



Guy Braun, *Équilibre*.
Xylographie.

« Le nom propre de la divine Présence est : Peut-être (*Oulaï*). » (*Tikkouné-ha-Zohar*, 69)

Revue de l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
fondée en 2007

- 2 -

Parmi les membres fondateurs :

Adrien Finck, Henri Meschonnic, Stéphane Mosès, Hélène Péras

Rédaction :

Claude Vigée, Heidi Traendlin, Alfred Dott, Guy Braun, Anne Mounic

Comité :

Régine Blaug, Claude Cazalé Bérard, Jean-François Chiantaretto, Michèle Finck,
Liliane Klapisch-Mosès, Andrée Lerousseau, Sylvie Parizet,
Helmut Pillau, Anthony Rudolf.



Retrouvez *Peut-être* sur Internet : <http://revuepeut-etre.fr>

Les propositions d'articles critiques sont à envoyer à l'adresse suivante : anne.mounic@free.fr

Nous sollicitons nous-mêmes poèmes et proses.

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
Anne Mounic
47 bis, rue Charles Vaillant 77144 Chalifert - France

« Par le truchement d'objets déformés et fantomatiques, arrachés à leur monde organique, privés de substance ou de réalité propre, le rôle métaphysique du symbole dans l'imagination du XIX^e et du XX^e siècles se précise : il fait allusion à l'absence première de toute réalité dans l'existence humaine et dans le langage qui en témoigne, oriente finalement l'esprit vers le néant triomphant dans l'ensemble des expériences terrestres. » Ainsi s'exprime, dans l'introduction à *Révolte et louanges* (1962), la critique que Claude Vigée adresse à la pensée occidentale. Elle n'a pas, à mon sens, perdu sa pertinence. Pour cette raison, nous republions ces lignes importantes qui, à ma connaissance, n'ont pas été rééditées, alors que nombre d'essais recueillis dans *Les Artistes de la Faim* (1960), *Révolte et louanges* et *L'art et le démonique* (1978) furent republiés par Parole et Silence et Orizons entre 2000 et 2008.

Dans ce onzième numéro de *Peut-être*, Helmut Pillau, traduit par Martine Blanché, nous propose une étude comparative de deux œuvres, celle de Claude Vigée et celle de Jean-Paul de Dadelsen. « Dans ce texte, je souhaiterais comprendre dans quelle mesure l'origine alsacienne des deux auteurs a contribué à leur situation particulière au sein de la littérature française. Chacun à sa manière se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cette littérature. » Nous retrouverons plus loin Claude Vigée, avec son dernier poème, traduit ici par Anthony Rudolf, mais, pour l'instant, Michael Edwards, de l'Académie française, nous propose une méditation poétique sur l'œuvre d'Ovide, à partir d'un questionnement pertinent : « Pourquoi certains poètes opposent-ils, depuis peu, poésie et récit ? Comment comprendre, au contraire, le rapport de sympathie qui permet, apparemment depuis le début, à la poésie et au récit d'œuvrer ensemble, chacun selon sa propre vertu ? » Marc Porée, avec Catherine Lanone, Michel Murat et moi-même, nous suggère de considérer dans son ampleur poétique et politique l'art de la nuance. Muriel Baryosher-Chemouny nous entretient des similitudes qui marquent la figure royale dans le monde chinois et l'univers biblique. Nous rendons ensuite hommage, avec Ana-Maria Girleanu-Guichard, Heidi Traendlin et Dunstan Ward, à Hélène Péras, amie de longue date de Claude Vigée.

Enfin, Jean Migrenne nous propose sa traduction de poèmes de Dylan Garcia-Wahl, poète américain qui écrit sous un pseudonyme. Beryl Cathelineau Villatte nous livre ses impressions lors d'un voyage en train entre Paris et Nantes. Nous retrouvons Claude Tournon avec un triptyque à l'eau-forte, *Poursuite*, et nous accueillons Natalie Croiset, sculpteur, dont nous reproduisons aussi quelques dessins. Alfred Dott nous propose, en plus de ses photos, celles de Claude Vigée, qu'il a numérisées. Cette initiative nous permet de revoir Notre-Dame de Paris, photographiée en 1955, en couleur.

Merci à tous les contributeurs et bonne lecture à tous.

Anne Mounic
Chalifert, le 29 avril 2019.



Paris, chevet de Notre-Dame, 1955.
Photographie de Claude Vigée.

Sommaire

« À ceux que mon cœur aime »

Critique du symbolisme moderne
par Claude Vigée

9

« Mon heure sur la terre »

Dichter im Widerstand gegen die Hegemonie der Sprache:
Jean Paul de Dadelsen und Claude Vigée

Poètes en résistance contre l'hégémonie de la langue :

Jean-Paul de Dadelsen et Claude Vigée

par Helmut Pillau,

12

traduit par Martine Blanché

13

Jean-Paul de Dadelsen vu par son neveu Éric de Dadelsen

par Martine Blanché

57

« L'oreille ouverte »

Ovide et le poème-récit

par Michael Edwards,

de l'Académie française

61

Présence de la nuance

Dossier réuni par Marc Porée

(Contributions de Catherine Lanone, Michel Murat,

Marc Porée et Anne Mounic.)

69

Entre ciel et terre : la figure royale à l'aune des conceptions hébraïques et chinoises traditionnelles

par Muriel Baryosher-Chemouny

121

Hommage à Hélène Péras

Le mystère de la vraie joie

par Ana-Maria Girleanu-Guichard

131

Hélène Péras

par Dunstan Ward

135

- 5 -

Numéro 11

2020



peut-être

- 6 -

Hommage à Hélène Péras
par Heidi Traendlin 139

« Le lac de la rosée »

Pourquoi faut-il ?
par Claude Vigée
traduit par Anthony Rudolf 145

Primroses
and other poems
Primevères
et autres poèmes
par Dylan Garcia-Wahl 146
traduit par Jean Migrenne 147

Vu du train....
par Beryl Cathelineau Villatte 159

« Dompter le temps »

Actualités de Claude Vigée et de Peut-être 165
Ont contribué à ce numéro 167
Présentation de l'association 169

« À ceux que mon cœur aime »



peut être

- 8 -



Effeuillage, n° 1.
Photographie d'Alfred Dott.

Marchant sur les traces de Hegel, Jacques Maritain, dans *Creative Intuition in Art and Poetry*, définit la poésie comme « cette communication réciproque entre l'être intérieur des choses et l'être intime du Soi humain, qui est une sorte de divination »¹. La nature et le mode de cette relation sont déterminés par des facteurs historiques, matériels, spirituels, qui influencent à la fois notre prise de conscience des choses et notre connaissance du Soi. Pour la sensibilité moderne, ces agents formateurs semblent être principalement de deux sortes.

Le premier ressortit à la tradition du christianisme augustinien, dont le jansénisme et la doctrine de Calvin sont les surgeons modernes. Elle enseigne la haine du monde et l'éloignement de la nature tentatrice. Par un étrange paradoxe de l'histoire, ce trait typique de l'âme chrétienne occidentale est renforcé sur le plan affectif, à l'aube de la modernité, par le *cogito* cartésien et l'hégémonie d'un moi autonome, qui en résulte. Cette tendance triomphera dans le solipsisme romantique, pendant que la hideur croissante de la vie extérieure, due à la tyrannie des techniques industrielles, à la mécanisation et à la commercialisation de l'existence, provoque un repli plus marqué encore de la sensibilité fuyant son milieu hostile.

L'autre facteur décisif consiste en cette tradition antichrétienne, humaniste et stoïque, qui émerge avec la Renaissance. Sous son aspect idéologique, elle va s'exprimer dans le cartésianisme et l'athéisme du Siècle des Lumières. Du côté de la sensibilité, elle donne naissance au nihilisme universel des dernières cent années. *Candide* est la prophétie des temps modernes. La « mort de Dieu » proclamée par Nietzsche constitue le point d'aboutissement nécessaire de cette évolution spirituelle.

Dans le domaine poétique, l'apparition du symbolisme comme moyen d'expression dominant se rattache étroitement à ces phénomènes historiques.² Par opposition aux mythes ou à l'allégorie, les véritables symboles modernes sont le signe de l'absence ou du non-être de ce qui fut tenu auparavant pour la réalité divine. Ils révèlent l'angoisse induite dans l'âme par l'éloignement d'une divinité transcendante, inapprochable, dépourvue déjà de toute médiation terrestre. Plus tard, à la limite de l'évanouissement de cet absolu céleste, ils dévoilent « la mort de Dieu », la proximité du néant, une transcendance négative. Dès l'instant où une valeur transcendante tend à inverser son signe, le symbole moderne, dans le sens strict du terme, se manifeste en tant qu'expression de cette annihilation spirituelle de l'être.

Ce changement de signe dans la catégorie de l'absolu se situe au commencement de la Renaissance ; il s'affirme dans le langage métaphorique excessif de l'ère Baroque. Par le truchement d'objets déformés et fantomatiques, arrachés à leur monde organique, privés de substance ou de réalité propre, le rôle métaphysique du symbole dans l'imagination du XIX^e et du XX^e siècles se précise : il fait allusion à l'absence première de

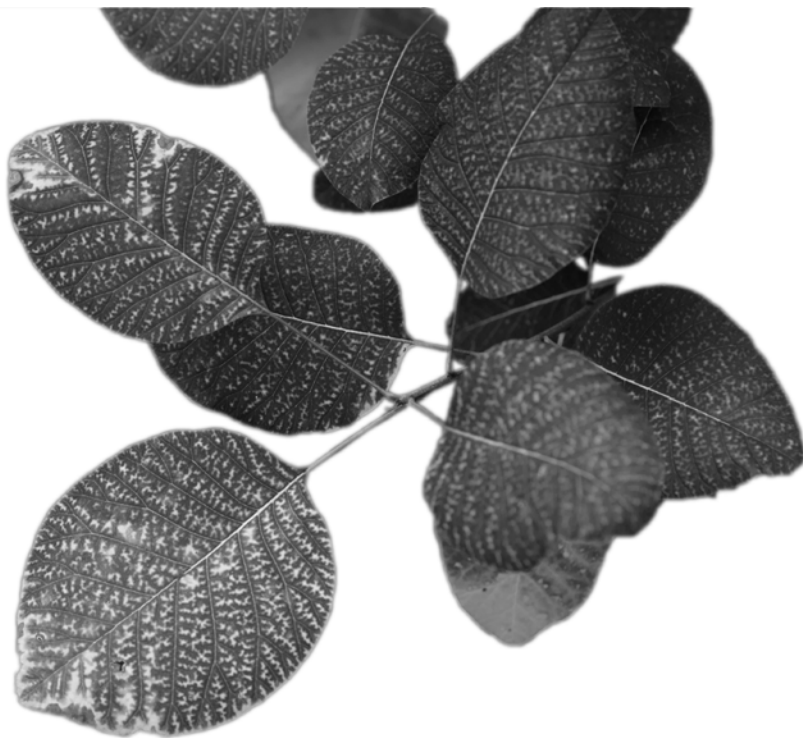
1 Pantheon Books, Bollingen Series, New York, 1953, p. 3.

2 Cf. Claude Vigée, *Les Artistes de la Faim*, essais, Collection « Liberté de l'Esprit », Calmann-Lévy, Paris, 1960.

toute réalité dans l'existence humaine et dans le langage qui en témoigne, oriente finalement l'esprit vers le néant triomphant dans l'ensemble des expériences terrestres.

Le symbolisme moderne est inséparable du nihilisme moderne, dont il accuse le progrès vers le désespoir et l'autodestruction. L'histoire de la poésie moderne en Occident est celle de ce progrès. Elle révèle les tactiques qu'emprunta le moi européen dans le but de le hâter, de l'enrayer, de le sublimer, ou de se distraire de ses tourments. Toutes sortes de réactions à l'expérience crucifiante du vide eurent lieu. Les énumérer en soulignant leurs rapports revient à distinguer les tendances majeures de la poésie occidentale, et à dégager l'unité d'intention profonde qui sous-tend leur apparent désordre.

Introduction à *Révolte et louanges*. Paris : Corti, 1962, pp. 7-8.



Effeuillage, n° 2.
Photographie d'Alfred Dott.

« *Mon heure sur la terre* »



*Dichter im Widerstand gegen die Hegemonie der Sprache:
Jean Paul de Dadelsen und Claude Vigée*

par Helmut Pillau

- 12 -

„[...]es wächst schlafend des Wortes Gewalt“
Hölderlin

Jean- Paul de Dadelsen und Claude Vigée, beide französische Autoren elsässischer Herkunft, sind einander nie begegnet. Schon der frühe Tod Dadelsens im Jahre 1957 verhinderte ein persönliches Kennenlernen. Vigée hat zwar nicht über das Werk seines elsässischen Landsmanns geschrieben, kannte es aber anscheinend gut. In einem Gespräch mit Anne Mounic bringt er seine Bewunderung für Dadelsen zum Ausdruck.¹ Außerdem wirkte er bei einem Rundfunkgespräch über Dadelsen in „France Culture“ am 16. 9. 2005 mit, an dem sich unter anderem auch Baptiste-Marrey, Gérard Pfister und Anne Dadelsen, eine Tochter des Autors, beteiligten. Während Dadelsen seit 1941 eng mit Albert Camus befreundet war, entwickelte sich eine freundschaftliche Beziehung zwischen Vigée und Camus in den Jahren 1955-1958.² Ihre Nähe zu Camus bringt sie einander zumindest indirekt ein wenig näher.

Im Folgenden möchte ich mir Klarheit darüber verschaffen, welche Rolle die elsässische Herkunft der beiden Autoren für ihre Sonderstellung innerhalb der französischen Literatur spielt. Auf je ihre Weise befinden sie sich zugleich innerhalb und außerhalb dieser Literatur. Ich meine damit auch, dass sie sich durch ihre literarische Praxis als Häretiker eines nach wie vor mächtigen Dogmas, nämlich desjenigen der Nationalliteratur, erweisen. – Der erste Teil der Untersuchung beschränkt sich auf Dadelsen. Im zweiten Teil sollen beide Autoren zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Über das Werden eines nichtliterarischen Dichters. Zu den Briefen von Jean-Paul de Dadelsen an seinen Onkel Éric

1.

Jean-Paul de Dadelsen gehört zu den Dichtern, die nicht recht einzuordnen sind und deswegen gern übersehen werden. In dieser Beziehung erweist er sich als ein typisch elsässischer Dichter, denn vielen anderen Kollegen aus dem Elsass ergeht es in Frankreich nicht anders. Jean-Paul Sorg, ein namhafter Autor im Elsass, beklagt, dass Dadelsen in keiner französischen Literaturgeschichte gewürdigt wird.³ Dazu steht in einem seltsamen Gegensatz die Wertschätzung, die er bei vielen prominenten französischen Autoren genießt. An erster Stelle wäre sein enger Freund Albert Camus zu nennen, der nach dem frühen Tod Dadelsens im Jahre 1957 dessen Werk herausgeben wollte, was aber durch seinen

1 „Il [Guillevic] me parlait de Dadelsen que je n'ai jamais connu, mais que j'admire.“ In: Claude Vigée: „Mélancolie solaire“. Nouveau essais, cahiers, entretiens inédits, poèmes (2006-2008), S. 120.

2 Claude Vigée äußert sich über sein Verhältnis zu Albert Camus in einem Gespräch mit Anne Mounic. In: „Mélancolie solaire“ (wie Nr. 1), S. 121 und 125- 126. Vgl. auch: Claude Vigée: „La quête de la lumière cachée dans la pensée poétique d'Albert Camus.“ In: Claude Vigée: „Le passage du vivant“. Paris: Parole et Silence 2001, S. 46-55.

3 Jean-Paul Sorg: „Jean-Paul de Dadelsen (1913 – 1957), „Le soir n'apporte rien “. In: *Revue Alsacienne de Littérature* N° 100, 4e semestre 2007, S. 79.

*Poètes en résistance contre l'hégémonie de la langue :
Jean-Paul de Dadelsen et Claude Vigée*

par Helmut Pillau

« [...]es wächst schlafend des Wortes Gewalt »
(Hölderlin)

Jean-Paul de Dadelsen et Claude Vigée, auteurs français d'origine alsacienne tous deux, ne se sont jamais rencontrés. La mort prématurée de Dadelsen en 1957 les a empêchés de se connaître personnellement. Vigée n'a certes jamais rien écrit sur l'œuvre de son compatriote alsacien, mais il la connaissait bien, semble-t-il. Dans un entretien avec Anne Mounic, il exprime son admiration pour Dadelsen.¹ Il a participé par ailleurs à une conversation radiophonique au sujet de Dadelsen sur « France Culture » le 16. 9. 2005, à laquelle ont aussi pris part, entre autres, Baptiste-Marrey, Gérard Pfister et Anne Dadelsen, une des filles de l'auteur. Alors que Dadelsen était un ami proche d'Albert Camus dès 1941, une relation amicale entre Vigée et Camus ne s'est développée que dans les années 1955-1958.² Leur proximité avec Camus a contribué à les rapprocher, au moins indirectement.

Dans ce texte, je souhaiterais comprendre dans quelle mesure l'origine alsacienne des deux auteurs a contribué à leur situation particulière au sein de la littérature française. Chacun à sa manière se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cette littérature. Je veux dire par là également, qu'à travers leur pratique littéraire, ils se révèlent être des hérétiques face à un dogme toujours puissant, celui de la littérature nationale. – La première partie de cette analyse se limite à Dadelsen. Dans la seconde, les deux auteurs seront mis en relation.

Devenir un poète non-littéraire. Au sujet des lettres de Jean-Paul de Dadelsen à son oncle Éric

1.

Jean-Paul de Dadelsen fait partie des poètes qu'il est difficile de classer et que l'on a donc tendance à ignorer. En cela, il est un poète alsacien typique, car c'est le sort de beaucoup de ses collègues alsaciens en France. Jean-Paul Sorg, auteur alsacien renommé, regrette que Dadelsen ne soit mis à l'honneur dans aucune histoire de la littérature française.³ Cela contraste étrangement avec l'estime dont il jouit auprès de nombreux auteurs français célèbres. On peut citer en premier lieu son proche ami Albert Camus, qui après la mort prématurée de Dadelsen en 1957, a voulu publier son œuvre ; sa propre mort trois ans plus tard l'en a empêché. À côté de Camus, Denis de Rougemont, Henri

¹ « Il [Guillevic] me parlait de Dadelsen que je n'ai jamais connu, mais que j'admire. » In Claude Vigée: *Mélancolie solaire*. Nouveaux essais, cahiers, entretiens inédits, poèmes (2006-2008). Paris : Orizons, 2008, p. 120.

² Claude Vigée s'exprime sur son rapport avec Albert Camus dans une interview avec Anne Mounic. In *Mélancolie solaire*, op.cit., pp. 121 et 125-126. Voir aussi : Claude Vigée: « La quête de la lumière cachée dans la pensée poétique d'Albert Camus. » In Claude Vigée : *Le passage du vivant*. Paris : Parole et Silence 2001, pp. 46-55.

³ Jean-Paul Sorg : « Jean-Paul de Dadelsen (1913-1957), « Le soir n'apporte rien ». In *Revue Alsacienne de Littérature* n° 100, 4e semestre 2007, p. 79.

eigenen Tod drei Jahre später verhindert wurde. Neben Camus gehören noch Denis de Rougemont, Henri Thomas, Jacques Brenner und Claude Vigée zum Kreis seiner Verehrer; auch Salvador de Madriga und Max Rychner, der Schweizer Literaturkritiker, wären noch zu nennen. Baptiste-Marrey, ein sehr guter Kenner von Dadelsens Werk und Herausgeber von Texten des Dichters, meint: „[...] Dadelsen est resté étranger à toute une tradition française.“⁴

Grob mag dies damit zu erklären sein, dass Dadelsen, 1913 im gerade noch deutschen Straßburg geboren, trotz seiner perfekten französischen Sozialisierung und seines Bekenntnisses zu Frankreich doch auch tief von der deutschen Kultur und vom deutschen Protestantismus durchdrungen war. Obwohl er nur französisch schrieb und nicht, wie es ihm möglich gewesen wäre, in Deutsch oder im elsässischen Dialekt, entfaltete sich doch sein Schreiben aus einer scharfen Opposition zu Prämissen der französischen Literatur. Wenn ich mich nun seinen in dieser Hinsicht sehr aufschlussreichen Briefen an seinen Onkel Éric zuwende, möchte ich mir Klarheit verschaffen über das Werden und das Profil dieses eigensinnigen Dichters.⁵

Die Briefe, die Dadelsen von 1929 bis 1936, also im Alter von sechzehn bis dreiundzwanzig Jahren, an seinen Onkel schreibt, drehen sich großenteils um seine dichterischen Versuche. Davon zeugen nicht nur Ankündigungen, sondern auch viele, in die Briefe eingestreute Gedichte. Er versteht dies aber nicht als Vorbereitung einer literarischen Karriere. Der Onkel gilt ihm offensichtlich als die geeignete Person dafür, sich mit seinen tieferen Neigungen zu offenbaren. Ohne von diesem Bedürfnis nach einem dichterischen Ausdruck zu wissen, würden sein Onkel und seine Familie ihn ja gar nicht richtig kennen. Dass seine poetischen Aktivitäten insofern privat bleiben, ist aber nicht nur auf seine Bescheidenheit, sondern auch auf prinzipielle Überzeugungen zurückzuführen. Auffällig ist, wie wichtig ihm diese Stellungnahmen sind. Der Wert einer Dichtung hängt ihm zufolge davon ab, ob sie einer inneren Notwendigkeit entspringt. Sie ist so subjektiv, gar intim, dass sie andere befremden müsste. Als Dichter gibt man sich nach Dadelsen eine Blöße, die den gesellschaftlichen Konventionen widerspricht. Dadelsen geht sogar so weit, den Drang zu dichten mit einer Krankheit oder einem peinlichen Geheimnis zu vergleichen: „[...] je voudrais cacher ma vie profonde de poète, mon besoin d’écrire comme on cache une maladie, une tare secrète.“⁶ Ein Dichter fällt nach Dadelsen deswegen aus dem gesellschaftlichen Rahmen, weil er seine Aktivitäten im Grunde nicht unter Kontrolle hat. Dadelsen bezeichnet ihn als Besessenen („obsédé“)⁷. Der Dichter schreibt nicht, weil er es wollte, sondern weil er nicht anders kann. Seine Tätigkeit als eine spezielle Art von Beruf mit entsprechenden Pflichten zu verstehen, hieße gerade, sie gründlich misszuverstehen. Wenn ein Dichter demnach nur sporadisch produzierte oder ganz verstummte, so zeugte dies nicht von seiner Unzuverlässigkeit, sondern von seiner Integrität. So legt Dadelsen Wert darauf, den Dichter: „le poète“ so weit wie möglich von seiner gesellschaftlichen Einordnung zu suspendieren. Er registriert gerade in der französischen Kultur die Tendenz, die nonkonformen Aktivitäten eines Dichters durch seine offizielle Würdigung zu entschärfen. Man bekommt ihn in die Hand, indem man ihn als „homme de lettres“ oder „littérateur“⁸ zur gesellschaftlichen Respektsperson befördert.

Wenn Dadelsen mit siebzehn Jahren in seinem Brief an den Onkel vom 21. 1. 1930 die Inkommensurabilität seiner dichterischen Aktivitäten mit der Kontinuität beruflicher Aktivitäten hervorhebt, so scheint er damit auch

4 Baptiste-Marrey: „Postface. Jean-Paul de Dadelsen vingt ans compagnonnage“. In: Jean-Paul de Dadelsen: „Goethe en Alsace et autres textes“. Cognac: Le temps qu’il fait 1982, S. 103.

5 Jean-Paul de Dadelsen: „La beauté de vivre“. *Poèmes et lettres à l’oncle Éric*. Témoignages de Nathan Katz, Erik Jung (l’oncle Éric) et Christian Lutz. Préface de Gérard Pfister. Paris-Orbey: Arfuyen 2013.

6 Ebd., S. 102 (26. 8. 1930).

7 Ebd. S. 93 (27. 1. 1930).

8 Ebd.

Thomas, Jacques Brenner et Claude Vigée font partie du cercle de ses admirateurs ; on pourrait citer également Salvador de Madriga et Max Rychner, critique littéraire suisse. Baptiste-Marrey, grand connaisseur de l'œuvre de Dadelsen, qui a publié des textes du poète, affirme : « [...] Dadelsen est resté étranger à toute une tradition française. »⁴

On pourrait expliquer cela en gros par le fait que Dadelsen, né en 1913 dans un Strasbourg encore allemand, a été, malgré sa parfaite socialisation française et sa prise de position pour la France, profondément imprégné de culture allemande et de protestantisme allemand. Bien qu'il n'eût écrit qu'en français et non, comme il aurait pu le faire, en allemand ou en dialecte alsacien, son écriture s'est développée en nette opposition aux canons de la littérature française. En me tournant, à ce sujet, vers les lettres révélatrices adressées à son oncle Éric, j'aimerais mieux comprendre le devenir et le profil de ce poète original.⁵

Les lettres que Dadelsen écrit à son oncle de 1929 à 1936, donc entre seize et vingt-trois-ans, tournent essentiellement autour de ses tentatives d'écriture poétique. En témoignent non seulement ses déclarations, mais aussi beaucoup de poèmes insérés dans ses lettres. Mais il n'y voit pas une préparation à une carrière littéraire. Son oncle lui semble être la personne adéquate à qui révéler ses profondes inclinations. Sans connaître ce besoin d'expression poétique, son oncle et sa famille ne sauraient pas vraiment qui il est. Que ses activités poétiques soient restées privées, n'est pas dû qu'à sa modestie, mais aussi à des convictions de principe. Il est frappant de voir à quel point ses prises de position sont importantes pour lui. Une œuvre poétique n'a de valeur selon lui que si elle naît d'une nécessité intérieure. Elle est si subjective, voire intime, qu'elle ne peut que surprendre. Selon Dadelsen, un poète se met à nu, ce qui contrevient aux conventions de la société. Dadelsen va même jusqu'à comparer le besoin d'écrire de la poésie à une maladie ou à un secret honteux : « [...] je voudrais cacher ma vie profonde de poète, mon besoin d'écrire comme on cache une maladie, une tare secrète. »⁶ Un poète sort selon Dadelsen du cadre social, car en fait, il ne contrôle pas ses activités. Dadelsen le considère comme un « obsédé »⁷. Le poète n'écrit pas parce qu'il le veut, mais parce qu'il ne peut pas faire autrement. Ce serait faire une erreur fondamentale de considérer son activité comme un métier particulier avec ses propres obligations. Par conséquent, si un poète ne produisait que de façon sporadique ou se réfugiait dans un silence total, cela ne serait pas le signe de son manque de sérieux, mais de son intégrité. Aussi, Dadelsen attache de l'importance à ce que « le poète » se détache autant que possible de sa place dans la société. Il constate justement dans la culture française une tendance à déminer les activités non-conformes d'un poète en le célébrant officiellement. On arrive à le contrôler en le promouvant respectable « homme de lettres » ou « littéraire »⁸.

Lorsque Dadelsen souligne à dix-sept ans, dans une lettre à son oncle du 21.1.1930, l'incompatibilité entre ses activités poétiques et la continuité des activités professionnelles, il semble pronostiquer inconsciemment le déroulement

4 Baptiste-Marrey, « Postface ». Jean-Paul de Dadelsen vingt ans de compagnonnage ». In Jean-Paul de Dadelsen, *Goethe en Alsace et autres textes*. Cognac : Le temps qu'il fait, 1982, p. 103.

5 Jean-Paul de Dadelsen : *La beauté de vivre*. Poèmes et lettres à l'oncle Éric. Témoignages de Nathan Katz, d'Erik Jung (l'oncle Éric) et Christian Lutz. Préface de Gérard Pfister. Paris-Orbey : Arfuyen, 2013.

6 *Ibid.*, p. 102 (26. 8. 1930).

7 *Ibid.* p. 93 (27. 1. 1930).

8 *Ibid.*

unbewusst die diskontinuierliche Verlaufsform seiner eigenen Karriere als Dichter zu prognostizieren: „Je ne veux pas être homme de lettres. Je veux simplement écrire quand cela m’est nécessaire. Le poète n’est qu’un obsédé qui crie de temps en temps ce qu’il ne peut plus taire. Ce n’est pas un littérateur.“⁹

Dadelsen zuckt also vor den respektheischenden Titeln „écrivain“, „littérateur“ und „homme de lettres“ zurück, weil sie ihm wie eine Bedrohung für seine dichterische Spontaneität vorkommen. Desgleichen fürchtet er, innerhalb literarischer Schulen bloß gegängelt zu werden.¹⁰ Er will kein „écrivain“ sein, kann aber auch nicht vom „écrire“¹¹ lassen. Durch die Dynamik des Schreibens meint er, die gesellschaftliche Rolle des Schriftstellers aufsprengen zu können. „Littérature“ und ein Schreiben aus innerer Notwendigkeit sind für ihn zweierlei. So wird die Antithese von „littérature“ und „poésie“ zu einem Leitmotiv seiner Briefe an den Onkel.

Dichtung ist nach Dadelsen nicht planbar. Deswegen kann es ihr guttun, sie erst einmal bei Seite zu lassen, statt sie zum Mittelpunkt seines Lebens zu machen. Dadelsen hält also nichts von den Dichtern, die primär für ihr Werk leben. Sie betrügen sich selbst, wenn sie die Ereignisse in ihrem Leben von vornherein unter dem Aspekt ihrer dichterischen Verwertbarkeit betrachten. Für einen Irrweg hält es Dadelsen, der eigenen Vitalität durch die ästhetische Veredlung ihre Bedrohlichkeit nehmen zu wollen. Die Vitalität und die Kunst kämen dabei zu kurz. In seinem Gedicht zur Geburt von Jean-Louis Hoffet warnt Dadelsen davor, das Leben vermeintlich höheren Zwecken unterzuordnen. So würden das Leben und letztlich wohl auch jene höheren Zwecke verraten werden: „Ne juge point la vie: elle est bonne, puisqu’elle t’est donnée. Marche dans le chemin qui t’est fixé: tu n’es libre que d’avoir de la bonne volonté. Accuse-toi de tes malheurs. Ne crois point ceux qui salissent la vie selon ce qu’ils disent leur expérience de vivre. C’est l’expérience de leur faiblesse et de leur lâcheté. Ils insultent les dieux toujours vivants.“¹²

Charakteristisch für Dadelsen, den werdenden Dichter, ist also, dass ihm mit der Entdeckung seiner dichterischen Begabung zugleich die Zweischneidigkeit dieser Begabung bewusst wird. Das Hochgefühl dieser Entdeckung könnte ihn dazu bringen, sich für etwas Besonderes zu halten. Auf diese Weise würde er sich aber nicht nur den anderen und dem Leben entfremden, sondern auch seiner Dichtung die Kraft entziehen. Um sich diese Kraft zu bewahren, müsste er auch von sich selbst als Dichter absehen können: „Il faut vivre comme si on ne voulait pas écrire.“¹³ Nur wenn er wie alle anderen lebte und sich als Dichter vergäße, könnte er auch überzeugend dichten: „Il faut vivre – là est l’essentiel – sa pauvre vie, comme chacun.“¹⁴ Dieser Logik zufolge würde Dadelsen also mehr für die Dichtung tun, wenn er sich seinem Hobby, den Autos und deren Reparatur widmete, statt sich für das Schaffen großer Werke aufzuopfern.¹⁵

Überraschend ist, dass Dadelsen an dieser Stelle zu einem deutschen Wort: „Erlebnis“ greift. Anscheinend meint er die Grenze zwischen Frankreich und Deutschland passieren zu müssen, um aus dem Bannkreis der „littérature“ herauszukommen: „Ce qu’il faut avoir c’est le *Erlebnis* sans lequel on n’écrit que de la littérature.“¹⁶ Im „Erlebnis“ – analog „Ereignis“ – ballt sich das Leben so zusammen, dass man davon überwältigt wird. Dieses Wort erfasst also den

9 Ebd.

10 Ebd., S. 92 („Vivre ma vie au-delà des écoles littéraires, au-delà de la littérature.“)

11 Ebd., S. 91.

12 Ebd., S. 165 (1934).

13 Ebd., S. 92 (27. 1. 1930).

14 Ebd.

15 Dadelsen: „De travailler avec mes mains, de connaître les autres gens, et non pas les gens de cerveau, mais les gens vraiment humains. C’est pourquoi je suis si souvent au garage.“ Ebd., S. 102 (6. 8. 1930). Vgl. auch: Nathan Katz: „Souvenirs sundgauviens“, Ebd., S. 44; vgl. auch das Photo mit Dadelsen, das Auto seines Vaters reparierend, zusammen mit seinem jüngeren Bruder Guy. In: *Saisons d’Alsace*, printemps 1962, N°. 2, S. 151.

16 Ebd. (Nr. 5), S. 92.

discontinu de sa propre carrière de poète : « Je ne veux pas être homme de lettres. Je veux simplement écrire quand cela m'est nécessaire. Le poète n'est qu'un obsédé qui crie de temps en temps ce qu'il ne peut plus taire. Ce n'est pas un littérateur. »⁹ Dadelsen est effrayé par les titres respectables d'« écrivain », de « littérateur » et d'« homme de lettres » car il y voit une menace pour sa spontanéité poétique. De même, il craint d'être tenu en laisse par des écoles littéraires.¹⁰ Il ne veut pas être un « écrivain », mais ne peut pas s'empêcher d'« écrire »¹¹. Il pense pouvoir faire exploser le rôle de l'écrivain dans la société par la dynamique de l'écriture. La « littérature » et une écriture née d'une nécessité intérieure sont pour lui deux choses distinctes. Ainsi, l'opposition entre « littérature » et « poésie » devient un fil directeur de ses lettres à son oncle.

L'écriture poétique n'est pas prévisible, selon Dadelsen. Il peut donc être utile de la laisser provisoirement de côté, au lieu de la placer au centre de sa vie. Dadelsen n'a aucune estime pour les poètes qui vivent avant tout pour leur œuvre. Ils se trompent eux-mêmes en ne voyant d'emblée les événements de leur vie que sous l'angle de leur exploitation poétique. Dadelsen considère comme une erreur de vouloir ôter à sa propre vitalité son aspect menaçant à travers l'ennoblissement esthétique. La vitalité et l'art auraient tout à y perdre. Dans son poème à l'occasion de la naissance de Jean-Louis Hoffet, Dadelsen prévient du danger de placer la vie au-dessous d'objectifs prétendument supérieurs. On trahirait ainsi, et la vie et finalement ses objectifs supérieurs. « Ne juge point la vie : elle est bonne, puisqu'elle t'est donnée. Marche dans le chemin qui t'est fixé : tu n'es libre que d'avoir de la bonne volonté. Accuse-toi de tes malheurs. Ne crois point ceux qui salissent la vie selon ce qu'ils disent leur expérience de vivre. C'est l'expérience de leur faiblesse et de leur lâcheté. Ils insultent les dieux toujours vivants. »¹² Ce qui caractérise Dadelsen, le poète en devenir, c'est que la découverte de son talent poétique s'accompagne de la prise de conscience que ce talent est à double tranchant. L'enthousiasme de cette découverte aurait pu le conduire à se sentir supérieur. Mais ainsi, il serait non seulement devenu étranger aux autres et à la vie, mais il aurait privé sa poésie de toute force. Pour conserver cette force, il devait pouvoir ne pas se considérer comme poète : « Il faut vivre comme si on ne voulait pas écrire. »¹³ Ce n'est qu'en vivant comme les autres et en oubliant d'être poète qu'il pouvait écrire de façon convaincante : « Il faut vivre – là c'est l'essentiel – sa pauvre vie, comme chacun. »¹⁴ Selon cette logique, Dadelsen aurait fait davantage pour la poésie en se consacrant à son hobby, les voitures et leur réparation, qu'en se sacrifiant à la création de grandes œuvres.¹⁵

Il est étonnant que Dadelsen utilise là le mot allemand « Erlebnis » (« expérience vécue »). Il pense visiblement devoir passer la frontière entre la France et l'Allemagne pour échapper à l'influence de la « littérature » : « Ce qu'il faut avoir c'est le *Erlebnis* sans lequel on n'écrit que de la littérature. »¹⁶ Dans « l'expérience vécue » – synonyme d'« événement » – la vie se concentre au point de nous dominer. Ce mot désigne donc le moment où la vie prend le dessus sur la volonté

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 92 (« Vivre ma vie au-delà des écoles littéraires, au-delà de la littérature. »)

11 *Ibid.*, p. 91.

12 *Ibid.*, p. 165 (1934).

13 *Ibid.*, p. 92 (27. 1. 1930).

14 *Ibid.*

15 Dadelsen : « De travailler avec mes mains, de connaître les autres gens, et non pas les gens de cerveau, mais les gens vraiment humains. C'est pourquoi je suis si souvent au garage. » in *ibid.*, p. 102 (6. 8. 1930). Voir aussi : Nathan Katz : « Souvenirs sundgauviens », *ibid.*, p. 44 ; voir aussi la photo de Dadelsen, réparant la voiture de son père, en compagnie de son jeune frère Guy. In *Saisons d'Alsace*, printemps 1962, n° 2, p. 151.

16 *Ibid.* (n°5), p. 92.

Moment, in dem das Leben gegenüber dem menschlichen Wollen die Oberhand gewinnt. Vielleicht fürchtet Dadelsen, dass der Vorrang des Lebens, der ihm so sehr am Herzen liegt, nur Lippenbekenntnis bliebe, wenn er ihn allein im Kontext der französischen Kultur mit ihrer sich aufspreizenden „littérature“ formulierte. Diese soll sich eben nicht zum eigentlichen Zweck des Lebens aufschwingen können: „Écrire c'est quelque chose à côté de la vie, [...]“¹⁷.

Dichtung wird nach der Meinung Dadelsens in dem Maße hohl, wie sie sich selbst allzu wichtig nimmt. Sie mag dann zwar im Augenblick durch ihre formale Brillanz und sprachliche Eleganz beeindrucken, berührt aber letztlich nicht weiter. Dadelsen spricht verächtlich von „grands mots vides“¹⁸ und nennt auch die Dichter, die ein „professeur de lettres“ angeblich bevorzugt: „[...]de Heredia, de Coppée, de Lamartine, de Corneille et d'autres littérateurs de même sauce.“¹⁹ Rimbaud und Baudelaire konfrontiert er – ziemlich voreilig – mit einem solchen Literaturprofessor.²⁰ Gérard Pfister, der Herausgeber des Buches mit den Briefen Dadelsens, weist in seinem Vorwort darauf hin, wie sich der Dichter später durch Anregungen unterschiedlicher Nationalliteraturen, seinen Sinn für das Konkrete und die Verschränkung gegensätzlicher Stilformen vom „conformisme *lamartino-parnassien*“²¹ befreit. Aus den Briefen Dadelsens an seinen Onkel geht aber auch hervor, dass sich sein Widerwille gegen die „littérature“ mit Selbstkritik paart. Anscheinend musste er bei seinen eigenen dichterischen Versuchen aufpassen, nicht seinerseits in die Bahn jenes „conformisme“ zu geraten. Förderlich dafür konnte auch sein, den Umgang mit Karrieristen und Intellektuellen sowie alles Elitäre²² zu meiden. Stattdessen wollte er lieber mit einfachen Leuten wie insbesondere Bauern umgehen. Davon sollte auch seine Dichtung profitieren: „Une trop grande intelligence n'est pas utile à un bon poète.“²³

Pfister kommt in seinem Vorwort auch recht ausführlich auf den Dichter Guillevic zu sprechen, der, in der Bretagne geboren, damals im Elsass lebte. Wichtig wird er nach Pfister in diesem Zusammenhang deswegen, weil er als Dichter prinzipiell ähnliche Ziele verfolgte wie Dadelsen. Guillevic wurde 1907 geboren, war also sechs Jahre älter als Dadelsen. Pfister versucht die gewisse Konvergenz ihrer Bestrebungen zu veranschaulichen, indem er Zitate aus Texten beider aus dem Jahre 1929 einander gegenüberstellt.²⁴ Offenbar geht es ihnen darum, durch einen harten Bruch mit bislang tonangebenden Schreibweisen in der französischen Literatur ihren eigenen Weg zu finden. Einig sind sie sich in ihrer Aversion gegenüber einem Schreiben, dem es vor allem um die Hervorkehrung seiner Brillanz auf Kosten der behandelten Dinge geht. Der Triumph, die Dinge ästhetisch bezwungen zu haben, wird zur Hauptsache. So hat nach Guillevic der reguläre Vers die Funktion, eine „sphère factice“²⁵ zu stiften. Dadelsen seinerseits wirft der bislang tonangebenden Literatur vor, das Gefühlte und Erlebte nur als Rohstoff zur Demonstration sprachlicher Meisterschaft gelten zu lassen. Er wettet gegen „tous les cris de livre, toutes fausses larmes et les joies artificielles.“²⁶

Wenn Pfister die Übereinstimmung der Bestrebungen von Guillevic und Dadelsen herausstreicht, geht es ihm nicht nur um den Aufweis einer objektiven Konvergenz. Dadelsen kannte ja die Ansichten von Guillevic und betrachtete ihn wie auch - und insbesondere - Nathan Katz als Vorbilder. Ihnen vor allem hatte er es zu verdanken, wenn er sich von

17 Ebd.
 18 Ebd., S. 92.
 19 Ebd.
 20 Ebd.
 21 Ebd., S. 31.
 22 Ebd., S. 93.
 23 Ebd., S. 94.
 24 Ebd., S. 18-19.
 25 Ebd., S. 18.
 26 Ebd., S. 18.

humaine. Dadelsen craint peut-être que la prééminence de la vie, qui lui tient tant à cœur, ne serait qu'une affirmation du bout des lèvres s'il ne la formulait que dans le contexte de la culture française et de la superbe de sa « littérature ». Celle-ci ne doit justement pas devenir le but-même de la vie : « Écrire c'est quelque chose à côté de la vie, [...] »¹⁷.

La poésie deviendrait creuse en se prenant trop au sérieux, selon Dadelsen. Elle pourrait certes impressionner un instant par son éclat formel et son élégance littéraire, mais ne saurait émouvoir en fin de compte. Dadelsen parle avec mépris des « grands mots vides »¹⁸ et cite aussi les poètes qu'un « professeur de lettres » semble préférer : « [...] de Heredia, de Coppée, de Lamartine, de Corneille et d'autres littérateurs de même sauce. »¹⁹ Il oppose Rimbaud et Baudelaire – un peu à la légère – à un tel professeur de lettres.²⁰ Gérard Pfister, qui a publié les lettres de Dadelsen, montre dans la préface de ce livre comment le poète a, sous l'influence de diverses littératures nationales, libéré du « conformisme lamartino-parnassien »²¹ son sens du concret et de l'imbrication de formes stylistiques contraires. Mais il ressort aussi des lettres de Dadelsen à son oncle que son aversion de la littérature va de pair avec l'autocritique. Visiblement, il lui avait fallu faire attention dans ses propres tentatives poétiques de ne pas emprunter lui-même la voie de ce conformisme. Il pouvait être profitable d'éviter la fréquentation de carriéristes, d'intellectuels et de tout élitisme.²² Il préférerait au contraire fréquenter des gens simples, particulièrement des paysans. Sa poésie devait aussi en profiter : « Une trop grande intelligence n'est pas utile à un bon poète. »²³

Pfister évoque également très largement dans sa préface le poète Guillevic, né en Bretagne, qui vivait à cette époque-là en Alsace. Il est important pour Pfister dans ce contexte, car en tant que poète, il poursuivait absolument les mêmes buts que Dadelsen. Guillevic était né en 1907, il avait donc six ans de plus que Dadelsen. Pfister essaie de montrer une certaine convergence de leurs aspirations, en confrontant des citations tirées de textes de l'année 1929.²⁴ Ils cherchent visiblement à trouver leur propre voie en rompant brutalement avec les styles qui dominaient jusque-là en littérature française.

Ils se rejoignent dans leur aversion par rapport à une écriture qui met en avant son élégance aux dépens des choses traitées. Le sentiment de triomphe d'avoir dompté les choses par l'esthétique devient l'essentiel. Selon Guillevic, le vers régulier a ainsi pour fonction de créer « une sphère factice »²⁵. Dadelsen reproche de son côté à la littérature jusque-là dominante, de ne voir dans ce qui est ressenti et vécu que la matière première pour démontrer sa maîtrise de la langue. Il peste contre « tous les cris de livre, toutes fausses larmes et joies artificielles »²⁶.

Quand Pfister souligne la concordance des aspirations de Guillevic et Dadelsen, il ne tient pas seulement à démontrer une convergence objective. Dadelsen connaissait les opinions de Guillevic et le considérait comme un modèle

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 92.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 31.

22 *Ibid.*, p. 93.

23 *Ibid.*, p. 94.

24 *Ibid.*, pp. 18-19.

25 *Ibid.*, p. 18.

26 *Ibid.*, p. 18.

der Hegemonie der „littérature“ – für Dadelsen das Synonym für eine kulturell legitimierte Immunisierung gegenüber der Realität – zu befreien vermochte.

Dadelsen und Guillevic wehren sich gegen die Tendenz der Sprache, gegenüber den Dingen zu dominieren. Dichter wären sie erst dann, wenn sie sich nicht mehr wie viele andere in der französischen Literatur von dieser Tendenz verführen ließen. Die Genugtuung darüber, die Dinge durch ihre brillante Formulierung in den Griff bekommen zu haben, täuscht darüber hinweg, sie damit gerade zu opfern. Der Dichter selbst mit seinem Schöpferstolz würde sich dann an die Stelle der Dinge setzen.

Guillevic und Katz werden für Dadelsen deswegen so wichtig, weil sie ihm diese Gefahr ständig vor Augen halten. Dass ihn nur eine „poésie plus simple“²⁷ vor einer Verflüchtigung der Dinge in einem klangvollen Wortschwall zu bewahren vermag, machen sie ihm klar. So werden „simplicité und „humilité zu Schlüsselworten seiner Poetik.²⁸ Wenn sich die Dinge gegenüber der Sprache durchgesetzt haben, gewinnen sie eine vitale Präsenz, die man ihnen vorher gar nicht zugetraut hatte. Guillevic demonstriert dies gern anhand der Steine, etwa der Menhire aus seiner bretonischen Heimat.²⁹

Der junge Dadelsen pflegte einen intensiven persönlichen Umgang mit Nathan Katz. Wenn Katz seine Gedichte in der Mundart seiner Heimat, des Sundgaus, schrieb, so implizierte dies eine Abkoppelung von der repräsentativen französischen Literatur. Eine Orientierung an Paris, unabdingbar für eine literarische Karriere im nationalen Rahmen, war von vornherein ausgeschlossen.³⁰ Auch in dieser Hinsicht demonstrierte Katz dem jungen Dadelsen, was „humilité“ bedeutete. Die Verwendung des Dialekts lief darauf hinaus, sich in der Dichtung auf alltägliche, elementare und existenzielle Erfahrungen zu konzentrieren. Wie der Text, den der junge Dadelsen über seinen Freund Katz geschrieben hat, zeigt, war Dadelsen dies wohl bewusst. Er rühmte die „simplicité“ und „humilité“ dieses Dichters – Werte, mit denen er sich ja identifizierte.³¹ Obwohl Dadelsen den elsässischen Dialekt beherrschte – wie auch das Hochdeutsche – und er einige Gedichte von Katz ins Französische übersetzte³², schrieb er selbst keines seiner Gedichte im Dialekt.

2.

Wenn man einen Blick auf den Lebenslauf Dadelsens wirft, käme man schwerlich auf die Idee, in ihm vor allem einen Dichter zu sehen. Insofern scheint er seine in der Jugend gewonnene Überzeugung in die Tat umzusetzen, wonach ein Dichter durch eine zielstrebige Karriere seine Produktivität gerade untergraben würde.

Anfangs sieht es noch etwas anders aus. Durch die Vermittlung von Nathan Katz erhielt er während seiner Studienzeit den Auftrag, Werke des deutschen Schriftstellers Ernst Glaeser zu übersetzen. Später, nach dem Abschluss seines Studiums, übersetzt er Texte des Philosophen Hermann Keyserling und von Rudolf Kassner. Die Abschlussarbeit für sein Studium, durch die er das „Diplôme d'études supérieures“ erwirbt, ist den Kirchenliedern von Paul Gerhardt gewidmet. Die Beschäftigung mit dieser zentralen Figur des protestantischen Liedguts zeugt von seinem engen Verhältnis zum Protestantismus. Nach seiner Agrégation 1936 tritt er eine Stelle als Lehrer für Deutsch in einem Gymnasium in

27 Ebd., S. 103 (26. 8. 1930)

28 Ebd., S. 78, 92, 100.

29 Vgl. z. B. Guillevics Gedichte „L'art poétique“ und „Il y a de l'utopie [...]“.

30 Adrien Finck & Maryse Staiber: „La culture officielle, l'école française, l'ignorant, et il n'est guère poète en son pays.“ In: Adrien Finck & Maryse Staiber: *Histoire de la littérature européenne d'Alsace. Vingtième siècle*. Strasbourg: Presses Universitaire de Strasbourg 2004, S. 77.

31 Am 22. 6. 1930 veröffentlichte Dadelsen einen Artikel über Nathan Katz in der Zeitung *L'Express* aus Mulhouse: „À propos de Sundgäu de Nathan Katz“. Ebd. (Nr. 5), S. 100- 101.

32 Gedichte von Katz, die Dadelsen übersetzt hat: Baptiste -Marrey (Nr. 4), S. 16 – 21.

au même titre que, en particulier, Nathan Katz. C'est à eux avant tout qu'il devait d'avoir pu se libérer de l'hégémonie de la « littérature », synonyme pour Dadelsen d'une immunisation, légitimée culturellement, contre la réalité.

Dadelsen et Guillevic se défendent contre la tendance qu'à la langue de dominer les choses. Ils ne seraient poètes qu'à condition de ne pas se laisser séduire par cette tendance, contrairement à beaucoup d'autres noms de la littérature française. La satisfaction d'avoir maîtrisé les choses grâce à une formulation brillante fait oublier que c'est ainsi qu'on les sacrifie. Le poète lui-même, dans son orgueil créateur, prendrait la place des choses. Guillevic et Katz sont justement si importants pour Dadelsen parce qu'ils lui montrent constamment ce danger. Ils lui font comprendre que seule une « poésie plus simple »²⁷ pourra le préserver d'une dilution des choses dans un flot de paroles sonore. C'est pourquoi « simplicité » et « humilité » deviennent les mots-clefs de sa poésie.²⁸ En s'affirmant contre la langue, les choses gagnent une présence vitale, jusque-là insoupçonnée. Guillevic a démontré cela grâce aux pierres, tels les menhirs de sa patrie bretonne.²⁹

Le jeune Dadelsen avait d'intenses relations personnelles avec Nathan Katz. Quand Katz écrivait ses poèmes dans le dialecte de sa région, le Sundgau, cela impliquait qu'il se détachait de la littérature française en tant que telle. Il était exclu dès le départ de s'orienter vers Paris, condition incontournable en vue d'une carrière littéraire dans le cadre national.³⁰ Katz montrait sur ce plan-là aussi au jeune Dadelsen ce que signifiait « l'humilité ». L'emploi du dialecte devait conduire à se concentrer en poésie sur les expériences quotidiennes élémentaires et existentielles. Le texte que le jeune Dadelsen a écrit sur son ami Katz, montre que Dadelsen en était bien conscient. Il faisait l'éloge de la « simplicité » et de « l'humilité » de ce poète – valeurs avec lesquelles il s'identifiait.³¹ Bien que Dadelsen maîtrisât le dialecte alsacien ainsi que l'allemand littéraire et traduisît quelques poèmes de Katz en français,³² il n'écrivit lui-même aucun poème en dialecte.

2.

