour reprendre le titre de son recueil de 1962) et il ne consentira jamais à se laisser leurrer. "Il fait clair. Je vois clair", dit-il avec la mesure et la lucidité qui sont si admirablement typiques, et, sans foi, ni chimères, ni sortilèges, il reprend, toujours assoiffé, sa quête rigoureuse au sein du monde (Les Rois mages, 168). André Frénaud se pratiquera ainsi une lucide et poignante voie poétique qui vaut, me semble-t-il, par son honnêteté, son humanité et son opiniâtreté incertaine : si le poète ne saurait espérer accéder triomphalement à un arrière-pays joyeux, il peut espérer atteindre, me semble-t-il, une certaine droiture humaine dans ses efforts obstinés pour affirmer sa fidélité à un haut rêve de l'existence, droiture qui compense peut-être une vie qui est relative jusqu'à paraître souvent absurde.

Yves Bonnefoy

"La nuit d'été, III"

> Et quelle énigme un lieu, quand ainsi les choses
> Sont presque l'évidence bien que la mort !
> On croirait qu'il y a de l'être, tant la lumière
> Peut diminuer sans cesser d'être vive.
>
> Et c'est aussi comme ces bruits de voix
> Que l'on entend le soir sur l'eau tranquille.

> Ils vont plus vite que l'onde que fait la pierre,
> On ne distingue plus le lointain du proche.
>
> Qui parle là, si près de nous bien qu'invisible ?
> Qui marche là, dans l'éblouissement mais sans visage ?
> Ainsi venaient les dieux, jadis, à des enfants
> Qui jettent des cailloux sur l'eau, quand la nuit tombe (Ce qui fut sans lumière, 95).

C'est à partir d'un doute fondamental qu'Yves Bonnefoy, face à l'absence de toute vérité jugée fiable, interroge, lui aussi, le monde immédiat par le biais de l'acte poétique. Mais, comme on peut déjà le sentir dans le poème cité ci-haut, il me semble que ce doute est moins viscéral, moins aggravé que chez Frénaud. Comment comprendre la relative sérénité de la parole bonnefidienne ?

Peut-être trouvera-t-on à sa source cette récurrente et inoubliable conviction de s'être fatalement égaré d'une sorte de patrie unifiante qui serait pourtant encore proche, de s'être éloigné irrémédiablement de ce que Bonnefoy appelle parfois un "arrière-pays" (Récits en rêve, 18), une dimension infinie dont le monde du *hic et nunc* ferait non seulement partie intégrante mais serait la condition *sine qua non* de tout accès :

> J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu (Récits en rêve, 9).

Mais si chez Frénaud, l'expérience réelle de la joie du monde tant recherchée semble toujours fuir au-devant du poète (jusqu'au point où il sera souvent prêt à la dénoncer comme illusoire), Bonnefoy semble connaître au moins "la hantise de l'autre terre", comme il appelle aussi cet arrière-pays. Et il ne ressent cette hantise "qu'en des moments, en des lieux", moments et lieux qu'il considère comme "les carrefours, au sens

propre et métaphorique, de l'expérience de vivre" (Récits en rêve, 18). En ces moments privilégiés, Bonnefoy éprouve le monde comme présence matérielle, oui, mais il croit fortement le vivre en même temps aussi "comme présence seconde, restructurée par de l'inconnu, mais vivante et en rapport plus intérieur avec [lui]" (Récits en rêve, 17). Cette "présence minée" par son ouverture sur une infinie absence de vérité saisissable a néanmoins (ou plutôt, par conséquent) "quelque chose d'intense" pour Bonnefoy, le faisant vivre "un surcroît d'être dans le néant, aussi insistant que paradoxal" (Récits en rêve, 17).

Bonnefoy est loin de vivre cette présence seconde, cette sorte de vérité négative, ni en permanence, ni avec assurance. Comme Frénaud, il se demandera, lui aussi, s'il ne se laisse pas en fait fasciner par ce qu'il appellera "le leurre du seuil" – formule qui constitue le titre de son important recueil de 1975 –, ce seuil qui semble s'ouvrir sur cet arrière-pays (Poèmes, 257). Et pourtant, la force de cette expérience que Bonnefoy appelle celle de 'la Présence', appuyée, voire engendrée par le désir vif et même la nécessité morale d'y croire[8], fera de son acte poétique une admirable méditation sur le lieu terrestre, l'acte poétique, et le délicat alliage de ceux-ci qui serait nécessaire pour s'ouvrir avec fidélité à cette hantise à la fois insaisissable et matériellement incarnée. A l'encontre d'un Denis Roche, par exemple, Bonnefoy ne proposera pas d'admettre au poème, un peu pêle-mêle, tous les phénomènes et mots qui se présentent à son esprit créateur. Car Bonnefoy croit, lors de ces moments d'une plus haute perception, que "[c]ette harmonie a un sens", que ces paysages sont "une parole" qu'il s'agit "de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare" (Récits en rêve, 9-10). Comme chez Frénaud, l'ouverture au monde, ici et maintenant, chez Bonnefoy est loin d'être

inconditionnelle et la poésie aura comme fonction de négocier une habitation munie de ce sens soupçonné, quand bien même celui-ci serait négativement vécu. Ainsi Bonnefoy affirmera au monde, dès son premier recueil, Du Mouvement et de l'immobilité de Douve (1953), que "sa fortune" est "[d]ans la médiation de votre austérité" (Poèmes, 65)[9].

Mais comment revendiquer et vivre ce sens à la fois incarné et caché, présent et indicible ? La tâche est loin d'être évidente, compliquée qu'elle est par des paradoxes de toutes sortes. Ainsi ces vers qui suivent immédiatement l'affirmation de la nécessité d'une médiation poétique du monde :

> Que saisir sinon qui s'échappe,
> Que voir sinon qui s'obscurcit,
> Que désirer sinon qui meurt,
> Sinon qui parle et se déchire ?
>
> Parole proche de moi
> Que chercher sinon ton silence,
> Quelle lueur sinon profonde
> Ta conscience ensevelie,
>
> Parole jetée matérielle
> Sur l'origine et la nuit ? (Poèmes, 66).

La poétique de Bonnefoy dans un monde démuni de vérité fermement identifiable sera donc celle qui s'élabore au sein d'une tension continuelle : entre la recherche active de la béance illimitée d'une éventuelle vérité et le respect amoureux de la particularité matérielle où cette vérité seule peut se manifester ; entre le besoin de parler et la nécessité de passer sous silence la vérité ressentie. L'interrogation du regard et de la parole du poète sera nécessairement d'autant plus urgente, nuancée et pénétrante. En tant que poète, Bonnefoy doit donc aiguiser son regard pour pouvoir reconnaître le lieu où se

produit la Présence, et creuser ses mots pour que ceux-ci s'ouvrent à ce sens unitaire sans le dire et sans nier le *hic et nunc* qui le porte. Pour ce faire, Bonnefoy fait appel à la vision pénétrante du rêve et à la lucidité d'une constante réflexion critique. Comme il le dira dans son recueil capital de 1975 intitulé Dans le leurre du seuil, Bonnefoy affirme et exerce donc

> Le droit d'un rêve simple qui demande
> A relever le sens, à apaiser
> Le visage sanglant, à colorer
> La parole blessée d'une lumière . . . (Poèmes, 328).

Mais, se demandant toujours s'il ne se place pas ainsi dans le leurre du seuil, Bonnefoy soumettra les images sorties de ces rêves à un examen sévère et incessant. Car si, pour Bonnefoy, il semble exister la possibilité d'une "vérité de parole" négative, il ne saurait l'atteindre que dans "la guerre contre l'image – le monde-image – pour la présence" simple du monde (Entretiens sur la poésie, 200), dans l'effort, toujours à repenser, pour pénétrer la matérialité du monde *par* l'image et non pas *pour* l'image, cette dernière n'ayant que trop tendance à suggérer une perfection claire et factice. Il faut donc s'assurer que "l'écriture" soit "en hâte / Engrangée de nuit" et que "les mots" soient "éteints / Avant même l'aube" (Poèmes, 258) dans l'espoir de pouvoir ressentir dans l'image et dans le poème cette vérité si matériellement négative :

> Les mots comme le ciel
> Aujourd'hui
> Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse.
>
> Les mots comme le ciel,
> Infini
> Mais tout entier soudain dans la flaque brève (Poèmes, 332).

Mais il n'empêche que, des cinq poètes que nous avons examinés rapidement ici, c'est Yves Bonnefoy qui, sans chercher à sortir de la négativité de sa connaissance, s'aventure le plus loin, me semble-t-il, sur la voie de l'impossible retour vers une sorte d'absolu. Si Bonnefoy s'ouvre au monde, il en privilégie les phénomènes selon leur charge de généralité : car il se dit, dès un jeune âge, être à la recherche non pas de n'importe quel lieu mais d'un "vrai lieu" assez précis, de cet "autre lieu de ce monde" qui serait composé de ces "[é]léments concrets mais universels" – "le vent, le feu, la terre, les eaux" – où "un fragment de durée" peut être "consumé par l'éternel" (L'Improbable, 180-181). Et s'il se méfie de la langue et ne cesse jamais de l'interroger, il l'emploie en la disciplinant, en l'orientant fortement vers ce vrai lieu tant espéré. La 'vérité de parole' qu'il voudrait réaliser ne sera pas constituée de n'importe quelle négativité, car c'est en s'élaborant selon l'"économie la plus stricte" que la poésie "établira le mot *lampe* ou le mot *navire* ou le mot *rive* dans le château . . . d'une mémoire qui œuvre, entre dispersion et retour", et c'est selon cette même économie que ces "noms s'uniront dans la poésie pour former un intelligible, un *intelligible subjectif*" juste au-delà des limites de notre savoir (L'Improbable, 183 ; c'est Bonnefoy qui souligne). Dans un monde déserté par la règle absolue, la parole d'Yves Bonnefoy me semble sereine justement dans la mesure où elle s'élabore au carrefour lucide d'une fidélité multiple : fidélité à l'intuition et au désir de la Présence, fidélité à l'incertitude de celle-ci, fidélité à sa matérialité fondatrice, fidélité à l'interrogation inlassable de l'acte poétique qui la cherche.

Ayant médité brièvement la façon dont ces cinq poètes cherchent à réagir à l'évanouissement de tout absolu positif au sein de l'ici et du maintenant, je me sens porté à constater la sobre mesure qui caractérise leur ouverture au monde. Car ces grands

poètes post-surréalistes cherchent moins à modifier le monde qu'à l'habiter à l'intérieur des limites que leur incertitude leur impose. Roche et Queneau, par exemple, nient ou problématisent le pouvoir de signification de leur parole pour mieux accueillir l'existence du *hic et nunc* presque telle quelle. Si Bonnefoy se montre plus exigeant, il cherche non pas à changer le monde incertain mais son expérience de celui-ci, espérant ainsi vivre cette Présence qui est là, s'il la veut assez. Le haut rêve d'amour, de joie et de dignité auquel Frénaud cherche à rester fidèle n'est pas une vision qu'il impose impérieusement au monde mais qu'il s'impose à lui-même pour se mobiliser à la recherche lucide de son éventuelle réalisation. Parmi les cinq poètes que nous avons examinés, c'est peut-être Francis Ponge qui, par le biais modeste de l'objeu, cherche à transformer légèrement un objet, à "rénov[er] le monde des objets (des sujets d'œuvres d'art littéraires)" en y fondant son propre être. Mais comme la petite parenthèse le laisse déjà entendre, sa visée à cet égard est limitée et, par conséquent, d'autant plus raisonnable (Méthodes, 18).

Mais si, comme Jean–Michel Maulpoix l'a dit récemment, "[l]'écriture commence et se perpétue dans *l'insécurité* " (La Poésie comme l'amour, 49 ; c'est Maulpoix qui souligne), l'inquiétude des poètes contemporains s'aggrave jusqu'au point où la mesure admirable des aînés, leur scrupuleuse fidélité à l'incertitude, semblent moins vivables de nos jours. Si, comme Christian Prigent l'affirme, la parole poétique est inquiète aujourd'hui, pourra-t-elle vraiment se donner à ce consentement total et indéfini que semble prôner le geste oulipien ou textualiste par exemple ? A-t-elle encore la grande force nécessaire pour mener cette longue contestation dont l'œuvre de Frénaud est un exemple émouvant ? Comment saurait-elle imiter cette confiance que Bonnefoy semble tirer d'un désir profond, voire d'une foi instinctive en la Présence ? Et inquiète

comme elle est, saurait-elle se contenter de cette concentration pongienne d'efforts et de possibilités autour des objets ?

Il me semble que beaucoup de poètes auraient de la difficulté à répondre par l'affirmative à ces questions. Pourquoi ? Il me semble que deux forces sont à l'œuvre au sein de la poésie contemporaine : d'une part, on peut constater un scepticisme croissant (et pourtant souvent nuancé d'une certaine admiration et nostalgie) chez les poètes moins âgés quant à la possibilité de suivre leurs aînés dans cette quête à la fois ambitieuse et conservatrice qu'est la recherche d'une illimitée et indicible vérité négative pré-existante ; de l'autre, on ressent une adhésion de plus en plus marquée à un principe de risque selon lequel il serait existentiellement légitime, en l'absence d'épistémologies sûres, d'oser dépasser les limites poétiques assez étroites que peut nous imposer un respect rigoureux de nos incertitudes, d'oser se figurer, malgré cette incertitude, de provisoires projets existentiels. Je me propose donc de reprendre la réflexion que j'ai entamée dans mon introduction en méditant tout d'abord le courant de scepticisme qui commence à éroder la notion d'une vérité négative chez les poètes plus jeunes d'aujourd'hui. Comme ce scepticisme semble encourager une nouvelle inventivité poétique qui cherche, de façon variable, à 'ménager' l'existence, j'essaierai ensuite de mettre cette créativité mieux en évidence en situant l'œuvre de Tellermann, de Pinson, de Leclair, de Commère et de Bancquart et par rapport à la poétique des auteurs plus âgés que nous venons d'examiner et relativement à celle de certains poètes plus ou moins jeunes.

Si les poètes plus ou moins jeunes admirent généralement tantôt la volonté (je songe à Bonnefoy), tantôt le courage (Queneau et Roche me viennent à l'esprit) de poètes

qui cherchent à s'ouvrir à la discordance de l'existence pour mieux essayer d'y découvrir une unité négative sans limites ou peut-être encore une infinie potentialité, négative elle aussi, ils semblent partager moins fermement la foi qu'un tel acte semble présupposer. Marie-Claire Bancquart, par exemple, bien qu'elle soit la plus âgée des poètes que nous avons examinés dans la présente étude, déclare à plusieurs reprises dans divers entretiens, essais et interventions qu'elle n'a pas et n'a jamais eu ce sentiment, que semble éprouver depuis toujours Yves Bonnefoy, qu'il existe une unité essentielle cachée au sein de la matérialité du monde : "je n'avais pas d'arrière-pays," dit-elle en 2000, par exemple, lorsqu'elle essaie d'expliquer à Bernard Mazo la difficile évolution de sa poésie ("Entretien avec Marie-Claire Bancquart", Autre Sud, 27). Sa propre souffrance, s'ajoutant à celle des autres, lui a donné plutôt "la certitude qu'il existe une injustice radicale, inadmissible, rendant impossible de croire" non seulement "en un Dieu personnel" mais aussi en un arrière-pays unifiant ("Entretien avec Marie-Claire Bancquart", Actes Sud, 26).

Les remarques que font Olivier Barbarant, jeune poète contemporain, lorsqu'il commente l'œuvre d'André Frénaud, sont tout aussi éclairantes à cet égard. Persuadé que notre "unique chance de salut, ou plus modestement de sauvegarde", c'est celle de placer "la conscience face aux brutales contradictions du monde où elle se débat" ("Le Poème profané", 52), Barbarant estime qu'"[i]l ne suffit pas, bien évidemment, de combiner les paradoxes pour atteindre une vérité de parole" ("Le Poème profané", 53). S'il félicite Frénaud, c'est d'avoir osé, à son avis, "saccager son propre fantasme" d'un "espace habitable" dans "Le Village profané" ("Le Poème profané", 54), d'un "espace privilégié" à la Heidegger ou à la Bachelard, et cela au profit d'une plus "transparente

ambiguïté" où les contradictions existentielles peuvent rester dans cet état de tension incertaine que, selon Barbarant, le poète lucide doit s'efforcer de reconnaître et d'assumer ("Le Poème profané", 57). A la poésie timide et plus ou moins heideggerienne de ce qu'il appelle "[c]es temps de précaution poétique" ("Le Poème profané", 57), à la poésie qui semble réaliser trop facilement cette complémentarité des contraires implicite dans l'expérience mystérieuse de la vérité négative, Barbarant préfère le poème profané qui sache contrer toute "frappe un peu trop hautaine du vers" ("Le Poème profané", 56).

C'est un scepticisme peut-être un peu plus respectueux que l'on peut entendre dans les remarques discrètement incrédules de Jean-Michel Maulpoix dans un essai qu'il a consacré à la parole d'Yves Bonnefoy intitulé "Un état naissant de la plénitude impossible". Observant qu'"[i]l incombe à la poésie, selon Yves Bonnefoy, de faire retentir en peu de mots la fugacité d'une épiphanie", Maulpoix affirme à propos d'une telle parole qu'"[e]lle doit devenir . . . une forme d'écriture exemplaire" et que "c'est pourquoi sans doute elle réclame à ses côtés le déploiement d'une réflexion qui la fortifie" (La Poésie malgré tout, 183). Et quant à cette considérable réflexion de la part de Bonnefoy, Maulpoix notera ceci :

> Frappant est par exemple le caractère très soigné et très écrit des Entretiens de Bonnefoy où il s'agit aussi bien, semble-t-il, de se persuader soi-même d'une 'vérité de parole' que de convaincre un interlocuteur ou un auditoire (La Poésie malgré tout, 181).

Dans son A quoi bon encore la poésie aujourd'hui ?, Jean-Claude Pinson ne cherchera donc pas à défendre la poésie en ce qu'elle pourrait encore faire ressentir l'intuition d'une sorte de vérité insaisissable à l'œuvre dans le monde. "[N]otre temps, après la 'mort de Dieu', après Auschwitz, [étant] bien celui du 'désastre' et du nihilisme

généralisé" (A quoi bon encore la poésie aujourd'hui, 39), Pinson choisit d'adhérer moins à la poétique d'un Bonnefoy qu'à la vision désenchantée de l'existence que nous propose Giacomo Leopardi, ce romantique italien désillusionné :

> Leopardi conçoit déjà la poésie sur fond de ce 'désastre' qui constitue l'arrière-plan de notre condition moderne : nul cosmos désormais qui serait doué de sens, nul arrière-monde pour un salut, nul dieu pour nous entendre. Le seul néant nous attend (A quoi bon encore la poésie aujourd'hui, 33).

Etant donné que l'on trouve ces réserves dans la bouche de poètes dont certains, au moins, sont loin d'être insensibles aux recherches d'un Bonnefoy ou d'un Jaccottet autour d'une vérité insaisissable, on pourrait s'étonner de voir Jean-Marie Gleize venir, à sa manière, au secours de l'auteur de Dans le leurre du seuil. Au début d'A noir, son importante étude de 1992, Gleize avoue aimer l'idée, qu'il attribue à Bonnefoy, de la poésie comme "la *possibilité* de retrouver dans les mots, dans et par l'expérience de la parole, ce 'sentiment de présence', cette 'présence à la présence', impénétrée de paroles" (A noir, 12 ; c'est Gleize qui souligne). Comme s'il espérait découvrir que la matérialité du poème pouvait s'ouvrir sur un "autre chose" négatif au sein du monde, Gleize affirmera ensuite :

> C'est de cet 'autre chose' qu'il s'agit, bien sûr. Cela, le réel, ou le sentiment du réel, la présence. Et de la *possibilité* ou non, de faire coïncider cette expérience du réel et l'acte de langage. Le réel (cela, ce qui est), hors langage. Innommable, insensé. Hors d'atteinte. F. Ducros, avec Bataille, le nomme l''impossible'. Rilke dit l''ouvert'. Du Bouchet 'le dehors'. Le constat d'une proximité avec certaines formulations de la théologie négative, et plus encore, bien sûr, avec l'expérience vécue par les mystiques, n'est guère évitable . . . . Il m'a toujours paru étrange qu'un certain soupçon puisse peser sur tous ceux qui subissent l'épreuve du négatif (A noir, 13 ; c'est Gleize qui souligne).

