

Une Quête infinie

Serge Brindeau

Après la deuxième guerre mondiale, l'occupation, la découverte des camps de la mort, on aurait pu croire que l'histoire, dans ses ruptures et sa continuité, allait nous détourner du surréalisme. Ce qu'on a appelé l'Ecole de Rochefort, avec Jean Bouhier, Michel Manoll, Jean Rousselot, René Guy Cadou, Luc Bérumont (pour qui l'heure n'était plus de suivre les «grands couturiers de l'esprit») avait ouvert des voies non moins riches de substance humaine et d'esprit d'aventure, mais plus directement accessibles. Il faudrait aussi poursuivre de nouveaux combats, apprendre, selon le vœu d'Eluard, à «parler clair.» Des poètes de l'envergure d'un Francis Ponge, par son «parti pris des choses,» d'un René Char, par la densité d'une parole au cours héraclitéen, d'un Henri Michaux, engagé dans les labyrinthes les plus secrets de son intériorité, d'un Guillevic accordant la rigoureuse économie de ses poèmes à la résistance d'une matière dont l'homme aussi est constitué, d'un Pierre Emmanuel, animé d'une foi mystique allant puiser sa sève au plus profond de la conscience et soutenue par la puissance du Verbe, allaient-ils nous détourner de toutes les promesses — déjà largement tenues — du surréalisme, mouvement qui, dans toute la vitalité de son exaltation libératrice, ne nous laissait guère douter de sa pérennité?

En réalité, le surréalisme n'était, n'est pas mort. On ne saurait le réduire à une école littéraire. S'il est une préoccupation dominante chez les poètes, c'est bien celle de «changer la vie.» «Il a peut-être des secrets pour changer la vie?» écrivait Rimbaud dans *Une saison en enfer*. La chute des idéologies, l'effondrement des prétendus régimes «socialistes,» n'enlèvent rien à la force percutante — même si elle appelle des nuances — de la formule de Marx, la onzième des *Thèses sur Feuerbach*: «Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de diverses manières; ce qui importe, c'est de le transformer.» Changer la vie, transformer le monde, tel est bien le sens, toujours actuel, de la grande aventure (méthodique) du surréalisme.

De toute l'incandescence de son esprit, André Breton anima les revues *Néon* (1948), *Médium* (1952-1955), *le Surréalisme, même* (1956-1959), *Bief* (1958-1960). Le courant surréaliste garde toute sa vigueur dans des oeuvres comme celles de Thérèse Plantier (*Chemins d'eau*, 1963; *Mémoires inférieurs*, 1966; *C'est moi Diégo*, 1971; *la Portentule*, 1978), de Joyce Mansour (*Carré blanc*, 1965), de Guy Cabanel (*Cabanel exalte ses animaux noirs*, 1967), de Gérard Legrand (*Marche du lierre*, 1969; *le Retour du printemps*, 1974), bien entendu chez le très étonnant Malcolm de Chazal (*Poèmes*, 1968; *La bouche ne s'endort jamais*, 1980), ou encore dans l'inépuisable imagination de Henri Simon Faure (*Secondes mesures prises à l'encontre*, 1963; *Almanach 5 de l'ardeur augmentée*, 1967; *Que x 4 en catastrophe des sens*, 1972). L'esprit surréaliste reste manifestement présent. On le verrait encore dans la très haute idée qu'un Jean Malrieu s'est faite de l'amour, dans la célébration de l'amour encore et l'espoir révolutionnaire chez un Alain Jouffroy. «Comment séparer l'idée de la révolution nécessaire de l'idée nécessaire de l'amour?» Cette question, posée par Alain Jouffroy dans *la Fin des alternances*

(1970), dit très explicitement ce que nous devons d'indispensable au mouvement surréaliste.

Dans cette période, la pensée et l'oeuvre d'André Breton, le mouvement surréaliste dans son ensemble font l'objet d'études très fouillées, qui témoignent de l'influence que continuent d'exercer Breton et le «surréalisme, même.» Le philosophe cartésien Ferdinand Alquié, qui avait publié en 1955 sa *Philosophie du surréalisme*, dirige en 1966 (l'année de la mort d'André Breton) les mémorables Entretiens de Cerisy-la-Salle (*Entretiens sur le surréalisme*, 1968). On doit à Ferdinand Alquié d'avoir souligné la relation entre deux textes d'André Breton, le premier exprimant l'espoir d'atteindre le «point sublime» d'où paraîtraient surmontées toutes les contradictions, le second reconnaissant — marque d'un véritable humanisme — que ce point, toujours désiré, ne saurait jamais être atteint.

Le groupe surréaliste (ce qui reste des différents groupes) est dissous en 1969. Mais on connaît déjà l'histoire du phénix. Jehan van Langenhoven, un des fondateurs du *Melog* (n° 1, février 1975) ne se résout pas à croire que ne puissent désormais surgir de nouvelles générations surréalistes.

Il va de soi que le surréalisme ne progresse que par la rencontre, le choc, la confrontation.

Claude Pélieu doit beaucoup au surréalisme, est-il besoin de le souligner? Voir, sur ce point, *le Journal blanc du hasard* (1969). Mais il doit beaucoup aussi aux poètes beatniks américains. Il utilise, à la manière de William Burroughs, la technique du *cut-up*. Il arrache au mitraillage publicitaire des lambeaux de «réalité.» Il a recours aux hallucinogènes. Par ces voies, les plus hasardeuses en effet, il tente — faut-il dire: désespérément? — de provoquer la «réalité supérieure» que les poètes, selon André Breton, chercheront toujours à approcher. Encore faudrait-il s'entendre sur la «réalité» ou le «peu de réalité»... «La révolte,» de toute façon, «brûle la parole.»

En 1971, un groupe de jeunes poètes, parmi lesquels Michel Bulteau et Matthieu Messagier, lance le *Manifeste Electrique Aux paupières de jupes*. Cet événement, salué par Claude Pélieu, est analysé sur quatre pages, par Alain Jouffroy, dans *les Lettres françaises*. Tout en reconnaissant le risque d'illisibilité, Jouffroy apprécie, à travers tous les télescopages provoqués de la pensée, la rapidité, l'accélération de l'écriture, déjà préconisées par André Breton.

En 1973, nouveau manifeste. Celui-ci est signé de Serge Sautreau, d'André Velter — qui avaient déjà écrit en collaboration *Aisha* («un des rares événements de la poésie écrite depuis 1945,» selon Alain Jouffroy), et aussi de J.-C. Bailly et d'Yves Buin. Le titre: *De la déception pure. Manifeste froid*. C'est toujours le surréalisme, mais nous ne nous plaçons plus asemble-t-il, sous le signe ascendant. «Errance de la poésie, poésie de l'errance,» dira André Velter. Cette invitation au voyage peut être prise en plusieurs sens. Alain Velter donne cette citation d'Allen Ginsberg: «On peut faire l'expérience de toute une gamme d'univers possibles, avec la possibilité finale qu'il n'y en ait aucun.» On pourrait suivre l'évolution de ce courant surréaliste vers ce que le groupe d'Yves Buin appelle «le blues d'ici.» Est-ce l'amorce d'un mouvement terminal vers la grande Liquidation? Le poème ne sera-t-il, selon la forte image d'André Velter que «forêt brûlée?» A la fin de *la Poupée du vent* (1977), André Velter écrit: «Le poème / est la forêt brûlée / entre l'être et l'enfance / la perte de ce qui, quand même, demeure.» La plongée vers les abysses

de la réalité humaine n'exclut pas que soit reconnu, jusque dans les ténèbres, le rayonnement de l'être. André Velter, spécialiste de la poésie universelle, se révèle suffisamment instruit de toutes les ambivalences de la condition humaine et de cette dialectique qui nous renvoie incessamment de la perte de l'être à son évidence primordiale, pour retrouver, lui, l'appel du signe ascendant jusqu'à passer une partie de sa vie, hors de sa bibliothèque et des studios, physiquement et spirituellement, en Inde ou au Tibet (*Du Gange au Zanzibar*, 1993).

Le québécois Claude Gauvreau, mort en 1971, et dont les *Oeuvres créatrices complètes* ont été réunies en 1977, a montré le cheminement qui conduit de l'«automatisme psychique» à l'«automatisme surrationnel» et permet ainsi le développement d'une «poésie exploréenne.»