Si l'on jette un coup d'œil au parcours de Dadelsen, il ne nous viendrait que difficilement à l'idée de voir en lui avant tout un poète. Il semble ainsi mettre en pratique la conviction qu'il a acquise dans sa jeunesse, selon laquelle un poète saperait justement sa productivité en poursuivant sa carrière avec zèle.

Au début, il en est encore autrement. Par l'intermédiaire de Nathan Katz, il a été chargé au cours de ses études de traduire des œuvres de l'auteur allemand Ernst Glaeser. Plus tard, après la fin des études, il traduit des textes du philosophe Hermann Keyserling et de Rudolf Kassner. Pour obtenir son « diplôme d'études supérieures », il effectue un travail consacré aux cantiques de Paul Gerhardt. Qu'il se soit intéressé à cette figure centrale du patrimoine des cantiques protestants, montre son lien étroit avec le protestantisme. Après son agrégation en 1936, il obtient un poste de professeur d'allemand dans un lycée de Marseille. Parallèlement à cette activité, il s'intéresse au romantisme allemand.

27 *Ibid.*, p. 103 (26. 8. 1930).

28 *Ibid.*, pp. 78, 92, 100.

29 Voir par ex. les poèmes de Guillevic : « L'art poétique » et « Il y a de l'utopie [...] ».

30 Adrien Finck & Maryse Staiber : « La culture officielle, l'école française, l'ignorent, et il n'est guère poète en son pays. » In Adrien Finck & Maryse Staiber : *Histoire de la littérature européenne d'Alsace. Vingtième siècle*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg 2004, p. 77.

31 Le 22. 6. 1930, Dadelsen publia un article sur Nathan Katz in le journal *L'Express* de Mulhouse : « À propos de *Sundgäu* de Nathan Katz ». *Ibid.* (n° 5), pp. 100-101.

32 Poèmes de Katz, traduits par Dadelsen : Baptiste-Marrey (n°4), pp. 16-21.



Le Rhin près de Fort Louis, Alsace,
septembre 1955.
Photographie de Claude Vigée.



Strasbourg, quai des Pêcheurs, quai des Bateliers,
près du pont du Corbeau. L'Ill et vieilles maisons.
Septembre 1951.

Photographie de Claude Vigée

Marseille an. Neben dieser Tätigkeit gilt sein Interesse der deutschen Romantik. Zwei Texte, die 1937 in den „Cahiers du Sud“ erscheinen, sind Friedrich Schlegel und dem berühmten Buch von Albert Beguin über die deutsche Romantik: „L'Âme Romantique et le Rêve“ gewidmet.³³ 1938 entsteht sein Gedicht „La folie de Hölderlin“, das sich auf Hölderlins Gedicht „Andenken“ bezieht. Interessant an diesem Gedicht mag für Dadelsen zunächst gewesen sein, dass Hölderlin hier Erfahrungen aus seiner Zeit in Bordeaux (1801-1802) mit einfließen lässt. Vor allem dürfte ihn aber interessiert haben, wie sich Hölderlin gerade in dieser Zeit zu einem Dichter im Sinne Dadelsens, zu einem Getriebenen, mit Dadelsens Worten: „obsédé“³⁴, verwandelt. Hier schimmert Dadelsens Überzeugung durch, wonach Dichtung nicht aus dem Willen entsteht, etwas Schönes zu schaffen, sondern aus den Erlebnissen, die einem zustoßen. Dieses Gedicht sollte aber erst 1962, also fünf Jahre nach dem Tod des Dichters, in den „Saisons d'Alsace“, N° 2 veröffentlicht werden.³⁵

Dadelsen geht dem Leben und den vielen Möglichkeiten, die sich ihm als einem begabten, unternehmungslustigen und attraktiven jungen Mann bieten, so wenig aus dem Weg, dass die Dichtung davon ganz verdrängt zu werden scheint. Zunächst ist das sicherlich auf seinen Militärdienst und den Krieg zurückzuführen.³⁶ 1943 absolviert er sogar eine Ausbildung zum Fallschirmspringer. Noch mehr dürfte aber seine Freundschaft mit Albert Camus imponieren, die sich während seiner Zeit in Algerien, d. h. 1941 in Oran, entwickelt. Dass er nach dem Krieg als Journalist bei der Zeitung „Combat“ arbeitet, ist auch auf Camus, damals Chefredakteur dieser Zeitung, zurückzuführen. Er wird Korrespondent dieser Zeitung in London und betätigt sich außerdem als Kommentator für den BBC. An Konferenzen in Berlin, Moskau, Straßburg und New York nimmt er teil. Als Draufgänger erweist er sich auch in seinem Liebesleben. Er engagiert sich, typisch für einen jungen Elsässer mit wachem Geist, für die langsam entstehende europäische Union, indem er mit Jean Monnet und Carlo Schmid zusammenarbeitet. Dass sich Dadelsen und Schmid anfreunden, leuchtet angesichts des biographischen Hintergrunds von Schmid unmittelbar ein. Durch seine französische Mutter und seinen deutschen Vater fühlt er sich mit Deutschland und Frankreich gleichermaßen verbunden. Er ist ein guter Kenner der französischen Literatur und nimmt Dadelsen auch gleich als Dichter wahr.³⁷ Der Sozialdemokrat Schmid soll später in der deutschen Politik eine wichtige Rolle spielen, etwa als einer der Väter des „Grundgesetzes“ und als Präsident des Bundestags.

Baptiste-Marrey versucht zu ergründen, warum Dadelsen als Dichter so lange verstummte. Nachdem Dadelsen im September 1938 das Gedicht „La folie de Hölderlin“ geschrieben hatte, schien er sich von der Dichtung ganz zurückzuziehen: „Ensuite, c'est le silence, total ou presque, jusque à la resurgence de 1952-1953 à Genève.“³⁸ Endgültig brach Dadelsen sein Schweigen, als er 1955 sein Langgedicht „Bach en automne“ in der renommierten Zeitschrift „Nouvelle Revue Française“ veröffentlichte. Eine Zäsur war das, denn damit schien er ja seine alten Vorbehalte gegenüber der literarischen Öffentlichkeit zu überwinden. Offensichtlich steckte aus seiner Sicht in diesem, auch tief von der deutschen Kultur durchdrungenen Gedicht genügend Kraft, um die Barriere zwischen ihm selbst und der „littérature“ zu überwinden. Durch seinen Brief an den Dichter Jean Paulhan, den Chefredakteur der „Nouvelle Revue Française“, verließ er seinem Auftritt auf der Bühne der französischen Literatur gleichsam eine offizielle Note.³⁹

33 „Frédéric Schlegel. *L'homme des fragments et mélanges*“. Baptiste-Marrey (Nr. 4), S. 49 – 56; „Combat avec l'ange. *L'âme romantique et le rêve*.“ Ebd., S. 57 – 67.

34 Ebd. (Nr.3), S. 93.

35 Saisons d'Alsace, printemps 1962, N° 2, S. 140- 141.

36 Vgl.: „Curriculum vitae.“ [établi de Jean-Paul Dadelsen], hierin insbesondere: „Carrière militaire“. In Pfister (Nr. 5), S. 178.

37 Carlo Schmid: *Erinnerungen*. Bern, München, Wien: Scherz 1979, S. 424.

38 Baptiste-Marrey (Nr. 4), S. 109.

39 „Sur „Bach en automne“ (*Lettre à Jean Paulhan*), *Lundi de Pâques* 55. Ebd., S. 45-47.

Deux textes publiés en 1937 dans les *Cahiers du Sud* sont consacrés à Friedrich Schlegel et au célèbre livre d'Albert Béguin sur le romantisme allemand : *L'Âme romantique et le rêve*³³. En 1938, il écrit son poème « La folie de Hölderlin » en référence au poème « Andenken » de Hölderlin. Dadelsen s'y est sûrement intéressé, car Hölderlin évoque ici des expériences de son séjour à Bordeaux (1801-1802). Mais ce qui l'a le plus interpellé, c'est qu'à cette époque-là justement, Hölderlin s'est métamorphosé en un poète au sens de Dadelsen, à savoir en un « obsédé »³⁴ selon les mots de ce dernier. Ici transparaît la conviction de Dadelsen selon laquelle la poésie ne naît pas de la volonté de créer quelque chose de beau, mais de ce que l'on a vécu. Mais ce poème ne sera publié qu'en 1962, cinq ans après la mort du poète dans le n°2 des *Saisons d'Alsace*³⁵.

Dadelsen fuit si peu la vie et les nombreuses possibilités qui s'offrent à un jeune homme doué, entreprenant et séduisant, que la poésie semble en avoir été complètement exclue. Le service militaire et la guerre en sont sûrement responsables en premier lieu.³⁶ En 1943, il suit une formation de parachutiste. Plus impressionnant encore est son amitié pour Albert Camus qui grandit à l'époque où il était en Algérie, c'est-à-dire à Oran en 1941. C'est grâce à Camus, rédacteur en chef du journal *Combat*, qu'il y travaillera en tant que journaliste après la guerre. Il en sera le correspondant à Londres et travaille aussi comme commentateur à la B.B.C. Il participe à des conférences à Berlin, Moscou, Strasbourg et New York. Il sera téméraire aussi dans sa vie amoureuse. Il s'engage, comme tout jeune Alsacien à l'esprit vif, pour l'unité européenne, en tant que collaborateur de Jean Monnet et Carlo Schmid. L'amitié de Dadelsen et Schmid ne surprendra personne si l'on connaît la biographie de Schmid. Ayant une mère française et un père allemand, il se sent autant lié à l'Allemagne qu'à la France. Il est un bon connaisseur de la littérature française et reconnaît d'emblée un poète en Dadelsen.³⁷ Le social-démocrate Schmid jouera plus tard un grand rôle dans la politique allemande, ayant été l'un des pères de la « loi fondamentale » et président du Bundestag (Assemblée Fédérale).

Baptiste-Marrey essaie de comprendre pourquoi Dadelsen est resté si longtemps un poète silencieux. Après avoir écrit en septembre 1938 le poème « La folie de Hölderlin », Dadelsen semble s'être retiré entièrement de la création poétique : « Ensuite, c'est le silence, total ou presque, jusqu'à la résurgence de 1952-1953 à Genève. »³⁸ Dadelsen a rompu définitivement son silence en publiant en 1955 son long poème « Bach en automne » dans la célèbre « Nouvelle Revue Française ». Ce fut une rupture, car il semblait ainsi dépasser ses anciennes réticences à l'égard de la vie publique littéraire. Visiblement, ce poème profondément imprégné de culture allemande, semblait avoir à ses yeux suffisamment de force pour surmonter la frontière entre lui-même et la « littérature ». Par sa lettre au poète Jean Paulhan, rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue Française*, il officialise en quelque sorte son apparition sur la scène de la littérature française.³⁹

- 25 -

33 « Frédéric Schlegel. *L'homme des fragments et mélanges* ». Baptiste-Marrey (n° 4), pp. 49-56 ; « Combat avec l'ange. *L'âme romantique et le rêve* ». *Ibid.*, pp. 57-67.

34 *Ibid.* (n°3), p. 93.

35 *Saisons d'Alsace*, printemps 1962, n° 2, pp. 140-141.

36 Voir aussi : « Curriculum vitae. » [établi par Jean-Paul Dadelsen], en particulier : « Carrière militaire ». In Pfister (n°5), p. 178.

37 Carlo Schmid : *Erinnerungen*. Bern, München, Wien : Scherz 1979, p. 424.

38 Baptiste-Marrey (n°4), p. 109.

39 « Sur „Bach en automne » (*Lettre à Jean Paulhan*), *Lundi de Pâques* 55. *Ibid.*, pp. 45-47.

Statt sich also wie viele andere Dichter zugunsten der Dichtung vom Leben zurückzuziehen, probiert sich Dadelsen zunächst einmal mit all seinen reichen Möglichkeiten im Leben aus – auf den ersten Blick gesehen, eben auch auf Kosten der Dichtung. Dann zeigt sich aber, dass er die Dichtung nicht vergessen hat. Als Dichter war er gleichsam ein Schläfer, der unter bestimmten Umständen wieder erwachte. Dies geschah anscheinend, sobald ihm die Kehrseite seiner imponierenden Selbstverwirklichung bewusst wurde. Vielleicht war er ja nur deswegen mit sich zufrieden, weil er sich vorschnell die üblichen Vorstellungen vom Erfolg zu eigen gemacht hatte. Dann würde seine Zufriedenheit nicht auf seiner eigenen Überzeugung, sondern bloß auf seinem Einklang mit dem Mainstream beruhen. So beginnt er sich die Frage zu stellen, ob sein Unbehagen womöglich nicht auf Defizite bei seiner Selbstverwirklichung, sondern auf diese selbst zurückzuführen sei. Das Erreichte verwies dann auf Wesentlicheres, das aber unerreichbar wäre. Dass die Maßstäbe, die im gesellschaftlichen Leben und für ihn selbst gelten, der Grund für sein Gefühl der Unerfülltheit sein sollen, muss aber im Rahmen des allgemein vorherrschenden Denkens unverständlich bleiben. Um sich mit dieser denkwidrigen Beunruhigung auseinandersetzen zu können, muss er wieder zum Dichter werden. Dabei konnte aber nur eine solche Dichtung entstehen, die nicht ihrerseits als eine Weise von Selbstverwirklichung betrachtet wurde. Eine Dichtung, die nach Dadelsens Meinung wie großenteils die französische auf Selbstverwirklichung in sublimier Form abzielte, kam für ihn nicht in Frage. So sind auch seine entstehenden Gedichte nicht als autonome ästhetische Gebilde zu verstehen, mit denen der Dichter die rastlosen Prozesse seiner Selbstklärung zum Abschluss brächte, sondern gerade umgekehrt als Katalysatoren dieser Prozesse.

Kenner von Dadelsens Werk wie Baptiste-Marrey und Henri Thomas haben die passenden Begriffe für seine eigentümliche Disposition, den Verzicht auf das Schutzkleid seiner dichterischen Würde, gefunden. Baptiste-Marrey spricht von „inquiétude fondamentale“⁴⁰, Henri Thomas von „profonde impatience“⁴¹. Sie machen mit Hilfe dieser Begriffe klar, dass der Dichter Dadelsen ohne das Netz einer intellektuellen und ästhetischen Überlegenheit auskommen muss. Würde ihm diese Absicherung zur Verfügung stehen, könnten seine Unruhe oder Ungeduld nicht fundamental oder tief genannt werden.

Dichter zu sein, bedeutet für ihn, die Pose des „écrivain“ oder „homme de lettres“ wie eine Rüstung abzulegen. Statt als wohl Gerüsteter Überlegenheit hervorzukehren, gibt er sich als Getriebener oder Suchender zu erkennen. Zum Suchenden wird er, weil er sich dem Leben hingibt, ohne sich mit der bloßen Opulenz des Lebens zufrieden geben zu können. Statt dass ihn die Ahnung vom Trügerischen des Lebensgenusses panisch in das Raffinement der Dekadenz getrieben hätte – wie etwa Huysmans –, weckt sie bei ihm das Verlangen nach etwas ganz Anderem. Das Leben ist immer mehr oder ganz anders als die Vorstellungen, die man davon hat. So rebelliert schon der junge Dadelsen gegen diejenigen, die dem Leben ihre Ideale aufzudrängen suchen. Von ihnen sagt er in seinem Brief zur Geburt von Jean-Louis Hoffet: „Ils insultent les dieux toujours vivants.“⁴²

Die Freiheit, die sich mit solchen Einsichten ankündigt, bleibt aber in der Schwebel. Sobald Dadelsen meint, ihrer sicher sein zu können, verliert er sie wieder. Diese Unruhe verhindert, dass sich seine Dichtung konsolidiert. Seine Gedichte können sich nicht, wie Baptiste-Marrey trefflich formuliert, zu „objets poétiques“⁴³ verfestigen.

40 Ebd., S. 99.

41 In: Jean-Paul de Dadelsen: „Jonas“ présenté par Henri Thomas et Denis de Rougemont suivi de „les Ponts de Budapest“ et autres poèmes. Édité par Baptiste-Marrey. [Paris]. Gallimard 2005, S. 8 (aus dem Vorwort von Henri Thomas).

42 Ebd. Pfister (Nr. 5), S. 165.

43 Baptiste-Marrey (Nr. 4), S. 112.

Au lieu de se retirer comme beaucoup d'autres poètes de la vie au profit de la poésie, Dadelsen expérimente d'abord toute la richesse des possibilités que lui offre sa vie – à première vue, au détriment même de la poésie. Mais la suite montrera qu'il n'a pas oublié la poésie. En tant que poète, il était comme un agent dormant qui s'est réveillé dans des circonstances particulières. Cela eut visiblement lieu dès qu'il prit conscience du revers de son impressionnante réalisation de lui-même. Peut-être n'était-il satisfait de lui que parce qu'il s'était approprié trop vite les habituelles représentations du succès. Sa satisfaction n'aurait pas reposé alors sur sa propre conviction, mais seulement sur son adéquation au *mainstream*. Il commence donc à se demander si son insatisfaction ne viendrait pas d'un déficit de la réalisation de soi, mais de cette dernière même. Ce qu'il a atteint le renverrait donc à quelque chose de plus essentiel, mais qui serait inaccessible. Que les critères, valables pour la vie en société et pour lui-même, puissent être à l'origine de son sentiment d'inaccomplissement, cela ne peut que rester incompréhensible dans le cadre de la pensée dominante. Afin de pouvoir se confronter à cette inquiétude inconcevable, il lui faut redevenir poète. Il ne pouvait donc naître qu'une poésie qui ne puisse être considérée elle-même comme une sorte de réalisation de soi. Une poésie qui n'aurait comme but qu'une réalisation de soi dans la sublimation de la forme, comme c'était généralement le cas en France d'après Dadelsen, était hors de question pour lui. Aussi, ses poèmes ne sont pas des constructions esthétiques autonomes à travers lesquelles le poète mènerait jusqu'au bout les processus ininterrompus d'auto-clarification, mais bien au contraire les catalyseurs de ces processus.

Des connaisseurs de l'œuvre de Dadelsen comme Baptiste-Marrey et Henri Thomas ont trouvé des termes adéquats pour définir sa disposition particulière qui consiste à renoncer à être protégé par sa dignité de poète. Baptiste-Marrey parle d'« inquiétude fondamentale »⁴⁰, Henri Thomas de « profonde impatience »⁴¹. À l'aide de ces termes, ils font comprendre que le poète Dadelsen doit se débrouiller sans le filet de protection d'une supériorité intellectuelle et esthétique. Si cette protection lui était mise à disposition, son inquiétude ou son impatience ne pourraient être désignées comme fondamentale ou profonde.

Être poète signifie pour lui se débarrasser de la pose de l'« écrivain » ou de l'« homme de lettres » comme d'une armure. Au lieu de mettre en avant la supériorité de celui qui est bien armé, il se présente comme celui qui est poursuivi ou qui cherche. Il est celui qui cherche parce qu'il s'offre à la vie sans se contenter de sa simple opulence. Deviner que les plaisirs de la vie sont trompeurs ne le pousse pas avec panique dans le raffinement de la décadence comme Huysmans, mais éveille en lui l'aspiration à quelque chose de totalement différent. La vie est toujours davantage ou carrément autre chose que les représentations que l'on en a. Le jeune Dadelsen se révoltait déjà contre ceux qui veulent imposer à la vie leurs idéaux. Il dit d'eux dans sa lettre à l'occasion de la naissance de Jean-Louis Hoffet : « Ils insultent les dieux toujours vivants. »⁴²

La liberté qu'annoncent de telles prises de conscience reste en suspens. Dès que Dadelsen pense la maîtriser, il la perd à nouveau. Cette inquiétude empêche sa poésie de se consolider. Ses poèmes ne peuvent pas, comme l'affirme si justement Baptiste-Marrey, se solidifier en « objets poétiques »⁴³.

40 *Ibid.*, p. 99.

41 In Jean-Paul de Dadelsen : *Jonas* présenté par Henri Thomas et Denis de Rougemont, suivi de « les Ponts de Budapest » et autres poèmes. Édités par Baptiste-Marrey. Paris : Gallimard, 2005, p. 8 (de la préface d'Henri Thomas).

42 *Ibid.* Pfister (n°5), p. 165.

43 Baptiste-Marrey (n°4), p. 112.

Das Gedicht „Crépuscule“ ist in diesem Zusammenhang deswegen von Interesse, weil Dadelsen hier ein Schwanken zwischen einer vitalen geschichtlichen Dynamik und einem Aussetzen dieser Dynamik gestaltet. Während man zunächst noch ganz im Bann einer bloßen Machtentfaltung war – Salomon steht die Entfesselung kriegerischer, politischer und religiöser Leidenschaften vor Augen⁴⁴ – löst sich nun dieser Bann. Von einem messianischen Moment könnte man sprechen. Pure Stärke verliert ihre Faszination. Das Hochgefühl eigener Stärke macht doch nur blind dafür, nichts weiter als ein Rädchen im Getriebe des „Weltlaufs“⁴⁵ zu sein. Es ist so, als ob der „Weltlauf“ plötzlich, erschrocken über sich selbst, innehalten würde. Hell wird es in dieser dunklen Welt aber nicht durch ihre Beleuchtung, sondern durch ihr Erwachen. Statt sich wie bisher an dem zu orientieren, was im Trend liegt, blickt man nun erwartungsvoll dem entgegen, was diesen Trend durchbrechen könnte: „[...] à la seule attente d’une venue qui tardera [...]“⁴⁶

Das schmale Taschenbuch, in dem alle Gedichte Dadelsens zusammengestellt sind, trägt den Titel „Jonas“.⁴⁷ Offensichtlich betrachten also die Herausgeber dieses Buches das Langgedicht „Jonas“ als repräsentativ für die Dichtung Dadelsens insgesamt. Der Dichter greift hier die Geschichte vom Propheten Jonas auf, der von einem Wal verschlungen wurde (Jona 1,1-4, 11). Der Wal wird bei Dadelsen zur Metapher für einen Lebensraum, der dem Menschen seine optimale Selbstverwirklichung ermöglicht, ihn aber auch einschließt. Das, was ihn am Leben hält und sogar potenziell zur höchsten Entfaltung bringt, ist zugleich das, was ihn vom Draußen abscheidet. Draußen steht auch der Andere. Der Spielraum ist zugleich Schließraum. An diesem Punkt zeigt sich, wie sich durch das Hadern Dadelsens mit dem Prinzip der menschlichen Selbstverwirklichung eine religiöse Dimension eröffnet. Wenn es in den Fragmenten zu dem Gedicht heißt: „La baleine, c’est l’amour de soi.“⁴⁸, so schimmert hier die Theologie Luthers durch.⁴⁹ Da aber die Eigenliebe den Selbsterhalt des Menschen garantiert und diesen zugleich zum Gefangenen seiner selbst werden lässt, wird sie auch zum Garanten seines Unglücks: „De sorte qu’en fin de compte / Il ne reste qu’en dernière analyse, comme cause d’emmerdement / Que l’amour de soi-même.“⁵⁰ Zu diskutieren wäre also die Frage nach der religiösen Dimension von Dadelsens Dichtung. Dazu hier nur so viel: Obwohl sich Dadelsen nicht explizit an der christlichen Dogmatik orientiert, bildet doch seine protestantische Sozialisierung das Rückgrat für sein Ringen um das Aufbrechen einer anscheinend ubiquitären Immanenz.⁵¹

Das Gefühl, als Dichter auf dem rechten Weg zu sein, würde Dadelsen nur haben, wenn es ihm gelänge, seine Sprache durch die Bezwingung ihrer glättenden Tendenzen ausdrucksstark und zum Stachel für Ausgesperartes zu machen. Unablässig feilt er an seinen Wörtern, weil sie ihm noch allzu viel Satttheit und Selbstgewissheit auszustrahlen

44 Vgl.: „Salomon a vu se ranger les armées, trépignates / de sottise sacrifiée sous les torchons sacrés./ Salomon a connu, assis sur leurs sacs de laine, /les jeunes frileusement jouant à décider d’autrui. // [...] L’heure n’est pas aux prêtres délirants, aux mages / prophètes sautants et glapissants de haine dédiée.“ Aus: [Crépuscule], in: „Jonas“ (Nr. 41), S. 83.

45 Oswalt von Nostiz übersetzt „le temps“ („Jonas“ (Nr. 41), S. 83) mit „Weltlauf“: Jean-Paul de Dadelsen: „Jonas“. Dichtungen. Köln & Olten: Jakob Wegner 1964, S. 51.

46 „Crépuscule“, in: „Jonas“ (Nr. 41), S. 83.

47 Vgl. Nr. 41.

48 „Jonas“ (Nr. 41), S. 110.

49 Vgl. etwa seine Schrift: „Von der Freiheit eines Christenmenschen“; hier z. B.: „Auf daß du aber aus dir heraus und von dir los, das ist aus deinem Verderben loskommen könntest, [...]“. In: Martin Luther: An den christlichen Adel deutscher Nation, Von der Freiheit eines Christenmenschen, Sendbrief vom Dolmetschen. Stuttgart: Reclam 1995, S. 128.

50 „Jonas“ (Nr. 41), S. 111.

51 Gerard Pfister spricht z. B. von der „vision spirituelle“, die viel zur Größe von Dadelsens Werk beitragen soll und führt im Zusammenhang mit dem Begriff der „théologie négative“ die Mystiker Johannes Tauler und Meister Eckhart an. In: Pfister (Nr. 5), S.35-37. Auch Jean-Paul Sorg verwendet den Begriff der „théologie négative“ und betont die Strenge von Dadelsens religiösem Denken. In: Nr. 3, S. 82-83.

Le poème « Crépuscule » est intéressant à cet égard parce que Dadelsen y met en balance une dynamique historique vitale et une interruption de cette dynamique. Alors que l'on était tout d'abord totalement fasciné par un pur déploiement de pouvoir – Salomon assiste à un déchaînement de passions, guerrières, politiques et religieuses⁴⁴ – cette fascination finit par disparaître. On pourrait parler d'un instant messianique. La force pure perd de son envoûtement. L'ivresse de sa propre force ne peut que rendre aveugle à la conscience de n'être qu'une petite roue dans le mécanisme du cours du temps.⁴⁵ C'est comme si le cours du temps s'arrêtait soudainement, comme effrayé de lui-même. La clarté ne vient pas de ce que ce monde obscur soit éclairé, mais de ce qu'il se réveille. Au lieu de s'orienter comme on le faisait jusque-là d'après ce qui est tendance, on regarde à présent avec espoir vers ce qui pourrait dépasser cette tendance courante : « [...] à la seule attente d'une venue qui tardera [...] ».⁴⁶

Le mince livre de poche qui regroupe tous les poèmes de Dadelsen s'intitule *Jonas*⁴⁷. Les éditeurs de ce livre ont visiblement considéré que le long poème « Jonas » était représentatif de la poésie de Dadelsen en général. Le poète reprend ici l'histoire du prophète Jonas qui fut avalé par une baleine (Jonas 1,1-4,11). La baleine est chez Dadelsen la métaphore d'un espace qui permet à l'homme de se réaliser lui-même de façon optimale, mais qui l'enferme aussi. Ce qui le maintient en vie et lui permet potentiellement d'atteindre le plus grand épanouissement, c'est aussi ce qui le sépare du monde extérieur. Le monde extérieur, c'est aussi là que se trouve l'Autre. L'espace de liberté est en même temps un espace fermé. On voit là que la lutte de Dadelsen avec le principe de la réalisation de soi de l'homme ouvre une dimension religieuse. Lorsque dans les fragments du poème il est dit : « La baleine, c'est l'amour de soi. »⁴⁸, c'est la théologie de Luther qui transparait.⁴⁹ Mais comme l'amour de soi garantit la survie de l'homme tout en le rendant prisonnier de lui-même, il est aussi le garant de son malheur : « De sorte qu'en fin de compte / il ne reste qu'en dernière analyse, comme cause d'emmerdement / Que l'amour de soi-même. »⁵⁰ Il faudrait donc étudier la dimension religieuse dans la poésie de Dadelsen. Je voudrais juste ajouter ceci : bien que Dadelsen ne s'appuie pas explicitement sur la dogmatique chrétienne, sa socialisation protestante est la colonne vertébrale de sa lutte pour une immanence apparemment ubiquitaire.⁵¹

Dadelsen ne pourrait avoir le sentiment d'être sur la bonne voie en tant que poète, que s'il réussissait à rendre sa langue expressive en vainquant ses tendances à tout lisser et en en faisant l'aiguillon de ce qui était enfermé jusque-là. Inlassablement, il lime les mots, car ils lui semblent rayonner encore de trop de satiété et d'orgueil. Il préfère faire vaciller

44 Voir aussi : « Salomon a vu se ranger les armées, trépidantes / de sottise sacrifiée sous les torchons sacrés. / Salomon a connu, assis sur leurs sacs de laine, / les juges frileusement jouant à décider d'autrui. // [...] L'heure n'est pas aux prêtres délirants, aux mages / prophètes sautants et glapissants de haine dédiée. » Extrait de : [Crépuscule], in *Jonas* (n°41), p. 83.

45 Oswalt von Nostitz traduit « le temps » (*Jonas*, n°41), p. 83) par „Weltlauf“ : Jean-Paul de Dadelsen, *Jonas. Dichtungen*. Köln & Olten : Jakob Wegner, 1964, p. 51.

46 « Crépuscule », in *Jonas* (n°41), p. 83.

47 Voir n°41.

48 *Jonas* (n°41), p. 110.

49 Voir par exemple Luther : „Von der Freiheit eines Christenmenschen“/« De la liberté du chrétien » : „Daß du aber aus dir und von dir, das ist aus deinem Verderben, kommen mögest, [...]“ / « Cependant, afin que tu puisses sortir de toi-même, hors de toi-même, c'est-à-dire de ta perdition, [...] ». In Martin Luther : De la liberté du chrétien. Préfaces à la Bible. La naissance de l'allemand philosophique. Traduction, introduction, glossaire et dossier par Philippe Büttgen. Paris : Editions du Seuil, 2017, pp. 32-33.

50 *Jonas* (n°41), p. 111.

51 Gérard Pfister parle par ex. de la « vision spirituelle » très présente dans l'œuvre de Dadelsen und cite en rapport avec la notion de « théologie négative » les mystiques Johannes Tauler et Maître Eckhart. In Pfister (n° 5), pp. 35-37. Jean-Paul Sorg emploie également la notion de « théologie négative » et souligne la rigueur de la pensée religieuse de Dadelsen. In n° 3, pp. 82-83.

scheinen. Er bevorzugt es, seine Sprache zugunsten ihrer Expressivität ins Rutschen zu bringen, statt an ihrer Erhebung zur Allgemeingültigkeit zu arbeiten. Eigenwillige Wortprägungen entstehen unter diesen Bedingungen und stechen in seinen Gedichten hervor. Nicht fixieren sollen die Worte, sondern in Bewegung bringen. Dadelsen lässt sie nur passieren, wenn sie nicht literarisch werden. Vielleicht fühlen sich manche Leser davon abgeschreckt, dass sich die Sprache seiner Lyrik deswegen fast nie den Regeln der französischen Metrik fügt.⁵² Die Unruhe, die in dieser Sprache am Werke ist, verhindert, dass sie sich durch eine formale Regelmäßigkeit konsolidiert. Durchlässig für seine Erfahrungen und Suchbewegungen bleibt sie nur, wenn ihre hegemoniale Tendenz gebrochen wird. Die Emanzipation der Sprache von der Wirklichkeit, die sich nach Mallarmé im Buch vollenden soll, läuft in den Augen Dadelsens auf eine Selbststerilisierung der Sprache hinaus.⁵³

Dichter im Widerstand gegen die Hegemonie der Sprache: Jean- Paul des Dadelsen und Claude Vigée

1.

Der junge Dadelsen und einige Jahrzehnte später der knapp vierzigjährige Claude Vigée fragen sich, ob sie sich mithilfe der französischen Literatursprache auf eine gültige Weise ausdrücken können. In bestem Französisch hadern sie nicht deswegen mit dieser Sprache, weil sie ihnen zu wenig Möglichkeiten bieten würde. Gerade umgekehrt meinen sie, von der Brillanz und der kulturellen Hegemonie des Französischen beinahe erdrückt zu werden. Der junge Dadelsen zieht sich, wie wir gesehen haben, aufgrund dieser Erfahrung mit seinen dichterischen Versuchen ganz von der Öffentlichkeit zurück. Wenn er nicht mehr nur für die Schublade schreiben würde, geriete er, wie er befürchtet, unweigerlich in den Sog einer sich selbst bespiegelnden „littérature“. Das, was ihn eigentlich bewegt, würde davon überrollt werden. Vigée dagegen geht mit seiner Sprachnot in die Offensive. Statt wie Dadelsen seine eigenen dichterischen Bestrebungen vor einer einschüchternden kulturellen Umwelt abzuschirmen, bringt er den Konflikt zwischen seinem Ausdrucksstreben und dieser Umwelt an die Öffentlichkeit. Dies geschieht 1958/59 im Rahmen eines Colloquiums über die elsässische Literatur. Dort hielt er einen Vortrag mit dem Titel: „Pourquoi est-on poète en Alsace?“. 1970 erschien dieser Text in umgearbeiteter Form unter dem Titel: „Les avantages du pire“ und wurde zu einem poetologischen Schlüsseltext Vigées, insbesondere als theoretische Vorbereitung für seine später entstehenden Dichtungen im heimischen, dem elsässischen Dialekt.⁵⁴ Man kann den Eindruck gewinnen, dass der literarisch hochgebildete Vigée mit den Thesen seines Vortrag manchmal das in pointierter Form explizieren würde, was dem jungen, noch unerfahrenen Dadelsen in den Briefen an seinen Onkel erst vorschwebt.

Indem Claude Vigée – damals Professor für Literaturwissenschaft – von seinen eigenen, durchaus krisenhaften Erfahrungen ausgeht, meint er, seine Dichter-Kollegen aus dem Elsass direkt ansprechen zu können. Er leidet darunter, dass ihn die Sprache, die ihm als frankophoner Dichter zu Gebote steht, eher zu hemmen als zu beflügeln scheint. Dass sie ihn dazu befähigt, im Umgang mit den anderen seine alltäglichen Geschäfte zu besorgen, hat nämlich auch eine Kehrseite. Leicht kann er nun dazu verführt werden, seine kommunikative Kompetenz mit dem Vermögen zur Artikulation seiner selbst zu verwechseln. Das erwartbare, aber nichtssagende Wort kommt ihm schneller in den Sinn

⁵² Ebd. (Nr. 4), S. 114. Baptiste -Marrey hebt hier auch den Einfluss der englischen Lyrik auf Dadelsen hervor und erwähnt insbesondere den Blankvers im Zusammenhang mit Shakespeare. Dadelsen hat auch ein Gedicht in englischer Sprache geschrieben: „Stone in Vence“, ebd. S. 33 -39.

⁵³ Baptiste-Marrey: „Loin de la tradition mallarméenne, si forte en France depuis un demi-siècle, il se soucie peu de l'élaboration esthétique d'un texte dont la perfection formelle se suffirait à elle-même.“ Ebd., S. 112.

⁵⁴ Erstfassung: Claude Vigée: „Pourquoi est-on poète en Alsace?“ (3 janvier 1964). In: Les lettres en Alsace Tome VIII. Strasbourg: Librairie Istra, S. 495-502. Erweiterte Fassung: „Les avantages du pire“. In: Claude Vigée: „Lune d'hiver“. Récit – Journal- Essai. Paris: Honoré Champion Éditeur 2002, S. 242 – 256. Hiernach wird zitiert!

sa langue au profit de son expressivité plutôt que de l'élever vers l'universalité. Il crée ainsi des néologismes, frappants dans ses poèmes. Les mots ne doivent pas fixer les choses, mais les mettre en mouvement. Dadelsen ne les utilise que s'ils ne deviennent pas littéraires. Certains lecteurs sont peut-être rebutés par le fait que son lyrisme ne se soumet presque jamais aux règles de la métrique française.⁵² L'inquiétude qui est à l'œuvre dans cette langue empêche qu'une régularité formelle ne la fige. Elle ne reste perméable à ses expériences et recherches que si l'on brise sa tendance hégémonique. L'émancipation de la langue par rapport à la réalité, qui selon Mallarmé doit s'accomplir dans le livre, ne mène aux yeux de Dadelsen qu'à l'auto-stérilisation de la langue.⁵³

Poètes en résistance contre l'hégémonie de la langue : Jean-Paul de Dadelsen et Claude Vigée

1.

Le jeune Dadelsen et, quelques décennies plus tard, le quadragénaire Claude Vigée se demandent si l'on peut véritablement s'exprimer à l'aide de la langue littéraire française. Dans un français parfait, ils se bagarrent avec cette langue, non pas parce qu'elle leur offre trop peu de possibilités. Ils pensent bien au contraire être presque écrasés par l'éclat et l'hégémonie culturelle du français. Comme nous l'avons vu, le jeune Dadelsen se retire complètement de l'espace public parce qu'il a fait cette expérience à travers ses tentatives poétiques. S'il n'écrivait plus simplement pour laisser ses textes dans un tiroir, il craindrait d'être inévitablement aspiré dans le tourbillon d'une littérature ne se mirant que dans sa propre image. Ce qui le motive en serait écrasé. Vigée, en revanche, passe à l'offensive par nécessité linguistique. Plutôt que de protéger comme Dadelsen ses propres aspirations littéraires face à un environnement culturel intimidant, il rend public le conflit entre sa volonté de s'exprimer et cet environnement. Ceci se produit en 1958-59 dans le cadre d'un colloque sur la littérature alsacienne. Il y tint une conférence intitulée : « Pourquoi est-on poète en Alsace ? ». Ce texte parut dans une version retravaillée sous le titre de : « Les avantages du pire » et est devenu un texte-clef poétologique de Vigée, notamment en tant que préparation théorique pour ses futurs poèmes dans le dialecte alsacien de sa région natale.⁵⁴ On peut avoir l'impression que Vigée, dans sa grande érudition littéraire, rend explicite avec les thèses de sa conférence, parfois sous forme de pointe, ce dont avait l'intuition le jeune et inexpérimenté Dadelsen dans les lettres à son oncle.

Partant de ses propres expériences, voire crises, Claude Vigée – alors professeur de littérature – pense pouvoir s'adresser directement à ses collègues poètes d'Alsace. Il souffre de ce que la langue dont il dispose en tant que poète francophone, semble davantage le paralyser que de lui donner des ailes. Qu'elle lui permette de vaquer à ses occupations quotidiennes au contact des autres, présente également un inconvénient. Cela peut facilement le soumettre à la tentation de confondre son aptitude à communiquer et sa capacité d'articuler sa propre pensée. Le mot attendu, mais qui ne veut rien dire, lui vient plus vite à l'esprit que le mot inattendu, mais adéquat. Vigée découvre donc le double visage de la

⁵² *Ibid.* (n°4), p. 114. Baptiste-Marrey souligne aussi ici l'influence du lyrisme de Dadelsen et évoque en particulier l'emploi du vers blanc en rapport avec Shakespeare. Dadelsen a également écrit un poème en langue anglaise : « Stone in Vence », *ibid.*, pp. 33-39.

⁵³ Baptiste-Marrey : « Loin de la tradition mallarméenne, si forte en France depuis un demi-siècle, il se soucie peu de l'élaboration esthétique d'un texte dont la perfection formelle se suffirait à elle-même. » *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴ Première version : Claude Vigée : « Pourquoi est-on poète en Alsace ? » (3 janvier 1964). In *Les lettres en Alsace*, Tome VIII. Strasbourg : Librairie Istra, pp. 495-502. Cf. la version élargie : « Les avantages du pire ». In Claude Vigée, *La Lune d'hiver*. Récit-Journal-Essai. Paris : Honoré Champion, 2002, pp. 242 – 256.

als das unerwartete, aber treffende Wort. Vigée entdeckt also ein Doppelgesicht der Sprache, hier insbesondere der französischen. Statt dass sie ihn dazu motivieren würde, zwanglos angemessene Worte für die Dinge zu finden, scheint sie, vielleicht sogar vornehmlich, auf eine Bezwingung der Dinge abzielen. Ihr Ziel hat sie anscheinend erreicht, wenn sie die Dinge auf eine effektive Weise abgestempelt hat. Für Vigée persönlich ergibt sich daraus die Konsequenz, dass ihm die meisterlich beherrschte Sprache wie eine Fessel für sein Ausdrucksverlangen vorkommt. Nur scheinhaft, mithilfe verschlissener Worte, soll er sich nun in der Welt zu Hause fühlen. Da das innere Band zwischen den Worten und den Dingen zerrissen ist, müsste er als Dichter eigentlich verstummen: „Je suis, tel spectre, égaré dans le monde, et pourtant privé d’univers. Choses et mots sont épars, indisponibles, déchargés de tout sens qui nourrisse le souffle défaillant du poète, comme les touches de la machine à écrire sous le couvercle clos.“⁵⁵ Vigée nimmt aber in seinem Vortrag nicht nur die französische Sprache, sondern nebenbei auch die Sprache generell, genauer: ihre Entwicklungstendenz innerhalb der modernen Zivilisation, kritisch ins Visier. Die Sprache wirkt auf ihn wie „l’empire machinal du mot-robot“.⁵⁶ Damit charakterisiert er sie bissig als eine Kraft, die sich vom Aussaugen lebendiger Phänomene nährt. Die Sprachtheorie eines Saussure klingt an, wenn er im gleichen Atemzug den Terminus „signe“ verwendet. Indem der Mensch das Wort als Zeichen auffasst, schafft er sich das ideale Instrument zur Beherrschung der Dinge. Diese existieren nunmehr bloß als mentale Abkürzungen. Henri Meschonnic, der Sprachphilosoph und Freund Vigées, arbeitet heraus, wie es unter diesen Bedingungen zu einer Entmaterialisierung und damit auch Aushöhlung der Sprache kommt: „Le signe empêche de penser qu’il y a aussi du continu dans le langage. Donc le continu est impensé. Pour le signe, il n’existe pas. Le signe l’efface. Et il efface qu’il efface.“⁵⁷

Euphorisch mag man deswegen werden, weil man nun die Dinge in den Griff bekommen kann, ohne noch einen direkten Kontakt zu ihnen herstellen zu müssen. Man erfreut sich an einem unendlichen Reichtum von Dingen, die man sich, zu Schatten ihrer selbst geworden, widerstandslos aneignen kann. Vigée geht es jedoch nicht um eine solche allgemeine sprachtheoretische Diskussion. Stattdessen versucht er, seinen Kollegen aus dem Elsass in historischer Perspektive zu erklären, wie die französische Sprache ihre imponierende Dominanz gegenüber den Dingen gewinnen konnte. Der entscheidende Impuls dafür ging ihm zufolge von der Französischen Revolution aus. Ihre umwälzenden Ziele konnten landesweit nur mithilfe einer einheitlichen, dominanten Sprache durchgesetzt werden, der die verschiedenen Regionalsprachen – diskreditierend als „patois“⁵⁸ bezeichnet – weitgehend zum Opfer fielen. Die Entwicklung des postrevolutionären Frankreichs zu einem zentralistisch organisierten Staatswesen und die Entwicklung der französischen Sprache mit einem geradezu absolutistischen Anspruch gingen miteinander Hand in Hand. Vom Glanz dieser Sprache fasziniert zu werden, bedeutete dann auch, von der staatlichen Macht auf sublimale Weise in den Bann geschlagen zu werden. Wenn demnach diese Sprache zu einer Verabsolutierung ihrer selbst neigte, so steckte dahinter auch die Angst vor zentrifugalen Kräften innerhalb des Landes. Vigée hatte als Sprössling einer französischen Grenzregion einen scharfen Blick für die Schwäche, die sich hinter dieser Machtentfaltung verbarg. Indem dieser Sprache ihre innere Autonomie zum Schlüssel für die Welt insgesamt wurde, drohte sie sich in sich selbst einzusperren. Mit dem ihr eigenen Schwung degradierte sie die Dinge zu ihrem Material und blockierte damit von vornherein den Austausch mit ihnen. Vigée spricht vom „culte stérile du langage tout fait, considéré comme une fin en soi, la religion de la parole

55 „Les avantages du pire“ (Nr. 54, in: „La lune d’hiver“), S. 242.

56 Ebd., S. 243.

57 Henri Meschonnic: „Un coup de Bible dans la philosophie“. Éditions revue, corrigée et augmentée. Chalifert: Les cahiers de *Peut Être* 2016, S. 223.

58 Ebd. (Nr. 54, in: „La lune d’hiver“), S. 242.

langue, notamment en français. Au lieu de le motiver à trouver librement les mots adaptés aux choses, elle semble avant tout sans doute viser à soumettre les choses. Son but est, semble-t-il, atteint quand elle a collé avec efficacité une étiquette sur les choses. La conséquence en est pour Vigée personnellement que la langue parfaitement maîtrisée lui semble être une entrave à sa capacité d'expression. Ce n'est qu'en apparence, avec des mots usés qu'il devrait se sentir chez lui dans ce monde. Puisque le lien intime entre les mots et les choses est rompu, le poète n'aurait d'autre choix que de se taire : « Je suis, tel spectre, égaré dans le monde, et pourtant privé d'univers. Choses et mots sont épars, indisponibles, déchargés de tout sens qui nourrisse le souffle défaillant du poète, comme les touches de la machine à écrire sous le couvercle clos. »⁵⁵ Lors de sa conférence, Vigée ne jette pas seulement un regard critique sur la langue française, mais également sur la langue en général, plus précisément sur sa façon d'évoluer dans la civilisation moderne. La langue lui fait l'effet d'être « l'empire machinal du mot-robot »⁵⁶. Il la définit ainsi de façon mordante comme une force qui se nourrit en suçant le sang de phénomènes vivants. On pense à la théorie linguistique de Saussure lorsqu'il emploie de la même façon le terme « signe ». En concevant le mot comme un signe, l'homme crée l'instrument idéal pour dominer les choses. Celles-ci n'existent plus que comme de simples abréviations mentales. Henri Meschonnic, philosophe et linguiste, ami de Vigée, démontre comment, dans ces conditions, la langue se dématérialise et devient creuse : « Le signe empêche de penser qu'il y a aussi du contenu dans le langage. Donc le contenu est impensé. Pour le signe, il n'existe pas. Le signe l'efface. Et il efface qu'il efface. »⁵⁷

On peut être gagné par l'euphorie parce qu'on peut dominer les choses sans avoir à établir un contact direct avec elles. On se réjouit de disposer d'une richesse infinie de choses que l'on peut s'approprier sans résistance alors qu'elles ne sont plus que l'ombre d'elles-mêmes. Mais ce qui intéresse Vigée, ce n'est pas une telle discussion sur une théorie linguistique générale. Au lieu de cela, il essaie d'expliquer à ses collègues d'Alsace, dans une perspective historique, comment la langue française a pu établir son imposante domination sur les choses. L'impulsion déterminante a été donnée, selon lui, par la Révolution française. Ses objectifs qui ont tout bouleversé ne pouvaient être atteints à l'échelle d'un pays qu'à l'aide d'une langue unique et dominante, dont les différentes langues régionales désignées péjorativement par le mot « patois »⁵⁸ ont largement été les victimes. L'évolution de la France postrévolutionnaire vers un État à l'organisation centralisée et l'évolution de la langue française à la prétention quasi absolutiste sont allées de pair. Être fasciné par la langue signifiait donc être sublimement envoûté aussi par le pouvoir étatique. Si la langue tendait alors à être son propre absolu, c'était aussi pour dissimuler la peur des forces centrifuges à l'œuvre dans le pays. Vigée en tant qu'enfant d'une région française frontalière savait parfaitement discerner la faiblesse cachée derrière cette démonstration de pouvoir. Puisque l'autonomie interne de cette langue était devenue la clef du monde, elle risquait de s'enfermer en elle-même. Sur cette lancée, elle réduisait les choses à n'être plus qu'un matériel pour elle et bloquait ainsi d'emblée tout échange avec elles. Vigée parle du « culte stérile du langage tout fait, considéré comme une fin en soi, la religion de la parole *a priori* ordonnée et formelle »⁵⁹. Dans ces conditions, il devenait plus important d'œuvrer à perfectionner et affiner la langue – Vigée parle d'« une idéologie du beau langage »⁶⁰ – plutôt que de s'attacher aux choses elles-mêmes.

55 « Les avantages du pire » (n°54) in *La Lune d'hiver*, p. 242.

56 *Ibid.*, p. 243.

57 Henri Meschonnic, « Un coup de Bible dans la philosophie ». Édition revue, corrigée et augmentée. Chalifert : Les cahiers de *Pent-être* 2016, p. 223.

58 *Ibid.* (n°54) in *La Lune d'hiver*, p. 242.

59 *Ibid.*, p. 245.

60 *Ibid.*, p. 246.

a priori ordonnée et formelle.“⁵⁹ Wichtiger wurde es unter diesen Bedingungen, sich um die Perfektionierung und Verfeinerung der Sprache zu kümmern – Vigée spricht etwa von „une idéologie du ‚beau langage‘“⁶⁰ – als sich um die Dinge selbst zu kümmern. Sein Ringen mit der für ihn doch unverzichtbaren Sprache möchte Vigée dadurch krönen, dass er für ihre, von ihm charakterisierte Disposition einen neuen Begriff findet. Er prägt den Begriff „logolâtrie“⁶¹. Dass die französische Sprache dazu neigt, die Dinge bloß in ihrer verbalen Gestalt ernst zu nehmen und darüber hinaus nur als Verfügungsmasse gelten lässt, soll damit auf den Punkt gebracht werden. Vielleicht wäre Dadelsen bei seiner Auseinandersetzung mit der französischen Literatursprache ein Licht aufgegangen, wenn er diesen Begriff Vigées kennengelernt hätte.

Vigée schildert seine Verzweiflung über die anscheinend unüberwindliche Kluft zwischen den Worten und den Dingen deswegen so eindringlich, um einen Prozess zur Überwindung dieser Kluft in Gang zu setzen. Er weiß aber auch, dass es hierbei nicht nur um eine Auffrischung der Sprache, sondern um eine Neugeburt der Sprache geht. Statt sich die Dinge durch das Zeichen zu unterwerfen, müsste sie den Dingen den Vortritt lassen. Unter den Bedingungen der gewohnten Sprachpraxis wirkt dies wie ein Absturz in die Sprachlosigkeit. Man lässt nun die Dinge so nahe an sich herankommen, dass sie einen zu erdrücken scheinen. Trotz dieser Selbstpreisgabe des Wortes an die Dinge überzeugt es aber letztlich. Diese Evidenz, diejenige des poetischen Wortes, bleibt deswegen prekär, weil sie in Widerstreit liegt mit den identifizierenden Ansprüchen der Sprache. Das poetische Wort leuchtet ein, obwohl es nicht einzuordnen ist. Vigée spricht hier von „l’expression impossible du réel“⁶². Trotz oder gerade wegen seiner überwältigenden Evidenz bleibt das poetische Wort marginal. Allgemein vorherrschend bleibt eben das Interesse an einem routinierten, gar roboterhaften Funktionieren der Sprache.

Das Verhältnis zwischen dem Wort und den Dingen hat sich also im Falle des poetischen Wortes grundlegend geändert. Während die Worte sonst als Wächter der Dinge fungieren, sind sie nun zu ihren Zeugen geworden: „[...] des paroles érigées en témoins du réel.“⁶³

Vigée skizziert hier eine Richtungsänderung der Sprache, die den Intentionen des jungen Dadelsen offensichtlich entspricht. Zu denken wäre nur an seine Wertschätzung für die Poetik von Guillevic. Sich den Dingen von einer vermeintlich höheren Warte aus zuzuwenden – derjenigen des Geistes oder der sozialen Normen – verträgt sich aus der Sicht Dadelsens und Vigées nicht mit dem poetischen Wort. Das Leibliche vom Geistigen abzuspalten, bedeutet für beide, die Wahrheit zu verfehlen. Ablesbar wird diese Übereinstimmung beider etwa an der voraussetzungslosen Art und Weise, mit der sie in ihrer Dichtung auf die Körperlichkeit, insbesondere die ungeteilte, eben auch körperliche Liebe, eingehen.

