

Le monde sauvé par les poètes ?

- 106 -

Claude Cazalé Bérard : *Enquête d'un début de millénaire*

Cheminements

Anne Mounic, *Voix, intégrité et métamorphose du singulier*

Michael Edwards, *Poésie et salut*

Anne Simonnet, *Pierre Emmanuel. Sauver l'homme d'abord*

Frédéric Le Dain, *La face ardente. Visage et salut dans l'œuvre de Claude Vigée*

Voix et voies de l'extrême

Jean-Marie Gleize, *D'une affirmation négative*

Alessandro De Francesco, *Réalité/salut*

Marco Giovenale, *Industrie/destruction*

Julien Delmaire, *Le slam, nouveau dispositif d'expression poétique*

Témoignage

Entretien avec Mireille Gansel

Enquête d'un début de millénaire

par Claude Cazalé Bérard

Il s'agit tout d'abord de justifier le choix de ce thème un peu provocateur – et peut-être par trop naïf ou ambitieux ? – avant de demander à chacun des amis conviés à participer à cette réflexion, d'offrir ses pensées, ses espoirs ou ses doutes sur le rôle dévolu à la poésie et aux poètes aujourd'hui, en ces temps d'obscurantisme croissant et de menaces quant à la survie même de l'humanité.

Mais la question que l'on peut se poser aussitôt n'est-elle pas : pourquoi les poètes ? Et pourquoi pas ? Cela va-t-il de soi ? Qui sont-ils ? Que font-ils ? S'agit-il d'un recours ultime, après la reconnaissance d'un échec des idéologies, d'un vide cognitif, des apories de l'histoire, d'une faillite des utopies ? Un salut pour soi ? Pour l'autre ? Peut-être ?

Le point de départ et le choix de cette formulation s'inspirent directement du titre donné par Elsa Morante à cette œuvre inclassable qu'est *Le monde sauvé par les gamins*, publié en 1968 – aux dires mêmes de l'auteur un mystère, un oratorio, un pamphlet, un manifeste révolutionnaire habité par la mémoire douloureuse, obsessionnelle de la Shoah – où elle imagine une révolution confiée « aux gamins », mettant fin aux abus, aux injustices, aux guerres, aux violences, en un mot à la barbarie qui a conduit le monde au bord du désastre, sous la menace de la désintégration atomique.

Or c'est à partir d'une réflexion menée autour de l'œuvre poétique de Umberto Saba, et du rôle que le poète confère à la poésie que Morante élabore ce que l'on peut définir une po-éthique, fondée sur « les valeurs de la vie »¹:

« On pourrait dire que le *Canzoniere* de Saba est le poème, ou le roman de l'homme qui, sorti du XIX^e siècle, cherche à travers l'expérience angoissante de l'époque présente les signes de ce que Saba appelle le « monde nouveau ». Ces valeurs qu'on pourrait définir, en imitant une phrase de Saba, des *valeurs de la mort*, se reconnaissent dans nos esthétiques contemporaines à l'étrange culte que celles-ci ont de l'informe (et que cet informe veuille même se camoufler sous les apparences de l'abstrait, du naturalisme maniéré ou des jongleries philologiques). Or, l'informe est vraiment le contraire de la poésie, comme il est le contraire de la vie : puisque (et la chose paraît vraiment trop banale pour être dite !) la poésie, comme la vie, veut précisément donner une forme et un ordre absolus aux objets de l'univers, en les tirant de l'informe et du désordre, c'est-à-dire de la mort. [...] L'homme et son univers sont

1 Elsa Morante, *Le poète de toute la vie*, in *Pour ou contre la bombe atomique*, Traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano. Paris : Gallimard, 1992, pp. 149-150.

compris par Saba avec irrémédiable sympathie, voire amour : heureux Saba ! Puisqu'une loi irrémédiable de l'art et de la nature a établi qu'il n'y a pas d'autre moyen pour extraire les formes de la vie hors de l'informe de la mort. Et la sympathie amoureuse de Saba attendrit et magnifie toute chose vivante : rendant à chaque chose un sentiment définitif de gratitude et de pardon. »

- 108 - Pour Morante, le rôle du poète s'apparente à la fois à celui du premier homme auquel le Créateur a confié la responsabilité de nommer les êtres vivants et à celui du prophète ou, du moins, du psalmiste dont le message se veut à la fois exemplaire et universel. Ce rôle est plutôt une vocation, puisqu'il s'agit de reconnaître et d'assumer son propre destin afin d'affronter les épreuves de la réalité et de l'angoisse, de la solitude et de la souffrance en son propre nom et au nom de tous les hommes² :

« Comme les protagonistes des mythes, des fables et des mystères, tout poète doit traverser l'épreuve de la réalité et de l'angoisse, jusqu'à la limpidité de la parole qui le délivre, et délivre aussi le monde de ses monstres irréels. Et dans cette courageuse traversée chaque poète est un pionnier, car le drame de la réalité n'a pas de limites, et il est toujours un autre. »

L'aventure poétique est donc fondamentalement, pour Saba et pour Morante, une quête existentielle, un itinéraire difficile qui à travers la recherche de soi-même et des autres — au-delà du piège trompeur du narcissisme et des apparences — s'efforce de déchiffrer les signes éparpillés par le vent de l'histoire, les secrets de la mémoire, les énigmes que recèle le présent, le mystère qui habite la réalité, dans un inépuisable questionnement.

Elsa Morante, reconnaissait dans l'exigence morale de Saba, la volonté de « travailler avec la scrupuleuse honnêteté de ceux qui recherchent la vérité », en obéissant à un souci de clarté, à un besoin de compréhension et de partage, à un respect de tout ce qui est authentiquement humain. En illustrant à nouveau ces principes d'intelligence et de rigueur, dans son essai *Sur le roman*, elle élargissait la question de la survie de la civilisation face à la barbarie³ :

« L'art est une manifestation nécessaire des hommes ; puisque « personne humaine » signifie : *aventure consciente dans le monde réel, imagination, exigence désespérée de vérité, religion du futur et du témoignage*. J'ajouterais : *nécessité de se reconnaître dans la beauté* [...] Du reste, vérité poétique et beauté sont la même chose : et disons donc que « la vérité poétique comme miroir » est une des raisons fondamentales de l'homme. [...] A moins de vouloir supposer, donc, une dénaturation définitive de l'homme (autrement dit une disparition de la personne humaine du monde), on ne peut envisager la possibilité d'une crise mortelle de l'art. [...] Quand le monde se trouve à certains passages dramatiques, plus que jamais serait souhaitable une conscience limpide et désintéressée de la part des artistes, et en particulier des écrivains. En effet, l'écrivain de poésie, et le romancier en particulier (égalé en cela peut-être seulement par le poète

2 Ibid., p. 153.

3 Ibid., *Sur le roman*, in *Pour ou contre la bombe atomique*, op. cit., pp. 66-70 [les soulignements sont de l'auteur].

tragique) représente dans le monde l'harmonie accomplie de la raison et de l'imagination : c'est-à-dire la conscience humaine entière et libre, l'intervention qui rachète la cité humaine des monstres de l'absurde. »

Ainsi, pour Saba et pour Morante l'art, la poésie en tant que « valeurs de la vie » s'opposent à la destruction de l'homme (Shoah, Hiroshima...) ⁴ :

« *L'art est le contraire de la désintégration.* Et pourquoi ? Mais simplement parce que la raison d'être de l'art, sa justification, son seul motif de présence et de survie, ou si l'on préfère, sa *fonction*, est précisément là : empêcher la désintégration de la conscience humaine dans son quotidien, et épuisant, et *aliénant* usage du monde ; lui restituer sans cesse, dans la confusion irréaliste, et fragmentaire, et *usée*, des rapports extérieurs, l'intégrité du réel ou en un mot *la réalité* [...]. La réalité est perpétuellement vivante, ardente, actuelle. [...] Si l'écrivain est un antagoniste prédestiné de la désintégration, il l'est – nous l'avons vu – en tant qu'il porte témoignage de son contraire. S'il a participé, comme homme, à l'aventure angoissante de ses contemporains, et s'il a partagé leur risque et reconnu leur peur (peur de la mort), comme écrivain, il a dû tout seul fixer, pour ainsi dire, en face les monstres aberrants (édifiants ou sinistres) engendrés par cette peur aveugle ; et démasquer leur irréalité, en comparaison avec la réalité, sur laquelle justement il est venu porter témoignage. [...] La qualité de l'art est libératrice, et donc, dans ses effets toujours révolutionnaire. N'importe quel moment de l'expérience réelle et transitoire devient, dans l'attention poétique, un moment religieux. En ce sens on peut parler d'optimisme. Quoique, tout au long de son existence, il puisse arriver au poète, comme à tout homme, d'être réduit par l'adversité à la mesure nue de l'horreur, jusqu'à la certitude que cette horreur restera désormais la loi de son esprit, il n'est pas dit que celle-ci sera l'ultime réponse de son destin. Si sa conscience n'est pas descendue dans l'irréalité, mais au contraire l'horreur même lui devient une réponse réelle (poésie), au moment où il tracera ses mots sur le papier, il accomplira un acte d'optimisme. »

Morante évoque à l'appui de sa démonstration le destin tragique du jeune poète juif et hongrois, Miklós Radnóty, né en 1909 et assassiné en 1944 : lui qui avait chanté la persécution et la mort des poètes (Federico Garcia Lorca, 1937 ; Ernst Toller, Jiri Mahen, Pierre Robin, 1939), et dont la poésie survécut au génocide et à la désintégration : « Et la découverte que ce garçon a pu exister sur la Terre a été pour moi une nouvelle pleine de joie » ⁵.

Quel message lançait-il en invoquant le secours de la muse (« Muse champêtre, aide-moi ! Aujourd'hui les poètes meurent ! » ⁶) ?

Le poète ⁷

Tu m'aurais demandé dans le sein de ma mère !...

Oh oui, je savais, je hurlais :

4 *Ibid.*, pp. 14 -22.

5 *Ibid.*, pp. 23.

6 Miklós Radnóty, *Ciel écumeux* in *Marche forcée. Oeuvres, 1930-1944*. Paris : Phœbus, 2000, p. 103.

7 pp. 108-109.

« Votre monde est brutal et je n'en n'ai que faire !
 La nuit sourde m'étouffe et le jour le meurtrit ! »
 Et puis j'ai survécu. Mon crâne s'est durci.
 A force de brailler mes poumons s'étoffèrent.
 [...]

- 110 -

Je suis né. J'ai dit non. Mais je suis là quand même.
 J'ai grandi, mais grandi pourquoi ? – je n'en sais rien.
 Moi qui jamais n'ai rien désiré qu'être libre,
 toujours des gardes-chiourme escortaient mon chemin.
 [...]

Je vais mûrir, je vais mourir pareillement,
 soulevé, déposé par la vague du Temps ;
 j'étais captif, la solitude lentement
 comme un halo de lune autour de moi s'étend.

Je serai libre alors, absous par cette terre ;
 et détruit, ravagé, le monde au-dessus d'elle
 lentement flambe. Les tablettes sont brisées.
 Prends ton essor, ô rêverie aux lourdes ailes !

Quatrième églogue (15 mars 1943)

Lorsqu'on retrouva son corps il portait sur lui, dans la poche de son imperméable, un cahier contenant ses derniers vers, avec son nom et la prière en plusieurs langues de faire parvenir ses dix derniers poèmes à un professeur de l'université de Budapest ⁸:

J'étais fleur, racine suis
 dans la terre, dans la nuit.
 Ici s'achève ma vie.

Erri De Luca évoque à son tour, avec la clarté et la profondeur qui lui sont propres, le sort étonnant réservé au *Chant du peuple Yddish mis à mort* (*Dos lid fun oisgebergentn yddishn folk*), un poème caché dans trois bouteilles ensevelies au pied d'un arbre du camp de Vittel, et retrouvé après la guerre grâce aux instructions laissée par l'auteur, qui avait

8 Miklós Radnóti, *ibid.*, p. 34.

écrit ses neuf cents vers, en cachette, avant d'être déporté vers les camps de la mort⁹ : Itzak Katzenelson, né en Biélorussie en 1886, réchappé du ghetto de Varsovie, avec son seul fils survivant, doit son salut aux partisans juifs, qui entendaient permettre à l'intellectuel, au poète de témoigner de l'extermination : il fallait donc sauver les poètes, les récits, les manuscrits... Fuyant la Pologne il est arrêté en France et enfermé au camp de Vittel : en trois mois (3 octobre 1943-18 janvier 1944) il écrit *Dos Lid*. Au printemps 1944, Itzak et son fils sont transportés à Drancy, puis à Oshventshim où il sont exécutés à leur arrivée.

Dos Lid – souligne Erri De Luca – nous passe le relais, fait de nous aussi des témoins qui participons à la tragédie avec nos sentiments mêlés « de pitié, de colère, de dégoût, de tendresse, de honte et d'impuissance ». C'est avec notre imagination, notre sens moral ou religieux, avec notre volonté de changer le monde que nous relevons le défi de la mémoire et de la transmission pour conjurer l'oubli et le « solde de tout compte » accordé par les tribunaux et les institutions politiques.

Ce qui semble revenir au poète, n'est-ce pas, alors, précisément la tâche d'exprimer un espoir irrésistible en la survie de la parole encore et toujours, par delà le mal ? N'a-t-il pas à dénoncer, aujourd'hui comme hier, le scandale qui, en dépit de tout, perdure ; à se dresser contre un système de domination totalitaire et totalisant, avec ses bureaucrates, ses courtisans, ses collaborateurs et ses corrupteurs, ses thuriféraires du marché, de la productivité, de la compétitivité ; à s'opposer au déferlement des oripeaux et des faux-semblants d'une soi-disant culture, de fait asservie au pouvoir, pliée à la stratégie perverse d'un abêtissement généralisé prôné par des régimes autoritaires et démagogiques ?

Or ce rôle du poète et cette fonction de dissidence de la poésie ont-ils encore une raison d'être, une chance de subsister et de résister ? On peut être amené à en douter si des voix singulières franchissent les limites de l'audible et du communicable pour refuser au langage poétique – et à tout langage – la prétention à un fondement gnoséologique, à la transmission d'un message sensé, à dire la réalité, les âmes et les corps, le soi et les autres autrement que par le déni : des textes ou des performances sont proposés, principalement par de jeunes auteurs, qui mettent en présence (ou en absence) des mots, des images, des sons, des lumières, des espaces, des silences arrachés comme des bribes vidées de sens, perverties par les langages manipulateurs de la propagande politique et publicitaire. Ces signes déconnectés de tout lien logique, hors d'une structure discursive ou d'une continuité narrative marquent des espaces inédits de liberté échappant au contrôle médiatique et sécuritaire. Il en émerge une matière disloquée, atemporelle, où l'intransitivité du langage se fige dans l'immobilité du présent, dans une évidence dénudée, sans mémoire ni futur.

- 111 -

Mais alors comment évoquer encore la possibilité d'un salut par la poésie ? A moins que ce soit précisément de la traversée des décombres et des épaves du naufrage annoncé – à partir d'un degré zéro de l'écriture enfin atteint comme le terme d'un inévitable processus de dégradation/régénération – que s'insurgent des voix anonymes

et collectives, que se frayent des voies radicalement différentes, formées ici et ailleurs d'altérités culturelles et linguistiques.

C'est ce que le Slam, en tant que « nouveau dispositif d'expression poétique » se propose dans sa recherche d'une relation interactive avec son public au sens le plus large et indifférencié du terme. Il se défend d'être une nouvelle forme artistique, un style nouveau, ou même un mouvement : il se veut « un dispositif de libre expression populaire, un laboratoire langagier et social ». Nous pouvons y voir cette ouverture au monde, cette volonté de rencontre que toute poésie ambitionne, mais n'a pas toujours su rechercher hors des conventions et des cercles d'initiés, dans un espace qui soit véritablement méta- et multi- culturel.

Le traducteur et poète, dans la mesure où il sait être écoute et entreprend de mener son expérience au carrefour de plusieurs langues, genres et langages, en se nourrissant d'une recherche et d'une réflexion fondées sur la mémoire et l'histoire, sur l'honnêteté et le respect des différences, ne remplit-il pas aussi ce rôle de « passeur » entre les divers peuples et cultures ? N'est-il pas justement celui qui se charge de passer le relais, de tisser des réseaux, de créer un espace intersubjectif ouvert aux différences, de frayer des chemins inexplorés, de ménager des détours, des plages de lenteur, de silence, d'ouvrir des attentes, des interstices de non-dit ?

Francesco Biamonti, narrateur-poète et essayiste italien – homme des horizons et des confins (« parce que l'homme est l'être des lointains »), dont l'écriture solaire et dépouillée vise l'essence de l'être et de l'exister – livre à notre réflexion, dans un commentaire à son dernier récit *Les paroles la nuit* – sa rigoureuse et âpre poétique, qui est aussi une courageuse leçon d'éthique, au seuil du nouveau millénaire ¹⁰:

« Eh bien, j'ai toujours cherché à utiliser des *paroles*, jamais des *mots*, des bavardages : une parole qui soit vraiment une création de l'être ; et la conception de l'artiste comme pasteur de l'être, qui ne raconte pas des choses ayant une vaste extension sociologique, mais qui procède par intuitions poétiques au récit de la psychologie des profondeurs de l'âme humaine, en la faisant émerger le plus possible à la surface. C'est le risque de l'écriture. D'autre part toute écriture relève du hasard ; on choisit un type d'écriture et on en exclut beaucoup d'autres, en assumant sa responsabilité. [...] Il faut donc toujours courir un risque, et je l'ai toujours couru. [...] parce qu'il me semble que nous sommes dans un monde tel qu'il faille désormais assumer ses responsabilités. [...] Nous sommes vraiment dans une époque de grandes transformations, avec la sensation de vivre au bord d'un gouffre, d'un abîme. [...] Aujourd'hui il n'est pas possible d'écrire un livre comme *Guerre et paix*, parce qu'il n'est pas possible de voir le destin humain de manière positive, d'une manière qui ne soit pas aussitôt assaillie par tous les dangers ; nous ne pouvons pas avoir une conception sereine et idyllique de l'histoire. Nous sommes dans un temps de grands cataclysmes, dans lequel nous sentons que tout ce que nous avons aimé est menacé. D'autre part nous n'avons pas le courage, la volonté et peut-être pas même une raison de défendre ce que nous avons aimé ; nous vivons avec de forts complexes de culpabilité, dans l'incertitude du lendemain et ce que nous avons laissé derrière nous ne nous rassure en rien. [...] Il faut porter dans son cœur cette volonté de poésie, ce frémissement lyrique, ce lyrisme aride que les choses produisent chez celui qui les regarde. »

10 Extrait de la transcription de l'intervention de Francesco Biamonti à la présentation (26 mars 1998) de *Le parole la notte*. Einaudi : Turin, 1998 (traduit par nos soins).

Cheminements...

« *Tout est fini toutefois. Si j'étais réellement un poète,
il me faudrait pouvoir empêcher la guerre.* »

Voix, intégrité et métamorphose du singulier

par Anne Mounic

En songeant au sujet de notre table ronde du jeudi 5 mars, qui n'a pu malheureusement se tenir pour cause de grève et de protestation face au sort réservé à la pensée et à l'éducation dans notre pays, j'ai relu un discours qu'Elias Canetti avait prononcé à Munich en 1976 et qui est publié dans un recueil d'essais intitulé *La Conscience des mots*, ce qui touche de près notre sujet : *Le monde sauvé par les poètes ?*

Le discours en question le cerne de très près puisqu'il s'intitule : « Le métier du poète ». On remarquera d'ailleurs dans le titre l'usage du mot « métier », qui donne à nos activités superflues une certaine légitimité, tout de même. Canetti exprime, dans un avant-propos au recueil, son espoir dans les poètes.

Pourtant, la notice d'un auteur anonyme, qu'il a trouvée par hasard et qui date du 23 août 1939, dans un premier temps, l'agace. Une semaine avant le début de la Seconde guerre mondiale, cet individu déclare pour lui-même : « Tout est fini toutefois. Si j'étais réellement un poète, il me faudrait pouvoir empêcher la guerre. »¹

Aussitôt Canetti s'offusque : « Quelle absurdité, se dit-on, aujourd'hui qu'on sait ce qui s'est passé depuis ; quelle présomption ! Qu'est-ce qu'un individu isolé aurait pu empêcher ; et pourquoi justement un poète ? Peut-on concevoir prétention plus éloignée de la réalité ? Et qu'est-ce qui distingue cette sentence de l'emphase de ceux qui, par leurs sentences, ont sciemment mené à la guerre ? [...] Voilà, pensai-je, j'ai trouvé ce qui me répugne le plus dans ce mot « poète » : cette prétention qui est en contradiction crasse avec tout ce dont, au mieux, serait susceptible un poète ; exemple de la jactance qui a discrédité ce mot et qui fait qu'on est pris de méfiance sitôt qu'un membre de la confrérie se frappe la poitrine et se présente avec ses desseins colossaux. »²

Voici donc le problème posé, chers membres de la confrérie. Toutefois, comme le dit plus loin Elias Canetti, les jours suivants, la sentence, par-delà la jactance (« Des mots, rien que des mots », comme le disait Hamlet à Polonius, II, 2, 192), sans cesse lui revient à l'esprit. Il l'analyse, perçoit l'expression d'une fin tout d'abord : « Tout est fini toutefois. », puis « l'aveu d'un échec total »³ et, enfin, celui d'une « responsabilité », mot qu'il souligne. Et c'est

1 Elias Canetti, *La Conscience des mots*. Traduit de l'allemand par Roger Lewinter. Paris : Le Livre de Poche, 1989, p. 333.

2 *Ibid.*, pp. 333-334.