Ce passage constitue en fait une sorte d'ébauche de la poétique de Gleize. Si celui-ci, de son propre aveu poète littéraliste, croit moins que Bonnefoy à la possibilité, par le biais de la langue poétique, de désigner le monde, de signifier assez précisément l'absolu négatif, il semble essayer de pratiquer une voie plus abstraite vers une éventuelle vérité de parole. Si Gleize et bon nombre d'autres poètes semblent estimer que la poétique bonnefidienne, qui cherche à situer la vérité de parole dans une zone tout de même assez étroite, n'est plus possible, serait-il encore concevable, par contre, un peu à la manière d'un Denis Roche, d'ouvrir la parole poétique à une éventuelle unité négative en refusant rigoureusement d'attribuer de pouvoir positif au geste poétique[10] ? Il me semble donc que la dernière phrase d'A noir constitue non pas une provocation impudente mais une invitation à explorer ce sur quoi, de nos jours, le refus de la positivité risque de s'ouvrir :

> [la] poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun autre sens que le sens idiot de dire ce qui est, de dire non, il n'y a rien d'autre, et alors ? (A noir, 230).

Car une fois rendu à ce point de négation que Gleize appelle celui d'une nudité intégrale, ce n'est pas le néant mais l'intuition d'une source insaisissable qui le hante. Et donc quand Gleize demandera, dans son poème de 1999 intitulé "Altitude zéro", "Et nous donc, qu'est-ce qui nous tourmente ?", il y répondra par la question que voici : "Comment localiser le courant principal ?" (Les Chiens noirs de la prose, 38)[11]. Localiser le courant principal : formule qui semble déjà situer la recherche gleizienne d'un principe insaisissable quelque part à mi-chemin, aussi improbable que cela puisse paraître de prime abord, entre Yves Bonnefoy et Denis Roche, car Gleize semble deviner une négativité qui est à la fois devenir vague (d'où une partie de son affinité avec Roche,

me semble-t-il) et localisation précise (ce qui le rapproche un peu de Bonnefoy). Ainsi ces affirmations dont la véhémence ne traduit que l'intensité du désir du poète :

> Comment localiser le courant principal ? La phrase exacte serait : *Je connais cet endroit*. Je connais cet endroit. J'avance en fermant les yeux. J'utilise pour écrire les accidents du sol. *Je connais cet endroit* équivaut à l'intensité de ce noir. Un noir de source. C'est un noir de fond ou de base, minéral-atlantique, le noir creux définitif du nom propre, celui de l'eau du lavoir, de la piscine, du lac, de l'écluse, de la rivière, de l'égout, définitivement opposé à *n'importe quel* bleu. Un noir de prose. Le noir des *chiens noirs de la prose* (Les Chiens noirs de la prose, 38 ; c'est Gleize qui souligne).

Mais Gleize comprend que, de nos jours, dans cette ère du soupçon où, comme Pinson l'affirme, on écrit – ou croit souvent écrire – sur le fond du désastre du sens, on doit sans doute pousser la logique de l'adhésion à la vérité négative à l'une de ses importantes conclusions ultimes : cette source originelle ne s'achète plus qu'au prix d'admettre l'incertitude comme certitude impérieuse, comme principe de nudité intégrale qui impose au poète une sorte de passivité, le clouant à l'altitude zéro du *hic et nunc*. La toute dernière phrase de Non,, ce recueil que Gleize a publié en 1999, souligne l'acte de renoncement strict qui semble caractériser cette recherche actuelle d'une vérité de parole : "On n'a aucune raison de ne pas continuer la grève" (Non,, 171). Mais cette affirmation faite à partir de deux négations signalerait-elle en fait une certaine pauvreté existentielle[12] ? Pendant combien de temps encore Gleize pourra-t-il continuer d'aller

> Vers un peu de terre froide et plate.
> Vers un 'modèle de poésie tapée aplatie en prose ou prose aplatie'.
> Vers un peu de prose froide et plate. Vers un peu de prose *en prose*, tapée sèche aplatie. Arrachée déflorée, essorée, sèche froide, – plate (Les Chiens noirs de la prose, 36-37; c'est Gleize qui souligne) ?

La continuelle tension dans la voix poétique de Gleize, la violence qu'on y trouve sans y détecter une joie qui saurait en faire le contrepoint, nous autorisent, me semble-t-il, à

poser cette question. Et combien de poètes oseront le suivre de près si la recherche du 'noir de source' implique, dans un monde post-bonnefidien, une fidélité si radicale à l'incertitude qu'elle finit par les ligoter à une existence irrémédiablement sombre et austère ?

Certes, ce ne sera pas Marie-Claire Bancquart, ni bon nombre d'autres poètes plus jeunes. Cherchant à s'expliquer la nécessité de son acte poétique dans Partition, celle-ci formule cette affirmation simple mais urgente :

> J'encastre le bonheur dans les meubles
>
> J'encastre
> furieusement
>
> j'ai besoin
> parce que la terre me fait peur
> toute nue (57-58).

Mais comment réaliser ce bonheur ? Si les jeunes poètes ne se sentent plus capables de suivre un Bonnefoy vers la théologie négative tout de même assez fortement orientée, par exemple, et si, éventuellement, l'expérience de Jean-Marie Gleize est l'indice que la poésie axée sur la totale ouverture négative d'autrefois (je songe à celle de Roche) est peut-être moins viable, moins vivable de nos jours, les poètes d'aujourd'hui ne semblent pas se sentir non plus à la hauteur de cette fière mais longue et difficile résistance qu'André Frénaud réussit à mener sans espoir. Il est vrai que la première Bancquart, oscillant entre révolte amère et tendresse véhémente, peut nous faire songer par moments à l'auteur de Il n'y a pas de paradis et, en effet, Bancquart dit dans son entretien avec Autre Sud en 2000 que Frénaud et Henri Michaux "sont restés [s]es références" : comme Pascal Commère, elle admire chez lui cette "langue violente, voire

rugueuse" avec laquelle Frénaud entreprend sa "quête ontologique", ainsi que cette "forte présence du concret pour dire un exil fondamental" ("Entretien avec Marie-Claire Bancquart", 28-29). Mais comme Bancquart dira avec Pierre Cahné au sujet de Frénaud dans leur Littérature française du XX^{e} siècle, "Il faut du courage pour célébrer une terre d'où les dieux sont partis : c'est à une morale de l'endurance et de la fierté que Frénaud nous invite" (336). Mais, comme Bancquart le dira ailleurs, "[t]out poète n'est pas André Frénaud" ("La Parole du poète", 141) et il semble que le poète de Bussy-le-Grand ait plus d'admirateurs qu'héritiers. Il est intéressant de noter que dans les ouvrages critiques et théoriques que j'ai signalés dans mon introduction, pas un seul n'offre d'étude sur Frénaud, ni ne le réclame comme modèle. C'est comme si sa "voix virile", comme celle de René Char, appartenait à une époque plus héroïque et désormais révolue (Bancquart et Cahné, Littérature française du XX^{e} siècle, 336)[13].

Mais les vers de Bancquart que nous venons de citer affirment une autre possibilité, celle d'une interaction inventive entre langue et objet, et il me semble que la poétique de l'auteur du Parti pris des choses est peut-être un peu plus proche à certains égards de la sensibilité contemporaine. Notons tout d'abord qu'on se réfère encore très souvent à lui : Michel Collot et Jean-Marie Gleize ont consacré des livres importants à son œuvre ; Jean-Claude Pinson en fait l'objet d'une belle étude dans Habiter en poète et Christophe Hanna, dans sa contribution à La Nouvelle Poésie française, le numéro de mars 2001 du Magazine littéraire, affirmera que la "réintroduction par Francis Ponge, à la fin des années 40 (dans "Proêmes"), de la notion de rhétorique dans l'espace de la poésie peut être considéré comme un événement déterminant de notre modernité" (23). Et, comme le souligne aussi Michel Collot, il me semble que c'est quelque chose de

l'inventivité langagière mesurée de l'objeu pongien, quelque chose de la notion que l'on doit ajouter sa parole au monde, judicieusement mais joyeusement, pour pouvoir l'habiter, qu'apprécient les poètes d'aujourd'hui[14]. Si on ne retrouve plus exactement cet accent émerveillé de l''objoie' volubile que l'on associe à la parole de Ponge, je crois que l'idée de se livrer, avec une "ivresse lucide", à l'acte poétique a toujours un certain cours (Le Savon, 24) : est encore très actuelle, me semble-t-il, cette ivresse lucidement créatrice qui cherche à rénover son expérience du monde dans l'espoir de connaître simplement une sorte de momentanée "effervescence" existentielle toute relative et toute personnelle, et peut-être même de pouvoir en sortir chaque fois (comme Ponge le dit, à moitié métaphoriquement, en parlant de l'acte de se nettoyer les mains à l'aide d'un savon) "les mains plus propres, plus pures qu'avant le commencement de cet exercice" (Le Savon, 24). L'effervescence pongienne si tendrement ironique qui sort du jeu précieux de la langue et de l'esprit autour de l'objet n'est peut-être pas sans certaines affinités avec la petite élévation existentielle qu'Yves Leclair, par exemple, cherche à réaliser, un sourire au coin des lèvres, par le biais de ses propres jeux langagiers autour des phénomènes du quotidien, même si Leclair ne cite pas Ponge dans la longue liste qu'il nous offre dans Bonnes compagnies des poètes qui lui sont chers (9-10). Et la propreté existentielle visée par Ponge n'est pas loin, me semble-t-il, de l'idée prônée par Jean-Claude Pinson en 1999 selon laquelle la poésie devrait être "comprise comme un usage du langage susceptible de redonner à l'existence, *hic et nunc*, une *santé*, – une santé qui est une ardeur" (A quoi bon la poésie aujourd'hui ?, 35 ; c'est Pinson qui souligne). Oui, c'est sans doute dans la mesure où Ponge vise non pas la vérité mais une joie risquée et, encore plus valable, une

joie fabriquée par l'individu à partir d'idées, de sentiments, de mots et de choses, qu'il semble parfois assez proche d'une bonne part de la poésie qui s'écrit à l'heure actuelle.

Et pourtant la parole de Ponge, axée comme elle est sur les rapports entre la langue du poète et les qualités d'un objet donné, est peut-être, malgré son dynamisme à l'intérieur de ces relations, un peu trop fixe, un peu étroitement focalisée, pour les poètes d'aujourd'hui qui cherchent à s'aventurer plus loin dans l'existence, à s'impliquer dans les éventuelles relations possibles dans la durée et l'espace. Il est intéressant que lorsqu'ils réclament une parole qui sache fabriquer des poèmes-objets, Cadiot et Alferi différencient leur poétique de celle qui anime, par exemple, les "objeux de Ponge" ("La Mécanique lyrique", 20). Il les repoussent parce qu'ils y voient un avatar de ce même "idéal de l'arrêt sur l'Objet et de l'exception" qui, sous des formes bien différentes, ont donné lieu aussi au symbolisme ou au surréalisme ("La Mécanique lyrique", 20). Car les auteurs de ce manifeste revendiquent une sorte de poésie ponctuelle qui se prolonge dans le temps selon une "coupe standard, mécanique" et autrement oulipienne, une poésie qui mette l'accent moins sur une chose donnée que sur la mise en séquence, la mise en relation dont cette chose fait partie : il faut "couper" par le poème, oui, mais c'est pour mieux "cadrer" le moment ainsi signalé ("La Mécanique lyrique", 14).

C'est peut-être cette mise en relation dynamique des moments, cette mise en correspondance évoluante des phénomènes (quand bien même la différence en serait la part irréductible) que les poètes contemporains cherchent à développer avec quelque chose, peut-être, de l'inventivité risquée, de l'ivresse lucide de Ponge, oui, mais tout en tendant peut-être, malgré tout, vers une cohérence en deçà de la vérité de parole à

laquelle aspire Yves Bonnefoy. Jean-Claude Pinson, par exemple, semble ressentir ce besoin d'une poésie qui aille de l'avant tout en tendant vers les rapprochements possibles, et qui, pour ce faire, se risque à improviser selon sa propre logique et à puiser dans ses propres ressources. Après avoir cité dans Habiter en poète un propos d'Yves Bonnefoy selon lequel la tâche du poète serait de recueillir "'ce grand secret aujourd'hui perdu ou presque, qui dit que tout est un, et que nous avons nous-mêmes à nous rallier à cette unité, si nous voulons être'" (Bonnefoy cité dans Habiter en poète, 163), Pinson cherche d'abord à écarter un peu cette notion de vérité négativement essentielle pour retenir ensuite une leçon plus modeste mais peut-être aujourd'hui plus valable de l'œuvre de Bonnefoy :

> Il y a là sans doute une résurgence nostalgique de la devise de l'*'en kai pan'* chère aux Romantiques allemands. Mais ce qui importe davantage, c'est le constat que nous continuons d'habiter un monde de correspondances . . . malgré le discrédit qu'a subi la 'raison analogique' (qui n'est autre que la raison poétique) du fait du pouvoir devenu sans partage de la raison analytique propre aux sciences. Car bien que l'ancienne structure théologique du monde ait été démembrée, le besoin demeure en nous d'un cosmos . . . . Besoin qui regarde vers l'avenir, qui appelle une pensée et une parole capables de redonner vigueur à une habitation 'symbolique' de la terre (Habiter en poète, 163-164 ; c'est Pinson qui souligne)[15].

Si les poètes contemporains plus jeunes ne semblent plus concevoir ces relations symboliques comme le plan en pointillé d'un "temple" de "vivants piliers" montant verticalement vers une "une ténébreuse et profonde unité" (Baudelaire, Œuvres complètes, volume 1, 11), il semble que, sensibles toujours à cette intuition que Bonnefoy évoque comme celle du "niveau . . . originel et irréductible" de l'existence, les poètes cherchent encore aujourd'hui, mais autrement, à "habit[er] des correspondances" (Entretiens sur la poésie, 284). Mais cet acte semble consister dorénavant moins à rendre

sa parole fidèle aux réseaux d'un principe existant au préalable, qu'à effectuer des rapprochements qui, sans aboutir à la vérité, permettent de ménager un peu, de façon incertaine mais urgente, son existence, ne serait-ce que modestement, provisoirement. Si correspondances il y a, il semble donc à l'heure actuelle que ce soit des (re)configurations que le poète invente lui-même pour mieux se permettre de s'ouvrir valablement au monde. Ainsi l'approbation (un tant soit peu emphatique, il est vrai) de Jean-Michel Maulpoix dans La Poésie comme l'amour, par exemple, d'un acte poétique "[p]rocédant par affinités électives" :

> Le poète d'aujourd'hui n'est évidemment plus ce prince spirituel ou ce prélat laïque, initié aux vérités du monde invisible, qu'il fut à l'âge romantique. S'il continue d'œuvrer dans l'univers naguère mystique des correspondances, c'est simplement pour avoir compris que la poésie dit les choses les unes à travers les autres, et travaille obstinément à conjoindre *cela* qui dans la réalité apparaît séparé. La moindre lecture en témoigne : le texte est réseau, jointures, plans et étagements ; il ouvre au vif du langage des perspectives intellectuelles qui semblent celles d'un *arrière-monde* (131 ; c'est Maulpoix qui souligne).

Voici une poétique qui s'avère de plus en plus répandue, me semble-t-il, même si Maulpoix la réclame pour une poésie spécifiquement lyrique. C'est une poésie incertainement active pratiquée en fait par maints poètes contemporains et dont le soubassement théorique s'inspire à bien des égards des réflexions de Michel Deguy, poète dont la vision d'une poésie opératoire le fait un précurseur important des poètes qui, comme Maulpoix et Pinson, par exemple, cherchent aujourd'hui à se frayer un chemin qui tende, sinon vers l'unité, du moins vers une certaine cohérence[16]. Soupçonnant que la vérité n'est pas à deviner mais à réaliser, qu'il faudrait, toutes proportions gardées, "faire la vérité" (L'Energie du désespoir, 49), Deguy se prévaut du pouvoir de rapprochement inhérent à l'image et à la métaphore, se permettant, par le biais

de la comparaison qui sélectionne et relie, de déstabiliser le monde pour mieux en faire 'comparaître' les phénomènes autonomes dans le poème. Ainsi, Deguy, qui aime cueillir, ramasser et rassembler des réalités diffuses et disparates, défendra "[l]'analogie, cette opération de belle appellation grecque" qui

> par la médiation d'une 'idée suave' c'est-à-dire langagière, apparente, appareille, la différence et les différends, propose une transaction d'équivalents qui s'échangent à proportion de la pensée qui unifie, diversifie, hiérarchise" (Arrêts Fréquents, 22).

L'existence poétisée devient par conséquent "*ce* sur quoi l'*hypothèse* ne peut se lasser de se risquer" (Jumelages, 36 ; c'est Deguy qui souligne), ce sur quoi la poésie ne peut se lasser de conférer le "statut du 'comme' comme un "[a]cte de naissance" :

> Telle est l'identité psychique de 'l'image', quasi-rien refusé par tout le perceptuel 'réel' – actuel, né-ant qui tente de *tout* renverser, quasi rien qui, par la fiction, la littérature, d'un coup de force, se renverse en 'tout' en *com*parant à soi ce qui est sous-les-yeux, en affectant le perçu du statut de *comparé* à elle-même, l'image, comparant" (Jumelages, 229 ; c'est Deguy qui souligne).

Si les poètes qui sont plus jeunes rechignent un peu, semble-t-il, à la suavité de l'intellection qui sous-tend les réflexions de Deguy, à sa tendance à espérer "forcer l'utopie" énigmatique à coups de comparutions (Deguy, Jumelages, 36), ils mènent des recherches qui, tout aussi différentes soient-elles, vont très largement dans ce sens préconisé par Deguy, même si elles ont tendance à roder leur inventivité moins théoriquement dans le *hic et nunc* de la vie. Regardons maintenant quelques œuvres contemporaines, y compris les cinq que nous venons de méditer dans les chapitres précédents, sous cette lumière d'une poésie qui s'active à se figurer des rapprochements, des correspondances et des possibilités de cohérence au sein même du foisonnement du monde.