Dadelsen mokiert sich in seinem Gedicht „Jonas“ (Teil „Bénédiction“ aus den Fragmenten) über Leute, die Sexuelles und das Leibliche in seiner Krudität lieber bei Seite lassen möchten. Er erinnert demgegenüber an die Freude, die seine Mutter bei seiner Zeugung empfunden haben müsse.⁶⁴ Jesus imponiert ihm, weil er durch sein unbefangenes Verhalten gegenüber (Maria) Magdalena⁶⁵ bewiesen habe, kein „calotin“⁶⁶ zu sein.

59 Ebd., S. 245.

60 Ebd., S. 246.

61 Ebd., S. 245.

62 Ebd., S. 243.

63 Ebd.

64 Ebd. (Nr. 41), S. 108.

65 Lukas 8,2

66 Ebd. (Nr. 41), S. 105.

Le couronnement du combat de Vigée avec une langue qui lui était tout de même indispensable, serait de trouver un nouveau terme pour désigner cet aspect qui la caractérise selon lui. Il crée ainsi le terme de « logolâtrie »⁶¹. Il veut mettre en évidence que la langue française a tendance à ne prendre les choses au sérieux que dans leur forme verbale, et de surcroît, à ne les accepter que comme une masse dont elle peut disposer. Cela aurait pu éclairer Dadelsen dans sa confrontation à la littérature française s'il avait connu ce terme créé par Vigée.

Vigée décrit son désespoir face au fossé apparemment infranchissable entre les mots et les choses avec une telle insistance pour enclencher un processus visant à surmonter ce fossé. Mais il sait aussi qu'on ne peut pas se contenter là de rafraîchir la langue, mais qu'il faut la faire renaître. Au lieu de soumettre les choses aux signes, il faut donner la priorité aux choses. Selon les critères de la pratique habituelle de la langue, cela ressemble à une chute dans l'absence de langue. On laisse à présent les choses tant se rapprocher de soi qu'elles semblent nous écraser. Même si le mot s'abandonne aux choses, c'est finalement convaincant. Cette évidence, celle du mot poétique, reste précaire, car elle s'oppose aux prétentions de la langue d'identifier les choses. Le mot poétique est parlant, même s'il est inclassable. Vigée parle là de « l'expression impossible du réel »⁶². Malgré ou justement à cause de son évidence incontestable, le mot poétique reste marginal. Ce qui continue en général à dominer, c'est l'intérêt pour un fonctionnement de la langue routinier, voire robotisé. Le rapport entre le mot et les choses a donc fondamentalement changé dans le cas de la parole poétique. Si les mots sont d'habitude les gardiens des choses, ils sont devenus à présent leurs témoins : « [...] des paroles érigées en témoins du réel. »⁶³

Vigée esquisse là un changement d'orientation de la langue, qui correspond visiblement aux intentions du jeune Dadelsen. Il suffit de penser à son estime de la poésie de Guillevic. Voir les choses d'un point de vue prétendument supérieur – celui de l'esprit ou des normes sociales – est incompatible selon Dadelsen et Vigée avec la parole poétique. Séparer l'esprit du corps signifie, pour tous les deux, passer à côté de la vérité. Cette concordance entre eux peut être lue dans la manière sans a priori avec laquelle ils évoquent dans leur poésie le corps et en particulier l'amour intégral, charnel aussi.

Dadelsen se moque dans son poème « Jonas » (dans « Bénédiction », extrait des fragments) des gens qui préféreraient ignorer la sexualité et le corps dans sa crudité. Il rappelle au contraire le plaisir que sa mère avait éprouvé lors de sa conception.⁶⁴ Il admire Jésus parce qu'il a prouvé par son comportement naturel à l'égard de (Marie) Madeleine⁶⁵ qu'il n'était pas un calotin.⁶⁶ Dans son poème « Bach en automne », Dadelsen montre, en s'appuyant sur l'histoire biblique de Jacob et Rachel (Genèse, 29,16 et suivantes)⁶⁷, que l'homme, tout en croyant agir librement, n'accomplit en

61 *Ibid.*, p. 245.

62 *Ibid.*, p. 243.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.* (n°41), p. 108.

65 Luc 8,2

66 *Ibid.* (n°41), p. 105.

67 *Ibid.* S. 26. Luther, qui se distingue par son sens tout particulier de la corporalité de l'homme, clarifie sa position par cette histoire tirée de la Bible : « Le rude Luther donna son avis sur ce point. »

Dass der Mann mit seinem vermeintlich freien Willen in Wirklichkeit nur das vollzieht, wozu er durch die Anziehungskraft der Frau getrieben wird, zeigt Dadelsen in seinem Gedicht „Bach en automne“ anhand der biblischen Geschichte von Jakob und Rachel (Genesis, 29, 16 ff.)⁶⁷. Als „complice de la terre“⁶⁸ verfüge die Frau über eine natürliche Pfliffigkeit und zukunftssträchtige Qualitäten, wodurch sie den Mann mit seiner angestregten Beschwörung von Souveränität übertreffe. Am Schluss des Gedichts „Jonas“ zweifelt Dadelsen im gleichen Sinne die traditionelle Hierarchie der Geschlechter an: „[...] Il y a / beaucoup à dire sur / la femelle de l'espèce humaine, notamment / qu'elle vaut mieux que plupart des mâles:/plus vraie, plus résonnante, profonde.“⁶⁹

Das konventionelle männliche Selbstverständnis erscheint Dadelsen als extremste Version menschlicher Selbstbezogenheit, die es aufzubrechen gilt.⁷⁰ In dem Gedicht „Variations sur un thème de Baudelaire“ geht es Dadelsen darum, die völlige Unvereinbarkeit zwischen der Einheit Liebender und den inneren Gesetzen einer zivilisierten, „bürgerlichen“ Welt konsequent auszuloten.

Wie schwer, beinahe unmöglich es ist, die passenden Worte für diese Einheit einer Verschmelzung zu finden, spiegelt sich in dem Motto des Gedichts, eigentlich dem einleitenden Vers aus dem Gedicht Baudelaires, wider: „Mon enfant, ma soeur...“⁷¹. Im Zusammenhang des Gedichts wäre nicht nur an das Schicksal von Liebenden zu denken, die wie Tristan und Isolde – ein Thema in den lyrischen Versuchen des jungen Dadelsen⁷² – rettungslos einander verfallen sind, sondern auch an die entgrenzende Macht der Vereinigung selbst. Die Sprache, an rationale Gesetze gebunden, versagt davor und wird sogar angesichts eines emotionell aufgeladenen Schweigens zu Hilfe gerufen: „Mais dis donc quelque chose! Parle! Pour démentir enfin cette implacable / Certitude de ton silence!“⁷³ Die unmögliche Einheit der Liebenden wirkt wie eine bittere, die Sprache auslöschende Droge: „L'amer et taciturne opium de notre identité perdue.“⁷⁴ Die „unité première“⁷⁵, der die Liebenden nachstreben, lässt sich nur außerhalb der Sprache, allein „à travers ces corps sombres et doux“⁷⁶ realisieren. Das treffende Wort erscheint in dieser Perspektive wie eine herausfordernde, das Leben rechtfertigende Utopie. Wenn Dadelsen Dichter verhöhnt, die solche radikalen Erfahrungen in die Form einer gefälligen Geschichte bringen wollen: „les poètes radotent“⁷⁷, so erinnert dies an seine Attacken gegen die „littérateurs“ in seiner Jugend.

Vigée konstatiert in seinem Vortrag eine Konvergenz zwischen der Poesie und der körperlichen Liebe: „La poésie est le simulacre de mes noces charnelles.“⁷⁸, wobei er die Poesie als sprachliche Verstetigung dieser Liebe näher bestimmt. Beide Male fallen übliche Gegensätze – zwischen den Worten und den Dingen bzw. zwischen den Geschlechtern – wie bloße Attrappen in sich zusammen. Die „aspiration à l'unité“⁷⁹, die sonst unter dem Vorzeichen

67 Ebd., S. 26. Luther, der sich durch einen besonderen Sinn für die Körperlichkeit des Menschen auszeichnet, verdeutlicht seine Position eben anhand dieser biblischen Geschichte: „Le rude Luther donna son avis sur ce point.“ Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 109.

70 Sexuelle Motive in Dadelsens Gedichten, z. B.: „Oncle Jean“ ebd., S. 119 und in „La fin du jour“ ebd., S. 77.

71 Ebd., S. 48.

72 Pfister (Nr. 5), S. 138 -141.

73 Ebd. (Nr. 41), S. 49.

74 Ebd., S. 53.

75 Ebd., S. 52.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 49.

78 Ebd. (Nr. 54), S. 242.

79 Ebd.

fait que ce à quoi le pouvoir de séduction de la femme l'incite. La femme, étant « complice de la terre »⁶⁸, dispose d'une habileté naturelle et d'un sens de l'avenir par lesquels elle domine l'homme et sa difficile aspiration à la souveraineté. À la fin du poème « Jonas », Dadelsen remet également en cause la traditionnelle hiérarchie des sexes : « [...] Il y a / beaucoup à dire sur / la femelle de l'espèce humaine, notamment / qu'elle vaut mieux que la plupart des mâles : / plus vraie, plus résonnante, profonde. »⁶⁹ L'image de soi masculine traditionnelle semble être pour Dadelsen la version extrême du narcissisme humain qu'il faut détruire.⁷⁰

Dans le poème « Variations sur un thème de Baudelaire », Dadelsen a l'intention de sonder systématiquement l'incompatibilité totale entre l'union des amoureux et les lois internes d'un monde civilisé, bourgeois. La difficulté, voire l'impossibilité de trouver les mots justes pour cette union dans la fusion, on la retrouve dans le thème, plus précisément le premier vers du poème de Baudelaire : « Mon enfant, ma sœur... »⁷¹. En lien avec ce poème, il ne convient pas seulement de penser au destin d'amoureux tels Tristan et Yseult, un thème des tentatives lyriques du jeune Dadelsen⁷² – qui sont épris sans remède –, mais aussi au pouvoir sans limite de l'union elle-même. La langue régie par des lois rationnelles est ici impuissante et est même appelée à l'aide, face à un silence chargé d'émotion : « Mais dis quelque chose ! Parle ! Pour démentir enfin cette implacable / Certitude de ton silence ! »⁷³ L'union impossible des amants est comme une drogue qui efface le langage : « L'amer et taciturne opium de notre identité perdue. »⁷⁴ L'« unité première »⁷⁵ à laquelle aspirent les amants ne peut être réalisée qu'en dehors du langage, uniquement « à travers ces corps sombres et doux »⁷⁶. Dans cette perspective, le mot juste semble être une utopie qui lance un défi et justifie la vie. Lorsque Dadelsen raille les poètes qui veulent donner à des expériences aussi radicales la forme d'une histoire convenable : « les poètes radotent »⁷⁷, cela nous rappelle ses charges de jeunesse contre les « littérateurs ».

Vigée constate, dans sa conférence, une convergence entre la poésie et l'amour charnel – « La poésie est le simulacre de mes noces charnelles. »⁷⁸ – en définissant plus précisément la poésie comme la continuité langagière de cet amour. Dans les deux cas, des oppositions habituelles entre les mots et les choses, – voire entre les sexes –, s'effondrent comme de simples leurres. L'« aspiration à l'unité »⁷⁹, qui n'a d'habitude aucune chance sous les auspices d'un criticisme

68 *Ibid.*

69 *Ibid.*, p. 109.

70 Motifs sexuels dans les poèmes de Dadelsen, par ex. in « Oncle Jean » *ibid.*, p. 119 et in « La fin du jour » *ibid.*, p. 77.

71 *Ibid.*, p. 48.

72 Pfister (n°5), pp. 138 -141.

73 *Ibid.* (n°41), p. 49.

74 *Ibid.*, p. 53.

75 *Ibid.*, p. 52.

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*, p. 49.

78 *Ibid.* (n°54), p. 242.

79 *Ibid.*

eines analytischen Kritizismus keine Chance hat, darf sich hier ausnahmsweise erfüllen. Wenn Vigée vom „mystère“⁸⁰ der körperlichen Liebe spricht, so betont er damit ihre Unfasslichkeit im Rahmen der vorherrschenden „dualistischen“ Ordnung oder des cartesianischen Denkens. Das Gleiche gilt für die Poesie. Beide sind von einer untergründigen Brisanz für die herrschende Ordnung.

- 38 - Vigées auch in poetologischer Hinsicht wichtiges Gedicht „Soufflenheim“ kreist um den schöpferischen Akt, aus dem Poesie entsteht. Dass dabei auch an den Geschlechtsakt zu denken wäre, deutet er in seinem Kommentar zu dem Gedicht: „Un midrash neuf“ an: Er spricht von der „joie des amants“.⁸¹ Diese Freude ist nicht nur die Freude des einen oder anderen, sondern die Freude derjenigen, die sich von sich selbst erlöst haben. Woanders nennt Vigée diesen Moment „divin“.⁸² Für Dadelsen und Vigée ist dies ein zugleich utopischer und höchst realer Moment. Da bricht eine Wahrheit durch, die nicht ins Konzept passt. „Véridique“⁸³ in diesem subversiven Sinn sind die Poesie und die körperliche Liebe.

Dadelsen ringt vor allem darum, die Vormacht einer traditionellen, von der männlichen Dominanz bestimmten Ordnung zu brechen. Dadurch müsste auch ein verjüngtes, von herrscherlichen Ambitionen befreites Wort möglich werden. Vigée demgegenüber fahndet nach der Möglichkeit des poetischen Wortes, das aus der außerordentlichen Konvergenz von Worten und Dingen hervorgeht. Dadelsen scheint diesem Wort erst den Weg zu bahnen, während Vigée bereits seine reale Möglichkeit im Auge hat. „Peut-être“ bezeichnet bei Vigée und implizit auch bei Dadelsen den Modus, in dem die Erfahrung des Transzendenten wie auch der Poesie möglich wird.⁸⁴ Das Gran von Skepsis in diesem ‚Vielleicht‘ dürfte aber bei Dadelsen noch etwas stärker sein als bei Vigée. Dies zeigt auch die religiöse Dimension seiner Dichtung. Wenn für ihn das menschliche Ich als solches fraglich wird, kommt „Gott“ als Antwort auf diese Frage ins Spiel. Entweder erscheint dann „Gott“ als der unerwartete Aufschwung, der das menschliche Ich von seiner Fixierung auf sich selbst befreit oder als der Abgrund, der das Ich verschlingt.⁸⁵ Diese Dramatisierung des Verhältnisses von Gott und Mensch lässt an die „negative Theologie“ oder auch an die Theologie eines Karl Barth – ein Zeitgenosse Dadelsens – denken.⁸⁶

An die Stelle des besitzergreifenden Wortes, das den Dingen seinen Stempel aufdrückt, tritt aus der Sicht Vigées das geduldige Wort, das auf die Dinge wartet. Wenn das Wort nun überzeugt, dann nicht deswegen, weil es den Dingen zuvorkommt, sondern weil es die Dinge auf sich zukommen lässt. Das Wort, das den Dingen den Vortritt lässt, bleibt zwar auf die menschliche Initiative angewiesen, zeugt aber nicht mehr nur von ihr. Stattdessen zeugt es primär von den Dingen, denen man sich geöffnet hat. Das in diesem Sinne negative Handeln trägt Früchte, obwohl oder gerade weil es

80 Ebd.

81 Claude Vigée: „Un midrash tout neuf...“ in: Claude Vigée: „Pâque de la Parole“. Poésie-Journal-Essais. Paris: Flammarion 1983, S. 22.

82 „[...] il faut que la relation soit une connivence, c'est-à-dire qu'on cherche l'un avec l'autre, dans l'autre, à travers l'autre – la propre montée du divin en soi – mais sans utiliser les yeux.“ Claude Vigée: „Du corps: entre jouissance et sagesse.“ Entretien avec Gabrielle Althen. In: Claude Vigée: „Le fin murmure de la lumière“. (Entretiens, essais nouveaux 2006 – 2008) Paris: Parole et silence 2009, S. 159.

83 Ebd. (Nr. 54), S. 243.

84 „[...] du prénom familial par lequel le Seigneur se révèle à Moïse dans le feu du buisson qui brûle mais ne se consume pas n'est autre que ‚Peut-être‘... Un ‚Peut-être‘ qui fonde aussi bien toute l'expérience poétique!“ Claude Vigée: „Tu dois changer ta vie“. In: Claude Vigée: „Le passage du vivant“. Paris: Parole et silence 2001, S. 67.

85 Vgl. z. B. das folgende, titellose Gedicht: „le faux oisif/ qui lentement m'assaille, me désarme, me déchire, / qui de ses pouces m'ouvre comme une quetsche mûre / qui m'égare et me ruine et me sépare et me disperse / serait-ce Dieu?“ Ebd. (Nr. 41), S. 66. Vgl. insbesondere den Schlussteil des Gedichts „Bach en automne“: „Sur le très Saint Nom“, ebd. S. 32 – 36 sowie das Ende des Gedichts „La fin du jour“, ebd., S. 79.

86 In seinem Gedicht „Jonas“ deutet Dadelsen mit einer Geste der Bescheidenheit seine Bekanntschaft mit der Theologie von Karl Barth an. Ebd. (Nr. 41), S. 102.

analytique, peut ici se réaliser exceptionnellement. Quand Vigée parle du « mystère »⁸⁰ de l'amour charnel, il souligne qu'il ne peut être saisi dans le cadre de l'ordre dualiste dominant ou de la pensée cartésienne. Il en est de même pour la poésie. Tous deux menacent de faire exploser l'ordre dominant.

Le poème de Vigée « Soufflenheim », important aussi sur le plan poétologique, tourne autour de l'acte créateur d'où naît la poésie. Que l'on puisse penser aussi à l'acte sexuel, c'est ce qu'il laisse entendre dans son poème : « Un midrash neuf » : Il parle de la « joie des amants »⁸¹. Cette joie n'est pas seulement la joie de l'un ou de l'autre, mais la joie de ceux qui se sont libérés d'eux-mêmes. Ailleurs, Vigée qualifie cet instant de « divin »⁸². Pour Dadelsen et pour Vigée, c'est un instant à la fois utopique et réel au plus haut point. Une vérité se révèle là, qui dépasse le concept. « Vériciques »⁸³ au sens subversif du mot, c'est ce que sont la poésie et l'amour charnel.

Dadelsen se bat avant tout pour briser le pouvoir d'un ordre traditionnel déterminé par la domination masculine. Ainsi devrait aussi s'ouvrir la possibilité d'un mot rajeuni, libéré de ses ambitions dominatrices. Vigée par ailleurs recherche la possibilité d'une parole poétique qui naîtrait de la convergence entre les mots et les choses. Dadelsen semble ouvrir la voie à cette parole alors que Vigée en voit déjà la possibilité réelle. « Peut-être » désigne chez Vigée, et implicitement aussi chez Dadelsen, le mode qui rend possible l'expérience de la transcendance et de la poésie.⁸⁴ Le degré de scepticisme de ce « peut-être » serait même plus fort chez Dadelsen que chez Vigée. Cela montre également la dimension religieuse de sa poésie. Si pour lui, le moi humain est problématique en tant que tel, Dieu entre en jeu pour apporter une réponse. Soit Dieu apparaît comme l'élan inattendu qui libère le moi humain de son obsession de lui-même, soit comme le précipice qui dévore le moi.⁸⁵ Cette dramatisation de la relation entre Dieu et l'homme fait penser à la « théologie négative » ou à la théologie de Karl Barth – un contemporain de Dadelsen.⁸⁶

Au mot qui s'empare des choses en leur collant une étiquette, fait place, du point de Vigée, le mot patient qui attend les choses. Si le mot est convaincant à présent, ce n'est pas parce qu'il va vers les choses, mais parce qu'il laisse les choses venir à lui. Le mot qui laisse la préséance aux choses reste certes dépendant de l'initiative humaine, mais ne témoigne plus seulement de cette dernière. Au lieu de cela, il témoigne avant tout des choses auxquelles on s'est ouvert. Le comportement en ce sens négatif porte des fruits, bien que ou justement parce qu'il ne les recherche pas. Vigée

80 *Ibid.*

81 Claude Vigée : « Un midrash tout neuf... » in Claude Vigée : *Pâque de la Parole*. Poésie-Journal-Essais. Paris : Flammarion, 1983, p. 22.

82 « [...] il faut que la relation soit une connivence, c'est-à-dire qu'on cherche l'un avec l'autre, dans l'autre, à travers l'autre – la propre montée du divin en soi – mais sans utiliser les yeux. » Claude Vigée : « Du corps : entre jouissance et sagesse. » Entretien avec Gabrielle Althen. In Claude Vigée, *Le fin murmure de la lumière*. (Entretiens, essais nouveaux 2006-2008). Paris : Parole et silence, 2009, p. 159.

83 *Ibid.* (n°54), p. 243.

84 « [...] du prénom familial par lequel le Seigneur se révèle à Moïse dans le feu du buisson qui brûle mais ne se consume pas n'est autre que 'Peut-être'... Un 'Peut-être' qui fonde aussi bien toute l'expérience poétique ! » Claude Vigée : « Tu dois changer ta vie ». In Claude Vigée : *Le passage du vivant*. Paris : Parole et silence, 2001, p. 67.

85 Voir par ex. le poème sans titre suivant : « le faux oisif / qui lentement m'assaille, me désarme, me déchire, / qui de ses pouces m'ouvre comme une quetsche mûre / qui m'égare et me ruine et me sépare et me disperse / serait-ce Dieu ? » *Ibid.* (n°41), p. 66. Voir en particulier la fin du poème « Bach en automne » : « Sur le très Saint Nom », *ibid.* pp. 32-36, ainsi que la fin du poème « La fin du jour », *ibid.*, p. 79.

86 Dans son poème « Jonas », Dadelsen montre avec modestie sa connaissance de la théologie de Karl Barth. *Ibid.* (n°41), p. 102.

nicht darauf abzielt. Vigée wählt für diese Paradoxie den Begriff der Gnade: „grâce“⁸⁷. Eine ‚coincidentia oppositorum‘ ereignet sich, die utopisch ist. Damit zeichnet sich auch die Möglichkeit von Verhältnissen ab, in denen man ohne den Zwang zur abgrenzenden Positionierung, also offen für Andere und Anderes, existieren könnte. Ohne diese Perspektive würde man mit dieser Positionierung verschmelzen. Man würde in seiner Identität eingekerkert werden. Dadurch, dass die Dinge nicht mehr vom Wort beherrscht werden, sondern das Wort sich von den Dingen tragen lässt, gerät die Sprache in einen Ausnahmezustand. Vigée bezeichnet diesen befremdlichen, aber auch unwiderstehlichen Modus als Gesang: „chant“⁸⁸. Indem die Sprache nicht mehr nur der Bezwingung der Dinge dient, wird sie zum Gesang. Sie hat ihre Angst vor den Dingen, die sie in die Offensive treibt, überwunden.

Ich frage mich, inwieweit sich auch die Sprache in den Gedichten Dadelsens zu einem solchen Gesang zu erheben vermag. Oft ist jedenfalls zu beobachten, wie ein Aufschwung dazu, womöglich gar in die Vertikale, durch Zweifel kontrapunktiert wird. Ich denke da an das Gedicht „Peupliers et trembles“, insbesondere seine letzte Strophe. Das Gedicht kreist um einen Moment der Unentschiedenheit: „instant irrésolu“⁸⁹, der erquickt. Kräfte, die am Tage bzw. in der Nacht vorherrschen, blockieren sich für einen Augenblick gegenseitig. Wie der Ausdruck „miel de silence“⁹⁰ anzeigt, profitiert der Mensch von dieser Unschlüssigkeit. Statt dass er weiter diesen Kräften ausgesetzt wäre, vermag er sich nun ganz in sich zu versenken. Er kann nun so sein, wie er wäre, wenn er nicht mehr solchen Kräften unterworfen wäre. Dann frappt aber, wie heftig am Schluss gegen diese Erfahrung eines mystischen Moments Einspruch erhoben wird. Sich ihr wohlighinzugeben, provoziert polemische Formulierungen wie „confiture du quiétisme“ und „miel vénéneux“⁹¹. Zwar erfolgt sofort die Gegenreaktion: „pourtant“⁹². Da sich diese Erfahrung als Vergegenwärtigung des „pays natal“ bzw. „pays ancien“⁹³ entpuppe, solle sie letztlich doch überzeugen. Die diffamierenden Pointen hallen aber so stark nach, dass eher die Antithetik von mystischer Erfahrung und ihrer polemischen Disqualifizierung haften bleibt als der versöhnliche Schluss. Überhaupt: Die Frage steht für Dadelsen eher mit der Wahrheit im Bunde als die Antwort.⁹⁴ Für Vigée dagegen lebt die Dichtung wesentlich vom Glanz der Antwort, wobei er diese als ekstatischen Sprung in die Wahrheit versteht.

2.

Wegen der Ausdrucksnöte, die man als frankophoner Dichter elsässischer Herkunft hat, zu verzweifeln, hieße nach Claude Vigée, die eigenen, noch verborgenen Möglichkeiten zu verschleiern. Er rät keineswegs zu einem selbsttherapeutischen Optimismus, sondern im Gegenteil zu einem Ausloten der Verzweiflung. Wenn es einem gelänge, dieser Verzweiflung und damit den Blockaden des eigenen Schreibens auf den Grund zu gehen, könnte es gelingen, diese Blockaden in Impulse zu einem ganz neuen Schreiben umzuwandeln. Diese Intention von Vigées Vortrag muss nicht erst erschlossen werden, sondern wird vom Autor mit dem Titel der zweiten Fassung prägnant formuliert: „Les avantages du pire.“ Die Dialektik eines Umschlags von Verzweiflung in einen Durchbruch scheint ihm vorzuschweben.

87 Ebd. (Nr. 54), S. 243.

88 Ebd.

89 Ebd. (Nr. 41), S. 80.

90 Ebd.

91 Ebd., S. 81. Vgl. auch die Formulierung „ô confitures du néant“ in dem Gedicht „Oncle Jean“, ebd., S. 117..

92 Ebd. (Nr. 41), S. 81.

93 Ebd.

94 Vgl. z. B. das kurz vor seinem Tode entstandene Gedicht mit dem Beginn: „Écoute. Suis moi...“. Ebd., S. 154.

choisit pour désigner ce paradoxe le terme de : « grâce »⁸⁷. Une *coincidentia oppositorum* se produit, qui est utopique. Ainsi se dessine aussi la possibilité de circonstances dans lesquelles on peut exister sans la contrainte d'un positionnement délimité, mais ouvert aux autres et à ce qui est autre. Sans cette perspective, on se confondrait avec ce positionnement. On serait emprisonné dans son identité. Si les choses ne sont plus dominées par le mot, mais que le mot se laisse porter par les choses, la langue entre en état d'urgence. Vigée qualifie ce mode déroutant, mais irrésistible de « chant »⁸⁸. Quand la langue ne sert plus simplement à dominer les choses, elle devient chant. Elle a surmonté la peur des choses, qui la rendaient offensive.

Je me demande dans quelle mesure la langue des poèmes de Dadelsen parvient à s'élever à un tel chant. On observe souvent cependant qu'un tel élan, presque vertical, a pour contrepoint le doute. Je pense là au poème « Peupliers et trembles » et en particulier à sa dernière strophe. Le poème tourne autour d'un « instant irrésolu »⁸⁹ qui réjouit. Des forces qui dominent respectivement le jour et la nuit, s'annulent mutuellement, un instant. Comme le montre l'expression « miel de silence »⁹⁰, l'homme profite de cette indécision. Au lieu de continuer à être livré à ces forces, il peut complètement se plonger en lui-même. Il peut être à présent tel qu'il serait s'il n'était plus soumis à de telles forces. Mais ce qui frappe, c'est avec quelle violence cette expérience d'un instant mystique est contestée à la fin. S'y abandonner avec bien-être provoque des formulations polémiques comme « confiture du quiétisme » et « miel vénéneux »⁹¹. Certes, la réaction opposée se produit immédiatement : « pourtant »⁹². Comme cette expérience se révèle être une représentation du « pays natal » ou « pays ancien »⁹³, elle peut finalement nous convaincre. Mais l'écho des pointes diffamatoires résonne si fort que nous nous souvenons plutôt de l'opposition entre l'expérience mystique et sa disqualification polémique que de la conclusion réconciliatrice. De toute façon, chez Dadelsen, c'est plutôt la question qui est liée à la vérité, que la réponse.⁹⁴ Pour Vigée au contraire, la poésie vit essentiellement de l'éclat de la réponse, dans laquelle il voit un saut extatique dans la vérité.

2.

Être désespéré parce qu'en tant que poète francophone d'origine alsacienne, on manque de moyens d'expression, signifierait pour Claude Vigée gaspiller ses propres possibilités restées encore cachées. Il ne conseille aucunement une auto-thérapie par l'optimisme, mais au contraire une analyse profonde du désespoir. Si l'on réussissait à aller au plus profond de ce désespoir, et donc de ce qui bloque sa propre écriture, on pourrait transformer ces blocages en incitation à une toute nouvelle écriture. Ce n'est pas la peine de décrypter l'intention qui sous-tend la conférence de Vigée, car elle est clairement formulée par l'auteur dans le titre de la deuxième version : « Les avantages du pire ». Il semble pressentir la dialectique d'un revirement du désespoir en une percée. Elle est aussi à la base de la formulation « écoles du silence » que Vigée souligne par l'impression en italiques. Le poète alsacien est désespéré parce qu'il ressent la formulation des

87 *Ibid.* (n°54), p. 243.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.* (n°41), p. 80.

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*, p. 81. Voir aussi la formulation « ô confitures du néant » dans le poème « Oncle Jean », *ibid.*, p. 117.

92 *Ibid.* (n°41), p. 81.

93 *Ibid.*

94 Voir par ex. le poème écrit peu avant sa mort, qui débute ainsi : « Écoute. Suis moi... ». *Ibid.*, p. 154.

Sie liegt auch der Formulierung „écoles de silence“⁹⁵ zugrunde, die Vigée durch Kursivdruck hervorheben lässt. Der elsässische Dichter verzweifelt etwa deswegen, weil die Formulierung ihm teurer Dinge in der französischen Sprache seinem Empfinden nach wie ein Verrat an den Dingen wirkt. Während ihm diese Dinge in seinem eigenen Dialekt noch auf eine ganz sinnliche Weise nahe sind, kommen sie ihm in ihrer französischen Version plötzlich fremd vor. Logisch scheint es zu sein, deswegen zu verstummen. Aus der Sicht Vigées handelt es sich aber bei dieser Logik um nichts anderes als eine Rationalisierung eigener Trägheit. Allzu leicht ist es doch, das Spannungsverhältnis zwischen den Dingen und der französischen Sprache als starre Antithese zu sehen. Weiter würde es nach Vigée dagegen führen, diese Antithese als Anstoß zu einer wechselseitigen Überprüfung beider Seiten aufzufassen. Dann würde sich das lähmende Schweigen, das sich zunächst ausbreitet, in ein produktives Schweigen, eben im Sinne der „écoles de silence“, verwandeln können. Vigée ermutigt auch dazu, Sprachformen wie Stammeln und Stottern deswegen ernst zu nehmen, weil sie von einem Sinn für die Unverfügbarkeit der Wahrheit zeugen. Eloquenz würde dagegen abfallen. Konfrontiert mit den Dingen, die sich gegenüber der französischen Sprache sperren, müsste es, wie Vigée vorschwebt, zu einem inneren Wandel dieser Sprache kommen. Statt sich weiterhin – im Sinne von Vigées Begriff der „logolâtrie“ – über die Dinge zu erheben, müsste sie sich ihnen aussetzen.

Vigée begnügt sich aber nicht nur damit, seinen elsässischen Dichter-Kollegen ihre mögliche Rolle bei einer Regeneration der französischen Literatur vor Augen zu führen. Da es sich hierbei nicht nur um eine französische, sondern eine internationale Problematik, nämlich diejenige eines „nominalisme moderne“⁹⁶ in der westlichen Literatur handele, würden die elsässischen Dichter unter diesen Bedingungen plötzlich eine Schlüsselrolle für die Erneuerung dieser Literatur zufallen. Damit könnten sie einen Rang gewinnen, der – wie er mit einem vielleicht pädagogisch motivierten optimistischen Überschwang meint –, demjenigen der prominenten elsässischen Dichter in der Renaissance entspräche.⁹⁷

Die Reibung zwischen der Sprachpraxis der elsässischen Dichter und der französischen Sprache sollte aus der Sicht Vigées dazu führen, dass es im Verhältnis zwischen Sprache und Dingen zu einer Änderung der Prioritäten kommt: „Plus que la possession intime des vocables, la souplesse ou l'assurance des articulations syntaxiques (sans lesquelles rien ne pourrait s'entreprendre), c'est la connaissance ouverte du monde, la plongée directe du regard mortel dans le réel sensible et passager, qui est décisive pour le poète.“⁹⁸

Offensichtlich liegt diese Forderung Vigées auf einer Linie mit der Kritik Dadelsens an der französischen Literatursprache. Bei dem Rat, sein Augenmerk vor allem auf die Dinge selbst und erst dann auf die sprachliche Gestaltung zu richten, scheint es sich um eine spezifisch elsässische Akzentsetzung zu handeln. Dadelsen führt in diesem Zusammenhang die Maxime der „humilité“ ein. Der Dichter wird durch diese sprachethische Maxime dazu angehalten, sich bei seiner Arbeit nicht von seiner sprachlichen Virtuosität mitreißen zu lassen. Im Sinne von Nathan Katz, dem Vorbild Dadelsens in dieser Hinsicht, sollte der Dichter nicht Meister, sondern Diener der Dinge sein. Das komplementäre Gebot der „simplicité“⁹⁹ implizierte den Anspruch an den Dichter, sich seinen Blick für die einfachste Gestalt der Dinge nicht durch eigene sprachliche Ambitionen trüben zu lassen.

Wer sich durch eine geglückte Formulierung nicht dazu verführen ließe, über die nun anscheinend bezwungenen Dinge zu triumphieren, entspräche der Maxime der „humilité“. Andernfalls würde er vergessen, dass an diesem Glück

95 Ebd. (Nr. 54), S. 247.

96 Ebd., S. 246.

97 Ebd., S. 252.

98 Ebd., S. 245

99 Dadelsen zu den Begriffen „humilité“ und „simplicité“ vgl. Pfister (Nr. 5), S. 78, 92, 100.

choses qui lui sont chères en langue française comme une trahison envers ces choses. Alors que ces choses lui sont encore proches d'une manière très sensuelle dans son propre dialecte, elles lui paraissent soudain étrangères dans leur version française. Il semble logique de se taire pour cette raison. Mais du point de vue de Vigée, cette logique n'est rien d'autre qu'une rationalisation de sa propre paresse. Il est trop facile de voir dans la tension entre les choses et la langue française une chose immuable. Il faudrait au contraire, selon Vigée, considérer cette opposition comme une incitation à examiner alternativement les deux côtés. Alors le silence paralysant, qui se développe d'abord, pourrait se métamorphoser en un silence productif au sens justement des « écoles de silence »⁹⁵. Vigée encourage aussi à prendre des formes d'expression comme les balbutiements et les bégaiements au sérieux, car elles témoignent d'une intuition de l'impossibilité de disposer de la vérité. L'éloquence, en revanche, s'effondrerait. Lorsqu'on est confronté aux choses qui se ferment à la langue française, il faudrait, comme le pressent Vigée, que se produise un changement interne à la langue. Plutôt que de continuer à s'élever au-dessus des choses – selon le terme vigéen de « logolâtrie », il faudrait se confronter à elles.

Mais Vigée ne se contente pas de montrer à ses collègues poètes alsaciens quel rôle ils pourraient avoir dans la régénération de la littérature française. Comme il s'agit là non seulement d'une problématique française, mais internationale, celle d'un « nominalisme moderne »⁹⁶ dans la littérature occidentale, les poètes alsaciens pourraient jouer un rôle-clef dans le renouveau de cette littérature. Ils pourraient ainsi retrouver un rang – comme il le pense avec un enthousiasme optimiste, peut-être à motivation pédagogique –, qui correspondrait à celui des célèbres poètes alsaciens de la Renaissance.⁹⁷ Quand la pratique linguistique des poètes alsaciens se frotte à la langue française, cela devrait, du point de vue de Vigée, conduire à un changement de priorité dans le rapport entre langue et choses : « Plus que la possession intime des vocables, la souplesse ou l'assurance des articulations syntaxiques (sans lesquelles rien ne pourrait s'entreprendre), c'est la connaissance ouverte du monde, la plongée directe du regard mortel dans le réel sensible et passager, qui est décisive pour le poète. »⁹⁸

Il est clair que cette exigence de Vigée rejoint la critique de Dadelsen à l'égard de la littérature française. Le conseil de concentrer son attention d'abord sur les choses elles-mêmes, et ensuite sur leur formulation linguistique, semble correspondre à une façon de placer l'accent spécifiquement alsacienne. Dadelsen utilise dans ce contexte la maxime de l'« humilité ». Le poète est tenu par cette maxime d'éthique linguistique à ne pas se laisser emporter dans son travail par sa virtuosité littéraire. À l'instar de Nathan Katz, le modèle de Dadelsen dans ce domaine, le poète ne doit pas être le maître, mais le serviteur des choses. Le commandement complémentaire de la « simplicité »⁹⁹ exige que le poète ne laisse pas ses propres ambitions littéraires brouiller le regard qu'il doit porter sur la forme la plus simple des choses.

Celui qui ne se laisserait pas soumettre à la tentation du sentiment d'avoir triomphé des choses, grâce à une formulation réussie, celui-là répondrait à la maxime de l'« humilité ». Il oublierait sinon que non seulement lui-même, mais aussi les choses participent à ce bonheur. Ceci est possible grâce à une extraordinaire convergence des mots et des

95 *Ibid.* (n°54), p. 247.

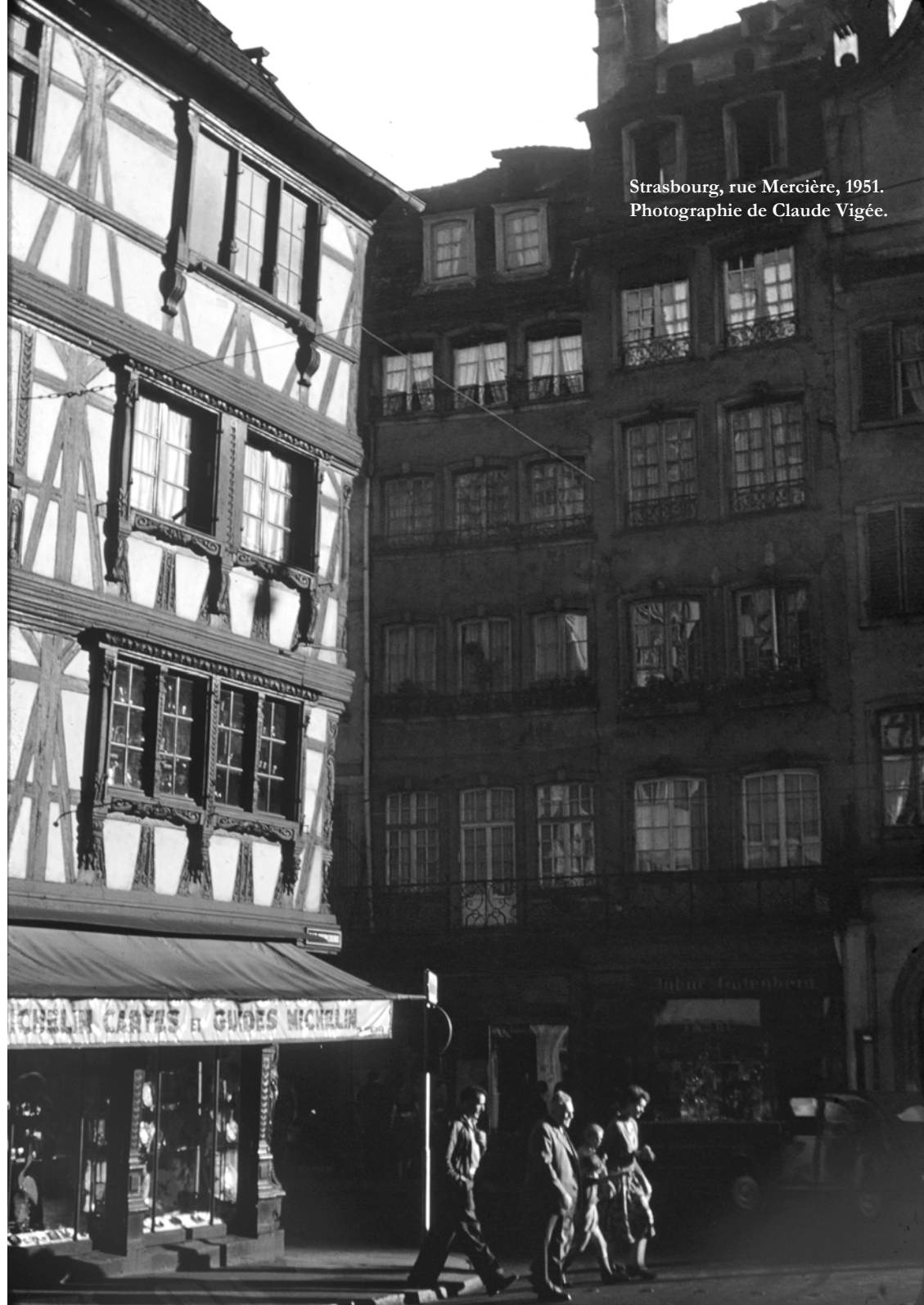
96 *Ibid.*, p. 246.

97 *Ibid.*, p. 252.

98 *Ibid.*, p. 245

99 Les termes „humilité“ und „simplicité“ chez Dadelsen, voir Pfister (n°5), pp. 78, 92, 100.

Strasbourg, rue Mercière, 1951.
Photographie de Claude Vigée.





Strasbourg, l'Ill. Quai des Pêcheurs, début septembre 1951.
Photographie de Claude Vigée.

nicht nur er selbst, sondern auch die Dinge beteiligt sind. Möglich wird es durch eine außerordentliche Konvergenz von Worten und Dingen, wobei weder die eine noch die andere Seite dominiert. Dass dieses hierarchiefreie Verhältnis von Sprache und Dingen nicht programmierbar ist, möchte Vigée durch seine Rede vom „instant de grâce“¹⁰⁰ bewusst machen. Die – übliche – Alternative dazu wäre, das ästhetische Gelingen als Triumph über die Dinge zu feiern. Charakteristisch für Autoren wie Dadelsen und Vigée ist es demgegenüber, sich eine solche ‚eitle‘ Genugtuung zu versagen. Statt die Dinge im Stolz auf die eigene Leistung hinter sich zu lassen, bleiben sie mit ihnen in Kontakt. „Humilité“ ist dann nicht nur die Geste, durch die der Anspruch auf den eigenen Vorrang in ein milderes Licht gerückt werden soll, sondern die Einsicht in das Trügerische dieses Vorrangs. Der „littérateur“¹⁰¹ im Sinne Dadelsens genießt es dagegen, sich gemeinsam mit seinem Publikum gegenüber diejenigen zu erheben, die, insbesondere durch ihre praktische Arbeit, der Welt der Dinge verhaftet bleiben. Dadelsen und Vigée stimmen darin überein, sich von einer solchen exklusiven literarischen Kultur fern zu halten. So überrascht etwa Vigée durch sein Bekenntnis, dass seine Beziehungen zu Freunden mit einer „fibre esthétique“¹⁰² eher distanziert bleiben. Ähnliches war ja auch von dem jungen Dadelsen zu vernehmen.

Eine Synopse der poetologischen Andeutungen Dadelsens und der Thesen Vigées ergibt demnach, dass die Überlegungen Vigées zumindest teilweise wie eine theoretische Explikation von Stichworten Dadelsens wirken. Wenn Vigée empfiehlt, die französische Literatursprache mithilfe spezifisch elsässischer Impulse aus ihrer Selbstbezüglichkeit herauszulösen, so scheint dies Dadelsen durch seine Anlehnung an die Poetik von Nathan Katz zu antizipieren. Viel stärker als Dadelsen betont Vigée allerdings, inwieweit es auch innerhalb der französischen Literatur zu einem Aufstand gegen eine hegemoniale Sprache gekommen sei.¹⁰³

Vigée wird später dadurch einen Schritt über Dadelsen hinausgehen, dass er den elsässischen Dialekt nicht mehr nur als „prélangage“¹⁰⁴ einschätzt, sondern ihm eine besondere Eignung für die Poesie zuspricht. Das will er durch eigene Werke beweisen.

Dadelsen und Vigée erlösen die Sprache aus dem Modus des Eroberns. Dichter zu sein, bedeutet für sie nicht, mit den Dingen fertig zu werden, sondern einen offenen Prozess mit ihnen anzubahnen. Wenn sie sich in der französischen Sprache äußern, so arbeiten sie insgeheim, aufgrund ihrer elsässischen Prägung, der Tendenz dieser Sprache zu einer sich selbst berauschenden Rhetorik entgegen. Ihre Sprache beginnt sich aus dem Korsett der Schriftlichkeit zu lösen und nähert sich dem Mündlichen wieder an. Grundlegend ist für sie die Einsicht – ganz im Sinne der dialogischen Sprachtheorie Wilhelms von Humboldt –, dass das Wort des einen erst dann ins Dasein tritt, wenn es von einem anderen angenommen wird. Die Lebendigkeit seiner Texte erweist sich für Vigée daran, ob er sie innerlich in den Modus des Mündlichen rückübersetzen kann.¹⁰⁵ Er hindert die Worte daran, ihn selbst in seiner Vorläufigkeit zu überholen und lässt ihnen ihren provisorischen Status. So werden sie durchlässig für seinen Atem, über den er selbst nicht verfügt. Kenner

100 Ebd. (Nr. 54), S. 243.

101 Pfister (Nr. 5), S. 93.

102 Claude Vigée: „Un rouge-gorge dans le buisson de givre.“ (Entretien avec Hélène Péras) In: Claude Vigée: *Vision et silence dans la poésie juive. Demain la seule demeure*. Paris: Harmattan 1999, S. 233.

103 „La poésie seule oppose une résistance continuelle à l’invasion d’une rhétorique aussi froide qu’insidieuse, qui est devenue, pour la plupart des hommes, une seconde nature. Depuis Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, son effort consiste à, donner un sens plus pur aux mots de la tribu.“ Ebd. (Nr. 54), S. 246.

104 Ebd. S. 247.

105 „Je sais bien que mes livres sont de l’ordre de l’écrit. Et pourtant, dans mon for intérieur, j’entends chaque mot de ces livres comme autant de vocables, de phonèmes murmurés, ou même criés en sourdine, mais toujours incarnés par la voix, portés par le souffle qui me respire...“. Claude Vigée: „Tout le peuple voit les voix.: Écoute et vision dans l’esthétique de la bible“. In: Claude Vigée: „Vision et silence“ ebd. (Nr. 102), S. 75.

choses où aucune des deux parties ne domine. En parlant de l'« instant de grâce »¹⁰⁰, Vigée voudrait nous faire prendre conscience de ce que ce rapport sans hiérarchie entre la langue et les choses ne peut être programmé. L'alternative – habituelle – serait de célébrer la réussite esthétique comme un triomphe sur les choses. Ce qui caractérise au contraire des auteurs comme Dadelsen et Vigée, c'est qu'ils renoncent à une telle « vaine » satisfaction. Au lieu de dépasser les choses dans la fierté de leur propre exploit, ils restent en contact avec elles. L'« humilité » n'est donc pas simplement une attitude pour montrer sous un meilleur jour leur exigence de prééminence, mais la prise de conscience de l'illusion de cette prééminence. Le « littérateur »¹⁰¹, au sens dadelsenien, aime au contraire s'élever avec son public au-dessus de ceux qui, en particulier par leur travail pratique, restent rivés au monde des choses. Dadelsen et Vigée se rejoignent dans leur volonté de garder leur distance par rapport à une telle culture littéraire élitiste. Vigée peut surprendre lorsqu'il reconnaît que ses relations avec des amis à la « fibre esthétique »¹⁰² restent distantes. C'est ce que le jeune Dadelsen laissait aussi entendre.

Une comparaison des allusions poétologiques de Dadelsen et des thèses de Vigée montre que les réflexions de Vigée sont, du moins partiellement, comme une illustration théorique des mots-clefs de Dadelsen. Lorsque Vigée conseille de détacher la langue littéraire française de son narcissisme grâce à des impulsions spécifiquement alsaciennes, c'est ce que Dadelsen semble avoir anticipé en s'appuyant sur la poésie de Nathan Katz. Mais Vigée souligne bien plus que Dadelsen, à quel point on en est venu, à l'intérieur de la littérature française, à un soulèvement contre une langue hégémonique.¹⁰³ Vigée ira ainsi plus tard plus loin que Dadelsen en ne considérant plus le dialecte alsacien comme un « prélangage »¹⁰⁴, mais en reconnaissant qu'il est particulièrement adapté à la poésie. Il veut le prouver par des œuvres personnelles.

Dadelsen et Vigée libèrent la langue du mode de la conquête. Être poète, cela ne signifie pas pour eux d'en finir avec les choses, mais d'amorcer avec elles un processus ouvert. Lorsqu'ils s'expriment en langue française, ils œuvrent en secret, en raison de leur identité alsacienne, contre la tendance de cette langue à s'enivrer de rhétorique. Leur langue commence à se libérer du corset de l'écrit pour se rapprocher de l'oral. Ce qui est fondamental pour eux, c'est de prendre conscience – conformément à la théorie linguistique du dialogue de Wilhelm von Humboldt –, que la parole d'une personne n'existe que lorsqu'elle est acceptée par une autre. Pour Vigée, ses textes ne sont vivants que s'il peut intérieurement les retraduire dans le mode de l'oralité.¹⁰⁵ Il empêche les mots de le dépasser en tant qu'être temporaire, et leur laisse leur statut provisoire. Ainsi, ils deviennent perméables à son souffle dont il ne dispose pas lui-même. Des connaisseurs de l'œuvre de Dadelsen tels que Baptiste-Marrey¹⁰⁶ et Oswalt von Nostiz, le traducteur de Dadelsen¹⁰⁷,

100 *Ibid.* (n°54), p. 243.

101 Pfister (n°5), p. 93.

102 Claude Vigée : « Un rouge-gorge dans le buisson de givre. » (Entretien avec Hélène Péras) In Claude Vigée, *Vision et silence dans la poésie juive. Demain la seule demeure*. Paris : Harmattan 1999, p. 233.

103 « La poésie seule oppose une résistance continuelle à l'invasion d'une rhétorique aussi froide qu'insidieuse, qui est devenue, pour la plupart des hommes, une seconde nature. Depuis Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, son effort consiste à donner un sens plus pur aux mots de la tribu. » *Ibid.* (n°54), p. 246.

104 *Ibid.* p. 247.

105 « Je sais bien que mes livres sont de l'ordre de l'écrit. Et pourtant, dans mon for intérieur, j'entends chaque mot de ces livres comme autant de vocables, de phonèmes murmurés, ou même criés en sourdine, mais toujours incarnés par la voix, portés par le souffle qui me respire... ». Claude Vigée : « Tout le peuple voit les voix : Écoute et vision dans l'esthétique de la bible ». In Claude Vigée : *Vision et silence*, *ibid.* (n°102), p. 75.

106 « Je prétends que les poèmes de Dadelsen ont été écrits pour être dits. » Baptiste-Marrey (n°4), p. 122.