3 *Ibid.*, p. 334.

ceci qui retient finalement l'attention de l'auteur de ce discours, « cette prétention irrationnelle à une responsabilité »⁴. Il se dit aussi que « c'est par des mots, sciemment et constamment usés et abusés »⁵ qu'on en est arrivé à la situation de guerre. La question est alors la suivante : « Si, par des mots, on peut provoquer tant de choses, pourquoi ne pourrait-on pas les empêcher par des mots ? »⁶

- 114 - Le poète, bien sûr, est celui qui accorde aux mots une attention et une importance particulières et Canetti fait de lui le « gardien des métamorphoses »⁷, ce qui signifie qu'il cherche à assimiler l'héritage littéraire de l'humanité, une suite de métamorphoses, et qu'il s'intéresse particulièrement au mythe, dont la caractéristique principale est la mise en œuvre figurée de ces métamorphoses. Cet intérêt que le poète porte à l'humain en son histoire, son expression et ses figurations de l'expérience existentielle, n'est pas tout, car la métamorphose est aussi, nous dit Canetti, le « seul vrai accès à autrui »⁸, parce que le poète, comme le disait Keats, qui parlait du « poète caméléon », s'ouvre et s'identifie à cet autre que lui-même, s'exerçant donc à la compassion.

Nous ressaisissons là le thème de la revue *Écritures*⁹, dont la parution, sous la direction, et l'idée, de Claude Cazalé Bérard, est l'occasion de cette table ronde : le poète y est vu comme l'être de l'hospitalité, selon l'expression d'Evelyne Lloze, grâce à ce Je/Tu qui est l'essence du langage, Je/Tu qui va vers un Nous dans la multiplicité des subjectivités. Nous délaissions là le monde objectif, institutionnel et sans états d'âme, du Cela – cette troisième personne neutre et réifiée.

Le langage existentiel lui-même, celui des mythes, nous indique Canetti, est métamorphose puisqu'il faut les redire. Je remarque qu'il en est de même du poème, qui ne vit que si on le redit.

Le poète porte toute son attention sur le devenir ; grâce au poème, il saisit l'instant comme sien. C'est en cela qu'il résiste au souci de la mort.

Alors, le monde sauvé par les poètes ?

Du point de vue du monde lui-même, non, « pas maintenant »¹⁰, comme le dit le gardien de la porte à l'homme de la campagne qui se trouve « Devant la loi », dans la nouvelle de Kafka, et voudrait bien entrer par la porte toujours grand ouverte. Mais le poète, à la différence de ce pauvre être qui se laisse enfermer comme un enfant dans l'interminable attente, est obstiné, car, à chaque poème, il ne cesse d'affirmer contre la négation : « Maintenant, oui, maintenant. » Voici l'instant.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 335.

7 *Ibid.*, p. 337.

8 *Ibid.*, p. 340.

9 « Je et Tu dans la poésie contemporaine ». *Écritures*, n° 4, novembre 2008. Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2008.

10 Franz Kafka, « Devant la loi », *La métamorphose*. Traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard Folio, 1981, p. 136.

En cela, par le poème, nous sauvons au moins l'individu qui veut bien nous entendre. Nous lui donnons la conscience de la qualité essentielle, et fondatrice, du moment présent. Chaque instant choisi ouvre de la sorte à une seconde naissance.

Et ceci est très lié à la question du langage. De nos jours, en politique et dans certains médias, je crois pouvoir dire sans caricaturer que l'on emploie un langage mensonger, plus ou moins sciemment. D'ailleurs, nous, universitaires, faisons les frais à l'heure actuelle de ces mots « usés et abusés ». Passons.

Si le langage dominant n'était que mensonger, il suffirait de le dénoncer systématiquement, mais il y a pire encore, je crois. En effet, ce langage, de surcroît, est de plus en plus généralisant et objectivant, et beaucoup de gens honnêtes, faute de mener sur ces questions une réflexion que je prétends nécessaire, se laissent modeler par cette sorte de Novlangue, pour utiliser l'expression célèbre de George Orwell. Je prendrai trois exemples de ce phénomène. Tout d'abord, l'usage intempestif du mot « transparence ». Faites-en l'expérience quand vous l'entendez prononcer : dans la plupart des cas, il serait plus exact de le remplacer par l'un de ces mots, qui désignent une attitude du sujet plutôt que la caractéristique d'un objet : « honnêteté, intégrité, probité, franchise, sincérité, etc. ». Cette fuite à l'écart du champ éthique, qui constitue l'humain dans ce rapport du Je/Tu dont nous parlons, me paraît caractériser notre époque.

Deuxième exemple : J'ai été très choquée récemment en recevant un dossier administratif à compléter, de constater que le fléau de l'objectivation avait aussi gagné notre université de Paris 3. La lettre accompagnatrice était en effet signée par la direction des « ressources humaines ». En lisant cela, en mon for intérieur, je me suis écriée : « Mais je ne suis pas une ressource ! J'enseigne ici, ce qui n'est même pas une fonction, mais un engagement personnel, individuel. Et je suis un être ! » Aussi naïvement que cela.

Et, de cette nouvelle donne, je conclus que le monde objectif, dans lequel chaque parcelle de vie se voit instrumentaliser, finit par envahir, et cela me paraît grave, tous les aspects de l'existence. Nous nous orientons à grands pas vers ce qu'Hannah Arendt en son temps dénonçait déjà, ce « métabolisme qui se nourrit des choses en les dévorant »¹¹ ? Il se nourrit aussi des êtres, comme Cronos dévorant ses enfants, dans le tableau de Goya qui se trouve au Prado. Le mythe a tout prévu, n'est-ce pas ?

Dernière remarque : je me suis aperçue que l'emploi du subjonctif se faisait de plus en plus rare là où on l'attendrait, ce qui me paraît dénoter l'effroi de nos contemporains à l'égard de la subjectivité au nom, peut-être, de la positivité des faits. Combien de gens disent aimer les biographies – même d'écrivains ou de poètes, notez-le bien – et se méfier des romans et poèmes eux-mêmes, qui ne renseignent pas aussi exactement sur ce qu'on nomme, sans la définir, la « réalité ». C'est la différence que certaines personnes font entre la photographie – mécanique et donc vraie – et le croquis – interprété et singulier. La subjectivité passe donc pour fausse. Nos contemporains ne placent pas le mensonge là où, plus haut, je l'ai situé. « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. »¹² Cette réalité-là, captée par l'objectif inhumain, nous ignore, et elle est effrayante dans sa négation de notre humanité, qui n'est que subjectivité.

11 Hannah Arendt, *La crise de la culture*. Traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy. Paris : Idées/Gallimard, 1972, p. 263.

12 Pascal, *Pensées*. Préface et Introduction de Léon Brunschigg. Paris : Le Livre de Poche, 1972, p. 105.

Evidemment, la « lutte avec langue », selon l'expression de Claude Vigée, ne peut, de nos jours, aux yeux du monde, que figurer comme un combat d'arrière-garde. Mais le poète s'intéresse aussi au mythe, n'est-ce pas ? Il peut donc assumer pleinement cet archaïsme qui est une volonté de ne pas oublier les mots et les lèvres qui les ont prononcés, de ne pas négliger en lui-même et pour autrui cette voix intérieure qui esquisse notre véritable humanité, et cela, pour lutter contre la mort en témoignant de la continuité de l'œuvre humaine en ses métamorphoses.

- 116 -

Le monde sauvé par les poètes ?

Non, « pas maintenant », répond le monde, assuré de sa pleine objectivité, mot qui, pour beaucoup de nos contemporains, est synonyme de « vérité ». Mais nous, poètes, dans nos poèmes, et même dans nos essais critiques, nous nous adressons à chacun dans ce Je/Tu qui vise à créer un Nous riche de ses subjectivités variées. Je dois dire que, quand j'étais enfant puis adolescente, ce sont les poètes qui m'ont fait réfléchir sur la vie et qui m'ont soufflé que j'avais des choix à faire, que ma vie avait un sens qu'il m'appartenait de découvrir en moi-même. Au sein du métabolisme de la Nécessité, dans l'univers de la tragédie entièrement soumis à Némésis, quelque visage que prenne cette souveraine déesse, le possible luit à l'horizon de l'attente, mais se ferme dans l'instant : « C'est possible », dit le gardien, « mais pas maintenant. » D'où ce dépérissement de l'être singulier dans la quête, toujours, des lendemains radieux. De ce point de vue, l'extériorité peut passer pour une paresse, une passivité de l'âme. Dans le dialogue entre individus, par contre, et le poète, individu, ne s'adresse qu'à des individus – dans l'intimité de l'intériorité, qui plus est – l'instant s'ouvre toujours comme une possibilité... infinie.

Le poème est lui-même une figuration, dans la voix, sur les lèvres, puis sur la page, du sens de l'existence, qui n'est autre que le choix éthique de soi-même, manifestation de cette puissance d'être qui nous fonde. Telle est, me semble-t-il, la signification de la métamorphose dont parle Elias Canetti ; au sein du devenir, chaque voix poétique affirme en effet : « Maintenant, oui, maintenant. » Le mythe, c'est alors ce maintenant sans cesse répété, redit, renouvelé.

C'est ce dialogue qu'enfant, puis adolescente, j'ai noué avec les poètes, car cet instant inaliénable de la voix trouvait en moi son écho et m'appelait, en quelque sorte, vers autre chose que la complainte de l'ordinaire et de l'ennui. Je m'inscris dès lors dans ce devenir de l'instant sur nos lèvres. Non seulement le poète persévère dans son être, pour reprendre la célèbre formule de Spinoza, mais créant une humanité de voix singulières, il permet que chacune persévère en son humanité – singulière. La métamorphose est un monde polyphonique et le mythe, une figuration du devenir de voix en voix.

Nous sommes loin de la réification du monde de Babel dont me parlait Claude Vigée lors d'un entretien sur le shabbat pour notre revue *Temporel*. Un midrach énonce en effet, je cite Claude Vigée, « que quand un travailleur forcé enrôlé pour la construction de la tour de Babel mourait d'épuisement, on le jetait dans le trou de la muraille qui

n'avait pas été comblé par son travail. Par contre, si une seule brique se brisait en tombant sur le sol, on la pleurait et on lui faisait des funérailles ostentatoires. On remplace par un corps d'esclave préalablement réifié l'espace qu'il n'a pas rempli de briques : voilà ce qu'on appelle fonctionner. »¹³

Les poètes m'ont appris à ne pas fonctionner et chaque poème ouvre une brèche dans ce que Kierkegaard appelle le « général » et qui est le monde de la tragédie, soumis à la Nécessité. Le poème est le sursaut du Je qui tutoie autrui et les choses et qui, au silence effrayant de l'immensité universelle et objective, oppose celui, fécond et confiant, de sa voix intérieure – ce que, en dehors de tout dogme (réifiant), on peut appeler, comme le fait Kierkegaard en son approche existentielle, la foi.

Et ceci passe par une extrême attention au langage. Dans la tragédie de Shakespeare bien connue, *Hamlet*, le rapport qu'instaure le langage entre le Je et le Tu est brisé par le meurtre. Dans son premier monologue, Claudius, le fraticide, use d'une rhétorique – semblable à celle qu'emploie au début de *Richard III* celui qui n'est alors que duc de Gloucester – qui vise à masquer le crime sous l'objectivité du raisonnement parfait. Hamlet, lui, a compris qu'il ne pouvait plus parler franchement, qu'il lui fallait user d'allusions et d'équivoques, en un mot, comme il le décide après avoir entendu le fantôme du roi son père, adopter une attitude de constante ironie. Dans son fameux dialogue avec Ophélie, il martèle l'idée d'honnêteté. Shakespeare lui-même, dans le second monologue de Claudius, montre comment, n'ayant pas renoncé aux avantages que son crime lui a procurés, sa parole est scindée : ses mots n'authentifient pas sa pensée. « Les paroles sans les pensées jamais ne vont au ciel. » (III, 3, 98) L'honnête conversation entre Je et Tu prend fin quand la corruption, ou le crime, transforme le sujet en objet. Dans la tragédie, Shakespeare fait allusion au premier fraticide, le meurtre de Caïn. Si l'on se rapporte au texte biblique (traduction du Rabinat), on s'aperçoit que le meurtre vient en quelque sorte en rupture du langage : « Caïn parla à son frère Abel ; mais il advint, comme ils étaient aux champs, que Caïn se jeta sur Abel, son frère, et le tua. » (*Genèse* 4, 8). Comme l'explique, dans les notes afférant à sa traduction¹⁴, Henri Meschonnic, il existe une rupture dans le verset : on ne sait pas ce que dit Caïn : « Et Caïn a dit vers Abel son frère »¹⁵. Abel, ainsi devenu victime, n'est plus un Tu, mais une troisième personne : « Suis-je le gardien de mon frère ? »

Hamlet, soucieux de justice et d'intériorité, désire faire advenir la vérité plutôt que de se venger platement. Le langage devient alors dans la pièce un jeu ambivalent de dissimulation et d'incitation à la révélation. Hamlet a pour lui le sceau de son père, qui est garantie d'authenticité et de légitimité. La tragédie met donc en scène, à travers les mots (« Des mots, rien que des mots »), la bataille incessante que se livre le langage, et notre être à travers lui, entre rhétorique du désir absolu, faisant d'autrui un objet, et dialogue de sujet à sujet dans l'authenticité de l'être et la reconnaissance de l'altérité. C'est avec Horatio qu'Hamlet sauvegarde cette sincérité impossible avec tout autre et la pièce est d'ailleurs le fruit du récit, et du souvenir, de l'ami intime puisqu'Hamlet le prie, avant de mourir, de conter son histoire. Shakespeare croit donc qu'exposant le langage en ses manquements, on peut, par les détours

13 Claude Vigée, « La bonne paresse, la paresse de Dieu : Entretien sur le shabbat ». *Temporel* n° 7, mai 2009, « à propos ». <http://temporel.fr>

14 Henri Meschonnic, *Au commencement : Traduction de la Genèse*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002, p. 259.

15 *Ibid.*, p. 39.

et les artifices de l'art et du théâtre, restaurer la continuité éthique des rapports humains – l'honnêteté du Je/Tu. Hamlet d'ailleurs apparaît tel qu'en lui-même dans la première scène de l'acte 5 quand, surgissant au grand jour dans le cimetière, il affirme : « Me voici, / Hamlet le Danois. » avant d'avouer sans ambages son amour pour Ophélie, cette instance suprême du Je/Tu, l'amour, ayant été rompue par le fratricide, qui s'inscrit dans la genèse de l'histoire humaine et se déduit de la chute. Le point de vue shakespearien est biblique, mais ce n'est pas directement ce qui nous importe ici (même si la Bible elle-même met en scène la métamorphose, transcendant ainsi la rupture qu'imprime au devenir la succession des générations). Ce qui nous intéresse, c'est le fait que Shakespeare voie dans l'acte poétique une possibilité de réparation de tous ces manquements à la vigueur et à la rigueur du langage lui-même – parole et pensée réunies pour une unité d'être restaurée dans et par le langage.

C'est ainsi que chaque poète en son œuvre s'introduit par la porte grande ouverte en saisissant l'instant unique de son acte. Si la porte, dans la nouvelle de Kafka, demeure très explicitement grande ouverte, c'est bien que ce qui compte, c'est le choix de l'instant. Ce n'est pas l'objet qui résiste, mais le sujet lui-même, qui hésite. Et l'acte ne constitue pas une transgression, mais une décision, car il ne se situe pas en rupture. Bien au contraire, il transcende la rupture. En ce sens, l'œuvre établit dans la durée une dialectique de continuité. Malgré la faille que creuse le temps, elle permet une reprise. Elle s'inscrit dans la métamorphose, comme le disait Elias Canetti. D'ailleurs, quand Hamlet, ayant échappé à la mort que Claudius se promettait de lui faire infliger, grâce au sceau du roi son père qui lui a permis de modifier le commandement royal (en toute légitimité), proclame au cimetière qu'il est « Hamlet le Danois », comme je l'ai dit plus haut, en prononçant ces paroles, il s'identifie au roi son père. Il transcende donc la rupture que le crime a ouverte dans le devenir. L'affirmation du sujet en la plénitude du Je/Tu constitue, dans l'histoire humaine, dans l'histoire des individus, la véritable dialectique de continuité. Et l'instant présent de la décision, ce « maintenant » qui fait fi de l'hésitation, fait écho à tous les moments semblables au sein de la longue métamorphose. Paradoxalement, c'est l'instant qui, lors de chaque choix individuel, sauve le devenir.

Le poète maintient ainsi, au moment présent et au sein de la métamorphose, la nécessaire distance entre les êtres, celle qui permet le passage, entre nous, des mots ailés. Conscient que l'accomplissement de son désir tient à l'écoute d'autrui, il ne se dresse pas contre lui comme Caïn contre son frère (cherchant à certains égards une fusion dans l'altérité, qui en serait une réduction), mais sa parole naît de sa propre écoute dans l'intégrité du Je/Tu.

Chaque poète compose à sa façon l'immense visage de l'humain ; l'ensemble ressemble à une mosaïque de souffles et d'instant. C'est par le détail du moment présent que le poète accède à une vision qui se greffe sur le grand temps des métamorphoses, loin des objectives classifications et lointaines transcendances, loin des dictats de l'Histoire, des forces productives, de la sacro-sainte, et objective, Némésis, la mère de l'irréductible tragédie. La voix du poète, sans cesse, s'efforce de lui faire pièce, car elle est la meilleure alliée du pouvoir et fonde très souvent sa rhétorique.

Poésie et salut

par Michael Edwards

Les poètes ne sauveront pas le monde, mais la poésie peut garder ouverte la voie vers le salut. Elle n'accepte pas que ce que nous trouvons autour de nous et en nous soit définitif. Elle cherche, dans une réalité limitée et mortelle, autre chose – elle *est* le pressentiment d'autre chose – et elle vise, en tout ce qu'elle touche, la vérité inaperçue, le réellement nouveau. Elle dénonce l'ennui, le sentiment de la récurrence lassante du même, en faveur de l'émerveillement, de l'aptitude à être surpris, ébranlé dans sa vision des choses, à s'ouvrir à l'inédit, au meilleur, à l'irrésistible. La poésie ouvre le monde et le moi à ce qui dépasse notre expérience familière, alors que nous essayons par tous les moyens de nous protéger contre le dérangent. Certains ont une foi naïve en l'inexistence de Dieu, malgré l'absence totale de preuves, qui les retient de chercher et les prive de bonheur. D'autres ont décidé, pour des raisons qu'ils disent scientifiques, que la réalité découverte par la raison et les sens, par le travail des hypothèses et des vérifications, est la seule qui existe, et que ses lois sont celles de l'homme. Ils se méfient, à leur détriment, du merveilleux et du mystérieux, qui introduiraient la présence nocive de l'irrationnel. Ils ne semblent pas s'apercevoir que la raison et les sens ne peuvent atteindre que ce qui se trouve à leur portée, ni qu'il est très peu scientifique de conclure que rien n'échappe à la méthode d'investigation que l'on a choisie, et que ce qui demeure en dehors du rationnel est nécessairement irrationnel. La romancière américaine Carson McCullers évoque, au contraire, dans sa nouvelle intitulée « Madame Zilensky et le roi de Finlande », *a scholarly and thoughtful wonder*, un émerveillement de savant qui porte à réfléchir. Elle suppose que l'émerveillement n'exclut pas l'analyse sérieuse d'une question et qu'il peut la guider. Nous ne savons pas de quelles ressources cognitives nous disposons avant de les avoir exploitées, ni ce qui peut se dévoiler dans le réel avant de l'avoir perçu.

La plus triste de ces courtes vues est celle qui diminue notre réel au nom même d'*autre chose*, comme ce passage de La Bruyère dans la dernière section des *Caractères* : « Il y a deux mondes : l'un où l'on séjourne peu, et dont l'on doit sortir pour n'y plus rentrer ; l'autre où l'on doit bientôt entrer pour n'en jamais sortir. [...] Qui a vécu un seul jour a vécu un siècle : même soleil, même terre, même monde, mêmes sensations, rien ne ressemble mieux à aujourd'hui que demain. » En se souvenant sans doute de *L'Ecclesiaste* – mais de la seule dimension que l'on retient (« rien de nouveau sous le soleil ») d'un livre qui en a bien d'autres –, il considère comme évident que le Ciel est ailleurs et pour après, en décourageant d'en espérer les signes dans l'ici-maintenant et en dénigrant, comme tant de chrétiens au XVII^e siècle, l'existence sur terre.

La poésie sonde la vraie vie de l'univers ; elle entretient la très ancienne conviction qu'avec nos yeux habituels, nous ne voyons pas tout. Nous ne nous voyons pas non plus, et c'est cet aveuglement sur nous-mêmes qui nous masque la profondeur de ce qui nous entoure. La poésie ne saurait changer radicalement le moi (il faut pour cela

autre chose : la grâce), mais elle peut démontrer la possibilité de cette transformation, de cette épreuve – pour citer la première nouvelle de *L'Exil et le royaume* de Camus – « de peine et d'émerveillement ». Elle fait partir le poète, comme le lecteur, à l'aventure, elle les déleste de leur moi étriqué, elle leur révèle des émotions, des sensations, des idées, des rapports avec soi, avec autrui et avec le monde, insoupçonnés jusque-là mais rendus présents par la force de la parole. En écrivant, en lisant, on sent qu'il se passe quelque chose dans le moi singulièrement concentré ; que cet inconnu que l'on promène avec soi est plus riche que l'on ne croyait ; que, le temps du poème, on n'est plus tout à fait le même, on bouge, on s'invente. Un changement semblable se produit avec la musique, la peinture, mais le propre de la poésie est d'intéresser cette partie intime de notre être qu'est le langage et de nous donner les mots pour réfléchir sur ce qui nous arrive. Le poète n'écrit pas simplement des poèmes. Sa vraie tâche est de vivre poétiquement, d'être sans cesse ouvert au virtuel du moi, ou du *je* à peine compréhensible qui vient à le remplacer, comme à la poésie qui attend, avec une patience infinie, dans le réel. Le lecteur de poésie peut apprendre à vivre de la même façon, en se hasardant au-delà des bornes du moi quotidien.