"On veut de l'unique et on veut de l'égal," affirment Olivier Cadiot et Pierre Alferi dans "La Mécanique lyrique", c'est-à-dire qu'ils veulent "[d]e l'événement, de la rencontre, du 'sauf' (sauvé-excepté) et en même temps du juxtaposable" (13). Dans leur manifeste important de 1995, ces deux poètes jettent les bases théoriques d'une poétique où, "[p]aradoxalement, c'est . . . du sentiment *lyrique* de la différenciation indéfinie que vient ce besoin d'égalité" mécanique ("La Mécanique lyrique", 14 ; c'est Alferi et Cadiot qui soulignent). Poétique paradoxale, oui, mais "il y a un enjeu vital" qui la justifie, car la pure différance derridienne, quelque lyrique soit-elle, semble trop vertigineuse pour ces poètes : puisque "l'unique, l'accident, la coïncidence, se différencie en soi-même indéfiniment . . . . Il faut 'arrêter' : couper, cadrer ("La Mécanique lyrique", 14). "Il faut que quelque chose arrête, que quelque chose objecte", que les poèmes deviennent des "objets-freins", soutiennent-ils; mais comment le faire de façon lucide ("La Mécanique lyrique", 5) ? C'est une question d'autant plus épineuse qu'ils sont pleinement conscients du fait qu'un tel projet, s'inscrivant au sein d'une différenciation infiniment expansive, se fonde sur "une duplicité du désir" vis-à-vis de cette expérience immédiate du réel qui semble la refuser ("La Mécanique lyrique", 13). Mais s'il faut trancher, mieux vaut adopter une sorte de rigueur plus positivement oulipienne[17], car "la moins arbitraire des coupes, ce sera la plus évidemment arbitraire, la coupe standard, mécanique", semblable, par exemple, à celle que l'on utilise "au cinéma, où il faut '24 fois la vérité par seconde'" ("La Mécanique lyrique", 14). Les poèmes ainsi fabriqués sont tous "[s]inguliers de naissance", fidèles chacun à "sa diversité d'origine (expériences, savoirs, événements, références, techniques)" et "ne sortent [donc] pas interchangeables" ("La Mécanique lyrique", 13-14). Mais si on les faisait sortir régulièrement, "à niveau" et "en formes du

même ordre", leur assurant ainsi une stricte "égalité de fonction", réussirait-on à créer ainsi un rythme qui saurait ponctuer l'infinitude de la différence pour la rendre plus humainement appréciable, plus affectivement vivable ("La Mécanique lyrique", 13-14) ? Serait-il possible de créer ainsi une "[m]achine à émouvoir" l'être humain, une "[m]écanique lyrique" capable de nous pousser en avant, mais vers une sorte de battement vital plutôt que vers l'essoufflement ("La Mécanique lyrique", 14) ?

On trouve un bel exemple de ce qu'une telle poétique peut donner dans Kub Or, le recueil de 1994 d'Alferi lui-même. Sorte de "périodique à déplier" (Kub Or, s.p.), le livre se compose d'une série de poèmes construits chacun de sept vers qui se composent à leur tour presque toujours de sept syllabes et qui se ramassent chaque fois en forme de carreau au milieu de la page. C'est avant tout un sentiment de progression régulière que l'on ressent à la lecture de ces poèmes mis en correspondance par la régularité de la coupe de la forme. Ainsi ce premier poème intitulé "Cinéma"[18] :

> au lieu de moquer marquise
> me font vos beaux yeux mourir
> penser images seconde
> arrangement d'étourneaux
> qui vont à la ligne haute
> tension battre le flip-book
> et revoir le mouvement (Kub Or, s.p.).

À leur expérience de la dérive invivable de la différence en expansion infinie, Cadiot et Alferi semblent vouloir donc imposer la rigueur d'une sorte de systole artificielle, non pas pour accéder ainsi à une sorte de vérité transcendante mais pour rendre la différence lyrique plus abordable. Si Gilles Deleuze cherche à s'ouvrir à la "béatitude de la synthèse passive" (Différence et répétition, 102), à cette béatitude qui naît du "plaisir dans la succession des détentes et des contractions" vécu par "une âme

contemplative" (Différence et répétition, 101), Alferi et Cadiot prônent l'adoption de démarches poétiques plus industrielles, plus industrieuses, pour essayer de *produire* eux-mêmes le battement qu'ils estiment nécessaire.

N'est-ce pas donc, même compte tenu d'énormes différences importantes, que Cadiot et Alferi partagent tout de même certaines affinités avec les efforts poétiques d'une Esther Tellermann ? Nous avons vu qu'à coups d'images, à coups de poèmes numérotés, à coups de séries poétiques, Tellermann cherche à faire en sorte que "le blanc se ride sous l'implosion des jours" (Première apparition avec épaisseur, 13), qu'elle tente d'opposer à ce vide vertigineux un "étagement en touches rudes" des couleurs de l'existence (Première apparition, 15). Et ces efforts chez Tellermann pour rider ponctuellement les surfaces monolithiques du monde semblent viser à favoriser cette même capacité de rassemblement et de récupération implicite dans le désir d'Alferi de "revoir le mouvement" de son acte existentiel et poétique (Kub Or, s.p.). Car en rapprochant, sur une sorte de pied d'égalité, les voix fragmentées de son être au sein de séries souplement régulières, Tellermann obéit moins à l'intuition d'une vérité centrale – bien que la nostalgie, voire la tentation d'un tel centre soit parfois forte chez elle – qu'au besoin urgent de "transforme[r] la plainte en polyphonie" reconnaissable (Distance de fuite, 40), de transformer, par le biais de la poésie, l'angoissante pluralité de son être en 'trois plans inhumains', par exemple, en une harmonie qui, tout aussi difficile soit-elle à penser, serait plus vivable que la différence pure. Dans l'absence de critères absolus de rassemblement, le projet de Tellermann est infiniment précaire et sans terme ni triomphe définitif. Mais il n'empêche que le rythme analogique de l'acte poétique de Tellermann,

à force de l'avoir aidée à rapprocher les éclats de sa voix, à leur donner une certaine cohérence très fragile, voire énigmatique, semble lui avoir permis de résister modestement à la menace d'une dispersion totale, et, peu à peu, de vivre une sorte de relative harmonie qui se traduit, me semble-t-il, par ces si beaux débuts de chant que l'on trouve dans Guerre extrême, le dernier recueil de Tellermann.

C'est aussi une sorte de polyphonie, voire de poly-technique, pour ainsi dire, que Jean-Claude Pinson, pour sa part, semble chercher à créer autour des moments de son existence, cherchant à mettre en relation, en tension productive, la pluralité de perspectives possibles. Car c'est cette mise en rapport dialectique de la voix du désir et celle, plutôt réservée, d'un 'moi' blessé, qui permet à Pinson de progresser de tout son être, de tirer des événements un maximum modeste d'intensité et de sens éthique, et cela dans la mesure où cette dialectique permet à ces deux aspects de son être de négocier chaque fois le point d'affinité qui saurait les réunir dans l'acte d'assumer ensemble l'existence. Et ces voix qui tâchent ainsi de déterminer ensemble leurs affinités électives mettront à l'épreuve d'autres rapprochements de perspectives susceptibles d'enrichir et d'élargir davantage la cohérence morale du 'moi' et, par conséquent, la valeur de son expérience du monde : aujourd'hui, le poète choisit de doubler son regard de celui de tel ou tel peintre flamand pour mieux apprécier la foisonnante richesse d'un paysage ; demain, il rehaussera le présent en le rapprochant de souvenirs d'autres moments un peu semblables d'une jeunesse heureuse ; après-demain, il se livrera à cette espèce de chant analytique, à cette sorte de rêverie à la fois distraite et détaillée, inclusive et expansive, qui cherchera à tisser des liens analogiques de similitude et de différence entre l'ici du moment et l'ailleurs de la pensée ; avec chaque rapprochement qu'il improvise, il donne à

son existence une résonance plus riche, plus ample. C'est une multiplication et une imbrication des points de vue que Pinson a su pousser encore plus loin dans son étonnant Fado (avec flocons de neige), et cela en échangeant des voix plus ou moins autobiographiques contre la mise en scène, la mise en relation, d'une multiplicité de personnages plus ou moins fictifs, oui, mais avec chacun desquels il ressent tout de même une affinité personnelle. Et en reliant ces divers rapprochements négociés à l'aide d'une parole sensible aux besoins et aux particularités de l'instant, Pinson se crée ce sentiment d'une relation qui s'étire dans le temps, qui fait dialoguer passé, présent et futur. La trace de cette navigation écrite semble aider Pinson à se sentir moins à la dérive, moins ballotté sur la mer de l'existence, même si effleure ça et là (dans certains passages d'Abrégé de philosophie morale notamment) une certaine tendance à la dérision qui nous rappelle, me semble-t-il, la nature très précaire, modeste et relative de ces petites bordées poétiques. Mais ce mince fil poétique qui se prolonge incertainement dans le temps, mettant ensemble les instants de dialectique et de dialogue chaque fois différents, voici le signe même d'une réelle progression existentielle, d'un certain développement éthique et personnel. Ainsi Pinson de dire au sujet de la poésie dans son étude de 1999 :

> Par le fil qu'elle enlace à la trame de nos jours, la poésie est ce qui contribue à rendre sa solidité au tissu et à l'âme son courage (A quoi bon encore les poètes aujourd'hui ?, 35).

"[T]out ne tient qu'à un fil peut-être", dit Yves Leclair aussi dans L'Or du commun, son premier et si beau recueil de 1993 (30), fil qui, pour lui, semble être tout d'abord celui de la progression de poème en poème, cette suite de "prières" permettant au poète de continuer à dire les "chapelets" des bouts du monde, ne seraient-ils d'apparence

que "de bouse" (14). Si, ainsi, ses poèmes peuvent revêtir pour lui le statut d'une sorte de chapelet existentiel, c'est qu'ils cherchent intuitivement et sans prétention aucune à rehausser le quotidien de quelque chose qui serait au moins le souvenir de cette élévation, de cette cohérence, qui exaltaient les poètes qui travaillaient autrefois ce que Maulpoix appelle, nous venons de le voir, l'"univers naguère mystique des correspondances" (La Poésie comme l'amour, 131). Non pas que Leclair croie se mettre dans les traces d'un symbolisme désuet : mais "s'il est vrai que tout est fiction", s'il n'existe pas de vérité essentielle, n'est-ce pas en essayant, toutes proportions gardées, de faire des "décombres de ce monde" quelque chose de "prodigieux", en cherchant à en rendre les "apparitions" "charmantes", en tâchant de transformer nos "bouts de vie" modestes en de "petites épopées de poche" (Bouts du monde, 4e de couverture), que l'on risque d'accorder métaphoriquement aux petits moments de l'existence toute la valeur qui leur est due et que nous n'avons que trop tendance à sous-estimer ? Si c'est en souriant de lucidité qu'il s'efforce d'accorder les vibrations du *hic et nunc* avec ces "bouts du Chant" perdu qui "résonnent" encore, Leclair restera toujours attentif, tant formellement que perceptuellement, à toute possibilité, quelque modeste soit-elle, de faire valoir rythmes et harmonies, de faire coïncider le bas et un 'haut' désormais consigné entre guillemets (Bouts du monde, 4e de couverture). Assonances, rimes, homonymes, paraphrases allusives, titres exaltés, formes solennelles d'antan retravaillées – toute la pratique langagière de Leclair cherche à rassembler ce qui semble disparate, à rapprocher l'ici-bas d'une perfection pourtant hors d'atteinte. Mais l'œuvre de Leclair travaille et développe encore d'autres possibilités analogiques au sein d'un monde désormais "en pièces" (L'Or du commun, 26), car Leclair cherche explicitement et chaleureusement à se mettre en

relation solidaire avec ses maîtres, ses lecteurs et ses lectrices : en dédiant ses poèmes, ses bouquets de "*fleurs coupées*", à ces personnes qu'il voudrait croire ses semblables, ses frères et ses sœurs, il cherche à instaurer la bonne compagnie, l'analogie humaine qui sous-tend ce "*bavardage universel*" qui nous offre, espère-t-il, "*sous la souffrance et la détresse*" notre "*seule 'ampleur'*" (Bouts du monde, 13 ; c'est Leclair qui souligne). En tentant ainsi de "*réaliser* la présence des autres", Leclair aurait peut-être distillé de l'œuvre de Baudelaire cette correspondance la plus fondamentale, la plus urgente, celle qui unit poète et lecteur dans une étreinte charitable au sein d'un monde où le mal est indissociable des fleurs (Bouts du monde, 4^{e} de couverture ; c'est Leclair qui souligne).

La poésie de Pascal Commère est autrement tendre et touchante : c'est à partir d'un amour instinctif et profond qu'il éprouve à l'égard des petites choses passagères du monde – des vaches, des herbes, des andains –, et des gens qui vivent tout aussi précairement parmi elles, qu'il a longtemps cherché à tisser des liens susceptibles de leur donner toute leur ampleur existentielle. C'est surtout pour eux, me semble-t-il, que ce poète a essayé pendant bien des années de mettre l'accent sur leurs éventuelles correspondances mutuelles dans le temps et l'espace, les possibilités de partage qui les auraient délivrés de la pauvreté et de la vulnérabilité d'un isolement qui n'était peut-être qu'apparent. En les consignant au présent comme des phénomènes participant de travaux s'étant déjà produits dans le passé et susceptibles de se reproduire à l'avenir, Pascal Commère espérait étendre, avec humilité et amour, le présent et la présence de ces êtres et de ces choses sur un précaire réseau d'affinités qui cherchait à aller s'élargissant, tant temporellement que spatialement. Etait-ce un peu naïf le projet de ce "lieur" (Cajal, "Pascal Commère, le lieur", 35) ? Commère lui-même semble croire que la consistance

nourrie par ces chaleureux espoirs s'est avérée finalement une "fausse alerte"("Fausse alerte, 65), insuffisante pour résister à cette brusque recrudescence de la violence foncière du monde qui éclate si diaboliquement dans le poème éponyme de Vessies, lanternes, autres bêtes cornues et répand plus généralement dans sa poésie récente un nouveau et sombre pessimisme. Désenchantement qui nous rappelle utilement que l'inventivité que l'on favorise dans l'espoir de ménager un peu l'existence est, de nos jours, sans assise sûre, et qu'il est tout à fait possible, malgré nos meilleurs efforts pour nous créer une cohérence relativement viable, relativement adaptée au monde, de se faire de fausses correspondances, de prendre justement des vessies pour des lanternes. Et pourtant, si la poésie de Commère se cherche nécessairement, incertainement, dans ses derniers recueils, elle semble vouloir établir des liens nouveaux. En présentant son tout dernier livre, Honneur au fantassin G., conscrit en Meuse, comme "celui d'un compagnonnage" fait auprès de la pensée de certains poètes qu'il admire (4^{e} de couverture), il semble que ce soit en apprenant auprès de ces poètes exemplaires une solidarité plus lucide que Pascal Commère espère encore s'acquitter de "bons et loyaux services" au sein de l'ici et du maintenant de la vie (4^{e} de couverture), malgré la douleur et la souffrance qui en font inéluctablement partie.

C'est pour contrer le désespoir que lui inspire un monde où semble régner une injustice radicale (et d'autant plus tyranniquement depuis l'absence de Dieu) que Marie-Claire Bancquart cherche à repenser cette terre qui lui fait peur, à activer les possibilités d'ouverture de celle-ci sur un inconnu qui se situerait au sein même de sa patente matérialité. Instinctivement, intuitivement, Bancquart explore les éventuels points de convergence entre la tangibilité irréductible que lui présente le monde et un silence

énigmatisant qu'elle voudrait y glisser. Comme nous l'avons vu, ce désir de faire coïncider une expérience positive du monde avec le rêve d'un réel doublé d'une couche d'immatérialité indicible, semble se réaliser, en partie, par un rapprochement second : par un geste métaphorique non sans risques, Bancquart cherche à mettre les choses du monde en relation intime avec le silence résiduel si spirituellement suggestif qui hante encore le nom du Dieu défunt. Figuration hardie, peut-être, d'une dernière correspondance décidément négative entre Dieu et le monde dont il semble s'être définitivement absenté, et pourtant, c'est à la jonction onirique de l'évidence concrète du monde et de ce silence audacieusement inventé que naît et croît – non sans maints découragements, il est vrai, mais peu à peu et de plus en plus sensiblement – un amour qui ouvre la matérialité du monde à la spiritualité de la poète et *vice versa*. On pourrait croire en fait, par moments, à la lecture de certains poèmes de Sans lieu sinon l'attente ou de La Vie, lieu-dit que Marie-Claire Bancquart découvre, difficilement, une sorte de théologie négative. Mais si la Présence chère à Bonnefoy existe préalablement à la quête du poète, ne se dévoilant que lors d'actes volontaires de fidélité poétique, le silence énigmatique du dieu de Bancquart est sa propre création. Si la parole bonnefidienne, par exemple, s'arrange pour se modeler selon la nature négative de la Présence, Bancquart affirme plutôt que "la poésie dérange" judicieusement l'expérience du monde pour la remodeler éventuellement selon le désir de la poète. C'est parce que la poésie de Bancquart projette cette correspondance sur le monde que l'on peut dire, avec l'auteure, qu'"[e]lle dit violemment, et la présence des choses, et un ailleurs des choses" ("Essai", 12). Cette poète qui est venue à la poésie sans arrière-pays bonnefidien revendiquera cette

inventivité reliante – et qui se montre d'autant plus tendre qu'elle est véhémente – lors de son entretien avec Bernard Mazo en 2000 :

> Ainsi les mots m'ont-ils donné maintenant, de surcroît, un 'arrière-pays', dont on sent assez qu'il s'appuie certes sur le réel, mais considérablement, comment dire, retravaillé par des projections, des silences, tout un élan des omissions et de l'imaginaire ("Entretien avec Marie-Claire Bancquart, Autre Sud, 27).

Comme tout poète contemporain, Bancquart sait très bien que cette mise en relation ambitieuse ne repose sur aucun fondement définitivement stable. Si, comme Bancquart le dit dans Sans lieu sinon l'attente, il semble que "[p]arfois, nous conaiss[ions] la perfection des choses", le monde ne manque pas de nous montrer à tout moment que c'est "[c]hangeant, l'esprit du sol" (Sans lieu sinon l'attente, 99). Toute *poêisis* qui prétend adapter le monde aux désirs du poète, c'est toujours "une illusion" finalement, mais n'est-ce pas, malgré tout,

> une illusion . . . qu'il nous faudrait célébrer comme la lumière
> et la laine – chaude, évidente, passagère (Sans lieu sinon l'attente, 99) ?

Il n'empêche que cette poétique qui confond sans certitudes monde et silence semble réellement avoir mené Marie-Claire Bancquart à ce point où elle peut réellement oser prononcer au moins une "oraison pour une sérénité du vivant" (Dans le feuilletage de la terre, 103).

Bancquart, Commère, Leclair, Pinson et Tellermann : cinq poètes qui ne se ressemblent pas à bien des égards, chacun poursuivant sa quête forcément individuelle au sein d'un monde décidément postmoderne. Et pourtant, leurs divers efforts pour organiser valablement leur existence semblent signaler une nouvelle détermination parmi les poètes – d'abord instinctive et viscérale, mais toujours incertaine – permettant de

travailler le monde et le 'moi' pour les rendre un peu plus habitables. Se risquant à proposer des liens, des motifs, des correspondances, ils cherchent à développer ainsi une parole intelligemment inventive qui, sans viser ni trop haut, ni trop bas, sache repossibiliser l'existence, sache l'ouvrir par moments à une joie mesurée mais palpable. Ils comprennent, parfois un peu nostalgiquement, oui, que l'ère de la voyance rimbaldienne, des visions avant-gardistes ambitieuses et même de l'espoir d'une vérité de parole est sans doute révolue. Mais ils assument la liberté implicite dans une expérience humaine qui échappe de plus en plus à nos conceptualisations positives pour se faire des visées poétiques urgentes au sein de l'ici et du maintenant : s'ils aspirent moins que leurs prédécesseurs poétiques à l'infini si problématique, ils repensent, reconfigurent et dynamisent sans certitudes leur expérience de la finitude ; s'ils cherchent moins à accéder à quelque vérité globale, ils s'efforcent, d'autant plus admirablement qu'ils en inventent les éventuels moyens, de mettre en valeur les possibilités sensuelles, affectives, intellectuelles et spirituelles de ce monde qu'ils voudraient habiter sainement.