107 „[...] bei Gedichten, die [...] in erster Linie für das Ohr bestimmt erscheinen: Sie sind mehr ‚Rede‘ als ‚Schreibe‘.“ Jean- Paul de Dadelsen, *Jonas. Dichtungen*. Köln & Olten: Jakob Hegner 1964, Übertragung und Nachwort von Oswalt von Nostiz, p. 114.

von Dadelsens Werk wie Baptiste-Marrey¹⁰⁶ und Oswalt von Nostiz, der Übersetzer Dadelsens¹⁰⁷, registrieren, wie sehr die dichterische Sprache Dadelsens durch ihre orale Anmutung den Lesern entgegenkommt. Geschriebenes in diesem Sinn zum Sprechen zu bringen, heißt für beide Dichter, die autoritative Tendenz des Schriftlichen zu unterlaufen. Auch Finck/Staiber sehen diese Gemeinsamkeit von Dadelsen und Vigée. Sie sprechen in ihrer Literaturgeschichte des Elsass von einer „poétique du souffle“¹⁰⁸, die beiden eigen sein soll.

Indem sich Dadelsen und Vigée als Autoren zum Französischen bekennen, soll dies gerade nicht mit einer Verleugnung ihrer elsässischen Herkunft einhergehen. Sie praktizieren diese Sprache so, dass dabei zugleich ihr Verhältnis zur Wirklichkeit und damit auch ihre Reserve gegenüber einer sich verselbstständigenden Rhetorik zur Geltung kommen. Claude Vigée findet in seiner Autobiographie eine prägnante Formulierung für diese Doppelbödigkeit seiner sprachlichen Konformität: „un droitier contrariant“¹⁰⁹. Diese Formulierung passt meiner Meinung nach auch gut zu Dadelsen. Das Elsässische macht sich bei beiden aber nicht nur auf diese indirekte, beinahe subversive Weise bemerkbar, sondern wird auch zu einem wichtigen Thema ihrer Schriften.

Wie präsent ihnen ihr heimisches Ambiente ist, lässt sich exemplarisch am Auftauchen eines spezifisch elsässischen Motivs in ihren Dichtungen ablesen: „la barque noire“. Vigée legt dieses Motiv einem kurzen, zweistrophischen Gedicht zugrunde, mit dem er ein Kapitel im ersten Band seiner Autobiographie beschließt.¹¹⁰ Unmittelbar davor hatte er geschildert, wie sich bei ihm in seiner Jugend ein inniger Kontakt zu seiner elsässischen Heimat herstellte. Dies geschah, als er im November bei seinen wilden Radfahrten durch das elsässische Ried von einem kontinuierlich strömenden, ihn innerlich beflügelnden Regen eingehüllt wurde.¹¹¹

Dadelsen demgegenüber verwendet das Motiv des schwarzen Kahns recht häufig in Gedichten, die der elsässischen Thematik gewidmet sind. Es taucht aber auch in dem besonders eindrücklichen Prosatext „Goethe en Alsace“ auf. Dadelsen hebt dort die unverwüstliche Vitalität und Fruchtbarkeit dieser Region hervor: „Terre grasse, vénérée, indestructible comme celle de la Chine, terre positive et femelle: [...]“¹¹² Ihm ist aber auch bewusst, wie sehr dieser Eindruck täuschen kann: „[...] et il semblerait qu’il n’y ait pas ici de place pour la mélancolie et les sentiments vagues, [...]“¹¹³ Durch die abrupte Erwähnung zweier Selbstmorde: eines Bauern und eines Mädchens, wird verhindert, dass sich ein idyllisches Bild vom Elsass fest setzt. In der Ill, in der sich das Mädchen ertränkt hat, gleiten schwarze Boote dahin: „[...] des bateaux plats et noirs ainsi que des barques funèbres.“¹¹⁴ Plötzlich kommt

106 „Je prétends que le poèmes de Dadelsen ont été écrits pour être dits.“ Baptiste-Marrey (Nr. 4), S. 122.

107 „[...] bei Gedichten, die [...] in erster Linie für das Ohr bestimmt erscheinen: Sie sind mehr ‚Rede‘ als ‚Schreibe‘.“ Jean- Paul de Dadelsen : „Jonas“. Dichtungen. Köln&Olten: Jakob Hegner 1964, Übertragung und Nachwort von Oswalt von Nostiz, S. 114.

108 Finck/Staiber (Nr. 30), S. 100.

109 „Plutôt que de me résigner à demeurer toute ma vie un aphasique complaisant et soumis, ou un gaucher contrarié, je me suis vite résolu à devenir ici-bas un droitier contrariant. J’ai donc fait voeu de parole. Voilà comment naît en Alsace une vocation d’écrivain.“ Claude Vigée: „Un Panier de houblon“ Vol. II „L’Arrachement“. Paris: J.-C. Lattès 1994, S. 26.

110 Claude Vigée: „Un Panier de houblon“ Vol. I. „La verte enfance du monde“. Paris: J.-C. Lattès 1994, S. 26. (Vgl. zu diesem Motiv auch meinen Aufsatz: „Schwarzer Kahn am Alten Rhein. Poetologische Reflexionen zu einem Motiv bei Claude Vigée: *La barque noire dans le Vieux-Rhin*. In: Helmut Pillau: Unverhoffte Poesie-Poetik des Unverhofften. Studien zur Dichtung von Claude Vigée. Hamburg: LIT-Verlag 2007, S. 91 – 107.)

111 Vgl. dazu auch: Claude Vigée: „E Velodür durich’s Heiliche Land“. In: Claude Vigée: *Du Bec à Oreille*. Album de textes (1936 – 1977). Strasbourg: La Nue Bleue 1977, S. 82 – 85.

112 Jean-Paul de Dadelsen: „Goethe en Alsace“. In: Baptiste-Marrey (Nr. 4), S. 85-86.

113 Ebd., S. 86.

114 Ebd.

constatent à quel point la langue poétique de Dadelsen va au-devant des lecteurs grâce à son oralité. Faire parler ainsi l'écrit signifie pour les deux poètes contourner la tendance autoritariste de l'écrit. Finck/Staiber perçoivent eux aussi ce point commun de Dadelsen et Vigée. Ils parlent dans leur Histoire de la littérature en Alsace de « poétique du souffle »¹⁰⁸ qu'ils auraient en commun.

Que Dadelsen et Vigée se revendiquent comme auteurs de langue française, ne signifie pas pour autant qu'ils renient leur origine alsacienne. Leur pratique de la langue met en valeur, à la fois, leur rapport à la réalité et leur réserve à l'égard d'une rhétorique qui se justifie par elle-même. Dans son autobiographie, Claude Vigée formule de façon expressive cette dualité de sa conformité à la langue : « un droitier contrariant »¹⁰⁹. À mon avis, cette formulation convient aussi parfaitement pour Dadelsen. Leur alsacianité n'apparaît pas seulement de cette façon indirecte, presque subversive, mais devient également un thème important dans leurs écrits.

On peut voir de façon exemplaire à quel point leur environnement régional est présent chez eux, à travers l'apparition dans leurs poésies d'un motif spécifiquement alsacien : « la barque noire ». Vigée base sur ce motif un court poème de deux strophes, par lequel il conclut un chapitre du premier tome de son autobiographie.¹¹⁰ Peu avant, il avait expliqué comment, dans sa jeunesse, s'est établi un lien intime entre sa patrie alsacienne et lui. Cela s'est produit, lorsqu'en novembre, au cours de ses tours débridés à vélo dans le Ried alsacien, il était enveloppé d'une pluie qui tombait en trombe, sans discontinuer, mais lui donnait intérieurement des ailes.¹¹¹

Dadelsen utilise très souvent le motif de la barque noire dans des poèmes consacrés à la thématique alsacienne. Il apparaît également dans le texte en prose particulièrement marquant « Goethe en Alsace ». Dadelsen y souligne l'indestructible vitalité et la fertilité de cette région : « Terre grasse, vénérée, indestructible comme celle de la Chine, terre positive et femelle : [...] ».¹¹² Mais il est bien conscient aussi que cette impression peut être trompeuse : « [...] et il semblerait qu'il n'y ait pas ici de place pour la mélancolie et les sentiments vagues, [...] ».¹¹³ L'évocation soudaine de deux suicides : d'un paysan et d'une jeune fille, empêchent que ne s'établisse une image idyllique de l'Alsace. Au fil de l'III, dans laquelle s'est noyée la jeune fille, glissent de noirs bateaux : « [...] des bateaux plats et noirs ainsi que des barques funèbres. »¹¹⁴ Brusquement, par l'image de la barque noire, c'est l'autre face, sombre, de l'Alsace qui surgit. Dans les poèmes aussi, Dadelsen se sert de cette image pour pouvoir opposer quelque chose à la magie des attraits de sa région. L'éloge de la stabilité a pour revers la prépondérance du passé et la répression des espérances. De même que la barque noire est attachée à une chaîne, l'être humain est condamné à une attente apparemment sans fin : « Barque plate et noire comme les heures de l'attente. »¹¹⁵ Dans le poème « Mort de la femme du perceuteur » s'exprime ouvertement la

108 Finck/Staiber (n°30), p. 100.

109 « Plutôt que de me résigner à demeurer toute ma vie un aphasique complaisant et soumis, ou un gaucher contrarié, je me suis vite résolu à devenir ici-bas un droitier contrariant. J'ai donc fait vœu de parole. Voilà comment naît en Alsace une vocation d'écrivain. » Claude Vigée : *Un Panier de boublon*, Vol. II, *L'Arrachement*. Paris : J.-C. Lattès, 1994, p. 26.

110 Claude Vigée : *Un Panier de boublon*, Vol. I, *La verte enfance du monde*. Paris : J.-C. Lattès 1994, p. 26. (Voir aussi concernant ce motif, mon article : „Schwarzer Kahn am Alten Rhein. Poetologische Reflexionen zu einem Motiv bei Claude Vigée : *La barque noire dans le Vieux-Rhin*. In Helmut Pillau : *Unverhoffte Poesie-Poetik des Unverhofften. Studien zur Dichtung von Claude Vigée*. Hamburg: LTI-Verlag 2007, pp. 91-107.)

111 Voir également : Claude Vigée : „E Velodür durich's Heiliche Land“. In Claude Vigée : *Du Bec à Oreille*. Album de textes (1936 -1977). Strasbourg : La Nuée Bleue, 1977, pp. 82-85.

112 Jean-Paul de Dadelsen : « Goethe en Alsace ». In Baptiste-Marrey (n°4), pp. 85-86.

113 *Ibid.*, p. 86.

114 *Ibid.*

115 *Ibid.* (N°41), p. 131.

durch das Bild des schwarzen Kahns die andere, düstere Seite des Elsass zum Vorschein. Auch in den Gedichten dient Dadelsen dieses Bild dazu, der Bezauberung durch die Attraktionen der Heimat etwas entgegen zu setzen. Als Kehrseite der gepriesenen Stabilität soll sich eine Übermacht des Vergangenen und eine Unterdrückung von Hoffnungen erweisen. So wie der schwarze Kahn angekettet ist, so ist auch der Mensch zu einem anscheinend endlosen Warten verdammt: „Barque plate et noire comme les heures de l'attente.“¹¹⁵ In dem Gedicht „Mort de femme du percepteur“ wird laut gegen das Angekettetein geklagt: „Qu'il est dur de rompre l'amarre!“¹¹⁶ Der Zustand der Kette: „la chaîne rouillée“¹¹⁷ zeugt aber davon, dass sich der Mensch schon sehr lange und anscheinend hoffnungslos in dieser Lage befindet. Die Gedichte Dadelsens und Vigées kommen einander ganz nahe, als auch in Vigées Gedicht von einer „chaîne rouillée“¹¹⁸ die Rede ist. So kann dieses Gedicht, insbesondere seine zweite Strophe, wie eine Antwort auf die düsteren, gar fatalistisch anmutenden Konnotationen des Motivs bei Dadelsen erscheinen. Auch Vigée führt zwar wie Dadelsen anhand des Motivs den statischen, gar erstarrten Zustand des Elsass eindringlich vor Augen. Dies hat aber bei Vigée im Unterschied zu Dadelsen die Konsequenz, dass dieser Zustand der Lähmung vorsichtig, jedoch auch hartnäckig in Frage gestellt wird.¹¹⁹

Seit seiner Jugend ringt Dadelsen darum, dass ihm seine elsässische Heimat, aus der er doch seine Lebenskraft schöpft, nicht zur Fessel wird. So wütet er im Alter von achtzehn Jahren gegen sie: „[...] cette stupide Alsace, qui croit se suffire à elle-même, [...]“¹²⁰. Er wehrt sich auf einer allgemeineren Ebene dagegen, dass die Zufälligkeit seines Geburtsortes zur „Heimat“ im Sinne einer ihm selbst gemäßen Umwelt hochstilisiert wird: „[...] je le sens trop que ce pays où je suis né n'est pas ma vraie patrie, cette patrie que je n'ai jamais vue et que je sens parfois en moi.“¹²¹ Es könnte ja sein, dass er seine Heimat nur in der Ferne zu finden vermag.

Andererseits weiß er sehr wohl, inwiefern gerade im Elsass Gegentendenzen zu einer sterilen Abschließung in sich selbst wirken. In seinem langen Gedicht „Oncle Jean“, das seinem Großvater väterlicherseits gewidmet ist und worin er auf ironische Weise die Geschichte seiner eigenen Familie beleuchtet, kommt es zu einer heftigen Revolte gegen das Prinzip einer ethnischen bzw. nationalen Identität. Die Angabe der verschiedenen Ingredienzien der elsässischen Identität läuft darauf hinaus, das Identitätsprinzip überhaupt ad absurdum zu führen:

„nous autres en Alsace on est celtique il n'y a pas à dire on est
celtico-germano-romano – (et donc aussi égypto-syriaco-illyrio-ibério-
dalmato-partho-soudano-palestinien) – [...]“¹²²

Die eigentliche Sendung der Elsässer würde demnach nicht darin bestehen, ängstlich über eine ethnische oder nationale Identität zu wachen, sondern gerade umgekehrt, Identitätszwängen entgegenzuwirken. Er veranschaulicht dies anhand

115 Ebd. (Nr. 41), S. 131.

116 Ebd., S. 137.

117 Ebd.

118 „Un Panier de houblon“ (Nr. 110), S. 26.

119 „Mais qui donc attend-elle, sur la rive déserte? / Va-t-elle bientôt fuser, faucon, vers le soleil, / ou sombrer dans la boue / jusqu'au fond du marais? / Qui le saura jamais? / qui le saura jamais?“ Ebd.

120 Pfister (Nr. 5), S. 130 (8. 9. 1931).

121 Ebd., S. 97.

122 Ebd. (Nr. 41), S. 120.

plainte d'être enchaîné : « Qu'il est dur de rompre l'amarre ! »¹¹⁶ L'état de la chaîne, « la chaîne rouillée »¹¹⁷, montre que l'être humain se retrouve depuis longtemps et apparemment sans espoir dans cette situation. Les poèmes de Dadelsen et de Vigée se rejoignent, lorsqu'il est question dans le poème de Vigée d'« une chaîne rouillée »¹¹⁸. Ainsi ce poème, en particulier sa deuxième strophe, semble être une réponse aux connotations sombres, voire fatalistes, de ce motif chez Dadelsen. Certes, Vigée montre lui aussi clairement, comme Dadelsen à travers ce motif, la situation statique, voire figée, de l'Alsace. Mais la conséquence qu'en tire Vigée, contrairement à Dadelsen, c'est qu'il faut remettre en cause, avec prudence, mais détermination, cet état de paralysie.¹¹⁹

Depuis sa jeunesse, Dadelsen lutte pour que son Alsace natale, où il puise sa vitalité, ne soit pas une entrave. Aussi vitupère-t-il à l'âge de dix-huit ans contre elle : « [...] cette stupide Alsace, qui croit se suffire à elle-même, [...] »¹²⁰. Il se défend de façon plus générale de ce que le hasard de son lieu de naissance soit élevé au rang de patrie, c'est-à-dire d'un univers dans lequel il doit s'inscrire : « [...] je le sens trop que ce pays où je suis né n'est pas ma vraie patrie, cette patrie que je n'ai jamais vue et que je sens parfois en moi. »¹²¹ Il se pourrait qu'il ne puisse trouver sa patrie qu'en étant éloigné.

Par ailleurs, il sait très bien, à quel point c'est justement en Alsace que des tendances contraires à un isolement stérile sont à l'œuvre. Dans son long poème « Oncle Jean », dédié à son grand-père paternel, où il porte un éclairage ironique sur l'histoire de sa propre famille, éclate une virulente révolte contre le principe d'une identité ethnique, voire nationale. L'énumération des différents ingrédients de l'identité alsacienne mène à une démonstration par l'absurde du principe même d'identité :

nous autres en Alsace on est celtique il n'y a pas à dire on est
celtico-germano-romano – (et donc aussi égypto-syriaco-illyrio-ibério-
dalmato-partho-soudano-palestinien) – [...].¹²²

116 *Ibid.*, p. 137.

117 *Ibid.*

118 *Un Panier de boublon* (n°110), p. 26.

119 « Mais qui donc attend-elle, sur la rive déserte ? / Va-t-elle bientôt fuser, faucon, vers le soleil, / ou sombrer dans la boue / jusqu'au fond du marais ? / Qui le saura jamais ? / qui le saura jamais ? » *Ibid.*

120 Pfister (n°5), p. 130 (8. 9. 1931).

121 *Ibid.*, p. 97.

122 *Ibid.* (n°41), p. 120.

von Straßburg: „La ville où se croisaient les routes [...]“.¹²³ Das Elsass, das sich durch „[...]sa vitalité, sa solidité, sa lourdeur“ auszeichnet, bewährt sich als „carrefour des tous les sangs d’Europe [...]“.¹²⁴

Vigée demgegenüber arbeitet daran, die verborgene Dynamik von „Heimat“ freizulegen. „Heimat“ statisch aufzufassen, bedeutet aus seiner Sicht, sie gründlich misszuverstehen. So läuft etwa die Entwicklung eines Heimatgefühls beim jungen Vigée während seiner Exkursionen durch das heimische Ried nicht auf eine regionale Selbstgenügsamkeit, sondern auf eine Sprengung des eigenen Horizontes hinaus. Diesen paradox anmutenden Umschlag des Lokalen ins Universelle bzw. des Materiellen ins Spirituelle signalisiert Vigée in seiner Autobiographie durch die Prägung „ma Jérusalem d’Alsace“.¹²⁵ Demnach muss man sich nur tief genug in den heimischen Boden wie denjenigen des Elsass versenken, um auf ein verborgenes Licht zu stoßen. Für Vigée, den gläubigen Juden, heißt dieses Licht Jerusalem. Das bedeutet aber auch, dass derjenige, der den Boden selbst bereits für die Heimat hält, diese noch gar nicht richtig kennengelernt hat.

In dem Gedicht „Soufflenheim“ gelingt es ihm, seine Vorstellung von der elsässischen Heimat und von Heimat überhaupt auf eine besonders prägnante Weise poetisch zum Ausdruck zu bringen. Obwohl sich seine Landsleute auch in sprachlicher Hinsicht durch ein enges, beinahe erdrückendes Verhältnis zu ihrer heimischen Erde kennzeichnen, versteifen sie sich doch nicht auf sich selbst. Gerade weil sie ihrer selbst so sicher sind, drängen sie über sich selbst hinaus. So sehr auch die Antithetik von Verwurzelung und schrankenloser Offenheit theoretisch einleuchtet, so sehr verfehlt sie doch die Wirklichkeit. Nur das poetische Wort vermag sich dieser Wirklichkeit anzunehmen. Vigée formuliert diese Pointe des französischen Gedichtes überraschenderweise mithilfe deutscher Wörter: „Heimat des Hauches – endlos –“.¹²⁶ Da die Quintessenz des Gedichts in diesem französischsprachigen Gedicht in der deutschen Sprache formuliert wird, kann hier weder die eine noch die andere Sprache dominieren. So bleibt die Lösung aus dem Bann der Identität nicht nur theoretisches Postulat, sondern wird auch poetisch ins Werk gesetzt. Vigée kommt also im Unterschied zu Dadelsen deswegen über eine skeptische Haltung gegenüber dem Heimatbegriff hinaus, weil er „Heimat“ als Depot noch nicht entfalteter Möglichkeiten begreift. Das Weltvertrauen, das die Heimat spendet, schläfernte bloß ein, wenn es nicht auch zum Aufbruch motivierte. Wer das Eigene verabsolutiert, legt aus der Sicht Vigées das lebendige Potenzial, das im Eigenen steckt, lahm.

Dadelsen wäre wohl mit Vigée ganz einig gewesen, wenn er dessen Charakterisierung der Elsässer kennengelernt hätte. In seinem Kommentar zu dem Gedicht: „Un midrash tout neuf...“ bezeichnet er sie als „les frontaliers de Rhin, ces passeurs éternels du fleuve de l’histoire, [...]“.¹²⁷ Als „passeurs“, Grenzgänger, erweisen sich beide nicht nur angesichts ihres Verhältnisses zu nationalen Kulturen, insbesondere der französischen und der deutschen, sondern auch angesichts der Praxis ihres Schreibens. Diese entfaltet sich aus einer Opposition gegenüber ästhetischen Grenzwächtern. Sie wollen nicht zum Kreis der distinktierten „littérateurs“ gehören, die das Widerständige der Dinge ignorieren. Wenn beide Vorbehalte gegenüber dem Schönen haben, so wegen seiner allzu naheliegenden Fetischisierung.¹²⁸ Legitim wird

123 „Goethe en Alsace“ (Nr. 4), S. 88.

124 Ebd. S. 87-88.

125 Ebd. (Nr. 110), S. 25.

126 Claude Vigée: „Mon heure sur la terre.“ Poésies complètes 1936-2008. Paris: Galaade Éditions 2008, S. 544. (Vgl. auch meinen Aufsatz: „Heimat unsichtbar. Zum Heimatbegriff von Claude Vigée.“ Ebd. (Nr. 110), S. 205-220.)

127 Claude Vigée: „Un midrash tout neuf.“ In: Claude Vigée, „Pâque de la Parole“. Poésie - Journal-Essais. Paris: Flammarion 1989, S. 21.

128 Vgl. z. B. a) Claude Vigée: „La beauté résorbe le mouvement; la beauté est immobile.“ Sowie: „Je ne désire pas me contenter de créer des objets de beauté, [...]“. Claude Vigée: „Mélancolie solaire.“ Nouveaux essais, cahiers, entretiens inédits, poèmes (2006-2008). Avant-propos et édition d’Anne Mounic. Paris: Orizons 2008. Das erste Zitat S. 2002, das zweite S. 205. b) Dadelsen in dem Gedicht: „Mort de la femme du perceuteur.“: „La beauté est peu de prix, sinon / pour attirer plus vite le géolier, [...]“. Sowie: „La beauté est peu de prix sinon / comme un dernier appel qui ne sera

La véritable vocation des Alsaciens ne serait donc pas de veiller peureusement sur une identité ethnique ou nationale, mais bien au contraire de s'opposer aux contraintes identitaires. Il illustre cela grâce à Strasbourg : « La ville où se croisaient les routes [...] ».¹²³ L'Alsace qui se distingue par « [...] sa vitalité, sa solidité, sa lourdeur », se révèle être le « carrefour de tous les sangs d'Europe [...] »¹²⁴.

Vigée, en revanche, travaille à libérer la dynamique cachée de sa « région natale ». Concevoir sa « région natale » de façon statique signifie pour lui la méconnaître fondamentalement. Ainsi, le développement d'un sentiment d'appartenance régionale lors des excursions du jeune Vigée dans son Ried natal ne mène pas à une autosuffisance régionale, mais à l'éclatement de son propre horizon. Ce basculement apparemment paradoxal du local dans l'universel, et du matériel dans le spirituel, Vigée le signale dans son autobiographie lorsqu'il parle de « ma Jérusalem d'Alsace »¹²⁵. Il suffit donc de s'enfoncer assez profondément dans le sol de sa région d'origine, comme celui de l'Alsace, pour découvrir une lumière cachée. Pour Vigée, juif croyant, cette lumière s'appelle Jérusalem. Mais cela signifie aussi que celui qui prend le sol pour une patrie, ignore encore tout de cette dernière.

Dans son poème « Soufflenheim », il réussit à exprimer, de façon poétique et particulièrement saisissante, sa conception de la terre natale alsacienne et de la patrie en général. Bien que ses compatriotes se définissent linguistiquement par un rapport étroit, presque oppressant à leur sol natal, ils ne se figent pas pour autant en eux-mêmes. C'est parce qu'ils sont si sûrs de leur identité qu'ils parviennent à sortir d'eux-mêmes. Si l'opposition entre enracinement et ouverture sans limite paraît théoriquement évidente, elle n'en passe pas moins à côté de la réalité. Seule la parole poétique peut s'emparer de cette réalité. Vigée formule ce point culminant du poème en français en utilisant étonnamment des mots allemands : « *Heimat des Hauches – endlos* »¹²⁶. Comme la quintessence de ce poème francophone est exprimée en allemand, il ne peut y avoir ici de domination d'une langue ou de l'autre. Se libérer de l'emprise de l'identité n'est pas juste une affirmation théorique, mais est mise en œuvre dans la poésie. Vigée, contrairement à Dadelsen, parvient à dépasser une attitude sceptique à l'égard de la notion de région natale, parce qu'il voit en elle un stock de possibilités non encore développées. La confiance dans le monde que dispense la région natale se contenterait d'endormir si elle ne motivait pas à un nouvel élan. Celui qui fait de ce qui lui est propre un absolu, paralyse, selon Vigée, le potentiel vivant contenu dans ce qui lui est propre.

Dadelsen aurait vraisemblablement été entièrement d'accord avec Vigée s'il avait connu sa façon de caractériser les Alsaciens. Dans son commentaire : « Un midrash tout neuf », il les appelle : « les frontaliers du Rhin, ces passeurs éternels du fleuve de l'histoire, [...] »¹²⁷. Ils se révèlent tous deux être des passeurs qui franchissent des frontières, non seulement en raison de leurs relations aux cultures nationales, en particulier française et allemande, mais aussi en raison de leur pratique de l'écriture. Celle-ci se développe en opposition aux gardes-frontières esthétiques. Ils ne veulent pas appartenir au cercle des « littérateurs » distingués, qui ignorent la capacité de résistance des choses. S'ils ont tous deux

123 „Goethe en Alsace“ (n°4), p. 88.

124 *Ibid.* pp. 87-88.

125 *Ibid.* (n°110), p. 25.

126 Claude Vigée : *Mon heure sur la terre*. Poésies complètes 1936-2008. Paris : Galaade, 2008, p. 544. (Voir aussi ma contribution: „Heimat unsichtbar. Zum Heimatbegriff von Claude Vigée“. *Ibid.* (n°110), pp. 205-220.)

127 Claude Vigée : « Un midrash tout neuf. » In Claude Vigée : *Pâque de la Parole*. Poésie-Journal-Essais. Paris : Flammarion, 1989, p. 21.

es für sie nur in dem Maße, wie es sich nicht gegenüber dem Alltagsleben abkapselt, sondern diesem, auch mit dem Risiko seines Verschwindens, ausgesetzt bleibt. Statt dass also das, was einem poetischen Aufschwung widerstrebt, im Schreiben beider ausgeklammert wird, soll es zur Geltung kommen können. Indem dagegen sonst der Eindruck erweckt wird, das Gedicht sei wie vom Himmel gefallen, möchte man nur schamhaft sein Werden verhüllen. Er zeugt also nicht von einem besonderen Zutrauen in die Dichtung, sondern von Berührungsängsten gegenüber den Dingen. Das wird auch von Dadelsen so gesehen.

- 54 - Um die Eigenart seiner Schreibweise zu charakterisieren, hat Vigée sein Konzept des „Judan“ formuliert. Er greift auch in diesem Zusammenhang, d. h. bei der Charakterisierung seiner poetischen Praxis, wie Dadelsen zum deutschen Wort „Erlebnis“.¹²⁹ Die Dinge nicht mehr zu beherrschen, sondern ihnen plötzlich ausgeliefert zu sein, verstehen beide als notwendige Initialzündung für die Dichtung.

Auch für das Schreiben Dadelsens ist charakteristisch, dass dem Drang des Inhaltlichen und der Erfahrungen Vorrang eingeräumt wird gegenüber einer formalen Abrundung. Die französische Sprache kennzeichnet sich aber gerade durch den Primat der Form und den Hang zur Bezwungung der Dinge und der Zeit. Die teilweise sehr langen Gedichte Vigées und Dadelsens wirken wie – mehr oder weniger hoffnungsvolle – Erkundungsgänge und nicht wie Zeugnisse eines Ankommens. Beide müssen darunter leiden, dass im literarischen Leben nach wie vor eher „objets poétiques“ (Baptiste-Marrey)¹³⁰ erwünscht sind. Indem sie in ihren Werken literarische Konventionen unterlaufen – etwa auch im Hinblick auf das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit –, erfrischen sie zwar die Literatur, drohen aber durch die Macht der Konventionen an den Rand gedrängt zu werden. Das gilt auch für die Art und Weise, wie sie als Elsässer mit ihrer Literatursprache, dem Französischen, umgehen. Hier überrascht oder irritiert – je nach Blickwinkel –, dass sich ihr Französisch auch gegenüber dem Geist anderer Sprachen, d. h. vor allem dem elsässischen Dialekt, öffnet. Bei Dadelsen wäre noch Baptiste-Marrey zufolge an die englische Sprache zu denken.¹³¹ Seine besondere Note gewinnt ihr Französisch dadurch, dass in ihm eine nicht-romanische Expressivität unterschwellig wirkt.¹³² Die Rezeption ihrer Werke wird zum Prüfstein dafür, ob das Gehäuse der eigenen Sprache und Kultur bloß vor dem Draußen abschirmt oder ob es auch für das Draußen durchlässig ist.

pas entendu.“ In: „Jonas“ (Nr. 41), das erste Zitat S. 136, das zweite S. 141.

129 Claude Vigée, Sylvie Parizet: „Les Portes éclairés de la nuit.“ Entretiens, cahier, récits inédits (2000-2006). Paris: Éditions du Cerf 2006, S. 130. Der gesamte Abschnitt, in dem sich Claude Vigée mit Sylvie Parizet über den „Judan“ unterhält siehe S. 125- 134. Hier stimmt er auch zu, wenn Sylvie Parizet eine Affinität zwischen seinem Konzept des „Judan“ und dem Dichtungskonzept des Frühromantikers Friedrich Schlegel konstatiert. Ebd., S. 133-134. Vgl. auch: Claude Vigée: „L'extase et l'errance“ Essai. Paris. Grasset 1982, S. 43 – 44. Zu Dadelsens Verwendung des deutschen Wortes „Erlebnis“ vgl. Anmerkung Nr. 16.

130 Baptiste-Marrey (Nr. 4), S. 112.

131 Ebd. S. 114. (Zu untersuchen wäre etwa die Bedeutung von T.S. Eliots Gedicht „The Waste Land“ für Dadelsens Gedicht „Jonas“.)

132 So macht etwa Michèle Finck deutlich, inwiefern sich Vigée beim Schreiben seiner Gedichte in der französischen Sprache immer zugleich mit dieser Sprache auseinandersetzt: „La poésie de Vigée se donne à lire comme le lieu d'un combat paradoxal contre la langue française (vieille langue de culture et usinée à l'excès), mais écrit en langue française.“ In „Postface“ zu: Claude Vigée: „Aux portes du labyrinthe“. Poèmes de passage 1939-1996. Paris: Flammarion 1996, S. 348. (Michèle Finck zitiert hier ohne Quellenangabe aus Vigées Text: „Les avantages du pire“.)

des réserves à l'égard de la beauté, c'est parce qu'elle conduit trop facilement à sa fétichisation.¹²⁸ Elle n'est légitime que si elle ne coupe pas du quotidien, mais se confronte à lui, au risque même de disparaître. Au lieu de mettre entre parenthèses, quand ils écrivent, ce qui s'opposerait à l'essor poétique, il faut le mettre en valeur. Alors que sinon, en donnant l'impression que le poème serait tombé du ciel, on cherche à cacher pudiquement sa genèse. Cela n'est pas le signe d'une confiance particulière en la poésie, mais de la peur du contact avec les choses. Dadelsen partage aussi cette façon de voir.

Pour caractériser la singularité de son écriture, Vigée a élaboré son concept du « judan ». Dans ce contexte, c'est-à-dire la caractérisation de sa pratique poétique, il emploie comme Dadelsen le mot allemand « Erlebnis ».¹²⁹ Ne plus dominer les choses, mais être soudain livré à elles, est pour tous deux l'étincelle d'allumage indispensable à la poésie.

Ce qui caractérise l'écriture de Dadelsen elle aussi, c'est que la priorité y est accordée à l'impulsion du contenu et des expériences, et non au polissage formel. Mais la langue française est marquée justement par le primat de la forme et le penchant à vouloir dominer les choses et le temps. Les poèmes parfois très longs de Vigée et de Dadelsen donnent l'impression d'être des parcours de découverte, plus ou moins emplis d'espoir, et non des témoignages de but atteint. Ils ont souffert tous deux de ce que la vie littéraire attendait plutôt, comme toujours, des « objets poétiques »¹³⁰ (Baptiste-Marrey). En s'affranchissant dans leurs œuvres de certaines conventions littéraires, par exemple dans le rapport de l'écrit à l'oral, ils donnent certes un nouveau souffle à la littérature, mais risquent d'être marginalisés par la puissance des conventions. Cela vaut aussi pour la manière dont ils manient en tant qu'Alsaciens le français, leur langue littéraire. Ce qui surprend ou dérange ici – selon la perspective –, c'est que leur français s'ouvre aussi à l'esprit d'autres langues, c'est-à-dire avant tout au dialecte alsacien. Chez Dadelsen, on peut aussi penser à la langue anglaise, selon Baptiste-Marrey.¹³¹ Leur français y gagne sa note particulière en raison d'une expressivité non-romane sous-jacente.¹³² La réception de leurs œuvres permet de vérifier si l'édifice de sa propre langue et culture ne fait que protéger de l'extérieur ou s'il est perméable également à ce qui est extérieur.

Traduction de Martine Blanché.

128 Voir aussi par ex. a) Claude Vigée : « La beauté résorbe le mouvement ; la beauté est immobile. » et : « Je ne désire pas me contenter de créer des objets de beauté, [...] ». Claude Vigée : *Mélancolie solaire*. Nouveaux essais, cahiers, entretiens inédits, poèmes (2006-2008). Avant-propos et édition d'Anne Mounic. Paris : Orizons 2008. La première citation : p. 202, la seconde, p. 205. b) Dadelsen dans son poème : « Mort de la femme du percepteur » : « La beauté est peu de prix, sinon / pour attirer plus vite le géolier, [...] ». Egalement : « La beauté est peu de prix sinon / comme un dernier appel qui ne sera pas entendu. » In *Jonas* (n°41), la première citation, p. 136, la seconde, p. 141.

129 Claude Vigée, Sylvie Parizet, *Les Portes éclairées de la nuit*. Entretiens, cahier, récits inédits (2000-2006). Paris : Éditions du Cerf, 2006, p. 130. Voir le paragraphe complet, où Claude Vigée s'entretient avec Sylvie Parizet sur le « Judan », pp. 125-134. Là aussi il est d'accord, lorsque Sylvie Parizet constate une affinité entre le concept du « Judan » et le concept poétique du préromantique Friedrich Schlegel. *Ibid.*, pp. 133-134. Voir aussi : Claude Vigée, *L'extase et l'errance*, Essai. Paris : Grasset, 1982, pp. 43-44. En ce qui concerne l'emploi du mot allemand « Erlebnis », voir la note n°16.

130 Baptiste-Marrey (n°4), p. 112.

131 *Ibid.* p. 114. (Il faudrait analyser l'importance du poème de T.S. Eliot, *The Waste Land*, pour le poème « Jonas » de Dadelsen.)

132 Michèle Finck met en évidence, dans quelle mesure Vigée, en écrivant ses poèmes en langue française, se confronte également à cette langue : « La poésie de Vigée se donne à lire comme le lieu d'un combat paradoxal contre la langue française (vieille langue de culture et usinée à l'excès), mais écrit en langue française. » In « Postface » à : Claude Vigée : *Aux portes du labyrinthe*. Poèmes de passage 1939-1996. Paris : Flammarion, 1996, p. 348. (Michèle Finck cite ici, sans référence aux sources, un extrait du texte de Vigée : « Les avantages du pire ».)



Boersch, place principale. Mi-septembre 1956.
Photographie de Claude Vigée.

On est frappé par la fulgurance de la vie de Jean-Paul de Dadelsen, véritable « héros des temps modernes », comme le désigne son neveu Éric de Dadelsen, rencontré lundi 4 février 2019, à l'occasion de son passage en Alsace pour la présentation de sa création théâtrale *L'Homme invisible*, d'après H.G. Wells, au Festival Momix de Kingersheim. Jean-Paul de Dadelsen est en effet un homme d'action, par son engagement inconditionnel, entre autres, sur le plan européen (il sera le bras droit de Jean Monnet), mais aussi en tant que « citoyen du monde », à la faveur de lointains voyages.

Ses écrits journalistiques, ses « causeries du vendredi » à la B.B.C., nourrissent vraisemblablement de façon continue son écriture poétique, qui, malgré des années de silence, puise son inspiration à la fois dans le réel, le concret, et son intériorité. Sa poésie est avant tout introspection et parole. Il ne veut en aucun cas être « un littéraire », un écrivain qui sacrifierait tout à la beauté formelle de l'écriture. Il semblerait que, même s'il n'a pas la foi du charbonnier, la théologie luthérienne soit à l'origine de sa « liberté d'être homme », c'est-à-dire « imparfait » et « partiel », qu'il revendique dans son écriture. Un homme de chair, sensuel, avec ses contradictions et ses doutes. Il sera également attiré par le bouddhisme.

S'il se reconnaît Alsacien, le dialecte reste cependant un patois local dans cette famille bourgeoise où le français contribue à l'affirmation sociale et domine au quotidien... On ne peut donc pas parler de véritable bilinguisme chez Dadelsen. Petite anecdote : Il semblait préférer le sundgauvien de Nathan Katz, dont il traduira des poèmes dans sa jeunesse à Hirsingue, au bas-rhinois de Muttersholtz. En tant que poète, il rend l'Alsace universelle à travers ses images évocatrices du Ried, les métaphores bibliques qui émaillent ses vers. La langue allemande reste, quant à elle, la langue du culte. Celle aussi du *Sturm und Drang* ; des Romantiques qu'il traduit parfaitement. Il est d'autant plus surprenant qu'il n'ait écrit de poèmes ni en allemand, ni en alémanique, alors qu'il est agrégé d'allemand (et premier au concours !) et qu'il écrira de la poésie en anglais, culture dont il se fera le médiateur en Europe. Il aime le théâtre, notamment élisabéthain. Dylan Thomas semble l'avoir particulièrement inspiré. Il baigne aussi, depuis son plus jeune âge, dans la musique (Bach), qui aura une influence déterminante sur le rythme de son écriture poétique.

La mort de sa mère, dont il était, semble-t-il, le fils aimé et avec qui il entretenait un lien très fusionnel – tout en partageant une belle complicité avec son frère, le père d'Éric de Dadelsen, qui choisira d'être pasteur pour fonder une famille – cette mort aurait en quelque sorte annoncé la sienne, deux ans plus tard, à quarante-quatre ans, d'une tumeur au cerveau également.

C'est au cœur de l'Europe, à Zurich où il s'était installé, que sa poésie récolte les meilleurs fruits de son introspection imposée par la maladie et l'imminence de la mort. Elle devient alors plus intime, quasi orale. Ses derniers poèmes sont parmi les plus émouvants : ils posent davantage de questions qu'ils n'appellent de réponses.

Éric de Dadelsen confiera que, même s'il ne l'a pas connu (il n'avait que trois ans lors du décès de son oncle), ce dernier lui aurait prédit qu'il était né sous une bonne étoile : il découvrira lui aussi, très tôt, le don de la parole vivante, qui fait de lui un talentueux dramaturge, avec une centaine de mises en scène très variées à son actif.



L'Obermatt vers Oberhoffen. Vue des remparts de l'église protestante à Bischwiller.
Lundi 20 juillet 1953, 15 heures.
Photographie de Claude Vigée.

« *L'oreille ouverte* »

- 59 -

Numéro 11

2020





Natalie Croiset, *Roses*.
Dessin.

1.

Pourquoi certains poètes opposent-ils, depuis peu, poésie et récit ? Comment comprendre, au contraire, le rapport de sympathie qui permet, apparemment depuis le début, à la poésie et au récit d'œuvrer ensemble, chacun selon sa propre vertu ? La première question relève surtout de l'histoire littéraire, mais n'est pas sans intérêt pour une réflexion plus approfondie, puisque la séparation commence lorsqu'on restreint volontairement le champ de la poésie en lui donnant, par rapport aux autres genres littéraires, une fonction à part. En Angleterre, c'est au XVIII^e siècle et par réaction contre la poésie néo-classique que Joseph Warton suppose, dans la dédicace (1756) de son livre sur Pope, que la « poésie authentique » (« *genuine poetry* ») se meut dans « le sublime et le pathétique » et que ceux qui s'en éloignent, comme Pope, Swift ou Donne, se trompent quant à l'être même de la poésie. Nous ne mettons plus en avant le sublime et le pathétique, mais nous apportons sans doute d'autres restrictions. Un siècle plus tard, dans un essai de 1859 (qui reprend en réalité deux essais écrits en 1833), John Stuart Mill, croyant, comme si c'était l'évidence même, que la poésie vient des émotions et a pour tâche d'agir sur les émotions du lecteur écarte de ce qui est spécifiquement poétique dans la poésie, *story*, *didactic* et *description* ; il annonce déjà la méfiance de Mallarmé, dans « Crise de vers », à l'égard de « narrer, enseigner, [...] décrire ». Encore une fois, l'émotion n'est pas au cœur de nos préoccupations, mais Mill ajoute que la poésie lyrique participe « plus éminemment et plus particulièrement » que d'autres sortes de poèmes de la nature essentielle de la poésie, et si l'idée appartient clairement à son époque, nous vivons encore, en partie, sous son autorité.

Puis, le rétrécissement de la poésie s'accompagne d'un aveuglement bizarre devant le récit. Pour Mill, la supériorité évidente de la poésie vient du fait qu'elle traite de la « sensibilité humaine », de « l'homme intérieur », alors que le récit connaît seulement les « circonstances extérieures », n'étant qu'une simple énumération d'événements. Shelley avait dit à peu près la même chose, au cours de sa *Défense de la poésie*, pourtant étonnante et admirable, de 1821 : « ... un récit n'est qu'un catalogue de faits séparés, dont le seul lien vient du temps, du lieu, des circonstances, de l'enchaînement des causes et des effets ». On peut supposer, pour rester dans le domaine de l'histoire littéraire, que ce dédain du récit vient d'un souvenir d'Aristote, du passage de la *Poétique* (section 9) où il place le poète au-dessus de l'historien, celui-ci étant voué à décrire ce qui est arrivé, le poète étant libre de s'aventurer dans ce qui pourrait arriver et de se déplacer ainsi parmi les universaux. En oubliant que le poète chez Aristote est tout artisan littéraire, et en assimilant l'histoire de l'historien à l'histoire du conteur (confusion qu'il faut vouloir en anglais, où *story* se distingue de *history*), Shelley n'a pas de mal à rabaisser le récit et à lui opposer le poème qui serait, comme dans la pensée d'Aristote sur les universaux, « l'image même de la vie exprimée dans sa vérité éternelle ».

- 61 -

C'est bien curieux, car nous n'avons même pas besoin d'évoquer Proust, Dostoïevski, Goethe, pour voir que Mill et Shelley se trompent. Il suffit de penser à Hemingway : pas nécessairement à la première et à la dernière phrase de *Pour qui sonne le glas*, qui se répondent, mais à toutes les phrases successives de cet art consacré aux moments du vécu se suivant dans le voisinage des objets du réel, pour savoir qu'aucun romancier, nouvelliste, conteur, ne se borne à aligner des faits. Il faut croire que l'enthousiasme de certains écrivains pour une poésie intense les poussa à éliminer tout ce qui n'y contribue pas. Il est curieux de penser aussi qu'un autre passage de la *Poétique* (à la section 6), où Aristote dit que le *muthos* (la fable ou l'intrigue) est comme l'âme de la tragédie, aide à réfléchir sérieusement sur le rôle du récit en poésie et sur la tâche même du récit, en tant que configuration d'individus et d'évènements, dans notre recherche du réel et du sens du réel. Afin de devenir pleinement responsable et d'accéder au plus profond de son être, le récit n'a pas besoin de la poésie, mais se suffit à lui-même.

2.

Pour penser à nouveau la collaboration entre la poésie et le récit dans la perspective de notre modernité (qu'il nous est difficile et peut-être même impossible de quitter), il serait utile de remonter à la source et de considérer Ovide, qui est suffisamment loin de nous pour être proche et qui se tient derrière tant d'autres poètes, du Moyen Âge jusqu'à maintenant. La fable de Pygmalion (livre X) s'inscrit dans une série de fables qui sont autant d'arts poétiques rigoureux et concis : Apollon et Daphné, Pan et Syrinx, Écho et Narcisse, Arachné, Philomèle, Dédale, Orphée. En songeant en particulier à la sculpture, Ovide semble étudier aussi la poésie et le récit ; il les met tous deux en œuvre de façon magistrale et grave.

On connaît l'histoire : Pygmalion façonne une statue de jeune femme, en tombe amoureux et prie Vénus pour avoir une épouse qui lui ressemble ; la statue se métamorphose en femme vivante. Notons qu'en vue de cette méditation sur le rapport entre l'œuvre d'art et le réel, Ovide choisit de faire de Pygmalion un sculpteur, car, dans les différentes versions de la légende, ce n'est pas toujours le cas. Voici le début, non pas du récit (j'y reviendrai), mais de l'acte sculptural de Pygmalion : « *interea niveum mira feliciter arte / Sculpsit ebur formamque dedit* », « Cependant, il sculpta avec un art merveilleux, et bonheur, un ivoire blanc comme neige et lui donna une belle forme ». Le premier mot, *niveum* (neigeux), adjectif qui restera un long moment sans attache, propose des sensations de blancheur et de froid qui joueront un grand rôle dans la pensée du récit, et suggère une comparaison, avec la neige absente, qui donne aussitôt accès à une parole poétique. Ovide parle ensuite de l'art de Pygmalion, avant même de nommer son œuvre, et l'on doit sentir que la qualité exceptionnelle de cet art sera essentielle au sens de la fable. Il invite donc le lecteur, non seulement à recevoir comme une idée que cet art est « merveilleux », mais à le sentir. Il l'oblige à ralentir en lisant les mots qui le disent, en plaçant au milieu du vers deux spondées qui, avec une cinquième syllabe longue qui les suit, permettent au lecteur de se pénétrer mot par mot de la merveille : « *Interea niveUM MIRA FELiciter arte* ». Le sentiment de merveille s'accomplit au vers suivant, lorsqu'arrive le substantif « *ebur* » tant attendu.

Si Ovide se sert, comme poète, de son propre art merveilleux pour souligner celui de Pygmalion, on peut penser que le récit produit un effet poétique semblable quelques vers plus loin, lorsqu'Ovide écrit que

Pygmalion, devant la perfection de son œuvre, « *Miratur* », « s'émerveille ». Loin de passer simplement au fait suivant, il suggère, en rappelant le mot « *mira* », qu'avec le don de Pygmalion, son émotion devant la statue et l'émotion du lecteur, nous franchissons en quelque sorte les limites du réel pour entrer dans le pays de l'émerveillement et de l'art.

Nous pouvons, certainement, nous en méfier ; Ovide, du reste, nous y encourage. En disant que la statue avait une beauté « *qua femina nasci / Nulla potest* », « avec laquelle aucune femme ne peut naître », et en insistant sur cette incapacité du réel par le rejet du mot « *Nulla* », sur lequel le lecteur appuie en le découvrant au début du vers, Ovide semble continuer de célébrer le pouvoir de l'art. Il s'adresse même au lecteur pour lui dire que la statue a toute l'apparence d'une vraie jeune fille, « *quam vivere credas, / Et [...] velle moveri* », « à tel point que tu croirais qu'elle vit et veut se mettre en mouvement ». Arthur Golding, dans sa traduction de 1567, est le seul traducteur que j'ai trouvé qui, comme Ovide, engage le lecteur (« *ye would believe* ») dans l'appréciation de cette merveille qui dépasse le réel. N'y a-t-il pas aussi, cependant, une grande tristesse dans l'idée qu'aucune vraie femme, dans le monde réel de la naissance et par conséquent de la mort, ne possède cette beauté que nous sommes pourtant capables d'imaginer ? « *Nulla potest* » : il suffit de changer de perspective pour lire le passage sur un ton tout à fait sombre, en contemplant cette beauté « avec laquelle aucune femme ne peut naître ».

Il suffit aussi de replacer la création de cette statue dans le déroulement du récit pour comprendre que Pygmalion sculpte une femme d'ivoire parce qu'il a été témoin de la prostitution des Propétides et « *offensus* », « choqué », par les vices qu'il suppose, sans raison, naturels à toutes les femmes, au point de vouloir vivre en célibataire. Il tombe amoureux de l'image d'une femme, qui n'a pas de vices parce qu'elle n'a pas de vie. N'étant qu'un corps, que Pygmalion se plaît à habiller et à déshabiller – l'érotisme ovidien se découvrant lorsqu'il assure que, si toutes manières de vêtements et d'ornements conviennent à la statue, elle ne paraît pas « moins belle » quand elle est nue – la statue d'ivoire constitue une sorte de version ancienne de la poupée gonflable.

L'œuvre d'art devient, de ce point de vue, tout à fait suspecte. Pygmalion crée une sculpture merveilleusement belle, non pas afin d'explorer au-delà du réel (et de revoir le réel à la lumière de son œuvre), mais par un dégoût du réel dont le récit rend évidente l'injustice. Et notons l'ambiguïté de ce que dit Ovide aussitôt après avoir déclaré que la forme de la statue surpasse celle d'aucune femme : « *operisque sui concepit amorem* », « et il conçoit de l'amour pour son œuvre ». Pygmalion aime-t-il la statue qu'il trouve devant lui, ou devient-il amoureux de son propre art ? Nous pouvons penser que Pygmalion, comme Yeats, selon le regard moqueur avec lequel celui-ci se regarde dans le poème *Les Phases de la lune*, « *has found, after the manner of his kind, / Mere images* », « a trouvé, comme les gens de son espèce, / De simples images ». Pygmalion s'enflamme pour un « *simulat[um] corp[us]* », un « corps simulé », il cherche les « *simulacra* », le « simulacre », de sa bien-aimée. Même lorsqu'il craint de laisser une tache livide sur les membres de la statue qu'il touche, on peut se demander s'il pense aux vrais membres de la jeune fille qu'il imagine vivre dans la statue ou à son œuvre qu'il ne faudrait surtout pas endommager.

Cette lecture n'est cependant pas suffisante, car le mot « *amorem* », lorsqu'il est dit que Pygmalion conçoit de l'amour pour sa statue, suggère un tout autre angle de vue. La grande présence dans le récit est, après tout, Vénus. Dans le récit qui le précède et avec lequel il est profondément lié, les Propétides

se prostituent parce qu'elles nient la divinité de Vénus – la divinité, la valeur éminente, de l'amour. Par contraste avec ces femmes « *obscenae* », « impudiques », la statue, qui semble vivante, semble aussi se refuser au mouvement, parce qu'elle est nue et que la « *reverentia* », la « pudeur », la retient. La deuxième des trois sections du récit raconte la fête de Vénus, célébrée dans toute l'île de Chypre. Mais pourquoi Ovide parle-t-il ainsi des bêtes que l'on sacrifie : « *pandis inductae cornibus aurum / Conciderant ictae nivea cervice iuvencae* », « des génisses, leurs cornes recourbées revêtues d'or, étaient tombées, frappées à leur cou de neige » ? Les génisses, féminines comme la statue, sont décorées avec de l'or comme la statue avec des bagues, des colliers, des boucles d'oreilles et des rubans ; leur cou est d'une blancheur de neige comme l'ivoire dans lequel la statue est sculptée. Faut-il en conclure que la femme-statue aussi est sacrifiée au désir de l'homme ? Ou bien ce parallèle sert-il à suggérer que la femme-statue, telles les génisses, est offerte à Vénus, à l'amour – que c'est en partie l'amour de Pygmalion qui lui donne la vie ? Comme il offre des cadeaux (« *munera* ») à la statue, il apporte à Vénus une offrande (« *mun[us]* »), et surtout une prière, qu'elle exauce. La déesse même de l'amour lui donne la femme qu'il aime, et lorsqu'il rentre chez lui et commence à sentir que l'ivoire cède sous ses doigts, « *Rursus amans rursusque manu sua vota retractat* », « L'amant palpe de sa main et palpe encore l'objet de ses vœux. » Non seulement il la touche en tant qu'amant, mais, grâce à ce participe présent (« *amans* ») utilisé comme substantif mais retrouvant aussi sa force verbale, il la touche en l'aimant. Il remercie aussitôt Vénus, en offrant à l'amour « *plenissima [...] Verba* », une éloquence soutenue, des paroles toutes pleines.