La vie du monde alentour change également sous le regard de la poésie. La poésie nomme et ne cesse de nommer à nouveau le foisonnement de phénomènes innombrables qui pénètrent la conscience, et l'acte même de dire le monde, d'y mêler notre syntaxe et les sons de nos mots, de l'accueillir dans les rythmes et l'abondante mémoire de notre langage, le modifie, lui permet d'exister autrement. Vivre en poésie, c'est voir que le monde change déjà, qu'il fournit constamment des signes de son inachèvement et de la créativité de sa propre poésie. L'immeuble en face de notre appartement s'anime, lorsque le soleil le visite, de toutes ses vitres, qui éblouissent, ou qui se couvrent d'une myriade de reflets, depuis un magasin de disques et une pâtisserie jusqu'aux toits compliqués et au ciel qui les couronne, blancheur intrinsèque des nuages, bleu intense de la voûte de la vaste église. Quand le soleil s'affirme, il œuvre en artiste : il sculpte les bâtiments et les arbres, il peint de couleurs plus vives tout ce qu'il regarde. Il agit comme poète, mais sans la parole. Sous l'effet de la poésie humaine, l'espace, avec le temps qui le soutient et qu'il rend désirable, devient un lieu, où l'on peut sentir l'attente, l'espoir : un bout de la terre qui *n'est pas* tout à fait, ou le ciel nocturne sans horizon, gémissant d'inquiétude, de désir, de vouloir-être. En faisant durer d'une autre manière, par la vertu de la parole, une personne, un jardin public, l'intérieur d'un café, un objet quelconque, la poésie en révèle l'avenir, nous fait glisser, ici même, vers le futur. Le verbe de la poésie se conjugue au futur présent.

La poésie nous empêche de nous contenter du réel tel que notre perception ordinaire nous le représente (sans l'aide de ce moyen différent de connaître, cet *autre chose* qu'est la foi), mais elle nous offre seulement des entrevues d'un réel renouvelé. Le lieu de la poésie, c'est la marche entre deux états du monde, la contrée frontalière que l'on hésite à quitter, mais au-delà de laquelle on ne peut progresser tout seul. La poésie est l'aperçu de la terre promise telle que Moïse la contemplait du sommet du Pisga ; c'est pour cela qu'elle satisfait, et en même temps laisse insatisfait. Au début de la *Commedia*, la poésie, en la personne de Virgile, sauve Dante de sa vie d'errance, mais Virgile ne peut lui montrer que l'aspect infernal du monde et la possibilité de s'en purifier, et doit se retirer avant l'entrée au Paradis. La poésie *ressemble* à un salut ; c'est la région du spéculatif, du « comme si ».

Pour adapter un titre de René Char, le monde de la poésie n'est pas le monde du salut, et si le lecteur, comme le poète, a intérêt à écouter attentivement des poèmes, à les tourner et retourner au fond de son âme, il lui convient

surtout de chercher ailleurs. Toutes les formes d'art sont une recherche de salut, et promettent ainsi plus qu'elles ne peuvent donner. Peinture, sculpture, musique, danse, sans oublier la photographie et l'architecture, se tiennent sur un seuil, devant une porte entrebâillée. Elles avancent aussi loin que possible, et nous aident à prendre conscience à la fois d'une limite et de l'illimité. N'avons-nous pas l'impression d'entrevoir quelque chose au-delà même du corps presque glorieux d'un danseur, de la demeure presque glorieuse d'une cathédrale, ou d'un temple grec ? Tous les arts existent d'abord en vue de cet étonnement, de ces yeux agrandis. La poésie œuvre spécifiquement dans le langage. Ces choses étranges : les mots et leurs agencements, nous aident à entrer en contact avec nous-même, avec autrui, avec le monde. Le langage de tous les jours, et dans toutes les personnes du verbe, est déjà une *parole* dans la mesure où il est transitif, où il favorise le va-et-vient vital entre nous et l'altérité extérieure et intérieure. La poésie va plus avant dans la même direction. Le poète, en s'adressant autant à lui-même ou aux présences du monde qu'à autrui, s'attache à rencontrer l'être de ce qui l'appelle ; sous l'effet d'une telle application, chacune des personnes du verbe devient *tu*. Dans l'économie du poème on découvre aussi une cohérence du moi et du monde, que l'on sait avoir été en partie créée par le poète, mais qui peut suggérer un ordre encore plus accompli. En travaillant la parole, le poète offre en effet le poème en tant que tel, présence d'un langage conscient de soi et de son propre renouvellement, et d'une harmonie élaborée et prometteuse. (D'où l'importance des procédés techniques, et d'une lecture attentive aux détails.) Un poème est une façon d'être, et l'espoir d'une plus excellente. La poésie se servant de mots, peut-être est-elle plus proche de l'essentiel. Car si l'homme est fait à l'image de Dieu, la première marque de cette ressemblance (de cette comparaison initiale qui nous situe, non pas du côté du réel, mais du figuré) serait notre langage. Après que Dieu a créé le monde en le disant, le premier acte d'Adam est de nommer les animaux ; le deuxième est de nommer la Femme, et le récit donne ses mots. Je me demande si un poème pleinement réussi nous impressionne avec tant d'autorité en partie (que nous y pensions ou non) parce qu'il nous rapproche, par son langage transfiguré, du Verbe, dont il serait un aperçu à la fois dérisoirement inadéquat et profondément attirant.

Il y a autant de danger, à mon sens, à surévaluer la poésie qu'à la déprécier. En la dépréciant, on se refuse, malgré les illusions de la médialâtrie actuelle et l'étroitesse des façons usuelles de creuser le savoir et de penser, une manière autre, positive et réjouissante d'approfondir le réel, par le travail de l'imagination en accord avec le langage qui est en chacun de nous. L'imagination est déjà le signe d'*autre chose*, comme de notre affinité avec le Dieu créateur. Surévaluer la poésie risque d'inciter le poète à s'enivrer de sa vocation de sauver le monde, alors que, dans l'acte d'écrire, une telle ambition devrait être le dernier de ses soucis. Et croire que la poésie *apporte* le salut ne peut être l'espoir que de ceux qui l'attendent uniquement dans ce monde, sous l'emprise de la mort. Mais il est vrai que l'on ne se sauve du temps fugitif et de l'espace fini, comme de la condition mortelle, que dans le temps, et l'espace, et l'aujourd'hui.

« Sauver l'homme d'abord ! »

par Anne Simonnet

- 122 -

« Ecrivain, passe encore ; ou homme de lettres ; c'est un nom de métier. Mais poète ? Être identifié comme un poète dans une assemblée de gens utiles et sérieux cause une gêne à l'intéressé et jette souvent un froid dans l'assistance », affirmait Pierre Emmanuel en 1964 dans une communication aux Rencontres internationales de Genève. Car la poésie apparaît à beaucoup comme un lieu de la gratuité, vite assimilée à l'inutilité par notre monde avide de rentabilité, d'efficacité, de production et de profit, pour lequel le temps est de l'argent, à ne pas gaspiller en recherches qui ne peuvent donner – le plus rapidement sera le mieux – de résultats concrets et quantifiables. Quelle place reste-t-il au poète en un tel monde ? *Le grand œuvre*, sa dernière œuvre magistrale, était à peine parue depuis deux mois que déjà l'éditeur de Pierre Emmanuel en pilonnait les exemplaires restants... Le poète était mort depuis quelques semaines à peine et ne le vit pas, heureusement. Mais quel respect était-ce là de la création poétique et de la méditation d'une vie ? Comme il le disait lui-même : « [E]n ces matières, le critère de la valeur n'est pas dans l'ébranlement superficiel du public, mais dans la conquête patiente d'un équilibre durable, à l'opposé de cette certitude immédiate dont le monde a soif »¹... Cela suppose une perception du temps plus proche de la contemplation que du « travailler plus pour gagner plus » que certains nous donnent en modèle.

Dans les lycées français, l'étude de la poésie est souvent une gageure, limitée d'ailleurs autant que faire se peut par certains collègues, démunis devant les questions qu'elle pose dès qu'elle n'est plus un jeu de l'écriture. La séquence s'ouvre généralement sur des remarques aigres-douces : « Oh, la poésie, on n'y comprend jamais rien ! » ; « À quoi ça sert, Madame ? » ; « Vous êtes sûre qu'ils n'auraient pas pu écrire en prose ? Au moins, ç'aurait été plus simple ! »... Il est vrai que les instructions officielles du ministère de l'éducation permettent de – incitent à, devrions-nous dire – réduire la poésie à une forme vide, intéressante seulement pour étudier les « figures de style », mieux encore : « les outils d'analyse », selon une formule à la mode. La réflexion y est superfétatoire, souvent carrément superflue, parfois ostensiblement refusée, au point que l'on entend des candidats à l'épreuve anticipée du baccalauréat expliquer sans vergogne : « Mais pourquoi voulez-vous que cela m'intéresse ? » et des examinateurs déclarer : « Il suffit que vous me nommiez les outils du texte ». Etudiant *Les Contemplations* avec une classe de seconde marseillaise, j'entendis pourtant un jour une jeune fille originaire des « quartiers nord » et fort éloignée jusque-là du monde poétique s'exclamer comme malgré elle : « Mais comment fait-il pour dire tout ce que nous portons en nous sans même savoir que c'est en nous et sans pouvoir le dire ? » Elle rejoignait les élèves qui reconnaissent honnêtement, après avoir étudié *Les Fleurs du mal* durant un mois ou deux – et accepté de creuser des textes à leurs

1 *Poésie raison ardente*, « D'une poésie armée ». Fribourg : L.U.F, 1^{er} trimestre 1948, p. 26.

yeux d'abord hermétiques, voire abscons ! –, que Baudelaire leur a ouvert de nouveaux horizons sur eux-mêmes.

Sans le savoir, ils mettent le doigt sur l'une des grandeurs de la poésie, plus indispensable aujourd'hui que jamais : nous révéler à nous-mêmes en nous ouvrant à une vie intérieure que nous négligeons bien trop souvent. Que peut le poète pour le monde ? Faire advenir l'être, éveiller l'homme à autre chose que ce que lui offrent les média, la politique, la science, le monde rationnel comme des psychologues et des psychiatres ; montrer que l'homme et le monde ne se réduisent pas à ce que les sciences disent d'eux ; rappeler l'importance de la gratuité et du temps à un monde qui les nie de plus en plus, inviter à la durée à la fois par la lecture lente, répétitive peut-être du poème et par autre chose que le coq-à-l'âne d'une certaine modernité... Lui rappeler tout simplement qu'il est un homme, et non un produit manufacturé à exploiter !

Telle était en tout cas la perspective de Pierre Emmanuel. La poésie est le lieu où il creuse le réel et le met au jour, comme une femme un enfant, dans le langage symbolique qui permet à la fois de lier les réalités et d'attirer l'attention sur leur mystère : « Tout homme ayant pouvoir sur son futur, mieux : se définissant par et dans ce pouvoir », écrit-il, « le rôle fondamental du symbole est de maintenir l'homme en avant de soi, de servir d'espace ultérieur à la connaissance claire »². Il ne s'agissait pas pour lui de fuir le monde en se réfugiant dans l'art ; il ne s'agissait pas non plus d'abord de créer de la beauté, encore moins de « faire joli » : « L'une des réflexions les plus imbéciles (de celles qui vous donnent l'envie de tuer) que j'aie jamais entendues, est celle de ce bas-bleu me susurrant l'autre jour : “N'est-ce pas qu'aujourd'hui nous avons vraiment quelques jolis poètes ?” Et pourtant, le mot *joli*, cet affreux qualificatif, pourrait s'appliquer à la presque totalité de la poésie : en l'entendant, on a presque honte d'être poète, car c'est une fonction bien dérisoire que de *faire joli* dans le monde que nous vivons, le monde éternellement douloureux et dangereux de l'homme »³. Le poète se faisait un devoir d'attention au monde, extérieur aussi bien qu'intérieur, tout simplement parce qu'il est le monde de l'homme. Il ne s'agissait pas pour lui d'un regard curieux au sens journalistique du terme : le monde passait dans sa réflexion d'artiste, dans le lent mûrissement de la pensée poétique où il rejoignait précisément le monde intérieur, le lieu commun qui permettrait ensuite au lecteur de se reconnaître dans une expérience commune. Car « [c]'est dans la solitude du cœur, au plus secret de notre accord avec nous-même, que nous communions véritablement avec toute l'humanité. Ne croyons pas nous libérer en nous coupant de nos racines : celui qui ne sait plus faire retour sur soi, prêter l'oreille à son dialogue intérieur, celui-là n'est déjà que poussière, et le monde aussi se défait en poussière dans ses doigts. »

Le monde extérieur se manifeste dans la poésie emmanuélienne par des références au quotidien le plus ordinaire – celui du « Métro », de « L'heure de pointe », de la « Publicité » dans *Jacob*, par exemple, ou des « tours de vaisselle » et du « compte en banque » dans *Una ou la mort la vie* –, ou le plus extra-ordinaire et dramatique comme dans « Nous enfants d'Hiroshima » où le poète réfléchit sur la coïncidence unissant la fête de la Transfiguration du Christ et le lancement de la bombe atomique sur Hiroshima :

« L'esprit masturbateur a conçu l'AntéChrist
Le messie infernal dont la bonne nouvelle

2 *Poésie raison ardente*, « Le poète et son public », *op. cit.*, p. 41.

3 *Autobiographies*. Paris : Le Seuil, février 1970, p. 104.

Il y a dix ans, le sixième matin d'août
Convertissait trois cent mille âmes en poussière
Pour attester sa Pentecôte parmi nous »⁴,

pour ne rien dire des œuvres de résistance ou de *Babel*, souvent plus connues, dans lesquelles l'histoire prend des dimensions apocalyptiques. Car toujours, ce monde acquiert une grandeur nouvelle sous la plume du poète : loin d'être seulement le monde des objets, des seuls événements ou des « petites affaires », il révèle quelque chose de l'homme universel : la Seconde Guerre mondiale y est lue comme un combat entre Dieu et l'Antéchrist, les « quais du Rhône » renvoient au « premier pleur du premier homme »⁵, on lit dans « Rue Saint-Denis » : « Pour Dieu tu restes l'éternelle énergie, lotus du ventre, vertigineuse corolle / épanouie selon tes sept hiérarchies, sept horizons les uns des autres sans cesse engendrés, issus, éployés »⁶.

Toujours aussi le monde extérieur renvoie dans sa poésie au « monde intérieur », lequel paraît à chaque instant : à l'instar de Baudelaire, Pierre Emmanuel considère en effet que les contradictions, les difficultés, les cahots de l'histoire personnelle et universelle ne sont pas d'abord extérieurs à l'homme, mais bien liés à sa condition de créature divisée intérieurement, appelée à une vocation divine à laquelle elle est pourtant incapable de parvenir par elle-même. La grande affaire de l'homme est pour Pierre Emmanuel sa croissance en humanité, terriblement exigeante puisque « l'homme passe infiniment l'homme »⁷, celle du poète de creuser la connaissance sur le mode du symbole. Les trois auteurs fondent leur conception de l'homme et du monde sur un christianisme plus ou moins prononcé, radical chez Pascal (que Pierre Emmanuel cite volontiers), souvent empreint d'orphisme et de gnose chez les deux poètes. Mais ces derniers héritent nettement de la tradition judéo-chrétienne l'idée d'une nature humaine commune à tous, en sorte que Baudelaire termine le poème liminaire des *Fleurs du mal* par le célèbre : « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! », quand Pierre Emmanuel évoque « la forme humaine »⁸ ou « la nature de l'homme » dans les préfaces d'*Évangélaire* ou de *L'Autre* et dans *Le grand œuvre*⁹ (il la relie d'ailleurs alors explicitement aux paroles de Jésus dans l'évangile de Jean) : ce qui est fondamental en chacun est finalement commun à tous, en sorte que parler de soi, comme le disait si bien V. Hugo, c'est parler de l'autre.

Affirmer une nature humaine, c'est donc considérer que le poète, loin d'être un électron libre qui pourrait se complaire dans un exercice solitaire et gratuit, parle en quelque sorte de tous – et peut-être même au nom de tous – lorsqu'il ne dit pourtant que « je » : « la “personnalité profonde” n'est pas uniquement l'être propre, c'est l'homme universel en chacun. S'intérioriser et s'universaliser sont un seul et même acte »¹⁰. Ainsi dit-il de « Christ au tombeau », son premier poème : « Christ au Tombeau, ce n'était (...) point moi seul, mais toute l'espèce avec moi, en moi, dans l'interminable attente de Pâques ». La poésie lyrique qui caractérise bien souvent Pierre Emmanuel doit être comprise en ce sens : il ne s'agit pas pour lui de se replier sur soi pour ausculter des profondeurs qui le

4 *Versant de l'âge*, *Œuvres poétiques complètes* I. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001, p. 833.

5 *Tristesse ô ma patrie*, *op. cit.*, p. 460.

6 *Sophia*, *Œuvres poétiques complètes* II. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2003, p. 378.

7 PASCAL, *Pensées*, VII, 164, édition Brunschvicg. Paris : Classiques Garnier, 1951, p. 184.

8 *Versant de l'âge*, *op. cit.*, p. 823.

9 *Le grand œuvre*, *Œuvres poétiques complètes* II, *op. cit.*, p. 1214.

10 *L'Arbre et le vent*, « Mesurer l'homme à l'aune de Dieu ». Paris : Le Seuil, 1981, p. 38.

mettraient à part – au-dessus ? – du commun, l'isolant magnifiquement dans un hermétisme orgueilleux et une langue incompréhensible des non-initiés ou de qui n'a pas vécu la même expérience particulière. Pierre Emmanuel reprochait beaucoup aux surréalistes, par exemple, de refuser les limites de la nature humaine et d'utiliser le langage pour détruire la communion au lieu de la construire : « Ne plus distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre, c'est d'abord ne plus se distinguer comme homme, échapper à la conscience séparée. Or, l'instrument essentiel de la séparation est le langage. Non seulement le concept, mais le symbole séparent. Parler revient à proférer un certain espace de pensée, à dérouler un certain temps : à l'intérieur de cet espace, dans le mouvement de ce temps, s'établit une communion, une possibilité de référence commune »¹¹. « Écrire c'est toujours parler : publier, c'est toujours communiquer »¹² ; utiliser le langage, lieu de la communion, pour justement la refuser, publier pour dire que l'on refuse de communiquer, c'est au minimum illogique, peut-être bien hypocrite, dans tous les cas dangereux. Tel ne devrait jamais être le travail du poète. Ce dernier, pour Pierre Emmanuel, écrit au contraire parce qu'il pense que son expérience intérieure rejoint quelque chose de l'homme universel ; il offre au lecteur un chemin à parcourir à sa suite, non parce que ce chemin serait meilleur, mais parce qu'il est commun. Le poète plus que d'autres accepte de se perdre en lui-même pour ouvrir à l'homme de nouvelles profondeurs en lui ; plus que d'autres, il dit ce que chacun vit, parce qu'il est un attentif, un veilleur.

« Avant d'être un art, la poésie est en effet une disposition psychique », affirme-t-il dans *Choses dites*¹³. « Une certaine idée de nécessité, de fatalité même, qui prend la forme du devoir de créer, lutte contre et s'allie avec l'idée contraire (ou complémentaire) d'une absurdité, d'un non-sens définitif et invincible, qui se manifeste par la lassitude et l'aboulie ». La vocation du poète est en effet perpétuellement remise en question par des forces qui l'attirent vers l'indéterminé – quand le langage est toujours une sortie du chaos – ou le maintiennent dans un état infantilisant, l'empêchant de répondre à sa vocation spirituelle. Les poèmes sur la « mère » au moins jusqu'à *Jacob* inclusivement, sont souvent chez Pierre Emmanuel l'expression de cette perspective, développée en particulier à propos d'Ésaü :

« Qui ne naît qu'une fois il n'est jamais sevré
La mère le prive du sein mais non la terre.
Mont ou mer, quel que soit le néant sous ses pieds
Il sent monter la douceur ronde, son cœur bat
De l'élasticité des mamelles du monde »¹⁴.

Ceci est vrai de chacun : lorsque nous préférons le connu à l'inconnu, refusons l'effort de l'esprit en nous, lorsque la terre nous semble l'unique horizon de l'homme en sorte que seules nos œuvres peuvent nous donner une illusion d'éternité, nous sommes Ésaü, dans la pensée de Pierre Emmanuel.

S'y ajoute pour le poète un péril lié plus particulièrement à l'écriture, l'expression littéraire traduisant à la fois la grandeur et la faiblesse de son créateur, l'aspiration à la mise au monde de l'être et la grande détresse de celui qui

11 *Poésie raison ardente*, « D'un vertige de l'esprit », *op. cit.*, p. 139-140.

12 *Ibid.*, p. 142.

13 *Choses dites*, « La difficulté d'être ». Paris : DDB, octobre 1970, p. 12.

14 *Jacob*, *Œuvres poétiques complètes II*, *op. cit.*, p. 21.



se sent toujours en deçà de son être : « Chaque image est un geste de l'esprit, commandé par une fin précise : un poème est un acte moral »¹⁵ ; ne pas creuser suffisamment l'image, ne pas aller jusqu'au bout du symbole est donc une démission d'ordre moral et non seulement esthétique : « Notre responsabilité devant les mots s'identifie à notre liberté dans l'histoire, et l'effort de réflexion qui porte l'art à sa hauteur définitive est inséparable de la volonté de salut ; il est connaissance de l'homme dans la figure permanente de son destin présent, prescience des abîmes où le pourrait entraîner un contresens sur sa nature, mobilisation des énergies intérieures qui le détourneront de la menace dont il est fasciné. Quelle que soit l'activité que se choisit l'esprit selon sa vocation propre, elle ne peut être que totale aujourd'hui ; il n'est de canton si reculé de la science, de domaine si privilégié de l'art, que ne s'y pose, d'abord et fonctionnellement, la question du futur de l'homme ; le droit de penser est à ce prix. Et le futur commence tout à l'heure, non point en ce mythique arrière-plan que la spéculation idéale tient en réserve pour se justifier de sa faillite dans le concret »¹⁶.