Le surréalisme, dans son devenir, continue d'affiner, sous les apparences de l'éclat ou de la rupture, la connaissance que l'homme prend de lui-même à travers le temps. Que le poème soit, selon André Velter, «la perte de ce qui, quand même, demeure» ne manquera pas de nous rappeler la parole de Hölderlin, commentée par Heidegger: «ce qui demeure, les poètes le fondent.» L'approfondissement de cette vérité montre bien que le progrès de la poésie surréaliste représente toujours une des dominantes de l'interrogation humaine.

Jean Breton, après avoir pratiqué une écriture qu'il qualifie de «réaliste» (au sens où nous parlons, sans autre forme de procès, des réalités quotidiennes) revient, avec *En mon absence* (1992), pour notre bonheur, et sans que nous ayons, pour l'essentiel, rien à renier, à ses premières amours: «Adolescent — reconnaît-il —, comme beaucoup de poètes, j'ai été libéré du passé par la lecture des surréalistes.» Aussi éprouve-t-il le désir-choc de «lâcher tout,» ou, comme il dit, de ne plus contrôler les freins: «impression de bourdonnante vitesse, de risque de clash.» Et c'est bien la leçon du surréalisme, telle que Jean Breton la dégage: «Écrire n'est jamais fini.»

Le curieux *Manifeste du suBréalisme* (1993) de François Tard, se présente avec humour comme l'antithèse du surréalisme. En fait, le sérieux prend d'autant plus de relief qu'il voudrait se faire passer pour une sorte de «canular.» Le suBréalisme voudrait être une synthèse du surréalisme, qui privilégie le surgissement des images mentales, et du rationalisme indispensable à la connaissance. François Tard souhaite qu'on puisse pénétrer «la réalité telle qu'elle est» (or tel est, précisément le problème), compte tenu de l'apport du subconscient à notre approche du «réel.» L'auteur sait bien qu'il y a toujours quelque chose au-delà comme en deçà du «spectre visible.» Il pose le problème métaphysique lié à toute interrogation bien conduite sur l'essence de la poésie. En recourant à la notion d'*englobant*, telle que nous l'a léguée Karl Jaspers, il tente, théoriquement, d'opérer une fusion de la réalité extérieure (l'«objet») et de la réalité intérieure (le «sujet»). Le surréalisme et le suBréalisme conduiraient ainsi à un «métaréalisme.» Mais la question reste posée de savoir si nous pouvons continuer d'aspirer à un monde transcendantal, fût-il admis que nous resterons dans l'impossibilité, par Kant solidement établie, de jamais l'atteindre.



Changer la vie, transformer le monde: dans le projet surréaliste, c'est aussi comprendre l'homme. Mais les nécessités de l'action peuvent l'emporter. *Urgent crier* (1966): on n'aura pas oublié ce cri d'André Benedetto. *Où sont les urgences?* C'est le titre qu'Henri Tramoy a retenu pour le prochain numéro de la revue *Soleil(s) et cendre* dont il anime le collectif.

Les années 60 sont celles des indépendances. Mais des hommes ont encore à combattre pour leur liberté, leur dignité. Tahar Ben Jelloun, protestant contre une certaine image du Maroc, veut réinventer le soleil: *Cicatrices du soleil*, 1972; *le Discours du chameau*, 1974; *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, 1976. Mohammed Khair-Eddine, unit à la vigueur de son langage l'idée d'une «vérité révolutionnaire.» Il s'agit, en vers, en versets, ou dans une prose pénétrée de poésie, d'imposer la reconnaissance d'une identité: *Nausée noire* (1964), *Soleil arachnide* (1969), *Moi l'aigre* (1970), *Ce Maroc* (1975), *Résurrection des fleurs sauvages* (1981). «J'avais urgence de ma face d'homme,» a écrit Abdellatif Laâbi qui a proclamé, et payé de prison, de 1972 à 1980, sa volonté d'une poésie «partie prenante de la dialectique de la transformation:» *Race* (1967), *L'arbre de fer fleurit* (1974), *le Règne de barbarie* (1977), *Sous le bâillon, le poème* (1981). Le regretté Tcicaya U Tam'si, chez qui on a reconnu l'alliance du surréalisme, des traditions bantoues, d'un sentiment mystique de la vie a délivré un chant à la hauteur de l'espoir. «A toute tête debout salut [...] Ah! quand le soleil dansait / quelle vie quelle vie / l'eau recelait-elle parmi les algues? [...] A quoi bon japper? / C'est de l'arc musical / qu'il faut jouer en ces pays.» Précédé de *Epitomé* (1962), *Arc musical* (1970), de Tchicaya U Tam'si fut suivi de *Le Pain et la cendre* (1978) et de *La Veste d'intérieur* (1977)...

René Depestre, poète haïtien, a passé une partie de sa vie en exil (*Poète à Cuba*, 1976) avant d'obtenir un poste au secrétariat de l'UNESCO, à Paris, et de prendre sa retraite dans le Midi de la France. «Haïtien errant,» «éternel résident temporaire,» poussé, comme tant d'autres, «d'un exil à l'autre,» mais guidé par «les oiseaux confiants de l'enfance,» René Depestre opposant au «coup d'Etat militaire» le «coup d'Etat poétique,» qui peut «fournir l'électricité sans une panne pendant cent ans,» a écrit: «L'état poétique est le seul promontoire connu d'où par n'importe quel temps du jour ou de la nuit l'on découvre à l'oeil nu la côte de la tendresse. C'est aussi le seul état de la vie qui permet de marcher pieds nus sur des kilomètres de braises et de tessons ou de traverser à dos de requin un bras de mer en furie» (*En état de poésie*, 1980).

Haïtien, lui aussi, neurologue à Paris, Jean Métellus se souvient de son île, victime d'une des plus terribles dictatures, de son île prisonnière où «les heures donnent le frisson à toutes les âmes qui vivent,» où «toutes les demeures réclament des dieux» — et lui, il se souvient aussi des dieux de l'Afrique, dieux protecteurs, dieux du foyer, et il entend les chants de l'aurore, ceux de l'oiseau qui célèbre le lever du jour (*Au pipirite chantant*, 1978). Sa poésie, toute de révolte et d'espoir, a le souffle et la puissance des grands chants de la négritude et des hymnes sacrés, revigorés par tous les feux d'une «nouvelle promesse.» Jean Métellus se situe dans la lignée des *Hommes de plein vent* (1981), de ceux qui n'ont pas trahi la Parole, et pour qui la poésie est, avant tout, *Voyance* (1985).

Découverte par Christophe Colomb; la Martinique a inspiré à Edouard Glissant, fidèle à «la Terre inquiète» (1954) qui l'a vu naître, un poème en six chants, *les Indes* (1955), repris dans *Poèmes* (1965). Les Indes, tant désirées de l'Occident, furent

terre de rêve et de souffrance, de massacre et d'Unité. «Les Indes sont vérité,» dit Edouard Glissant. L'extraordinaire beauté du livre suffirait à nous en persuader. Dans «ces Indes déchirées,» la lumière traverse la parole, qui, dans son aventure et son essence, est poésie — «la poésie elle-même,» disait Jean Paris, «dans son éternel conflit avec le monde.» «Pays rêvé, pays réel» (1985) prolonge l'engagement et la méditation d'Edouard Glissant.

Métis, «nègre de préférence,» Edouard J. Maunick, parlant de son île, qui est l'île Maurice, nous parle du monde. Cette «écriture de l'exil,» dans la tradition de l'oralité, délivre une des voix les plus solaires de ce temps (*Mascaret ou le Livre de la mer et de la mort*, 1966; *Fusillez-moi*, 1970; *Ensoleillé vif*, 1976; *En mémoire du mémorable*, 1979; *Saut dans l'arc-en-ciel*, 1985): «dieu la poésie la race / autant de raisons déraisonnables / autant de pas pour sortir / à la rencontre d'un arbre totem / autant de pas pour rentrer / d'une battue en guise d'exil»...