3.

Si Ovide s'intéresse à l'art de Pygmalion, il s'intéresse surtout au réel que cet art semble d'abord mépriser, à l'amour de Pygmalion qui change, littéralement, la nature de son œuvre, et à la plus grande « merveille » de la chair vivante. L'ivoire, substance animale plutôt que minérale, mais dont la principale caractéristique, selon le poème, est de ressembler à la neige, reçoit, comme premier signe d'une nouvelle vie, la chaleur : Pygmalion embrasse la statue, et « *visa tepere est* », « elle parut tiède ». Dès que l'ivoire commence à s'attendrir, Ovide le compare à la cire de l'Hymette qui ramollit au soleil ; la statue entre dans la nature vivante et dans les processus naturels. Et voici le premier des moments les plus saisissants et les plus riches de cette métamorphose. Ovide continue d'abord de parler de la cire :

*Cera remollescit tractataque pollice multas
Flectitur in facies [...]*

La cire ramollit et, travaillée par le pouce,
Est façonnée dans des formes multiples [...]

Mais c'est pour préparer ceci, lorsque Pygmalion palpe, « *amans* », l'ivoire qui change :

Corpus erat ; saliunt temptatae pollice venae.

C'était un corps ; tressaillent les veines touchées par le pouce.

Si le mot « *pollice* » (« par le pouce ») se trouve deux fois au même endroit du vers, la cire est travaillée par le pouce actif de l'ouvrier (comme l'ivoire fut travaillé activement par Pygmalion), alors que la statue, sous le pouce de Pygmalion, frémit toute seule. Les mains qui ont sculpté l'ivoire pour le transformer en œuvre d'art ne font que vérifier que l'œuvre se transforme à son tour en être vivant. Les veines qu'il tâte en cherchant le pouls « *saliunt* », tressaillent, sautent pour la joie de Pygmalion, du poète et du lecteur, un peu comme le cœur de Daphné au premier livre, qu'Apollon sent « *trepidare* », « palpiter » encore, sous l'écorce du laurier qu'elle devient. Et, en un sens, la statue échappe autant au vouloir actif de Pygmalion que Daphné, dans des circonstances différentes mais non pas entièrement autres, à celui d'Apollon. Une puissance supérieure, Vénus, intervient ; Ovide lui-même semble s'émerveiller, moins de ce miracle d'une statue métamorphosée en femme que du réel déjà merveilleux, de la vie qui naît et qui tressaille. D'où l'importance encore une fois du récit, de la distinction entre les Propétides, dont le sang « durcit » et qui sont transformées en « roche dure », et la statue, dont les veines bondissent et qui est transformée, au contraire, en femme. D'où l'importance également d'un jeu de mots particulièrement éloquent. Il est vrai que la poésie anglaise dispose les lecteurs anglais à chercher des jeux de mots, mais il est difficile de croire qu'en disant que dès que la jeune fille sentit les baisers de Pygmalion, « *erubuit* », « elle rougit », Ovide ne rappelle pas l'*ebur*, l'ivoire dont elle avait été faite. Il souligne même le mot, en prolongeant ses *u* brefs par une série de *u* longs, pour un vers qui traduit un autre émerveillement, celui de la jeune fille : « [...] *Sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen / Attollens pariter cum caelo vidit amantem* », « [elle les] sentit et rougit et, levant vers la lumière un timide regard, vit, en même temps que le ciel, son amant ». Car ce jeu de mots n'est pas un simple jeu, l'ivoire blanc (*ebur*) qui devient rouge (*erub...*) n'offre pas le plaisir d'une poésie précieuse. Si le tout premier acte de conscience de la jeune fille est de rougir, c'est que la pudeur donne une autre idée de la femme et des relations entre hommes et femmes que dans l'histoire des Propétides. Par cette pudeur, qu'il a déjà imaginée au moment où une certaine *reverentia* semblait empêcher la statue de se mouvoir, et par l'amour qu'il ressent, Pygmalion est sauvé du mépris qui l'inspirait au début du récit. Il vit d'abord « *Sine coniuge* », « sans épouse », il demande ensuite qu'une « *coniunx* » lui soit accordée par Vénus, et la déesse, ayant créé leur mariage, assiste « *Coniugio* », « à leurs noces ».

Le poème raconte la métamorphose réelle de Pygmalion. Il raconte aussi la métamorphose de l'œuvre d'art. Pygmalion crée une image hors du réel afin de fuir le malheur du vivre ; il cède à la tentation qui menace aussi le poète, le romancier, le peintre, et qu'Ovide devait connaître. Grâce à une sorte de magie divine, l'œuvre revient dans le réel, comme le signe, sans doute, de la sculpture – de la poésie, du récit – qui, tout en imaginant le monde à nouveau, l'éclaire d'une lumière neuve, permet à l'observateur, au lecteur, de le voir autrement. Et ce n'est pas tout, car la jeune femme a aussitôt, après neuf mois, un enfant : « *Illa Paphon genuit* », « Elle mit au monde Paphos. » Une œuvre qui semblait s'éloigner de la réalité où l'on est soumis au temps et où les générations se suivent, s'inscrit finalement dans le temps qui passe et dans le monde de l'enfantement,

- 65 -

dans ce « *breeding* » qui anime les premiers sonnets, si étranges et si vrais, de Shakespeare. La fable raconte le rêve le plus profond de l'art, de recréer le réel (la statue est plus belle qu'aucune femme) dans une œuvre qui, au lieu de rester isolée en son altérité, rayonne réellement dans notre façon de voir et d'être.

4.

- 66 -

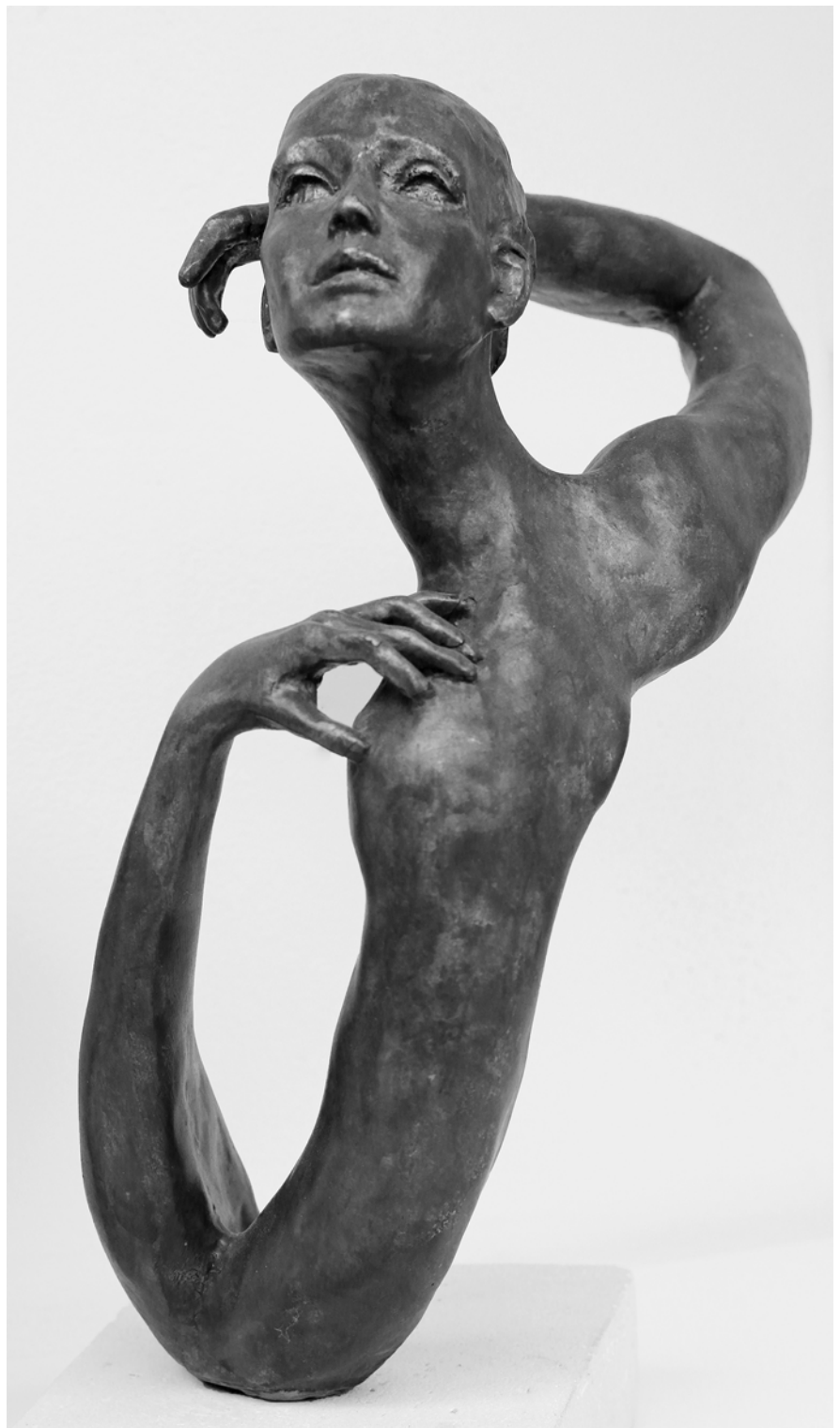
De toutes les fables d'Ovide qui sont aussi des arts poétiques, celle de Pygmalion me semble la plus mystérieuse. Pygmalion est le seul à gagner ce qu'il cherche, et bien loin qu'une femme soit changée en arbre, en oiseau, en araignée, une statue est changée en femme. Ayant créé une œuvre en se détournant de la vie, Pygmalion veut que son œuvre soit vivante, comme un poète peut vouloir que son poème mène vers le réel – qu'il mette le lecteur, et le poète lui-même, devant les présences du réel –, mais il faut pour cela que quelque chose intervienne, afin que l'œuvre échappe, dirait-on, à l'artiste. C'est l'amour qui intervient, l'amour du réel qui sauve Pygmalion de son isolement et qui le rattache au monde du mariage et des enfants. On s'émerveille, à la fin, moins de l'œuvre d'art ou de la métamorphose fictive que de la qualité extraordinaire de l'ordinaire.

Et c'est un récit qui raconte cette métamorphose de l'artiste et de son œuvre. Le récit peut constituer, bien évidemment, un danger, au même titre que le poème. Il peut remplacer la contingence de l'exister par une nécessité purement esthétique, accueillir toute la misère du monde, à l'insu même de l'auteur, dans une Forme totalement rassurante, faire dérouler, dans des événements et des personnages entièrement à la disposition de l'écrivain, les demandes irréfléchies du désir. Ovide n'écrit pas sans présuppositions, mais pour lui le récit absolu qui transcende l'histoire n'est ni la venue ni le retour du Messie, ni la création d'une Société sans classes, ni l'accomplissement définitif du Progrès, qui sont tous des récits triomphants représentant, pour le conteur, une tentation malaisée à vaincre. (J'ajoute qu'est également tentant le contre-récit du sujet perdu, du langage en miettes et du sens éclaté.) Le grand récit pour Ovide est celui du Changement continu et éternel, qu'il admet, ou bien comme une vérité, apprise chez Pythagore, ou bien (tel Wordsworth admettant la préexistence de l'âme dans l'ode « Pressentiments d'immortalité ») comme une hypothèse utile. Et si la tâche de la fable de Pygmalion est de narrer un des milliers de changements qu'ordonnent les *Métamorphoses*, l'œuvre du récit consiste à modifier constamment la réaction du lecteur, à lui faire comprendre peu à peu l'enjeu de la fable et la signification à lui donner. Si le poème ne *décrit* pas, par exemple, le corps de la femme, mais écrit, dans une parole émue, la naissance de la vie : de la sensibilité et de la conscience, le récit ne *narr*e pas une suite de faits, mais touche tout ce qui advient de la lumière d'un sens. Il ne s'agit pas non plus d'« échanger la pensée humaine », comme dans un emploi du langage que Mallarmé avait raison de vouloir éloigner de la poésie, puisque tout ce qui nourrit la réflexion du lecteur naît, moment par moment, du vécu des personnages.

Le changement est peut-être même ce que raconte, au fond, tout récit. Le récit se concentre, non pas sur ce qui se passe, mais sur ce qui *arrive* et sur le changement ainsi provoqué, selon des vues, quant à la nature et à l'avenir du monde, qui ne se limitent pas à la métamorphose pythagoricienne. Le récit est donc utile au poète. Il l'encourage à écarter l'intemporel et à œuvrer dans le temps. Il l'invite aussi, non seulement à fuir les idées nues et le didactisme, mais à éviter la rumination, en cherchant, dans la réalité sociale ou matérielle ou dans la conscience d'un locuteur ou d'un personnage, des événements chargés de données existentielles et ontologiques.

En sortant d'une période de soupçon à l'égard de la narration, il serait profitable de réfléchir à nouveau sur la poésie narrative et de reconnaître qu'un poète peut avoir un don pour la narration et que ce don peut être admirable. Je rappelle, non pas comme un argument mais comme un fait à approfondir, qu'Ezra Pound, poète « cubiste » plongé dans les préoccupations du symbolisme, admirait pour ce don spécifique Robert Browning et, curieusement, Golding, dans sa traduction des *Métamorphoses*.

Natalie Croiset, *Électre*.
Photographie de Guy Braun,
comme pour toutes les sculptures.
Détail p. 2.





Effeillage n° 3.
Photographie d'Alfred Dott.
Détail p. 130.

Introduction

Présence de la nuance

par Marc Porée

Son absence de certains discours, écrits ou courants de pensée est sans doute la cause de leur dévoiement, de leur emportement. Sa présence rassure, en reposant du bruit et de la fureur, en nous confortant dans le sentiment qu'il existe plus d'une couleur, plus d'un mode d'expression, que la pensée unique n'a pas tout amalgamé ou confondu. La nuance, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, ramène un monde passablement, ou furieusement, dérangé, c'est selon, à de plus justes, de plus complexes proportions. Pour un peu, pourtant, la nuance passerait presque inaperçue. La faute en revient à sa discrétion, à sa présence, souvent minimaliste ou à bas bruit. Synonyme de réserve, de tempérance, elle n'attire pas l'attention sur elle. « Malheur à moi ! Je suis nuance », lançait Nietzsche (dans *Ecce Homo*), il est vrai un peu à l'emporte-pièce. Trop infime, excessivement subtile, pas assez majeure, la nuance ? Rarement indispensable à la marche du monde ? On se tromperait, et assez lourdement, si on pensait cela. Loin d'être inoffensive ou mièvre, la nuance insiste – de façon à infléchir ce qui est gauchi, redresser ce qui offre tel ou tel biais. Contre l'amalgame, elle fait preuve de distinction. Ses origines nébuleuses, bien mises en évidence par Anne Mounic et Catherine Lanone, la première à propos de Baudelaire, Hugo et Proust, la deuxième chez le poète britannique Thomas Hardy, ne l'empêchent nullement d'entrer en résistance. Il est, ainsi que je le propose, un usage politique de la nuance en littérature, en tant que puissance de discernement et d'aiguïsement des seuils de sensibilité. Michel Murat, lui, remontant aux origines de la différence d'appréciation quant à la nuance et la couleur, chez Verlaine et Rimbaud, achève de nous convaincre que la nuance est affaire profondément et pleinement herméneutique. Vouloir à nos côtés la présence continue de la langue, de la poésie, de la peinture, de la pensée, c'est « vouloir la Nuance encor »...





Natalie Croiset, *Balancelle*.

Longtemps, la poésie de Hardy fut éclipsée par ses romans ; sa poésie, comme le rappellent Adrian Grafe et Laurence Estanove, était aussi jugée à la fois maladroite et trop simple après la polyphonie cryptique d'un T.S. Eliot ou d'un Ezra Pound.¹ Grafe et Estanove notent que si Pound, par exemple, n'aimait guère la poésie de Hardy, celui-ci le lui rendait bien. Or Philip Larkin, qui fut l'un des premiers à souligner à nouveau l'importance de Hardy en tant que poète, décrit au contraire en 1968 sa rencontre avec la poésie de Hardy, alors qu'il avait vingt-cinq ans, comme un moment de lumière, tout en nuances. Dans ce récit, Larkin se trouve dans une pièce orientée à l'est, où il s'éveille dès les premières lueurs du jour ; il prend donc à six heures du matin le volume, et découvre aussitôt une voix qui lui parle, au double sens d'entendre un rythme et un chant singuliers, mais aussi de ressentir une affinité immédiate, une correspondance : « *and I began to read them and was immediately struck by their tunefulness and their feeling, and the sense that here was somebody writing about things I was beginning to feel myself.* »² (« et je me mis à les lire, et je fus tout de suite frappé par leur musicalité, leur émotion, et le sentiment d'avoir trouvé quelqu'un qui parlait de choses que je commençais moi-même à ressentir. ») Si la langue de Hardy est toujours perçue comme « *quaint* », c'est-à-dire pittoresque, empreinte de dialecte, et donc un peu bizarre, cette étrangeté devient une qualité pour Larkin, tandis que le côté sombre (« *gloom* »³) que lui reprochait Lytton Strachey est troué de lumière. Larkin trouve chez Hardy une poésie qui capte les couleurs du temps, celles de l'éveil du jour, et pour lui de l'interstice entre jeunesse et maturité, à vingt-cinq ans. Pour reprendre les vers d'Anne Mounic, dans un autre contexte ;

Le jour
laisse entendre les silences perméables
de la nuit et s'inspire de son art
de chair obscure, intime
et sans arrogance, grisaille
aux nuances subtiles, finies
infinies.⁴

- 71 -

1 Grafe, Adrian and Laurence Estanove (eds.), *Thomas Hardy, Poet. New Perspectives*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015,

2 Philip Larkin, « A Poet Teaching For Poets » (1968), in James Gibson, Trevor Johnson (eds.), *Thomas Hardy : Poems*. Casebook Series, Basingstoke : Macmillan, 1979, p. 190. Toutes les traductions au fil de l'article sont de Catherine Lanone.

3 *Ibid.*, p. 189.

4 Anne Mounic, « Silences perméables », <http://annemounic.fr/IMG/pdf/cataloguevelin2016w.pdf>, consulté le 7 janvier 2019

C'est ce jeu sur l'intervalle visuel et sonore, entre le fini et l'infini, qui permet non pas de tuer le temps mais de le nuer, pour le déployer, l'habiter, qu'il s'agisse de problématiser la crise de la foi qui marque toute son époque (comme nous le verrons d'abord), ou de réinventer l'élégie (comme nous l'étudierons ensuite). Pour dire la peine de la perte, Hardy capte en effet les reflets irisés du paysage, et tente de cerner l'impalpable présence-absence du souvenir, avec, par exemple, la robe couleur du temps.

- 72 -

Les nuances du doute

Croire ou ne pas croire ? Il n'est pas si simple de séparer l'enfant que fut Hardy, séduit par les pierres des églises, le rite et les chants, et l'homme qu'il devint, profondément ébranlé par la lecture de Darwin. Certes, dans la lignée de Schopenhauer, les romans de la maturité explorent un monde tragique d'où la Providence s'est absentée ; mais on y sent aussi la nostalgie de la foi. Dès lors, certains poèmes explorent la nuance qui s'imisce entre les deux grands paradigmes de la foi et de l'indifférence du monde. Pour Laurence Estanove, un poème en particulier fait miroiter les facettes changeantes du doute : « *'God's Funeral' is indeed more about moods, affective and uncertain, than about a coherent asserted creed* ». ⁵ (« Les Funérailles de Dieu » dépeint en fait des états d'âme émotionnels, incertains, plus qu'une profession de foi cohérente ou péremptoire. ») Certes, à première lecture, « *God's Funeral* » (« Les Funérailles de Dieu ») proclame la fin d'une foi obsolète, puisqu'au crépuscule, le locuteur aperçoit sur une morne plaine une procession funèbre : c'est Dieu que l'on enterre. D'ailleurs, si ce Dieu est mort, selon la formule nietzschéenne, c'est qu'il n'a jamais existé. Censé incarner l'amour tout-puissant avec son visage d'homme et ses ailes éblouissantes, il n'est qu'une feinte, une imposture issue du désir, conçue pour consoler et leurrer. C'est un fantasma façonné par l'humain à son image : « *Our making soon our Maker did we deem* ». ⁶ (« Ce que nous avons fait, nous eûmes tôt fait d'en faire notre Créateur. ») C'est cet opium du peuple, cette invention sans fondement que l'on va ensevelir, une simple icône déchue par l'irruption du Réel. L'allitération en « m » (« *making* », « *Maker* », « *Mangled* », « *Monarch* ») souligne la rupture épistémologique, heuristique :

*'Till, in Time's stayless stealthy swing,
Uncompromising rude reality
Mangled the Monarch of our fashioning,
Who quavered, sank; and now has ceased to be.* ⁷

Jusqu'à ce que, au gré du battement du Temps imperceptible, insaisissable,
Le réel, sans ménagement, sans compromis

⁵ Laurence Estanove, « From Pessimism to Idealism : the Pressure of Paradox », in Adrian Grafe, Laurence Estanove (éd.), *Thomas Hardy, Poet. New Perspectives*. Jefferson, NC : McFarland, 2015, p. 87.

⁶ Thomas Hardy, *The Complete Poems*, éd. James Gibson. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2001, p. 327. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition.

⁷ *Ibid.*

Vienne ravager ce Roi que nous avons façonné
Qui frémit, s'effondre ; et désormais n'est plus.

Rejetant la duplicité de ce Dieu abattu, Hardy n'en opte pas moins pour une posture contradictoire qui n'est pas sans évoquer, *mutatis mutandis*, le « Neutre » de Barthes.⁸ Car si Hardy rejette toute croyance, il ne peut se défaire d'un sentiment d'absence, d'une certaine nostalgie de la foi, de sorte que sa pensée, sans relever de l'entre-deux, retrouve cette « (in)discipline que Barthes aime à imaginer sous le nom de *diaphorologie* (du mot grec *diaphora*, « différence » ou « nuance ») », pour reprendre les mots d'Yves Citton.⁹ Pour définir les axiomes définitoires manichéens, Roland Barthes utilise la métaphore des couleurs franches, contrastées. Il oppose à ce paradigme la diaphane « couleur de l'incolore »¹⁰, sorte de camaïeu plus diffus, plus paradoxal, qui « substitue à la notion d'opposition celle de différence légère, de début, d'effort de différence, autrement dit de nuance : la nuance devient un principe d'organisation totale [...] qui en quelque sorte saute par-dessus le paradigme : cet espace totalement et comme exhaustivement nuancé, c'est la moire ».¹¹ La moire, c'est ce frisson de sens, ce reflet dont on ne peut définir la couleur, ce tremblé qui déjoue les définitions et laisse pressentir une autre pensée dénuée de certitudes : « ... le Neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect, peut-être de sens, selon l'inclinaison du regard du sujet. »¹² Dans « Les Funérailles de Dieu », s'immisçant dans le cortège funèbre, le locuteur contemple ceux qui croient encore en Dieu et ceux qui croient que ce Dieu n'était qu'un creux mensonge. Mais le locuteur aperçoit aussi au loin une pâle lueur, celle de l'imperceptible entre-deux de la prétériton, « je sais bien, mais quand même »¹³. Cet éclat de lumière offre l'espace moiré de la résurgence du divin, alors même qu'intellectuellement le pessimisme ou le néant s'imposent. La lueur pâle, contradictoire, marque l'espoir fou qu'une nuance soit possible, qu'une forme de foi demeure. C'est cette lumière sans éclat, cette couleur incolore que Laurence Estanove¹⁴ considère comme le fondement-même de la philosophie de Hardy, « *twixt the gleam and gloom* » (« entre la lueur et l'ombre ») – comme un battement rythmique, syncopé, au fil de l'allitération en [g] (« *growing sight* »). Entre l'ombre et le frémissement de la presque lueur (« *gleam* »), naît la nuance du peut-être, cet infime espace moiré de l'(im)possible :

*And gazing, to my growing sight there seemed
A pale yet positive gleam low down behind, [...]*

8 Les enjeux diffèrent. Pour Barthes, il s'agit de préserver l'amour en mettant hors jeu Dieu et la mort, pour Hardy, il faut renégocier le monde sans la foi, en intégrant le darwinisme, mais sans jamais se départir d'un regret, d'un sentiment d'absence et de perte, et d'une fascination pour les pierres des églises.

9 Yves Citton, « La Nuance contre l'arrogance. Lectures croisées entre Roland Barthes et Gilles Deleuze », in Daniel Bougnoux (éd.), *Empreintes de Roland Barthes*. Paris : Cécile Defaut/INA, 2009, pp.163.

10 Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-8)*, éd. Thomas Clerc. Paris : Seuil IMEC, 2002, p. 83.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 Voir le texte de Octave Mannoni, « Je sais bien mais quand même », issu d'une communication à la Société Française de Psychanalyse en 1963, publié en 1964 et repris dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.

14 Laurence Estanove, « La poésie de Thomas Hardy : une dynamique de la désillusion », thèse de doctorat, soutenue à l'université de Toulouse 2, 2008.

*Thus dazed and puzzled, 'twixt the gleam and gloom
Mechanically I followed with the rest. (328-9)*

Et à mesure que je scrutais, ma vue plus perçante sembla déceler
Une lueur pâle, positivement là, très bas dans son sillage, [...]
Ainsi, dans le vertige de la perplexité, entre la lueur et l'ombre,
Mécaniquement je suivis avec les autres.

- 74 -

Pour Isabelle Gadoin, la poésie reste ambiguë : « *Hardy's moments of "vision" are hardly ever moments of "insight" or illumination: rather, they come back obsessively upon the unpredictability of fate, and man's blindness in front of events, following a logic of "The Contretemps", to use the title of a later poem, rather than one of time recovered.* »¹⁵ (« Pour Hardy, les moments de « vision » constituent rarement des moments de « lucidité » ou d'illumination : ils reviennent plutôt, de façon obsédante, sur le caractère imprévisible du destin, sur l'aveuglement de l'homme devant les événements, suivant la logique du « Contretemps » (pour reprendre le titre d'un poème plus tardif) plutôt que celle du temps retrouvé. ») Et c'est du côté du contretemps amoureux, de la révélation décalée, à jamais du côté de cette dialectique du « désir et de la distance » définie par J. Hillis Miller,¹⁶ que la nuance chez Hardy trouve sa plus subtile expression.

Une mer d'opale et d'ombre

C'est en effet une mort plus humaine qui hante les poèmes de Hardy les plus connus, ceux qu'il a consacrés à sa première femme, Emma. Alors que le couple était désuni, en proie au désamour, le décès d'Emma agit comme un révélateur. Cette mort inattendue provoque un raccourci temporel, projetant le poète au temps des premiers émois, de la passion, ravivant le souvenir de la jeune femme de jadis, et abolissant l'épouse vieillie et mal-aimée. Le décès, comme une décharge électrique qui court-circuiterait les années intermédiaires, déclenche une sorte de voyage orphique ; Hardy revient en Cornouaille, là où il avait rencontré Emma ; il retrouve ces lieux familiers qu'Emma aimait, et l'y redécouvre, présence-absence obsédante, en une série d'instantanés, de poèmes poignants, qui réinventent, selon Jahan Ramazani,¹⁷ l'élégie. Ainsi, dans « *Beeny Cliff* », Hardy revient sur la falaise éponyme en Mars 1913, pour revivre une promenade qui s'y est déroulée plus de quarante ans plus tôt. Dans le sous-titre, « Mars 1870-Mars 1913 » (350), le trait d'union vient lier les deux bornes temporelles, mais aussi unir à nouveau le couple séparé par le temps, l'amère animosité et la mort. Revenir sur les lieux, c'est revivre la scène, avec l'intensité de la présence, ou du présent. Cheveux au vent, illuminée, la femme revit, dans la dynamique de l'apparition scandée par les formes en [ing] :

15 Isabelle Gadoin, « 'Leaping Over Oblivion' : Thomas Hardy's 'Moments of Vision' », *L'Atelier*, vol. 4 n°2 (2012) <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/249/html>, consulté le 10 décembre 2019.

16 J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

17 Voir le chapitre consacré à Hardy dans Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning : the Modern Elegy From Hardy to Heaney*, Chicago : University of Chicago Press, 1994.

*O the opal and the sapphire of that wandering western sea,
And the woman riding high above with bright hair flapping free – (350)*

Ô le reflet d'opale et de saphir de cette mer divagant à l'ouest
Et la femme chevauchant très haut et l'éclat de ses cheveux flottant librement

Tout ici connote la liberté, depuis la mer qui divague à l'ouest à la femme qui se déplace à son gré, comme si le « O » qui ouvre le poème (repris aussitôt par l'o/pale) et le frisson allitératif scandaient l'ivresse de l'élan de jadis (« *wandering western* », « *flapping free* », ou pour suggérer le rire à gorge déployée, « *laughed light-heartedly aloft* », sans oublier le « *ceaseless babbling say* » du babillage des vagues). Comme dans un film, le souvenir imprime sur le paysage l'image de la femme en mouvement, gros plan, c'est-à-dire, selon Gilles Deleuze, l'image-affection. La mer mouvante aux reflets changeants devient une « surface de visagification », elle se pare de « traits de visagité » : « C'est une surface réceptrice immobile, c'est une plaque réceptrice. Surface réceptrice immobile, plaque réceptrice, ou si vous préférez c'est une unité réfléchissante et réfléchie. »¹⁸ Mais si cette mer d'opale et de saphir fonctionne comme aire d'intensité, elle est aussi troublante et troublée, traversée par l'ondée. Le montage mémoriel prend une forme picturale, se mue en étude impressionniste des nuances des couleurs sur la mer :

*A little cloud then cloaked us, and there flew an irised rain,
And the Atlantic dyed its levels with a dull misfeatured stain,
And then the sun burst out again, and purples prinked the main. (351)*

Un léger nuage nous enveloppa, puis une ondée au vol irisé
Et l'Atlantique parut teindre ses plis d'une tache morne et difforme
Et puis de nouveau jaillit le soleil, et la mer se rajusta, se poudra de pourpre

Hardy peint ici admirablement la nuance, le soudain changement de temps, glissant de l'éclat solaire à la nuée sombre qui survient d'un coup (toujours rythmée par l'allitération du nuage et du voile, « *cloud* »/ « *cloaked* ») ; le nuage appose des taches d'ombre sur les flots (« *dyed* »/ « *dull* »/ « *stain* ») ; tandis que simultanément vient la pluie légère, iridescente (que fait donc chatoyer quelque arc-en-ciel, « *irised rain* ») ; puis la percée du soleil teinte les flots de pourpre. Le lexique rend la nuance plus subtile, à mesure que soleil et nuage dispensent la couleur comme on teint un tissu (« *dyed* »). Choisi sans doute pour l'allitération (« *purples prinked* »), le verbe rare inattendu et presque dissonant (Davie qualifie « *prinked* » d'incongru), poursuit l'image du tissu, puisqu'il suggère une femme rajustant sa toilette ; mais on entend aussi le signifiant « *pink* », comme pour ourler le paysage d'un rose poudré fantomatique, une nuance latente qui tire le violet vers des reflets plus doux, comme

18 Gilles Deleuze, « Cours du 26/01/82 », transcrit par Nicolas Lehnbach, « La Voix de Gilles Deleuze en ligne », www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139, consulté le 10 décembre 2019. Voir aussi Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris : Minuit, 1983, et Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris : Minuit, 1985.

si le tableau était prêt à rosir au couchant. La description de cette pluie irisée n'est pas sans évoquer les ciels brouillés d'un Turner, tandis que la tache lie de vin rallumée par le soleil rappelle à la fois Homère et les violets bleutés chers à Monet, comme si se jouait ici cette survivance des images qui, selon Georges Didi-Huberman,¹⁹ anachronise les œuvres d'art.

- 76 - Le reflet violet évoque le regard changeant de Tess, tel que l'analyse Isabelle Gadoin.²⁰ Pour Donald Davie, dans le poème, cette nuance violette reste éthérée, défie la logique descriptive : « *the purple is not a visual effect at all (in, for instance, any shadow which the cliff casts upon the sea) but is spiritual— a seeming, a floating off, an exhalation* ». ²¹ (« la teinte pourpre ou violette n'est pas du tout un effet d'optique (telle une ombre quelconque, par exemple, que la falaise projetterait sur la mer) mais c'est une vue de l'esprit, une impression, qui flotte, qui s'exhale . ») Pour Davie, c'est une réminiscence de l'*Enéide* de Virgile (l'épigraphie du recueil, « *Veteris vestigia flammae* » (« la trace de mes premières flammes »), mêle d'ailleurs les cendres de la passion de Didon et les cendres des amours mortes, au moment où le décès, paradoxalement, ranime la flamme). Cette nuance violette rajoute au paysage le reflet moiré de l'intertextualité littéraire et picturale, mais aussi un élan spirituel, mystique ou surnaturel. L'éclat violet nous incite donc à relire ce voile d'ombre qui soudain macule l'élan solaire comme la métaphore de cet amour violé ou souillé par le temps, le quotidien, l'éloignement. Nimbée de lumière, cette femme n'est pas nommée (« *woman* »), elle domine le paysage, sur la falaise battue par les flots, parce qu'elle chevauche « *high above* », contre-plongée qui suggère aussi l'élévation d'un esprit désormais désincarné. S'il n'existe pas d'au-delà pour Hardy, la femme aimée, présence fantomatique, peut du moins hanter le lieu familial. Le camaïeu fait ici du paysage un palimpseste qui porte non seulement la trace du premier élan, de la passion dans toute sa fraîcheur, mais aussi celle du désamour, avec ce nuage sombre qui vient voiler la pluie irisée et apposer sur la mer cette tache étrange, « *a dull misfeatured stain* » (« une tache morne et difforme »), comme un visage déformé dont on ne reconnaît plus les traits, une femme que l'on ne sait plus aimer. Le paysage est le baromètre de l'âme ; la lumière qui revient est donc déchirante, sur cette « *weird western shore* » (351) (« étrange rive à l'ouest »). Les strophes de trois vers, valse triste, ne trouvent jamais la stabilité du quatrain. Les deux dernières strophes se répondent ; toutes deux débutent par l'évocation de la falaise comme à la fois la beauté et la faille (« *chasmal beauty* ») (« la beauté abyssale »), fusionnant le brusque dénivelé géographique, la faille temporelle, et la séduction du passé, en d'autres termes la beauté de la femme et celle du paysage. L'espace d'un instant, cette faille se fait raccourci, saut dans le temps, comme si le poète et sa femme pouvaient revenir ensemble à Beeney Cliff, à mesure qu'approchent mars et l'anniversaire de cette première rencontre ; mais la dernière strophe réaffirme la coupure ; contrairement à ce que semblait annoncer le sous-titre du poème, et le trait d'union signe la séparation finale, sans appel : « *The woman now is—elsewhere* » (351) (« La femme maintenant est – ailleurs »).

19 Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.

20 Isabelle Gadoin, « Les yeux de Tess », *Méthode ! Revue de littératures française et comparée*. Pau : Vallongues, p. 2008, 287-295.

21 Donald Davie, « Hardy's Virgilian Purples », *A Journal of Humanities and the Classics*, New Series, Vol. 1 n°3 (1973-4), p. 507.

Dans « *The Voice* », « La Voix », la première épouse n'est pas non plus nommée, mais le poème s'ouvre sur l'allitération en [m], « *Woman much missed* », « Femme qui manque tant », qui scande l'intensité de la perte, et laisse entendre en filigrane un prénom qui, somme toute, résonne aussi comme un *m*, Emma. De même, le souffle d'air se fait présence, presque une voix, diffuse, impalpable, dans l'incertitude d'une présence/absence. Là encore, il s'agit d'enjamber le Temps, pour permettre la résurgence de la femme jeune au temps des premiers rendez-vous, par-delà le désamour :

*Woman much missed, how you call to me, call to me,
Saying that now you are not as you were
When you had changed from the one that was all to me,
But as at first, when our day was fair. (346)*

Femme qui manque tant, comme tu m'appelles, tu m'appelles,
Tu me dis que tu n'es plus celle que tu étais
Lorsque tu n'étais plus elle, celle qui était tout pour moi,
Que tu es comme au début, dans la promesse des beaux jours

Cette belle journée où il ferait beau temps, c'est celle du mois de mars du poème précédent, celle de tous les possibles, lorsque l'amour est encore vierge de toutes les désillusions. Comme une formule magique, l'incantation poétique veut ressusciter celle qui était belle et amoureuse. Et pour franchir l'intervalle des ans, l'enjambement fluide permet de glisser de ligne en ligne, pour cristalliser une apparition toute en nuances. Cet enjambement joue sur le moment-clef, pivot de cette résurgence, scande le « *then* », à la fois logique (laisse-moi donc te voir) et temporel (comme je te voyais alors). La répétition de « *then* » appelle la répétition du moment, le retour de la vision passée :

*Can it be you that I hear? Let me view you, then,
Standing as when I drew near to the town
Where you would wait for me: yes, as I knew you then,
Even to the original air-blue gown! (346)*

Se peut-il que ce soit toi que j'entends ? Laisse-moi te voir, alors,
Debout, comme lorsque j'allais vers la ville,
Là où tu m'attendais : oui, comme je te savais par cœur alors,
Même ta robe d'origine, bleue comme l'air !

Pour Michel Pastoureau,²² la couleur, tel le bleu ou le vert, est une catégorie abstraite dont la nuance n'est qu'une déclinaison. Ici, Hardy crée sa propre nuance, non une robe bleu ciel, mais une robe bleue comme l'air, alliance qui fond cette jeune femme (qui attend au détour du chemin), le ciel, et l'air aspiré, voire la ritournelle musicale. Cette robe bleue chère au souvenir est à la fois un élément précis, autobiographique, et un vêtement mythique, la robe originale et originelle bleue comme l'air, « original air-blue gown », à la fois teinte élégante, et nuance d'origine, couleur des tous premiers moments. Comme dans *Peau d'Âne*, c'est bien d'une robe couleur du Temps qu'il s'agit ici. La robe lie la jeune Emma à l'air, présageant son retour dans un souffle de brise, tout en la matérialisant, l'incarnant presque.

De plus, l'expression « *air-blue gown* » invite à accentuer les monosyllabes. On voit bien que le poème, ici, joue sur la nuance musicale autant que visuelle. Outre l'accentuation, les enjambements, les césures qui créent le tempo, le poème suggère cette présence/absence lancinante à travers un réseau d'échos. L'adjectif « *original* » (« *original air-blue gown* ») reprend la tonalité de cet appel vers un tout perdu qu'amorce la reprise du premier vers, simulant la répercussion du son produit par l'écho dans la nature, comme si l'on se trouvait à la fois à l'air libre et dans une grotte, ou un passage vers le passé : « *Woman much missed, how you call to me, call to me* » ; ce qui devient, en un écho atténué au vers 3, « *all to me* ». De même, par homophonie, la voix de la brise réunit « *hear* » et « *here* », en deux vers qui se répondent au fil du poème, « *Can it be you that I hear ?* » et le souffle qui se propage vers le locuteur à travers la prairie humide, « *Travelling across the wet mead to me here* » (346). Aux questions de la deuxième strophe, qui appellent la présence (« *Can it be you that I hear ?* ») vient répondre celle de la troisième strophe : « *Or is it only the breeze* » (346) (« ou est-ce seulement la brise »). L'espoir s'abolit à mesure que la sensation d'une présence diaphane s'estompe, et que s'amenuise le souffle de la brise ou de cette voix que l'on n'entendra plus jamais, ni de près ni de loin (« *Heard no more again far or near* »). L'écho ne décline plus l'appel (« *all* ») mais l'absence, le manque, le moins, « *less* » : « *listlessness* », l'« apathie », rime avec « *wan wistlessness* », la pâle mélancolie. La nuance mêle la couleur (la mélancolie se blanchit, dans la pâleur allitérative connotée par « *wan* ») et la musique, avec l'étrange beauté de ce terme intraduisible, « *wistlessness* », qui détourne le terme commun, « *wistful* », c'est-à-dire « mélancolique », en « *wistless* », comme si le signifiant-même se creusait pour incarner la béance. C'est le terme forgé qui donne à la dissolution sa nuance d'une infinie pâleur : « *You being ever dissolved to wan wistlessness* » (346) (« Toi, à jamais dissoute dans la blanche absence de la mélancolie »).

Les deux vers suivants s'amenuisent, le retrait creusant la marge du manque. Le spondée suivi de deux trochées joue sur la dissonance du vers boiteux : « *Thus I ; faltering forward* » (346) (« Ainsi, moi ; chancelant d'avancer ». Ce qui s'estompe, ici, dans la faille du point-virgule, c'est le verbe être, délibérément retranché (ce qui donnerait un vers plus banal, « *Thus I am faltering forward* »). Le deuil fait du locuteur un sujet incomplet, vidé de sa substance, privé d'être. L'allitération en [f] fait pour ainsi dire trébucher l'espace d'un instant, comme si le lecteur aussi devait partager l'affect de l'obstacle, lire contre le vent. Le paysage s'anamorphose, loin de la promesse du printemps, en cet automne qui signe toujours le passage du temps, quand les feuilles tombent tout autour du locuteur : « *Leaves around me falling* ». Métaphoriquement, ces feuilles sont peut-être

22 Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2002.

aussi des poèmes, suggérant l'inspiration qui s'évanouit. Le paysage hivernal, désolé, déchire le filet de vent qui passe à travers l'épine (l'aposiopèse pour aubépine), comme si la brise s'éteignait comme un soupir au fil de l'allitération « *thin* »/ « *thorn* » : « *Wind oozing thin through the thorn from norward* » (346) (« le vent ténu traverse l'épine, à peine un souffle qui suinte, venu du nord »). Jane Thomas remarque qu'il faut, pour lire les vers, bouger les lèvres comme pour souffler ou déposer un baiser. Pour elle, il faut lire ce poème comme un rite orphique où la voix de la femme appelle le poète vers le royaume des ombres : « *The dangerous translation from life to death, from presence to "air-blue" dissolution, is given momentum by the dactylic metre that runs almost unbroken throughout the stanza, and the run-on second and third line that almost propels us across the strong caesura of the colon.* »²³ (« Le périlleux passage de la vie à la mort, de la présence à l'évanescence bleue comme l'air, est rythmé par la scansion dactylique qui se poursuit quasiment sans interruption au fil de la strophe, et les enjambements du deuxième et troisième vers qui nous font franchir la césure si forte du point-virgule. ») C'est la césure qui signe la rupture, le moment où le poète orphique se détache de l'ombre impalpable de la bien-aimée : « *The narrator's reluctant movement away from the other side is suggested by the broken, stumbling shift in the rhythm as the dactylic / trochaic metre of the first three stanzas falters to spondees before briefly regaining momentum in the penultimate line in the turn away from the "calling woman", whose echo is nevertheless immortalised in the reversed iambs of the final line.* »²⁴ (« Le locuteur s'écarte à contrecœur de cet au-delà, et c'est cet effort que traduit le rythme qui se modifie, trébuche et se brise, à mesure que les dactyles et les trochées des trois premières strophes se muent en spondées, avant de se ranimer l'espace d'un instant à l'avant-dernière ligne, lorsqu'il se détourne de la « femme qui appelle », dont l'écho cependant résonne et s'immortalise dans les iambes inversés du dernier vers. ») Le poème s'achève sur l'appel lancinant, alors même, qu'implicitement, Emma/Eurydice s'est évanouie dans le soupir du vent : « *And the woman calling.* » (346) (« Et la femme, qui appelle. »)

La carte des couleurs

Si les poèmes adressés à Emma sont les plus nuancés, d'autres poèmes jouent sur la couleur comme baromètre de l'âme. Dans « *The Place on the Map* » (« Le Lieu sur la carte »), anticipant les leçons de géographie d'Elizabeth Bishop, le locuteur contemple une carte de la côte, avec ses villes et ses rivières, mais aussi un promontoire violet, ourlé de la marge bleue de la mer. La carte abstraite s'anime, retrouve ces traits de visagité du gros plan deleuzien, puisque revient le souvenir d'une discussion à cet endroit précis, où le bleu du ciel semble avoir oublié « l'art de la pluie », tout comme les yeux de la femme aimée ; l'aveu, qui concerne quelque chose qui se produira avant la fin de l'année, devrait éveiller la joie, mais rougeoie comme une menace face à la pression de la bienséance : « *While she told what, as by sleight,/ Shot our firmament with rays of ruddy hue.* » (322) (« Tandis qu'elle disait ce qui, comme par un tour de passe-passe,/ striait notre firmament de rayons rougeâtres ») La carte remplace à la fois le visage de la femme, et la teneur de l'aveu, vraisemblablement la venue d'un enfant, alors que les amants ne sont pas mariés. Le bleu troublé de rayons écarlates, c'est la

²³ Jane Thomas, « The Abyss, the Image and the Turn : Writing Desire in Three Poems by Thomas Hardy », *EATHOM* 5 (2018), <https://journals.openedition.org/fathom/855>, consulté le 10 décembre 2019.

²⁴ *Ibid.*

nuance du désarroi. Dans « *Under the Waterfall* », « Sous la cascade », c'est au reflet sous l'eau qu'est confiée la puissance du souvenir. Cette fois, c'est une femme qui évoque un souvenir. Hardy sait transposer le vertige héraclitéen : chaque fois qu'elle plonge les main dans l'eau, la jeune femme ressent le spasme du temps qui passe. Car il lui souvient d'un pique-nique près d'une cascade, d'un verre partagé avec son amant, et qui avait glissé sous l'eau lorsqu'elle le lavait. Ce verre perdu devient à la fois le réceptacle du moment et le « calice », la coupe recueillant le passage du temps, et ce verre coincé dans l'ombre de la roche, s'irise, prend cette nuance couleur du temps si chère à Hardy, polie par les ans : « *And by now with its smoothness opalized,* » (236) (« Et avec ses nuances d'opaline polies par le temps »).

Or, cette quête de la nuance n'est pas le fait des poèmes tardifs. Dès 1867 par exemple, dans un poème comme « *Neutral Tones* » (« Nuances neutres ») (qui ne s'adresse pas encore à Emma, mais probablement à Tryphena), la nuance se fait méthode poétique, qu'il s'agisse de la nuance visuelle (le gris perlé de la mare cerclée de feuilles), ou de la nuance musicale, (du battement alanguï du « *n* » du titre, « *Neutral Tones* », à l'intervalle inaudible du « *w* » muet). Hardy joue en effet sur l'allitération visuelle (« *wrings* »/ « *wrong* »), imperceptible à l'oreille, qui pourtant éclate (puisque par homophonie on entend « *rings* », à la fois résonner et entourer, autant que « *wrings* », conjugaison du verbe « tordre ») :

*Since then, keen lessons that love deceives,
And wrings with wrong, have shaped to me
Your face, and the God-curst sun, and a tree
And a pond edged with greyish leaves.* (12)

Depuis lors, l'amère leçon que l'amour est trompeur,
Et qu'il fait du tort et tord le cœur, m'ont dessiné
Ton visage, et le soleil maudit par Dieu, et un arbre
Et une mare, ourlée de feuilles grisâtres.

Maints poèmes explorent cette tonalité « neutre », jusqu'à, par exemple, « *The Shadow on the Stone* » (« L'Ombre sur la pierre »), cette variation sur Eurydice de 1916 où le locuteur du poème, comme le souligne Jane Thomas, ne se retourne jamais, pour garder l'ombre de la pierre qui ressemble tant à Emma dans son jardin, comme si ce pouvait être elle juste dans son dos. Le préfixe « *un* » constitue ici, comme l'a montré Laurence Estanove, la nuance suprême de la syntaxe propre à Hardy :

[...] 'Nay I'll not unvision
A shape which, somehow, there may be.' [...]
As she were indeed an apparition—
My head unturned lest my dream should fade. (530)

Non, je ne déregarderai pas
Cette forme qui, peut-être, s'y peut trouver. [...]

Comme s'il s'agissait bien d'une apparition—
Ma tête détournée de crainte que mon rêve ne s'évanouisse.

L'ombre de la vision, par définition insaisissable puisqu'on s'en détourne (« unvision »), ouvre paradoxalement le champ de tous les possibles, comme si l'ombre pouvait ranimer l'arc-en-ciel des regards qui se croisent à nouveau, sans jamais y parvenir. Le poème, ici, recherche non seulement la nuance du non-voir qui permettrait le battement de présence, mais le rythme poétique, la ligne de fuite deleuzienne du désir.

Pour conclure, c'est cette quête de la nuance qui à la fois rapproche et éloigne le plus Thomas Hardy des poètes romantiques : « *this aspect will also recall by contrast Shelley's famous lines in 'Adonais': 'Life, like a dome of many-coloured glass/ Stains the white radiance of Eternity.'* »²⁵ (« cet aspect ne peut que rappeler, par contraste, les vers célèbres de Shelley dans 'Adonais' : 'La vie, comme un dôme de vitraux multicolores/ Teinte la candeur qu'irradie l'Eternité. ») La nuance n'irradie plus, franche et lumineuse, pour guider vers l'extase sublime. Elle est le lieu du battement, du pli, impalpable iridescence de l'amour perdu ou de l'ineffable présent de la hantise, toujours située entre croire et ne pas croire. Pour Yves Citton, « la pensée barthésienne pour la nuance est marquée par une profonde empreinte deleuzienne »²⁶. Citton suggère que Barthes s'approche des concepts d'individuation, d'intensité et d'heccéité que Deleuze était alors en train de définir dans son travail sur *Mille Plateaux* avec Félix Guattari. Cette agressive absence de nuances que Deleuze lit dans le capitalisme et Barthes dans la civilisation des médias, Hardy la pressent dans les sentiments disparus, mais aussi dans la modernité technologique, la pression d'un monde qui s'éloigne du paysage et des traditions. Il y a là sans doute toute une autre dimension de l'écriture de Hardy, de la quête poétique aux romans, là où le pastoral, longtemps jugé passéiste, constitue sans doute au contraire une pensée innovante, critique de son temps, écocritique avant l'heure, qu'il faudrait nuancer. C'est en ce sens aussi peut-être que Hardy aurait pu faire sien le précepte éthique de Roland Barthes : « Je veux vivre selon la nuance »²⁷.

25 John Powell Ward, *Thomas Hardy's Poetry*. Buckingham : Open University Press, 1993, p. 28.

26 Yves Citton, *op. cit.*, p. 163.

27 Pour Barthes, c'est la littérature qui permet de forger cette nouvelle éthique : ce qu'il cherche, c'est « une introduction au vivre, un guide de vie : projet éthique : je veux vivre selon la nuance. Or il y a une maîtresse de nuances, la littérature ». (Barthes, *op. cit.*, p. 37)



Effeillage, n° 4.
Photographie d'Alfred Dott.