Plus encore : « [e]n chaque instant donc l'éternité est en germe »¹⁷. La responsabilité du créateur est donc celle d'un homme qui se situe au présent comme dans l'éternité, conscient que ce qu'il fixe construit d'une certaine manière « le futur de l'homme », dont il est comptable devant les hommes et devant Dieu. C'est pourquoi, chaque fois que Pierre Emmanuel étudie un courant poétique, donc *a priori* une esthétique, il en montre les fondements et les implications morales, convaincu que la parole est un des exercices les plus spirituels de l'homme, et donc de ceux qui l'impliquent le plus profondément : « Il nous faut des œuvres qui embrassent toute une vie, et avec elle le monde : des œuvres construites et voulues, qui rejettent comme une faiblesse ou une tare la discontinuité des impressions lyriques, si bouleversantes qu'on les veuille imaginer. (...) [A]ujourd'hui, il s'agit surtout d'apprendre à vivre, de se tenir debout dans un monde où toutes les lois d'équilibre sont remises en question; de mettre à nu le granit de l'histoire, et d'y fonder l'architecture rationnelle, la structure mentale de l'homme. Nous avons besoin de lignes simples, qui se combinent audacieusement, mais selon des principes clairs. En fait, nous avons besoin d'espace : et moins notre étendue de vision s'encombrera d'objets, plus nous aurons de chances de définir les constantes véritables de l'être. Aussi bien, penser fortement, sans se laisser séduire aux apparences, suppose un labeur continu qui fait partie de la vocation créatrice : que m'importe qu'il n'ait le brillant de la mode, s'il a l'efficace de la vérité ? »¹⁸.

Le vocabulaire chrétien apparaît sans cesse sous la plume de Pierre Emmanuel à propos de la parole poétique ; liée à la création, elle l'est aussi à la « sainteté » : « La parole m'intime une *exigence* à laquelle je dois obéir, et me la révèle fondée sur une *sainteté* hors de toute atteinte. Tous les vocables ne m'enseignent, ne m'assignent pas un même degré : mais avec une attention suffisante, même les plus dévalués, les tics de langage, les truismes, peuvent être revigorés ou guéris. Si nous entendions vraiment *tout* ce que nous disons, il n'y aurait ni répétition, ni truisme : tout serait vrai, nous ne parlerions jamais en vain. Notre parole serait notre éthique, et l'esthétique y gagnerait car nous éliminerions la bourre des mots inanes, ne laissant que la passion du dire, identique à la passion d'être ce qui

15 *Autobiographies, op. cit.*, p. 111

16 *Autobiographies, op. cit.*, p. 169-170.

17 *Le grand œuvre, Œuvres poétiques complètes II, op. cit.*, p. 1215.

18 *Autobiographies, op. cit.*, p. 170.

est dit »¹⁹. La parole poétique, telle qu'il la conçoit, est précisément ce lieu de l'attention à chaque vocable et à la part d'être qu'il porte : elle ouvre le réel, au réel. Si elle accepte de n'être pas l'être lui-même mais seulement son expression, si elle refuse de se prendre pour le Verbe créateur, en somme si elle ne se prend pas pour un absolu, elle est sans doute un lieu de l'ouverture à l'Être dans lequel un grand nombre peut s'enrichir. Privilégiant l'image, le symbole, au langage rationnel, elle montre à l'homme qu'il ne peut enclorre le mystère ; elle l'ouvre à ce qui le dépasse, lui rappelle à chaque instant qu'il est lui-même mystère, « en marche » (c'est ainsi que Chouraqui traduit le « bienheureux » des Béatitudes évangéliques) vers l'Être, dans l'Être.

La parole poétique tire aussi sa richesse de ce qu'elle laisse s'exprimer le silence, invite au silence ; sa disposition particulière la fait vivre, comme toute musique, du son et de son absence, oblige à régler son souffle et donc le rythme même de son être sur celui du poème ; elle nécessite une attention soutenue pour être lue et entendue ; elle invite à la méditation, à entrer à son tour dans le silence d'où – et dont – elle est née. Car le langage poétique dit : « Il faut creuser ici » au lieu de définir et de circonscrire. Le scientifique ne peut considérer que le comment des choses ; le poète cherche au delà, ou en-deçà, plus largement, empêchant de confondre le donné connu et l'Être. Il tire l'homme toujours au delà de lui-même et le sauve, peut-être, de la complaisance en soi et de l'orgueil de se prendre pour l'esprit de l'univers. Il rappelle à ceux qui veulent bien le lire que ni le réel ni lui-même ne se réduisent à ce qui est dit de lui, que l'homme « passe infiniment l'homme » et que le réel lui résiste jusques et y compris au moment où il joue au démiurge, au risque de détruire ce qui le constitue.

« Toutes les formes de démission de la pensée », affirme Pierre Emmanuel, « se ramènent en définitive à une seule : proclamer que le salut de l'homme peut s'opérer sur un plan déterminé, les autres étant abandonnés au libre jeu des forces de décomposition qui nous menacent. (...) [T]outes les séductions de la pensée, toutes les ressources de la technique, tout le poids des autorités “morales” contribuent à fausser la portée des problèmes, à priver l'homme du sens de l'universel, à remplacer ce dernier par une bonne conscience réduite à quelques réactions tout instinctives, bien que parées provisoirement d'un prestige moral »²⁰. Le poète refuse toutes les formes de totalitarisme (et le conformisme imposé par le monde des médias n'est pas des moindres), qui réduisent le réel à un système explicable, à une idée unique, fausse parce qu'unique – « [L]e monisme de la pensée me fait horreur. Son succès même m'inquiète. Je n'ai aucune envie d'y contribuer. Et je suis bien étonné, scandalisé même, de voir comme on l'accepte en général. Véritablement comme article de foi »²¹.

Pierre Emmanuel s'élève donc contre la civilisation de l'uniformité, de l'unisexe, de la pensée unique, du « politiquement correct », qui envahit notre monde clos sur lui-même : « L'homme moderne est narcissique comme jamais. (...) Solitude et silence font désormais partie des nostalgies poétiques dont on parle toujours sans vraiment vouloir y revenir. Nous sommes devenus une espèce d'autant plus grégaire qu'elle se dit “plus avancée”. Il n'est que d'observer nos mœurs de vacances pour constater que nous ne pouvons vivre hors d'une concentration de nos congénères qui peut aller jusqu'à l'agglutination. Ainsi sommes-nous constamment sous le regard les uns des autres. Le degré de conformisme auquel nous atteignons de la sorte, même déguisé sous une inlassable diversité, nous

19 *La Face humaine*, « Au nom de quoi ». Paris : Le Seuil, septembre 1965, p. 87-88.

20 « Sauver l'homme d'abord », *Le Mot d'Ordre*, n° 643, 15 juillet 1942, p. 2.

21 Tapuscrit inédit, IMEC.

échappe de par notre conformité même, qui, du fait de notre civilisation publicitaire, multiplie sans cesse, comme un sous-produit, le détail rigoureusement contrôlé de nos fantaisies et de nos fantasmes. (...) Or, de plus en plus, je me convaincs que l'homme n'est libre qu'autant qu'il se garde de devenir définitivement semblable à soi-même, ce qui est pourtant sa plus constante ambition »²². Or le poète est au service de l'homme, donc de sa liberté véritable.

Lui-même, d'ailleurs, ne parvient à l'universel qui fait sa richesse, affirme Pierre Emmanuel, que s'il accepte d'être absolument singulier : « Je crée du langage. Créer du langage, c'est agrandir en tous sens un commun espace spirituel : et non seulement l'agrandir, mais l'orienter, l'ordonner à l'être. Si l'ordre qui se dégage ainsi est de l'homme, l'Orient, le Sens, le dépasse. Le principe de cet ordre, la source désirante de cet Orient qui naît de son désir, c'est l'attention d'un esprit solitaire, qui se sait et se veut lié à tous. Plus son langage devient singulier et plus il tend à la profondeur anonyme »²³. Pierre Emmanuel racontait volontiers comment il ne devint poète lui-même que lorsqu'il acquit un langage propre, après avoir pris conscience grâce à Pierre-Jean Jouve des influences qui habitaient son écriture. Plus encore : il vécut ce moment comme une nouvelle naissance, comme s'il prenait véritablement conscience de son identité, de sa singularité... et signe pour la première fois du pseudonyme sous lequel nous le connaissons, qui finira par devenir son nom d'état-civil.

Mais Pierre Emmanuel attend aussi du poète qu'il présente un homme singulier, en sorte que le lecteur puisse se découvrir à travers lui. De Saint-John Perse il écrit : « Dans la poésie de l'auteur d'*Anabase*, l'être humain individuel ne se trouve que très rarement en face de lui-même : il est presque toujours anéanti dans un homme mystique dont le seul caractère fortement accusé est d'être transcendant par rapport à soi. En cet humanisme abstrait est la grandeur et la limite de Saint-John Perse. Ce qui manque à son univers, c'est l'universel singulier, l'être concret. Les dimensions de la souffrance et du mal, qui seules établissent la vraie profondeur de l'homme »²⁴. La poésie mythique que Pierre Emmanuel privilégie ne doit jamais faire oublier la personne singulière, laquelle se construit dans le combat de Jacob, dans le monde de Babel, dans la confrontation avec ce qui en lui et autour de lui n'atteint pas encore aux dimensions de l'homme véritable.

Inversement le lecteur, explique Pierre Emmanuel, ne peut appréhender une œuvre s'il est lui-même suffisamment attentif à cette singularité : « On n'entre pas chez un poète comme dans un moulin. Il faut être soi-même une personne, un être unique, et fortement réfléchi, pour saisir dans son acte même cet universel singulier qu'est un artiste conscient de son art »²⁵. En encourageant cette individualité du lecteur, Pierre Emmanuel l'invite à ne pas céder aux sirènes de la lecture commune, de la mode ou de la dictature de la pensée (c'est parfois tout un), à s'investir dans le temps : « Si l'homme souffre aujourd'hui, c'est d'être condamné à vivre en surface, alors qu'il est par essence un être des profondeurs. Étranger à soi-même, frustré de son libre-arbitre par des mécanismes qui ne sont plus à sa taille, et de son intimité par toutes sortes d'injonctions, de séductions, d'impostures qui l'accablent

22 *L'arbre et le vent*, « L'homme en congé d'humanité ? », *op. cit.*, p. 93.

23 *Le goût de l'Un*, « Le désert et le puits ». Paris : Le Seuil, septembre 1963, p. 44.

24 *Une poésie du destin*, conférence prononcée le lundi 11 juin 1979 lors d'une séance de l'Association France-Amérique en hommage à Saint-John Perse, Fonds Saint-John Perse, SJP 90/ 23 (C), Aix en Provence.

25 *Paroles de Paris*, Interview radiophonique à propos de la pièce *Le Lépreux* jouée au théâtre Pigalle (LO 9987), septembre 1946, Inathèque, inédit.

sous nombre et ne lui laissent plus le temps de les discriminer, il est assez vide et assez pauvre pour subir toute contrainte, d'où qu'elle vienne, qui le maintiendra dans son absence de pensées²⁶. Il lui arrive donc de dénoncer vigoureusement la propension de notre civilisation à sauter d'une idée à l'autre, d'une réalité à l'autre, par exemple dans « Chacun personne »²⁷ :

Vietnam pilule mini-jupes tiercé
Etre adulte Johnny drogue cosmos
Mort de Dieu psychanalyse Johnny
Concile sexe Vietnam Sylvie
Gelée cahotante Lecture du monde
Mini-Atlas. C'est cela voir le jour.

Jamais cependant Pierre Emmanuel ne s'arrête à cette prise de conscience : il aide son lecteur à entrer dans une autre dimension de l'être. Les poèmes longs, les œuvres complexes parfois de Pierre Emmanuel ne sont pas seulement l'expression d'une pensée : elles sont aussi une invite à penser, longuement, à éprouver la durée comme un aspect essentiel de la pensée : « La durée du poète n'est pas uniquement le temps de son époque fuyarde ; au contraire, cette durée s'oppose souvent à cette fuite, elle se constitue par la découverte de grands thèmes simples et permanents, où se résume de manière elliptique la durée humaine totale. Le poète, comme tout homme de pensée, doit conquérir seul l'universel. Il s'engage dans une aventure qui va durer sa vie entière et qui est en même temps l'aventure totale de l'homme : aventure où tout peut entrer, où tout peut être dit, parce que tout est une approche possible de cette réalité ultime et intime qui intègre et unifie »²⁸.

C'est pourquoi Pierre Emmanuel privilégie le mythe, qui impose et révèle la durée, manifeste l'aventure d'une vie, le combat de la parole, l'héroïsme exemplaire d'une destinée : alors que toute réalité peut devenir symbole – l'arbre, le miroir ou la pierre, le sang lui-même –, le mythe place l'homme au centre, immédiatement et de manière explicite, dans une trajectoire : « « Quiconque a du mythe quel qu'il soit une expérience religieuse, reconnaît en lui le climat naturel – quoique défendu – de l'homme : dans l'énergie de la parole primitive, toutes choses, intégrées dans leur ordre, deviennent les signes tangibles de la création en marche. Ainsi, organisant le monde suivant le plan de sa propre destinée, et réarticulant toute chose dans son être et son devenir, le poète peut prétendre à une vision très nouvelle et très ancienne, celle sans doute sous-jacente à tout accroissement possible de sa pensée »²⁹.

Le héros du mythe, au moins tel que le montre Pierre Emmanuel, est un homme au destin exemplaire jusque dans l'échec. Les mythes qu'il retient surtout au début de son aventure poétique sont ceux du Christ et d'Orphée. Sans doute le rapprochement est-il étrange ; mais tous deux sont des « figures » de la parole, tous deux descendent aux enfers et en ressortent. Or le langage poétique apparaît à Pierre Emmanuel comme une véritable parole de

26 *Poésie raison ardente*, « Aux écrivains », *op. cit.*, p. 69.

27 *Jacob*, *Œuvres poétiques complètes* II, *op. cit.*, p. 178.

28 *Le monde est intérieur*, « La gloire cachée ». Paris : Le Seuil, 1967, p. 34.

29 *Poésie raison ardente*, « Le poète et le mythe », *op. cit.*, p. 83.

salut, qui le tire de la mort de son adolescence, du langage rationnel auquel il se sentait condamné par ses études scientifiques et la morale étroite de son entourage. Est-ce à dire que l'homme – ou du moins le poète – peut se sauver et sauver par sa parole ? Le fait qu'Orphée ne ramène pas Eurydice avec lui est alors aussi signifiant que la résurrection du Christ : l'un échoue pour avoir voulu se sauver et sauver par sa parole, l'autre ressuscite précisément par la force de la parole qu'il est lui-même. Qu'en est-il du poète, et plus largement de l'homme ?

- 130 -
Telle est, semble-t-il à Pierre Emmanuel, la question de Hölderlin : « L'homme peut-il encore s'exprimer dans sa totalité ? ». Mais l'être ne peut s'atteindre lui-même par la parole, même si grâce à elle on s'en approche toujours davantage. Il y a un mystère de l'Être qui demeure toujours au delà de ce que le langage peut en dire. Penser, lorsqu'on est un homme, soutenir seul « le poids de la divine plénitude »³⁰ est un leurre. Hölderlin, figure de l'Orphée moderne, échoue et se condamne lui-même au silence. Car un langage qui se prend pour seule puissance de salut est voué au « chaos » : « Le premier il révèle que le langage s'ordonne au salut par la médiation du Verbe, et que, dans la solitude et l'absence qui sont le signe de notre condition, chacun de nous doit revêtir la figure éternelle du Christ, réconciliateur de deux mondes également douloureux : ceux de l'attente et de la mémoire. Mais il ne reconnaît pas le caractère coupable de cette douleur, cette identité de la culpabilité et de la vie, d'où résulte l'instabilité essentielle d'un langage divisé contre soi-même et menacé de la gratuité du chaos. Aussi toutes les déterminations conscientes d'où partirait le salut s'estompent-elles pour lui dans une fatalité sans contours ; et singulièrement le sens absolu de la passion et de la mort du Verbe, comme de sa résurrection au troisième jour. L'innocence à laquelle il tend reste en deçà de la conscience, alors que la seule innocence à laquelle l'homme puisse et doive prétendre est au delà, dans la conscience infinie d'une culpabilité librement assumée, et qui s'assumant se délivre... »³¹. Pierre Emmanuel interprète le silence poétique croissant de Hölderlin, l'étrangeté des derniers fragments, non d'abord comme les indices de sa folie mais comme le désir du poète de rendre enfin le langage « à sa fonction originelle, enfin totalement élucidée ». Tentative prométhéenne s'il en est, vouée à l'échec et qui « demeure, sous le soleil sans doute aveuglant de l'interdit, inachevé[e] »³².

Il est de fait un piège auquel nul poète ne peut échapper, précisément parce qu'il se vit créateur par sa parole : confondre parfois l'activité poétique et la vie spirituelle, faire de la poésie le lieu du salut. Certes, Pierre Emmanuel l'affirme avec force, « chaque démarche de l'esprit engage le salut du monde »³³ et « [l]e salut est (...) le principe de toute activité poétique : mais parce que le poète est un lutteur incertain de ses armes, que trop de voies divergentes s'ouvrent à lui, et qu'il s'épuise à courir en tous sens au lieu de laisser venir à lui le monde, sa poésie, loin de l'affranchir du doute, le plonge souvent dans le désespoir »³⁴. Orphée comme Prométhée sont déchirés ; Hölderlin comme Rimbaud sombrent dans le silence : « Il est un hermétisme essentiel, celui de l'Être qui se refuse à la fois et se donne : un passage à la limite dans lequel tout l'homme est engagé de l'origine à la fin. Opération fondamentale, au

30 Hölderlin, *Odes, Élégies, Hymnes, Élégies*. Saint-Clément : Fata Morgana 1979 et 1984 ; pour la traduction de *L'Unique*. Paris : Mercure de France 1986, pour celle de *Mnémosyne*. Paris : Gallimard 1967, pour les autres traductions, NRF. Paris : « Poésie / Gallimard », 1993, 2003, p. 103.

31 *Le Poète fou*, suivi de *Élégies*, « Le Christ de Hölderlin ». Neuchâtel/ Paris : La Baconnière/ Seuil, 1963, p. 41.

32 *Ibid.*, p. 43.

33 *Poésie raison ardente*, « L'appel de l'abîme », *op. cit.*, p. 95.

34 *Ibid.*, p. 104.

sens où l'impossible seul établit et révèle l'humaine nécessité. Opération toute moderne, en ce qu'elle fait du langage la source et la clé de notre commune identité. L'échec est donc par elle introduit dans l'esthétique, mais comme signe d'un progrès dans l'Être »³⁵. Orphée demeure longtemps dans la poésie emmanuélienne, jusqu'à *Jacob* qui le relaie, en quelque sorte. Il ne s'agit plus alors de faire de la parole poétique le lieu du salut, mais celui du combat et de l'étreinte, toujours recommencés, entre la création de l'homme et le souffle et le réel qu'il reçoit d'un Autre. La poésie est un dire, un pont entre le réel et l'homme, entre ce dernier et lui-même ; l'homme seul est essentiel, ne cesse d'affirmer Pierre Emmanuel dans ses articles et conférences. Le verbe poétique est médiateur entre l'homme et la vie, il devient danger lorsqu'il se prend pour la vie même : « Mon langage n'est ni le verbe de Dieu, ni même le chant des anges : je ne puis pas sauver le monde par ma seule poésie ; et si je crois me sauver moi-même en elle au prix de l'oubli du monde, je me perds... Ce n'est pas la poésie qui nous reste, c'est l'homme. Il s'agit de sauver l'homme et avec lui la poésie, et non – ô outrecuidance ! – l'inverse... Que le poète soit bien convaincu que sa tâche de poète est liée à sa tâche d'homme et que celle-ci commande à celle-là. Sinon, il ne serait qu'un histrion méprisable »³⁶.



Pierre Emmanuel et Claude Vigée, Waltham, le 12 avril 1957. Photographie d'Evelyne Vigée.

35 *Le Poète fou*, op. cit., p. 27.

36 « Sauver l'homme d'abord », art. cit.

La face ardente. Visage et salut dans l'œuvre de Claude Vigée

par Frédéric Le Dain

- 132 -

à Anne Mounic,
qui m'a permis de mieux prendre la mesure de ce « salut »¹ de l'œuvre

« Salut à celui qui marche en sûreté à mes côtés au terme du poème.
Il passera demain DEBOUT sous le vent. »
René Char, « Fénaison » *Seuls demeurent* (1938-1944)²

« Soudain le poète, le sculpteur, l'architecte ont réussi à transformer la flamme mouvante et impalpable de l'intériorité humaine en matière terrestre. Dans un même élan, ils ont su imposer un aspect de leur visage le plus intime à ce qui était auparavant pure extériorité inerte. »

Claude Vigée, *Aux portes du labyrinthe*³

« (...)
moi qui jamais n'eus lieu,
en passant je serai
l'ombre éclairante sur
la pourpre de votre visage. »
Claude Vigée, « Dédicace », version manuscrite, *Mon heure sur la terre*⁴,

1 Je renvoie à la lecture du livre très stimulant d'Anne Mounic *La Poésie de Claude Vigée, Danse vers l'abîme et connaissance par joui-dire*. Paris : L'Harmattan, coll. « critiques littéraires », 2005. Anne Mounic, dans cet ouvrage, balise généreusement le chemin que j'emprunte ici, et montre toute l'ampleur de l'œuvre de Claude Vigée, en l'inscrivant avec justesse dans un champ de résonances culturelles qui ouvre des horizons.

2 *Fureur et Mystère* (1962). Paris : Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1967, p.38.