D'autres poètes proclament leur appartenance à une terre, à une culture, en défendant leur langue — et c'est par là qu'ils rejoignent l'universel. Il serait, certes, tout à fait réducteur de ne voir dans l'oeuvre de Gaston Miron que son aspect le plus politiquement engagé dans ce sens. *L'Homme rapaille* (Montréal, 1970; Paris, 1981) est un grand livre où saigne le temps, où s'ouvrent de nouveau les «espaces oubliés,» un grand livre d'amour, et c'est une poésie du «coeur heurté,» une «poésie de cailloux chahutés.» Mais le «Québecanthrope,» pour avancer en poésie, avait besoin de «décoloniser la langue.» «La langue est la maison de l'être,» disait Heidegger. Poète, Gaston Miron doit lutter contre tout le «non-poème» qui le menace. «Le non-poème / c'est ma tristesse / ontologique / la souffrance d'être un autre,» tel est l'aveu de Gaston Miron, qui affirme: «le poème ne peut se faire que contre le non-poème / le poème ne peut se faire qu'en dehors du non-poème.» «L'amour et le militant:» l'un ne va pas sans l'autre. C'est pourquoi, dans toute la richesse de la poésie contemporaine du Canada de langue française, nous citons comme exemplaire, ne pouvant tenter ici d'être exhaustif, l'oeuvre de Gaston Miron.

Il ne serait pas moins réducteur de n'évoquer la poésie qui tire ses origines du Liban (en arabe avec Adonis, ou en français) que sur fond de drame historique. Mais Andrée Chedid, qui réunit l'essentiel de son oeuvre poétique dans *Textes pour un poème* (1987) et *Poèmes pour un texte* (1993), a écrit dans *Ceremonial de la violence* (1976): «Comment te nommer, Liban? / Comment ne pas te nommer! // Comment crier du fond de tes abîmes / hors des camps et des clans / loin des catéchismes de la discorde.» Et comment ne ressentirions-nous pas toute l'humanité de ces «Cris pour le Liban?»

Le mot «cris» figure dans un titre de Vénus Khoury-Ghata: *les Ombres et leurs cris* (1979). «A l'espace meurtri du pays — commente-t-elle — se substitue l'espace de la page. Aux hommes qui meurent se substituent les mots qui piétinent les chemins de l'écriture [...] Mots qui rougeoient parce que de l'autre côté des hommes un pays s'ébroue dans la fumée de son sang.»

A propos de *l'Autre Ecriture* (1987), de Nohad Salameh, Vénus Khoury-Ghata note justement que ce recueil, qui allie «sensualité et mysticisme» et qui est un «hymne à l'amour,» fait entendre la «voix ardente» d'un Liban «tant de fois blessé, jamais cicatrisé.» Dans les *Chants de l'avant-sorge* (1993), Nohad Salameh, s'élève du clair-obscur des visions du demi-sommeil aux plus hautes clartés du corps et de l'âme sans pouvoir oublier «les nuits de guerre,» et ce Liban, dont elle s'est exilée,

«où les morts marchent au bras des ombres des platanes.»

Au carrefour des cultures, des langues, des religions, le plus célèbre, avec Georges Schehadé, des poètes venus du Liban, Salah Stétié nous invite à croire que, historiquement, ontologiquement, le salut passe, hélas! par la destruction. La poésie, si elle est, est à la fois «la plus forte des forces» et «la plus faible des faiblesses.» Nous avons un rendez-vous «inévitables» avec le feu. «Le mouvement de toute poésie, c'est-à-dire de toute vie, est vers ce feu» (*Ur en poésie*, 1980).



Un autre combat auquel la poésie aura été appelée à prendre part est le combat pour la reconnaissance des droits de la femme — parlons au moins ici du droit à la poésie. Dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 (il avait un peu plus de quinze ans), Rimbaud écrivait: «Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle [...] elle sera poète, elle aussi!» Marguerite Grépon a beaucoup fait, avec sa revue *Ariane*, pour aider ses soeurs en poésie à prendre conscience de leur être. Il convient de saluer la remarquable anthologie présentée par Jeanine Moulin: *Huit siècles de poésie féminine* (1963, 1966, 1975), les numéros de *Poésie 1* consacrés à la *Poésie féminine d'aujourd'hui* (1969), avec Claude de Burine, Yvonne Caroutch, Jocelyne Curtil, Denise Jallais, Claude Maillard, Denise Miège, Thérèse Plantier, Marie-Françoise Prager, Annie Salager, et à la *Nouvelle Poésie féminine* (1975), avec Catherine Braud, Véra Feyder, M.A. Genest, Colette Gibelin, Françoise Hân, Janine Mitaud, Suzanne Paradis, Emmanuèle Riva. Citons encore la récente *Anthologie* due à Régine Desforges. Ce n'est que pour rétablir un équilibre que nous citons à part quelques poètes féminins. Nous aimerions ajouter, entre autres, les noms de Claire Laffay, pour l'étendue, la précision et la luminosité de sa vision (*Imaginaires*, 1993), de Francine Caron — poète de *l'Année d'amour* (1970), où chaque jour, chaque nuit, la passion s'accorde aux mouvements célestes de l'univers, poète aussi de *l'Amour le feu* (1991) où la qualité, la force du souvenir font rayonner «de cendres» un «temple de lumière;» le nom de Jeanne Benguigui qui, en des versets auxquels elle donne un rythme qui n'appartient qu'à elle, tire miracle de la souffrance même et de l'épreuve existentielle; les noms d'Audrey Bernard, d'Anne Perrier (*Poésie 1960-1986*, livre préfacé par Philippe Jaccottet en 1988), de Huguette Junod, éprise de l'amour et de la Grèce, de Claudine Helft, de Micheline Dupray (*Herzégovine*, 1986; *Crier l'absence*, 1989) de Janine Mitaud, évidemment de Marie-Claire Bancquart, au tout premier rang des poètes actuels, de Colette Klein; comme aussi bien les noms de Paule (*Une parcelle de jachère* (1986), de Jeanne-Denise Karsenty (*Entre soleil et lune*, 1994), de Chantal Viart (*Pêcheur de lune*, 1992) pour leurs premiers livres publiés. Mais que l'esquisse d'une telle liste paraîtra insuffisante, et injuste dans son principe même! Bien sûr, la présence féminine dans la poésie d'aujourd'hui représente-t-elle un «phénomène de société» dont on ne peut que se réjouir. Mais, comme le reconnaissait Jean Breton, en célébrant vingt-neuf «aventurières» du langage, «n'y a pas une poésie féminine d'un côté, une poésie masculine de l'autre. Il y a la poésie.» Il nous plaît cependant de signaler le mérite particulier de Jacqueline Tannier, dont la *Maryssée* (1984), roman, poème, opéra tout à la fois, se présente comme l'odyssée

d'une femme, et qui ne pouvait être écrite, ainsi sentie, que par une femme. Mais c'est à la pensée de Pierrette Micheloud (*Les Mots la pierre*, 1983; *Entre ta mort et la vie*, 1984; *Elle, vêtue de rien*, 1990; *En amont de l'oubli*, 1993) qu'en définitive nous nous rallierons. Dans l'édification, jamais achevée de notre Temple-Poésie, nous maintenons comme modèle archétypique l'androgynie, originel et idéal, ou, pour parler comme Pierrette Micheloud la (ou le?) gynandre. *Boule androgynie*, dit un titre d'André Miguel (1972).



Sous les pavés la plage: de ce slogan de mai 1968, Denise Miège a fait le titre d'un livre de poèmes (1969). Eluard se demandait s'il saurait «colorer le mot Révolution.» André Laude a pu donner à la révolte les couleurs les plus éclatantes (mais le noir se mêle au flamboyant). Il partage toutes les colères, en homme qui sait ce qu'est la chair des mots (*Dans ces ruines campe un homme blanc*, 1969; *Occitanie*, premier cahier de revendications, 1972; *Testament de Ravachol*, 1975; *Comme une blessure rapprochée du soleil*, 1980).

Le goût de l'imaginaire, soutenu par la puissance métamorphosante d'un langage utilisé, sous l'impulsion du désir, au maximum de sa fonction poétique, n'érousse pas forcément la combativité de l'homme révolté! Mais beaucoup de poètes s'éloigneront plus difficilement de songes plus intimes et des rivages de la «vie intérieure.»