Paru en 1884 dans *Jadis et naguère*, l'« Art poétique » de Verlaine est resté dans nos mémoires comme le manifeste d'une poésie qui change de Muse, qui se déprend de la peinture pour se donner à la musique. « De la musique avant toute chose »¹ : c'est à cette revendication que nous identifions ce que nous appelons le symbolisme, et ce qui le distingue à la fois du romantisme et du Parnasse ; c'est grâce à elle que nous le situons dans une histoire de la poésie française. Verlaine, qui est technicien, ajoute une précision : il identifie la « musique » à une forme métrique, « l'impair ».

Mais le poème ne s'arrête pas là. C'est une esthétique globale qu'il définit, à la fois personnelle et historiquement située. La musique n'est qu'une des composantes de cette esthétique, même si ses effets sont poussés au premier plan. Il serait plus juste de la qualifier d'*esthétique de la nuance* – et de la mettre en regard de l'esthétique de la suggestion proposée par Mallarmé.² On le comprend sans ambiguïté lorsqu'on suit l'articulation syntaxique et logique entre les quatre premières strophes, qui constituent le noyau programmatique du manifeste (la polémique contre la pointe, l'éloquence, la rime, occupant la suite) :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

1 Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère*, *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326. Le poème, selon les indications de Verlaine, aurait été écrit en 1874, dans la prison de Mons, sans doute en réplique à un article d'Émile Blémont qui avait dit des *Romances sans paroles* : « C'est encore de la musique ».

2 « Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. » Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 700.

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

- 84 - Trois éléments sont convoqués : il faut préférer l'impair ; il faut *aussi* user de la méprise dans le sens des mots ; il faut *encore* choisir la nuance contre, ou au lieu de la couleur. Enfin le *car* qui ouvre la strophe 4 implique que l'esthétique de la nuance est exemplifiée par anticipation dans les descriptions de la strophe 3 : les beaux yeux voilés, le grand jour tremblant, les claires étoiles se brouillant en un bleu fouillis, tout cela illustre à la fois la « méprise » (atténuée par la double négation) et la « nuance ». À la continuité syntaxique qu'assurent des enchaînements délicats et sans rupture, répond la contiguïté référentielle, qui, entre métonymie et paronomase, fait pour ainsi dire déteindre les choses les unes sur les autres. Tout se tient, et de très près. Quant à l'impair, Verlaine envisage sous ce nom avant tout les vers composés de 9, 11 et 13 syllabes, les seuls dont on puisse dire que leur structure est instable, d'une perception métrique difficile à fixer (les mètres impairs simples, de 5 et 7 syllabes principalement, que la tradition associe aux formes chantées, sont au contraire parfaitement stables). Le mot qui décrit le mieux cette propriété est « indéci ». Il qualifie la « chanson », c'est-à-dire un poème qui n'est pas chanté, et dont la musique n'est pas une musique : ces dénominations donnent l'exemple d'une « méprise » catégorielle simulée, ce qui est une des définitions de base de la métaphore, ou plus généralement du trope.

Dans tout cela le travail de la nuance est à l'œuvre. Car la nuance, comme la musique, est à la fois la nuance, et plus ou autre chose. Le mot est attesté dès le Moyen- Âge pour désigner « chacun des degrés par lesquels peut passer une même couleur » ; mais par extension métaphorique il en vient à désigner, en particulier dans le discours des moralistes mondains, toute « différence sensible entre des choses de même nature »³. C'est ainsi que l'entend Verlaine : le rêve et le rêve, la flûte et le cor (deux instruments à vent) sont des objets de même nature ; il n'est pas question de synesthésie. Mais cette « nature » n'est pas déterminée *a priori*, elle s'étend à l'ensemble du monde physique et moral.

À la nuance s'oppose la couleur, ou plutôt les couleurs ; car les couleurs, et d'abord les couleurs primaires, sont de nature différente ; elles se complètent et s'opposent entre elles ; chacune est la manifestation d'un monde sensible et symbolique, et ces mondes sont une pluralité. Au contraire le monde de la nuance est un seul monde continu, animé de variations intérieures. Son équivalent dans le langage de la couleur est le gris (celui de la « chanson grise »). La couleur n'est pas moins fine que la nuance ou moins subtile ; elle procède pour ainsi dire d'une vision différente. Chez les écrivains « coloristes » la description peut pousser jusqu'au vertige la caractérisation d'une couleur : mais c'est bien *la couleur* que l'écrivain cherche, et non la nuance :

³ Respectivement : Inventaire du mobilier de Charles V (1380) et *Dictionnaire de l'Académie* (1740) (URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/nuance>, consulté le 9 mars 2019).

Un ciel qui n'est ni le jour ni la nuit, sur les quatre heures, peint de cette *couleur* sans nom, qui est la *couleur* du crépuscule. Des arbres verts au découpage tout noir. Dans le lointain, des arbres dont la forme semble dessinée par le brouillard. Sur le pré, la *couleur* verte, usée, triste et funèbre d'un vieux châle⁴.

Le mot « couleur », répété, soutient un travail de focalisation qui pousse au plus haut degré l'individualisation de la sensation, créant une sorte de monade sensorielle. Dans les énoncés qui mettent en œuvre la nuance, au contraire – à l'exception de celui qui en affirme le programme – le mot nuance reste au second plan ; souvent il n'apparaît pas.

Il est certain que le manifeste de Verlaine se construit par opposition, sinon au romantisme et au Parnasse, du moins aux lieux communs qui leur sont associés. La nuance verlainienne est musicale et suggestive. La couleur romantique au contraire est « pittoresque », nourrie d'oppositions tranchées, éloquente à sa manière (comme l'antithèse hugolienne). La couleur parnassienne est accentuée et symboliquement durcie, comme le montre la strophe du manifeste de Gautier, « L'Art », dans Émaux et camées :

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.⁵

Mais Verlaine propose un art *poétique* et non une réflexion sur l'art en général. Il est significatif que l'opposition entre couleur et dessin ne soit pas même évoquée dans son poème. Dans l'esthétique du romantisme cette opposition est cardinale : la couleur représente le sensible, le dessin l'intellect ; les classiques (Ingres) tiennent pour le dessin, les romantiques (Delacroix) pour la couleur. Mais il n'est pas question ici de peinture, encore moins de peinture académique. Le débat entre couleur et nuance se situe en quelque sorte à l'intérieur du romantisme, et du Parnasse qui en est l'héritier. Celui avec qui Verlaine entre en dialogue est un poète de la couleur, héritier des mêmes courants, mais qui s'en est plus vite dégagé.

Si l'on considère le corpus rassemblé par Verlaine dans *Les Poètes maudits*, en 1884 (la même année que *Jadis et naguère*), il est évident que Rimbaud était pour lui un poète de la couleur.⁶ Le premier poème qu'il cite est « Voyelles », où le noir et le blanc encadrent les valeurs du spectre, du rouge au bleu/violet par le vert. Le poème repose sur une physique, celle de Goethe, modernisée par Chevreul ; les recherches de Charles Cros sur la photographie des couleurs sont contemporaines, et Rimbaud a fréquenté les frères Cros dans le Cercle Zutique. Cette physique est articulée à une symbolique des sons et des objets – d'une manière brillante, mais que Verlaine jugeait « un peu fumiste »⁷, la parodie pointant le nez dans les tercets.

4 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 21 décembre 1864. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 1127 (je souligne).

5 Théophile Gautier, « L'Art », *Émaux et camées*. Paris : Gallimard/Poésie, 1981, p. 149.

6 Paul Verlaine, *Les Poètes maudits, Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 643-657.

7 Paul Verlaine, « Préface aux *Poésies complètes* de Rimbaud », *ibid.*, p. 966.

Le trait le plus caractéristique de la poétique dont « Voyelles » élabore le manifeste, est l'usage que Rimbaud, pendant sa brève carrière, fait des adjectifs monosyllabiques de couleur. Voici quelques échantillons pris dans les poèmes versifiés de 1870 et 1871 :

L'eau du fleuve, le sang / rose des arbres verts (« Soleil et chair »)

On va sous les tilleuls / verts de la promenade (« Roman »)

Tranquille. Il a deux trous / rouges au côté droit (« Le Dormeur du val »)

Je pisse vers les cieus / bruns, très haut et très loin (« Oraison du soir »)

Et des taches de vins / bleus et des vomissures (« Le Bateau ivre⁸ »)

Les monosyllabes sont posés au milieu du vers, bien en relief après la césure, comme des touches de couleur pure. Tous les adjectifs sont en emploi propre : il ne s'agit pas d'une tournure de langage, mais d'une qualité de la matière, considérée en elle-même, et sur laquelle il est possible de projeter des images emblématiques. Ces adjectifs composent une sorte de palette. Ils répondent à d'autres monosyllabes de couleur symétriquement disposés avant la césure. Dans « Le Bateau ivre » on trouve ainsi un autre bleu : « Et l'éveil jaune et bleu / des phosphores chanteurs ». Dans « Soleil et chair », un vers associe deux couleurs primaires à la césure : « Le long des fleuves bleus / rougit les sombres mousses ». Les œuvres ultérieures confirment cette préférence pour la couleur pure, posée par touches et accentuée par la position de l'épithète. Je n'en donne qu'un seul exemple, à la fin de « Métropolitain » :

Le matin où, avec Elle, vous vous débattîtes parmi ces éclats de neige, ces lèvres vertes, ces glaces, ces drapeaux noirs et ces rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles. – Ta force.⁹

Le matériau thématique de « Voyelles », « lances des glaciers », « sang craché », « rayon » bleu, est ici repris dans une syntaxe différente : il atteste la permanence d'une vision.

L'esthétique verlainienne de la nuance est illustrée, comme on l'a vu, dans l'« Art poétique » lui-même. Elle correspond sans aucun doute à une perception subjective, mais ne constitue qu'un des aspects d'une personnalité complexe, influençable et mimétique – auto-mimétique même, comme le revendique « À la manière de Paul Verlaine »¹⁰. C'est entre 1872 et 1873 qu'elle s'élabore, dans le travail en commun avec

8 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, respectivement : pp. 41, 89, 112, 160, 163.

9 Arthur Rimbaud, « Métropolitain », *ibid.*, p. 308.

10 Paul Verlaine, « À la manière de Paul Verlaine », *Parallèlement, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 503. Il suffit de lire les *Poèmes saturniens* pour se convaincre de ce mimétisme.

Rimbaud (« Bien émus, nous travaillions ensemble »¹¹, lui fait dire ce dernier). Quelques poèmes des *Romances sans paroles* nous la font voir dans sa forme accomplie. En voici deux fragments :

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement,
Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
Rôle discret, épeuré quasiment,
Dans le boudoir longtemps parfumé d'Elle.¹²

La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des branches
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose.¹³

Le rose qui donne la dominante chromatique ici n'est pas une *couleur* (comme il l'est chez Rimbaud : « il sonne une cloche de feu rose dans les nuages »¹⁴). Il est une *nuance*, et par conséquent il entre en composition soit avec le vert, soit avec le gris ; cette association elle-même est modalisée, morphologiquement par le suffixe -âtre, syntaxiquement par l'ajout de l'adverbe « vaguement » (le mot de l'indécis), auquel va répondre « quasiment » (le mot de la méprise). Ils entourent les adverbes qui affectent de tout leur poids la valeur de l'adjectif (« très léger », le triple « bien »). Toute la scène est construite sur la concomitance (« tandis que ») et la similitude (la rime homonymique « d'aile : d'Elle »). Mais c'est une scène de genre : une réécriture affaiblie, gentiment spectrale, des poèmes mémoriels des *Fleurs du mal*, « Le flacon » et « Spleen II ». La féminité chez Verlaine est moins incarnée que chez Baudelaire – ou plus littéraire.

Le début de « Bruxelles. Simples fresques », bien plus séduisant, est construit sur une hypallage presque deleuzienne qui retarde l'apparition des objets comme pour épouser le mouvement de la perception. La continuité de la scène est assurée par les prépositions (« des collines », « dans un demi-jour ») qui enveloppent les éléments les uns dans les autres. Au milieu de la strophe, une rime assonante (« branches : lampes ») apporte la touche de la méprise. Nous sommes en chemin – peut-être en chemin de fer – vers la confusion du crépuscule.

Ces poèmes savants, qui mettent en œuvre avec virtuosité les ressources de la nuance, sont écrits à peu près au moment où Edmond de Goncourt déplore la disparition de ce *sens de la nuance* où il voit une qualité française :

11 Arthur Rimbaud, « Délires I. Vierge folle », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 261.

12 Paul Verlaine, « Ariettes oubliées », V, *Romances sans paroles*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 193.

13 Paul Verlaine, « Bruxelles. Simples fresques », I, *Romances sans paroles*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 198.

14 Arthur Rimbaud, « Phrases », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 299.

La nuance... oh ! La nuance, elle est morte à l'heure qu'il est en France ! Et la nuance, c'était toute la France, toute sa distinction, le don rare, en un mot, qu'elle seule avait parmi toutes les nations !¹⁵

- 88 -

Les Goncourt ne sont pas romantiques. Ce qui distingue pour eux la France, ce n'est pas son génie originel, son *Volksgeist* au sens herdérien, mais une forme de civilisation dont le siècle des *Fêtes galantes* a marqué l'apogée. Ils se sont identifiés à cette culture qu'ils ont tenté de faire revivre en la modernisant. Verlaine fait de même, à sa manière. Mais alors que les Goncourt y adhèrent profondément, il est plus ambigu, et ses poèmes « n'ont pas l'air de croire à leur bonheur »¹⁶.

C'est à ce point que la tension avec Rimbaud est la plus grande, au-delà du débat entre nuance et couleur. Rimbaud choisit au printemps 1872 pour la poésie une voie qui la ramène, dit Verlaine en s'en offusquant, « vers le très et l'exprès trop simple »¹⁷ : une voie régressive. Cette simplicité est trompeuse : elle associe une source folklorique, comme Nerval dans les Chansons du Valois de *Sylvie*, à des formes issues d'une culture populaire urbaine (les « ariettes » de Favart) et au langage d'adieu au monde des poètes mystiques, comme Mme Guyon. Mais en tant que choix esthétique, elle est pleinement assumée. Elle conduit à des formulations d'une netteté saisissante, où tout se joue d'un coup dans la nomination de la couleur :

Et si je redeviens
Le voyageur ancien
Jamais l'auberge verte
Ne peut bien m'être ouverte.¹⁸

Lorsque Verlaine use de la couleur pure, au contraire, il ne peut se contenter de la nommer ; il ne peut se reposer en elle. Ce dont le poème nous parle, c'est d'une tension – elle aussi romantique – vers la couleur, tenue à distance par un adverbe :

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme.¹⁹

C'est l'adverbe, et non la couleur, qui porte l'intensité subjective. Alors que le poète s'installe et se déplace *dans* la nuance, il se trouve *face à* la couleur. Et de façon spontanée, sans que l'on puisse dire s'il s'agit d'une réaction affective, ou plutôt d'une pente d'écriture qui le porte à la sophistication, à la virtuosité savante (mais cette écriture aussi le masque et le protège) la perception se modalise, et les adverbes interposent un filtre cognitif ou affectif :

15 Edmond de Goncourt, *Journal*, 13 juin 1884, *op. cit.*, t. II, p. 1082. Il s'agit d'un propos anonyme rapporté (« quelqu'un s'écrit ») mais tout à fait conforme au point de vue de l'auteur.

16 Paul Verlaine, « Clair de lune », *Fêtes galantes*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 107.

17 Paul Verlaine, *Les Poètes mandits*, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, pp. 655-656.

18 Arthur Rimbaud, « Comédie de la soif », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 201.

19 Paul Verlaine, *Sagesse*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 280 (je souligne).

Les roses étaient *toutes* rouges
Et les lierres étaient *tout* noirs.

[...] Le ciel était *trop* bleu, trop tendre,
La mer *trop* verte et l'air trop doux.²⁰

Rimbaud aussi, dans son œuvre si puissamment polymorphe, a exploré les ressources d'une esthétique de la nuance. Le poème où il va le plus loin dans ce sens est « Mémoire », le poème de la « famille maudite ». Il y convoque des figures féminines qu'il fait glisser les unes sur les autres et dans les autres, dans une métamorphose continue – comme la suite des rimes toutes féminines. Un passage au moins semble engager un dialogue avec Verlaine, qui dans *La Bonne Chanson* avait évoqué Mathilde, « la petite Fée », « En robe grise et verte avec des ruches »²¹ :

Les robes vertes et déteintes des fillettes
Font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.²²

Juste après ce vert paraissent le gris et le rose, qui sont les nuances de la « fadeur » verlainienne. Mais à la fin, comme par une puissante remontée de l'idiosyncrasie rimbaldienne, la nuance revient à la couleur :

Jouet de cet œil d'eau sans borne, je n'y puis prendre,
Ô canot immobile ! ô bras trop courts ! ni l'une,
Ni l'autre fleur ; ni la *jaune* qui m'importune,
Là ; ni la *bleue*, amie à l'eau *couleur* de cendre.

Jaune et bleu, ces couleurs pures, sont séparées par un battement, « ni, ni ». La fleur bleue est « amie à l'eau », unie à elle par le bercement des voyelles : c'est la nuance ; mais l'eau est couleur de cendre.

L'usage des couleurs chez Rimbaud n'est pas dissociable des voies qu'il ouvre à la poésie moderne. Sa manière dominante, celle qui apparaît dans l'extrait de « Promontoire », est expressionniste, et procède par contraste violent de couleurs pures, portées par leurs adjectifs monosyllabiques ; à une certaine distance leur effet se résout en un chatoiement coloré, comme la touche de van Gogh. Par comparaison, les romances de 1872 apparaissent comme des monochromes : l'auberge verte, la « rivière de cassis », les « pains couchés aux vallées grises ». « Mémoire » ou « Larme » (« Loin des oiseaux... ») travaillent la couleur dans la profondeur, par superposition de glaci. À chaque manière correspond un travail de la forme qui lui est propre, vers ou prose, dans lequel les fondements même de la forme sont repensés. Toutes ces voies sont des voies nouvelles pour la poésie, comme elles l'étaient pour la peinture. Par comparaison, on est tenté de dire de Verlaine qu'il

20 Paul Verlaine, « Spleen », *Romances sans paroles*, *ibid.*, p. 205 (je souligne).

21 Paul Verlaine, *La Bonne Chanson*, *ibid.*, p. 143.

22 Arthur Rimbaud, « Mémoire », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 234 et 235 pour la citation suivante (je souligne). Le manuscrit d'une version sans doute antérieure, retrouvé depuis peu, porte pour titre : « D'Edgar Poe. Famille maudite ».

est *décadent*, comme il se représente ironiquement lui-même (« Je suis l'Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grands Barbares blancs »²³). Son esthétique de la nuance est une sophistication des ressources traditionnelles de la poésie, à l'intérieur desquelles il se situe, de même que sa métrique développe des formes originales, parfois bizarres, sans remettre en question le statut du vers compté et rimé. De là viennent, si anarchiste qu'il ait pu être, son affinité avec les Goncourt, sa proximité avec Huysmans – autre converti catholique toujours au bord de l'hérésie. La révolution se fait en couleur, mais la nuance est conservatrice ; elle fait avec le monde comme il est.

Cette opposition entre couleur et nuance a des fondements linguistiques : les deux mots et leurs familles n'ont pas les mêmes propriétés.²⁴ Je l'ai indiqué allusivement au début de cette étude en opposant *les* couleurs et *la* nuance. Les noms de couleurs primaires – ces adjectifs monosyllabiques pour lesquels Rimbaud a une prédilection – désignent des entités concrètes, des espèces d'objets dépendant d'un support spatial (on dit : « il y a *du* bleu sur le mur ») : c'est pour cela que le poète semble *poser* la couleur sur son support (« les cieux / bruns »). Ces couleurs primaires ne sont pas susceptibles de gradation : une robe ne peut pas être « plus verte » qu'une autre, et une robe « verdâtre » n'est pas moins verte qu'une robe verte (c'est la même couleur, mais altérée). Elles font donc l'objet d'un processus de *nomination*, dont le vers initial de « Voyelles » fournit le paradigme. Au contraire la nuance ne se divise pas en entités sous-catégorielles : il n'y a pour elle dans la langue aucun équivalent de ce que « bleu » et « rouge » sont pour la couleur. La nuance ne constitue pas un degré intermédiaire : elle introduit un élément de différenciation indirect. Il en résulte que « une nuance de rouge » est encore du rouge, de même que « une nuance de mépris » est encore du mépris – alors que les sous-catégories de la couleur, comme « bleu » et « rouge », désignent des entités différentes. On comprend que Verlaine, de manière intuitive, l'associe à une restriction : « *rien que* la nuance ». Utiliser la nuance, ce n'est pas faire acte de nomination, mais de description : ce sont les compléments, simples, associés, emboîtés, qui lui donnent sa force de caractérisation.

Pour le dire en d'autres termes, dans les mains du poète, la couleur est adamique. Elle pose les noms des choses dans le moment de leurs « naissances latentes », comme au matin de la création. Elle les fait naître de ce temps de latence qui suit la césure. Et cette création est finie, comme les sept couleurs du spectre et les sept jours de la semaine : il faut la recommencer, créer d'autres mondes. La nuance au contraire vient après la création, qu'elle interprète, mais cette interprétation est sans fin. La nuance est talmudique. Elle est notre lot, hommes du commentaire.

23 Paul Verlaine, « Langueur », *Jadis et naguère, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 370.

24 On se reportera à l'article de Georges Kleiber, « Adjectifs de couleur et gradation : une énigme "très" colorée », *Travaux de linguistique*. Bruxelles : de Boeck, n° 55, 2007, pp. 9-44.

En anglais, commençons par là, « nuance » se dit *shade (of colour, of meaning)*, et « nuancer » se rend par l'infinitif *to qualify*. Soit, pour revenir au français, mais gare aux simplifications abusives lors du passage d'une langue à l'autre – la nuance est, essentiellement, passage –, une ombre et le fait de qualifier, ou, plus exactement, de requalifier. Voyons cela de plus près. Ombrier, au sens où les Anglais l'entendent, c'est introduire du relief, des variations, à même la surface d'une toile, en travailler la texture, le pigment, en y apportant des teintes plus ou moins sombres. Manière comme une autre de rappeler que la nuance est d'abord une affaire de picturalité, de coloris, de jeux entre ombre et lumière. Situer quelque chose à l'ombre d'une nuance, c'est, au risque assumé de la redondance, étager la représentation qu'on s'en fait, en balayer le spectre, avec une préférence marquée, peut-être, pour l'envers de la pleine lumière. Victor Hugo, par exemple, aura beaucoup travaillé la matière noire, dans sa pratique graphique, privilégiant l'encre dans ce qu'elle a de plus noir. Annie Le Brun, dans le catalogue d'une exposition récente consacrée aux dessins du poète, soulignait justement cette préférence pour l'obscur, pour l'énergie noire, tout aussi déterminante dans ses écrits que dans ses dessins. Le choix du noir, par Hugo, s'inscrit, selon elle, dans un puissant désir de figurer, en les décomposant, « les arcs-en-ciel du noir »—on notera le pluriel. En exergue à l'un des chapitres du livre-catalogue, elle faisait d'ailleurs figurer la citation suivante, extraite du *William Shakespeare* de Hugo : « L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir. »¹ Ainsi comprises, les nuances d'ombre, de pair avec la « bouche » du même nom ou métal, constituent un soutien de poids pour qui entend investir l'obscurité, affronter les ténèbres, « jusqu'à en faire d'étonnantes armes contre l'indicible »². Un point de vue que le peintre Soulage n'aurait pas trop de peine à partager, tout en tirant davantage les choses du côté du rythme et de la lumière.³

Pour ce qui est du verbe *to qualify*, le faux ami n'est pas loin, puisqu'il s'agit moins de qualifier que de reprendre d'une main ce qui a été donné de l'autre. Quand même pas aussi radicale que la rétractation, la *qualification* est une façon de retirer à un propos, à un jugement, ce qu'ils avaient de proprement inqualifiable. Cet irrecevable, il s'agit dans un temps second de le recevoir quand même, en le modérant, le tempérant, l'atténuant. Soucieuse d'exactitude, la nuance met de l'eau dans le vin tiré, en plaidant pour une reformulation plus conforme à la vérité de la situation. Le plus souvent, donc, elle diminue la portée, limite la force d'un argument, émet une réserve, manifeste un retrait relatif. L'exemple qui suit irait dans ce sens. À l'acte IV du *Hamlet* de Shakespeare, Claudius interroge Laërte sur le fait de savoir s'il aimait son père, Polonius, assassiné par Hamlet. Au fils qui s'étonne de la question, le roi fait cette réponse :

- 1 Annie Le Brun, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*. Paris : Gallimard, 2012, p. 93.
- 2 *Ibid*, p. 7.
- 3 Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière : avec Soulages*. Paris : Odile Jacob, 2000.

*Not that I think you did not love your father
But that I know love is begun by time
And that I see in passages of proof
Time qualifies the spark and life of it.
There lives within the very flame of love
A kind of wick or snuff that will abate it,*⁴

Ce n'est pas que je pense que vous l'avez peu aimé,
Mais je sais que toute affection a son heure
Et je vois sur des cas qui sont des preuves
Le temps en amoindrir l'étincelle et le feu.
Il y a dans la flamme même de l'amour
La mèche qui charbonne et qui l'abattrait.⁵

Cherchant à estomper quelque peu ce que son questionnement avait de direct et d'indécent, le roi se reprend, fait amende honorable. Modulant son propos, il brode : le temps qualifie l'amour, entendons par là qu'il en diminue la flamme, vérité ô combien générale, dont la nature de lieu commun se trouve néanmoins rachetée par l'image de la mèche. Elle présente l'avantage de rappeler que la nuance est toujours affaire de texture, de fibre, de tressage – Roland Barthes, lui, n'aimera rien tant que de mettre en avant le « feuilleté » de la signification, partie prenante de cette « bathmologie », ou « science des degrés ou échelonnements de langage », qu'il appelait de ses vœux.⁶ Nuancer, ce serait donc réviser, à la baisse, mais aussi bien à la hausse, en insistant pour obtenir une reformulation plus conforme à ce qui est attendu ou désiré. La nuance, qu'il nous soit permis de le souligner, insiste. C'est une politesse qu'elle se doit à elle-même, comme à ce qu'elle estime être sa part de justesse autant que de justice. Politesse du qualificatif, car la nuance est affaire de qualité, davantage encore que de quantité, sans toutefois exclure la prise en compte de cette dernière. Réclamer la nuance, à corps et à cri, comme le fera Verlaine en son temps, c'est donc revendiquer pour la littérature, pour le langage, qu'ils exercent pleinement la compétence qui est la leur, à savoir de procéder à des distinctions, des différences, fussent-elles imperceptibles, dans les sons, les notes, les couleurs, les sentiments. Il faut la poésie, il faut Emily Dickinson, pour distinguer, au prisme de la lumière rasante et oblique de l'hiver, combien la nuance est partie prenante du sens :

*Heavenly Hurt, it gives us--
We can find no scar,*

4 *Hamlet*, Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2006, p. 402. 4. 7. 108-116.

5 *Hamlet, Le Roi Lear*, préface d'Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard Folio, 1996, p. 173.

6 *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Paris : Seuil, 2014, p. 71. Nombreux sont les ouvrages de Barthes, en particulier dans le séminaire sur le « Neutre », où il évoque le caractère organisationnel et intraitable de la nuance. Il va même jusqu'à créer le concept de « diaphorologie », ou science des moires.

*But internal difference,
Where the Meanings, are—*⁷

Céleste blessure, elle ne laisse
Aucune cicatrice,
Mais une intime différence –
Là où les Sens, résident⁸

L'ombre et la différence, donc. Elles se retrouvent dans le titre adopté ici, « la nuance dans les lettres », qui se veut un écho, discret mais moins feutré qu'il y paraît, à l'essai célèbre de Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres*, paru en 194⁹. Pour mémoire, rappelons le propos du livre de Paulhan, qui voit le jour pendant l'Occupation, et se veut œuvre de résistance, à plus d'un titre. La terreur, c'est celle de la critique, jamais nommée comme telle, pourchassant de sa vindicte lieux communs et autres clichés, figures et fleurs de rhétorique, au motif de leur artificialité, et au bénéfice d'une littérature d'expression pure (*grosso modo* le romantisme, mais aussi le surréalisme). La terreur, de manière plus implicite, c'est un rappel de la Terreur révolutionnaire, qui plane comme une ombre sur la Révolution française, et dont on connaît le tragique bilan humain. En invoquant le spectre de la terreur, au cœur d'une autre guerre, mondiale cette fois, Paulhan dramatise les enjeux. L'intransigeance des adversaires de la rhétorique, leur volonté d'épurer la langue poétique de la corruption induite par les figures, a des relents fascisants. Pour autant, même s'il reste convaincu qu'il n'est pas de littérature sans lutte (à mort ?) contre la tendance de la langue à retomber dans les ornières de la convention, mais ceci est un autre débat, Paulhan se garde bien de réclamer les pouvoirs absolus pour la rhétorique. La nuance n'y survivrait pas. Et Paulhan de conclure en invoquant la nécessité d'une coexistence « conflictuelle » entre défiance et confiance envers les figures. Ce point d'équilibre, difficile à trouver, est l'objet d'un livre lui-même tenté de retourner contre les soi-disant terroristes les foudres de la terreur, avant de comprendre qu'il s'agit, non de pourfendre, mais d'exorciser. Le *distinguo* n'est pas mince, croit-on comprendre. La nuance, pour en donner une première définition, toute négative, mais assurément provisoire, ce serait ce qui manque le plus sous le régime de la Terreur. On peut s'entendre sans peine là-dessus. Sans vouloir mathématiser les choses, on pourrait, en la circonstance, recourir au signe égal : Terreur = amalgame, schématisme, pensée unique, inflexibilité, violence aveugle, simplification abusive, intolérance maximale. Le règne du sans nuance, qu'on se propose d'orthographier « sansnuance », tellement la notion résonne comme quelque chose de sourd et de massivement globalisant, sans nécessairement se confondre avec la tyrannie, n'en constitue pas moins le prélude. Inversement, on pourrait soutenir, mais nous n'en sommes qu'aux prémices, que la nuance subsume sous son chapeau tout ce qui s'oppose, de manière plus ou moins résolue, à cette forme d'absolutisme dans l'histoire, comme dans les lettres. Nuancés, les Girondins, par opposition aux Montagnards ; nuancée la prose ondoyante et diverse de Michel de Montaigne, écrivaient

7 Emily Dickinson *The Complete Poems*, Edited by Thomas H. Johnson. London / Boston : *faber and faber*, 1984, p. 118. Il s'agit du poème « There's a Certain Slant of Light » (258).

8 Traduit par Claire Malroux. *Emily Dickinson Car l'adieu, c'est la nuit*. Paris : Poésie/Gallimard (n° 435), 2007, p. 95.

9 Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941). Paris : idées/Gallimard, 1973.

Natalie Croiset, *Sacre du printemps*.
Dessin.



aquitain s'il en est. Il figure du reste en bonne place dans l'ouvrage de Jean Lacouture, *La rumeur d'Aquitaine*. Le journaliste, natif de Bordeaux, y célèbre une poignée d'Aquitains, tous gens du livre, dont le trait commun est qu'ils ne furent « ni prophètes, ni inventeurs de mondes, ni lanceurs d'anathèmes, ni voyants illuminés, mais plutôt des maîtres de sagesse, des médiateurs, des avocats de la liberté plus enclins à la conciliation qu'à l'affrontement — Montaigne plutôt que Pascal, Montesquieu et non Rousseau, Mauriac mieux que Bernanos. »¹⁰ En cette Guyenne aux eaux mêlées, qui, on s'en souvient encore sur place, fut longtemps anglaise, la lumière du Sud-Ouest, pour le dire cette fois avec Roland Barthes, natif, lui, de Bayonne, est moins écrasante, moins saturante que celle du Sud-Est, laissant davantage sa chance à la nuance, la donnant à entendre tant elle est « musicale » (sortilège de la synesthésie, de la correspondance) : « noble et subtile tout à la fois ; jamais grise, jamais basse (même lorsque le soleil ne luit pas), c'est une lumière-espace, définie moins par les couleurs dont elle affecte les choses (comme dans l'autre Midi) que par la qualité éminemment habitable qu'elle donne à la terre. »¹¹ Après avoir observé, toujours à propos de la « lumineuse » lumière, qu'elle y illumine « chaque chose dans sa différence », parfaite définition, entre parenthèses, de la nuance, Barthes ajoute à sa déjà longue liste d'adjectifs – la nuance commande l'adjectif, qualificatif de préférence – une dernière rafale : « liquide, rayonnante, déchirante (en automne) », et de ce fait, profondément « aristocratique ». Cela n'est « pas une question de classe mais de caractère », croit-il bon de préciser, et la nuance est heureuse et bienvenue.¹²

Attention, toutefois : substituer la nuance à la terreur, ce n'est pas se détourner de la politique ; c'est même tout le contraire. Michel de Montaigne, après tout, fut longtemps maire de Bordeaux. On fera ici le pari de ne pas perdre de vue les tribulations de l'histoire, ni la stridence de la terreur, dont la nuance se veut, *a priori*, le parfait antidote. Il est, de fait, une politique de la nuance, comme il est une politique de la terreur. Elles sont incompatibles, comme on peut s'en douter, mais la première n'est pas moins agissante que la seconde. Sans même qu'il soit besoin de rappeler le souvenir des révolutions dites « glorieuses », de velours ou des œillets, il entre dans la composition du régime de la nuance quelque chose d'offensif, voire de percutant, loin, parfois, des intentions pacifiques qu'on serait tenté de lui prêter. Insoumise, ou en tout cas rétive, on a commencé à le voir par le biais de Paulhan, la nuance ne se prive pas de l'être. Vive est la propension de la nuance à ne pas hurler avec les loups, à refuser d'emboîter le pas à tous les conformismes ; forte est sa résistance aux ordres venus d'en haut ; sans limite, enfin, est sa capacité à modaliser à tout va, pliant pour ne pas rompre, mais sans capituler pour autant. Qu'on n'aille pas croire en effet que la nuance privilégie en toute occasion le compromis sans saveur, odeur ni chaleur. À propos des Cannibales, Montaigne ne louvoie ni ne biaise ; il appelle un chat un chat, en l'espèce un Européen, un barbare. La nuance n'est ni tiède ni exempte de vigueur. Il lui arrive parfois d'être radicale. C'était vrai de Camus, intransigeant dans la mesure à laquelle il s'obligeait, jusqu'à l'exténuation. On ne perçoit pas à leur juste valeur, en France du moins, tous les degrés de la corrosive ironie de Jane Austen. Il en est enfin – Nathalie Quintane, pour ne pas la nommer – pour estimer que le très

10 Jean Lacouture, *La rumeur d'Aquitaine*. Paris : Stock, 2004, quatrième de couverture.

11 Roland Barthes, « La lumière du Sud-Ouest », in *Roland Barthes*, numéro spécial de la revue *Communications*. Paris : le Seuil, 1982 (32), pp. 125-129.

12 *Ibid.*, p. 126. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1982_num_36_1_1544, consulté le 17 mars 2019.

mondain Marcel Proust devrait être oublié toutes affaires cessantes, au profit de son identité de radical, d'ultra des lettres.¹³

Nonobstant en effet ses origines nébuleuses (on ne rappellera pas ici l'étymologie du mot), la nuance n'est pas, une fois pour toutes, vouée à la vaine évanescence ; si elle ne revendique pas de dimension explicitement polémique, elle ne se range pas spontanément du côté de l'irénisme. Pour tout dire, et ce sera le fil rouge de cette enquête, la nuance, au royaume des lettres, peut prétendre au statut de grande puissance. Triple, en effet, est son pouvoir. Pouvoir d'aiguïsement, pour commencer. Aiguiser la sensibilité, restaurer son acuité première, pour le cas où elle serait venue à s'émousser, raviver la perception de ce qui constitue un manquement caractérisé à l'équité, la dignité. Le travail sur la nuance permet d'abaisser le seuil à partir duquel se déclenche, salutaire entre toutes, la prise en compte de l'intolérable.¹⁴ Pouvoir de dégrisement, à l'heure de la démesure, postulée par les recherches menées autour de l'homme augmenté et du transhumanisme. Contre ce « TRANS » qui est « le préfixe de notre temps »¹⁵, la nuance en rabat sur l'ivresse, œuvre à nous désaccoutumer de cette drogue dure que constitue la transgression des limites érigée en impératif catégorique. Pouvoir d'ajustement, enfin. Juste un ton, mais le ton juste. Juste une couleur, mais la couleur juste. Ainsi « le petit pan de mur jaune », chez Proust, séquence dans laquelle il est possible de lire, au travers de la prise de conscience, par Bergotte, de son échec en tant qu'écrivain, la formule même de l'écriture, rappelée au devoir consistant à « passer plusieurs couches de couleur » avant de trouver celle qui fait mouche, à l'instar du peintre Vermeer dans sa vue de Delft.

Mais, est-on en droit de s'interroger, quelle urgence y a-t-il, aujourd'hui, à traiter de la nuance ? Au premier chef, il y aurait la disparition, dans les derniers jours de l'hiver 2019, du grand critique littéraire Jean-Pierre Richard. La « fadeur » de Verlaine, la « profondeur » de Baudelaire, la « réverbération » chez Chateaubriand, L'auteur de *Littérature et sensation*¹⁶ n'aura cessé de traquer la nuance dans ce qu'elle peut avoir de structurant dans l'univers imaginaire d'un écrivain, poète comme romancier, et ce, en suivant la pente des textes. Richard s'était fait une spécialité, que personne ne lui disputait, tant il excellait en la matière, de débusquer chez tel ou tel poète ou romancier, mort ou vivant, les tribulations de la nuance. Ainsi, à propos des frères Goncourt, ce constat : « ... transcrite, la nuance s'arrête, se meurt ; elle existait dans le passage, mais voici que les mots l'immobilisent et la tuent. Privée de son mouvement, elle est en même temps dépouillée de son sens. »¹⁷ Son départ laisse un vide : qui, désormais, pour radiographier la nuance jusque dans ses tréfonds ? Plus trivialement, il y urgence à dissocier la nuance du succès quasi planétaire remporté par la romancière britannique E.L. James avec sa trilogie au parfum de scandale, *Cinquante nuances de Grey*¹⁸. La nuance, croyons-nous, mérite mieux qu'une histoire de *bondage*, mieux qu'un mauvais jeu de mots, totalement perdu, au demeurant, en français, puisque Grey, désigne à la fois une couleur (le gris) et le nom du personnage

13 Nathalie Quintane, *Ultra-Proust Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*. Paris : la fabrique, 2017.

14 Marc Crépon, *Inhumaines conditions – Combattre l'intolérable*. Paris : Odile Jacob, 2018.

15 Bruno Chaouat, *L'homme trans Variations sur un préfixe*. Paris : Editions Leo Scheer, 2019, p. 11.

16 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*. Paris : Seuil, 1954.

17 *Ibid*, p. 270.

18 E.L. James, *Cinquante nuances de Grey*, traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu. Paris : JC Lattès, 2012.

masculin, Christian Grey, jeune homme fortuné et adepte d'une sexualité SM. Si la littérature est bien une « maîtresse de nuances »¹⁹, selon l'expression chère à Roland Barthes, ce n'est sûrement pas par la grâce d'on ne sait quels attributs de « Dominatrice » (!). En matière de grisaille, on préférera la saisissante entrée en matière de « Benito Cereno », la nouvelle de Herman Melville, déployant au seuil du récit les « ombres présentes, présageant des ombres plus profondes à venir »²⁰ – soit une mise en abyme de l'histoire à double-fond et tramée d'ambiguïtés comme la moire d'une étoffe. Ou bien on ira voir du côté d'Annie Le Brun, l'auteur de *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, chez Pauvert. Dans un travail récent, elle présente l'œuvre du photographe Jean-Michel Fauquet,²¹ sous un titre *Poids et mesures de l'obscur*, qui, à lui seul, se veut emblématique des fonctions dévolues à la nuance : une affaire de jauge et de jugement, faisant appel au geste de qui soupèse – terme qu'il faudrait pouvoir épeler « sous-pèse », afin de le démarquer de l'hyperbole qui consisterait à sur-peser (!). L'extrait suivant offre un aperçu, lui-même fuyant, sur cet univers aux reflets d'acier, en voie d'effacement :

Mais la peur est là, aux aguets. Pas la bleue, la blanche
à peine visible, dont les yeux d'ivoire font écran
aux éclairs.
En fait, des trouées de clair-obscur tiennent lieu
de sources clandestines.
A la sauvette, des lambeaux de blancheur éclairent
la campagne.
Quelque chose file en caresse sur l'acier des étangs.
La réverbération glisse entre deux eaux. Ce qui avance
suit les traces qui s'effacent.
Rien n'est moins moderne que cette lenteur
de la lumière,
Se frayant passage entre cire et suie.
Ici, une seule chose est avérée :
ce n'est pas un accident.²²

Sans vouloir abuser d'une terminologie dictée par la catastrophe écologique qui vient, il est une dernière urgence, celle qui verrait dans la nuance l'équivalent d'une espèce en voie de disparition. Un biotope menacé comme l'est toute la biodiversité. Avec la perte annoncée de la nuance, peu ou prou, c'est un monde qui s'aplatit, s'appauvrit, s'uniformise, se standardise, un peu plus encore. Si la nuance est l'ombre, le grain, le nœud, le lacis, la tache, la strie, le pli; si, dans un autre contexte, elle est le bémol (ou le dièse, sans oublier le soupir), et dans tel autre encore, l'italique ou l'euphémisme; si, d'un mot, elle désigne le « détail », celui-là

19 Roland Barthes, *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil, 2002, p. 1009.

20 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), traduit de l'anglais par Pierre Leyris. Paris : Gallimard Collection L'Imaginaire, 1977, p. 195.

21 Voir notamment *Monts perdus #01*, Tirage argentique sur papier baryté Bergger, 40 x 51 cm

22 *Poids et mesures de l'obscur*, Photographies de Jean-Michel Fauquet texte d'Annie Le Brun. Paris : Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2011.

même dont Daniel Arasse nous enseignait « l'histoire rapprochée »²³, alors il devient vital de « sauver » la nuance. Le beau livre de Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, s'y emploie en plaçant cette attention des plus fines au cœur de sa démarche. Pour Paula Karst, peintre de décor et artiste en herbe, il faut d'abord apprendre à copier la surface bigarrée du monde avant de prétendre en comprendre l'histoire, assurément lointaine (les grottes de Lascaux, l'art pariétal) mais pourtant ressaisie de la manière la plus « rapprochée » qui soit. On en déduit qu'écrire, comme peindre, c'est apprendre à reconnaître « la chevelure strawberry blond »²⁴ aussi bien que « la terre de Cassel et la craie Conté noire, le brun Van Dyck, les jaunes de cadmium clair ou orange »²⁵, ou « avril, la reverdie, la peau des épaules et des mollets réapparue sur les trottoirs, l'air acide, gazeux, gorgé de chlorophylle, le ciel cristallin, les couleurs de la ville rallumée »²⁶. À ce titre, nul corps, mieux que celui, parfaitement tuilé et moucheté de noir, de gris et d'or de la tortue imbriquée (*Eretmochelys imbricata*), n'illustre les bénéfices qu'il y a à « nommer avec justesse »²⁷, fort de son agencement d'os, de corne, d'ongle, de bec, de griffe, de cartilage, et même de kératine, « la matière même du cheveu ! »²⁸.

Ce sont, en résumé, pour ces raisons-là qu'on se propose de regarder la nuance de plus près, son agencement, ses dispositions, son utilité. Il en est beaucoup d'autres, il est vrai, telles que le raccourci de la pensée auquel conduit l'usage immodéré du tweet, ainsi que l'actuel confusionnisme en matière de politique publique, induit par la fiction intenable du « en même temps ». Chercher à la théoriser peut s'apparenter à une gageure, dans la mesure où elle se veut antinomique de tout esprit de système, étrangère aussi à ce qui pourrait ressembler aux généralisations abusives. Idéalement, la nuance est trop singulière pour être subsumée ; l'étudier, c'est se condamner, pour faire bien, à faire du cas par cas. Aussi avancera-t-on juste quelques prolégomènes, mais sans s'interdire, à une autre occasion, de remettre le métier sur l'ouvrage. Pour ce faire, on convoquera des textes constituant un début de corpus, volontairement composite, pris dans des genres, des littératures, des registres différents, ainsi que quelques paramètres, ayant vocation à être croisés. Ces opérateurs de lecture sont au nombre de trois : figure, modèle et intensité, mais on a préféré les rendre par des infinitifs. Sans oublier de confronter la nuance à ce qui la déborde, l'excède, voire la confond, comme à des auteurs qui l'évitent soigneusement, en apparence du moins. Pour que la nuance continue d'importer aux yeux des teinturiers, tapissiers, peintres, écrivains, coiffeurs et on en oublie, veillons à ne pas la cantonner au seul registre de la délicatesse, de la subtilité, dans le meilleur des cas, de l'imprécision, du vague, de la demi-mesure, dans le moins bon. On ne sauvera pas la nuance à l'édulcorant, ni en la raffinant à l'excès. Tout au contraire, c'est en la poussant dans ses retranchements que l'absente de si nombreux discours, œuvres, pratiques nous reviendra.

23 Daniel Arasse, *Le détail Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 2008.

24 Maylis de Kerangal, *un monde à portée de main*. Paris : Verticales, 2018, p. 99.

25 *Ibid*, p. 83.

26 *Ibid*, p. 133.

27 *Ibid*, p. 133.

28 *Ibid*, p. 107.

*The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which at this season, with their unripe fruits,
Are clad in one green hue, and lose themselves
Mid groves and copses. Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild: these pastoral farms,
Green to the very door; and wreaths of smoke
Sent up, in silence, from among the trees!
With some uncertain notice, as might seem
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some Hermit's cave, where by his fire
The Hermit sits alone.²⁹*

Voici venu le jour où je m'assois encore
Sous ce noir sycomore, embrassant du regard
Ces rustiques jardins et ces vergers touffus,
Qui, en cette saison, avec leurs fruits nouveaux,
Se confondent avec les bois et les taillis,
Et dont la teinte verte ne vient pas troubler
Ce vert décor sauvage. Et de nouveau je vois
Ces haies presque effacées, leurs arbustes folâtres
Qui poussent librement : ces fermes pastorales
Vertes jusqu'à leur porte ; ces filets de fumée
S'élevant en silence au-dessus des bosquets,
Et semblant indiquer peut-être la présence
Des hôtes vagabonds dans les bois sans chaumières,
Ou encore une grotte, où auprès de son feu,
L'ermite est assis, solitaire.³⁰

En disparaissant, pour ainsi dire, de la traduction française, l'épanorthose du vers reprenant les « haies presque effacées » met en lumière la difficulté qu'il y a à saisir la nuance. Le couple *hedgeron*, *hardly hedgerons* de l'anglais s'apparente à une figure de style, l'épanorthose, définie comme une forme de correction, de redressement de l'expression première. À dire vrai, il s'agit plutôt d'une reprise, terme qui a quelque chose de plus frappant

29 William Wordsworth, « Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798 », *Poems, Volume I*, edited by John O. Hayden. London : Penguin Books, p. 357-8.

30 William Wordsworth, *Ballades Lyriques suivies de Ode : Pressentiments d'Immortalité*, traduction de Dominique Peyrache-Leborge et Sophie Vige. Paris : José Corti, 1997, p. 308.

et énergique, consistant à modifier l'énoncé initial, perçu, à la réflexion, comme inexact. À ceci près que la modification proposée en dit, paradoxalement, encore moins. Ce qui s'offre au regard, il importe de préciser combien ça se dérobe, combien, pour un peu, ça serait passé sous le radar de la poésie. Si bien que les *little lines* (également escamotés par la traduction), en fin de vers, en viennent à désigner aussi bien les vers eux-mêmes (*lines of poetry*, dit-on en anglais), que les lignes de fuite, en même temps que les rangées de haies, à peine perceptibles, relevant d'une forme de vie « minuscule », à l'image, peut-être, des vagabonds et autres créatures sans feu ni lieu qui squattent le périmètre de Tintern Abbey, et sur lesquels Wordsworth ferme les yeux, faisant du reste comme s'il ne les voyait pas. La visée est double : le romantisme anglais cherche à appréhender l'infra-visible, tout comme l'infra-dicible. La vraie vision est intérieure, elle est de l'ordre de l'*insight*. C'est là que débute la poésie, en dessous du seuil d'articulation. Par ailleurs, contrastant avec l'empathie dont le même Wordsworth faisait preuve, cinq ans en arrière, à l'époque de sa jeunesse radicale, envers ces mêmes figures d'errants et de pauvres, l'humeur politique présente est au conservatisme. Wordsworth fait comme s'il ne voyait pas le spectacle de la misère contemporaine, pourtant tangible. Ce qu'il voit, en revanche, jusqu'à saturer l'ensemble du paysage, ce sont cinquante nuances de vert, lesquelles occupent tout le terrain, jusqu'à englober la porte des corps de ferme. Le vert de la pastorale a tout envahi, motif comme un autre, mais son envahissement, en 1798, s'apparente à une forme de reniement qui ne dit pas son nom. Chassez ces pauvres hères que je ne saurais voir, je ne veux plus voir qu'une poésie pastorale, contemplative, détachée, a-historique, (tous les acteurs de l'histoire, à l'image des haies, ont été évincés de la scène), idéologiquement « conservatrice », on l'a beaucoup dit. En se reprenant, en semblant bégayer, le vers wordsworthien oblitère ; sa nuance retranche plus qu'elle ne requalifie. Dont acte.

Avec l'exemple suivant, emprunté à Thomas Bernhard, la problématique se corse. Voilà bien un écrivain dont on n'attendrait pas le moindre recours à la nuance. Occasion comme une autre de rappeler qu'il est des pans entiers de la littéraire qui n'ont que faire de la nuance : la satire, le pamphlet, l'épopée, l'allégorie se passent de la nuance et se portent fort bien sans elle. Dans le cas de Bernhard, sa haine féroce de l'Autriche, de sa culture, sa détestation de tout ce qui rappelle la grandeur présumée de son héritage artistique, se donnent libre cours dans une série d'œuvres résolument placées sous le signe du « sansnuance ». La répétition vient enfoncer le clou de l'imprécation et du sarcasme, donnant lieu à des textes, à la scène comme sur la page, d'une noirceur suffocante, qui en deviendraient presque terrorisants. À ceci près, et la nuance est *de taille* – énoncé censément impossible, mais des auteurs comme Bernhard rendent légitime cette entorse à l'expression correcte – qu'il se produit parfois des incidents, des prises de parole s'apparentant à des infléchissements, voire des revirements, fussent-ils de courte durée. La nouvelle « Parti en fumée »³¹, ainsi que le roman *Des arbres à abattre*³², contiennent de tels moments. Sans crier gare, ça tourne, ça s'inverse, ça vire sur l'aile, de l'anglais *to veer*.³³ L'« irritation », présente dans le sous-titre du roman et donnant d'emblée le ton,

31 Thomas Bernhard, *Goethe se mbeurt Récits*, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky. Paris : Gallimard, 2010.

32 Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre Une irritation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard folio, 1987.

33 Le verbe *to veer*, particulièrement polysémique et dynamique, a servi de socle à la théorie élaborée par Nicholas Royle, qui voit la littérature comme la science des virages, glissandos et autres tropismes. Nicholas Royle, *Veering : A Theory of Literature*, Edinburg : Edinburg Press, 2011.

cède un instant la place à l'adhésion, à l'empathie. Une nuance, au sens de la notation musicale adoptée en musique (*bevegt* ou *molto animato*), a chassé l'autre, avant de revenir en force. Tout se passe comme si l'écrivain organisait au sein de l'œuvre la coexistence de la stridence et de son contraire, pour mieux valider la première. Le *Moby Dick* de Melville décrirait, lui, le mouvement inverse, dès lors que l'arrogance hyperboliquement assertive d'Achab se heurte à la pondération délibérative d'un Ismaël, jusqu'à s'y fracasser.