Cette nouvelle poésie si humblement active se limite à des visées et des modalités relatives, mais elle n'en est pas moins une poésie prudemment risquée. Cette poésie inventive qui s'écrit à la charnière de deux siècles n'est tout de même pas extravagante : elle rode ses dispositifs inouïs sur le terrain de l'existence et les repense en fonction de ces expériences. Et pourtant, dans la mesure où cette poésie ne se rend pas inconditionnellement à l'instabilité d'un monde désaxé, dans la mesure où elle cherche, de ses propres forces, à améliorer relativement notre expérience du monde en y projetant les figures de nos désirs, elle s'aventure modestement mais courageusement, me semble-t-il, dans des aires existentielles incertaines où il est très possible qu'elle subisse des

échecs démoralisants. Si j'aime la poésie contemporaine, c'est qu'elle ose assumer sa profonde vulnérabilité pour essayer de la vivre comme une richesse existentielle.

Olivier Barbarant se plaignait en 1993 de vivre encore dans une époque de précaution poétique. Serions-nous en train d'assister, au seuil d'un nouveau siècle, à l'émergence d'une poésie plus encline à tenter lucidement ses chances incertaines au sein du *hic et nunc* ? D'une poésie plus encline à sortir pour augmenter la valeur de l'existence plutôt que de s'accrocher à son éventuelle et fuyante vérité ? Comme nous l'avons vu vers la fin de l'introduction à la présente thèse, Dominique Viart – comme presque tous ceux et toutes celles qui méditaient la poésie au cours des années 1990 – sentait viscéralement que la poésie devait se rénover pour garder sa pertinence : je soutiendrais que les cinq poètes que nous avons examinés dans la présente thèse, et bien d'autres de leurs confrères et consœurs, montrent que le renouvellement tant espéré est peut-être déjà en cours : d'une ère du soupçon, nous passons, je crois, à une ère du risque, d'un risque hésitant que le soupçon même appelle et rend possible. Les visées toujours à développer, les modalités toujours à inventer, et la portée incertaine toujours à interroger seront le propre de cette poésie qui s'aventure dans l'incertitude : un avenir poétique précaire, oui, mais un avenir d'autant plus précieux, d'autant plus prometteur !

NOTES

1 Comment justifier un tel choix ? Ne devrais-je pas rendre compte aussi d'autres explorations poétiques tout aussi importantes telles celles de René Char, Philippe Jaccottet ou Guillevic, par exemple, et de bien d'autres encore ? Certes, j'aurais bien voulu le faire. Mais serait-il permissible de dire que Jaccottet et Char, par exemple, se situent quelque part, dans toute leur originalité, entre la quête courageuse de Frénaud et celle plutôt espérante de Bonnefoy vers un rêve improbable ou une vérité négative ? Aurait-on tort de proposer que Guillevic œuvre admirablement entre la matérialité inspirée de Ponge et la vérité de parole de Bonnefoy, sans nier un instant la pertinence toute sienne de son œuvre ? Ce qui motive mon choix de poètes, c'est le désir de revoir quelques limites frontalières de la poésie qui s'est élaborée dans le sillage du surréalisme.

2 Soulignons la rigueur formelle que Queneau s'impose dans ce poème : la logique d'une rime (aa/bb/a/cc/dd/eee) ainsi que des vers qui sont tous octosyllabiques jusqu'à ce moment, dans les trois derniers vers, où l'étonnement face à la méprise du destinataire quant aux intentions du poète semble faire oublier à celui-ci les règles formelles qu'il a adoptées. Autant d'efforts, me semble-t-il, pour compliquer le recours à un lyrisme subjectif.

3 "L'Oulipo n'est pas impérialiste", affirmera donc Roubaud dans son Poésie, etcetera : ménage de 1995 :

> Il offre une position artistique, esthétique, avec ses modes de justification, ses arguments, ses exemples. Il ne prétend pas détenir la vérité. L'écriture sous contrainte, l'écriture oulipienne, cherche à retrouver un autre mode d'exercice de la liberté artistique . . . (209).

4 Il me semble que Sacré, dans son beau livre de 1993 intitulé La Poésie, comment dire ?, reconnaît, à juste titre, le lyrisme implicite dans tout acte poétique, même ceux (ou plutôt, *surtout* ceux), comme celui de Roche, qui refusent toute corrélation spécifiquement signifiante entre texte et monde. Sacré propose que "[p]arler du monde, de sentiments, ou du poème en train de s'écrire, ou simplement parler, c'est faire des gestes (heureux ou désespérés) de vivants" (11), remarque qui prépare une deuxième observation qui me semble tout à fait juste :

> . . . si nos mots sont directement liés à d'autres choses du monde, ou s'ils en sont des éléments tout à fait à part, c'est ce que nous ne saurons sans doute jamais. Et formalisme et lyrisme en poésie ont donné lieu à d'assez vaines querelles : dans la passion pour les formes (Villon, Molinet, Roussel ou Dada, ou les formalistes

> d'aujourd'hui) c'est bien d'un rapport des mots à la vie ou de questions au monde à travers eux qu'il s'agit . . . (12).

Est-ce parce qu'il ressent chez les poètes formalistes une très grande ouverture au monde que Sacré conclut cette remarque en insistant (un peu narquoisement peut-être, il est vrai) sur la nature sentimentale de leur acte poétique ? :

> . . . les formalistes sont de grands sentimentaux (parfois même d'étranges fétichistes) qui s'ignorent (pas toujours bien sûr) et leur rhétorique (retorse, ou finalement naïve) n'a rien à envier à la rhétorique du plus débridé sentimentalisme . . . (12).

5 On se souviendra de ces affirmations célèbres de Ponge :

> En somme voici le point important : PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS. Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CMT (*sic*)... Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien de fait (Méthodes, 19 ; c'est Ponge qui souligne).

6 Ponge est tout à fait conscient que c'est le propre de la langue de nous emporter vers le général :

> Du particulier au commun :
> du particulier dans le monde extérieur ;
> d'une rhétorique par objet ;
> c'est toujours au proverbe que tout langage tend (Méthodes, 38).

Ponge cherchera toujours à résister à cette tentation que nous propose la langue elle-même.

7 C'est grâce au doute qu'André Frénaud semble réussir à mettre à profit cette 'énergie du désespoir' que Michel Deguy louera beaucoup plus tard dans son livre de 1998 de ce nom. Il me semble, néanmoins, que Frénaud, exigeant comme il est, ne se montre pas prêt à adopter, comme Deguy le préconise dans ce livre, une poétique continuée par tous les moyens.

8 Si Bonnefoy croit ressentir par moments la présence énigmatique d'un arrière-pays au sein du monde immédiat, ce n'est pas en tant qu'inspiré passif mais comme celui qui, de concert avec le monde, fait venir la Présence. "La présence a grandi au sein d'une dialectique" développée entre poète et monde, affirme Bonnefoy :

> Car ne croyez pas que je la sens naître d'en haut, venir d'ailleurs,

> et que j'essaie de forger la preuve de l'existence de Dieu par la sculpture (Entretiens sur la poésie, 104).

Au contraire, l'acte poétique (et Bonnefoy définit sa poésie depuis toujours comme 'acte') doit servir, à son niveau le plus fondamental, à désirer et à rêver activement la Présence : il faut "vouloir qu'*il y ait* de l'être" avant que celui-ci ne puisse se produire (Entretiens sur la poésie, 114 ; c'est Bonnefoy qui souligne).

9 Si donc la poésie bonnefidienne cherche à se faire fidèle à la Présence du monde, elle est, de par son orientation même, loin d'être passive. L'objectif primordial de la poésie chez Bonnefoy est de chercher à tirer du monde un certain sens global, même négatif, acte qui n'est autre pour lui que celui de

> . . . réinventer un *espoir*. Dans l'espace secret de notre approche de l'être, je ne crois pas que soit de poésie vraie qui ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir (L'Improbable, 170 ; c'est Bonnefoy qui souligne).

10 Gleize a publié la plupart de ses principaux livres chez Seuil, dans la collection "Fiction & Cie" dirigée par Denis Roche.

11 Si Bonnefoy, comme nous l'avons vu, croit reconnaître le vrai lieu dans le rassemblement de certains phénomènes à la fois particuliers et universels, Gleize semble privilégier, lui aussi, des choses plutôt emblématiques lorsqu'il évoque la hantise de la vérité négative : l'eau, l'électricité, le couloir, le vert des forêts.

12 Il est à remarquer que Gleize lui-même caractérise sa 'poésie' (je mets ce mot entre guillemets car il appelle son écriture plus volontiers de la prose) comme "poor poetry" et "pooesie poor" (Les Chiens noirs de la prose, 17). Mais, évidemment, c'est une pauvreté qui pourrait éventuellement se réveler une certaine richesse.

C'est en parlant plutôt de Michel Deguy que Jean-Claude Pinson, dans un essai d'Habiter en poète, fait part de certaines réserves quant aux efforts de celui-ci pour respecter la vérité négative qu'il cherche à trouver. Mais il me semble que ces mêmes remarques résument bien une difficulté implicite dans la poétique négative post-bonnefidienne entreprise par Gleize : "une des voies obligées de la modernité *négative*", selon Pinson, c'est que

> l'art propose désormais des promesses d'œuvres plus que des œuvres, de même qu'il est promesse de bonheur et non occasion de délectation effective (Habiter en poète, 195-196 ; c'est Pinson qui souligne).

D'où, pour lui, ce sentiment qu'une telle parole, nécessairement passive, "nous laisse sur notre faim d'une poésie qui soit aussi un viatique pour un peu mieux 'habiter' (Habiter en poète, 195).

13 Je me demande toutefois si Commère, dans ses deux dernier recueils n'adopte pas quelque chose de la poétique frénaldienne : "Je persévère dans l'infime, attelé au deuil quotidien", affirme-t-il dans Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse (89). Ainsi il articulera sombrement la tâche nouvelle qu'il se donne sans grand espoir :

> Traîne-bûche dans la vase, ou pou fier
> par l'éboulis narguant la souche, je roule
> en ce monde aux limites contestées, j'arpente
> les fiefs de la rouille, à mon tour ferrailleur
> pour quel trousseau par l'aube sans pitié (Honneur au fantassin G, 60).

Et "au matin ça recommence, la route / à la longue [l]'exaspère" (Honneur au fantassin G, 60). Mais, comme Frénaud, la fidélité à une plus haute exigence semble motiver encore Commère, car "[q]ui renâcle / gardant au sol mémoire du ciel ?" (Honneur au fantassin G, 62). Question suivie par un de ces moments de joie modeste vécue en cours de route :

> Soudain
> (tout était calme alentour, presque endormi :
> fumiers dans les cours qui embrument
> vers les fonds un pâle soleil...) voici
> qu'on lâche de partout les bêtes, la Pâque venue . . . .
> J'arrive
> à mon tour, fais de même, salue. Cœur battant (Honneur au fantassin G, 62).

14 Collot propose, par exemple, dans "Les Leçons de Ponge", la conclusion de son livre de 1991 intitulé Francis Ponge : entre mots et choses, qu'en

> cette fin de siècle qui aura été celui de toutes les terreurs et de toutes les erreurs . . . . [l]'œuvre de Ponge nous propose des 'raisons de vivre' et des 'raisons d'écrire', les moyens de recréer un ordre qui ne soit pas le masque, imposé à tous, d'une violence inavouée, mais un espace de liberté frayé par chacun selon sa voie propre . . . (230).

15 On s'étonnera peut-être de trouver le mot 'cosmos' sous la plume de Jean-Claude Pinson, et je rappelle donc à mes lecteurs et lectrices que Pinson est parfois en

train de paraphraser dans ce passage des remarques que fait Bonnefoy dans son essai de 1983 intitulé "Sur la difficulté de la communication poétique". C'est Bonnefoy qui parle du désir de réaliser "la mise en place d'un monde" en fonction du rêve d'un "cosmos [qui] est encore, ébauché, en nous" (Entretiens sur la poésie, 285). Etant donnée la visée plus modeste que Pinson semble poursuivre dans sa propre poésie et les remarques néo-leopardiennes que l'on trouve dans son étude A quoi bon la poésie aujourd'hui ? (et que nous avons citées ci-haut), je ne crois pas que Pinson soit prêt à accorder à l'opération analogique la haute tâche de reconstruire un cosmos. Mais, comme nous avons pu le voir dans le chapitre deux, Pinson trouve l'analogie apte à favoriser l'habitation plus cohérente d'un monde désormais démuni de vérité.

16 Dans La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique, Jean-Michel Maulpoix, par exemple, après avoir mis un beau propos de Deguy – "La poésie comme l'amour risque tout sur les signes" – en épigraphe, lui dédiera le remarquable texte liminaire du livre : "[l]a poésie", commence-t-il,

> s'empresse, ose, abuse, improvise, pare au plus pressé, se déclare, à tout à déclarer, relate et relie, enlace et apparie . . . trouve son plaisir dans les jointures et les emboîtements . . . file la métaphore, tourne la tête, tourne les tables . . . (11).

Plus loin il affirmera que "le sens profond" de l'œuvre de Deguy et de Bonnefoy est celui de montrer qu'il est possible au poète contemporain de "rétablir par la *relation* cette économie de présence qui lui fait défaut" (La Poésie comme l'amour, 41 ; c'est Maulpoix qui souligne). Car

> [l]e monde n'est pas simplement ce qui est déjà là, mais ce qui advient dans le poème. C'est-à-dire un immense contingent de possibilités, dès lors que toute réalité est susceptible de s'ajointer à une autre par la grâce d'un 'comme' (La Poésie comme l'amour, 140).

Si Jean-Claude Pinson, pour sa part, éprouve quelques réserves face à une poétique qu'il trouve trop encline à se retourner sur elle-même pour mieux rechercher une vérité négative, il félicite Deguy d'avoir compris "la condition du poète moderne, de l'homme en tant qu'il est poète", c'est-à-dire, d'avoir reconnu qu'

> il n'y a pas de 'présence' du Sens, de Verbe premier sur lequel le poète pourrait faire fond. Il n'y a que l''adverbe' que chacun nous sommes ; il n'y a que le sens que nous figurons (Habiter en poète, 194).

17 Si le poème oulipien dit la contrainte qui l'organise et, par conséquent, respecte la

l'incertitude de l'expérience humaine du monde, Cadiot et Alferi cherchent à adopter une contrainte qui les oblige à dire ce monde de façon systématique et autrement objective.

18 Le titre du poème est en fait quelque peu problématique, le mot 'cinéma' apparaissant en fait en italique au-dessous du reste du poème. Mais cette présentation du mot semble en faire soit le titre ou/et une sorte de résumé du poème.

BIBLIOGRAPHIE

Esther Tellermann

Principales œuvres poétiques d'Esther Tellermann

Tellermann, Esther. Première apparition avec épaisseur. Collection "Textes". Paris : Flammarion, 1986.

---. Trois plans inhumains. Collection " Poésie". Paris : Flammarion, 1989.

---. Distance de fuite. Collection "Poésie". Paris : Flammarion, 1993.

---. Pangéia. Collection "Poésie". Paris : Flammarion, 1996.

---. Guerre extrême. Collection "Poésie". Paris : Flammarion, 1999.

Poèmes d'Esther Tellermann publiés ailleurs

---. "6. le haut de l'image." Poésie en France 1983-1988 : une anthologie critique. Ed. Henri Deluy. Paris : Flammarion, 1989. 280-281.

---. "Nil et Néva." Le Nouveau Recueil 41 (1996-1997) : 19-21.

---. "Intensité 8." Lectures de la poésie française moderne et contemporaine. Laurent Fourcaut. Collection 128. Paris : Éditions Nathan, 1997. 111-112.

---. "Je veux....", "I want....", "Concevoir l'Homme....", "Conceiving Man....", "Crainte est....", "Fear is....", "L'Histoire....", "History....", "Ce lieu peigné....", "This combed place....", "Marées dessous....", "Tides below....", "Le récit....", "The narrative....", "Attente comme....", "Waiting like....", "Ville peinte....", "Painted town....", "Boutres et ports....", "Dhows and harbors....", "Sur la cassure....", "Upon the fracture...." Women's Poetry in France, 1965-1995 : A Bilingual Anthology. Textes choisis et traduits par Michael Bishop. Introduction et notes de Michael Bishop. Winston-Salem, North Carolina : Wake Forest University Press, 1997. 350-361.

---. "Guerre extrême." Ralentir travaux 12 (1998). Version électronique consulté le 17 novembre 2001. <http://perso.club-internet.fr/annecav/Pages/teller.html>.

---. "Rouge couleur des nerfs." Ralentir travaux 16-17 (2000) : 9-18.

---. "Rouge couleur des nerfs (suite)." La Rivière Echappée 12 (2001) : s.p.

Entretiens avec Esther Tellermann

---. "Entretien avec Esther Tellermann." Avec François Rannou. La Rivière Echappée 12 (2001) : s.p.

Études critiques d'Esther Tellermann

---. "Le méridien d'André du Bouchet." Ralentir travaux 8 (1997) : 41-44.

Études critiques consacrées à l'œuvre d'Esther Tellermann

Bishop, Michael. "L'Année poétique: de Guillevic, Deguy et Jaccottet à Tellermann, Etienne et Baude." The French Review 68.1 (1994) : 98-111.

---. CR de Distance de fuite. World Literature Today 68.1 (1994) : 83.

---. "Cinq et trente-six poètes en France en 1994." LittéRéalité 7.2 (1994) : 23-40.

---. "Esther Tellermann." Contemporary French Women Poets. Michael Bishop. Volume 1. Amsterdam : Rodopi, 1995. 116-127. 2 volumes 1995.

---. "Denise Le Dantec, Esther Tellermann, Jacqueline Risset: Figuring the Real, Differently." Thirty Voices in the Feminine. Éd. Michael Bishop. Amsterdam: Rodopi, 1996. 128-139.

---. "L'Année poétique: de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan." The French Review 70.6 (1997) : 781-795.

---. CR de Pangéia. LittéRéalité 9.1 (1997) : 105.

---. "Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being." Australian Journal of French Studies 34.3 (1997) : 283-297.

---. "Profondes marginalités: D'Adonis, Stéfan et Bancquart à Chedid, Rognet et Stétié." L'Esprit Créateur 38.1 (1998) : 91-102.

---. CR de Guerre extrême. World Literature Today 74.3 (2000) : 632.

---. "L'Année poétique: de Du Bouchet et Réda, Bancquart et Chedid à Roubaud et Descamps, Khoury-Ghata et Malroux." The French Review 74.1 (2000) : 52-70.

---. "Le Dire de l'être : deux cas, Vénus Khoury-Ghata, Esther Tellermann." La Poésie française, aujourd'hui. Leuwers, La Poésie française, aujourd'hui 53-62.

---. "Remarques sur le re-cyclage : quinze voix féminines contemporaines." XXIst Century French Studies Conference. Davis, Californie, le 29 mars 2001.

---. "French Poetry's Top Ten?" World Literature Today 76.1 (2002) : 90-95.

Conort, Benoît. CR de Pangéia. Le Français dans le monde 284 (1996) : 13.

Cranston, Mechthild. CR de Pangéia. World Literature Today 71.1 (1997) : 109-110.

Deluy, Henri. "Esther Tellermann." Poésie en France 1983-1988 : une anthologie critique. Ed. Henri Deluy. Paris: Flammarion, 1989. 280.

Desportes, Bernard. "disparu – il demeure." Ralentir travaux 16-17 (2000) : 19-20.

Dorrington, Peter. "Esther Tellermann : de l'effraction au refrain." Écritures contemporaines 7 (à paraître).

Fourcaut, Laurent. "Esther Tellermann." Lectures de la poésie française moderne et contemporaine. Laurent Fourcault. Collection Lettres 128. Paris : Éditions Nathan, 1997. 112-122.