3 *Aux portes du labyrinthe*. Paris : Flammarion, 1996, p. 15

4 *Mon heure sur la terre, poésies complètes 1936-2008*. Paris : Galaade, 2008, pp.922-923. Par convention désormais *MHSLT*, suivi de la page. Je signale juste que je cite ici la version manuscrite reproduite dans les *Poésies complètes*, qui n'est pas tout à fait celle que l'on trouve à la page 453. C'est la chute sur le signifiant « visage » qui me retient ici.

Quoi de plus banal, en apparence, qu'un « salut » ? Un salut adressé à celui ou à celle que l'on rencontre, à celle ou à celui qui l'on écrit. Banal, et pourtant ô combien important – quelque voie qu'il prenne, geste ou parole. Qu'il disparaisse, et la banalité est soudain suspendue à une absence qui fait question. Cette « banalité » même engage donc le poète à une écoute, si en effet l'acte poétique suppose cette vigilance-là : l'écoute, jusques et y compris dans les petites choses, dans les petits détails, au détour des mots et de la vie.

Qu'est-ce qui dans cette banalité peut donc se dire d'important, d'essentiel ? Dans l'acte du « salut », un acte de parole au quotidien, il y a une forme de destination, une *adresse*, qui est une forme de reconnaissance, un *acte* de reconnaissance. Le salut s'adresserait-il, alors, à ce qu'Emmanuel Lévinas nommait, mi-poème (métonymie), mi-concept, « visage », ce qui jamais n'est réductible à une totalité, qui déborde en infini toujours surprenant ? Nos hochements de tête en guise de salut n'en font-ils pas foi, à leur façon ? Le philosophe affirme, quant à lui : « Le visage parle »⁵.

Rien de plus vrai : la parole est au cœur du visage, la bouche l'atteste, et l'oreille le confirme, en son retrait discret. Et l'on comprend dès lors qu'au cœur du visage le philosophe situe « Dix Paroles », cœur de la Torah, parmi lesquelles « Tu ne tueras pas »⁶. Car le visage à son tour adresse et répond au salut. Le visage serait-il, alors, « rencontre », adresse d'un regard vivant ? « (...) le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance et connaissance. »⁷ Le visage, adresse d'un « tu » pour un « je », est donc à inscrire dans le « Ich und Du » de Martin Buber⁸, « qui crée la présence et le sens de toutes choses »⁹.

A n'en pas douter, pour Claude Vigée, le visage parle dans les profondeurs du poème, suscitant la rencontre en profondeur, essentielle, telle une promesse de vie, s'inscrivant dans un *Je* fondamental qui appelle un *Tu* essentiel : « Mon visage de vie est dans ton souvenir »¹⁰. Nous ne sommes plus tout à fait dans l'ordre phénoménologique de la rencontre, pourtant il n'est pas dit que les choses soient différentes. Pourtant, Anne Mounic, situant la poésie de Claude Vigée, se réfère notamment à la pensée de Martin Buber, écrivant avec justesse : « Le lieu poétique se situe donc à l'intersection de soi et de l'autre »¹¹. Le poème, un trait d'union ?

5 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* (1971). Paris : Livre de Poche, 2000, p.61.

6 « Lo tirsah », en hébreu. Claude Vigée rappelle cette parole biblique dans « Leçon de la Shoah », *MHSLT*, p.684

7 Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 216.

8 *Ich und Du* (1923). Stuttgart : Reclams Universal-Bibliothek, 1995. Traduction française de Geneviève Bianquis, *Je et Tu*. Paris : Aubier, 1969. Je dois à la lecture du livre d'Anne Mounic, *La poésie de Claude Vigée*, *op. cités*. Cette référence fondamentale à Martin Buber, un des « fils conducteurs » de l'ouvrage.

9 Anne Mounic, *op.cit.*, p. 17.

10 Claude Vigée, « Poésie, printemps de l'homme », *Aux portes du labyrinthe*. Paris : Flammarion, 1996, p.29 ; « Solitude d'Ariel », *La Lutte avec l'Ange*, 1939-1949, *MHSLT*, p. 117. Et Ariel, dans *La Tempête*, de W. Shakespeare, n'est-il pas une figure de Rédemption ?

11 *La Poésie de Claude Vigée*, *op. cit.*, p.17. Citant le poème « La Stèle de Béthel », et notamment le très beau vers :

« Ô visage des profondeurs, incestueuse glaise », *Le Soleil sous la mer*, Paris : Flammarion, 1972, p.107, Anne Mounic écrit avec pertinence : « Le chant définit l'axe du monde, vertige de la mémoire qui vivifie le désir. Le poète se fonde en cette opposition des contraires, douleur et joie, crainte et désir. Il transcende son individualité en la parenté du visage humain (ce que développe Emmanuel Lévinas) au sein du cosmos », *op.cit.*, p.67. Ce que j'essaie d'énoncer fait écho à cette pensée.

Un appel, aussi, à la responsabilité : du souvenir dépend, aussi, la vie de ce visage poétique qui émeut au cœur du poème. Car le poème, pour Claude Vigée, est « rucher vivant du langage »¹² ; il est « délivrance du souffle »¹³, et donc œuvre du corps, haleine venue d'une bouche, « respir » (souffle¹⁴) et salut (délivrance) :

« Je parle seulement lorsque j'ai bu le souffle
à la source noire de la rosée,
son flux de lune est devenu
ma voyelle première,
l'âme du lait tissé dans le silence de la lumière. »¹⁵

Le poème serait-il, à sa façon, « visage », visage adressant un salut ? Et le « salut », d'extérieur, adressé, devient intérieur, éprouvé, à travers le poème, chair de ce salut... car le « salut » est « vie » avant tout, comme l'attestent les dictionnaires étymologiques¹⁶.

Le poème est, dès lors, pour moi, « l'adresse d'un salut », à entendre « littéralement et dans tous les sens », selon la formule – désormais éprouvée – de Rimbaud. Un salut qui passe par la bouche, comme toute parole, et ce détail évident importe dans la poétique originale de Claude Vigée, « connaissance par joui-dire »¹⁷ :

« - moi, le serviteur d'un surgir irrépessible :
c'est un étalon noir,
du plus loin de l'enfance
il s'annonce en moi comme un hennir sans mesure,
complice de la joie
qui vient plus tôt
que la figure.
Mon haleine lui sculpte un visage précaire,
couleur d'argile mûre
que l'arc-en-ciel éclaire. »¹⁸

Ce détail final me fait d'ailleurs penser à Noé... « Sauver le monde », alors, prend un tout autre sens, jouant avec « saluer le monde », en un « salut » riche d'ambiguïtés, dans la rencontre en vis-à-vis du doublet « saluer/sauver »¹⁹. Le poète lui-même écrit : « Au long des années, jusqu'à aujourd'hui, je n'ai fait rien d'autre que guetter,

12 *Aux portes du labyrinthe*, op. cit., p. 97.

13 C'est le titre du recueil *Délivrance du souffle*, 1972-1976. Paris : Flammarion, 1977. Rappelons qu'en hébreu le terme qui signifie « délivrer », *yeshar*, signifie aussi « sauver », au sens disons théologique.

14 Au sens très concret du terme, du « rua'h » hébreu, et la poésie de Claude Vigée s'est nourrie de ce contact avec la langue hébraïque à partir de 1960, au moment de l'installation à Jérusalem, mais il est probable que ce sens du concret est déjà présent dans la langue maternelle, le judéo-alsacien.

15 « En élevant les mains pour la néomélie » *Apprendre la nuit*, 1989-1991. MHSLT, p.681.

16 « d'abord déesse qui conserve la vie », rappelle *Les mots latins* de F. Martin, Paris : Hachette, 1941, p.225 ; et en hébreu, la bénédiction, promesse concrète de vie, accompagne le salut...

17 Je reprends ici le titre de l'étude d'Anne Mounic, op.cit., p.10, notamment.

18 « Noyau pulsant », *Délivrance du souffle*, 1972-1976, MHSLT, p. 457.

19 Voir les deux entrées, riches d'enseignements, par exemple dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey.

saluer, pleurer la colonne mouvante de la lumière. »²⁰, et ce « salut adressé » à la mouvante lumière », autre nom du « Tu » de Martin Buber, est aussi salut pour le poème, adresse du salut.

Je voudrais, de ce point de vue, laisser résonner cette expression, « sauver le monde », concernant le poème et la poésie, essayant de dessiner à partir d'elle une perspective. Celle du poème qui « adresse un salut », à l'instar de René Char, selon l'exergue ici distingué ; à l'écoute de Claude Vigée, pour l'essentiel, pour faire résonner ce « salut » en ses diverses harmoniques. Une invitation à « délivrer le poème ». Et le salut est « délivrance ». Une perspective qui peut peut-être permettre d'interroger le rôle du poème aujourd'hui... A qui s'adresse le « salut du poème » lorsque l'on dit que « la poésie peut sauver le monde », ou encore que « la poésie sauvera le monde »?

Je voudrais m'en tenir ici à une « double adresse » : celle qui se donne au poète dans la traversée de l'exil, celle qui s'offre dans l'attirance de l'Aleph. Avec toutefois cette précaution qui n'a rien d'une formule rhétorique : le « salut » dont il est ici question n'enferme en rien l'œuvre dans une pensée monolithique. Non pas faire le tour de l'œuvre, si chorale par bien des aspects, mais entendre sa polyphonie : « Je prête ma voix à un univers complexe, doté d'une variété de formes et de significations. Je ne m'identifie qu'à cette fonction de témoin amoureux du monde, ne m'inféodant à rien, ni à personne d'autre que lui »²¹ Entendre, dans le poème, travailler cette inquiétude : que la parole poétique, saluant autant que salvatrice, ne soit pas vaine.

Le poème, traversée de l'exil ? (l'apprentissage de la nuit)

« Déjà le souvenir du lieu noir s'effiloche
Et son vide envahit le secret du poème. »²²

Je considère tout d'abord que le poème adresse au sujet, dans l'existence quotidienne, dans l'existence historique concrète, une forme de « salut », qui est son inspiration : « Si mes poèmes, mes récits, mes témoignages vont servir à quelque chose, n'est-ce pas à nous frayer un sentier vers le lieu de la confiance première ? » écrit Claude Vigée au seuil de son beau livre *Dans le silence de l'Aleph*²³. C'est vers ce « lieu »²⁴, que cette étude voudrait faire signe, sachant que « Avoir confiance revient à cheminer vers ce qui, en nous, est depuis toujours notre lieu premier. »²⁵ Mais le trajet vers ce lieu passe dans l'œuvre-vie de Claude Vigée, pour des raisons que nous ne pourrions qu'effleurer ici, par la nuit, ce que nous appelons ici « traversée de l'exil » ou, pour emprunter au poète lui-même, « apprentissage de la nuit », car la souffrance est traversée par le poème, ne saurait, en tout cas, être refermée sur elle-même. Davantage qu'une « parole parlante », selon l'expression heideggérienne, je suppose que la parole poétique est surtout et d'abord « parole adressée », avant de devenir, dans le chant, éventuellement, « parole dansante », enfant

- 135 -

Paris : Le Robert, 1992, T II, pages 1868-1869 et 1886-1887.

20 « Les noyaux pulsants de la poésie », *Aux portes du labyrinthe*. Paris : Flammarion, 1996, p.191. Voir aussi *MHSLT*, p.823.

21 *Aux portes du labyrinthe*, *op. cit.*, p.18.

22 *Dix poèmes de Jérusalem*, *MHSLT*, p.662.

23 *Dans le silence de l'Aleph, Ecriture et Révélation*. Paris : Albin Michel, 1992, p.12.

24 Sur quelques harmoniques de cette notion capitale pour la poésie de Claude Vigée, voir Anne Mounic, *La Poésie de Claude Vigée*, *op. cit.*, p. 13 et suiv.

25 *Aux portes du labyrinthe*, *op. cit.*, p.13.

du psaume, peut-être, et « danse vers l'abîme ».

Démonstration pourrait être faite de cette adresse agissante de la parole du poème, dans l'histoire de la poésie, disons, de Baudelaire en ses *Fleurs du mal*, à Paul Celan, adressant le salut d'une « poignée de main » à travers le poème. Et Claude Vigée, ici, dont la poésie élabore progressivement ce « salut » concret, au travers de l'écriture. Une matrice de salut.

- 136 - Le poème commence par l'expérience de la nuit²⁶, et le poème est de ce point de vue d'abord une parole errante, avant d'être adressée : « Ce jour de nulle part en vain cherchait son lieu. », clause de « Soleil de la Toussaint », écrit « En souvenir de mon père, mort très loin d'ici »²⁷, le dit, le « nulle part » est bien la marque de cette errance. Et l'adresse du salut se fait au cœur même du sujet « en exil », « dans l'hiver de l'exil », puisqu'en effet l'existence est « apprentissage de l'exil »²⁸. L'exil non pas seulement comme thème constant, insistant, mais d'abord et avant tout épreuve fondatrice de l'existence du poète, négatif affronté. Ce négatif revêt diverses formes : exil intérieur, exil imposé... Nuit. C'est le risque de Jonas, au fond...

Consistance de l'être du poète en exil qui, dans l'été 1939, découvre que le sol sur lequel sa vie s'est construite depuis le lieu natal s'est dérobé sous ses pieds, au seul motif qu'il est d'un peuple affublé désormais d'une stigmatisante et bientôt obligatoire « étoile ». C'est le départ forcé vers l'Amérique, mais aussi l'assise dans le sol natal du poème. Le poème, qui accompagne le saut dans l'inconnu, travaille déjà dans la nuit de l'Ange²⁹. Dès lors, la parole poétique affronte nécessairement l'épreuve de l'exil, qui voisine avec l'attente et que joute également la révolte sourde, peut-être même la colère, toutes deux en quête d'intelligence. D'intelligence poétique, seule capable de faire front, salut. Car l'exil n'est pas l'expérience d'un seul, mais l'expérience de tous, et c'est bien cela que la parole poétique va éveiller. Réveiller.

L'exil est l'expérience du lointain dans le proche. Un exil dans les mots, tout d'abord :

« L'exil est identique au langage comme sphère d'existence »³⁰. Ou encore :

« Dans les mots, dans l'exil : on y est sans y être ; on y attend. »³¹. Plus précisément encore :

« Toute terre est exil

Toute langue étrangère. »³²

Plus tard, dans un « Cahier de Jérusalem », cette interrogation : « Lutte avec l'ange, ou lutte avec langue ? »³³ dira la signification profonde de cette « traversée de l'exil » dans une « traversée des langues ». Plus tard, aussi, le

26 « La métaphore d'Eros, c'est le livre qui déferle sans limites, le grand chant soutenu à travers une nuit entière de vigile par le regard dilaté sur la page recommençante, brûlé de fatigue et d'assouvissement. », écrit Claude Vigée dans « Le Buisson Ardent », *MHSLT*, p. 822.

27 *Canaan d'exil*, 1949-1951. *MHSLT*, p. 350.

28 *Ibid.*, p. 50

29 Sur ces questions, voir Anne Mounic, *La Poésie de Claude Vigée, op.cit.*, p. 53 et suiv., et notamment p.64 pour la décision « existentielle » de « tenir tête à l'ange du destin ».

30 *Ibid.*, p. 49

31 *Ibid.*, p. 49

32 « Vers Canaan », *Le Poème du Retour*, 1960-1961. *MHSLT*, p. 381.

33 « Cahiers de Jérusalem » (1997-2002), *Dans le creuset du vent*. Paris : Parole et Silence, 2003, p.138.

poète dira : « Les mots sont aussi la chair vivante de l'homme »³⁴. Le salut du poème a opéré.

Une épreuve, l'épreuve de l'exil, éprouvée dans la langue, qui n'est pas qu'une épreuve singulière, que le poète fait un soir sur Massachusetts Avenue³⁵, c'est celle que tout homme peut éprouver, déréliction de l'exil :

« Exil de la parole, exil de la présence :

Quand le prince est absent le monde est en exil,

Chaque homme est en exil dans le désert du temps.»³⁶

Mais cet exil généralisé, universalisable, universel, n'est toutefois pas une porte du désespoir, désert sans passage et sans issue : « L'espoir en la parole est promesse du monde »³⁷. Le poème qui naît de l'exil est « adresse d'un salut », du lointain au lointain, du lointain au proche. Il est « en quête de parole », d'une parole d'ailleurs fondatrice, d'une « lettre », aimantée en secret par Jérusalem. Le poème, passager de l'Aleph ?

Exil, donc, non dépourvu de « salut », et l'on peut considérer de ce point de vue que la poésie, et singulièrement la poésie de Claude Vigée, n'est pas une plainte complaisante du poète vis-à-vis de lui-même, le poème devenant à son tour comme complice de cette complaisance solitaire, otage d'une plainte étreinte, restreinte, jamais éteinte. Non, le poème selon Claude Vigée est écriture, ouverture, et donc mouvement, libération de la plainte, « délivrance du souffle ». Le poème dit ainsi l'exil, mais aussi son dépassement, ou plutôt sa sortie, son salut :

« Hors de l'exil

je suis monté jusqu'à ce lieu,

non pour me taire dans le feu

ni pour dormir en dieu

dans le sépulcre ancien

d'un songe ténébreux, indestructible, exsangue...

Mais pour y prendre langue

et m'amuser, et vivre

comme fait tout poète : en étranger

parmi les miens. »³⁸

L'exil s'est donc mué en « étrangeté »... Et dès lors, peut-être, le poète se fait « passeur de l'origine », « passeur du feu de l'origine », pour être plus précis : à tout lecteur est adressé, par le poème, « salut », au moins confirmation de la vie. Le poème est témoignage de vie, parole d'un vivant adressée à un vivant, « passage du vivant »³⁹. Je ne voudrais pas m'appesantir sur la dimension négative, sur l'ombre des enfers. Mais le poète, qui ne veut en rien fuir l'existence, l'assume au premier chef. Plusieurs ensembles, conséquents, en témoignent : *Les Orties noires*⁴⁰ de façon exemplaire, mais aussi *Le Feu d'une nuit d'hiver*, qui en poursuit les interrogations, véritable méditation

- 137 -

34 *Déchirure et invention de la parole, Apprendre la nuit*. Paris : Arfuyen, 1991, p. 79

35 *Aux portes du labyrinthe, op.cit.*, p. 50.

36 *Ibid.*, p. 93.

37 *Dans le silence de l'Aleph, op. cit.*, p.155.

38 « Bélier noir » *Délivrance du souffle*, 1960-1961, MHSLT, p. 509.

39 « Passage du vivant », *Dix poèmes de Jérusalem*, MHSLT, p. 658.

40 1982-1984, MHSLT, p. 559 et suiv.

sur la condition humaine et sur la condition juive, ressaisissant l'exil dans la Shoah, approchant le trauma⁴¹ et démontrant l'importance du poème après Auschwitz, Tréblinka, Maïdanek, Belzec...

Et c'est bien à partir de lui, le « sujet du poème », à partir de l'expérience de la parole poétique, d'un dire singulier pris dans une histoire singulière, que le poète « s'arrache aux fonds mentaux du labyrinthe »⁴², pour dire un salut venu « de la fontaine natale de la parole »⁴³ comme s'est libéré, avant, le « cri de naître »⁴⁴ libéré par « la bouche de puits utérine »⁴⁵, réplique lointaine du « salut originel », expulsion « du ventre originel »⁴⁶. L'écriture poétique de

- 138 - Claude Vigée traverse le « gouffre »⁴⁷.

Ou, pour le dire autrement, c'est bien en effet parce que le poète fait en lui et laisse faire en lui ce « travail du poème » qui éclôt d'une façon ou d'une autre – sous la plume de Claude Vigée c'est la métaphore du « germe » qui vient, ou la semence : « Dans le grain de semence : là se situe pour moi le lieu du poème. »⁴⁸ – qu'il peut adresser un salut au lecteur.

C'est ainsi que j'entends le poème « Hors des matrices du ciel »⁴⁹, comme une traversée qui conduit de la mort à la vie, ou plutôt peut-être du non-être à l'existence. Ainsi, à travers la plongée dans cette « lettre muette » – et c'est le thème si riche chez Claude Vigée de l'Aleph – quelque chose va ressurgir qui, poème, trace d'une parole, adresse son salut. C'est l'expérience poétique, au fond, qui est là... et que peut résumer cette affirmation qui se trouve dans le volume *Dans le silence de l'Aleph* : « Il faut vouloir sauver, à travers les langues vives de notre enfance déchiquetée, la parole humaine tout court, dans sa richesse et sa densité. »⁵⁰ C'est bien l'un des enjeux du poème, qui peut d'ailleurs, c'est l'expérience de Claude Vigée, faire ressortir des pans entiers de « langue maternelle » enfouie, le judéo-alsacien en l'occurrence, à un moment de son histoire, le poème inscrivant désormais cette langue dans son dire, au moins dans son dit.

Lorsqu'il parle de cette expérience d'écriture, Claude Vigée dit : « Je l'ai donc refoulé comme langue d'expression et, brusquement, vers soixante ans, dans une période d'épreuves, de guerre, cette langue interdite est

41 En lisant ce que Julia Kristeva écrit sur *Shoah*, de Claude Lanzmann, sous le titre « La vérité de l'art », dans *La haine et le pardon*. Paris : Fayard, 2005, p. 119 et suiv., je trouve des résonances avec le travail poétique de Claude Vigée, qu'il faudrait préciser.

42 « Hors des matrices du ciel », *Pâque de la parole*, 1979-1981, *MHSLT*, p. 545.

43 « Les orties noires flambent dans le vent », *Les orties noires*, 1982-1984, *MHSLT*, p. 561.

44 « Hors des matrices du ciel », *Pâque de la parole*, 1979-1981, *MHSLT*, p. 545.

45 *Ibid.*, p. 545.

46 *Ibid.*, p. 547.