Il arrive que le monde des fantasmes se mêle à celui de l'histoire. Ainsi, avec une puissance digne du grand hugolien qu'il était, chez Hubert Juin (*l'Animalier*, 1966; *les Guerriers du Chalco*, 1976). Ainsi chez Charles Dobzynski, dont *l'Opéra de l'espace*, paru en 1963, a été commencé en 1957, autant sous l'influence de Jules Verne que des tout débuts des grandes explorations spatiales de notre temps. Cet opéra, d'allure presque classique, écrit en décasyllabes, et d'inspiration baroque, y compris au sens métaphysique, n'a pas toujours été bien compris (je dois bien le reconnaître), mais il s'insère parfaitement dans notre histoire, et nous pouvons aujourd'hui le situer dans une plus juste perspective.



Rassembler le temps, ouvrir l'espace: les poètes, comme tous les hommes, mais avec les moyens particuliers qu'ils se donnent par un certain traitement du langage, cherchent à se mettre en accord avec eux-mêmes et, sinon à posséder le monde, du moins à préciser, selon divers protocoles, leurs rapports avec lui.

L'influence de Ponge, depuis *le Parti pris des choses* (1942) jusqu'à la réunion de ses oeuvres dans les trois tomes du *Grand Recueil* (1961) et dans *Tome premier* (1965), au-delà avec *le Savon* (1967), *la Fabrique du pré* (1971), *Comment une figure de paroles et pourquoi* (1977) sera, de ce point de vue, considérable. Le premier numéro de *Tel Quel* (1960) s'ouvre sur un poème de Ponge, qui met en relation les choses et le langage, «la Figure,» précisément.

Les poèmes de Guillevic, qui se montre toujours intrigué par la matière dont

les choses, comme nous, sont faites, se présentent devant le temps tels des menhirs devant la mer, comme des rocs. Jamais un mot superflu: la tendresse, pour se laisser percevoir, n'en a pas besoin (*Requiem*, 1938; *Terraqué*, 1942 [...], *Creusement*, 1987; *Art poétique*, 1989; *le Chant*, 1990; *Maintenant*, 1993 ...).

Lorand Gaspar, qui a vécu aux portes du désert, était préparé par sa formation scientifique (il est chirurgien) à interroger *le Quatrième Etat de la matière* (1966), les *Gisements* (1968) — «gisement de sèves / odeurs enfouies / bourgeonnement sous les reins de la terre» —, le *Sol absolu* (1972), tout en restant sensible au «bruissement de la divinité» (mais c'est un «bruissement,» fait de doute et d'espoir quand «l'horizon» reste «imprenable»).

Charles Dobzynski, attiré par l'espace et par la musique des mots, n'a cessé d'élargir le champ de ses investigations. Sa *Table des éléments* (1978), qui sera suivie de *l'Escalier des questions* (1988), relie l'atome aux galaxies, fait chanter la terre, le feu, l'air et l'eau, explore la «Geste monde» selon «le prisme des prophéties,» les cosmogonies mythiques ou scientifiques, les ères géologiques, l'évolution des êtres vivants. La sonate du monde, aux multiples mouvements, s'accompagne de la sonate des mots, des sens, et du sens. Et la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bela Bartok en constitue le «thème musical conducteur.» *La vie est un orchestre* (1991), dira Charles Dobzynski.

La fascination du monde, selon diverses modalités, s'exerce sur un Frédéric-Jacques Temple (*Les Oeufs de sel*, 1969; *Foghorn*, 1971, 1975; *Paysages privés*, 1983; *Villages du Sud*, 1983), chez un Jean-Louis Depierris (*Quand le mauve se plisse*, 1969; *Loge de mer*, 1975) chez un André Doms (*Matière habitée*, 1965; *Cantate pour le vif des temps*, 1971), chez un Christian Hubin (*Terre ultime*, 1970; *Coma des sourdes veillées*, 1973; *la Parole sans lieu*, 1975 [...], *la Salutation aux présences*, 1984; *Personne*, 1986).

Habiter le monde... Ce rapport de l'homme au monde, aux autres, à soi-même, ce sens profond de la réalité-humaine comme être-au-monde, comme être-avec, comme être du projet (projet à l'horizon duquel se profile la mort), pour reprendre librement les termes de Heidegger, avec quelle intensité nous les éprouvons, avec quel sentiment de nous trouver de plain-pied, avec ce langage, sur notre terre des poètes, quand nous relisons l'oeuvre d'un Luc Bérumont (*Les Accrus*, 1963; *Un feu vivant*, 1968; *l'Evidence même*, 1971; *Demain la veille*, 1977; *l'Homme retrait*, 1980; *Grenier des caravanes*, 1983), ou quand nous accompagnons de notre ferveur l'oeuvre immense d'un Jean Rousselot (*les Moyens d'existence*, 1976; *Où puisse encore tomber la pluie*, 1982; *Pour ne pas oublier d'être*, 1990; *En cas*, 1991...).

Les liens par lesquels nous sommes entrelacés au monde — et ces liens sont si étroits que nous ne savons plus trop si le monde nous appartient ou si nous appartenons au monde —, quelle expérience mieux que la lecture des poètes nous en ferait saisir la réalité? Ce que la phénoménologie nous enseigne, par des voies difficiles, il semble que les poètes nous en facilitent l'accès. Dans cet esprit, nous voudrions lire et relire Robert Sabatier, chez qui la parole, chantante et simple, est toute bruisante, toute palpitante, du monde auquel elle tient à s'accoder (*les Poisons délectables*, 1965; *l'Oiseau de demain*, 1981). Lire et relire Philippe Jaccottet, déchiffrant son paysage et sa propre écriture, dans la ténuité de l'air, dans cette lumière vigilante qui, discrètement, s'annoncera lumière de mort quand le moment sera venu de se demander ce qui reste de ce qu'on a «longtemps cherché»

(*Airs*, 1967; *Poésie 1946-1967*, 1971; *A la lumière d'hiver*, 1977; *Pensées sous les nuages*, 1983; *A travers un verger*, 1984). Et relire Françoise Hân (*le Réel le plus proche*, 1980; *Dépasser le solstice*, 1984, *Nous ne dormirons jamais plus au milieu du monde*, 1987). Et Jean-Vincent Verdonnet méditant avec les mots de tous les jours sur cette *Faille*, dans la montagne et en lui-même, où la mémoire hiverne, 1979. Et Jean Orizet, grand voyageur, vérifiant que partout l'homme est de passage (*En soi le chaos*, 1975; *Poèmes 1974-1979*, 1990). Et Joseph Paul Schneider qui, dans sa longue marche, apprend à reconnaître les signes de ses propres terres, de son pays fondamental (*Pays-signe*, 1983; *Sous le chiffre impassible du soleil*, 1988; *En cette steppe*, 1992).

Mais cet accord au monde, cette paix avec soi-même, cette harmonie, combien d'entre nous échoueront à les trouver! Ce projet ne demeure-t-il pas, à chaque instant, menacé? Croyons-en Ibrahimoff: les biens du *Prince Oleg* (1963) «ne sont pas de ce monde.» Vahé Godel, partagé entre la terre d'accueil (la Suisse) et l'Arménie de ses origines, sait bien qu'«il n'est pas de poésie sans exil» (*Que dire de ce corps?* 1966; *Poussières*, 1977; *Quelque chose quelqu'un*, 1987). L'absence s'inscrit au coeur de l'homme. *Pays l'absence*: c'est un titre de Vera Feyder (1970).

La grande affaire, pour l'homme, reste le temps. Le temps, notre ennemi mortel. «Le temps, forme de notre impuissance,» disait Jules Lagneau. Il faudrait «désensabler» la vie «du temps qui coule,» pensait André Frénaud (*Il n'y a pas de paradis*, 1962, 1967). «Ceux d'entre nous qui ont le goût de l'éternel / Passent aussi,» constate Jacques Réda — un des poètes actuels dont le sens humain, l'adéquation de la sensibilité à l'écriture, l'attention aux êtres, aux choses de la vie nous auront le plus touché. Mais l'âme est-elle encore en situation, comme la chair, de désirer l'éternité? se demandera Réda (*Amen*, 1968; *Récitatif*, 1970); *la Tourne* 1975; *les Ruines de Paris*, 1977; *l'Herbe des talus*, 1984...). «Si nous habitons un éclair, il est le coeur de l'éternel:» c'est ce qu'énonçait René Char. Mais, nous demanderons-nous avec Gaston Puel, un poète «acoquiné avec le Temps» réussira-t-il à «domestiquer l'éclair» (*Le Cinquième Château*, 1965)? «Hors du coeur il n'est rien que fêlure du temps,» écrit Jean Joubert, qui est aussi le romancier de *l'Homme de sable*, dans la superbe somme de ses *Poèmes 1955-1975* (1977). Alors, illuminé par l'amour, «Le / temps / qui nous prendra» peut devenir, «pour un instant,» «Haut lieu de songe de / merveille.»