Jallet, Gilles. CR de Guerre extrême. Le Nouveau Recueil 54 (2000) : 168-170.

Jean-Claude Pinson

Principales œuvres poétiques de Jean-Claude Pinson

Pinson, Jean-Claude. J'habite ici. Collection Recueil. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1990.

---. Laïus au bord de l'eau. Collection Recueil. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1993.

---. Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages. Collection Recueil. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1997.

---. Fado (avec flocons et fantômes). Collection Recueil. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2000.

Poèmes de Jean-Claude Pinson publiés ailleurs

---. "Poèmes." Po&sie 39 (1986) : 87-94.

---. "C'était, c'est... ." La Nouvelle Revue Française 474-475 (1992) : 109-113.

---. "Mes deux aérolithes et ce qu'en dit Leopardi." Le Nouveau Recueil 46 (1998) : 105-114.

---. "Leopardi à sa fenêtre." Po&sie 86 (1998) : 61-63.

---. "Leos leçon lyrique." Le Nouveau Recueil 50 (1999) : 260-267.

---. "Ornette néanmoins." Le Nouveau Recueil 52 (1999) : 81-91.

---. "Grand Monarque." Le Nouveau Recueil 57 (2000-2001) : 87-91.

Entretiens avec Jean-Claude Pinson

---. "Question de poésie II : Discussion avec Jean-Claude Pinson." Avec Lionel Destremau. Prétexte 9 (1996) : 65-73.

Principales études critiques de Jean-Claude Pinson

---. Hegel, le droit et le libéralisme. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1989.

---. Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine. Seyssel : Champ Vallon, 1995.

---. "Approche de Michel Deguy." Le Poète que je cherche à être : cahier Michel Deguy. Éd. Yves Charnet. Paris : La Table Ronde, 1996. 86-95.

---. "Poésie pour 'un peuple qui manque'." Littérature 110 (1998) : 22-37.

---. A quoi bon encore la poésie aujourd'hui ? Mayenne : Éditions Pleins Feux, 1999.

---. "Pierre Michon : Un poète qui n'a pas 'fait poète'. " Gare Maritime Hors série, juin 1999 : 33-35.

---. Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine. Collection Recueil. Seyssel : Champ Vallon, 2002.

---. "James Sacré, lyrique 'grammairien'". Bishop et Elson. 9-17.

Études critiques consacrées à l'œuvre poétique de Jean-Claude Pinson

Bishop, Michael. "L'Année poétique : de Guillevic, Deguy et Jaccottet à Tellermann, Etienne et Baude." The French Review 68.1 (1994) : 98-111.

---. "Cinq et trente-six poètes en France en 1994." LittéRéalité 7.2 (1994) : 23-40.

---. "Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being." Australian Journal of French Studies 34.3 (1997) : 283-297.

---. "L'Année poétique : de Leclair et de Burine, Pinson et Moussempès, à Hébert et Brault, Brossard et Beausoleil." The French Review 72.1 (1998) : 29-47.

---. CR d'Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages. World Literature Today 72.3 (1998) : 586.

---. "L'Année poétique : de Pinson et Commère, Risset et Broda, à Oster et Deguy, Daive et Beck." The French Review 75.1 (2001) : 20-37.

---. "CR de Fado (avec flocons et fantômes)." World Literature Today 75.2 (2001) : 362.

---. "French Poetry's Top Ten?" World Literature Today 76.1 (2002) : 90-95.

Buchs, Arnaud. CR d'Abrégé de philosophie morale suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages. La Revue de Belles-Lettres 1-4 (2000) : 275-277.

---. CR de Fado (avec flocons et fantômes). La Revue de Belles-Lettres 1-2 (2001) : 129-131.

Droguet, Henri. CR de J'habite ici. Nouvelle Revue Française 468 (1992) : 105-106.

Kechichian, Patrick. "Petit arpentage de la poésie contemporaine." Le Monde des livres 13 juin 1997. Édition électronique consultée le 25 juillet 2000 <http://archives.lemonde.fr>.

---. "Poèmes de tous les temps." (CR de Fado (avec flocons et fantômes)). Le Monde des livres 22 juin 2001. Édition électronique consultée le 8 septembre 2001 <http://archives.lemonde.fr>.

Leuwers, Daniel. "Jean-Claude Pinson et la postmodernité." Leuwers, La Poésie française aujourd'hui 153-160.

---. "Pinson Story." Bishop et Elson, Contemporary French Poetics. 39-44.

Sourdillon, Jean-Marc. CR de Fado (avec flocons et fantômes). Le Nouveau Recueil 59 (2001) : 185-186.

Études consacrées aux ouvrages critiques de Jean-Claude Pinson

Bayle, Thierry. CR d'Habiter en poète. Le magazine littéraire 340 (1996) : 93.

Bishop, Michael. CR d'Habiter en poète. LittéRéalité 9.1 (1997) : 108-109.

---. CR de A quoi bon la poésie aujourd'hui ?. World Literature Today 74.1 (2000) : 848.

D[estremau], L[ionel]. CR d'Habiter en poète. Prétexte 8 (1996) : 85.

Dobzynski, Charles. "Les Manèges et les ménages : Jacques Roubaud, Jean-Claude Pinson, Jean-Marie Gleize, Yves Di Manno." Europe 801-802 (1996) : 200-205.

Elson, Christopher. CR d'Habiter en poète. Dalhousie French Studies 42 (1998) : 202-204.

Lamiot, Christophe. CR d'Habiter en poète. The French Review 70.1 (1997) : 112-113.

Masson, Jean-Yves. "Le lyrisme en question." La Quinzaine littéraire 777 (2000) : 13-14.

Shandro, A.M. CR de Hegel, le droit et le libéralisme. Canadian Journal of Political Science. 24.1 (1991) : 192-194.

Sousa de Almeida, Teresa. "Jean-Claude Pinson ou uma forma discreta de habitar o mundo." Tabacaria February 1996 : 44-45.

Yves Leclair

Principales œuvres poétiques d'Yves Leclair

Leclair, Yves. L'Or du commun. Paris : Mercure de France, 1993.

---. Bouts du monde. Paris : Mercure de France, 1997.

---. La petite route du col. Collection Le Lieu et la formule. Charleville-Mézières : L'Étoile des limites, 1997.

---. Bourg perdu. Peintures de Philippe Marie. L'Échelle : Éditions Rencontres, 2000.

---. Six Hands Amongst the Clouds. Traduit par Michael Bishop. Aquarelles de Chan Ky-Yut. Gloucester, Canada : lyric editions, 2000.

---. Notes d'un moyen ermite. Aquarelles de Chan Ky-Yut. Gloucester, Canada : lyric editions, 2000.

---. Prendre l'air. Paris : Mercure de France, 2001.

Autres livres de création d'Yves Leclair

---. Job et les créatures. Illustrations de Nicolas Jolivot. Collection L'orée des mots. Le Coudray-Macouard, Maine-et-Loire : Editions Cheminements, 2001.

Poèmes et proses d'Yves Leclair publiés ailleurs

---. "Inagenda." La Nouvelle Revue Française 474-475 (1992) : 100-105.

---. "L'Aile dans le plomb." La Nouvelle Revue Française 494 (1994) : 32-38.

---. "Chansons de le toile." La Nouvelle Revue Française 507 (1995) : 15-21.

---. "Dissipations du prince." La Nouvelle Revue Française 514 (1995) : 117-124.

---. "L'Enveloppe de la cigale." La Nouvelle Revue Française 552 (2000) : 311-315.

---. "Voies de disparition." Europe 859-860 (2000) : 268-270.

---. "Faveurs de Robert Frost." Consulté le 10 novembre 2001 <http:// www.maulpoix.net/ frost.html>.

---. "La minuscule porte que l'on n'ouvre pas." La Revue de Belles-Lettres. 1-2 (2001) : 15-22.

Éditions dues à Yves Leclair

Corbière, Tristan. Les Amours jaunes. Postface et notes d'Yves Leclair. Collection Ecole des lettres. Paris : Seuil, 1992.

Jourdan, Pierre-Albert. Les Sandales de Paille. Présentation et notes d'Yves Leclair. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris : Mercure de France, 1987.

---. Le Bonjour et l'Adieu. Présentation et notes d'Yves Leclair. Préface de Philippe Jaccottet. Paris : Mercure de France, 1991.

Principales études critiques d'Yves Leclair

---. "Chutes d'un passant invisible." Réflexions sur la poésie de Pierre-Albert Jourdan Critique 411-412 (1981) : 830-835.

---. "La Question de l'unité dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. " Thèse de troisième cycle. Sous la direction de Jean-Pierre Richard. Université de Paris-Sorbonne, 1982.

---. "Jacques Réda : 'Oraison du matin'." L'Ecole des lettres II 13 (1982-1983) : 25-31.

---. "André Frénaud : 'Il n'y a pas de paradis'." L'Ecole des lettres II 15 (1982-1983) : 19-27.

---. "La Gnose : solve et coagula." Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée. Éd. Yves-Alain Favre. Colloque international sous la direction d'Yves-Alain Favre à l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 9-11 mai 1983. Université de Pau : Centre de recherches sur la poésie contemporaine, 1983. 405-432.

---. "Les Journaux de Pierre-Albert Jourdan." L'Ecole des lettres II 1 (1986) : 129-136.

---. "Pierre-Albert Jourdan (1924-1981)." L'Ecole des lettres II 1 (1987) : 41-44.

---. "Philippe Jaccottet, juste, à côté..." L'Ecole des lettres II 15 (1988) : 6-13.

---. "Charles Juliet : La remontée des enfers." L'Ecole des lettres II 9 (1991-1992) : 13-32.

---. "La poésie, la parole, le vent." La Terre et le souffle : rencontre autour de Claude Vigée. Éds. Hélène Péras et Michèle Finck. Colloque de Cerisy, 22-29 août 1988. Paris : Éditions Albin Michel, 1992.

---. "Jean Grosjean comme devant Dieu." La Nouvelle Revue Française 479 (1992) : 63-76.

---. "'Les Amours jaunes' de Tristan Corbières (I)." L'Ecole des lettres II 5 (1992-1993) : 3-18.

---. "Faire un nœud avec son mouchoir." Voix d'encre 9 (1993) : 37-39.

---. "Fond de rivière." Réflexions sur la poésie de Georges Godeau. La Nouvelle Revue Française 497 (1994) : 20- 34

---. "Versant d'éternité." Réflexions dur la poésie d'Henri Thomas. La Nouvelle Revue Française 501 (1994) : 72-86.

---. "Un hiver avec Joseph Brodsky." La Nouvelle Revue Française 513 (1995) : 101-122.

---, éd. Pierre-Albert Jourdan. Cahier 10. Cognac : Le temps qu'il fait, 1996.

---. "Conversation d'outre-tombe." Pierre-Albert Jourdan. Cahier 10. Cognac : Le temps qu'il fait, 1996. 103-118.

---. Bonnes compagnies. Cognac : Le temps qu'il fait, 1998.

---. CR de La Voie des Divins Immortels : Les chapitres discursifs du Baopuzi neipian de Ge Hong. La Nouvelle Revue Française 550 (1999) : 344-350.

---. "Dôgen, caillou, bambou, zen..." La Nouvelle Revue Française 553 (2000) : 237-251.

---. CR de Partance et autres lieux de Guy Goffette. La Nouvelle Revue Française 554 (2000) : 339-341.

---. "Kopland river (Improvisation n° 1 sur la poésie de Rutger Kopland." La Nouvelle Revue Française 556 (2001) : 274-280.

Études critiques consacrées à l'œuvre poétique d'Yves Leclair

Baccelli, Monique. CR de L'Or du commun. Europe 769 (1993) : 212.

---. CR de Bouts du monde. Europe 818-819 (1997) : 261-262.

---. CR de Prendre l'air et de Job et les créatures. Europe. 866-867 (2001) : 318-319.

Bishop, Michael. CR de L'or du commun. World Literature Today 68.2 (1994) : 341.

---. "L'Année poétique: de Guillevic, Deguy et Jaccottet à Tellermann, Etienne et Baude." The French Review 68.1 (1994) : 98-111.

---. "Cinq et trente-six poètes en France en 1994." LittéRéalité 7.2 (1994) : 23-40.

---. "Pinson, Tellermann, Leclair and Zins: Shifting Modes of Figurative Being." Australian Journal of French Studies 34.3 (1997) : 283-297.

---. "L'Année poétique: de Leclair et de Burine, Pinson et Moussempès, à Hébert et Brault, Brossard et Beausoleil." The French Review 72.1 (1998) : 29-47.

---. CR de Bouts du monde. World Literature Today 72.4 (1998) : 802.

--. "French Poetry's Top Ten?" World Literature Today 76.1 (2002) : 90-95.

Bl[anchet], Marc. CR de Bouts du monde. Le Matricule des anges 20 (1997). Edition électronique consultée le 25 janvier 2000 <http://lmda.net/mat/MAT02074.html>.

Dorrington, Peter. "Yves Leclair : Jacques Réda recyclé ?" XXIst Century French Studies Conference, 29 mars-1er avril 2001, University of California, Davis Campus. Le 1er avril 2001.

---. "Yves Leclair : solidarité et sourire." Bishop et Elson, Contemporary French Poetics. 187-198.

Elson, Christopher. "Collaborer à une genèse de monde : accompagnement d'Yves Leclair." Leuwers, La Poésie française, aujourd'hui 111-126.

Études consacrées aux ouvrages critiques d'Yves Leclair

Baccelli, Monique. CR de Bonnes compagnies. Europe 834 (1998) : 277-278.

Bishop, Michael. CR de Bonnes compagnies. World Literature Today 73.2 (1999) : 295

---. "L'année poétique: de Stétié et Deguy, Noiret et Hubin, à Saïd et Baude, Courtaud et Bénézet." The French Review 73.1 (1999) : 26-41.

Pascal Commère

Principales œuvres poétiques de Pascal Commère

Commère, Pascal. Initiales du temps. Valenciennes : Cahiers Froissart, 1978.

---. Ici. Aizy-Jouy : Jean Le Mauve, 1979.

---. Le Liseur d'arbre. Paris : Millas-Martin, 1979.

---. Clous. S.l. : L'Arbre de lumière, 1979.

---. Les Commis. Illustrations de Han-Psi. Romillé : Éditions Folle Avoine, 1982.

---. "Lointaine approche des troupeaux à vélo vers le soir." Poésie partagée. Romillé : Éditions Folle Avoine, 1984.

---. Jardins tout au fond du jaune les yeux. Losne : Thierry Bouchard éditeur, 1985.

---. Fenêtres la nuit vient. Bois gravés de Petr Herel. Romillé : Éditions Folle Avoine, 1987.

---. Comme un autre poème où son ombre se pose. Bois gravés de Petr Herel. Losne : Thierry Bouchard, 1987.

---. Talus n'est-ce que cela vraiment je voudrais dire. Eaux-fortes de Petr Herel. Canberra : Labyrinth Press, 1989.

---. Petit retable pour sourds et insectes malvoyants. Acryliques de Patrice Corbin. Losne : Thierry Bouchard, 1989.

---. Ode à l'absence (encore) et à l'herbe du soir. Eau-forte de Patrice Corbin. Cognac : Hautécriture, 1990.

---. À la source. Eaux-fortes de Pierre Collin. Losne : Thierry Bouchard, 1993.

---. Soleil en Toscane. Eau-forte de Pierre Collin. Losne : Thierry Bouchard, 1994.

---. Sales mouches. Eau-forte de Patrick Le Coq. Ivry sur Seine : Atelier d'Art Rougier, 1994.

---. Ou est-ce une herbe ?. Image de Dominique Levy. Losne : Thierry Bouchard, 1996.

---. D'une lettre déchirée, en septembre. Saint-Benoît-du-Sault : Tarabuste Éditeur, 1996.

---. Lointaine approche des troupeaux à vélo vers le soir. Bédée : Éditions Folle Avoine, 1996.

---. De l'humilité du monde chez les bousiers. Collection Les Solitudes. Sens : Obsidiane, 1996.

---. Vessies, lanternes, autres bêtes cornues. Collection Les Solitudes. Sens : Obsidiane, 2000.

---. Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse. Chaillé sous les ormeaux : le dé bleu, 2000.

---. Passage de la Grâce. Eaux-fortes de Pierre Collin. Losne : Thierry Bouchard, 2000.

---. Petit mémorial dans la buée de Louisfert. Bois gravés de Claude Colas. Losne : Thierry Bouchard, 2000.

---. Ce que c'est que bleu. Dessins de Zoé Commère. S.l. : Monique Mathieu éd., 2000.

Poèmes et proses de Pascal Commère publiés ailleurs

---. "Poèmes." Lire Pascal Commère. Numéro spécial de Texture 31 (1988) : 7-21.

---. "Histoire de fous." La Nouvelle Revue Française 441 (1989) : 99-103.

---. "Quelle voix pour guide au gré des pentes ?" Po&sie 53 (1990) : 11-13.

---. "Souvenir de boucher." La Nouvelle Revue Française 452 (1990) : 10-16.

---. "Dernière course." La Nouvelle Revue Française 482 (1993) : 98-103.

---. "Lieuse." La Nouvelle Revue Française 488 (1993) : 20-27.

---. "Un ange passe." La Nouvelle Revue Française 517 (1996) : 95-102.

---. "Fausse alerte." La Nouvelle Revue Française 529 (1997) : 60-67.

---. "Petites figures pour un Noël en Auxois." la sape 46-47 (1997) : 75-88.

---. "Bouchères." Le petit poëte illustre 3 (2000) : s.p.

Autres livres de Pascal Commère

---. Chevaux : roman. Paris : Denoël, 1987.

---. La vache automatique : hommage. Chaillé sous les ormeaux : le dé bleu, 1989

---. Dijon. Collection Des villes. Seyssel : Champ Vallon, 1989.

---. Pas folle, la vache : "Le petit vacher illustré". Collection Au revoir les enfants. Saint- Benoit-du Sault : Tarabuste Éditeur, 1996

---. Solitude des plantes : histoires. Cognac : Le temps qu'il fait, 1996.

---, éd. La Vache. Collection Le Bestiaire. S.l. : Coéditions Favre / Muséun d'Histoire Naturelle, 1998.

---. Le grand tournant : récit. Cognac : Le temps qu'il fait, 1998.

Entretiens avec Pascal Commère

---. "Entretien." Avec Serge Wellens. Lire Pascal Commère. Numéro spécial de Texture 31 (1988) : 22-25.

Principales études critiques de Pascal Commère

---. "Métaphysique du roulier." Pour André Frénaud. Éd. François Boddaert. Cahier neuf. Cognac : Obsidiane, Le temps qu'il fait, 1993. 115-119.

---. "Le Vin du poème : une lecture d'André Frénaud." L'Esprit du lieu : la Bourgogne et ses écrivains Éd. Jacques Poirier. Actes du colloque "Ecrivains de Bourgogne" tenu les 13-14 mai 1997 à l'Université de Bourgogne. Dijon : Centre de Recherches Le Texte et l'Edition, 1998.

---. La grand'soif d'André Frénaud. Cognac : Le temps qu'il fait, 2001.

Études critiques consacrées à l'œuvre poétique de Pascal Commère

Besnier, Michel. "Peut-être cela la beauté." Lire Pascal Commère. Numéro spécial de Texture 31 (1988) : 5-6.

Bishop, Michael. "L'Année poétique: de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan." The French Review 70.6 (1997) : 781-795.

---. CR de De l'humilité du monde chez les bousiers. World Literature Today 71.4 (1997) : 757.

---. "L'Année poétique : de Pinson et Commère, Risset et Broda, à Oster et Deguy, Daive et Beck." The French Review 75.1 (2001) : 20-37.