47 Il suffira de rappeler que Benjamin Fondane, auquel fait référence Claude Vigée, (voir également l'exergue des *Orties noires*, *MHSLT*, p. 558 ou le poème « Pierre à feu », *MHSLT*, p.669), dans un ouvrage auquel il travaille lors des années d'Occupation, et probablement à la veille de son arrestation, *Baudelaire et l'expérience du Gouffre*, développe une réflexion « existentielle », tenant à distance d'un côté la poétique valéryenne et de l'autre le discours philosophique « classique » à partir de cet énoncé cardinal de Baudelaire : « L'ivresse de l'art est plus propre que toute autre à jeter un voile sur les terreurs du Gouffre », *Baudelaire et l'expérience du Gouffre*. Paris : Seghers, 1972, p.43. C'est, à travers cet énoncé, la question de la vérité existentielle du poème qui est posée, son « dévoilement », loin d'une conception ornementale ou formelle héritée peut-être du Symbolisme, ou de son épuisement.

48 *L'extase et l'errance*, Paris : Grasset, coll. « Figures », 1982, p. 23.

49 *Pâque de la parole*, *MHSLT*, pp. 545-547.

50 *Dans le silence de l'Aleph*, *op. cit.*, p.161.

remontée à la surface. Je n'en revenais pas de voir ce qui était sorti de moi dans sa violence.»⁵¹ Toute la poésie de Claude Vigée est, de ce point de vue, une poésie de « survivance », pour reprendre le terme de Janine Altounian⁵².

« Salut » très concret dans la langue et par la langue, en somme, qui, d'étrangère, devient familière. Ainsi le thème de l'exil fait-il place au thème d'une souffrance plus aiguë que l'exil portait sûrement en lui... L'exil était peut-être le nom d'une « souffrance sans mots »⁵³ : « La faille de l'inguérissable souffrance, la fissure du manque et de l'asphyxie que met à nu l'état mutique, c'est bien elle, « *la sente aux orties noires* » qui ramène la personne humiliée, privée du monde et de soi-même, à son tréfonds indicible, l'initie au domaine occulté de l'Aleph fondateur. L'autre voie ne peut mener qu'au désespoir et au renoncement. »⁵⁴

Ne doit-on pas, au passage, faire un lien entre cette épreuve de l'exil et « la Lutte avec l'Ange »⁵⁵ ? Il me semble qu'en effet il n'est pas possible de penser cette question de l'exil, chez Claude Vigée, en laissant de côté cette dimension fondatrice du rapport à l'existence qui s'énonce autour du thème, du mythe de Jacob en lutte avec l'Ange, car nous l'avons déjà évoqué, c'est « dans la nuit de l'Ange » que cette « nuit de l'exil » est traversée.

Le thème mytho-poétique et existentiel de la Lutte avec l'Ange – et oublier cette dimension existentielle, c'est oublier que ce thème s'est imposé à Claude Vigée dans des circonstances historiques et biographiques précises – est un thème qu'accompagne fréquemment le thème de la nuit. Les « Cahiers de Jérusalem » portent par exemple cette note intéressante à cet égard : « Que l'œuvre soit malgré tout pareille à une fleur jaillie nue de la nuit souterraine : le noyau pulsant de la vie brute originelle, qui fraie son chemin de rupture à travers la terre souvent muette et glacée. L'œuvre est rappel dans sa gravité sombre du lieu noir premier, mais aussi appel, aspiration vers le plus haut sans frontières. »⁵⁶

Cette lutte est un enracinement. Au terme de la Lutte, Jacob s'appellera Israël. Il est désormais comme enraciné dans le Nom, l'exil se trouve désormais comme dépassé dans ce nom qui est un pays...

Est-ce à dire que l'épreuve de l'exil n'est plus possible ? Probablement pas.

C'est donc au cœur de cet exil que le poème adresse son salut :

« *Ayez pitié de nous, Seigneur, dans notre exil.* »⁵⁷

Le poème, « visage de vie »⁵⁸, visage du salut ?

Mais, au cœur de cet exil, il est possible de faire une expérience profonde, une expérience première, fondatrice, qui est une expérience esthétique essentielle, déterminante pour notre propos. Celle que fait l'adolescent Claude Vigée, une nuit, écoutant Mozart. Il transcrit quelque chose de son extase enchantée :

51 *Dans le creuset du vent*. Paris : Parole et Silence, 2003, p.12.

52 *La Survivance, traduire le trauma collectif*, Paris : Dunod, 2000.

53 *Dans le silence de l'Aleph*, *op.cit.*, p.153.

54 *Ibid.*, p.154.

55 Voir l'ouvrage d'Anne Mounic, *Jacob ou l'être du possible*. Paris : Caractères, coll. « Cahiers & Cahiers », 2009, au moins « Dans mon nom j'ai scellé l'inconnu sans visage » : l'œuvre poétique de Claude Vigée, pp. 234-240.

56 *Dans le creuset du vent*, *op.cit.*, p. 143.

57 « Source noire », *La Corne du grand pardon*, 1951-1954. *MHSLT*, p. 237.

58 « Solitude d'Ariel », *La Lutte avec l'Ange*, 1939-1949. *MHSLT*, p. 117.

« (...)
hélice de feu sous la voûte
du seul palais incorruptible
où s'éveille le cri d'un homme extrême, qui
apparaît
et qui chante
pour rédimmer le temps. » ⁵⁹

C'est bien de « salut » qu'il est, déjà, ici question. Le « salut » adressé par le musicien consiste bien dans cette épreuve vivante qui fait passer le poète dans la brûlure vivante du génie mozartien, pour en sortir transfiguré. La musique est alors « psaume » (« l'espace a enfanté sa neuve psalmodie »), au moyen du « cri ». Et, en tout cas, il y a une répétition de cette rédemption par l'art, un « retour » qui est un « salut » :

« Lorsque j'entends le soir
le concerto pour clarinette de Mozart,
le temps de la souffrance et de l'ennui s'achève,
soudain je nage dans la lumière dorée de mes quinze ans,
l'ombre de la vieillesse un instant se déchire,
nos deux corps flexibles se joignent
dans le torrent de nos cheveux emportés par vent :
c'est le ciel de la tendresse que leur plaisir éclaire,
l'angoisse de vivre est devenue légère comme l'air. » ⁶⁰

Cette « légèreté » n'est-elle pas le signe d'une « grâce », d'une « bénédiction », d'un « salut » ? Le poème « La mort de Mozart » approfondit encore cette expérience, à l'occasion du bicentenaire de la mort du musicien génial :

« (...)
Mais la source jaillit de l'Eden invisible
et porte en triomphant, joie et tourments mêlés
dans le surgissement simple de la lumière,
à travers l'épaisseur meurtrière du monde,
son cri d'enfant blessé vers quel ciel où renaître ? » ⁶¹

La question est posée, écho du « Peut-être » ⁶²?

59 *Délivrance du souffle*, 1960-1961, I, « Diaspora-Choral ». *MHSLT*, p.470.

60 *Apprendre la nuit*, 1989-1991. *MHSLT*, p.687.

61 *Danser vers l'abîme*, 1991-2006. *MHSLT*, p.717.

62 « Dieu qui n'est fait de rien,

Et qui as nom : « Peut-être »

C'est bien à cela que tend le poème, le « salut du poème » et le « visage du poème » : une tension vers la question... Le chant des profondeurs veut y atteindre, en même temps, une intensité telle qu'il brûle en nous. Il touche d'abord les blessures :

« tout poème s'inscrit
Dans la nuit de l'exil, sous un ciel solitaire,
Avec les souvenirs qui saignent sans un cri. »⁶³
Puis se fait vraiment chant :

« Dans la douleur renaît le chant d'amour du monde. »⁶⁴

Ce qui est expérimenté là, à travers Mozart et sa musique, on le sent bien, par-delà le temps, c'est quelque chose d'une « délivrance du souffle », un salut. Le poème a ici l'un de ses aimants essentiels, et la dimension symphonique et chorale n'est pas absente de la poésie de Claude Vigée, en un lyrisme neuf qui reste à penser, parent de Mozart et de Bach⁶⁵.

Le poème est donc, à l'instar de la symphonie, de la sonate ou du choral, de l'œuvre musicale, le « lieu du salut », et en cela il est pour le poète « l'adresse d'un salut », et pas seulement « adresse d'un salut ». L'article définit le singularise. En lui, quelque chose de l'existence éphémère est « sauvé », le temps est rédimé. En lui, la précarité essentielle se dit et se chante et « se sauve », fuyant aussi, en partie... car ce « salut » est « passage du vivant », et donc « Echec à la nuit » :

« Ce qu'est le souvenir, pour un seul homme, – un signe
De vie, échappé hors des cavernes d'oubli
Où notre âme d'hier achève de pourrir, –

Le poème l'est pour tous les hommes : un gage
De présence à la nuit, où nos lèvres s'abîment
Pour gonfler la baudruche immense de l'histoire.

(...)

Par les tessons de mots, qui luisent à travers
Les sombres alluvions du royaume de cendres,
L'énorme unité de la nuit entamée.

Les aïeux sont sauvés, dont il ne restait que
La boue opaque, à la place de tant de pierres

Devant ta face tout se tient », *Le feu d'une nuit d'hiver*, 1985-1989. *MHSLT*, p.643. Mais d'abord, bien sûr, la parole du Zohar : « Le nom de la divine Présence est : Peut-être. », *Aux portes du labyrinthe*. Paris : Flammarion, 1996, p.161.

63 « La Parole du monde », *Canaan d'exil*, 1949-1951. *MHSLT*, p.3 57.

64 « Le Poème du Retour », *Le Poème du Retour*. *MHSLT*, p. 380.

65 Voir la note des éditeurs de *Mon heure sur la terre*, Anne Mounic et Jean-Yves Masson, *MHSLT*, p. 862, « Cantate pour tous les temps », p.147.

Où leurs pieds, dans la vie, un instant se posèrent. »⁶⁶

« Les aïeux sont sauvés... ». Le poème est « l'adresse d'un salut ». Mais d'où tient-il ce pouvoir ? N'est-il pas l'image du « grand Passage », la « Pâque » fondatrice évoquée par l'Exode biblique. A plusieurs reprises le poète évoque Pessah, nom hébreu de cet épisode fondateur de la « émounah » – la confiance, la foi d'Israël, celle-là même qui fait tenir debout Jacob au matin d'une nuit de « Lutte avec l'Ange ». Et le mot « Pessah », en hébreu, est un mot-clé, si l'on peut dire... un mot « qui ouvre », donc. Avec les consonances :

« La parole demeure en exil jusqu'à Pessah.

Pessah, c'est Pé Sah, une bouche qui parle,

A Pessah, la parole émerge de l'exil. »⁶⁷

Dans *Déchirure et invention de la parole*⁶⁸, le poète explicite cet exergue : « *Pessa'h*, la Pâque, fut non seulement le saut périlleux hors des murs de l'esclavage pharaonique, mais aussi et surtout la rupture du silence carcéral. *Pé-Sah*, selon le profond commentaire de Rachi de Troyes, c'est enfin « la bouche qui parle », qui ouvre le dialogue avec autrui. Mais elle ne saurait le faire qu'à partir des profondeurs reconnues et retrouvées de notre propre être. Comment est-ce possible, sinon en se souvenant du royaume silencieux de l'Aleph souterrain ? »⁶⁹

Cette « bouche qui parle », transformant « la boue opaque », et faisant « Echec à la nuit » n'a-t-elle pas pour métaphore le poème ? Le trajet, de l'Égypte au pays de Canaan, c'est aussi celui que fait le poème, c'est celui que fait le poète, nous l'avons vu. Le poème peut donc à bon droit être défini ainsi : « Pâque de la parole ». Surrection de la parole dans le visage du poème... Alors, peut-être est-il possible de reprendre pied dans le thème qui nous occupait en amorce de cette étude : le visage comme lieu du salut. Le poète livre quelque chose de cela dans *Déchirure et invention de la parole* : « En absorbant les mots de mes parents dans l'enfance, je me suis appris moi-même. J'ai accepté et reconnu les autres les plus proches, nos voisins, des hommes plus lointains aussi. J'ai recueilli en moi la terre, le vent, l'eau, le ciel, la forêt, la pierre ou la brique des maisons, le pain, les fleurs, les fruits, les animaux. J'ai suscité en les nommant, puis intégré à mon être leur véritable essence, comme elle se révèle à un enfant. Car tout cela, c'est dans les premiers mots qu'on le reçoit en partage. Ainsi se structure en chaque personne le visage innombrable mais défini de son propre univers. Une présence au monde s'inscrit au plus intime de soi-même. »⁷⁰.

Le salut du poème se trouve là, ce « salut adressé », dans ce « visage innombrable mais défini de son propre univers. » Et il me semble que, chez Claude Vigée, « nigoun d'enfance », « lumière première », « Aleph », notamment – et, plus discrètement, « visage », constituent une chaîne signifiante de première importance, déterminant les clés d'une poétique profonde. C'est dans la mesure même en effet où le poème s'approche de cette musique première – dont le génie mozartien a donné l'image intime, en tout cas la tessiture existentielle, ou l'idée – qu'il peut devenir

66 « Echec à la nuit », *La Corne du grand pardon*, 1951-1954. MHSLT, p.164.

67 « Pâque de la Parole », *Pâque de la Parole*, 1979-1981. MHSLT, p. 539.

68 *Dans le silence de l'Aleph*, Paris : Albin Michel, 1992, pp.162-163, mais antérieurement dans *Apprendre la nuit*. Paris : Arfuyen, 1991, pp. 87-88.

69 *Dans le silence de l'Aleph*, *op.cit.*, p. 163.

70 *Dans le silence de l'Aleph*, *op.cit.*, p. 149.

« visage » : « Poète, j'ai longtemps souhaité rejoindre et émouvoir les autres en cette zone cachée de leur être où se situe le Lieu Séparé. A travers les songes, les perceptions concrètes du monde, les désirs d'objets, j'ai seulement voulu atteindre et rappeler en eux, en le touchant, ou en le désignant de loin, ce qui est séparé. »⁷¹

Ce « lieu », quête incessante : « L'expérience de la guerre, de l'exil, de l'Amérique, m'a appris dès ma première jeunesse à avoir soif de ce lieu. Les circonstances m'ont contrant à me creuser un tunnel souterrain jusqu'à lui. Ensuite est venu le retour. Ce cheminement hors du temps de l'histoire m'a paru plus rigoureux que l'exil biographique. Ses exigences sont plus décapantes encore que les obstacles que l'on doit affronter au cours d'une longue vie. Le voyage vers la source verte du silence vespéral, vers le domaine secret de l'Aleph, contient en même temps la promesse d'un renversement, d'un retournement du passé vers le futur inouï, et d'une ouverture gratuite au monde. »⁷²

Mais allons plus loin, si possible. Dans le passage de l'exil à la sortie d'Égypte, un visage se donne, « Pé Sah », avec « la bouche qui parle ». C'est ce visage qui est « salut » intime. C'est ce « salut » que célèbre le poème du Retour...

« Voici notre maison nouvelle
modelée dans la face humaine :
devant un ciel d'oiseaux tissés dans les nuages,
l'haleine d'un visage. »⁷³

Mais les premiers indices de cette « poétique du visage » se donnent à lire en amont. Par exemple dans la clausule de « Chanson du froid » :

« Ce soir la neige est toute
Ardente sur ma face. »⁷⁴

Dès lors, le poème ne peut que faire signe vers un autre lieu, celui d'une promesse. Il met en abyme le Nom de ce salut : « Peut-être »...

« (...)
Seigneur, tu abondes en grâce,
qui fait vivre les morts.
Oui, tu nous rends la vie, à nous qui sommes morts :
jusqu'où montent les eaux de ta salvation ?
Tu demeures fidèle à ceux
qui sommeillent enfouis au sein de la poussière.
Qui t'est semblable, ô roi qui tues et qui fais vivre,
et sur la fin des jours
fais germer le salut ?

71 *L'extase et l'errance, op.cit.*, p. 14.

72 *Dans le silence de l'Aleph, op.cit.*, pp. 11-12.

73 « Soufflenheim » (maison du souffle ?), *Pâque de la parole*, 1979-1981. *MHSLT*, pp. 543-544.

74 « Chanson du froid », *La Lutte avec l'Ange*, 1939-1949. *MHSLT*, p. 154. C'est le Buisson Ardent du poème qui opère la transformation, et le poème est bien « face ardente ».

Dieu qui n'es fait de rien
et qui as nom : « Peut-être »
(...) »⁷⁵

Le poème, ainsi, se présente comme un visage, qui est parole, « qui parle » et qui peut faire retour. De ce point de vue, le poème « La visitation nocturne », est riche de sens :

- 144 -

« Une nuit de juillet j'ai vu surgir en rêve
au fond de mon jardin, derrière la fenêtre,
la tête de l'aïeul qui frôlait mon visage. »⁷⁶

Le spectre de ce rêve n'est pas capable de salut. Le spectre ne dira rien :
« il passa sans me voir ou sans me reconnaître ».

Mais le poème, lui, est trace du visage aperçu, il est « visage de l'aïeul », en un sens. Le poème est salut adressé à l'aïeul...

Visage de l'aimée

« Que mon œil clos sur soi m'ouvre tes douze portes,
que ma langue fraie un chemin
sur l'échelle du ciel
au corps vivant qui parle
dans la prison d'autrui. »⁷⁷

Transmettre un salut par l'émotion, mais aussi par la prégnance d'un « visage » aux mille contours, délivrant une parole qui est parole de délivrance, parce qu'elle est « délivrance du souffle », un souffle qui est proche de la « *ruah* » hébraïque, voilà qui constitue à mes yeux l'une des richesses de cette œuvre. Ce visage s'appelle poème, matriciant⁷⁸ le salut...

On peut gager que ce salut est aussi, pour chaque lecteur, une invitation à entrer dans la danse de l'écriture, dans la danse du poème. A son tour, se laisser traverser par cette « source de vie ». Prenant acte du fait que dans notre « Littérature » « La lettre est un adieu », Claude Vigée écrit : « Mais la vie en moi aspire au mouvement inverse : s'arracher aux inscriptions funéraires, tenter toujours une sortie, refaire désespérément de la parole écrite une parole qui se dit. Remplacer cette existence spatialisée, ou plutôt ce lent mourir minéralisé dans la parole, le son, *le cri et le*

75 *Le feu d'une nuit d'hiver*, 1985-1989, XII, « Naît une voix qui chante... » . *MHSLT*, p. 643.

76 « La visitation nocturne », *Apprendre la nuit*, 1989-1991. *MHSLT*, p. 683.

77 *Aux portes du labyrinthe*, *op.cit.*, p. 14.

78 *L'extase et l'errance*, *op.cit.*, 1982, utilise beaucoup ce néologisme forgé par André Chouraqui dans sa belle traduction de *La Bible*. Paris : Desclée de Brouwer, 1989.

bond, la métamorphose sans cesse recommencée de l'écrit localisé, clos, fini, en une apparition charnelle, une voix surgissante, l'aventure d'un matin nouveau. « Je me ferai devenir qui je me ferai devenir » : ainsi se définit la voix vive qui brûle en paroles sans se consumer jamais, répondant à Moïse dans le face-à-face, hors des flammes du Buisson Ardent. »⁷⁹

Je ne pouvais mieux illustrer les enjeux de la question initialement posée : le poème et le Buisson Ardent... Et la lecture, dès lors, est « visitation » toujours recommencée :

« Quand l'être de jadis se mue en vide intime
soudain son ombre exsangue émerge de l'oubli ;
le spectre conjuré se déguise en personne
pour fêter son absence au cœur de notre vie,
comme un feu qui reprend aux racines du songe
et sombre en rougeoyant dans le noir anonyme. »⁸⁰

Visitation, mais aussi rendez-vous intime donné à l'aimée, que le poème dévisage, Evy, par-delà la mort :

« Au rendez-vous du cœur aveugle
nous nous retrouverons sans nous voir, tous les deux,
un jour privé de lieu, sans nuit et sans aurore,
dans l'après de l'avant pour la rencontre ultime
hors du monde éclipsé des couleurs et des corps,
— au cœur noir et pulsant de l'abîme anonyme. »⁸¹

Le poème, adresse d'un salut, au-delà de la nuit.



Evy, Les Baux de Provence, 1958. Photographie de Claude Vigée.

79 *L'extase et l'errance, op.cit.*, pp. 213-214.

80 « La visitation nocturne », *Dix poèmes de Jérusalem*, 1989-1991. *MHSLT*, p. 683.

81 « Blind Date », *Danser vers l'abîme*, 1991-2006. *MHSLT*, p. 760

Voix et voies de l'extrême

- 146 -

D'une affirmation négative

par Jean-Marie Gleize

A voir bien à l'esprit d'abord que nous parlons depuis un lieu spécifique et restreint qui est celui d'une pratique littéraire minoritaire ou mineure, économiquement et socialement et culturellement marginale : dans l'ensemble de la chose publiée le texte non littéraire occupe une place dominante, dans l'ensemble du publié d'ordre littéraire, la littérature narrative (romanesque ou autre mais d'abord romanesque) occupe une place dominante, au sein de cette littérature romanesque la production « commerciale » est elle-même quantitativement dominante, quant aux pratiques dites poétiques leur importance est dérisoire, même si symboliquement l'institution, l'appareil scolaire et universitaire, continue à les maintenir en état de survie plus ou moins artificielle.

Si maintenant nous parlons des pratiques dites expérimentales ou de recherche, qui dans leur principe ne coïncident que très peu ou pas du tout aux définitions que l'institution littéraire tend à inculquer, à imposer, nous pouvons dire qu'elle se situent en un lieu qui est un « angle mort ».

Mon propre travail se situe très exactement dans cet angle mort et c'est dire si je comprends la proposition que je lis dans le petit livre intitulé *L'insurrection qui vient* : « Fuir la visibilité. Tourner l'anonymat en position offensive ». Sauf qu'il n'est pas besoin, lorsqu'on s'affaire à la production de textes génériquement instables ou non identifiables, de « fuir la visibilité » ; l'invisibilité est donnée par définition. Reste à faire de cette invisibilité et de l'anonymat des armes de combat et de résistance.