La sagesse sera peut-être de saisir le monde comme une succession d'instantanés d'éternité, ainsi que le faisait Jean Follain (*D'après tout*, 1967), ou de rester suffisamment confiant en la dignité de l'homme pour savoir encore, à tout âge non pas seulement planter mais, avec Robert Mallet, *Semer l'arbre* (1991). Ou bien de nous laisser porter, comme le grand Norge, vers les «jardins secrets de l'âme.» Gardons l'enthousiasme de l'inspiration langagière, et célébrons *la Belle Saison* (1973)! Ou bien encore, pris d'une sorte de ferveur baroque, animés d'une ferveur qui serait prête à surmonter toutes les contradictions, reprenons dans son ensemble — et, comme il dirait, «l'ensemble se tient» — l'oeuvre d'Edmond Humeau. C'est revigorant (*Plus loin l'aurore*, 1977; *l'Age noir*, 1979; *le Temps* — eh! oui, le temps — *le Temps dévoré*, 1982)!

Mais — décidément, que de contradictions nous assaillent! — d'autres oeuvres nous ramènent à nos limites. Pour Jean Pérol (*le Coeur véhément*, 1968; *Ruptures*, 1970; *Maintenant les soleils*, 1970; *Morale provisoire*, 1978; *Histoire contemporaine*,

1982; *Asile-Exil*, 1987), la «page incandescente» reste «toujours à faire.» Et il est des moments où, pour reprendre la tragique expression d'Alain Borne, «toute la durée se ferme à mourir» (*Vive la mort*, 1969; *Le plus doux poignard*, 1971; *Oeuvres poétiques complètes*, 1981).

Devrons-nous considérer que «nous nous sommes glissés dans l'éternel» tout en sachant que la plus belle fleur de la poésie, fût-elle cueillie sur l'amandier, demeure «éphémère?» Tout effort de réflexion sur la poésie, et sur le plaisir mêlé d'inquiétude ou de nostalgie qu'on y prend, nous invite à relire Yves Bonnefoy. Avec Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Jacques Dupin, il a fait paraître dans les années soixante une revue significativement intitulée *L'Ephémère...* En 1978, il a réuni dans *Poèmes: l'Anti-Platon*, abrégé du texte de 1947 (où il préférerait «toutes choses d'ici» aux «parfaites Idées») et les quatre moments essentiels, désormais inséparables, de sa démarche de poète désireux d'élucider le mystère de ce cheminement où s'entrecroisent les questions du lieu, de l'être et du temps: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* — titre héraclitéen — (1953), *Hier régnant désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *Dans le leurre du seuil* (1975).

A la recherche de l'être, au-delà des étants particuliers qui nous attirent et qui changent, comme reflets dans les eaux de la Douve, et qui passent, au pied du château qui demeure, avec ses secrets, nous sommes et nous resterons sur le seuil, car toujours quelque vent chassera les séduisantes Idées platoniciennes qui tenteraient de se former. Nous allons, avec un langage qui subira des variations, vers un pays qui se profile au-delà des apparences, méditant sur ce qui est écrit et qui, parfois, demeure — sur les tombes. Il nous faudra passer par la pensée de la mort pour entrevoir une lumière aussitôt menacée. Mais ce pays vers lequel la pensée se dirige ne sera pas situé dans un arrière-monde. Il sera toujours pays de l'homme. C'est *l'Arrière-pays* (titre d'un ouvrage en prose de 1972). Aller au-delà du seuil où nous laisse une démarche humaine serait un leurre. Mais tout poème brûle et renaît de ses cendres.

Dans les poèmes de *Ce qui fut sans lumière* (1987), les mots, qui voudraient répondre au souci, manifesté par un être proche, de l'évidence, ne font revivre que des images, des énigmes, «mais la rosée recommence le ciel»...

Recherche, par la parole du poème, d'une lumière non conçue, tentative de comprendre ce qui s'effectue, se réalise, contre le vide, contre la mort, dans le langage, de ce qui a lieu, ce sera le propos, également, sans faire «le jeu des métaphysiciens,» de Jacques Dupin, obstiné à forcer «l'opacité du réel» (*Gravir*, 1963; *l'Embrasement*, 1969; *Dehors*, 1975; *Une apparence de soupirail*, 1982).

Chez André du Bouchet (*Air*, 1951, 1971; *Sol de la montagne*, 1956; *Dans la chaleur vacante*, 1959, 1961; *Où le soleil*, 1968; *Qui n'est pas tourné vers nous*, 1972; *Carnets 1952-1956*, publiés en 1990), la lisibilité de pages où subsistent, dans un lieu autrement vide, quelques vers, quelques mots, pris dans le vertige de la blancheur, n'est certes pas immédiate. Si l'on se rappelle que du Bouchet aime vivre en Ardèche, une première approche sensible semble éclairer la marche, l'écriture du poète. Parmi les mots, nous avancerons, comme de pierre en pierre, vers un horizon qui s'éloigne, à la recherche de ce qui reste caché, attendant que, par le travail exercé sur la «matière humaine» du langage, «la réalité / parle.»

Nous est-il permis d'entrevoir cette «lumière qui parle sans paroles,» selon l'expression de Maurice Bourg (*Pour une minéralogie*, 1968; *Saisons qui portez tout*,

1974; *La nuit s'écarte*, 1981; *Cette clarté qui ose*, 1983; *D'aubes qui fondent en mémoire*, 1985; *En ce pays de refus*, 1990)? Ou ne restera-t-il à l'homme, selon une suggestion de Claude Estéban, que de «saisir par le mortier des mots / l'ombre dont il hérite» (*Croyant nommer*, 1971; *Dans le vide qui vient*, 1976; *le Nom et la demeure*, 1985)?



Interrogeons les philosophes. Deux d'entre eux, qui sont aussi des poètes, apportent une contribution de la plus haute importance à la réflexion sur l'acte d'écrire: Michel Deguy et Jacques Garelli.

Jacques Garelli, poussé par la «passion des signes,» voit dans le poème une «entreprise ontologique» et découvre au sein du langage une brèche par où s'écoule le sang des mots, inépuisable énigme révélatrice de l'être-au-monde du poète. Dans une perspective phénoménologique inspirée de Husserl et de Heidegger, Jacques Garelli montre comment les objets éclatent, se déréalisent, comment la visée intentionnelle du poète transfigure le monde en rompant le silence, en rompant le vide de la page, et comment cette rupture est en même temps une ouverture sur l'être que ne permettrait pas la saisie quotidienne de la réalité apparente. Nous devons encore à Jacques Garelli de mieux comprendre comment, dans l'acte d'ouverture par lequel le mortel investit le monde, s'élargit l'espace, comment la conscience, avec le corps, sort du champ clos de la subjectivité.

La lecture des ouvrages théoriques de Garelli (*la Gravitation poétique*, 1966; *Recel et la dispersion*, 1978; *Artaud et la question du lieu*, 1982) nous aidera non seulement à mieux voir la portée de son oeuvre poétique (*Brèche*, 1966; *les Dépossessions*, 1968; *Lieux précaires*, 1972) mais encore à mieux saisir la direction intentionnelle d'oeuvres de notre temps réputées difficiles.