Peindre la nuance : entre distinguo et autorité

On a commencé à le voir avec Maylis de Kerangal, la peinture reste un « modèle » pour les écrivains. Le récit de Pierre Michon, *Les Onze*, véritable tour de force littéraire, échappe résolument à l'exercice de style. En effet, il crée *ex nihilo* un peintre, François-Elie Corentin, et un tableau, *Les Onze*, inventant pour le premier une biographie, un surnom (« le Tiepolo de la Terreur »), et pour le second, une commande, un emplacement au Louvre, un commentaire (sur douze pages) de la part de Michelet, dans son *Histoire de la Révolution française*, en même temps qu'un éventail de couleurs : « l'or, le souffre, le bleu, le blanc, le rouge, les couleurs trines de la République une et indivisible »³⁴. Commandité, le tableau, promu au rang de « plus célèbre tableau du monde », se voulait une réponse politique à l'emballement de la Terreur et à l'ambivalence des temps. Il fallait que le tableau « fût juste », et fonctionnât « dans les deux sens »³⁵ – qu'il fût à même, *a posteriori*, de légitimer et la montée en puissance de Robespierre, le plus ambitieux des douze membres du Comité de Salut public, ou sa toujours probable descente aux enfers. Il lui fallait, en d'autres termes, se montrer suffisamment nuancé pour être en situation de représenter les onze « parricides » (responsables de la mort du roi) en « Représentants magnanimes », aussi bien qu'en « *tigres altérés de sang* »³⁶ – « selon que les faits exigeassent l'une ou l'autre lecture »³⁷. Dans ce roman qu'il aura porté longtemps en lui, Michon aborde des thèmes proches de ceux de Paulhan évoqués plus haut. Essentiellement en raison de la confrontation qu'il installe entre art et politique, art et terreur, celle de l'histoire, et de ses « puissances ». La question cruciale y devient celle du « distinguo », comprenons de la nuance : à l'heure du triomphe des Montagnards, on feint de croire que les onze veulent, « à d'infimes nuances près »³⁸, la même politique ; à l'heure où la République guillotine ses enfants à tour de bras, l'art se voit opportunément érigé en anti-destin, en puissance apotropaïque, à même de détourner la fatalité acharnée en eux à vouloir « le gros distinguo de la mort »³⁹. Mêlant documentation historique et imagination romanesque, ce portrait fictif avec groupe impose un premier, puis un second motif, de facture picturale, « *couleur de fumée d'enfer* »⁴⁰ et *alla paolesca*⁴¹. Leur imbrication prête au roman sa couleur dominante, néo-vénitienne, celle d'un certain fauteuil jaune (écho proustien ?), entre or et souffre.

34 Pierre Michon, *Les Onze*. Lagrasse: Verdier, 2009, p. 59.

35 *Ibid.*, p. 114.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 95.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 79.

41 *Ibid.*, p. 105.

Avec *La Promenade au phare* de Virginia Woolf, c'est une figure de peintre au féminin, Lily Briscoe (au prénom couleur de lis), qui voit fictivement le jour. Une artiste imprégnée des enseignements de Roger Fry et de Duncan Grant, et plus généralement du modernisme à la Bloomsbury. L'expédition longtemps différée vers le phare qui donne sa trame (d'apparence linéaire) au roman, se lit comme un métarécit, celui de la création d'une toile, d'un roman. L'une et l'autre genèse s'appréhendent comme un même glissement longtemps entravé vers la nuance. Jusqu'à la dernière phrase du livre, pour ainsi dire, la toile peinte par Briscoe se cherche sans se trouver. À ce portrait de famille, censé représenter de manière non figurative, il manque la touche dernière, celle qui va donner tout son sens à la composition d'ensemble. Le double geste, préparatoire et terminal de Lily Briscoe, rappelle ce mot d'un autre peintre, bien réel celui-là, Nicolas de Staël : « Il n'y a que deux choses valables en art. 1. La fulgurance de l'autorité. 2. La fulgurance de l'hésitation. C'est tout. L'un est fait de l'autre mais au sommet les deux se distinguent très clairement. »⁴² Ce signe qui manquait à l'appel, c'était trois fois rien, à peine une ligne, l'ombre d'un trait. En l'apportant, *in extremis*, Briscoe met un terme à l'entreprise. Tout dépendait, et c'est la grande révélation du roman, d'une nuance. Infime, discrète, donnant lieu à un point d'orgue en forme de note en demi-teinte, presque douce-amère, empreinte de lassitude et aux antipodes d'un triomphe vulgairement assertif : « Elle regarda les marches ; elles étaient vides ; elle regarda sa toile ; elle était floue. Avec une intensité soudaine, comme si elle la voyait clairement l'espace d'une seconde, elle traça une ligne, là, au centre. C'était fait ; c'était fini. Oui, se dit-elle, reposant son pinceau avec une lassitude extrême, j'ai eu ma vision. »⁴³

Consommer la nuance : entre achèvement et inachèvement

Il est, disions-nous, des écrivains qu'on imagine mal vivre « selon la nuance ». William Blake serait l'un d'eux. Chez ce poète de la démesure, de l'émancipation absolue, les bornes sont allègrement franchies. Tout à son rêve transhumaniste avant l'heure d'un homme augmenté, cet ultra-romantique aime à transgresser, à briser les barreaux de la prison du donné. Se plaçant délibérément sous l'égide de l'imagination créatrice, le visionnaire disruptif, qui fut aussi un virulent contestataire de l'ordre établi, aura érigé l'outrepassement en principe directeur. Mais sa quête le conduisit aussi à organiser, entre autres polarités, le dialogue tensionnel entre innocence et expérience, entre délicatesse et énergie. Son animal totémique, c'est le Tigre, double de l'agneau des Chants d'Innocence. Le poème qui lui est consacré cristallise à la faveur d'une « nuance de taille » la capacité à « cadrer/décadrer » l'ordre du monde et des créatures.

*Tyger! Tyger! burning bright,
In the forests of the night,*

⁴² Nicolas de Staël, Lettre du 14 mai 1953.

⁴³ Virginia Woolf, *La promenade au phare*, préface et traduction de l'anglais par Françoise Pellan. Paris : Gallimard Folio, 1996, p. 309.

*What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?*

[...]

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?*⁴⁴

Tigre ! Tigre ! feu et flamme
Dans les forêts de la nuit,
Quelle main ou quel œil immortel
Put façonner ta formidable symétrie.

Dans quels abîmes, quels cieux lointains
Brûla le feu de tes prunelles ?
Quelle aile osa y aspirer ?
Quelle main osa saisir ce feu ?

[...]

Tigre ! Tigre ! feu et flamme
Dans les forêts de la nuit,
Quelle main, quel œil immortel
Osèrent façonner ta formidable symétrie ?⁴⁵

La fulgurance du tigre, ses éclairs dans la nuit « qui brûle », renvoient à la question éthico-métaphysique par excellence, celle de la création d'un monde où coexistent l'agneau et le tigre et qui contient, littéralement, le scandale du « mal », ou ce qui passe pour l'être. Interrogeant l'insondable mystère du geste fulgurant du démiurge, Blake recourt à ce qui ressemble à une épanorthose ; mais chez cet ennemi juré du poétiquement correct, c'est l'envers d'une forme redressée qui voit le jour. Tout en donnant l'impression de (se) répéter, il instaure une différence. Le passage du syntagme « *could frame* » à « *dare frame* » (« put façonner » / « osèrent façonner », dans la traduction de Pierre Leyris) consacre une rupture, marque un saut qualificatif. Philosophiquement,

44 « The Tyger », William Blake, *Selected Poetry*. Oxford : Oxford World's Classics, OUP, 1998, pp. 121-122.

45 Traduction par Pierre Leyris, *Blake Œuvres*, t. I. Paris : Aubier-Flammarion, 1983.

on est passé du pouvoir, de la compétence, de la possibilité, au vouloir, à la responsabilité, à l'audace sans limites. Trace langagière, plutôt que chromatique, d'un renchérissement, le distingo subtil donne la mesure de ce qui se tient au-delà du bien et du mal. Au cœur de l'embrasement nocturne, au plus chaud de la forge, la nuance apportée par le dernier vers du poème témoigne, si besoin était, qu'il demeure une conscience qui veille, celle du poète, le seul à ne pas dormir, à garder la tête froide. Tigre créé à l'image de son créateur, oui, non, mais encore ? Lucide et sarcastique, la nuance s'affirme plus que jamais intensive, diabolique puissance de différenciation.⁴⁶

Avec *Rimbaud le fils*, Pierre Michon interroge de même une autre fulgurance, celle du poète d'*Une Saison en enfer*. Ce faisant, au terme de l'enquête, il questionne la littérature :

Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? Les puissances le savent. Les puissances de l'air sont ce peu de vent à travers les feuillages. La nuit tourne. La lune se lève, il n'y a personne contre cette meule. Rimbaud dans le grenier parmi des feuillets s'est tourné contre le mur et dort comme un plomb.⁴⁷

La réponse apportée se lit comme l'expression la plus achevée qui soit de la nuance. Dans ce « peu de vent », c'est toute la puissance de la litote, de l'*understatement* à l'anglaise, qui se livre à l'interprétation du lecteur. Peu de vent, alors qu'en attendait la parousie, l'apocalypse, un grand vent, au minimum, pour annoncer la venue d'un grand poète. Dans cette dernière phrase, ce sont toutes les sédimentations du signifiant (et du signifié) « plomb » qui se condensent, une ultime fois, à l'occasion d'une reprise magistrale. Tout y passe, le plomb de la balle reçue par Rimbaud, le plomb qui n'est pas verbe, le plomb dont l'alchimie poétique fait de l'or, etc. Avec ses sonorités sourdes, sa signification pour le moins prosaïque, « plomb » détonne au moment de boucler le récit d'une telle vie. Pourtant, c'est le mot exact, juste un mot, mais le mot juste. Alors que le poète dort, préfigurant l'ombre portée de la mort, c'est une exactitude musicale, mais bien en excès de la rigueur métronomique qui s'entend, proche en cela du *rubato*. L'exactitude du maçon, maître de l'aplomb, comprenons du fil à plomb, dont le geste « assure » la chute du mur.⁴⁸ Rythmiquement, la phrase de Michon tombe d'équerre. *Ipsa facto*, à l'intérieur d'une contrainte d'ensemble – écrire la vie de Rimbaud, à l'encontre de la vulgate rimbaldienne –, le romancier module, trouvant sa manière à lui de feuilleter selon la nuance.

Avec notre dernier exemple, emprunté à Beckett, la boucle se boucle. Il y est question, comme chez *Hamlet*, de la mèche d'une bougie. La bougie qui se meurt, à la toute fin de *Cap au pire*, du moins dans la version française procurée par Edith Fournier :

⁴⁶ « L'expression 'différence d'intensité' est une tautologie. Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. », Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968, p. 287.

⁴⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils* (1991). Paris : Folio Galliard, 1993, p. 120.

⁴⁸ Voir la masterclass sur le *rubato*, par Edoardo Torbianelli, Royaumont : atelier de formation « Chopin, rythme et prosodie polonais et le chant du violoncelle du 9 au 14 juillet 2017 » (Edoardo Torbianelli piano, Fernando Caida Greco violoncelle, Mickael Pecak et Jeanne Roudet musicologues). <https://www.youtube.com/watch?v=2grVteaR2ig> Consulté le 10 mars 2019.

Enough. Sudden enough. Sudden all far. No move and sudden all far. All least. Three pins. One pinhole. In dimmest dim. Vasts apart. At bounds of boundless void. Whence no farther. Best worse no farther. Nobow less. Nobow worse. Nobow naught. Nobow on.

*Said nobow on.*⁴⁹

Assez. Soudain assez. Soudain tout loin. Nul mouvement et soudain tout loin. Tout moindre. Trois épingles. Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. A des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité. D'où pas plus loin. Mieux plus mal pas plus loin. Plus mèche moins. Plus mèche pire. Plus mèche néant. Plus mèche encore.

Soit dit plus mèche encore.⁵⁰

Au bout du bout, il y a place, encore et toujours, pour un dernier degré, un énième empirement. Qui s'avère avant-dernier, car il n'est pas d'achèvement, autrement que perpétuellement relancé dans la ronde sans fin des comparatifs et/ou des superlatifs. Figure majeure d'une littérature de l'épuisement, Beckett n'aura donc jamais fini d'extraire la teinte la plus noire de la matière noire. Nuance plus sombre que claire, à l'évidence. Trivialement, « il n'y a pas mèche » signifie qu'il n'y a pas moyen. Trouvaille de la traductrice, la formule « plus mèche encore » fait la preuve que moyen il y a, et qu'il y aura encore, selon toute vraisemblance... Ce faisant, Edith Fournier se sera portée au plus près de l'écheveau beckettien, inextricablement enchevêtré. Exténuer, traduire, c'est encore trouver le moyen de tirer un fil, de dévider la fibre torsadée et enduite d'huile. Et puis la mèche ne signifie-t-elle pas qu'un départ de feu est encore possible ? Jamais un « peu de vent » ne mouchera la nuance.

Si nuancer, c'est reprendre, alors reprenons...

49 Samuel Beckett, *Worstward Ho* (1983), <https://genius.com/Samuel-beckett-worstward-ho-annotated>, consulté le 25 mars 2019.

50 Samuel Beckett, *Cap au pire* (1983). Traduit de l'anglais par Edith Fournier. Paris : Editions de Minuit, 1991, p. 62.

peut être

- 106 -



Effeillage, n° 5.
Photographie d'Alfred Dott.

Même sans le secours de l'étymologie, ce mot, nuance », évoque les nuées et le nuage, ce qui se confirme lorsqu'on consulte le dictionnaire, où on le dit dérivé de « nuer », lui-même venant de « nue », du latin *nubes*, le nuage. « Nuer » signifie « assortir des couleurs, des tons » ; il est désormais remplacé par « nuancer » et tire son sens des teintes changeantes et des reflets des nuages. On songe au célèbre poème en prose de Baudelaire, « L'étranger », dans lequel cet « homme énigmatique »¹ répond au questionnement d'un interlocuteur non nommé qui lui demande ce qu'il aime : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! » Nous verrons que l'on peut lier cette merveille du mouvement au « miracle d'une prose poétique »², que recherche le poète dans *Le Spleen de Paris*, car la nuance n'est pas seulement visuelle. Ce terme a une acception musicale précise, définie ainsi dans la *Théorie de la musique* de A. Dannhauser : « On nomme *nuances* les différents degrés de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons, un trait ou un morceau entier. »³ Ces nuances souhaitées sont indiquées par des signes, pour augmenter progressivement le son (<) ou le faire décroître (>), et par des termes italiens, du *pianissimo* (*pp*) au *fortissimo* (*ff*), en passant par une série de gradations, qui incluent le *sotto voce* (murmuré) et le *mezza voce* (à mi-voix). On note l'augmentation et la diminution du son par des termes italiens, qui sont des gérondifs, du *crescendo* au *decrescendo*, en passant par le *diminuendo* ou *calando*, le *morendo* (en mourant), le *perdendosi* (en laissant perdre le son) et le *smorzando* (en laissant éteindre le son). Les nuances se distinguent du caractère, qui est « la teinte générale donnée à l'expression d'un morceau »⁴, – *con tenerezza*, avec tendresse ; *malinconico*, mélancolique, ou *giocoso*, joyeux, entre autres. « Les *nuances* sont à la musique ce que sont à la peinture les gradations et les oppositions d'ombre et de lumière. » Elles trouvent, à mon sens, leur expression poétique dans ce que Henri Morier nomme l'« estompage », procédé « par lequel l'auteur cherche à donner à la réalité décrite un aspect vague »⁵ et qui s'oppose à l'hypotypose (du grec ὑποτύπωσις, *hypotypōsis*, image, tableau) : « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. »⁶ Victor Hugo y a souvent recours. Nous élinons, parmi tant d'autres dans les romans et les poèmes, une partie du passage sur la pieuvre dans *Les Travaillleurs de la mer* (1866).⁷ Quant à l'estompage, c'est un trait de la phrase de Marcel Proust, dont Leo Spitzer remarquait qu'il

- 107 -

1 Charles Baudelaire, « L'étranger », *Le Spleen de Paris* (1863). Paris : Le Livre de Poche, 1969, p. 15.

2 Charles Baudelaire, Dédicace à Arsène Houssaye, in *ibid.*, p. 14.

3 A. Dannhauser, *Théorie de la musique*. Édition revue et corrigée par Henri Rabaud. Paris / Bruxelles : Henry Lemoine et Cie, 1929, p. 105.

4 *Ibid.*, p. 106.

5 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961). Paris : P.U.F., 1998, p. 471.

6 *Ibid.*, p. 538.

7 Victor Hugo, *Les Travaillleurs de la mer* (1866). Édition d'Yves Gohin. Paris : Gallimard Folio classique, 2016, pp. 436-439.

aimait utiliser « les mots désignant tout ce qui échappe à la précision »⁸. Nous considérerons le célèbre passage de la madeleine dans *Du côté de chez Swann* (1913).⁹ Nous verrons quelle « idée poétique »¹⁰ « se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes ».

« les merveilleux nuages »

- 108 -

Dans le premier poème du *Spleen de Paris* (1863), l'inconnu qui questionne celui qui est d'abord interpellé comme « homme énigmatique » provoque une sorte de confession négative qui délie, au fur et à mesure, toute forme d'attache terrestre, famille, amis, patrie, beauté, richesse, ce qui lui vaut dès lors l'appellation d'« extraordinaire étranger », double exil, de l'ordinaire et de la communauté humaine. Les verbes utilisés sont *aimer*, *haïr*, *ignorer*, qui fait écho à l'adjectif *inconnu*. Le verbe *aimer* apparaît dans la première question ; au conditionnel dans la réponse n'acceptant la beauté que « déesse et immortelle », ce qui fait écho au célèbre poème des *Fleurs du Mal* (1857), « La beauté »¹¹, nuancé par le questionnement de l'« Hymne à la beauté »¹². La nuance diapre l'éternité du « rêve de pierre » ou du « sphinx incompris » en la replaçant dans l'ambivalence terrestre entre « ciel profond » et « abîme ». L'usage de « profond » qualifiant le ciel lui donne une dimension d'abîme. Dans la réponse finale de « L'étranger », qui est la chute du poème, la répétition donne sa profondeur au ciel, mais dans la dimension horizontale du voyage. On songe à ces « voyageurs pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures »¹³, dans « Bohémiens en voyage », poème inspiré par l'œuvre de Jacques Callot.

À la fin de « L'étranger », les points de suspension, qui sont des estompes, figurent quasiment cette façon de traîner et de s'émietter qu'ont les cirrus. « Avant le lever du soleil », notait Goethe dans *La forme des nuages d'après Howard* (1820), « sur tout l'horizon, des traînées légères qui montèrent et se mirent en flocons dès qu'il se leva. »¹⁴ Les deux épizeuxes, (« les nuages... les nuages qui passent » ; là-bas... là-bas ») marquent le rythme lent de la procession.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,

8 Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » (1961), dans *Études de style* (1928, 1961). Précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique » par Jean Starobinski. Traduction d'Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault ; Paris : Gallimard Tel, 2011, p. 448.

9 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913). Paris : Le Livre de Poche, 1969, pp. 54-57.

10 Charles Baudelaire, *Fusées* (1887), in *Œuvres complètes*. Préface de Claude Roy. Édition de Michel Jamet. Paris : Laffont Bouquins, 1980, p. 398.

11 Charles Baudelaire, « La beauté », *Les Fleurs du Mal* (1857). Paris : Le Livre de Poche, 1967, p. 32.

12 Charles Baudelaire, « Hymne à la beauté », *ibid.*, p. 35.

13 Charles Baudelaire, « Bohémiens en voyage », in *ibid.*, p. 29.

14 Johann Wolfgang von Goethe, *La forme des nuages d'après Howard* (1820) suivi de *Essai de théorie météorologique* (1825). Traduction de Claude Maillard. Charenton : Éditions Premières Pierres, 1999, p ; 17.

De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !¹⁵

Même redoublement, dans « Le Voyage », d'un vers à l'autre et de la forme conjuguée du verbe à l'infinitif – « qui partent / Pour partir ». La répétition implique sa métamorphose, propre au mouvement de la nuée, de « cœurs légers » en « ballons », qui rime avec « Allons ! ».

Quand « nuages » vient pour la troisième fois, il révèle la merveille grâce à l'adjectif « merveilleux » qui les qualifie.

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !¹⁶

Non seulement cet horizon plus haut que l'horizon terrestre outrepassé les limites de la connaissance, mais encore il s'ouvre complètement au devenir en déployant tout le possible du sujet qui désire. La « chambre double »¹⁷ paraît se dilater à la manière de la nuée. « C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse. » On notera l'abondance des estompes (« quelque chose », les deux adjectifs en *-âtre*, l'usage de l'article indéfini) pour dépeindre ce monde flottant : « Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. » Baudelaire écrivait, à propos de Delacroix : « Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet. »¹⁸ Le lien du détail et de l'ensemble se noue de la façon suivante : « La couleur est composée de masses colorées qui sont faites d'une infinité de tons, dont l'harmonie fait l'unité : ainsi la ligne, qui a ses masses et ses généralités, se subdivise en une foule de lignes particulières, dont chacune est un caractère du modèle. »¹⁹ Les « merveilleux nuages » fondent et métamorphosent le détail dans l'ensemble. Baudelaire assignait à l'artiste la tâche non de « copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse »²⁰. Comme les nuages voyagent dans un air dépouillé des attaches terrestres, – un air « étranger », non pas négativement puisque cet éloignement est affranchissement –, ainsi l'art distille l'atmosphère jusqu'à raffiner la vie et imprégner le temps vécu de volupté : « Ô béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde ! »²¹ On atteint, en nuant

15 Charles Baudelaire, « Le voyage », in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 149.

16 *Ibid.*

17 Charles Baudelaire, « La chambre double », in *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 20.

18 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 650-651.

19 *Ibid.*, p. 664.

20 *Ibid.*, p. 665.

21 Charles Baudelaire, « La chambre double », in *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 21.

ainsi le temps et l'espace, à une subtilité toute fidèle à ses origines, du latin *subtilis*, « fin, délié, menu, subtil », « fin, délicat » ; « fin, pénétrant ». L'existence se déleste de ce qui l'entrave ou la chagrine pour atteindre à une résonance plus pleine. « Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies ; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native. »²²

- 110 -

On revient au rêve de « La vie antérieure », qui est un monde de reflets et de correspondances, univers de « voluptés calmes »²³ qui sollicitent l'harmonie des sens. Ainsi partir implique-t-il aussi revenir, comme en ce retour sur soi de la conscience à la fin de « L'invitation au voyage » en prose : « – et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi. »²⁴ Que le départ soit possible et le sujet, libre de se mouvoir dans l'ouvert (« N'importe où hors du monde »²⁵), échappe à « l'hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit ». Le retour sur soi de l'individu qui se redresse le lie à une « corrélation de subjectivité »²⁶ ainsi qu'à l'infini, cet *apeiron* des anciens, qui n'est pas seulement extérieur, mais correspond à cette ombre intérieure, fluide et muette, qu'est en nous l'épreuve charnelle. C'est le « gouffre » (« Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant »²⁷) qui se métamorphose en ces « merveilleux nuages ». L'épreuve charnelle s'esquisse et se révèle avec les diaprures de la nuée.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.²⁸

Le « pays qui te ressemble » possède des « soleils mouillés », des « ciels brouillés » ; le poète y choisit les « soleils couchants » qui revêtent tout « D'hyacinthe et d'or », une « chaude lumière ». C'est le pays de :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer²⁹

22 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 664-665.

23 Charles Baudelaire, « La vie antérieure », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 28.

24 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p. 55.

25 Charles Baudelaire, « *Any Where Out of the World*, N'importe où hors du monde », in *ibid.*, p. 137.

26 Émile Benveniste, « Structures des relations de personne dans le verbe » (1946), *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard Tel, 1997, p. 232.

27 Charles Baudelaire, « Le gouffre », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 204.

28 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *ibid.*, p. 66.

29 Charles Baudelaire, « Les phares », in *ibid.*, p. 23.

ou bien « la Hollande, cette terre béatifiante »³⁰. Le poète aime « le repos, avec le spectacle du mouvement ». Il prise « le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement »³¹ et en déduit ce qui peut bien être une représentation du poème :

L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines.³²

Le mouvement, qui n'a d'autre dessein que le mouvement lui-même, saisi par la parole dans ses nuances, rend et révèle la vie à elle-même par le « miracle d'une prose poétique, musicale »³³. On retrouve chez Hugo ce même goût de la fluidité et de la métamorphose.

« Une manche cousue avec un poing dedans »³⁴

L'hypotypose vise à frapper. Hugo y a recours pour décrire les catastrophes naturelles, tempêtes notamment, non seulement dans *Les Travailleurs de la mer*, mais également dans *L'Homme qui Rit* (1869). Avec la mise en scène de la pieuvre, on peut parler de dramatisation d'un fléau, considéré par l'auteur de manière très personnelle, comme une sorte d'effroi particulier : « Au-delà du terrible, être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant. »³⁵ Il s'agit d'un fantasme. La pieuvre ne possède guère ce pouvoir d'absorption, mais l'horreur s'amplifie dans l'analogie avec le fauve : « Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. » On notera, à chaque fois, le parallélisme de la construction qui amplifie l'intensification, par l'exclamation, « horreur ! », venant après une formule de restriction qui rend presque anodin le fait d'être dévoré, ou bien par le fait qu'il puisse se trouver un au-delà du « terrible », alors « inexprimable ». Ce dernier adjectif, qui a le caractère incertain de l'estompe, dans ce contexte actualise l'horreur de manière quasiment fantastique. L'incapacité humaine de circonscrire le phénomène lui donne un caractère infini ; il ne s'inscrit pas dans les limites de la connaissance, mais appartient au gouffre (« Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! »³⁶). Hugo développe, dans ses poèmes et ses romans, toute une dramatisation de l'abîme. Que l'on pense à la fameuse scène où Jean Valjean porte son futur gendre blessé à travers le labyrinthe des égouts, dans *Les Misérables* (1862)³⁷. Ou bien à Phtos qui, des profondeurs où sont relégués les Titans, laborieusement se hisse à la lumière.³⁸ Dans tous les cas, le risque d'enlissement suscite un effort qui mène à la lumière. « L'enlissement,

30 Charles Baudelaire, « *Any Where Out of the World*, N'importe où hors du monde », in *ibid.*, p. 137.

31 Charles Baudelaire, *Fusées* (1887), in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 397.

32 *Ibid.* p. 398.

33 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 14.

34 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 437.

35 *Ibid.*, p. 439.

36 Charles Baudelaire, « Le gouffre », in *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 204.

37 Victor Hugo, Livre deuxième, « L'intestin de Léviathan », Livre troisième, « La boue, mais l'âme ». *Les Misérables* (1862), II. Édition d'Yves Gohin. Paris : Gallimard Folio, 2004, pp. 645-702.

38 Victor Hugo, « Le Titan », *La Légende des siècles*, Nouvelle série (1877), in *Œuvres complètes, Poésie* III. Paris : Robert Laffont Bouquins, 2002, pp. 220-225.



Natalie Croiset, *Mademoiselle*
(bronze), sur fond de bas-relief.

c'est le sépulcre qui se fait marée et qui monte de la terre vers un vivant. Chaque minute est une ensevelisseuse inexorable. »³⁹ Le passage est au présent, ce qui actualise le drame et caractérise l'hypotypose. De surcroît, on présente un ensemble dans ses détails. Le ton est affirmatif. « Il se redressa, frissonnant, glacé, infect, courbé sous ce mourant qu'il traînait, tout ruisselant de fange, l'âme pleine d'une étrange clarté. »⁴⁰ Au bout du compte, il s'agit, par cette métamorphose de la fange en lumière, d'un effort tourné vers le salut. L'affrontement avec les ténèbres qui fascinent et absorbent prend une résonance mythique. L'animal se confronte à l'humain presque d'égal à égal : « ... le poulpe a presque des passions d'homme ; le poulpe hait. En effet, dans l'absolu, être hideux, c'est haïr »⁴¹. On peut sans doute évoquer ici les conceptions physiognomoniques propres à l'époque, à la suite des travaux de Lavater (1741-1801). Toutefois, la confusion entre l'horreur que provoque ce que le contemplateur interprète comme laid et le sentiment qu'inspire et que ressentirait cette laideur contemplée, marque la subjectivation du propos. L'objet dramatiquement décrit révèle toutes les nuances de l'effroi : « Cet appareil de succion a toute la délicatesse d'un clavier. »⁴² On voit s'esquisser une figure de Méduse adaptée aux angoisses du narrateur. « Cela se jette sur vous. » L'embrayeur rhétorique donne « la présence du vécu aux éléments de l'ensemble »⁴³, explique Henri Morier qui parle, chez Victor Hugo, d'« hypotypose visionnaire »⁴⁴. L'hypotypose implique le lecteur (« sur vous » ici ; plus loin, Hugo s'adresse à lui pendant tout un paragraphe : « votre chair »⁴⁵ ; « vous-même » ; « vos muscles », « à vous », etc.). On retrouve le démonstratif pour suggérer la notion d'une momification du vivant : « Cette bête s'applique sur sa proie, la recouvre, et la noue de ses longues bandes. »⁴⁶ Le mouvement est méthodique et lent, semblable à un étouffement. Cette « hydre », « jaunâtre » et d'une « inexplicable nuance poussière », gagne en horreur à cette indéfinition suggérée par les estompes (« jaunâtre » et « inexplicable ») : « on dirait une bête faite de cendre qui habite l'eau ». Nous sommes toujours dans l'incertain (« on dirait »), mais l'association de la cendre et de l'eau est forte ; c'est l'inverse de la naissance, ou la naissance de ce qui est déjà mort, l'absorption de la vie dès l'origine, un retour à l'abîme premier sans possibilité d'individuation. Les comparaisons frappent et diversifient en unifiant : « Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. » On passe du pronom personnel au démonstratif, de l'individualité à la matière : « Chose épouvantable, c'est mou. » La subjectivation augmente sa vigueur grâce à l'embrayage. « Ses nœuds garrottent ; son contact paralyse. » L'animal marin appelé « méduse » tire son nom du personnage mythique de la Gorgone. Hugo nomme plus loin « la pieuvre, Méduse servie par huit serpents »⁴⁷. Le fléau avoisine le monstre comme la peste succède, dans la tragédie, à la malédiction de la sphinx. « C'est de la maladie arrangée en monstruosité. »⁴⁸ Hugo nous livre alors une description, avec force détails, des « huit

39 Victor Hugo, Livre troisième, « La boue, mais l'âme ». *Les Misérables* (1862), II, *op. cit.*, p. 687.

40 *Ibid.*, p. 693.

41 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 437.

42 *Ibid.*, p. 436.

43 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 546.

44 *Ibid.*, p. 547.

45 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 439.

46 *Ibid.*, p. 436.

47 *Ibid.*, p. 439.

48 *Ibid.*, p. 436.

antennes », des « pustules », des « ventouses ». Tout s’imbrique comme dans la machine décrite par ailleurs.⁴⁹ La machine est une puissance fabriquée par l’homme afin de résister aux forces naturelles. La pieuvre incarne les subtilités de l’adversité : « Les sensibilités les plus exquises n’égale pas la contractilité de ces ventouses, toujours proportionnée aux mouvements intérieurs de la bête et aux incidents extérieurs. Ce dragon est une sensitive. »⁵⁰ L’hésitation sur le genre suggère une totalité originelle non dissociée dans son ambivalence, de l’hyperbole (« dragon ») à la nuance (« sensitive »). Comme Melville dans *Moby Dick* (1851), Hugo mêle le ton scientifique à la dramatisation mythique, mentionnant Buffon (*Histoire naturelle*, 1749-1789), Denis Montfort (Pierre Dénys de Montfort, naturaliste, 1766-1820, décrit le poulpe) et Bory Saint-Vincent (Jean Baptiste Bory Saint-Vincent, naturaliste, 1778-1846, responsable de l’édition du *Dictionnaire classique d’histoire naturelle*), Péron (François Péron, zoologiste, 1775-1810) et Lamarck (Jean-Baptiste de Monet de Lamarck, fondateur de la biologie, 1744-1829). À ces disputes scientifiques, il oppose, actualisant et subjectivant son propos, ce qu’il a vu lui-même, le localisant et donnant des détails qui font de la bête un monstre :

Celui qui écrit ces lignes a vu de ses yeux à Serk, dans la cave dite des Boutiques, une pieuvre poursuivre à la nage un baigneur. Tuée, on la mesura, elle avait quatre pieds anglais d’envergure, et l’on put compter les quatre cents suçoirs. La bête agonisante les poussait hors d’elle convulsivement.⁵¹

Le dragon, terrassé, est décrit avec une précision chiffrée. Il devient ensuite une forme dynamique : « La pieuvre nageant reste, pour ainsi dire, dans le fourreau. Elle nage, tous ses plis serrés. Qu’on se représente une manche cousue avec un poing dedans. » La représentation invite à fixer cette énergie. Hugo décrit un « vague mouvement ondulatoire » et deux yeux « peu distincts étant de la couleur de l’eau ». L’estompe est suivie d’un paragraphe où l’animal se soustrait à l’observation : « La pieuvre en chasse ou au guet, se dérobe ; elle se rapetisse, elle se condense ; elle se réduit à sa plus simple expression. Elle se confond avec la pénombre. Elle a l’air d’un pli de la vague. Elle ressemble à tout, excepté à quelque chose de vivant. »⁵² Toutefois, cet effacement n’est que le déguisement du piège. L’amoindrissement prépare l’hyperbole, avec embrayage :

La pieuvre, c’est l’hypocrite. On n’y fait pas attention ; brusquement, elle s’ouvre.
Une viscosité qui a une volonté, quoi de plus effroyable ! De la glu pétrie de haine.
C’est dans le plus bel azur de l’eau limpide que surgit cette hideuse étoile vorace de la mer. Elle n’a pas d’approche, ce qui est terrible. Presque toujours, quand on la voit, on est pris.⁵³

La pieuvre, selon Hugo, incarne l’insoupçonnable, auquel il donne une tournure morale. Il associe ensuite, sous la forme de l’attelage, qu’Henri Morier associe à l’estompe, substance matérielle et caractère

49 *Ibid.*, pp. 145-146.

50 *Ibid.*, p. 436.

51 *Ibid.*, p. 437.

52 *Ibid.*, pp. 437-438.

53 *Ibid.*, p. 438.

moral, avec deux notions qui devraient s'opposer, mais qui présentent une allitération : viscosité / volonté, la première cédant à la pression, la seconde lui résistant, « quoi de plus effroyable ! ». L'exclamation actualise le sursaut d'horreur. De même la glu, surtout « pétrie », absorbe et retient tandis que la haine repousse et détruit. La métaphore, étoile de mer, qui, transportant le ciel dans les profondeurs maritimes, met les mondes en regard, ou en correspondance, se voit transformée par deux adjectifs qui en font une hydre dévoratrice, s'opposant au superlatif du début de la phrase. La pieuvre abolit la juste distance entre les êtres, celle qui permet de voir venir et de prévoir. Elle est pure étreinte. « Cette épouvante a ses amours. » Elle se transforme alors, (le substantif épithète, proche de l'oxymore, étant une estompe), en « soleil spectre », de la même trempe, plus haut, que la « bête faite de cendre qui habite l'eau », la lumière ne parvenant même pas à permettre l'ascension contre la chute. Elle est « un peu reptile ». La confusion atteint à son comble quand Hugo affirme, de manière erronée, qu'elle « a une seul orifice, au centre de son rayonnement », à la fois anus et bouche. « L'entrée est l'issue. » La confusion entre commencement et fin élude la vie, entre-temps. Toute distance, dans l'espace ainsi que dans le temps, est abolie. « Pas de saisissement pareil à l'étreinte de ce céphalopode. »⁵⁴ On se porte jusqu'à l'indistinction, par absorption : « La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête. » L'individu se décompose en « muscles », « fibres », « peau », « sang », écrasés et réduits à rien. « La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. » L'hyperbole fait ressurgir le monstre. Le retour à l'unité originelle, ou à l'abîme primordial, abolit l'espace d'individuation et de liberté dans lequel de « la chute sort l'ascension »⁵⁵. « Il [le poulpe] vous tire à lui et en lui, et, lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre. »⁵⁶ Un psychanalyste freudien parlerait de régression intra-utérine. Je me contenterai de voir, dans l'animal que décrit Hugo comme figure d'épouvante, pire qu'une figure de la mort, puisqu'elle étouffe toute forme de création, d'individuation et donc toute forme de vie. « Elle n'a pas d'os, elle n'a pas de sang, elle n'a pas de chair. Elle est flasque. Il n'y a rien dedans. C'est une peau. »⁵⁷ Tout ce qui fait la substance du vivant est nié au fur et à mesure. Le poulpe n'a pas d'intériorité ; il est absolument réversible : « On peut retourner ses huit tentacules du dedans au-dehors comme des doigts de gants. » C'est une force qui n'a pas de centre et nie donc toute subjectivation. C'est une forme de la fatalité. « Tous les êtres rentrent les uns dans les autres. Pourriture, c'est nourriture. Nettoyage effrayant du globe. L'homme, carnassier, est, lui aussi, un enterreur. Notre vie est faite de mort. Telle est la loi terrifiante. Nous sommes sépulcres. »⁵⁸ Gilliat parvient cependant à mettre fin à l'étreinte et à se libérer du monstre. Il terrasse le dragon, même si on peut objecter qu'ordinairement, terrasser le dragon implique de dompter le temps au profit de l'éternité du dogme et de l'institution ecclésiastique. Avec la pieuvre que décrit Hugo, le devenir n'a guère le loisir de se déployer. L'unité primordiale comprime la vie jusqu'à l'étouffer à la source. L'hypotypose, souvent alliée à l'estompage, a permis de fixer quelques nuances de l'effroi. Elle a

54 *Ibid.*, p. 439.

55 *Ibid.*, p. 368.

56 *Ibid.*, p. 439.

57 *Ibid.*, p. 438.

58 *Ibid.*, pp. 441-442.

dépeint une descente aux profondeurs sur un mode hautement dramatique en la parant de son mystère et en s'adaptant « aux mouvements lyriques de l'âme »⁵⁹.

Proust, dans la *Recherche du temps perdu* (1913-1927), se livre à une descente en soi qui, grâce aux nuances de l'estompage, de la phrase complexe, qui ménage « éléments retardants »⁶⁰ et effets d'anticipation, et d'un point de vue savamment composé, à la première personne, offre une véritable analytique de la subjectivité.

- 116 -

« la rumeur des distances traversées »⁶¹

On sait que le fameux épisode de la madeleine connut un préalable dans la préface du *Contre Sainte-Beuve*, livre publié pour la première fois en 1954 par Bernard de Fallois, mais projet datant de 1908. La madeleine y est « pain grillé »⁶², puis « biscotte », et provoque un tressaillement du passé, préalable à sa « résurrection ». Dans *Du côté de chez Swann* (1913), l'évocation de cet instant de souvenir involontaire suit celle de Combray, de la lecture par la mère de *François le Champi* (1848), de George Sand, lecture associée aux choix littéraires de la grand-mère : « Ma fille, disait-elle à maman, je ne pourrais me décider à donner à cet enfant quelque chose de mal écrit. »⁶³ On retrouvera plus tard, dans *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), ce triangle mère / grand-mère / littérature, à propos de la traduction des *Mille et Une Nuits*, que le narrateur souhaite relire.⁶⁴ Le narrateur, de toute façon, dès le début de la *Recherche*, se situe dans la continuité historique et littéraire. Au moment de s'endormir, entre éveil et sommeil, « je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint »⁶⁵. À noter que les mots « église » et « quatuor » entretiennent avec le livre dans son futur déploiement des résonances.

Plus près de notre passage, Proust évoque la « croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison »⁶⁶. L'instant proustien connaît toujours un résonance dans le Grand Temps. Dans les premiers paragraphes du livre, le narrateur, entre sommeil et conscience, souvenir et moment présent, descend jusqu'à « l'homme des cavernes »⁶⁷ avant de passer « en une

59 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 14.

60 Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » (1961), dans *Etudes de style*, op. cit., p. 411.

61 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 56.

62 Marcel Proust, Préface, *Contre Sainte-Beuve* (1954). Préface de Bernard de Fallois. Paris : Gallimard Folio, 2004, p. 44.

63 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 49.

64 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922). Paris : Gallimard Folio, 1972, p. 269.

65 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 5.

66 *Ibid.*, p. 54.

67 *Ibid.*, p. 8. Pour une analyse détaillée des premiers paragraphes de l'ouvrage, voir *considérer la vie comme digne d'être vécue : Marcel Proust à la recherche du temps perdu*. Lormont : Le Bord de l'Eau, 2019.

seconde par-dessus des siècles de civilisation ». Ici, après avoir évoqué cette croyance celtique, il énonce : « Il en est ainsi de notre passé. »⁶⁸ S'il a prononcé plus haut le mot « hasard » et l'emploi de nouveau maintenant, il insiste sur l'improbabilité de telles résurrections, sur l'incapacité de l'intelligence à les susciter puisqu'elles se caractérisent par une parfaite indéfinition : « Il [notre passé] est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. » Nous allons retrouver les formes de l'estompe, ici, un verbe subjectif, « soupçonner », un indéfini, « quelque », et l'incertitude qu'implique le conditionnel, dans la description de cette lente descente en soi.

L'évocation débute par une négation, indiquant combien le passé lointain peut s'enfouir (« n'existait plus pour moi ») dans une sorte d'indéfinition (« bien des années »). Par contre s'affirment « le théâtre et le drame de mon coucher », qui résiste à l'oubli. L'instant pourtant se distingue de l'ordinaire puisque le narrateur prendra « un peu de thé »⁶⁹ (formule indéfinie) « contre mon habitude »⁷⁰. L'offre de la mère suscite d'abord un refus, qui se transforme, « je ne sais pourquoi »⁷¹, en acquiescement. Les notations indéfinies s'accumulent : « un de ces gâteaux courts et dodus », « qui semblent avoir et moulés », « une cuillerée de thé, « un morceau de madeleine », « ce qui se passait d'extraordinaire ». Dans ce tissu d'imprévu et d'incertain surgit un instant défini, dénoté grâce au passé simple : « Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. » Le moment de l'attention se dessaisit de la routine. Il donne une impression d'intemporel, car la conscience opère sur elle-même un retour, « cette essence n'était pas en moi, elle était moi ». Elle intériorise le devenir qu'elle modèle dans son propre mouvement. « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. » L'interrogation sans réponse appartient à ce mode de l'estompe : « D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? » La révélation se dérobe ensuite à force d'indéfinition, « rien de plus », « un peu moins ». Alors débute la descente en soi, qui s'ouvre sur une clarté négative : « Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. » La négation renforce l'incertitude : « mais ne la connaît pas », « que je ne sais pas interpréter ». Se tournant vers son esprit, comme vers un interlocuteur extérieur, le narrateur découvre la pénombre, « le pays obscur », et le voile, « quelque chose qui n'est pas encore »⁷², mais le dévoilement ne fera pas apparaître un objet qui serait là au préalable (« tout son bagage ne lui sera de rien »⁷³), avant qu'il le crée, car il s'agit d'une révélation qui progresse dans l'instant « et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière »⁷⁴. Comme l'explique l'auteur dans *Le Temps retrouvé* (1927), cet instant de résurrection est beaucoup plus qu'un « moment du passé »⁷⁵, c'est « quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux d'eux ». Proust y trouve une « essence »⁷⁶, car la mémoire s'y mêlant à l'imagination dans l'instant où la

68 *Ibid.*, p. 54.

69 *Ibid.*, p. 55.

70 *Ibid.*, p. 54.

71 *Ibid.*, p. 55.

72 *Ibid.*, p. 56.

73 *Ibid.*, pp. 55-56.

74 *Ibid.*, p. 56.

75 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927). Paris : Gallimard Folio, 2003, p. 178.

76 *Ibid.*, p. 179.

sensation donne l'impression d'une substance vécue, le passé dans le présent se convertit en avenir. De fait, l'esprit cherche à ressaisir le moment révolu, mais ne peut y parvenir qu'en le créant. L'œuvre littéraire est faite d'avenir, dès son origine, dans le travail du sujet qui la compose. « ... et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. » Ce mouvement, toujours marqué d'indéfnition, restaure l'unité de la personne en la créant comme un ensemble dans la verticalité du « temps incorporé »⁷⁷. La sensation de ce mouvement d'élévation crée un ensemble par un effet de balayage (« je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace »), de travelling (« cela monte lentement ») et de sonar (« la rumeur des distances traversées »), selon les termes d'Henri Morier. La technique des ensembles peut participer de l'hypotypose. L'unité que nous voyons poindre est celle du sujet, rendu à lui-même en cette conjonction, dans l'instant, du passé et de l'avenir. Il crée son passé et considère « la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre ! »⁷⁸ Par ce retour sur soi de la conscience, la vie trouve sa résonance pleine et entière, sa splendeur. On passe, grâce à cette ascension, comme chez Hugo, des ténèbres à la lumière.

Il faut qu'aux profondeurs, quelque chose puisse se désancrer. Nous revenons à Baudelaire, à cette « contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement »⁷⁹, qui inspire au poète « l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et les ambitions humaines »⁸⁰. Le mouvement de l'esprit qui saisit toutes les nuances de sa subjectivité aboutit à « une parfaite idéalisation qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle »⁸¹. Baudelaire qualifie « les meilleures statues de l'antiquité »⁸² de « vivantes, marchantes, voyantes », et affirme que « l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre »⁸³. Cette diaprure subjective nous relève spirituellement de la mort. « ... car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. »⁸⁴ La robe orne la nudité. Le tissu se moire. On songe aux souhaits de Peau d'Âne dans le conte de Perrault, *Peau d'Âne* (1694), à l'origine prototype du conte populaire, « Une Robe qui soit de la couleur du Temps »⁸⁵, une robe « de la couleur de la Lune »⁸⁶, puis une, « de la couleur du Soleil », azur, argent et or, nuances célestes, une fois encore.

77 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 351.

78 *Ibid.*, p. 337.

79 Charles Baudelaire, *Fusées* (1887), in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 397.

80 *Ibid.*, p. 398.

81 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », in *Le Spleen de Paris*, op. cit., pp. 82-83.

82 *Ibid.*, p. 82.

83 *Ibid.*, p. 83.

84 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 338.

85 Charles Perrault, *Peau d'Âne* (1694), in *Contes*. Édition de Catherine Magnien. Paris : Le Livre de Poche, 2007, p. 140.

86 *Ibid.*, p. 141.

Goethe, que nous avons cité plus haut, termine son essai sur *La forme des nuages d'après Howard* (1820) par un poème en hommage à Luke Howard (1772-1864), météorologiste amateur qui décrit les nuages et leur donna les noms sous lesquels on les connaît désormais, et que reprend le poète allemand. Il fait dire au Nimbus : « Subir activement : c'est le lot de la Terre ! »⁸⁷ et décrit entre ciel et terre une sorte de commutativité :

La parole descend, car elle est vouée à décrire,
L'esprit, lui, veut monter vers son lieu éternel.

Dans le « Nota bene », Goethe indique qu'une fois que « nous avons distingué », il « nous faut rendre le don de la vie ». C'est le rôle du peintre ou du poète qui, « familiarisé avec les distinctions de Howard », « accorde à chaque forme son caractère » :

Mais ces mondes aériens lui donnent à connaître
Les formes intermédiaires, plus subtiles,
Afin qu'il les saisisse, les sente, et les figure.

Proust évoque, à propos du souvenir qui se dérobe, « le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées »⁸⁸. Baudelaire décrit son « pays de Cocagne »⁸⁹, comme « singulier, noyé dans les brumes de notre Nord ». Dans la « grotte inconnue »⁹⁰ que découvre Gilliat au début de ses travaux, « l'enchantement », « à la fois pénombre marine et rayonnement paradisiaque » consiste en « une sorte de diffusion visionnaire » de subtilités et de nuances : « Les contours des choses, sous ces ondoiements irisés, avaient le chromatisme des lentilles d'optique trop convexes ; des spectres solaires flottaient sous l'eau. On croyait voir se tordre dans cette diaphanéité aurorale des tronçons d'arcs-en-ciel noyés. » Dans la perception et le rendu de ces nuances, les choses connaissent leur extase dans la subjectivité, qui s'y irise, s'y raffine, y goûte la vie en convertissant sans cesse les « terreurs du gouffre »⁹¹ en « un chef-d'œuvre d'art vivant ». Nuer, c'est considérer la vie dans le mouvement du devenir.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?⁹²

87 Johann Wolfgang von Goethe, *La forme des nuages d'après Howard*(1820) suivi de *Essai de théorie météorologique* (1825), *op. cit.*, p. 34.

88 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 56.

89 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 53.

90 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 351.

91 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 83.

92 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 14.

Une prose avec une tonalité subjective à la clef, une prose nuée, ou nuancée, afin de moduler les subtilités de l'ombre et de la lumière, de la terreur et de la joie, en recréant sans cesse, tout en modelant le temps, l'unité toujours inquiète de la personne. Elle n'est pas sans rythme, mais plutôt sans la mesure métrique du vers. Ces considérations de Baudelaire empruntent à ce que dit Poe sur la nouvelle. Nous considérerons toutefois que le rythme, comme agencement des mots entre eux, et non comme simple cadence, fait affleurer à la lumière le secret, toujours renouvelé, de l'ombre qui tressaille au seuil de la conscience.

Chalifert, mai 2018.

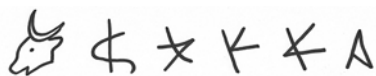
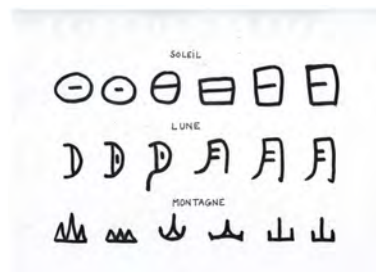


Natalie Croiset, *Libellule*.
Dessin.

par Muriel Baryosher-Chemouny

Nombre de grandes traditions à travers le monde partagent des conceptions similaires au sujet de la fonction royale. Il en est ainsi des traditions hébraïque et chinoise, comme nous allons l'explorer à partir de la dénomination du roi dans ces deux cultures.

La langue chinoise écrite, plus que de s'attarder en longs discours, a la particularité de véhiculer des images, les sinogrammes, qui individuellement forment des mots dans la langue chinoise classique. Ces derniers ont évolué à des périodes clé de son histoire, ancienne et contemporaine. Voir Fig. 1 Évolution de l'écriture chinoise.) Ancienne notamment, lors de l'unification de l'empire chinois au III^e siècle avant notre ère par Qin Shihuangdi (-259 – -210), le premier empereur chinois ; et contemporaine, sous Mao Zedong (1893-1976) avec un premier projet de simplification de l'écriture lancée en 1956, et une deuxième proposition en 1975 finalement refusée par les autorités de l'époque.¹ Comme toute écriture, la chinoise, fruit de longs siècles de remodelage, a atténué son esprit idéographique d'origine, cependant moins que notre système alphabétique, puisqu'elle a accumulé des couches de sens, depuis les origines. Ainsi, nombre de sinogrammes, composé d'éléments indissociables formant une unité invariable, offrent un large éventail polysémique, dont les sens sont parfois contradictoires.



Tandis que les lettres de notre alphabet latin, par exemple, – qui dérivent du paléo-hébreu *via* les grecs – se sont groupées pour former un mot et ont individuellement, en revanche, perdu toute valeur sémantique des pictogrammes originels, pour n'en garder que la phonétique. Ainsi le A, renversé au départ, représentait une tête de bœuf ou de taureau : le pictogramme protosinaïtique se prononçait Aleph ou Alph. Par la suite, il a évolué sous diverses formes dont le phénicien, le paléo-hébreu, le grec, pour devenir le phonogramme A. (Voir Fig. 2 Evolution de l'écriture de la lettre Aleph.)