Un autre point de situation concerne la sensibilité politique dont je me revendique. Il me suffit d'indiquer que j'ai avec quelques autres fait mien il y a quarante ans l'idéal « révolutionnaire », sur le mode de l'utopie d'un communisme égalitaire antibureaucratique, antitotalitaire, d'un égalitarisme radical qui trouvait à s'imaginer, s'imager, s'épinaliser, dans le récit d'une idéale révolution culturelle prolétarienne en Chine. Je dirai simplement qu'après cette période d'exaltation romantique, d'activisme plus ou moins fantasmatique, et la prise de conscience qui lui a succédé, j'ai continué à penser que le projet d'une société qui ne soit pas fondée sur la propriété privée, sur le profit comme moteur ultime de la vie sociale, sur l'exclusion et l'oppression, sur la « profitation » (profit/exploitation comme l'ont récemment prononcé des Guadeloupéens), restait une exigence, qu'il n'y avait pas lieu de renoncer à ce que Badiou appelle « l'hypothèse communiste », celle d'une société capable de s'engager dans un véritable processus d'affranchissement.

Parenthèse ici sur une réalité proche. A la faveur du soulèvement populaire en Guadeloupe, l'actualité nous a

mis sous les yeux le *manifeste* publié par le poète Edouard Glissant et huit autres intellectuels ou artistes antillais, qui précisément cherche à donner un sens élargi (qu'il appelle « poétique ») aux revendications économiques, sociales, politiques, exprimées par le mouvement : « désir de faire peuple et nation », nécessité « de s'inscrire dans une contestation radicale du capitalisme contemporain qui n'est pas une perversion, mais bien la plénitude historique d'un dogme ». Je parlais à l'instant de l'« angle mort », du non lieu où nous inscrivons notre pratique, il va de soi qu'à la faveur d'événements qu'on peut qualifier d'historiques, comme ce soulèvement aux Antilles, à la faveur de l'unification, comme le dit très bien le manifeste, de revendications et de luttes qui jusqu'alors étaient disjointes, « isolées dans la cécité catégorielle », l'écrivain tout à coup peut en tout cas sentir qu'il a le droit et le devoir de prendre la parole, de participer à sa place au procès d'affranchissement collectif et d'affirmer, d'assigner poétiquement une perspective utopique, ou d'affirmer-assigner utopiquement une perspective et une fin poétiques, au mouvement politique.

Dans le texte que j'ai écrit pour un Colloque sur Mai 1968, et publié sous le titre « Un ciel enfermé dans l'eau » dans le livre *Sorties* (éd. Questions théoriques, Paris, 2009) je caractérisais le moment que nous vivions (que nous vivons) comme celui où la droite la plus cynique et la plus violente, la plus grossièrement arrogante, et démocratiquement élue, exerce un pouvoir socialement dévastateur (on peut ajouter un pouvoir terroriste, d'intimidation et d'arrestations arbitraires, s'appliquant à l'extension de l'appareil répressif, à la criminalisation des pratiques syndicales, etc.) et suggérais que face à cela « on » éprouve (j'aurais dû le dire en première personne) un sentiment d'impuissance légèrement désespéré, et que s'il est une (ou des) façon(s) de répondre politiquement (par l'unification des luttes jusque-là séparées comme nous le suggère le mouvement en Guadeloupe) à cette situation aporétique et anxiogène, je répons (aussi) pour ma part, « poétiquement » si l'on veut, par une certaine pratique de l'écriture, entendue d'une certaine façon, non pas comme la transcription et la communication, la publication, de quelque chose que j'aurais « à dire » ou à redire, mais comme au contraire une manière d'exploration de ce qui ne se dit pas, ne saurait se dire, et une tentative pour restituer une espèce de temps-espace à la fois très présent et très inconnu, très évident et très illisible, indéchiffrable.

C'est ce que je tente par exemple dans un livre qui s'intitule *Léman* en restituant une situation de dialogue, sur le campus de l'Université de Wuhan, où nous tournons autour du mot « communiste » dont nous voudrions retrouver le sens, un sens possible.

Ou encore ce que je tente en 1999 avec mes camarades des éditions Al Dante, avec Natacha Michel et d'autres proches de Badiou auprès des sans-papiers africains dans un foyer à Paris (il en résultera un livre collectif intitulé « Ouvriers vivants »).

C'est aussi ce que je tente lorsque je m'applique formellement à tenir compte de la « revenance » de Gilles Tautin, militant de la Gauche prolétarienne, mort noyé poussé dans la Seine par les Gardes Mobiles à Flins en juin 1968.

C'est enfin ce que je tente dans le livre intitulé *Tarnac* que je suis en train d'achever aujourd'hui et qui interroge ce village entre rivière et forêt, où avaient décidé de vivre « autrement » une communauté de jeunes libertaires aujourd'hui inculpés sans preuves de sabotage et d'actes terroristes.

Dans aucun de ces cas il ne s'agit d'un propos politiquement constitué et consistant, politiquement audible, il s'agit du traitement du circonstanciel, de son battement in-sensé (dont le sens est hors d'atteinte), de l'insistance, voire l'obsession, de certains de ces événements, de ces revenants, de ces visages, de ces mots, etc. Et d'une relance permanente du travail de formulation et reformulation de ces données. Le « poétique » ici ne désigne aucun contenu résumable, ne désigne pas non plus l'horizon utopique ou le système de valeurs qui sous-tend, soutient ou oriente les luttes politiques en cours ou le projet politique en général, mais ce qui, du réel, suscite l'écriture, insiste dans l'écriture, résiste à l'écriture ; interrogé et travaillé comme tel, comme ce à quoi, ici-maintenant, à tel moment de notre histoire individuelle et collective, on se heurte.

On pourrait aussi décrire cette situation en rappelant la différence entre aujourd'hui et hier.

Hier, je veux dire dans mes années de formation, les années 70, nous étions dans une période où se rejouait, de façon décalée, la séquence des groupes avant-gardistes des années 20-30. Les néo-avant-gardes des *années 70*, *autour des collectifs et des revues*, *Tel Quel*, *Change*, et leurs satellites, *TXT*, *Manteia*, etc. revivaient et nous faisaient revivre le scénario de l'articulation nécessaire de l'activité créatrice/artistique et de l'action politique. Les créateurs étaient en même temps, par définition, des sujets politiques, militants ou en tout cas impliqués, présents et actifs dans les querelles idéologiques et dans les luttes de terrain. Ils se donnaient pour mission de théoriser la coïncidence entre subversion formelle et désir de révolution politique : changer la langue, trans-former la littérature, changer la vie, agir sur les représentations, changer le monde, la société. Un équilibre en même temps un peu difficile à tenir dans le réel : beaucoup se sont trouvés dans cette période retenir leur capacité créative parce que le politique exerçait une pression sur le poétique. Pour prendre un exemple assez frappant : la revue *TXT*, fondée en 1969 par Christian Prigent sur la base d'une volonté de contribution à la révolution du langage poétique, a cessé de paraître pendant deux ans, en 1973 et 1974 pour cause de prise au sérieux du mot d'ordre marxiste-léniniste : « il n'est d'avant-garde que politique ». D'où le silence...

En regard de cet hier, aujourd'hui, et l'on prend cet aujourd'hui en séquence longue, du tournant des années 80 à la première décennie du XXI^e siècle. Il y a dans cette séquence un tout premier temps de retour réactif, pour ne pas dire réactionnaire, à un « poétiquement correct » (lyrisme, recours aux formes validées, etc.) qui s'est accompagné d'un discours très anti-théorique (la double décennie précédente étant tenue pour théorique-terroriste, théoricisme stérilisant + terreur destructrice des vraies valeurs esthétiques et artistiques). A cette réaction ont réagi un certain nombre d'écrivains qui pensaient que, s'il s'agissait en effet de passer à une nouvelle étape, il n'était pas question non plus de faire comme si rien n'avait eu lieu, et comme si les questions posées par les courants avant-gardistes étaient épuisées et résolues. On a donc connu effervescence, création, dans les années 90, d'un certain nombre de revues, regroupements autour de réseaux éditoriaux marginaux et parallèles (création des revues *Java*, *Nioques*, *Revue de Littérature générale*),

Remise en avant du fait que la littérature est affaire de procédures, d'opérations logiques et pratiques, de dispositifs, de tout un travail dont la description s'inscrivait dans le prolongement des acquis modernistes de la période antérieure. Parmi les différences, une, très importante : la prise de distance ironique, le refus du sérieux, de tout ce qui subsistait de pose romantique dans la posture avant-gardiste, – ou son stéréotype, y compris l'identification de

la politique à la « légende héroïsée de la politique ».

Donc, dans un premier temps, émergence de toute une série de jeunes écrivains qui se méfient de la politique en général, qui se « dégagent » aussi nettement que possible des illusions « révolutionnaires » de leurs aînés. Ce à quoi on assiste ensuite (et jusqu'à aujourd'hui) c'est à une repolitisation des pratiques sous des formes extrêmement diverses. La 4^e de couverture d'un petit livre de Christophe Hanna publié en 2003 sous le titre significatif *Poésie action directe*, commence comme ceci : « Quels sont les moyens d'action positive auxquels, non risiblement, la poésie actuelle peut prétendre ? Ou encore, comment dans la série des langages socialement efficaces, une certaine technique de la parole, quelque chose qui soit déclaré poésie (ou reconnaissable comme tel) peut-il dignement occuper une place ? » Où l'on voit revenir la notion d'*action* (action poétique, action positive ou « directe », langage socialement efficace), l'*exigence* en tout cas d'une certaine efficacité *directe* (échappant au ridicule de la profération poétique-prophétique à la Victor Hugo, à la André Breton, ou même à la Philippe Sollers de l'époque maoïste).

Je ne relèverai ici qu'un détail concernant cette réintroduction de la visée pragmatique-politique (substituée cette fois catégoriquement à tout résidu d'intention esthétique), c'est la question du traitement du langage. Les avant-gardistes des années 60-80 avaient, eux, substitué à la notion, sartrienne ou communiste, d'engagement, la notion de « langage » , subversion de l'ordre des représentations par la langue, par le travail sur la langue ou les langues (la contamination du haut par le bas, le familier, le vulgaire, le dialectal), subversion *par* la langue, subversion *de* la langue, transgression des codes, du code, dissidence par dissonance, discordance, néologisme, cacophonie, dérégulation morphologique et syntaxique, excentricité verbale, grandes irrégularités, en un mot « mécriture ». Toute écriture véritable, en tant que mécriture ou torsion poétique de la langue, étant comprise comme illisible ou monstrueuse. C'était là un des traits spécifiques de cette modernité poétique, de Khlebnikov à Antonin Artaud, au babil de Novarina, aux scansionnements pulsionnelles de Guyotat ou à ce que Verheggen appelle la *violangue*. À l'inverse, les post-poètes dont je viens de désigner l'émergence dans les années 80, loin de chercher à cultiver l'illisibilité transgressive, travaillent sur les formes et les formats des médias, les plus directement accessibles à tous, les plus lisibles possible. Ils travaillent dans la langue de l'ennemi pour mieux s'insinuer dans ses réseaux de communication, pervertir ou détourner ses messages, ses systèmes de figuration etc. D'où la métaphore du virus – supposé invisible et indétectable, d'autant plus dangereux et efficace qu'il n'est pas repérable.

On voit qu'il y a là, pour une *poésie critique*, deux choix stratégiques opposés, deux modèles. Le choix du « contre-usage », production d'un mode de symbolisation singulier (pur idiolecte) tendant à l'illisibilité (d'où la rupture de communication avec le public ou lectorat virtuel), et le choix du modèle « méta-usage », qui se sert des formes mêmes des langages dominants pour en faire la matière première d'une écriture poétique critique qui, au contraire des positions du « contre-usage », va revendiquer, comme lieu d'intervention et d'action, l'espace public – panneaux publicitaires, écrans vidéos, posters, etc.

Si je reviens maintenant à mon travail personnel, je ne peux sans doute le situer simplement sur l'un ou l'autre de ces axes.

Ma proximité au premier modèle pourrait s'entendre lorsque j'écris, dans les pages de *Tarnac* : « J'ai décidé de choisir mon dialecte », et que j'insiste en disant que je poursuis mon chemin « jusqu'à parvenir une écriture déviée dialectale ». Ceci fait écho à l'une des pages initiales du *Principe de nudité intégrale* (ed. du Seuil, 1995) où je

posais de façon abrupte les trois constats suivants : « Je n'écris pas français. Je ne sais pas le français. Je ne suis pas français ». Ce qui est sûr c'est que la violence de la formulation tenait à la conviction que le français de ces pages, de ces dispositifs exploratoires et documentaires, n'est pas le français que j'ai appris, mais une langue « déviée », une sorte de dialecte inventé qui certes (et c'est là une considérable différence avec le modèle du contre-usage) *ressemble* à la langue apprise, parce que la forme de déviation qui caractérise ce dialecte n'est pas la torsion ni aucune forme de transgression particulière, mais la *simplification*, la neutralisation, la littéralisation. Un modèle à cet égard pourrait être la prose d'un livre de Leslie Kaplan, publié en 1987 aux éditions POL, et qui s'intitulait *L'excès-l'usine*. Une prose excessivement (je transpose le mot du titre) simple, plate, minimale, apte à dire de façon très violente la violence du travail aliéné.

Ma proximité avec le second modèle pourrait se lire dans la façon dont beaucoup de ces pages, qu'il s'agisse des événements de Flins, de la mort de Gilles Tautin, ou de l'évocation d'une communauté « invisible » en lisière de forêt sur un plateau reculé du centre de la France, tout cela se construit à partir d'éléments captés, prélevés, cadrés, réagencés selon une logique de montage, de recontextualisation, et de superposition de pistes. Ainsi par exemple le texte-Flins intègre une composante mallarméenne (les notes de Mallarmé sur la mort de son fils Anatole), ou la suite *Tarnac* une composante rossellinienne (la façon dont Rossellini, dans ses *Fioretti*, montre la vie quotidienne et matérielle de la communauté qui se regroupe autour de François d'Assise). Mais la différence est que le « témoignage », la tentative pour élucider mot à mot un complexe de circonstances dont le sens est inaccessible, s'il prétend mettre en jeu un ensemble de matériaux objectivement donnés (qu'il se contente souvent de recopier, de mettre à plat, de coller à la surface de la page, de poser et juxta-poser et com-poser), ce témoignage reste en première personne, il est le fait d'un sujet affecté par ces circonstances, interpellé comme sujet par ce qu'elles semblent impliquer. Il y a bien là un *écrire* (au sens quasi durassien), une activité singulière, l'expression d'une relation subjective à l'événement qui ne tend peut-être à rien d'autre, dans un premier temps, qu'à sa propre expression (en termes de « survie », nécessité vitale de l'expression contre l'asphyxie imposée, sans aucune garantie d'être entendu par quiconque). Nulle trace de « visée socialement efficace » ici.

Je suppose qu'il y a dans cet acte d'écrire pour moi une dimension de sécession, que je pourrais désigner comme une *affirmation négative*. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai intitulé un de mes livres *NON* (ed. Al Dante, 1999).

Les rédacteurs de *L'insurrection qui vient* posent que les émeutes de 2005 peuvent se comprendre comme la négation de *la* politique (aucune revendication, aucun message explicite), et que cette négation de la politique est purement politique.

Je dirai que d'une certaine façon la sécession par l'écriture et les formes d'écriture que je viens d'évoquer, peuvent s'entendre en écho de cette négation-là. Une certaine négation de la politique par la poésie est politique.

Surtout si l'on veut bien admettre par ailleurs une certaine pratique de l'écriture de poésie comme négation endurante de « la » poésie (aucun message achevé, refus de la revendication, maintien à hauteur d'énigme, réalisme radical). En ce sens *Tarnac* pour moi, si Tarnac réalise de façon emblématique le retrait tactique et la pensée de cette négation politique de *la* politique, serait un lieu, un signe, un nom exemplairement poétique-politique. Je voudrais pouvoir l'écrire en un seul mot.

Réalité / Salut

par Alessandro De Francesco

Je cite le *Discours de Brême* de Paul Celan, dans la traduction de Maurice Blanchot que j'ai relue dans *La poésie comme expérience* de Philippe Lacoue-Labarthe (c'est Lacoue-Labarthe qui souligne) :

« Accessible, proche et non perdue, restait, au milieu de tout ce qu'il avait fallu perdre, cette seule chose : la langue. Elle, la langue, restait non perdue, oui, en dépit de tout. Mais il lui fallut alors passer par ses propres absences de réponse, passer par un terrible mutisme, passer par les mille épaisses ténèbres d'une parole meurtrière. Elle est passée *sans se donner de mots pour ce qui avait eu lieu*. Mais elle passa par ce lieu de l'Événement. Passa et put à nouveau revenir au jour, *enrichie* de tout cela. C'est dans ce langage que, durant ces années et les années d'après, j'ai essayé d'écrire des poèmes : pour parler, pour m'orienter et apprendre où je me trouvais et où il me fallait aller pour que quelque réalité s'ébauchât pour moi.¹ »

« Pour que quelque réalité s'ébauchât pour moi », écrit Celan. En fait, cette expression est pratiquement intraduisible : « um mir Wirklichkeit zu entwerfen ».

Les questions que j'aurais posées à nos invités à partir de ce passage (mais on aurait pu en citer d'autres d'autres auteurs) sont les suivantes : est-ce qu'une écriture qui adhère au réel et qui tend à parcourir l'histoire est possible ? Ou, plutôt : a-t-on des alternatives au réel et veut-on vraiment les avoir ? Et, si, comme je le crois, une poésie du réel est inévitable, nécessaire, envisageable, est-ce que le salut s'y trouverait ? Est-ce que la projection du réel dans l'écriture nous sauve ? Est-ce que, après les expériences historiques, politiques et poétiques que, comme Celan le montre, la poésie a traversées, on peut encore parler de « salut » ? Ne se trouve-t-on pas, en poésie, depuis deux siècles, face à la nécessité de reconnaître voire d'affirmer un état de privation d'une symbologie partagée, d'une liturgie collective de l'écriture, d'un système représentationnel codifié ?

Si je le pouvais, je remplacerais le mot « salut » par le mot « action ». Car c'est comme écriture-action, comme langue-action, aussi, mais pas seulement, dans le sens rimbaldien, que je reçois ces mots de Celan. C'est peut-être pourquoi une partie d'entre nous a, pour ainsi dire, « réclamé » un point d'interrogation à la fin du titre donné à cette table ronde qui n'a pas eu lieu suite aux mouvements de grève de l'Université : *Le monde sauvé par les poètes ?*. Si l'on assume que la poésie entre dans le réel, qu'elle ne propose pas de symbolologies, de mythologies exemplaires, et si

1 Paul Celan, *Discours de Brême*, trad. par Maurice Blanchot, cit. par Philippe Lacoue-Labarthe in *La poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986 et 1997, p. 56.

l'écriture se développe en tant qu'instrument critique même quand elle redevient symbolique après avoir traversé le réel (c'est le cas de Celan lui-même) – car il s'agit d'un (anti)système de symboles qui n'est pas lié à une convention langagière préalable – la poésie n'est-elle pas critique aussi à l'égard d'une pensée du salut ?

- 152 - Le titre de la table ronde, il faut le rappeler, est la paraphrase du titre d'un célèbre roman d'Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, « Le monde sauvé par les gamins ». Ceci, bien sûr, nous renvoie au topos du poète-enfant, au poète qui recommence à voir les choses comme un enfant, qui change la perception de la langue en cherchant une modalité originaire du dire, tout en questionnant le développement de ce que l'on pourrait appeler – c'est un aspect qui a été beaucoup interrogé par Michel Deguy – « le culturel ». On a déjà rappelé Rimbaud, dont l'œuvre n'est pas étrangère à ce principe. En Italie, ce topos se déplace de Giovanni Pascoli à Andrea Zanzotto, sans solution de continuité.

Très bien. Mais l'équation plus ou moins coïncidente entre le poète et l'enfant, si elle permet de voir comment la langue poétique se déploie dans une dimension opposée aux langages codifiés, signifie aussi que la langue poétique s'autorise à ne pas perdre complètement de vue l'*origine*, à ne pas penser le salut, pour ainsi dire, au-delà du *principe de plaisir* propre à l'enfant.

La question suscitée par le passage de Celan que j'ai cité pourrait donc être reformulée ainsi : est-ce qu'un poète qui dit qu'il écrit « um mir Wirklichkeit zu entwerfen » est un poète-enfant ? Un poète qui écrit dans le réel, en se projetant dans le réel et en ébauchant du réel devant soi peut-il vraiment être un enfant ? C'est-à-dire : est-ce que la poésie, aujourd'hui, peut encore penser sauver l'origine tout en étant occupée à *réaliser* son langage critique dans la contingence du présent ?

D'ailleurs, dans ce présent, et ce sera ma dernière piste, très peu de monde s'aperçoit que la poésie opère, car on se trouve dans un système global qui englobe, justement, qui assimile, qui engloutit, qui homogénéise tout produit critique.

industrie / destruction

par Marco Giovenale

destruction des vies et destruction du temps des vies ce sont des pratiques et des procédures qui se sont multipliées et qui sont devenues *industrie*, dans le parcours du siècle passé.
ce fait charge d'une épaisseur d'ombre ajoutée l'espace des signes, et donc — au fond — également l'écriture en vers, laquelle de par son statut même est déjà ou *peut* être un lieu lateral et asymétrique par rapport au *sermo communis*.

à l'intérieur des formes et des lexiques on peut ainsi ajouter cette tache d'absence, de violence et de détachement, dont les innombrables vies blessées, outragées ou perdues (et leur temps brûlé) témoignent, ou qu'elles *sont* purement et simplement. (hors de tous les langages).*

Paul Celan¹:

Der Andere

Tiefere Wunden als mir
schlug dir das Schweigen,
größere Sterne
spinnen dich ein in das Netz ihrer Blicke,
weißere Asche
liegt auf dem Wort, dem du glaubtest.