---. CR de Vessies, lanternes, autres bêtes cornues. World Literature Today 75.2 (2001) : 361.

Cajal, Manuel. "Pascal Commère, le lieur." La Sape 37 (1994) : 35-37.

---. "Terre de liens, terre à réinventer dans l'œuvre de Pascal Commère." La Sape 46-47 (1997) : 69-74.

Carnet, Nelly. CR de De l'humilité du monde chez les bousiers. Le Nouveau Recueil 41 (1996) : 133-135.

Dobzynski, Charles. "Le Sens de la nature. James Sacré, Pascal Commère, Yves Martin." Europe 810 (1996) : 205-211.

Dorrington, Peter. "Pascal Commère et l'acte de consigner le monde." Leuwers, La Poésie française, aujourd'hui 153-160.

Lacarrière. Jacques. Rimes bourguignonnes : Pascal Commère, Erik Poulet, Pascale Ronget, trois voix, trois espaces transcendés par la poésie du verbe." Le Monde des livres. 18 juillet 1997. Édition électronique consultée le 16 décembre 1999 <http:// archives.lemonde.fr>.

Lire Pascal Commère. Numéro spécial de Texture 31 (1988) : 3-34.

Noiret, Gérard. CR d'Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse. La Quinzaine littéraire. 804 (2001) : 16.

Petillon, Monique. CR d'Honneur au fantassin G, conscrit en Meuse. Le Monde des livres. 30 mars 2001. Édition électronique consultée le 8 septembre 2001 <http:// archives.lemonde.fr>.

Marie-Claire Bancquart

Principales œuvres poétiques de Marie-Claire Bancquart

Bancquart, Marie-Claire. Mais... Collection Le Temps de dire. Basse-Yutz : Vodaine, 1969.

---. Projets alternés. Mortemart : Rougerie, 1972.

---. Proche. Paris : Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1972.

---. Mains dissoutes. Mortemart : Rougerie, 1975.

---. Cherche-terre. Collection Poètes contemporains. Paris : Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1977.

---. Mémoire d'abolie. Collection Lignes. Paris : Belfond, 1978.

---. Voix. Avec reliefs de Marc Pessin. Saint-Laurent-du-Pont (Isère) : Éditions Le Verbe et l'Empreinte, 1979.

---. Partition. Collection Lignes. Paris : Belfond, 1981.

---. Votre visage jusqu'à l'os. Collection Petite Sirène. Paris : Temps Actuels, 1983.

---. Opportunité des oiseaux. Collection Lignes. Paris : Belfond, 1986.

---. Opéra des limites. Paris : Librairie José Corti, 1988.

---. Végétales. Montereau : Les cahiers du Confluent, 1988.

---. Sans lieu sinon l'attente. Collection Les Solitudes. Sens : Obsidiane, 1991.

---. Dans le feuilletage de la terre. Paris : Belfond, 1994.

---. Énigmatiques. Collection Les Solitudes. Sens : Obsidiane, 1995.

---. La Vie, lieu-dit. Collection Les Solitudes. Sens : Obsidiane, 1997.

---. La Paix saignée précédé de Contrées du corps natal. Collection Les Solitudes. Cognac : 1999.

Bancquart. Marie-Claire et Hélène Doiron. Voilé-dévoilé Fenêtres du temps. Collection Vis-àvis. Montréal : Éditions Trait d'union, 2000.

Bancquart, Marie-Claire. Rituel d'emportement. Cognac : Le temps qu'il fait, 2002.

Poèmes de Marie-Claire Bancquart publiés ailleurs

---. "Imaginaires.", "Poèmes.", "Incertaine.", "Perte.", "Silencieux.", "Exil.", "Seule.", "Étranger.", "Testament.", "Absence." La poésie française depuis 1950 : une anthologie. Éd. Alain Bosquet. Collection Le Passé Composé. Paris : Éditions de la différence, 1979. 297-302.

---. "Six poèmes." Le Journal des poètes 4-5 (1982) : 3-4.

---. "Vous.", "La Seconde.", "Croisière." Europe 645-646 (1983) : 11-13.

---. "Noirs.", "Voyage.", "Pétrisseuse.", "En pays.", "Opéra des limites." La Poésie française au tournant des années 80 (Colloque de Londres – Décembre 1986). Éd. Philippe Delaveau. Paris : Librairie José Corti, 1988. 197-201.

---. "Rêve.", "Verticales.", "Air.", "Déménagement.", "Intime." Choisir la poésie en France. Éd. Bernard Pozier. Avant-propos de Bernard Pozier. Ottawa : Les Écrits des forges, 1988. 23-25.

---. "Poèmes." Sud 94/95 (1991) : 119-121.

---. "D'usure." Po&sie 57 (1991) : 34-41.

---. "Portrait de Jonas avec femme.", "Portrait of Jonas with woman.", "Curriculum vitae.", "Curriculum vitae.", "Dormeuse.", "Woman asleep.", "Mer.", "Sea.", "Baroque.", "Baroque.", "Contrefable d'Orphée.", "Counterfable of Orpheus.", "Epitaphe.", "Epitaph.", "Ville.", "Town." Modern French Poetry: A Bilingual Anthology Covering Seventy Years. Textes choisis et traduits par Martin Sorrell. Introduction de Lawrence Sail. London : Forest Books, 1992. 138-169.

---. "Au grand jeu des choses." La Revue des deux mondes novembre 1993 : 95.

---. "Malade.", "Simple.", "Unwell.", "Simple.", "Christ jardinier.", "Christ in the Garden.", "Retour d'Ulysse.", "Return of Ulysses.", "L'escalier.", "Cri.", "The stairs.", "Cry." Elles : A Bilingual Anthology of Modern French Poetry by Women. Textes choisis et traduits par Martin Sorrell. Introduction de Martin Sorrell. Postface de Jacqueline Chénieux Gendron. Exeter : University of Exeter Press, 1995. 16-23.

---. "Ors." Sud 110-111 (1995) : 137-142.

---. "Pendant que les morts amis." Europe 789-790 (1995) : 146-148.

---. "Change of Ground." Extraits de Sans lieu sinon l'attente et de Dans le feuilletage de la terre traduits par Martin Sorrell. À la voix de Marie-Claire Bancquart. Éds Aude Préta-De Beaufort et Pierre Brunel. Paris : le cherche-midi éditeur, 1996. 117-124.

---. "Hors.", "Out.", "Question.", "Question.", "Opéra des limites.", "Opera of Limits.", "Lacet de syllabes....", "Snare of syllables....", "Les Murs sont travaillés....", "The walls are worked....", "Tacite.", "Tacit.", "Terre.", "Earth.", "Sans lieu sinon l'attente.", "Without Place But For Our Waiting.", "Vers l'oracle.", "Towards the oracle.", "Viens le dieux (extrait).", "Come, the god (extract).", "Jardinier.", "Gardener." Women's Poetry in France, 1965-1995. Textes choisis et traduits par Michael Bishop. Introduction et notes de Michael Bishop. Winston-Salem, North Carolina : Wake Forest University Press, 1997. 130-153

---. "Dans la peau, toujours, ce meeting de protestation." Sud 118-119 (1997) : 13-14.

---. "Débroussailleuse d'ombres." La Sape 50 (1998) : 10-20.

---. "Poèmes de Marie-Claire Bancquart." Traduction de Michael Bishop. La Sape 50 (1998) : 60-63.

---. "Poèmes de Marie-Claire Bancquart." Traduction d'Elisabeth Lange. La Sape 50 (1998) : 64-67.

---. "Poèmes de Marie-Claire Bancquart.", "Ailleurs." Traduction de Marie-Louise Lentengre. La Sape 50 (1998) : 68-69.

---. "Comme si le matin servait toujours." Autre Sud 9 (2000) : 11-20.

---. "The misery of men : weight on the flesh./Hommes : le malheur leur pèse au corps.", "The rain. Can you hear the reverberations of the words?/Il pleut. Tu entends les mots résonner ?" Extraits d'Énigmatiques traduits par Peter Broome. Autre Sud 9 (2000) : 21-22.

---. "Wind Shakes Memory.", "It's Been Two Thousand Years Now.", "Every Morning We Set Out Again.", "As for Me, I Love an Older Man." Traduits par Maxianne Berger. Poetry 177.1 (2000) : 65-67.

---. "Corps Talisman." Nu(e) 14 (2001) : 25-57.

---. "Utopiques.", "Et qui serait le nôtre.", "Oblongs, odorants.", "Sorbet.", "Aux Confins.", "Comme si nous n'avions plus d'âge.", "Cet arbre obscur." Le Nouveau Recueil 62 (2002) : 81-87.

Romans de Marie-Claire Bancquart

---. Le temps immobile. Paris : Éditions Denoël, 1960.

---. Sève. Paris : Éditions Denoël, 1961.

---. L'Inquisiteur. Paris : Pierre Belfond, 1980.

---. Les Tarots d'Ulysse. Paris : Pierre Belfond, 1984.

---. Photos de famille. Paris : François Bourin, 1989.

---. Élise en automne. Paris : François Bourin, 1991.

---. La Saveur du sel. Paris : Julliard, 1993.

---. Une Femme sans modèles. Paris : De Fallois, 1999.

Entretiens avec Marie-Claire Bancquart

---. "Entretien avec Marie-Claire Bancquart." Avec John Stout. Dalhousie French Studies 37 (1996) : 101-111.

---. "Entretien avec Marie-Claire Bancquart." Avec Bernard Mazo. Autre Sud 9 (2000) : 23-34.

---. "Entretien entre Richard Rognet et Marie-Claire Bancquart." Nu(e) 14 (2001) : 9-19.

Réflexions de Marie-Claire Bancquart sur son activité poétique

---. "Œuf, fruit, fossile." Le Journal des poètes 4-5 (1982) : 2-3.

---. "Poésie : leçon de choses, mythologie." La Poésie française au tournant des années 80 (Colloque de Londres – Décembre 1986). Éd. Philippe Delaveau. Paris : Librairie José Corti, 1988. 139-147.

---. "Marie-Claire Bancquart [réponses à des questions]." Choisir la poésie en France. Éd. Bernard Pozier. Avant-propos de Bernard Pozier. Ottawa : Les Écrits des forges, 1988. 19-22.

---. "La Parole du poète." Revue des deux mondes novembre 1993 : 135-143.

---. "Essai.", "Essay." Elles : A Bilingual Anthology of Modern French Poetry by Women. Textes choisis et traduits par Martin Sorrell. Introduction de Martin Sorrell. Postface de Jacqueline Chénieux-Gendron. Exeter : University of Exeter Press, 1995. 12-15.

---. "Pages critiques [réponses à une enquête présentée comme 'Questions de la poésie : de l'esthétique à l'éthique']." Sud 118-119 (1997) : 9-12.

---. "Viscéralement vous, viscéralement vôtre." Poésie 1/Vagabondages 15 (1998) : 49-51.

Principales études critiques de Marie-Claire Bancquart

---. Anatole France : polémiste. Paris : A.G. Nizet, 1962.

---. Les Écrivains et l'Histoire, d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy. Paris : A.G. Nizet, 1965.

---. Paris des Surréalistes. Collection L'Archipel. Paris : Éditions Seghers, 1972.

---. Maupassant, Conteur fantastique. Collection Archives des lettres modernes. Paris Lettres modernes Minard, 1976.

---. Images littéraires du Paris 'fin-de-siècle', 1880-1900. Collection Le Passé Composé. Paris : Éditions de la différence, 1979.

---. "L'espace urbain de L'Education sentimentale : intérieurs, extérieurs." Flaubert, la femme, la ville. Journée d'études organisée par Marie-Claire Bancquart à l'Institut de Français de l'Université de Paris X. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

---. Anatole France, un sceptique passionné. Paris : Calmann-Lévy, 1984.

---. "Le 'poème hanté' dans l'œuvre de Georges-Emmanuel Clancier." Poésie et Spiritualité : spiritualité chrétienne et spiritualité athée. Éds Michel Baude et Jeanne-Marie Baude. Actes du colloque organisé à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Metz. Paris : Éditions Klincksieck, 1988. 175-185.

---. "Conclusion." Poésie et Spiritualité : spiritualité chrétienne et spiritualité athée. Éds Michel Baude et Jeanne-Marie Baude. Actes du colloque organisé à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Metz. Paris : Éditions Klincksieck, 1988. 249-252.

---. "La liberté et l'écrivain, la liberté de l'écrivain." L'écrivain et la liberté. Communications de la dix-septième rencontre québécoise internationale des écrivains tenue à Québec du 14 au 18 avril 1989. Éds Guy Cloutier et Pierre Morency. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1989. 25-29.

---, éd. Poésie 1945-1960 : les mots, la voix. Colloque du Centre de recherches sur la poésie française de la Sorbonne organisé par Marie-Claire Bancquart. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989.

---. "Jean Grosjean et les archétypes". Poésie 1945-1960 : les mots la voix. Éd. Marie-Claire Bancquart. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989.

---. "La poésie de Jean-Claude Renard et le sacré." Les écrivains et le sacré, La vigne et le vin dans la littérature. Actes du XII^{e} Congrès de l'Association Guillaume Budé tenu à Bordeaux, 17-21 août 1988. Paris : Société d'édition 'Les Belles Lettres', 1989. 371-372.

Bancquart, Marie-Claire et Pierre Cahné. Littérature française du XX^{e} siècle. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Bancquart, Marie-Claire. "Maupassant et la 'femme moderne'." Maupassant et l'écriture. Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993. Éd. Louis Forestier. Paris : Éditions Nathan, 1993. 109-116.

---. Anatole France. Collection Écrivain/Écrivain. Paris : Éditions Julliard, 1994.

Bancquart, Marie-Claire et Jean Dérens, éd. Anatole France : Humanisme et Actualité. Actes du colloque pour le cent cinquantième anniversaire de la mort d'Anatole France, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, samedi 5 mars 1994. Avant-propos de Jean-Louis Curtis. Paris : Agence culturelle de Paris, 1994.

Bancquart, Marie-Claire. "Pouvoir politique et destin biologique chez Anatole France." Anatole France : Humanisme et Actualité. Actes du colloque pour le cent cinquantième anniversaire de la mort d'Anatole France, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, samedi 5 mars 1994. Éds Marie-Claire Bancquart et Jean Dérens. Avant-propos de Jean-Louis Curtis. Paris : Agence culturelle de Paris, 1994. 87-97.

---. "I poeti nati dopo il 1930. Una rassegna." Il Verri 1-2 (1994) : 119-134.

---, éd. Poésie de langue française, 1945-1960. Introduction de Marie-Claire Bancquart. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

---. "D'une intériorisation de la poésie." Poésie de langue française, 1945-1960. Éd. Marie-Claire Bancquart. Introduction de Marie-Claire Bancquart. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. 11-23.

Bancquart, Marie-Claire et Hédi Kaddour. "Passages en revues." Poésie de langue française, 1945-1960. Éd. Marie-Claire Bancquart. Introduction de Marie-Claire Bancquart. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. 25-54.

Bancquart, Marie-Claire. La Poésie en France : du surréalisme à nos jours. Collection Thèmes et Études. Paris : Ellipses, 1996.

---. Paris 'Belle Époque' par ses écrivains. Paris : Adam Biro, 1997.

---. Fin de siècle gourmande, 1880-1900. Collection Perspectives littéraires. Paris : Presses universitaires de France, 2001.

---. Paris 'fin-de-siècle' : de Jules Vallès à Rémy de Gourmont. Nouvelle édition de Images littéraires du Paris 'fin-de-siècle', 1880-1900. Collection Les Essais. Paris : Éditions de la Différence, 2001.

Gerbod, Françoise, Danielle Le Nan et Marie-Claire Bancquart. La Vie littéraire en France en 1908. 8 volumes. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1985-1987.

Éditions dues à Marie-Claire Bancquart

Bouilhet, Louis. Lettres à Louise Colet. Introduction et commentaires par Marie-Claire Bancquart et al. Rouen : Publications de l'Université de Rouen.

France, Anatole. Lettres inédites d'Anatole France à Jacques Lion. Éd. Marie-Claire Bancquart. Paris : Société Anatole France, 1965.

---. Les dieux ont soif. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Paris : Calmann-Lévy, 1985.

---. Les dieux ont soif. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Collection Folio. Paris : Éditions Gallimard, 1989.

---. La Rôtisserie de la reine Pédauque. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Collection Folio. Paris : Éditions Gallimard, 1990.

---. Le Crime de Sylvestre Bonnard. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Collection Folio. Paris : Éditions Gallimard, 1991.

---. Le Lys rouge. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Collection Folio. Paris Éditions Gallimard, 1992.

---. Œuvres complètes. Édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart. Collection Bibliothèque de la Pléiade. 4 volumes. Paris : Éditions Gallimard, 1984-94.

La Révolution Surréaliste : collection complète. Introduction de Marie-Claire Bancquart. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1975.

Maupassant, Guy de. Boule de suif et autres Contes normands. Texte établi avec introduction, chronologie, bibliographie, appendice et notes par Marie-Claire Bancquart. Édition illustrée de 17 reproductions. Collection Classiques Garnier. Paris : Éditions Garnier Frères, 1971.

---. Horla et autres Contes Cruels et Fantastiques. Introduction, chronologie, bibliographie, notes et dossier de l'œuvre par Marie-Claire Bancquart. Édition illustrée de 15 reproductions. Collection Classiques Garnier. Paris : Éditions Garnier Frères, 1976.

---. Bel-ami. Texte présenté et commenté par Marie-Claire Bancquart. Illustrations d'Alain Ghertman. Collection de l'Imprimerie nationale. Paris : Imprimerie nationale, 1979.

---. Fort comme la mort. Éd. Marie-Claire Bancquart. Collection "Livre de poche". Paris : Librairie générale française, 1989.

Vallès, Jules. Correspondance avec Hector Malot. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1968. Tome 9 d'Œuvres complètes de Jules Vallès.

---. La Commune de Paris. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart et Lucien Sheler. Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1970. Tome 12 d'Œuvres complètes de Jules Vallès.

---. Le Tableau de Paris. Préface et notes de Marie-Claire Bancquart. Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1971. Tome 13 d'Œuvres complètes de Jules Vallès.

---. Jules Vallès. Textes choisis par Marie-Claire Bancquart. Introduction de Marie-Claire Bancquart. Collection Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui. Paris : Éditions Seghers, 1971.

---. Souvenirs d'un Étudiant pauvre, Le Candidat des Pauvres, Lettre à Jules Mirès. Préface de Lucien Scheler. Notes de Marie-Claire Bancquart et Lucien Scheler. Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1972. Tome 14 d'Œuvres complètes de Jules Vallès.

---. Œuvres complètes. Préfaces générales de Lucien Scheler et Marie-Claire Bancquart. Iconographie de Marie-Claire Bancquart. 4 volumes. Paris : Livre-Club Diderot, 1969-1971.

Études critiques consacrées à l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart

Bancquart, Alain. "Doubles (la collaboration entre poète et musicien." Preta-De Beaufort et Brunel, A la voix de Marie-Claire Bancquart 7-20.

Bishop, Michael. "De Denise Le Dantec à Marie Etienne: passion, sérénité, profondeur." Dalhousie French Studies 13 (1987) : 63-68.

---. "L'Année poétique: de Bonnefoy et Du Bouchet à Zins et Khoury-Gata, et au-delà." The French Review 66.6 (1993) : 877-886.

---. CR de Sans lieu sinon l'attente. World Literature Today 67.2 (1993) : 328-329.

---. "Cinq et trente-six poètes en France en 1994." LittéRéalité 7.2 (1994) : 23-40.

---. "Marie-Claire Bancquart." Contemporary French Women Poets. Michael Bishop. Volume 1. Amsterdam : Rodopi, 1995. 128-144. 2 volumes 1995.