«L'homme est philosophique» et la démarche poétique ne peut se séparer d'un questionnement: c'est aussi ce qu'affirme Michel Deguy. La question est bien celle, fondamentalement, de notre rapport à l'être. Si Deguy a le mérite d'étudier ce questionnement du poète à partir du langage, à partir des figures mises en oeuvre dans l'acte du poème, il ne le fait pas selon une objectivité scientifique qui aurait oublié de s'interroger sur son propre fondement, mais en poète qui sait, par expérience, que l'acte d'écrire révèle peu à peu, et par les figures mêmes, la «configuration secrète» de la réalité humaine (*Biefs*, 1964; *Où-dire*, 1966; *Actes*, 1966; *Figurations*, 1969; *Tombeau de du Bellay*, 1973 [...] *Jumelages* suivi de *Made in U.S.A.*, 1978; *La poésie n'est pas seule*, 1987). Ecrire et réfléchir sur ce en quoi consiste «écrire,» sur ce que cet acte «signifie,» conduisent Michel Deguy à établir le cadastre du monde où nous vivons (de la Bretagne aux U.S.A.), à remonter dans le temps et à s'avancer avec lui, à déconstruire et à construire son langage, à développer, avec tous les moyens (et ils paraissent inépuisables) dont il dispose, la fonction de dépossession et de dé-cantation, comme pour mieux s'assurer de la cohésion (déconcertante?) de ce qu'il fonde.



Michel Deguy a participé à la revue *Tel Quel* et fondé la *Revue de poésie* (1964-1968) puis la revue *Po&sie* en 1977. *Tel Quel*, dont le premier numéro est daté du printemps 1960, a bénéficié d'une grande audience. Les fondateurs, avec Philippe Sollers, se proposaient d'examiner «les conditions de la création littéraire.» La revue s'est réclamée des travaux de Ferdinand de Saussure, de Jakobson, de Roland Barthes, de Julia Kristeva. *Tel Quel*, après avoir pris pour sous-titre *Linguistique / Psychanalyse / Littérature*, a adopté la mention *Science / Littérature*. Marcelin Pleyne (Provisoires amants les nègres, 1962; Paysages en deux, 1963; Comme, 1965; les Trois Livres, 1984) estime que l'écriture ne dit «que ce qu'elle montre sur la page» et ne renvoie «à rien d'autre qu'à l'écriture.» Denis Roche allait jusqu'à proclamer que «la poésie est inadmissible» et s'était mis en devoir d'illustrer cette thèse (révolutionnaire?) en coupant les mots n'importe où, en introduisant dans le texte des parenthèses vides ou en en occultant (sans grand dommage) une partie par un système de caches (*Les Idées cenésimales de Miss Elarize*, 1964; *Eros énergumène*, 1968; *le Mécrit*, 1972). De vives critiques vinrent de l'extérieur, notamment de la part du linguiste Georges Mounin, et aussi de l'intérieur. On rota des dissensions et des abandons.

Une bifurcation est marquée par la revue *Change*, dont le premier numéro paraît en 1968. Le terme de *Change* rappelle l'espoir surréaliste de «changer la vie» et la volonté marxiste de «transformer le monde.» On reprend la formule de Lénine: «L'activité de l'homme qui s'est fait un tableau objectif du monde *change* la réalité.» Les poètes et les théoriciens de *Change* tentent de mettre au jour, à la lumière des travaux de Chomsky, les «processus génératifs sous-jacents» qui déterminent les structures, et de mettre en évidence la créativité de la langue.

Le groupe *Change* a fait connaître deux poètes remarquables: Jean-Pierre Faye (*Couleurs pliées*, 1965; *Verres*, 1977; *Sacripant furieux*, 1980) et Jacques Roubaud (*E. -signe mathématique d'appartenance*, 1967; *Mono no aware*, 1970; *Trente et un au cube*, 1973; *Autobiographie chapitre dix*, 1977; *Quelque chose noir*, 1986). Logicien, mathématicien, Jacques Roubaud impose à une très riche imagination, doublée d'un sens aigu de l'observation, des contraintes numériques qui permettent le foisonnement de l'écriture et la multiplication des lectures possibles. Tantôt il joue sur les ressources de l'intertextualité, tantôt sur le rythme japonais du tanka, tantôt sur les ressources trop négligées de l'alexandrin (*la Vieillesse d'Alexandre*, 1978). N'oublions pas le décompte des procédés de «fabrication» du poème (au sens de Ponge), établi par l'*Oulipo* (ouvroir de littérature potentielle), groupe de chercheurs en création, fondé par Raymond Queneau en 1960 et dont Jacques Roubaud est un des principaux participants.

La revue *T X T*, fondée en 1969 par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz, se voulant résolument «moderne,» a rejeté l'idéologie d'*Action poétique*, la revue d'Henri Deluy — «merveilleux poète du tu amoureux,» selon Robert Sabatier (*L'Amour privé*, 1963; *Première version la bouche*, 1984; *Vingt-quatre heures d'amour en juillet, puis en août*, 1987), théoricien conciliant la leçon marxiste et l'exploration psychanalytique —, et condamné non moins vivement le formalisme de *Tel Quel*. Une poésie lyrique, ou métaphysique, ou subjective, serait considérée comme archaïque. Aux côtés de Christian Prigent (*La Femme dans la neige et autres textes*, 1970), citons, dans la lutte contre «les vieux mythes idéalistes,» Jean-Pierre Verheggen (*le Degré zorro de l'écriture*, 1978) et Gérard de Cortanze (*le Book*

émissaire, 1981).

Si nous ne tenions pas compte du climat qui a suscité tous ces remous, comprendrions-nous aussi bien l'évolution d'un Bernard Noël, rêvant d'un métalangage qui dépasse les conventions de l'écriture — et dont l'écriture, sous la poussée de l'éros ou dans l'expérimentation polysémique, atteint la perfection! — (*Extraits du corps*, 1958; *le Château de Cène*, 1969; *Le Livre de Coline*, 1973; *Poèmes I*, 1983), ou le trajet de Lionel Ray qui, rompant avec le Robert Lorho de ses premières oeuvres, où il disait de façon si limpide «l'espace entre la rose et le regard,» à partir de la *Lettre à Aragon sur le bon usage de la réalité* (1971) a travaillé à donner une apparence désarticulée à des vers qu'à haute voix il reprenait d'ailleurs d'une façon à peine heurtée (*La Métamorphose du biographe*, 1971; *L'interdit est mon opéra*, 1973), avant de se donner un «dispositif» prosodique non moins riche ni moins élaboré, mais moins tourmenté (*Le corps obscur*, 1981; *Le Nom perdu*, 1987; *Une sorte de ciel*, 1990; *Comme un château défait*, 1993)?

Fidèle à son enfance et à sa jeunesse en cette «terre de poésie» que fut pour lui, comme pour Cadou, la campagne française de l'ouest, James Sacré, universitaire aux U.S.A., laisse pousser l'herbe drue entre les lignes du poème. Mais l'intérêt qu'il porte aux diverses fonctions et possibilités du langage le conduit à renouveler, y compris par des ruptures syntaxiques, l'expression de son accord ou de son désaccord avec ce qui nous attire et nous menace (*Figures qui bougent un peu*, 1978; *Une fin d'après-midi à Marrakech*, 1988).

Plus déconcertantes encore auront paru les recherches de la poésie visuelle et de la poésie sonore. On leur pardonne difficilement de se rattacher à la poésie en s'écartant, très largement, de la parole. Et pourtant...

«Le langage n'a plus assez d'eau» disait Pierre Garnier dans un poème de forme traditionnelle. Sans rejeter absolument la poésie en vers qu'il continue de pratiquer avec bonheur (*Une mort toujours enceinte*, 1994), Pierre Garnier a voulu, avec le spatialisme, par la répartition calculée de quelques mots ou signes dans la page, produire de nouvelles vibrations, entrer en relation avec la vie du cosmos (*Le Spatialiste en chemins*, 1990). *Tristan et Iseult*, dans la version spatialiste de Pierre Garnier, et le Livre de Danièle sont des livres d'amour qui, véritablement, ouvrent l'espace. Et, dans les deux plaquettes du *Jardin japonais* (1978), avec des chiffres, des signes de ponctuation, des traits, des mots simples repris avec des variantes typographiques, nous voyons se présenter, pour le bonheur du regard et la sérénité de la méditation silencieuse, un jardin zen.