- 153 -

1 Le poème est daté du 10-12-1952. Traduction inédite de Bertrand Badiou. (« Der Andere », poème tiré du fonds posthume de Paul Celan et publié dans *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, éd. de B. Badiou, J.-C. Rambach et B. Wiedemann. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1997, p. 29.)

La traduction italienne, citée par M. Giovenale, est de Michele Ranchetti, poète et germaniste éminent dont nous conservons fidèlement le souvenir, cfr. P. Celan, *Conseguito silenzio* (Einaudi : Torino 1998, pp. 14-15): «L'altro. Più profonde ferite che a me/inflisse a te il tacere,/più grandi stelle/ti irretiscono nella loro insidia di sguardi,/più bianca cenere/giace sulla parola cui hai creduto» [NdR].

L'Autre

Plus profondes que les miennes
sont tes blessures infligées par le silence.
Plus grandes sont les étoiles
qui tissent autour de toi la toile de leurs regards.
Plus blanches sont les cendres
déposées sur la parole en laquelle tu croyais.

c'est le silence ou la torsion en soi de celui qui n'a pas de défense, ni de temps, ni de vie. un prisme et un *a priori* asémantique. brouille désarticule les paroles connues. dissipe et réédifie à partir de zéro le discours *de celui qui reste* et parle, forme des structures.

et : entre naufragés et rescapés, comme entre silence et parole, il y a une plage immense de crise. d'une imminence de naufrage.

peut-être en général (« *oramai* » [désormais], dirait Emilio Villa) il est difficile d'avoir un autre fond que celui-ci: la mémoire ou l'écho des destructions récentes ou présentes, l'*évidence* de celles actuelles (l'extermination quotidienne par la faim dans les sud de la planète), les limitations ou les négations de la liberté de chacun, l'envahissement ou mieux la continuelle présence - agression par la *production* et par les *produits*, l'exploitation, la vulgarité qui enlève le poids de l'histoire, des histoires, le travail qui — précaire dans ses droits — donne cependant l'ample certitude d'une mort ou d'un épuisement et d'une servitude, l'anéantissement du temps individuel, et du plaisir (une règle de fonctionnement, dans la vie dans le temps de l'industrie, et du Spectacle. une mise en scène d'un énième niveau: le plus haut. l'*affichage* à l'écran auquel le jeu ne donne pas accès).

personnellement, celui qui écrit ici pense n'avoir jamais pris la parole si ce n'est contre et cependant à l'intérieur de cette destruction là. (c'est-à-dire, en en recevant les coups. à cause d'événements précis, et non rapportés sinon déformés).

ne s'agissant pas de "*lack of experience*", ce n'est pas une posture (littéraire) ni un topos, ou une *attitude*. peut-être pas même un héritage. sûrement pas une affaire *d'art*.

et toutefois ce fait de parler toujours dedans=contre de semblables situations, mène à ce qui est aisément catalogué

par un bon nombre, comme une limite et un problème de réticence.

l'auteur de textes dans lesquels l'obscurité est affrontée avec l'obscurité est assez souvent mis dos au mur par un lecteur qui voudrait que le rideau soit malgré tout traversé, si ce n'est par des faisceaux de lumière d'une batterie aérienne, au moins par les rayures d'un noir *moins noir*. qui soient narration, didascalie, non pas chiffre. (c'est-à-dire pas un nouveau chiffre, ajouté).

mais à partir du moment où quelqu'un accepte de jouer le jeu — et doit contre son gré l'accepter — tel qu'il lui est échu, ainsi que le temps et la bande qu'il vit, il n'y a pas de marge. à un front de la vie on fait face par résistance et (contre)attaque, et à un autre front — qui est en fait le même — par *forme non séparée*.

c'est-à-dire: l'identité ou l'écheveau des choix d'un auteur *est déjà* forme, et elle parle — de l'intérieur d'une expérience définie de choses. expérience qui *est* langage ; elle ne s'en sépare pas. ainsi — chez certains et pour certains — le noir *est = forme* des paroles.

voici que, si d'un tel lieu on parle, on le fait avec les opacités pas du tout programmées et éventuellement franches et *véridiques* qui en découlent. (qui si trouvaient impliquées. inexprimées). (qui sont neuves, là où dites, imprimées).

il ne s'agit pas d'effets de flou, la commande "*blur/sharpen*" c'est un clic abstrait, un robot tout juste bon à retoucher des photos numériques. cela ne fonctionne pas avec le langage, si le langage a une *véridicité*. c'est-à-dire s'il n'est pas 'affronté' et 'utilisé' comme s'il s'agissait d'un instrument manoeuvré par des attentions et des intentions extrinsèques.

le langage en acte, dans les vers, dans les proses, n'est pas un *tool* auquel attribuer des *caractéristiques*. il est difficile de croire qu'existent des écrivains qui mettent effectivement — comme le dessinateur des *Jardins de Compton House* — les choses et les paysages d'un côté, le panneau-télémetre au milieu, et en deçà leur geste, le signe. (ce n'est pas par hasard si l'artiste de ce film dévie de son devoir et *n'est pas* fidèle, *loyal* : bien au contraire il abonde en ombres. les commanditaires du reste se vengent de lui).

le signe ne naît pas sans les choses, mais *avec* celles-ci : à l'intérieur même : dans la perception — et la trame — d'une différence de trace à trace continuellement déplacée, diffractée, le long d'axes imprévisibles, où le *pur et simple reproduire* (en admettant qu'il existe) n'aurait pas de parole. (ni déformer ou noircir mécaniquement, inauthentiquement). - 155 -

la poésie de Paul Celan fonde — sans norme et cependant clairement — cette expérience de langage. en se mesurant, quant à lui, avec un (ou avec *le*) pic négatif de l'histoire du Vingtième siècle.

qu'y a-t-il que l'on puisse comparer ou approcher de la Shoah? (la destruction nucléaire? mais elle a déjà partie liée

avec une absence totale et définitive d'humanité, et même avec une négation à la racine d'une quelconque *possibilité* d'existence sur la planète, quelle qu'elle soit, même non humaine).

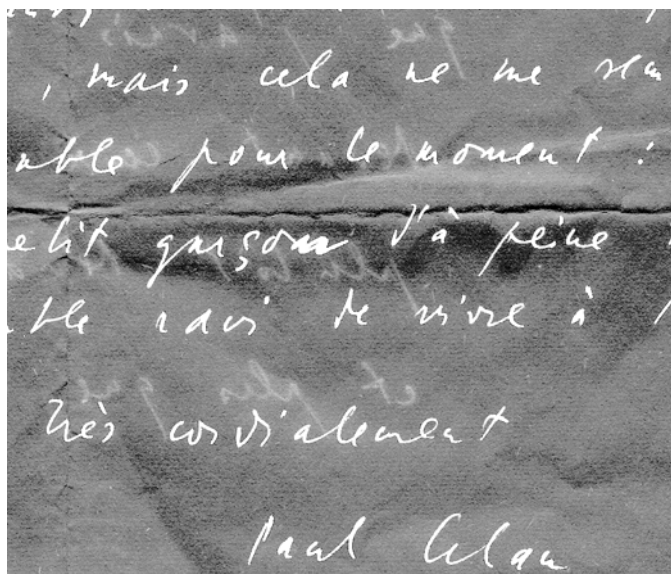
quoiqu'il en soit : on ne se "mesure" pas avec tout cela. plutôt on est mesuré, cloué. ainsi, pour celui qui a tiré son origine d'une négation radicale de lumière, la mesure de la pratique, dans les formes *mêmes* littéraires, est toujours en grande partie *la qualité de l'obscur*, le style et la matière de celui-ci.

- 156 -

ce qui entraîne aussitôt et chaque fois des décisions et des préférences partielles — mais pas pour autant immotivées ou injustes. simplement *autres* par rapport à quelque (digne et acceptée, et diversement véridique) *poétique de la transparence* du signe.

mettre l'accent sur l'opacité et l'obscur et le poids des signes c'est un des modes et des noeuds possibles et praticables de l'écriture, pas le seul. ni même nouveau.

et le fait qu'il ne soit pas nouveau ne lui donne aucune assurance. cela le rend plutôt à chaque fois à nouveau vulnérable. (comme ce qui lui donne origine).



Le slam, nouveau dispositif d'expression poétique

par Julien Delmaire

*« Le poète fonde en même temps l'écriture et l'oralité du poème,
inséparables comme l'eau et le feu ou la main et les lèvres »*

Serge Pey

Dans l'hybridité d'un geste poétique se dessinent en filigrane les possibles que ce geste assume. Le slam est un terme bâtard, polysémique et c'est sa bâtardise même qui le constitue. Nous entendons par bâtard, illégitime au sens où le slam ne se veut l'héritier direct d'aucune autre discipline tout en revendiquant des filiations diverses mais sans en privilégier aucune. Parmi ces filiations, la poésie est très certainement la plus prégnante mais elle n'est pas exclusive, d'autres disciplines comme le théâtre, le rap ou la performance peuvent prétendre être aux origines du slam. Il ne me semble pas utile de procéder à une généalogie du slam, car son histoire se confond avec l'oralité et ses sources apparaissent multiples et universelles. Pourtant l'étymologie du terme slam peut nous éclairer sur son champ d'application sociale, le slam étant avant tout un dispositif, un cadre, un espace temps plutôt qu'une discipline artistique à part entière.

To slam peut signifier en argot américain, appelé aussi *slang* : s'injecter de la drogue (par ailleurs *slamming* est l'équivalent anglais de « *taç* », c'est-à-dire MDMA ou cachet d'ectasy). *Slam* a aussi une connotation sexuelle et désigne un coït violent, une fornication débridée. *Slammer* désigne une prison, une geôle, une « zonzon ». *Slam* renvoie aussi à la notion de compétition, de chelem. Enfin *to slam a door* signifie « claquer une porte » et il existe tout un champ d'utilisation du terme autour de la notion de vitesse, de brutalité d'un mouvement ou d'un geste, ou la tonitruance d'un bruit (*slam-bang*). Comment s'y retrouver dans cette myriade d'acceptions sémantiques ? Peut-être en retenant du terme *slam* qu'il englobe une notion de puissance, de force et d'impact, avec une charge de marginalité, une dimension libidinale et enfin un rapport d'émulation voire de compétition.

- 157 -

Pourtant il existe une histoire « canonique » du mouvement slam et celle-ci s'inscrit dans la tradition de la poésie américaine. Mark Kelly Smith, au début des années quatre-vingts à Chicago, crée la première scène slam dans une taverne : le Green Mill. Pour rompre avec la monotonie des lectures de poésie traditionnelle, il introduit une dimension compétitive à sa démarche : désormais les poètes s'affrontent dans un cadre défini avec une limite de temps, a cappella, sans accessoire, et des points sont attribués. Le poète ayant récolté le plus de points devient le

champion d'une soirée. On voit bien la rupture qu'opère le slam avec les lectures plus conventionnelles de poésie et cette rupture n'est pas seulement une réaction à la scène dominante et universitaire, elle est aussi une alternative à certaines formes de performances issues de la *beat generation*. Les lectures qui ont rendu célèbre Allen Ginsberg, à la galerie Six de San Francisco, n'avaient pas de limite de temps : un poète pouvait lire, pendant plusieurs heures, des textes fleuves et finalement les performances poétiques se résumaient à une succession d'auteurs et d'*égo* sans que le public n'ait vraiment la possibilité de donner son avis ni d'interagir avec le poète, sinon uniquement dans une sorte de confrérie d'initiés avec une dimension familiale assez limitée (Kerouac encourageant Ginsberg, Corso hurlant d'enthousiasme à la lecture de Kerouac etc.). Le slam, tel que Mark Kelly Smith l'a pensé, introduit une dimension participative inédite par l'attribution de note mais aussi par l'introduction du *Spiel of Poetry Slam* (sorte de Table de la Loi du mouvement slam, rédigée par Mark Kelly Smith en vue de sauvegarder l'esprit initial du slam) : c'est au poète de se faire écouter par le public et non au public d'écouter a priori le poète. *C'est* une rupture sans précédent : il est clair que, dès le départ, le slam voulait mettre le poète au niveau du public et sortir de cette complaisance de l'écoute imposée en offrant aux spectateurs la possibilité de réagir, y compris négativement, durant la performance de l'artiste. Dès lors quelle est la différence entre un match de football, un concours d'Eurovision et une scène slam ? Il n'en existe que très peu et c'est tout le génie pragmatique de Mark Kelly Smith de considérer que la poésie peut être une discipline populaire et susciter la même émotion tapageuse qu'une partie de baseball. Les limites d'une telle démarche sont évidentes comme, entre autres, la durée : il est des poèmes qui ne peuvent se condenser en trois minutes (ceci étant rien n'empêche, en théorie, un poète de dépasser le temps qu'il lui est imparti sur scène mais les pénalités restreignent ses chances de remporter la compétition). Il me semble utile de rappeler que le slam prévoit et intègre la possibilité qu'un participant transgresse ses règles et, dans un sens, cette transgression fait partie des enjeux de la compétition. Assumer le risque et se confronter à un public et à un jury dont l'amabilité et le soutien ne sont absolument pas garantis voilà l'essence de la compétition de la slam poésie. Il paraît donc pertinent de s'interroger sur le soubassement culturel qui constitue le fourrier du mouvement slam aux Etats-Unis.

Si en France la tradition de lecture poétique rime souvent avec une forme de confidentialité, le poète lisant ses textes devant d'autres poètes, aux Etats-Unis l'expérience du mouvement beatnik, au contraire, propose la poésie comme une authentique performance et propulse certains poètes aux rangs de stars, susceptibles de drainer un large public lors de lectures devenues mythiques. L'une des pages les plus glorieuses de l'histoire de la poésie contemporaine s'est déroulée le 11 juin 1965 : Allen Ginsberg loue le Royal Albert Hall de Londres et invite plusieurs de ses amis poètes à une gigantesque lecture publique, mêlant incantations exaltées et jaculatoires, poésie politique et provocatrice, et improvisations en tout genre. Le public se presse en masse et on dénombre près de 3000 personnes dans l'assistance. Parmi les poètes, se trouvent Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Ernst Jandl, Adrian Mitchell.

A l'exception notable des spectacles du grand poète bachique Bernard Dimey et de Léo Ferré en France, ce type de réunion poétique ouverte à la foule n'existe pas. Il faut signaler également que les poètes de la *beat generation*,

notamment Bob Kaufman, perpétuent la tradition du jazz poetry que les écrivains de la Harlem renaissance avaient initiée. Ces lectures de poèmes, sur fond de jazz, se faisaient le plus souvent en public – un public d’amateurs de jazz et de noctambules. On devine donc aisément ce qu’au début des années quatre-vingts Mark Kelly Smith, jeune poète avide de bousculer la tradition, doit à ses glorieux aînés de la *beat generation*. Ce qui semble, au fond, essentiel dans le slam, c’est la notion de danger, de prise de risque. Les premières soirées slam à Chicago se déroulent dans des bars interlopes, en pleine nuit, les esprits s’échauffent, le verbe se fait parfois tranchant comme du verre pilé. En France, dès 1995, le premier bar qui organise une soirée slam est un établissement de Pigalle : « Le Club Club », ancien bar à entraîneuses qui accueille des lectures de poésie alternative le samedi soir. La faune des lecteurs, comme des auditeurs, est forcément marginale : beaucoup de toxicomanes plus ou moins repentis, des gouapes, des apaches, des étudiants, des aventuriers, des filles, des mecs. Tout un monde que François Villon n’aurait pas renié, vient chercher dans la poésie orale un supplément de sens et une dose d’adrénaline. Le slam se situe donc d’emblée dans un devenir minoritaire, une langue portée par des poètes déclassés, sans référence pour la plupart, mais investis de la légitimité irréductible de celui qui veut dire le monde et ne pas se contenter de le subir.

Aujourd’hui le slam dans l’Hexagone a gagné en respectabilité et devient synonyme de poésie démocratisée, une sorte de passerelle entre une poésie contemporaine pensée comme ésotérique et une modernité urbaine dont l’expression archétypale serait le rap. Le slam, pour les médias majoritaires, serait finalement un habile compromis entre la brutalité un peu barbare du rap et les inoffensives bluettes de la poésie. Cette vision lénifiante du slam montre en filigrane une confusion reposant sur des poncifs non exempts d’un certain mépris de classe mais elle révèle aussi la difficulté, pour la culture française, de penser une poésie orale qui sorte d’un cénacle d’initiés pour aller se confronter à un plus large public. Le rap hexagonal est souvent mal connu et nombre de journalistes n’hésitent plus à le qualifier de symptôme d’une dégénérescence culturelle, portée par des masses analphabètes, une jeunesse banlieusarde au ban de la société, classe dangereuse et apatride, ennemi intérieur piétinant les humanités classiques. Le slam devient alors une aubaine, un succédané pacifiste du rap, mettant une pincée de Prévert dans la marmite du diable. Faut-il rappeler que le jazz, à l’époque où justement Langston Hughes s’essayait à donner à sa poésie les vibratos d’un orchestre, était assimilé à une sous culture pernicieuse et subversive ? Faut-il rappeler que Prévert était un poète insurgé, anarchiste et que certains de ses poèmes sont d’authentiques brûlots ? Il faut réaffirmer avec force que le rap a fait émerger des textes fabuleux, des innovations langagières d’une étonnante pertinence et que la poésie est tout sauf inoffensive puisqu’elle prétend s’attaquer au corps de la langue et réarticuler le langage pour émanciper l’homme de ce qui l’asphyxie.

Le slam, au fond, ne doit pas être assimilé à une nouvelle forme artistique, il n’est pas un style nouveau, ni vraiment un mouvement ; il est un dispositif de libre expression populaire, un laboratoire langagier et social où la parole permet de renouer avec une certaine organicité des liens sociaux et de rapprocher des individus que seules des affinités électives rapprochent. Le slam est une pratique minoritaire, porteuse de nouveautés et porté par des voix non légitimées, des voix disparates, bègues à force de se vouloir audibles. Si le slam bouleverse la langue, il n’introduit pas de techniques spécifiques mais il donne un écho étrange à la langue, une sorte de réverbération en

plaçant la parole dans un contexte nouveau d'émission. Le slam est donc un dispositif, pour reprendre la définition foucauldienne :

« Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. »

- 160 -

Le slam a trouvé ses lieux de prédilection : bars, théâtres, places publiques. Malgré de larges divergences des règles communes demeurent : prise de parole égale pour tous, volonté de laisser parler celui qui dit mais aussi de redonner son importance à l'auditoire en lui accordant la possibilité d'interagir. Entre ces éléments, ces diseurs qui écoutent, ce public qui murmure, ces verres d'alcool, ces néons, ces egos plus ou moins assurés se forme un agencement aux contours mouvants mais identifiables qu'on peut appeler slam.

Témoignage

Entretien avec Mireille Gansel

par Claude Cazalé Bérard

Cette enquête est l'occasion de rencontrer Mireille Gansel traductrice et poète : sa riche expérience au carrefour de plusieurs langues (vietnamien, anglais, allemand – cet allemand marqué des langues slaves, de l'hébreu, cet allemand Mittel Europa, “supra national” selon les mots de I. Kertesz), son exigeant travail d'écriture, et de réflexion sur la mémoire et l'histoire de divers peuples et cultures – en attentive écoute et, chaque fois que cela pouvait se faire, se rendant sur le terrain et traduisant en étroite collaboration avec des poètes de divers horizons et de situations extrêmes (poètes interdits en RDA, poètes en temps de guerre au Vietnam, poètes et écrivains Juifs survivants...) - peuvent nous éclairer sur les risques et les possibilités de questionnement que sous-tend la thématique que nous avons choisie, et qui n'est pas sans lui poser problème, en raison même de son ambition : comment peut-on prétendre sauver le monde ? Comment les poètes y parviendraient-ils ?

A partir de tant de chemins de poètes de tant d'horizons, Mireille Gansel interroge :

- “Dissident”, n'est-ce pas au fond une manière d'être au monde, de venir au monde avec une profonde et irrépressible exigence intérieure de justice, de liberté, d'empathie – de même ne se forge-t-on pas « poète » au travers d'un dur métier acquis par une longue discipline, et un lent travail, une rigueur d'artisan ?

- Traduire la poésie, traduire en poète, n'est-ce pas toujours une aventure, une prise de risque, un investissement au plan existentiel et un choix éthique, qui engage la responsabilité d'une vie, en réponse à la responsabilité du poète lui-même ? Il s'agit de répondre de chaque mot.

- Etre poète, traducteur de poésie, cet extrême de la langue, n'est-ce pas une certaine manière d'être au monde, de s'y investir, à la fois attentive, créative et responsable, la capacité de recevoir et de répondre, de porter la parole de l'autre tout en l'interprétant humblement sans la transformer, de faire accéder le propre et le singulier à l'universel ? - 161 -

- La recherche du non-dit, la quête d'une vérité dérangeante, la saisie d'un noyau de pensée échappant aux contingences, la reconnaissance des fragilités du monde, un lieu et une mémoire où rencontrer les hommes et les

femmes dans leur différence et leur mystère ?

- N'est-ce pas là ce que le poète peut dire, lui qui désaliène le langage, du moins tant qu'il demeure indépendant des pressions et des conditionnements niveleurs, aussi longtemps qu'il résiste aux séductions d'un pouvoir avide de contrôles, à l'avalissement des compromis et des manipulations, à l'exploitation marchande, à la massification?

- 162 -

- La poésie n'a-t-elle pas un effet résolument antitotalitaire, dans la mesure où l'énergie créatrice qu'elle met en œuvre est irréductible à toute pensée unique, à toute récupération autoritaire ?

C'est, en effet, au poète, à l'artiste, qu'il incombe de faire surgir et de sauvegarder l'« aura », cette « apparition unique d'un lointain aussi proche soit-il » (W. Benjamin).

Plutôt que de "sauver le monde", ne s'agirait-il pas plutôt de travailler humblement, obstinément, jusqu'à l'extrême de la langue et des forces, au partage avec le plus grand nombre d'une parole témoignant pleinement, intensément de « l'humain en l'homme » ?

7 octobre 2009