---. CR de Dans le feuilletage de la terre. LittéRéalité 7.1-2 (1995): 147-148.

---. "L'Année poétique : de Césaire et Glissant à Broda et Bancquart." The French Review 68.6 (1995) : 933-946.

---. "L'Année poétique: de Frénaud, Stétié et Deguy à Chedid, Hàn et Esteban." The French Review 69.6 (1996) : 886-902.

---. CR d'Énigmatiques. World Literature Today 70.3 (1996) : 655-656.

---. "Marie-Claire Bancquart : énigme et clarté." Preta-De Beaufort et Brunel, A la voix de Marie-Claire Bancquart 21-32. Republié avec références bibliographiques dans Dalhousie French Studies 38 (1997) : 135-141.

---. "Profondes marginalités: D'Adonis, Stéfan et Bancquart à Chedid, Rognet et Stétié." L'Esprit Créateur 38.1 (1998) : 91-102.

---. "L'Année poétique: de Leclair et de Burine, Pinson et Moussempès, à Hébert et Brault, Brossard et Beausoleil." The French Review 72.1 (1998) : 29-47.

---. CR de La Vie, lieu-dit. World Literature Today 72.4 (1998) : 801-802.

---. "Women Poets of the Twentieth Century." A History of Women's Writing in France. Éd. Sonya Stevens. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 204-219.

---. "L'Année poétique : de Pinson et Commère, Risset et Broda, à Oster et Deguy, Daive et Beck." The French Review 75.1 (2001) : 20-37.

---. "Remarques sur le re-cyclage : quinze voix féminines contemporaines." XXIst Century French Studies Conference. Davis, Californie, le 29 mars 2001.

Bouwers, Karen. "Les à rebours poétiques de Marie-Claire Bancquart ou la mémoire poétique." Leuwers, La Poésie française, aujourd'hui 41-51.

---. "Sans lieu sinon l'attente de Marie-Claire Bancquart : Une poésie digestive". Bishop et Elson, Contemporary French Poetics. 179-186.

Brogniet, Éric. "Marie-Claire Bancquart : la dramaturgie et le chant." Marginales 44 (1989) : 1-7.

Brunel, Pierre. "A propos d'Énigmatiques : rêverie d'un comparatiste français." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 33-42.

---. "Feuillet d'Hélios." Autre Sud 9 (2000) : 41- 46.

Chedid, Andrée. "Dans les pas et les mots de Marie-Claire Bancquart." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 43-44.

Clancier, Georges-Emmanuel. "Pour une sérénité du vivant." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart, 45-50.

---. "Une ardente rigueur." Autre Sud 9 (2000) : 6-10.

Cluny, Claude-Michel. "La réalité de l'être." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 51-52.

Dobzynski, Charles. "Poèmes en liberté." Europe 753-754 (1992) : 184-188.

---. CR de La vie, lieu-dit. Europe 822 (1997) : 221-222.

---. "Polyphonies : Marie-Claire Bancquart, Bernard Chambaz, Emmanuel Moses." Europe 849-850 (2000) : 340-345.

Godel, Vahé. "Extraits d'un carnet noir." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 53-56.

Grandmont, Dominique. "L'œil limpide de Marie-Claire Bancquart." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 57-58.

Hàn, Françoise. CR de Sans lieu, sinon l'attente. Europe 757 (1992) : 202-203.

Kechichian, Patrick. "Poésie au féminin ?" Le Monde 22 février 1992. Édition électronique consultée le 8 septembre 2001 <http://archives.lemonde.fr>.

Lange, Elisabeth. "A la recherche de 'Personne'." La Sape 50 (1998) : 46-49.

Lemaire, Jean-Pierre. "Élise en automne." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 59-60.

Melik, Rouben. CR d'Opéra des limites. Europe 710-711 (1988) : 210-211.

Noiret, Gérard. "Portrait déplié : Marie-Claire Bancquart." La Sape 50 (1998) : 21-43.

Orizet, Jean. "Entre l'être et l'espace." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 61-62.

Para, Jean-Baptiste. "Tribut." La Sape 50 (1998) : 44-45.

Petillon, Monique. "La violente sérénité de M.-C. Bancquart." Le Monde 9 septembre 1988. Édition électronique consultée le 8 septembre 2001 <http:// archives.lemonde.fr>.

Préta-De Beaufort, Aude et Pierre Brunel, éds. A la voix de Marie-Claire Bancquart. Paris: le cherche-midi éditeur, 1996.

Préta-De Beaufort. "Marie Claire Bancquart : 'porteuse de passages'." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 63-86.

Préta-De Beaufort, Aude. "'Bientôt vous devenez une île heureuse' : quelques aspects de la poésie de Marie-Claire Bancquart (leçon de choses, mythologies)." Le Lis et la Langue. Actes de la journée d'étude du Centre de recherche 'Poésie, Poétique et Spiritualité' tenue en Sorbonne, le samedi 17 mai 1997. Éd Dominique Millet-Gérard. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998. 71-81.

Ray, Lionel. CR de Dans le feuilletage de la terre. Europe 786 (1994) : 211-212.

---. "La 'Grande Figure'." Preta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 87-92.

Renard, Jean-Claude. "Mon amie Marie-Claire Bancquart." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 93-98.

Rognet, Richard. "Visite à Marie-Claire Bancquart." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 99-110.

Sédir, Georges. CR d'Opéra des limites. Phréatique 46 (1988) : 42.

---. CR d'Énigmatiques. Phréatique 76 (1996) : 112.

Sorrente, Dominique. "Marie-Claire Bancquart ou le tiroir des gravités." Autre Sud 9 (2000) : 35-40.

Stétié, Salah. "Commencer par le toit." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 111-112.

Vargaftig, Bernard. "Une Musique dans le corps." Préta-De Beaufort et Brunel, À la voix de Marie-Claire Bancquart 113-116.

Vernier, Richard. "Les 'Leçons de choses' de Marie-Claire Bancquart." Carrefour de cultures : mélanges offerts à Jacqueline Leiner. Éd. Régis Antoine. Tübingen : Narr, 1993. 253-259.

Bibliographie générale

Ouvrages critiques et poétiques consultés

Agamben, Giorgio. La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque. Traduction de Marilène Raiola. Paris : Seuil, 1990.

---. Potentialities : Collected Essays in Philosophy. Ed. Daniel Heller-Roazen. Traduction et introduction de Daniel Heller-Roazen. Stanford, California : Stanford University Press, 1999.

Alferi, Pierre. Kub Or. Avec photographies de Suzanne Doppelt. Paris : P.O.L., 1994.

Alferi, Pierre et Olivier Cadiot. "La Mécanique lyrique." Revue de littérature générale 1 (1995) : 3-22.

Bachelard, Gaston. L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière. 11e réimpression. Paris : Librairie José Corti, 1942.

---. L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement. 9e réimpression. Paris : Librairie José Corti, 1943.

---. La psychanalyse du feu. Collection Idées. Paris : Gallimard, 1949.

---. The Poetics of Space. Traduit par Maria Jolas. Préface d'Etienne Gilson. New York : The Orion Press, 1964.

Baert, Frank et Dominique Viart, éds. La Littérature française contemporaine : questions et perspectives. Collection Symbolae, series D Litteraria. Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 1993.

Bakhtin, M.M. The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Traduction de Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981.

Bakhtine, Mikhaïl. Esthétique de création verbale. Traduction d'Alfreda Aucouturier. Préface de Tzvetan Todorov. Paris : Gallimard, 1984.

Bakhtin, M.M., et P.N. Medvedev. The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics. Traduit par Albert J. Wehrle. Préface de Wlad Godzich. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

Bancquart, Marie-Claire et Pierre Cahné. Littérature française du XX^{e} siècle. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Bancquart, Marie-Claire, éd. Poésie de langue française, 1945-1960. Introduction de Marie-Claire Bancquart. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

Barbarant, Olivier. "Le Poème profané ou la prose comme art de l'ambiguïté." Pour André Frénaud. Éd. François Boddaert. Collection Les Cahiers du temps qu'il fait. Cognac : Obsidiane/Le temps qu'il fait, 1993. 52-57..

Barthes, Roland. Le Degré zéro de l'écriture. Collection Pierres vives. Paris : Éditions du Seuil, 1953.

---. S/Z : essais. Collection Tel Quel. Paris : Seuil, 1970.

Barthes, Roland, et al. Littérature et réalité. Edition établie et présentée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Collection Points. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Barthes, Roland. Œuvres complètes. Tome I : 1942-1965. Edition établie et présentée par Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

--- Œuvres complètes. Tome II : 1966-1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 1994

---. Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture. Préface de Carlo Ossola traduite par Nadine Le Lirzin. 1973; 1994. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

Baude, Jeannine, Gérard Engelbach et Marcel Migozzi, éds. Questions de poésie : de l'esthétique à l'éthique. Numéro spécial de Sud 118/119 (1997).

Baudelaire, Charles. Œuvres complètes. Édition établie, présentée et annotée par Claude Pichois. 2 volumes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1975-76.

Beck, Philippe. "Où va le vers." Magazine littéraire 396 (2001) : 38-39.

Beckett, Samuel. Compagnie. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

Bens, Jacques. OuLiPo : 1960-1963. Préface de Noël Arnaud. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1980.

---. "Queneau oulipien." Atlas de géographie potentielle. Oulipo. Collection Idées. Paris : Gallimard, 1981. 22-33.

Bergson, Henri. Œuvres. Annoté par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier. Édition du centenaire. Paris : Presses universitaires françaises, 1970.

Bishop, Michael. The Contemporary Poetry of France : Eight Studies. Collection Faux titre 19. Amsterdam : Rodopi, 1985.

---. Contemporary French Women Poets. 2 volumes. Collection Chiasma. Amsterdam : Rodopi, 1995.

---, éd. Thirty Voices in the Feminine. Faux Titre 114. Amsterdam: Rodopi, 1996.

---. Women's Poetry in France, 1965-1995 : A Bilingual Anthology. Textes choisis et traduits par Michael Bishop. Winston-Salem, North Carolina : Wake Forest University Press, 1997.

Bishop, Michael et Christopher Elson, éds. Contemporary French Poetics. Collection Faux Titre. Amsterdam; New York : Rodopi, 2002.

Blanchot, Maurice. L'Écriture du désastre. Paris : Gallimard, 1990.

---. L'Entretien infini. Paris : Gallimard, 1992.

Bonnefoy, Yves. L'Improbable. Paris : Mercure de France, 1959.

---. Le Nuage rouge : essais sur la poétique. Paris : Mercure de France, 1972.

---. Poèmes : Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil. Préface de Jean Starobinski. Collection Poésie. Paris : Gallimard, 1982.

---. Ce qui fut sans lumière. Paris : Mercure de France, 1987.

---. Récits en rêve : L'Arrière-Pays, Rue Traversière, Remarques sur la couleur, L'Origine de la parole. Paris : Mercure de France, 1987

---. La Vérité de parole. Paris : Mercure de France, 1988.

---. Entretiens sur la poésie (1972-1990). Paris : Mercure de France, 1990.

---. La Vie errante suivi de Une autre époque de l'écriture. Paris : Mercure de France, 1993.

---. Remarques sur le dessin. Paris : Mercure de France, 1993.

Bourassa, Lucie. Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine. Collection L'Univers des discours. Montréal : Éditions Balzac, 1993.

Bourdieu, Pierre. Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire. Paris : Seuil, 1992.

Breton, André. "Second Manifeste du surréalisme." La Révolution surréaliste 5.12 (1929) : 1-17.

---. Signe ascendant. Constellations. Lithographies coloriées de Joan Miró. Collection Poésie. Paris : Gallimard, 1999.

Briolet, Daniel. Lire la poésie française du XX^{e} siècle. Paris : Dunod, 1995.

Broda, Martine. L'Amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse. Collection En lisant en écrivant. Paris : Librairie José Corti, 1997.

Brophy, Michael. Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic. Collection Chiasma. Amsterdam : Éditions Rodopi, 1997.

Cadiot, Olivier. L'Art poetic'. Paris : P.O.L., 1988.

---. Futur, ancien, fugitif. Paris : P.O.L., 1993.

Castin, Nicolas. Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Certeau, Michel de. Arts de faire. Paris : Union générale d'éditions, 1980. Volume 1 de L'Invention du quotidien. 2 volumes. 1980.

---. La Faiblesse de croire. Texte établi et présenté par Luce Giard. Paris : Seuil, 1987.

Chantraine, Pierre. Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots. 4 volumes jusqu'à présent. Paris : Éditions Klincksieck, 1968 – .

Char, René. Œuvres complètes. Introduction de Jean Roudaut. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1983.

Charles, Michel. Rhétorique de la lecture. Collection Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Charnet, Yves, éd. Le poète que je cherche à être : Cahier Michel Deguy. Interventions du colloque international consacré à Michel Deguy. École normale supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, 1-3 juin 1995. Paris : La Table Ronde/Belin, 1996.

---. Malaise dans la poésie : un état des lieux." Littérature 110 (1998) : 13-21.

Chemins de la poésie. Numéro de Revue des deux mondes novembre 1993.

Cixous, Hélène. Le Prénom de Dieu. Paris : Éditions Bernard Grasset, 1967.

---. "Coming to writing" and Other Essays. Éd. Deborah Jenson. Introduction par Susan Rubin Suleiman. Traduit par Sarah Cornell, et al. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1991.

Clancier, Georges-Emmanuel. La Poésie et ses environs. Paris : Gallimard, 1973.

Claudel, Paul. Œuvre poétique. Introduction par Stanislas Fumet. Textes établis et annotés par Jacques Petit. Biliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1967.

Collot, Michel. L'Horizon fabuleux. 2 volumes. Paris : Librairie José Corti, 1988.

---. La Poésie moderne et la structure d'horizon. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

---. Francis Ponge : entre mots et choses. Collection Champ Poétique. Seyssel : Champ Vallon, 1991.

---. "Le sujet lyrique hors de soi." Rabaté, Figures du sujet lyrique 113-126.

---. La matière-émotion. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Collot, Michel et Rino Cortiana, éds. Horizons de la poésie Collection Cahiers RITM. Paris : Centre de Recherches Interdisciplinaires, 1997.

Collot, Michel. "Lyrisme et réalité." Littérature 110 (1998) : 38-48.

Combe, Dominique. "La référence dédoublée." Rabaté, Figures du sujet lyrique 39-64.

Culler, Jonathan. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1982.

---. Literary Theory: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 1997.

Currie, Mark. Postmodern Narrative Theory. Transitions. New York : St. Martin's Press, 1998.

Cyrulnik, Boris. L'Ensorcellement du monde. Paris : Odile Jacob, 1997.

Deguy, Michel. Fragments du cadastre. Paris : Gallimard, 1960.

---. Figurations. Collection Le Chemin. Paris : Gallimard, 1969.

---. Tombeau de Du Bellay. Collection Le Chemin. Paris : Gallimard, 1973.

---. Jumelages suivi de Made in USA. Collection Fiction & Cie. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

---. Donnant donnant : cartes, airs, brevets. Collection Le Chemin. Paris : Gallimard, 1981.

---. Brevets. Collection Recueil. Seyssel : Champ Vallon, 1986.

---. Choses de la poésie et affaire culturelle. Paris : Hachette, 1986.

---. Arrêts fréquents. Paris : Éditions A.M. Métailié, 1990.

---. "Comme si... comme ça." Revue des deux mondes novembre 1993 : 77-87.

---. Aux heures d'affluence. Paris : Seuil, 1993.

---. A ce qui n'en finit pas : thrène. Collection La Librairie du XX^{e} siècle. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

---. L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens. Collection Les Essais du Collège international de philosophie. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

---. "Situation." Littérature 110 (1998) : 6-12.

---. "Entretien avec Michel Deguy." Prétexte 9 (1998). Version électronique consultée le 14 août 2001 <http://perso.club-internet.fr/pretexte/entmd.htm>.

---. La raison poétique. Tressements d'empreintes de François Rouan. Collection La philosophie en effet. Paris : Éditions Galilée, 2000.

---. L'Impair. Tours : Farrago, 2000.

---. "Pensée et poésie." Magazine littéraire 396 (2001) : 46-49.

De la poésie aujourd'hui. Numéro de Littérature 110 (1998).

Delaveau, Philippe, éd. La Poésie française au tournant des années 80 (Colloque de Londres – Décembre 1986). Paris : Librairie José Corti, 1988.

Delbourg, Patrice. "Comment va la poésie, Monsieur ?" Revue des deux mondes novembre 1993 : 172-177.

Deleuze, Gilles. Différence et répétition. Collection Épiméthée. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

---. Logique du sens. Collection Critique. Paris : Éditions de Minuit, 1969.

---. Cinéma 1 : l'image-mouvement. Collection Critique. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. Mille Plateaux. Collection Critique. Paris : Éditions de Minuit, 1980. Volume 2 de Capitalisme et Schizophrénie. 2 volumes. 1972-1980.

Delvaille, Bernard. "Quelques réflexions." Revue des deux mondes novembre 1993 : 99-104.

Derrida, Jacques. L'Écriture et la différence. Collection Tel Quel. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

---. "Le retrait de la métaphore." Po&sie 7 (1978) : 103-126.

---. L'Autre Cap suivi de La Démocratie ajournée. Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.

---. "Donner la mort." L'Éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don. Eds. Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzel. Colloque de Royaumont, décembre 1990. Paris : Métailié-Transition, 1992. 11-108.

---. Sauf le nom. Collection Incises. Paris : Galilée, 1993.

---. Politiques de l'amitié suivi de L'Oreille de Heidegger. Collection La Philosophie en effet.Paris : Galilée, 1994.

---. Demeure : fiction et témoignage." Passions de la littérature : avec Jacques Derrida. Ed. Michel Lisse. Collection La Philosophie en effet. Paris : Galilée, 1996. 13-74.

Di Manno, Yves. Magazine littéraire 396 (2001) : 29-31.

Dion, Robert. Le Structuralisme littéraire en France. Collection L'Univers du discours. Candiac, Québec : Éditions Balzac, 1993.

Doumet, Christian. "Pour affoler le monstre : preuves et épreuves d'une poésie actuelle." Pour affoler le monstre : preuves et épreuves d'une poésie actuelle / Propos et billevisées d'un entrepreneur de poésie. Christian Doumet et François Boddaert. Sens : Obsidiane, 1997. 7-38.

Du Bouchet, André. L'Incohérence. Paris : Hachette, 1979.

Eco, Umberto. The Role of the Reader: Explorations of Semiotics of Texts. Advances in Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1979.

Elson, Christopher. "Anthropomorphose : l'humanisme dans la poétique de Michel Deguy." Littérature 114 (1999) : 93-106.

Emmanuel, Pierre. Poésie raison ardente. Paris : Librairie Universelle de France; Fribourg : Egloff, 1948.

---. Le goût de l'Un. Paris : Éditions du Seuil, 1963.

Ernout, Alfred et Antoine Meillet. Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots. 4e édition. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1959.

Espitallier, Jean-Michel, éd. Pièces détachées : une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui. Paris : Pocket-Havas Poche, 2000.

---. "La nouvelle poésie française." Magazine littéraire 396 (2001) : 18-20.

Esteban, Claude. Critique de la raison poétique. Paris : Flammarion, 1987.

"La Forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ?" Action poétique 133/134 (1993/1994) : 27-122.

Foucault, Michel. L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris : Gallimard, 1971.

Fourcaut, Laurent. Lectures de la poésie française moderne et contemporaine. Collection Lettres 128. Paris : Éditions Nathan, 1997.

Frank, Manfred. Le Dieu à venir. Traduction de Florence Vatan et Veronika von Schenck. Collection Le Génie du philosophe. Quatre volumes. Arles : Actes Sud, 1989.