Poésie sonore. Henri Chopin, qui ne sous-estime pas non plus d'autres formes de poésie, en inventoriant les possibilités offertes par le magnétophone au traitement de la voix, du souffle, des mouvements organiques, a visé à une «projection viscérale, physique, vivante.» L'ouvrage exhaustif de Henri Chopin, *Poésie sonore internationale* (1979), contribuera-t-il à une meilleure compréhension de poètes comme Henri Chopin, François Dufréne, Bernard Heidsieck?

Gaston Bachelard, qui aimait les «travailleurs à la recherche d'idées neuves,» a étudié, d'après le professeur Pinheiro dos Santos, «la phénoménologie rythmique à trois points de vue: matériel, biologique, psychologique.» Souhaitons que des chercheurs soient tentés par une «phénoménologie rythmique» de la poésie visuelle et de la poésie sonore.

Mort ou survie du langage? (1969), a pu se demander, dans un ouvrage

solidement documenté et argumenté, Jean Rousselot, un des poètes qui ont fait rendre à toute l'étendue du vocabulaire et aux constructions syntaxiques le maximum de leur «rendement» poétique et humain. Pierre Garnier aurait pu le rassurer, qui écrivait dans *Perpetuum mobile* (1968): «Je crois à la résurrection du langage.»

L'idée d'une poésie du quotidien est entrée dans les moeurs. Nous nous rappelons cependant les polémiques soulevées par la publication, en 1964, sous la signature de Jean Breton et la nôtre, de *Poésie pour vivre — Manifeste de l'homme ordinaire*. Dans la voie que nous indiquions, il faudrait citer Gabriel Cousin (*l'Ordinaire Amour* 1958; *Au milieu du fleuve*, 1972); Georges Godeau, le poète des *Mots difficiles* (1962) et des *Foules prodigieuses* (1970); Yves Martin, dont l'œil-caméra provoque des rencontres inattendues entre les images de la vie courante (*le Partisan*, 1964; *le Marcheur*, 1972; *Je fais bouillir mon vin*, 1978; *De la rue elle crie*, 1982; *La mort est méconnaissable*, 1990); Jean Breton, qui fait courir dans tout ce qu'il écrit une sorte d'«électricité érotique» (*Chair et soleil suivi de l'Été des corps*, 1985; *Vacarme au secret*, 1975; *l'Équilibre en flammes*, 1984; *Serment-tison*, 1990); Jacques Rancourt (*La journée est bien faite pour durer*, 1974; *le Pont verbal*, 1980); Claude Beausoleil (*les Bracelets d'ombre*, 1973; *Journal mobile*, 1974).

Alain Bosquet, qui nous avait habitués à une autre forme d'expression poétique, a publié des *Sonnets pour une fin de siècle* (1982). Pourquoi écrit-t-il que «le réel» avait «disparu depuis trente ans de notre poésie?»

Un certain «reel,» celui de la télévision, des placards publicitaires, des sex-shops se trouvait dans la revue *Chorus* (1962-1974), dans la revue *Exit* (1973-1978), chez des poètes comme Franck Venaille, Daniel Biga, Olivier Kaepelin, Patrice Delbourg. Auprès des générations les plus proches de cette sensibilité, le «nouveau réalisme» défendu par Jacques Donguy (*Eros + Thanatos an 2000*, 1972) représente une très grande force d'attraction. Il en est ainsi chez François de Cornière ou chez Michel Baglin. Michel Baglin (*les Maux du poème suivi de Poésie et pesanteur*, 1984) entend dénoncer à son tour le mythe du poète «voyant,» juché sur son piédestal, et rappeler que la poésie, dans l'aventure du langage, doit rester avant tout un moyen de communication, et que les mots ne sont pas là pour détruire toute possibilité de sens, mais pour affirmer, dans l'émotion, le plaisir sensuel de la lecture, la réalité de notre présence au monde.

Mais qu'appelle-t-on le «réel» (toujours revient cette question). Ce que tout le monde entend par là dans les conversations? Ce sur quoi nous nous accordons quand il s'agit de ce que nous voyons de nos yeux, que nous touchons de nos mains. Cette conception du «réel,» à l'analyse, n'exclurait pas l'intervention de l'esprit. Mais faut-il appeler «réel,» sans autre précision, ce monde que des poètes élaborent, armés de leur propre langage, à partir des éléments fournis par le «réel» au sens conventionnel? Faut-il penser que le réalisme ou le néo-réalisme, en poésie peuvent se distinguer de la «réalité?»

Il est une réalité à laquelle nous n'échapperons pas: c'est celle de la «réalité humaine,» de l'«être-pour-la-mort.» Et c'est devant cette réalité-là que se place, dans un livre-testament, Alain Bosquet. Dans *Demain sans moi* (1994), «de son déclin il tente, une dernière fois, de faire une fête.»

Plus clairement, plus sincèrement (même par jeu) que jamais, sont posées les questions qui auront occupé toute une vie d'homme et de poète, et dont il faut

continuer d'inventer les réponses.



«Difficile / De ne pas se mêler à la mort,» écrit Marie-Claire Bancquart dans *Mémoire d'abolie* (1978), car «L'homme secrète / sa coquille de temps» (*Opportunité des oiseaux*, 1986). Nul n'échappe à cette angoisse: «J'avais si peur de ces rues faites pour la mort / cadencées de l'extérieur,» avoue Colette Klein (*Cécités*, 1978), qui rêve de «Partager l'insomnie des arbres / et leur recueillement // leur Magnificence» et parle d'un «Voyage sans retour / dans la démesure d'une présence» (*Le Passe-nuit*, 1980). «En grande nostalgie» de celui qu'elle a perdu, Claudine Helft subit son exil: «Me voici terre étrangère / à moi-même / ravagée hors de mon écorce / et prairie montante, à la marée du verbe.» Elle est «saturée de noir,» mais «un horizon sans certitude,» de l'autre côté du désert, «retient la lumière» *Métamorphoses de l'ombre* (1985). Henry Rougier, poète d'une qualité extrême et qui, par la magie de l'image exacte transformerait la nuit en page blanche où le meilleur d'une existence viendrait s'inscrire, parle de «la main tranquille et douce de la mort» (*Archipel d'être*, 1977).

Emmanuel Moses (*les Bâtiments de la compagnie asiatique*, 1993), qui court le monde, note les détails de la vie nocturne et diurne qu'éclairent les fleurs multicolores du désir et les paroles de l'Ecclésiaste, voudrait prendre son vol vers la «terre sainte» de son plus cher souvenir — Tel Aviv, Jérusalem —, terre emblématique des lieux où «les morts ne disparaîtront pas.»

Bien des poètes, s'ils se souviennent de l'azur restent hantés par la formule mallarméenne: «Rien n'aura eu lieu que le lieu.» Nous le voyons chez Jean Daive (*le Cri-cerveau*, 1977), chez Royet-Journoud (*la Notion d'obstacle*, 1978), chez Emmanuel Hocquard (*Album d'images de la villa Harris* (1978), chez Michel Orcel (*Théâtre des rues*, 1981).

Jean-Michel Maulpoix s'approche, par les chemins de l'encre, de la lisière. Dans une zone aux limites imprécises, entre le corps et l'âme, entre la naissance et la mort, la poésie se donne pour «tâche de rectifier les astres» dans «l'englobant fondamental» que demeure la nuit (*Locturnes*, 1978). Que laisse-t-on, par la parole, derrière soi, quand «le poème remue ses ailes d'ange,» quand les mots «parlent de ce qui s'éteint,» que «presque rien ne se passe,» quand «tout a déjà eu lieu» (*Un dimanche après-midi dans la tête*, 1984)?

L'Homme séculaire (1993) de Daniel Leduc, homme de cent ans, homme du siècle, ne voit jamais tomber la foudre «au lieu-dit de la mort.» Mais l'herbe pousse au cimetière et «se nourrit du vide.» Par l'amour seul, la nuit peut être circonscrite. Il faudra bien que le carnet, couvert de notes sur le jour et «l'usure du temps,» se referme.

Avec Alain Blanc, dont les textes, selon J.-V. Verdonnet, «s'apparentent à la force d'inscription d'un René Char,» nous ressentons «Ila Morsure de la terre vide (1993).

Françoise Hân, Cherchant à dire l'absence (1994), l'effacement de la durée, voit blanchir le texte, selon la «singularité du vide» (expression empruntée à la physique quantitative).

Souveraineté du vide (1985): c'est le titre d'un des livres de Christian Bobin —

un auteur à lire, toutes affaires cessantes. Nous ne guérirons pas de notre enfance. Dans l'absence, loin de notre vie, supposons que nous recevions trois lettres. C'est l'objet de ce livre, étrangeté clair. Il est question d'un livre «relu mille et une fois» et «qui n'existe pas.» Une lettre, la première, parle de tout, de rien, de ce qu'on cherche depuis toujours, de musique aussi, de respiration. «On n'est plus seul, séparé dans l'ombre. On est partout où sont les lumières.» C'est bien d'une «lumière matérielle, évidente» que parle *Souveraineté du vide* — en trois missives attribuées à un auteur anonyme, adressées à n'importe qui d'entre nous et que seul pouvait écrire avec autant de profondeur, de fraîcheur, Christian Bobin.

Interrogeons les poètes de la foi.

Tout le chemin qu'un homme, éclairé par la connaissance approfondie des textes sacrés, doit parcourir pour tenter d'accéder à l'unité de l'être, nous le franchissons avec Pierre Emmanuel, enrichis, soutenus par les pouvoirs de l'éros et du verbe, par une parole fécondée-fécondante, par la puissance d'une imagination mythique qui associe à la Bible les grandes images, transmises par la Grèce notamment, de la lumière perdue, enfouie avec le chant, et que l'esprit ne cesse de poursuivre dans la traversée de la nuit, la descente aux enfers. Pierre Emmanuel s'adresse ainsi à Dieu, dans une prière sans fin: «Ne pas Te voir c'est Te voir Ta présence m'aveugle» (...*Jacob*, 1970; *Tu*, 1978; *Le Livre de l'homme et de la femme* (1978, 1979, 1980; *le Grand Oeuvre*, 1984).

Edmond Jabès, dans *le Livre des questions* (1963-1973), *le Livre des ressemblances* (1976-1980), *le Petit Livre de la subversion hors de soupçon* (1982), *le Livre du dialogue* (1984), n'a cessé de faire de la Parole son tourment essentiel, cherchant derrière les mots du Livre des Livres une Vérité informulable (*le Seuil, le sable, poésies complètes*, 1990).

Jean-Claude Renard a donné avec *la Terre du sacre* (1966), *le dieu de nuit* (1973), *la Lumière du silence* (1978) ...*Sous de grands vents obscurs* (1990), *Ce puits que rien n'épuise*, (1993), *Dix runes d'été* (1994) des livres d'un «Feu très blanc» où, allant, de la ligne de crête aux sollicitations de l'orphisme, à la recherche d'un juste équilibre, il risque, comme on risque sa vie au service de la Connaissance, l'approche d'un «Dieu» qui se révèle par son absence.

En étudiant l'oeuvre d'André Marissel (*Choix de poèmes I*, 1969; *Choix de poèmes II*, 1971; *l'Aveu, la nervure*, 1977; *Diogène foudroyé*, 1991), on montrerait à quel point, chez un poète partagé entre le sentiment de la damnation et l'espoir de la Rédemption, un mysticisme certain peut se laisser pénétrer par la pensée des agnostiques — jusqu'à frôler les rives de l'athéisme.

Gérard Murail (*Psaumes des jours et des heures*, 1957; *l'Arbre à sels*, 1967; *Poèmes du quotidien*, 1971; *la Montée du désir*, 1988) tient le «Cantique des Cantiques» pour «le plus beau poème d'amour et le plus riche de sens à travers les sens.» Puisant à toutes les sources de la vie et de la pensée — mystique, scientifique, ésotérique —, Gérard Murail, maître d'un vocabulaire et d'une figuration syntaxique ou graphique qui vise à englober le monde et l'homme, mérite hautement l'appréciation du philosophe Emmanuel Lévinas: «La poésie de Gérard Murail est une célébration de notre incarnation.»

Epris d'une Lumière dont il éprouve la solitude, Pierre Oster, célébrant l'univers dans les admirables versets mesurés de ses poèmes, se sent «ivre de plénitude» et il aspire à «franchir la limite sacrée,» mais, si le ciel est convoité, c'est sans parvenir

à ce suprême savoir que le poète connaîtra «l'orgueil d'appartenir d'abord aux dieux» (*Un nom toujours nouveau*, 1960; *les Dieux*, 1970; *le Sang des choses*, 1973; ...*Vingt-neuvième poème*, 1986).

Dans le désir de ce qui ne peut s'atteindre, ni s'exprimer, reste peut-être, en effet, à accueillir, à recueillir, la lumière, «une lumière d'ici d'elle même exilée,» comme nous y invite Jean Mambrino (*Sainte Lumière*, 1976).

Jean-Pierre Lemaire (*Visitation*, 1985) semble s'inspirer de Pierre Emmanuel, de Jean-Claude Renard, de Pierre Oster. Il ressent une «distance sacrée» et reste fidèle à «l'attente essentielle.» Mais Dieu est parti «en exil avec les hommes.» C'est aussi le mystère de l'Incarnation.

Dans une écriture toute classique et en même temps d'une personnalité très singulière, unique, Maurice Courant exprime l'ardeur de sa foi et sa hantise du Mal qui menace les êtres (*Sérénité de l'ombre étroite*, 1987; *les Masques et le Serpent*, 1993; *les Masques nus*, 1994).

Gilles Baudry, missionnaire, ami des poètes, moine à l'abbaye de Landevennec (*Jusqu'où meurt un point d'orgue?* 1987) assume sa «part,» qui est de «veiller,» au «pays de patience» — mais dans «l'impatience des limites.»

Claude Vigée a quitté l'Alsace pour rejoindre, en Israël, au coeur de la diaspora, l'«immense ruche où s'accomplit l'osmose» (*Le Soleil sous la mer, poèmes 1939-1971*, 1972). Henri Meschonnic, auteur d'essais renommés, traducteur de l'hébreu, est aussi le poète de *Dédicaces proverbes* (1972) de *Légendaire chaque jour* (1979), de *Jamais et un jour* (1986).

Roger Garaudy, parti d'un marxisme, officiel et sans concession, passé par un désir d'ouverture et de dialogue, s'est découvert chrétien, puis musulman. Préfaçant le livre de la conversion à l'Islam, *A contre-nuit* (1987), Salah Stétié montrant que, à ce niveau, la contradiction n'est nullement «dommageable,» mais que, bien au contraire, faite de «tension» et de «nostalgie,» elle est «un des moteurs de l'être.» Dieu seul est Dieu...

Comment le poète «se démêle de cette obscurité qui envahit de toute part l'existence?» Avec Jean Cayrol, nous continuerons de nous le demander.

On cherchera les noms qui manquent. Mais TOUT manque! Avec les poètes, que nous les ayons cités ou non, avec Guy Chambelland, poète, éditeur, découvreur, avec Roger Kowalski, trop tôt disparu, avec Pierre Gabriel, avec Paul Vincensini, avec Pierre Osenat, avec Jacques Arnold, avec Christiane Keller, avec Bernard Hreglich, avec Jean Celte — que nous lisons avec tant d'attention aux *Cahiers de La Baule*, avec Jean l'Anselme qui, s'inspirant de l'exemple, en peinture, de Dubuffet, pratique en poésie, avec les laissés pour compte du langage, un humour parfaitement décapant, avec les raccourcis, pas forcément joyeux, du cher José Millas-Martin, avec Pierre Esperbé, avec Jean-Henri Bondu, avec André Lagrange, avec Jehan Despert, avec l'humaniste Claude Pétey, avec Jean Pietri, avec nos proches parents de l'Extrême-Orient à l'Ontario, avec..., avec..., nous garderons, selon le beau titre d'Antoine Ristori, présentes en nous, «les îles de mémoire.»

Et c'est ainsi que nous suivrons «le Chemin de la parole» (1954-1994), ouvert par Marc Alyn, que nous verrons scintiller, offerts à notre quête d'Absolu, *les Alphabets du feu*, titre sous lequel Marc Alyn regroupe sa trilogie, un des maîtres ouvrages de ce temps: *Byblos* (1991), *la Parole Planète* (1992), *le Scribe errant* (1993).