Frénaud, André. Il n'y a pas de paradis. Paris : Gallimard, 1962.

---. La Sainte Face. Paris : Gallimard, 1968.

---. Les Rois mages suivi de L'Étape dans la clairière et de Pour une plus haute flamme par le défi. Collection Poésie. Paris : Gallimard, 1987

---. Notre inhabileté fatale : entretiens avec Bernard Pingaud. Paris : Gallimard, 1979.

Friedrich, Hugo. Structure de la poésie moderne. Traduit par Michel-François Demet. Paris : Librairie Générale Française, 1999.

Game, Jérome. "Actualité du moderne." Magazine littéraire 396 (2001) : 20-23.

Garelli, Jacques. L'entrée en démesure suivi de L'Écoute et le regard et de Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique. Collection En lisant en écrivant. Paris : Librairie José Corti, 1995.

Gleize, Jean-Marie. Poésie et Figuration. Collection Pierres vives. Paris : Seuil, 1983.

---. Francis Ponge. Collection Les Contemporains. Paris : Seuil, 1988.

---. A noir : poésie et littéralité. Collection Fiction & Cie. Paris : Seuil, 1992.

---. Le Principe de nudité intégrale : Manifestes. Collection Fiction & Cie. Paris : Seuil, 1995.

---. "'Où vont les chiens ?'" Littérature 110 (1998) : 70-80.

---. Les chiens noirs de la prose. Collection Fiction & Cie. Paris : Seuil, 1999.

---. Non,. Collection Niok. Paris : Éditions Al Dante, 1999.

---. "Le choix des proses." Magazine littéraire 396 (2001) : 40-42.

Glissant, Édouard. Poétique de la Relation. Paris : Gallimard, 1990.

Greene, Thomas M. Poésie et magie. Préface d'Yves Bonnefoy. Collection Conférences, essais et leçons du Collège de France. Paris : Julliard, 1991.

Greimas, A.J., éd. Essais de sémiotique poétique. Édition revue et corrigée. Paris : Librairie Larousse, 1972.

Guillevic. Motifs : poèmes 1981-1984. Paris : Gallimard, 1987.

---. Possibles futurs : poèmes. Paris : Gallimard, 1996.

Guermès, Sophie. La Poésie moderne : essai sur le lieu caché. Collection Critiques littéraires. Paris : L'Harmattan, 1999.

Hanna, Christophe. "L'émergence de nouvelles écritures." Magazine littéraire 396 (2001) : 23-26.

Harvey, Stella. Myth and the Sacred in the Poetry of Guillevic. Faux titre 138. Amsterdam : Rodopi, 1997.

Heidegger, Martin. Approche de Hölderlin. Traduit par Henry Corbin, et al. Collection Classiques de la philosophie. Paris : Gallimard, 1962.

---. Chemins qui ne mènent nulle part. Éd. François Fédier. Traduit par Wolfgang Brokmeier. Collection Classiques de la philosophie. Paris : Gallimard, 1962.

---. Le principe de raison. Traduction d'André Préau. Préface de Jean Beaufret. Collection Classiques de la philosophie.Paris : Gallimard, 1962.

---. L'Etre et le Temps. Traduction et notes de Rudolf Boehm et d'Alphone de Waelhens. Collection Bibliothèque de la philosophie. Paris : Gallimard, 1964.

---. Poetry, Language, Thought. Traduction et introduction par Albert Hofstadter. New York : Harper and Row Publishers Inc., 1975.

---. Essais et Conférences. Traduit par André Préau. Préface de Jean Beaufret. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1980.

Hocquard, Emmanuel. Tout le monde se ressemble : Une anthologie de la poésie contemporaine. Paris : P.O.L., 1995.

Imbs, Paul et Bernard Quemada, éditeurs. Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX^{e} et du XX^{e} siècle (1789-1960). 16 tomes. Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994.

Irigaray, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. Collection Critique. Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.

Jaccottet, Philippe. Poésie : 1946-1967. Préface de Jean Starobinski. Collection Poésie. Paris : Gallimard, 1971.

---. La Semaison : carnets 1954-1967. Paris : Gallimard, 1971.

---. A la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chants d'en bas. Paris : Gallimard, 1977.

---. La Semaison : carnets 1954-1979. Paris : Gallimard, 1984.

---. À travers un verger suivi de Les Cormorans et de Beauregard. Paris : Gallimard, 1984.

---. Cahiers de verdure. Paris : Gallimard, 1990.

---. Observations et autres notes anciennes : 1947-1962. Paris : Gallimard, 1998.

Jackson, John E. La Poésie et son autre : essai sur la modernité. Paris : José Corti, 1998.

Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Traduit par Nicolas Ruwet. Collection Arguments. Paris : Minuit, 1963. Tome 1 d'Essais de linguistique générale. 2 tomes. 1963-1973.

---. Essais de linguistique générale : rapports internes et externes du langage. Collection Arguments. Paris : Minuit, 1973. Tome 2 d'Essais de linguistique générale. 2 tomes. 1963-1973.

---. Questions de poétique. Deuxième édition. Collection Poétique. Paris : Seuil, 1973.

Jarrety, Michel. "Sujet éthique, sujet lyrique." Rabaté, Figures du sujet lyrique 127-146.

Jenny, Laurent. La Parole singulière. Préface de Jean Starobinski. Collection L'Extrême contemporain. Lonrai : Éditions Belin, 1990.

---. "Fictions du Moi et figurations du Moi." Rabaté, Figures du sujet lyrique 99-112.

Jouanard, Gil. "Une Manière de vivre." Revue des deux mondes novembre 1993 : 144-150.

Kristeva, Julia. Σημειωτικη : Recherches pour une sémanalyse. Collection Tel Quel. Paris : Seuil, 1969.

---. La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^{e} siècle : Lautréamont et Mallarmé. Collection Tel Quel. Paris : Seuil, 1974

---. Polylogue. Paris : Seuil, 1977.

---. Soleil noir : dépression et mélancolie. Paris : Gallimard, 1987.

Lacan, Jacques. Écrits. 2 volumes. Paris : Seuil, 1966-1971

---. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : 1964. Texte établi par Jacques-Alain Milner. Paris : Seuil, 1973. Volume 11 de Le Séminaire.

Lamarque, Peter and Stein Haugom Olsen. Truth, Fiction and Literature : A Philosophical Perspective. The Clarendon Library of Logic and Thought. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Lamartine, Alphonse de. Œuvres poétiques complètes. Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1963.

Lapprand, Marc. Poétique de l'Oulipo. Collection Faux Titre. Amsterdam : Rodopi, 1998.

Lardoux, Jacques. Le Sacré sans Dieu dans la poésie contemporaine (Auden, Guillevic, Benn, Y. Bonnefoy, Paz) ou le risque de la joie totale. 2 volumes. Paris : Prométhée, 1990-1991.

Lefebvre, Henri. Critique de la vie quotidienne. Collection Le sens de la marche. 2 volumes. Paris : L'Arche Éditeur, 1958-61.

Lernout, Geert. The Poet as Thinker: Hölderlin in France. Columbia, South Carolina : Camden House, 1994.

Leuwers, Daniel. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. Avec la collaboration de Jean-Louis Backés. Édition mise à jour. Collection Lettres supérieures. Paris : Dunod, 1996.

---, ed. La Poésie française, aujourd'hui. Numéro de Littérature et Nation 2.23 (2001) .

Lewis, Roy. On Reading French Verse: A Study of Poetic Form. Oxford : Clarendon Press, 1982.

Lisse, Michel, éd. Passions de la littérature : avec Jacques Derrida. Paris : Éditions Galilee, 1996.

Little, Roger. The Shaping of Modern French Poetry: Reflections on Unrhymed Poetic Form, 1840-1990. Manchester : Carcanet Press; Paris : Alyscamps Press,1995.

Mallarmé, Stéphane. Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1945.

---. Correspondance. Tome I. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard. Paris : Gallimard, 1959.

---. Correspondance. Tome II. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, 1965.

Maslow, A.H. Motivation and Personality. New York : Harper and Row, Publishers, 1954.

Mathieu, Jean-Claude. "Chantiers, sentiers." Littérature 110 (1998) : 3-5.

Maulpoix, Jean-Michel. La Voix d'Orphée. Paris : Librairie José Corti, 1989.

---. La poésie malgré tout : essai. Paris : Mercure de France, 1996.

---. "La quatrième personne du singulier." Rabaté, Figures du sujet lyrique 147-160. Repris dans La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique. Maulpoix. 27-47.

---. "Existe-t-il en France un nouveau lyrisme." Australian Journal of French Studies 34.3 (1997) : 259-269.

---. La Poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique. Paris : Mercure de France, 1998.

---. Domaine public. Paris : Mercure de France, 1998.

---. Du lyrisme. Collection En lisant en écrivant. Paris :Librairie José Corti, 2000.

---. L'Instinct de ciel. Paris : Mercure de France, 2000.

---. "Pour un lyrisme critique." Magazine littéraire 396 (2001) : 43-45.

La Mécanique lyrique. Numéro de La Revue de littérature générale 1 (1995).

Merleau-Ponty, Maurice. Sense and Non-Sense. Traduction et préface par Hubert L. Dreyfus et Patricia Allen Dreyfus. Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. p.l. : Northwestern University Press, 1964.

---. Signs. Traduction et introduction par Richard C. McCleary. Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. p.l. : Northwestern University Press, 1964.

---. Le visible et l'invisible suivi de notes de travail. Texte établi par Claude Lefort. Avertissement et postface de Claude Lefort. Collection Bibliothèque des idées. Paris : Gallimard, 1964.

---. L'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson : notes prises au cours de Maurice Merleau-Ponty à l'École normale supérieure (1947-1948). Notes recueillies et rédigées par Jean Deprun. Collection Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1968.

---. Existence et Dialectique. Ed. Maurice Dayan. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

Meschonnic, Henri. Pour la poétique II : épistomologie de l'écriture, poétique de la traduction. Collection Le Chemin. Paris : Gallimard, 1973.

---. Modernité modernité. Collection Folio/Essais. Paris : Éditions Verdier, 1988.

Met, Philippe. Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet. Collection Ecriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

Minahen, Charles D., éd. Figuring Things : Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century. Collection French Forum Monographs. Lexington : French Forum, Publishers, 1994.

Moi, Toril. French Feminist Thought. New York : Basil Blackwell Inc., 1987.

Montaigne, Michel de. Essais. Chronologie et introduction par Alexandre Micha. 3 volumes. Paris : Garnier-Flammarion, 1969.

Nancy, Jean-Luc. "Compter avec la poésie." La Revue de littérature générale 1 (1995) : 243-252.

Nietzsche, Friedrich. La Naissance de la tragédie. Traduction nouvelle et présentation de Cornélius Heim. Paris : Société nouvelle des Éditions Gonthier, 1964.

---. L'Antéchrist. Traduction et présentation par Dominique Tassel. Collection 10/18. Paris : Union générale d'éditions, 1967.

---. Le gai savoir, fragments posthumes (1881-1882). Traduit par Pierre Klossowski. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris : Gallimard, 1967. Volume 9 des Œuvres philosophiques complètes. 14 volumes.

---. Par-delà le Bien et le Mal. Traduction et présentation par Geneviève Bianquis. Collection 10/18. 1951. Paris : Union générale d'éditions, 1967.

Noël, Bernard, éd. Qu'est-ce que la poésie ? Paris : Jean-Michel Place, 1995.

Noiret, Gérard. Toutes voix confondues. Peintures de Dominique Fajeau. Paris : Maurice Nadeau, 1998.

La nouvelle poésie française. Numéro de Magazine littéraire 396 (2001).

Onimus, Jean. Béance du divin. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Orizet, Jean. "Cinquante ans de poésie française, 1942-1992." Revue des deux mondes novembre 1993 : 11-21.

Oulipo. La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations). Paris : Éditions Gallimard, 1973.

---. Atlas de géographie potentielle. Collection Idées. Paris : Gallimard, 1981.

Paulhan, Jean. A demain, la poésie. Teilhède, Puy-de-Dôme : Le Nouveau Commerce, 1990.

Perse, Saint-John. Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1972.

Petit, Marc. Éloge de la fiction. Paris : Fayard, 1999.

Pinson, Jean-Claude. Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine. Collection Recueil. Seyssel : Champ Vallon, 1995.

---. A quoi bon encore la poésie aujourd'hui ? Mayenne : Éditions Pleins Feux, 1999.

La Poésie française, aujourd'hui. Ed. Daniel Leuwers. Numéro de Littérature et Nation 2.23 (2001) .

Ponge, Francis. Méthodes. Paris : Gallimard, 1961. Volume 2 de Le Grand Recueil. 3 volumes. 1961.

---. Le parti pris des choses suivi de Proêmes. Collection Poésie. Paris : Gallimard, 1967.

---. Le Savon. Paris : Gallimard, 1967.

Poulet, Georges. La poésie éclatée : Baudelaire/Rimbaud. Collection Écriture. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.

Prigent, Christian. "Morale du cut-up." La Revue de littérature générale 1 (1995) : 107-122.

---. A quoi bon encore des poètes ? Paris : P.O.L., 1996.

---. Salut les anciens, salut les modernes. Paris : P.O.L., 2000.

Queneau, Raymond. Le Voyage en Grèce. Paris : Éditions Gallimard, 1973.

---. Œuvres complètes. Edition établie par Claude Debon. Tome 1. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Éditions Gallimard, 1989. Un tome à ce jour. 1989- .

Questions de poésie : de l'esthétique à l'éthique. Jeannine Baude, Gérard Engelbach et Marcel Migozzi, éds. Numéro spécial de Sud 118/119 (1997).

Rabaté, Dominique, éd. Figures du sujet lyrique. Collection Perspectives littéraires. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

---. "Présentation." Rabaté, Figures du sujet lyrique 5-10.

---. "Énonciation poétique, énonciation lyrique." Rabaté, Figures du sujet lyrique 65-80.

Rabaté, Jean-Michel et Michael Wetzel, éds. L'Éthique du don : Jacques Derrida et la pensée du don. Actes du colloque de Royaumont, décembre 1990. Paris : Metailié-Transition, 1992.

Réda, Jacques. Hors les murs. Paris : Gallimard, 1982.

---. L'Herbe des talus. Paris : Gallimard, 1984.

---. Celle qui vient à pas légers. Montpellier : Fata Morgana, 1985.

Renard, Jean-Claude. Notes sur la poésie. Collection Pierres vives. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

---. Notes sur la foi précédé de Une situation particulière. Paris : Gallimard, 1973.

Reverdy, Pierre. Cette émotion appelée poésie : écrits sur la poésie (1932-1960). Paris : Flammarion, 1974

---. Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926). Paris : Flammarion, 1975.

Ricœur, Paul. La métaphore vive. Collection L'ordre philosophique. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

---. Temps et récit. 3 volumes. Collection L'ordre philosophique. Paris : Éditions du Seuil, 1983-85.

---. Du texte à l'action : essais d'herméneutique, II. Collection Esprit. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

---. Soi-même comme un autre. Collection L'ordre philosophique. Paris : Éditions du Seuil, 1990.

Riffaterre, Michael. Sémiotique de la poésie. Traduction de Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil, 1983.

Rimbaud, Arthur. Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1954.

Roche, Denis. La poésie est inadmissible : Œuvres poétiques complètes. Collection Fiction & Cie. Paris : Éditions du Seuil, 1995.

Rorty, Richard. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge : Ca,bridge University Press, 1989.

Roubaud, Jacques. La vieillesse d'Alexandre : essaisur quelques états récents du vers français. Paris : Éditions Ramsay, 1988.

---. Poésie, etcetera : ménage. Collection Versus. Paris : Stock, 1995.

Sacré, James. La poésie, comment dire ? Collection Ryôan-ji. Marseille : André Dimanche, Éditeur, 1993.

Sarraute, Nathalie. Œuvres complètes. Ed. Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Viviane Forrester et al. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1996.

Sartre, Jean-Paul. Imagination : psychologie phénoménologique de l'imagination. Collection Bibliothèque des idées. Paris : Gallimard, 1940.

---. Qu'est-ce que la littérature ? Collection Idées. Paris : Gallimard, 1948.

---. L'Imagination. Septième édition. Collection Nouvelle Encyclopédie philosophique. Paris : Presses Universitaires de France, 1969.

---Vérité et Existence. Texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre. Paris : Gallimard, 1989.

Scott, Clive. French Verse-Art: A Study. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.

---. A Question of Syllables: Essays in Nineteenth-Century French Verse. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

---. Vers libre: The Emergence of Free Verse in France, 1886-1914. Oxford : Clarendon Press, 1990.

---. The Riches of Rhyme : Studies in French Verse. Oxford : Clarendon Press, 1988.

---. The Poetics of French Verse: Studies in Reading. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Serment, Joëlle de. "L'adresse lyrique." Rabaté, Figures du sujet lyrique 81-98.

Sheringham, Michael. "Attending to the Everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec." French Studies. 54.2 (2000) : 187-199.

Silhol, Robert. Le Texte du désir : La critique après Lacan. Collection Écrits. Petit Roeulx, Belgique : Cistre, 1984.

Sorrell, Martin, éd. Modern French Poetry : a Bilingual Anthology Covering Seventy Years. Traduction de Martin Sorrell. Introduction de Lawrence Sail. London : Forest Books, 1992.

---, éd. Elles : A Bilingual Anthology of Modern French Poetry by Women. Traduction de Martin Sorrell. Postface de Jacqueline Chénieux-Gendron. Exeter : University of Exeter Press, 1995.

Steinmetz, Jean-Luc. La poésie et ses raisons : Rimbaud, Mallarmé, Breton, Artaud, Char, Bataille, Michaux, Ponge, Tortel, Jaccottet. Paris : Librairie José Corti, 1990.

---. "Les temps sont venus." Littérature 110 (1998) : 61-69.

---. "Quelques figures majeures." Magazine littéraire 396 (2001) : 26-29.

Taylor, John. "From Intimism to the Poetics of 'Presence': Reading Contemporary French Poetry." Poetry 177.1 (2000) : 147-161.

Teilhard de Chardin, Pierre. L'Activation de l'énergie. Paris : Éditions du Seuil, 1955. Volume 7 des Œuvres complètes de Pierre Teilhard de Chardin. 9 volumes.

---. Le Phénomène humain. Paris : Éditions du Seuil, 1955. Volume 1 des Œuvres complètes de Pierre Teilhard de Chardin. 9 volumes.

Thomas, Jean-Jacques. La Langue, la poésie : essais sur la poésie française contemporaine. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1989.

Thomas, Jean-Jacques et Steven Winspur. Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry. University Park, Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1999.

Todorov, Tzvetan. Poétique. Paris : Seuil, 1968.

---. Les genres du discours. Collection Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

Tompkins, Jane P., éd. Reader-Response Criticism : from Formalism to Post-Structuralism. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1980.

Vadé, Yves. "L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique." Rabaté, Figures du sujet lyrique 11-38.

Valéry, Paul. Œuvres. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade. 2 volumes. Paris : Gallimard, 1957-1960.

Viart, Dominique. "La poesía francesa y sus debates : un esbozo de lo contemporáneo." Traduit pat Blas Matamoro. Cuadernos hispanoamericanos 574 (1998) : 63-72.

---. "Moments du sujet." Littérature. 110 (1998) : 49-60.

Voix nouvelles dans la poésie française. Numéro d'Australian Journal of French Studies 34.3 (1997).

Walsh, David. Guarded by Mystery: Meaning in a Postmodern Age. Washington, D.C. : The Catholic University of America Press, 1999.

Wiebe, Donald. The Irony of Theology and the Nature of Religious Thought. Montréal : McGill-Queen's University Press, 1991.

Zumthor, Paul. Performance, réception, lecture. Longueil, Québec : Éditions du Préambule, 1990.