L'écriture hébraïque actuelle, bien qu'alphabétique elle aussi, a cependant conservé, dans certains contextes, les propriétés des deux valeurs précédemment citées : à la fois la lettre garde sa valeur sémantique voire symbolique en tant qu'idéogramme et le mot, composé d'une ou de

1 Voir Jean-Louis Calvet, Luwei Xing, Lihua Zheng, « Trente ans de plurilinguisme cantonnais- une étude longitudinale », in GLOTTOPOL, revue de sociolinguistique en ligne, n°30, janvier 2018, p. 9 http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_30/gpl30_08calvet_xing_zheng.pdf.

plusieurs lettres, se révèle également polysémique. Toute interprétation relève du contexte : il est essentiel. Les textes anciens chinois et hébraïques se prêtent parfaitement à cet exercice.

Pour le sujet qui nous occupe, le roi, l'idéogramme chinois qui le désigne se présente ainsi : 王 *wang*. Trois traits horizontaux, un vertical qui les traverse. Ces quatre traits successifs campent une vision du monde – un cosmos – dont le personnage central est le roi. L'ensemble est inscrit dans un carré virtuel comme tout sinogramme doit l'être depuis la dynastie des Han (-206 – +220), le carré étant en Chine la représentation symbolique de la terre.

D'où sait-on cela ? L'une des interprétations traditionnelles souvent évoquée – je vous renvoie au premier dictionnaire étymologique chinois² –, est celle de Dong Zhongshu (-195 ou -179 ? – mort entre -115 et -104 ?, selon les sources), lettré confucéen de l'époque de la dynastie des Han. Les trois traits horizontaux du sinogramme *wang* 王 figurent de haut en bas : le ciel ou domaine céleste, au centre le domaine humain, puis le domaine terrestre. Ces trois mondes sont unis par un trait vertical, le roi, axe central du dispositif, qui assure dans ce cosmos la fonction médiatrice et unificatrice. Il faut remarquer que l'ordre du tracé des traits du sinogramme ne suit pas l'ordre d'engendrement de cette triade. En effet, du point de vue de la cosmogonie chinoise, tout comme dans la Genèse biblique, le ciel-terre est engendré avant l'homme. C'est pourquoi d'ailleurs l'expression chinoise désignant ce cosmos est « ciel-terre-homme » (*tiandiren*), bien que le monde humain (*ren*) soit au centre.

L'écriture chinoise a un rôle primordial à jouer dans cette vision du monde et possède une efficacité propre dans le sens où, selon la sinologue Flora Blanchon (1943-2012), elle « est fille de la divination, de la puissance magique de laquelle elle a gardé la vertu de révélateur, par ses formulations mêmes, de la face cachée des choses qu'elle formule, les idéogrammes étant les avatars des diagrammes divinatoires »³. Écrire agit comme un symbole renvoyant directement à la réalité. La doctrine hébraïque s'en fait l'écho par la bouche de Claude Vigée : « Par l'effet d'une équation prodigieuse, le message biblique et l'univers de la nature sont issus ensemble des vingt-deux lettres originelles. Dieu s'est servi de l'alphabet sacré comme d'une matrice d'imprimerie pour fabriquer le cosmos avec tout ce qu'il contient[...]. »⁴

Une autre interprétation possible du sinogramme *wang* – plus fidèle à l'ordre des traits du caractère – y voit une croix tracée entre ciel et terre, à branches égales, figurant le nombre chinois dix 十. Le dix en tant qu'achèvement parfait est commun à plusieurs grandes traditions du monde, kabbale comprise. On peut citer l'exemple chinois des dix mois de gestation de l'embryon

2 *Shuowen Jiezi*, dictionnaire étymologique, URL : <http://www.zdic.net/z/1e/sw/738B.htm>

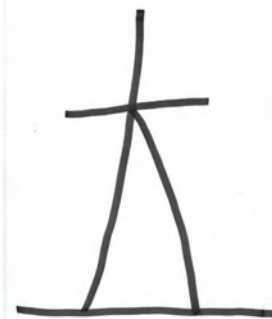
3 Voir *Le nouvel âge de Confucius. Modern Confucianism in China and South Korea*. Flora Blanchon, Rang-Ri Park-Barjot (dir.). Paris : Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 66.

4 Claude Vigée, « Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph », dans *Revue de littérature comparée* 2006/4 (n° 320), pp. 397 – 413 ; p. 403. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4-page-397.htm>

d'immortalité, nourri par l'alchimiste taoïste en son sein ; ou encore le dix 十 perché au-dessus de la bouche 口, composant le sinogramme signifiant « ancien » 古, qui révèle que la transmission par « dix bouches » est un gage d'authenticité. En ce sens, ancien et authentique en deviennent quasi équivalents. Ainsi, Dong Zhongshu affirme à propos du dix : « Les grands nombres du ciel sont complets à dix. [...] Dix et tout est achevé, parfaitement complet. Dix, c'est la limite des nombres du ciel.[...] » On peut ajouter d'autres exemples, hébraïques cette fois, tels que la présence de dix hommes – le *minyan* – indispensable pour dire les prières juives importantes ou lors de cérémonies ; les dix paroles de la Torah, enseignement fondamental complet ; les dix *sefirot* de la Kabbale, à l'origine dix nombres primordiaux, considérés par la suite comme les dix émanations de l'Infini *Ad Ein Sof*.

En outre, il est intéressant de noter une autre idée, suggérée par la graphie primitive du sinogramme *wang*, et qui corrobore les interprétations précédentes. Cette graphie provient des anciennes inscriptions divinatoires sur os de bovidés et plastrons de tortue (écriture dite « ossécaille »). (Voir Fig. 3 Sinogramme *wang* écriture « ossécaille ».) Un homme est ici debout sur la terre, jambes écartées, bras grands ouverts comme embrassant l'immensité autour de lui. « [...] C'est pourquoi le Tao est grand, le ciel est grand, la terre est grande, le roi aussi est grand. Dans le monde, il y a quatre grandes choses, et le roi en est une », affirme, en style laconique, le chapitre 25 du livre I du *Classique de la Voie et de son efficacité* ou *Daodejing* (transcrit aussi Tao-Te king, Tao-Tö king). Et de conclure sur la nature de cette « grandeur » qui se révèle dans cette épiphore, depuis l'homme jusqu'à l'ultime principe : « L'homme prend modèle sur la terre ; la terre prend modèle sur le ciel, le ciel prend modèle sur le Tao ; le Tao prend modèle sur lui-même. »⁵ C'est pourquoi le souverain, archétype de l'homme accompli, gouverne en s'ajustant aux rythmes cosmiques et aux configurations célestes.

Pour obtenir la légitimité à gouverner, le roi chinois reçoit du ciel un mandat. Rien d'étonnant à ce que ce mandat céleste revienne, selon les mythes chinois, au plus « vertueux » des hommes. Mais n'est-ce pas une lapalissade que de le préciser à propos de tout souverain de l'antiquité ? *Virtus* – 123 – en latin est la puissance physique et morale, dont l'efficacité peut sembler *quasi* magique pour le sens commun. Bien qu'il n'y ait en réalité aucune « magie » dans cette capacité à ordonnancer le monde, mais l'expression de l'efficacité même du souverain chinois, fils du ciel, vibrant au diapason cosmique... À la question de la vertu en général, le philosophe juif Philon d'Alexandrie (-25 – +50),



5 *Daodejing*, Livre I, chap.25.

en expose les effets : « De fait la vertu est cause d'harmonie et d'unité, la disposition contraire, de désagrégation et de dislocation. »⁶

Or, qu'en est-il de la puissance de l'homme dans sa plénitude souveraine selon la Kabbale ? Le professeur Roland Goetschel en révèle l'origine : « C'est parce que l'homme intègre en sa personne l'ensemble des puissances d'en haut que son action est capable d'agir sur l'ensemble des mondes, y compris à l'intérieur du monde divin lui-même. Sa vie et ses œuvres sont susceptibles d'amplifier les forces divines pour les porter à leur plus haut niveau de manifestation et les renvoyer à leur source unique. »⁷ Si nous comprenons le terme « divin » en tant que forces cosmiques, nous pouvons concevoir que les conceptions de la puissance humaine dans les deux cultures chinoise et kabbalistique convergent.

Quel est le roi remarquable qui manifeste cette puissance dans la culture hébraïque ? Le roi David en particulier. Car, comme l'affirme Moïse de Léon (1240 – 1305) – auteur principal du livre kabbalistique fondamental, le *Zohar* ou livre de la Splendeur⁸ – dans *Le Sicle du sanctuaire*, il représente le principe royal universel, hors de l'histoire : « [...] Le roi David vit et existe éternellement et dans tous les siècles. »⁹ Plus que le roi historique, David est le roi archétypal.¹⁰ Sa fonction sacerdotale d'unification est inscrite dans son nom même : David. Qu'est-ce à dire ? DaViD est formé de trois consonnes DVD – en hébreu, de droite à gauche : דוד. Un D initial, un D final, tous deux reliés au milieu par un V. Unité du monde d'en haut, céleste, avec le monde terrestre d'en bas, comme nous allons l'explorer à travers un peu de philologie.

La lettre D se dit en hébreu *Daleth* ד en pleines lettres. Or, *Daleth* peut aussi se vocaliser *Deleth* et signifie alors « porte ». Les deux D (ד) de DaViD peuvent donc s'interpréter comme deux portes. Entre ces deux portes, il y a le V – lettre hébraïque *Vav* ו – qui les relie ; étymologiquement, il s'agit d'un crochet et grammaticalement, il sert de conjonction de coordination, fonction dont nous reparlerons plus loin dans cet exposé.

De plus, *Daleth* ד est la quatrième lettre de l'alphabet hébraïque, associée à la valeur numérique symbolique quatre. Quatre, tels les mondes de la métaphysique kabbalistique, du plus subtil au plus dense : *Atsilouth* celui des émanations ; *Bryah* celui de l'idéation ; *Yetsirah* celui de la formation ou mise en forme des densités matérielles – le radical *Yétser* « pensée, dessein, production, œuvre » serait,

6 *De plantation* (La Plantation), 60. Cité dans l'article « La vertu chez Philon d'Alexandrie » de Pierre Daubercies, in *Revue théologique de Louvain*, 26/4 année, fasc. 2, 1995, p. 190. URL : https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_1995_num_26_2_2758

7 Voir Roland Goetschel, *La Kabbale*, Que sais-je ?, 2010, p. 103.

8 *Le Sicle du sanctuaire. Chéquel Ha Qodech* de Moïse de Léon. Traduction, annotation et introduction par Charles Mopsik. Paris : Verdier, coll. Les dix paroles, 1996, p. 213.

9 Voir *Talmud* traité « Roch ha-Chanah » 25a, cité dans *Zohar* I, 192b.

10 David comme modèle de royauté : voir I Rois 11, 34-36 ; 15, 3-5 ; 2 Rois 18, 3, 22, 2 / roi idéal de l'avenir, du Messie (Es. 11, 1 ; Jér. 23, 5 ; Ezech. 34, 23 ; Os. 3, 5).

selon les kabbalistes Jacques et Chantal Baryosher, à l'origine du grec *aîthêr* et du latin *aether*¹¹ – ; et le dernier monde *Asiah*, celui de la réalisation phénoménale. Quatre, tels aussi les quatre degrés constitutifs de l'homme, du plus matériel au plus éthéré : *Gouph* le corps ou degré physique, *Nephesh* l'âme vitale, *Rouac'h* le souffle, et enfin *Neshamah* l'âme divine.

Pour résumer, DaViD – DVD 777 – est le principe royal qui unit les deux « portes », l'une ouvrant sur l'infini du monde d'en haut, l'autre sur le monde infini d'en bas, le ciel-terre des Chinois. Le sinogramme *wang* recèle lui aussi, dans un système culturel différent, cette alliance entre le haut et le bas, renvoyant à l'exercice vertical de l'autorité royale, à laquelle le peuple répond idéalement en retour en s'ordonnant harmonieusement.

On peut ajouter que cette alliance du haut et du bas sous-tend toute la pensée hébraïque. Elle est énoncée en particulier dans la Torah, au chapitre de la Genèse sous la forme de la métaphore de l'échelle de Jacob, colonne double spiralee où montent et descendent des envoyés célestes. Le *Zohar* explique par la bouche de Rabbi Eléazar que Jacob se tient au centre, entre la limite supérieure du ciel et sa plus extrême limite inférieure.¹² On peut dire qu'en tant que patriarche à l'origine de l'alliance, il préfigure la fonction royale. Il existe par ailleurs aussi des lieux propices à la concrétisation de cette alliance, telle la montagne biblique « Moriyah », haut lieu de communication entre ciel et terre pour reprendre les termes de Rachi de Troyes (vers 1040-1105), rabbin et exégète français médiéval majeur.¹³

Pour en revenir à DaViD, à partir du Moyen-âge, au XIII^e siècle, au sein des milieux kabbalistes, lui a été associée l'étoile à six pointes comme bouclier, en référence à la légende fameuse de David combattant dans les temps bibliques avec un bouclier orné d'une étoile à six pointes.¹⁴ La métaphore serait l'œuvre de Joseph ben Abraham Gikatila (1248-1325 ?)¹⁵, disciple et successeur d'un kabbaliste espagnol renommé, Abraham ben Samuel Aboulafia (1240-1292 ?). Par assimilation de l'hexagramme étoilé au bouclier de David (*Magen David*), l'étoile se fait nommément bouclier. Cette figure géométrique était un symbole commun dans l'antiquité – de même l'étoile à cinq pointes, par la suite associée au fils de David, le roi Salomon, connue sous le nom de « sceau de Salomon ». Elle circulait notamment dans le monde méditerranéen, aussi bien dans les milieux juifs que non juifs, chrétiens et musulmans. Il se trouve cependant que les juifs l'adoptèrent puisque sa présence est attestée pour la première fois en tant que signe juif au VII^e siècle avant notre ère sur un sceau trouvé dans la cité phénicienne de Sidon,¹⁶ actuelle Saïda au Liban.

En quoi cette étoile hautement symbolique est-elle la métaphore d'un bouclier ? Morphologiquement, elle est composée de deux triangles imbriqués dont l'un est pointe en haut, l'autre pointe en bas. Or, il se trouve

11 Jacques et Chantal Baryosher, *Premiers pas vers la Kabbale*, Paris : Éditions F. Sorlot, 1995, p. 114.

12 Voir Charles Mopsik, *Zohar*, tome 1, « Préliminaires », [1b], p. 32.

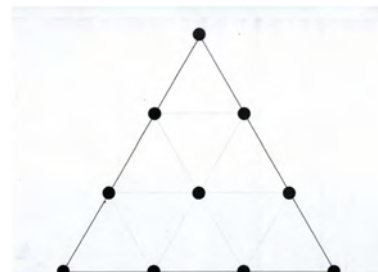
13 Rachi – célèbre rabbin, exégète, légiste, poète et vigneron – est l'acronyme de Rabbi Chlomo ben Itzhak HaTzarfati (Rabbi Salomon fils d'Isaac le Français), également connu sous le nom de Salomon de Troyes.

14 Il n'y a pas actuellement de preuve historique de cette légende.

15 *Les Portes de la justice, introduction aux mystères de la Kabbale [Sefer scha'arei tsedek]*, par R. Joseph ben Carnitol (Gikatila, 1248-1325 ?).

16 Voir Patrick Banon, *Dico des signes et symboles religieux*. Paris : Actes Sud Junior, 2006, p. 17.

qu'il existe une figure triangulaire pythagoricienne que les juifs se sont appropriée : la tétraktys. Il est avéré, d'un point de vue historique, que le judaïsme alexandrin a assimilé au I^{er} siècle l'arithmétique grecque et le pythagorisme. En témoigne Philon d'Alexandrie qui inscrit le Tétragramme divin, théonyme hébraïque composé de quatre consonnes – יהוה transcrit YHVH – à l'intérieur de la figure symbolique attribuée à Pythagore : la tétraktys (τετρακτύς) ou quaternaire. (Voir Fig. 4 tétraktys pythagoricienne.) La tétraktis pythagoricienne est un triangle équilatéral, dans lequel se répartissent en ligne, plusieurs points correspondant aux quatre premiers nombres 1-2-3-4. À la base du triangle, les quatre points équivalent au nombre 4, puis de bas en haut, trois points valent 3 puis ainsi de suite, 2 et enfin, au sommet, 1. La somme de ces nombres est égale à dix – $1+2+3+4 = 10$ – symbole de perfection. Ainsi que l'assure le traité intitulé *Théologie de l'arithmétique* attribué au néoplatonicien Jamblique (250 ? – 330 ?)¹⁷ : « Le nombre dix est parfait ; avec raison comme par nature, nous revenons toujours à lui, aussi bien nous les Grecs que tous les êtres humains, sans conteste. »¹⁸ Nous avons souligné précédemment cette vertu du dix aussi bien dans la pensée chinoise que pour la Kabbale.



Pour les pythagoriciens, la tétraktys est « réceptacle de l'illimité », parce que les quatre premiers nombres contiennent en puissance tous les autres. La superposition de deux tétraktys – l'une triangle pointe en haut, l'autre renversée pointe en bas – formant un hexagramme étoilé, symbolise l'union respective du « céleste » avec le « terrestre », ce que réalise la fonction royale liée au principe davidique. Cette rencontre entre l'épanchement des forces divines du haut vers le bas et leur réception-réponse du bas vers le haut concentre une puissance d'harmonie et forme donc un bouclier contre le désordre. Or, quel est le véritable bouclier dans la Torah ? À maintes reprises, dans la Bible hébraïque, c'est le Tétragramme יהוה YHVH, une des appellations du divin, indicible. Il apparaît quelque quinze fois dans ce sens métaphorique dans les *Psaumes* de David associé au divin quaternaire. Pour preuve ces quelques versets : « Mais toi, ô YHVH, tu es un bouclier qui me protège [...] » (Ps. 3, 4) ; « Notre âme met son attente en YHVH : il est notre aide et notre bouclier. » (Ps. 33, 20) ; ou encore « Car YHVH-Elohim est un soleil, un bouclier : YHVH octroie grâce et honneurs ; il ne refuse pas le bonheur à ceux qui marchent dans la droiture » (Ps. 84, 12).

Dans cet esprit, nous avons mentionné précédemment que Philon d'Alexandrie avait donc substitué les lettres du quaternaire divin יהוה YHVH aux quatre points des pythagoriciens, et les

¹⁷ L'original est en grec ancien et s'intitule Τὰ θεολογούμενα τῆς ἀριθμητικῆς, Τὰ theologούμενα τῆς ἁριθμητικῆς. L'attribution à Jamblique est conjecturale.

¹⁸ *Téologoumènes arithmétiques*, p. 61-62. Cité dans le carnet de recherche en ligne <https://mathantique.hypotheses.org/258>

avait inscrites dans le triangle, en procédant de même en ligne sur quatre niveaux, de haut en bas : Y-YH-YHV-YHVH. (Voir Fig. 5 tétraktys tétragramme hébraïque.) Ces quatre niveaux renvoient aux quatre mondes kabbalistiques, de l'inconnaissable jusqu'au monde des phénomènes que nous avons déjà évoqués. Au sommet pointe le Y-*Yod* ך ou « doigt » divin – pictographiquement, dans l'alphabet protosinaïtique, le *Yod* représente au départ un index pointé vers le haut, retourné par la suite vers le bas – qui pénètre dans les dix principes kabbalistiques originels fondateurs du cosmos (les dix *sefirot*). Ces dix principes structurent toute la manifestation divine dans les quatre mondes, depuis les plus hautes raréfactions jusqu'aux plus denses profondeurs.



Mais revenons à David. De qui descend-il ? Un peu de généalogie biblique... Son père est Yshay (ou Jessé). Si l'on décompose le terme hébreu Yshay en *Ysha-y*, on obtient le sens de : « il a » ou « il est » un *Yod*, transcrit ici « y ». La lettre *Yod* – ך en hébreu –, plus petite consonne de l'alphabet hébraïque, est surtout la première lettre du Tétragramme divin YHVH יהוה et symbolise la pénétration des forces divines dans la matière. De plus, le *Yod* est associée à la valeur dix. Le roi David descend donc de celui qui *a* ou qui *est* un *Yod* ך, sachant que, d'un point de vue kabbalistique, le dix est « la perfection de la présence divine » ou encore le total achèvement de la manifestation divine, à l'échelle métaphysique. Le sage Yoda – personnage majeur de *Star wars*, la saga stellaire de Georges Lucas – ne saurait démentir !

L'ensemble des éléments précédents nous confirment donc que, au regard de la Kabbale, David représente la fonction royale universelle. Celle-ci est en Égypte, en Chine, partout, chez tout fils du ciel. C'est pourquoi David, en tant que principe royal – non en tant que roi historique – est hors du temps. Un « sans temps » qu'il recèle au sein même de son nom trilitère : DVD. Car entre les deux D de David se glisse une lettre d'importance : le V ou *Vav* en hébreu, un crochet selon le pictogramme primitif, qui fait office de conjonction de coordination : « et ». Or, l'action de DaViD consiste exactement en cela : coordonner le monde d'en haut *et* le monde d'en bas.

De plus, le *Vav* contient aussi une propriété supplémentaire, celle d'agir sur le temps. Car dans la grammaire biblique, sa présence dans un verbe, par exemple, peut convertir son passé en futur, et inversement. De quoi affoler notre pendule ! L'idée étant qu'un événement passé se prolonge dans le futur, et qu'un événement futur peut avoir eu lieu dans le passé... Le *Vav* agit comme un trait d'union entre ces temps. Ce qui peut nous inciter à penser que nous sommes dans un éternel présent, dynamique. Propriété de permutation équivalente pour un nom, dans un contexte biblique. Ce qui fait dire au rabbin Adin Steinsalz, à propos du *Vav* au sein du Tétragramme YHVH, qu'il y indique

- 127 -

le stade de la révélation : autrement dit, sa présence signe le passage du monde de l'émanation et de l'idéation à celui de la réalisation dans le monde phénoménal.¹⁹

- 128 - Le nom de DaViD, comme principe royal, contient en lui cette liaison permanente et sa réalisation téléologique. Tout comme le souverain chinois est le pivot autour duquel s'ordonne et se coordonne le ciel-terre. Lorsque le royaume de David – en tant que principe – sera réalisé sur la terre, l'avènement de la paix symbolisée par son fils, Salomon (Shlomoh en hébreu), sera possible. Signalons que Shlomoh המלש est formé à partir du radical trilitère ShLM מלש qui peut se vocaliser ShaLoM signifiant la paix ou ShaLeM, complet, intègre. Cet avènement marque les temps messianiques.

Moshé Idel, un des spécialistes contemporains de la Kabbale, présente le messianisme comme l'accomplissement d'une réalité qui existe déjà en puissance. En quelques mots, le véhicule du messianisme est l'intelligence universelle, qui relie tout, loin de la cérébralité due à l'activité de l'intellect. C'est elle qui « permet le passage de l'esprit de la puissance à l'acte, dont la résultante est le perfectionnement spirituel »²⁰. En d'autres termes, ce passage se fait du monde non encore manifesté au monde de la réalisation, depuis l'origine jusqu'au monde des phénomènes, de façon continue, *en* l'homme et *par* l'homme.

Qui est le messie ? « Untel » fils de David, selon l'expression traditionnelle du *Zohar*... Sans tambour ni trompette ! « Untel » (*al pnoni*), c'est vous, c'est elle, c'est lui, c'est nous la collectivité constituée d'individus – en tant qu' « indivis-dus » ou dualités indivisibles. C'est pourquoi, un kabbaliste anonyme du XV^e siècle affirme dans le *Livre de la Clarté* (*Sepher ha-Bahir*), que la venue du messie procèdera avant tout de la mise en ordre intérieure individuelle : « [...] Le fils de David ne viendra pas avant que toutes les âmes présentes dans le corps atteignent la force prophétique, qui est le fils de David, ce qui implique qu'elles aient dominé toutes les forces corporelles et tous leurs désirs, et que toutes les forces corporelles soient dès lors canalisées et à l'écoute de l'esprit prophétique. »²¹

Le messianisme, associé à l'idée de mise en ordre, telle qu'elle est suggérée dans la citation du *Bahir*, n'est pas l'apanage de l'Occident. Il existe aussi en Chine ancienne à travers la notion de Grande Paix ou *Taiping* (太*tai* grand, très ; 平*ping* équilibre, balance ; paisible, égal, plat). Celle-ci est apparue, dans les milieux taoïstes, sous la dynastie impériale des Han et a émergé à nouveau dans l'histoire contemporaine chinoise, au XIX^e siècle, en tant que mouvement révolutionnaire, politique et religieux – la révolte des Taiping – de funeste mémoire puisqu'elle a entraîné plusieurs dizaines de millions de morts et failli

19 Adin Steinsaltz, Josy Eisenberg, *L'Alphabet sacré*. Paris : Fayard, 2012, p.92.

20 Moshe Idel, *Messianisme et mystique*. Paris : Cerf, 1994.

21 *Sepher ha-Bahir*, *op. cit.*, vers. 184.

renverser le pouvoir impérial de la dynastie sino-mandchoue des Qing alors en place. L'expression « Grande Paix » renvoie, dans sa plus ancienne acception, à la réalisation téléologique d'un nouvel âge du monde, un temps futur où la paix sera acquise, se référant aux royaumes exemplaires légendaires passés et se projetant dans l'avenir nécessairement dans des formes politiques que nous ne pouvons pas imaginer actuellement...

La Grande Paix suppose nécessairement une mise en ordre du monde que les anciens Chinois expriment en termes de « maîtrise des eaux » (*zhi* 治). Les récits historiographiques chinois anciens rapportent que dès les temps antiques, les souverains des premières dynasties royales ont dû lutter contre des eaux dévastatrices afin d'aménager le territoire. S'agirait-il d'un déluge, tel le déluge biblique ? Il est impossible de l'affirmer pour l'heure. *Les Écrits du comte de Huainan*²², texte taoïste de l'époque des Han, en parle. Un des piliers du ciel, le mont Buzhou, brisé par un géant dans son combat contre le souverain mythique Zhuanxu,²³ aurait provoqué ainsi l'écoulement de la rivière céleste sur la terre, cause d'un déluge. C'est grâce à l'intervention de la déesse démiurgique Nügua que ce dernier aurait cessé. Tout au long de l'histoire chinoise, la maîtrise de l'eau, notamment des crues du fleuve Jaune fut une tâche civilisatrice essentielle dévolue au fils du ciel. Partant du sens littéral de « maîtrise des eaux », le sens du sinogramme s'est élargi pour signifier « gouverner ».

Dans un contexte médical ou équivalent, tel celui des pratiques chinoises destinées à « nourrir le principe vital » par exemple, *zhi* 治 prend le sens de « soigner ». « Soigner » consiste essentiellement à rééquilibrer les « eaux » ou les « souffles », énergies qui, en animant, donnent corps à l'humain tout entier. *Zhi* 治 est une harmonisation intérieure. De soigner à gouverner, il n'y a qu'une voie : se gouverner soi-même. La pacification intérieure à tous les niveaux s'avère fondamentale avant d'agir à et sur l'extérieur.

Car « civiliser » ne devrait pas consister, pour tout roi digne de ce nom, si l'on en croit les anciennes conceptions chinoises idéalisées, à exercer une force coercitive brutale, mais à diffuser la puissance royale à la manière de l'eau – métaphore employée à l'envi dans les textes anciens traitant de l'art de gouverner – qui s'infiltrerait naturellement dans tous les interstices, harmonise et nourrit.

Pour en revenir au messianisme à proprement parler, selon la conception apocalyptique juive classique, la venue du messie, fils de David, sera précédée de celle d'Élie. Qui est Élie ? D'abord, le prophète majeur reconnu, il faut le souligner, par les trois grandes religions abrahamiques, judaïsme, christianisme et islam. Mais Élie – *Eliyab* ou *Eliyabou* en hébreu – est en réalité un syntagme que l'on peut décomposer en trois syllabes – *Eli-yab-hou* – signifiant littéralement « ma force (*Eli*), c'est YaH (*yab-hou*) ». YaH est formé de deux

22 Le titre chinois est *Huainanzi* et traite notamment de cosmologie taoïste.

23 Zhuanxu est le 2^e des cinq des souverains mythiques de l'antiquité chinoise (dates traditionnelles du règne : 2513-2435 avant notre ère).

consonnes hébraïques *Yod* et *Hé*. Il représente, les deux forces complémentaires – l'actif (*Yod*) et le passif-réceptif (*Hé*) – c'est-à-dire la dualité essentielle de toute existence.²⁴

C'est lorsque cette force duelle passe de la puissance à la réalisation, que se manifeste le messie, fils de David, et lorsque l'homme prend conscience de cette réalité. Il est traditionnellement entendu que le fils de David n'est pas davantage que son père une personnalité historique mais correspond « à une étape du devenir mystique de l'homme »²⁵. Dans la pensée chinoise, Yin-Yang, respectivement passif-actif, peuvent être considérés comme les équivalents chinois de ce principe duel YaH.

Rejoignant l'homme-souverain tel qu'on le concevait en Chine, entre ciel et terre pour harmoniser le monde, le patriarche Jacob a tracé pour l'Occident – en songe – la voie biblique de l'alliance vivante entre l'infini d'en haut et l'infini d'en bas, afin qu'elle se réalise à travers la royauté humaine véritable. Or Jacob est blessé à la hanche par un envoyé malfaisant, différant ainsi la réalisation du songe. L'humanité claudique à sa suite, certains œuvrant tant bien que mal à la réparation du dommage... Gardons à l'esprit, cependant, que la voie du centre, royale, est assignée à l'homme individuel et collectif dès les origines, il suffit de la suivre activement afin qu'adviennent les temps de Grande Paix.



²⁴ À propos de *YaH*, voir aussi Moïse de Léon, *Le Sicle du sanctuaire*. Traduction de Charles Mopsik. Paris : Verdier, 1996, p. 282.

²⁵ Moshe Idel, *op. cit.*, p. 28.

Le mystère de la vraie joie
Hommage à Hélène Péras¹

par Ana-Maria Girleanu-Guichard

La dernière fois que j'ai participé à l'Assemblée générale de l'Association, il y a deux ans, Hélène Péras était avec nous. La première fois que j'y ai pris part, c'était elle qui m'avait entraînée. C'est grâce à Hélène que j'ai rencontré Claude Vigée et que j'en ai découvert l'œuvre. C'est aussi grâce à elle que j'ai rencontré Heidi Traendlin, Anne Mounic et quelques autres amis fidèles de Claude Vigée. Je lui dois beaucoup, outre ces rencontres précieuses.

Membre fondatrice de l'Association, Hélène Péras était liée par une profonde amitié et une grande estime à Claude et Évy Vigée ainsi qu'à leur famille. C'est dans ces termes qu'elle avait évoqué leur rencontre, survenue vers la fin les années 70 : « Nous ne connaissions pas. Je les ai reconnus tout de suite et je crois que la réciproque était vraie. Ils étaient là, couple d'époux fraternels, apportant à l'inconnue que j'étais, le cadeau d'une fraternité spontanée qui ne se serait jamais démentie. »²

Le 19 juillet dernier, Hélène Péras nous a quittés.

Je l'avais rencontrée lors des toutes premières fois où j'étais allée à la paroisse orthodoxe de Châtenay-Malabry, dont le prêtre recteur, le père Michel Evdokimov, allait beaucoup compter dans notre cheminement intérieur, le sien comme le mien. Elle était une présence constante à la paroisse de Châtenay-Malabry, depuis plus de vingt-cinq ans, malgré l'éloignement géographique suite à son installation définitive à la fin des années 90, à Grignan, dans la Drôme, dont elle aimait tellement la lumière, les couleurs changeantes du ciel au-dessus du mont Ventoux, le climat âpre et solaire. Hélène était une figure solaire.

D'une grande force d'âme et de caractère, un mot d'esprit aux lèvres, le sourire fin et bienveillant, Hélène était en égale mesure une femme de tête et de cœur. Attentive aux autres, elle savait, avec délicatesse et intelligence, apporter du réconfort, redonner du courage, rendre l'espoir. Guérir l'âme fut son métier, sa vocation dans le monde, en tant que médecin psychiatre et psychanalyste, mais aussi en tant que poète et traductrice, passeur d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre.

Sa vie durant, Hélène a tissé et a entretenu des liens forts car authentiques avec des amis venus d'horizons linguistiques et culturels extrêmement divers : des Grecs, des Russes, des Vietnamiens, des Anglais, des Iraniens, des Hongrois, des Bulgares, des Roumains... Les témoignages bouleversants d'affection, de reconnaissance, d'amour ont afflué de toute part lors de son départ.

1 Cet article reprend en partie le texte paru dans la revue *Contacts*, n° 264, 2018, p. 660-663.

2 H. Péras, « Hommage à Évy », *Temporel*, n° 4, 2007 (<https://temporel.fr/Hommage-a-Evy-Helene-Peras> ; site consulté le 28.04.2019).

Nous sommes nombreux à avoir vécu auprès d'Hélène ce que la tradition de l'Église appelle le « sacrement du frère » (saint Jean Chrysostome) : reconnaître l'autre dans sa vérité, ne pas le juger, lui porter secours en toute circonstance. Pour Hélène, la poésie et la psychanalyse représentaient deux démarches semblables dans la recherche ou la quête de la vérité intérieure, de la « note juste » que chacun doit être. C'est au travail délicat et exigeant de l'accordeur d'instrument qu'elle en réfère en essayant de définir *la* tâche du psychanalyste : rendre possible l'émergence « d'une vérité de parole qui est la chose la plus précieuse que l'homme puisse découvrir, la plus fragile, la plus fugace, la plus inépuisable et cependant la plus simple, et toujours au-delà de toute parole.

Qu'est-ce donc que soigner ?

C'est faire le travail de l'accordeur, mettre le son des mots, des symptômes, des tics, des pleurs, des rires, des comportements, à l'épreuve de l'écoute, c'est essayer de rendre à celui qui parle la capacité de s'entendre lui-même. C'est admettre que nous sommes tous, à des degrés divers, sourds, que nous nous servons de notre propre parole pour nous assourdir, et accepter que notre tâche à nous soit seulement d'affiner notre oreille, l'hypothèse étant posée que ce lent, patient, interminable chemin pour parvenir à la justesse de l'écoute, est la condition nécessaire – pas forcément suffisante – pour donner une chance à celui qui parle d'entendre les fausses notes, les siennes propres et toutes celles dont il a été abreuvé, et de délivrer ainsi, enfin, sa propre voix »³.

Dans un entretien avec Anne Mounic, au mois de septembre 2008, Hélène Péras parle de l'efficacité de la parole poétique, de cette « parole qui guérit » et évoque le lien qu'elle trouve entre la mémoire et la voix (titre de son deuxième recueil de poèmes) :

La voix est, pour moi, essentielle dans la mémoire. Quand il s'agit de la voix poétique, ce peut être cette musique, cette vibration particulière, cette justesse du son que le lecteur peut entendre à travers les mots du poème, qu'il va reconnaître, faire sienne. Ce peut être aussi la voix parlée, disant le poème et là, c'est le corps qui pèse de tout son poids, qui fait que la parole, véritablement, s'incarne, est un don de vie pour celui qui la reçoit. Elle peut même avoir un pouvoir de guérison. Je le sais d'expérience.

Que veut dire « renaître » ? Mais il me semble que le mot lui-même n'offre guère d'ambiguïté : il y a, dans la vie humaine, des moments où le sol se dérobe, où le sens se perd et puis la grâce d'une rencontre rend à l'être son unité, le rend, tout simplement, à la vie. Cette rencontre peut être celle d'une personne, d'un regard, d'une œuvre d'art, d'un lieu, d'une parole. Entendue ou lue, ou même seulement perçue dans la beauté silencieuse d'un instant cette parole est toujours une voix qui se donne.

En vous répondant, je me surprends à me demander quelle sonorité devait avoir la voix du Christ...

D'une grande discrétion sur sa vie, surtout sur les épreuves tragiques qu'elle a affrontées avec un grand courage, Hélène nous laisse lire la vérité entre les lignes, dans ce passage d'entretien tout comme dans ses poèmes. « *Cruel est le miracle de vivre* », avait-elle écrit dans *La Mémoire et la Voix* (1983).

3 H. Péras, « Confidences avant la nuit », *Le coq-Héron*, n° 189 : « L'expérience analytique en tant qu'expérience poétique », 2007.

Hélène était née le 12 février 1924 à Asnières. Après des études de philosophie à la Sorbonne où elle suit les cours de Maurice de Gandillac, Hélène se destine à une carrière de médecin. En 1956, elle soutient sa thèse sur « La notion d'intuition en psychopathologie ». Plus tard, elle apprendra le russe et le vietnamien à l'École nationale des langues orientales vivantes. Dans les années 70, elle fréquente, avec l'esprit critique qui la caractérisait, le séminaire de Jacques Lacan à la rue d'Ulm.

Son œuvre poétique, dont l'essentiel est constitué par ses trois recueils de poèmes (*Résonances* [1978], *La Mémoire et la Voix* [1983], *Le Dévoilement* [1998]), de nombreux poèmes publiés en revues et des traductions de poésie (la première traduction en français du poète vietnamien, Hàn Mặc Tử, en collaboration avec Vu Thi Bich⁴), est marquée en particulier par la rencontre avec Claude Vigée, Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy. Cependant, Hélène a mené au fil du temps des dialogues fertiles et suivis avec d'autres amis poètes, traducteurs, artistes plasticiens, musiciens dont François-René Daillie, Michael Edwards, Laurence Breysse, Michèle Finck, Anne-Marie Jaccottet, Miklos Bokor, Nathalie Dasseville, Nasser Assar, Odette Kaan, Pierre Dubrunquez, Pierre Baubet-Gony.

Il y a bien plus de vingt ans, lors d'agapes dominicales dans le jardin du père Michel et de Marie-Claire Evdokimov, une très bonne amie, proche d'Hélène également, Gențiana Dănilă, nous avait proposé un jeu pour nous faire découvrir notre mot préféré. Hélène s'est volontiers prêtée au jeu, tout en connaissant d'avance le résultat. En ce qui la concernait, c'était sans hésitation aucune le mot « joie ».

La joie, l'une des questions de premier ordre autour desquelles se noua le dialogue avec Claude Vigée. Aussi les actes du colloque de Cerisy consacré à son œuvre, réunis par Hélène Péras en collaboration avec Michèle Finck, portent-ils en exergue ces deux citations : « En dépit des poètes eux-mêmes, tout art est un élan vers la joie » (*Moisson de Canaan*) et « Un poète est un homme qui rétablit la joie... »⁵ (*Le Parfum et la Cendre*).

Pour ma part, il m'a fallu des années pour appréhender dans toute sa richesse la signification qu'Hélène accordait à ce mot. Sans l'avoir épuisé encore, il me semble en avoir saisi trois nuances.

Il y a, d'abord, la *joie simple du monde sensible*, bénédiction de chaque instant : prendre une tasse de thé vert, nager dans la mer, partager avec des amis un café oriental ou un verre de Retsina grec. Vivre au cœur du monde sensible est un don pour lequel nous ne pouvons que rendre grâce.

Ensuite, la *joie intellectuelle* qu'il faut bien entendre, car Hélène était très circonspecte à l'égard de tout narcissisme intellectuel qu'elle tournait vite en dérision. Pour elle, une parole issue d'un vécu authentique valait infiniment plus qu'une spéculation intellectuelle, simple jeu de l'esprit. Cependant, il y avait chez elle une haute exigence de clarté de l'expression (orale et écrite) que l'on pouvait percevoir lors des discussions (vrais débats parfois) sur la traduction, en particulier la traduction de poésie.

Enfin, la *joie la plus mystérieuse* (mystique ?) entre toutes, en lien avec sa foi chrétienne marquée par les particularités de l'orthodoxie. Dans le même entretien évoqué plus haut, elle répond à Anne Mounic au détour d'une phrase : « Ce qui résonne en moi [dans l'orthodoxie] ? la lumière, la chaleur, le respect de la

4 Hàn Mặc Tử, *Le Hameaux des roseaux*, trad. Hélène Péras et Vu Thi Bich. Paris/Orbey : Arfuyen, 2001.

5 H. Péras, M. Finck (dir.), *Le terre et le souffle. Rencontre autour de Claude Vigée*. Paris : Albin Michel, 1992.

personnalité propre de chacun, la beauté et la densité symbolique du rite, en particulier dans la tradition russe. Pour résumer, la prédominance de la joie qui, comme vous le savez, est, pour moi, un mot-clef. »

Il me semble aussi que ces trois acceptions du mot *joie* étaient pour Hélène intimement mêlées, voire indissociables. Hélène se méfiait beaucoup par ailleurs des dichotomies fallacieuses (par exemple, elle trouvait « la notion de « spiritualité » un peu dangereuse, comme s'il y avait d'un côté le corps, la chair, de l'autre l'esprit. La vie est une totalité. En russe, le même mot désigne le souffle et l'esprit. Le corps sans le souffle est un cadavre. Tout au plus pourrait-on dire que le souffle anime, pénètre plus ou moins le corps et que notre tâche est, jusqu'au terme, de ne pas lui faire obstacle », entretien avec Anne Mounic).

Il y a là une vraie leçon de sagesse, une leçon de vie. Le « secret » peut-être qui lui a permis de conserver jusqu'à la fin une énergie intellectuelle et physique exemplaire (rappelons qu'elle a parfaitement acquis le grec moderne à plus de quatre-vingts ans, qu'elle allait régulièrement à la piscine et faisait de la marche quelques mois encore avant sa fin).

Mais il y a davantage. La vraie joie n'est peut-être que le fruit de cette quête de la vérité intérieure où foi et amour se rejoignent. Rappelons aussi qu'Hélène a lutté contre la maladie, a tenu la mort en échec pour achever son dernier grand travail, la traduction intégrale des poèmes de Boris Pasternak du roman *Le Docteur Jivago* et qu'elle avait dédié ce travail à Oleg de Poligny, celui qu'elle nommait « l'homme de sa vie » ou « l'amour de sa vie » qu'elle avait perdu trop tôt. Cette traduction devrait paraître bientôt, accompagnée des gravures de Paul Kichilov, grâce aux soins de Tatiana Victoroff et de Mélanie Struve, chez YMCA Presse.

Du reste, Hélène imaginait le monde entier comme une symphonie à laquelle chaque être participe, chaque être *résonne* à un moment donné comme une « note musicale » qui doit être *juste*. Pour que les autres entendent leur propre musique.

Quand vont s'ouvrir les dernières portes,
 Dans ce dernier séjour de la lumière,
 Je vais crier
 Pour que vous entendiez
 Ce qu'était la joie pure,
 La joie sans trouble ni péché,
 La joie de boire
 La musique transparente
 Que vous aviez mission
 De délivrer.
 Je ne veux pas que vous entendiez mon cri,
 Je veux qu'il vous éveille
 Et que vous entendiez votre propre musique.⁶

6 H. Péras, « La lumière et la peur », *Le dévoilement*. Paris : Arfuyen, p. 8.

Dans une vie, qu'elle soit personnelle ou créative, il y a certains individus qui lui donnent sa direction, et donc sa forme ultime. Nos parents, bien sûr, ensuite ceux qui deviennent nos maîtres, nos guides, nos anges gardiens. Hélène Péras a été, pour moi, une de ces influences déterminantes. Pendant de nombreuses années je l'ai vue une fois par semaine dans son rôle de psychiatre. Mes visites duraient quarante-cinq minutes, parfois un peu plus. Ce n'était pas une analyse classique, qu'elle m'avait déconseillée, mais plutôt de la thérapie, conduite en langue française, assis face à face à une table antique noire et dorée, entourés par des bibliothèques, des objets d'art, des tableaux, des photographies encadrées – Baudelaire, Freud. . .

Je connaissais son parcours professionnel, grâce au généraliste qui me l'avait recommandée ; je ne savais pas qu'elle était aussi poète. Elle faisait allusion par moment à la littérature, aux mythes grecs, elle citait des poètes, Rilke, Baudelaire, Yves Bonnefoy, Claude Vigée. Et je parlais, moi-même, de mes propres poèmes, et de mes difficultés d'écrire, une des raisons principales pour ces séances chez elle. Mais pendant toutes les années de ce qu'elle appelait notre travail, elle n'a jamais rien dit de son activité poétique, ni d'ailleurs d'aucun aspect de sa vie privée. Ce fut longtemps après ma décision, prise contre son avis, de cesser cette thérapie, que j'ai fait la découverte de ses poèmes lumineux.

Si, en ce qui me concernait, elle était toujours « le docteur Péras », elle était pourtant beaucoup plus qu'un médecin. . . Quand elle a assisté à un colloque que j'ai organisé pour l'Université de Londres, j'ai voulu lui présenter un de mes amis, mais comment la désigner : une neuropsychiatre ? mon ancienne psychanalyste ? Son titre correct m'est venu soudain à l'esprit : « mon guide spirituel ».

Dans nos séances de thérapie, le docteur Péras faisait preuve d'une approche assez ouverte aux questions psychologiques, mais leur déroulement était conventionnel : c'était à moi de parler, tandis qu'elle restait plus ou moins silencieuse. Ce silence a finalement provoqué une crise, qui est le sujet du poème suivant, écrit l'année dernière après avoir appris qu'elle était décédée :

Silence

à la mémoire d'Hélène Péras

Insoutenable, ce jour-là, son silence,
alors qu'elle gardait sa distance d'analyste,
observait mes errances, cherchant en vain
le fil pour m'évader de mon labyrinthe.
Je dis : « Je voudrais quelque chose de plus,
un mot à tenir, une fois seul, dans l'esprit,

comme cette pierre, usée par la mer antique
d'où je l'ai prise, relique, memento mori. »

« Qui vous empêchait de dire cela avant ?
Est-ce le mien, le silence, ou est-ce le vôtre ?
Éloquent lapsus, votre faute de français :
pas 'j'ai vécu', mais 'j'ai été vécu'. . . »
Nous parlâmes. Elle sourit : « Vous avez votre pierre. »
Et elle la sienne, silence nul mot ne brise.

Silence

in memory of Hélène Péras

I could no longer bear, that day, her silence,
while she kept her analytic distance,
observed me meander, failing to find
the thread to guide me out of my inward maze.
I said, 'There's something more I need you to give,
some word I can hold, once alone, in my mind,
like that stone I picked up, worn by ancient waves,
and carried home, relic, memento mori.'

'What has stopped you from saying this before?
Is the silence mine, or is it your own?
How telling that lapsus, your passive mistake:
instead of "I have lived", "I have been lived" . . . ?
We talked. At the door she smiled: 'You have your stone.'
Now she has hers, silence no word can break.

La pierre dans ce poème revient dans un second sonnet. À la fin il évoque une pierre différente, *pounamu*,
ce jade vert qui est la pierre sacrée des Maoris en Nouvelle-Zélande, mon pays d'origine :

Cette pierre

Cette pierre vient de mon premier été en Grèce,
d'une plage dont le nom reflète ses cailloux luisants.
Elle va à la paume comme une amande entière,
sa couleur celle de la graine mûre dedans,
une face presque prise dans les mailles déchirées
d'une seine, l'autre tachée d'encre de seiche,
ou d'un calame. Cette saison solitaire,
toutes ces semaines sur l'île élue, libéré,
je cherchai des mots à nouveau.

Relique d'exil,
ce fragment de Patmos sculpté par l'Égée
se réchauffe dans ma main après quarante ans,
me rappelant encore une fois à « mon » île,
m'avertissant de ne pas trop tarder. . .
Mais pourquoi nulle pierre verte de ma propre île ?

This Stone

I picked up this stone my first summer in Greece,
on a beach whose name reflects its shining pebbles.
It fits the palm like a still unshelled almond,
its colour the ripe kernel's hidden within;
one side's almost caught in the ragged meshes
of a seine net, the other's stained with ink
from a cuttlefish, or reed pen. That season,
alone for weeks on a chosen island, free,
I searched for words afresh.

An exile's relic,
this fragment of Patmos the Aegean's shaped
forty years on warms again in my hand,
reminding me I must return to 'my' island,
warning me not to wait until too late . . .
Yet why no green stone from my own island?

Bischwiller, au bas de la rue du Château. Maison Nietzsche, ancienne demeure du bailli Frinck, intendant des ducs des Deux-Ponts au 18^{ème} siècle. 17 juillet 1953.
Photographie de Claude Vigée.



*Je ne veux pas que vous entendiez mon cri,
Je veux qu'il vous éveille
Et que vous entendiez votre propre musique.¹*

La disparition d'Hélène Péras le 19 juillet 2018 laisse un vide aussi parmi nous, les amis de Claude Vigée. En 1988, elle avait participé au colloque de Cerisy puis réuni les actes avec Michèle Finck dans un bel ouvrage de référence intitulé *La terre et le souffle*². J'ai fait sa connaissance chez Claude et Évy un dimanche après-midi. Je me souviens de l'évocation d'une croisière qu'elle avait faite sur le Rhin. Elle m'avait offert un de ses recueils de poèmes. Nous échangeons quelques pensées amicales à chaque rencontre. J'aimais l'entendre lire les poèmes de Claude et j'entends encore sa voix qui porte la musique des vers avec une vibration et une ferveur, transmettant le plaisir et le désir de poésie. Elle a légué à son tour des poèmes par lesquels nous pouvons écouter sa voix et sa propre quête de la parole. Les mots, dit-elle, « cherchent encore leur chemin », ces mots qui n'ont « pas voulu mourir avec mon rêve »³. Je relis aujourd'hui des poèmes des trois recueils suivants : *Résonances* (1978), *La mémoire et la voix* (1983) et *Le dévoilement* (1998) en essayant de susciter un peu de sa présence parmi nous.

Dans un monde inhabité, comme déserté par les hommes, et avant de découvrir le mouvement qui transcende la tristesse, la révolte, la tragédie qui nous retiennent dans les plis et les fissures d'un monde minéral (*métallique*, dit-elle), les mots sont les « Seuls échos sauvés / Du naufrage ». Ce matériau-là, Hélène l'empoigne comme une poussière céleste par laquelle l'écriture poétique est rendue possible : avec amour, car « l'horizon de la voix » est fermé ; par le baiser ainsi imagé : « L'estuaire double des lèvres unies, / Aube et soir retrouvés »⁴ ; dans la douceur et la persévérance, car l'existant ne peut être qu'approché, caressé, interprété.

Depuis la naissance, à l'aune de l'enfance, les cris de détresse sont validés par le réel : la faim, la soif, l'inconfort, l'abandon, la peur, les frustrations... D'où la nécessité d'agir pour rendre perceptible ce cri humain, à l'oral comme à l'écrit, par le geste et par la parole, par l'image et par les sons. Pour Hélène, le poème répond à un besoin de transcendance : il est un départ, une ouverture, un passage. C'est la quête de toute sa vie, son travail de médecin et de psychanalyste, de femme engagée pour les autres, dans un souci d'ouverture

1 Hélène Péras, *Le dévoilement*. Paris : Arfuyen / Le Noroît, 1998, p. 8.

2 *La terre et le souffle : rencontre autour de Claude Vigée, 22-29 août 1988* / sous la direction d'Hélène Péras et Michèle Finck. Paris : Albin Michel, 1992.

3 « Les mots perdus », in : *Résonances*. Paris : sans éditeur, 1978, p. 104.

4 *Ibid.*, « Asymptote », p. 88.

et de réparation. Pour donner à voir le chemin parcouru, j'ai choisi deux poèmes qui expriment à l'extrême l'absence douloureuse (« Il n'était de Provence »⁵) et le miracle de la présence (« Viêt Nam »⁶).

Les lieux qui figurent ici et l'ailleurs sont chargés de réminiscences, d'interrogations, d'émotions qui se disloquent dans un temps et un espace séparés. À la perte de l'Aimé répond le vide du ciel et de la terre (« les arbres ne sont pas revenus »⁷). Le désert intérieur va peu à peu se transformer en oasis dans l'émergence du souvenir (qu'elle appelle parfois « visions diurnes ») qui contre toute attente creuse vers la source à laquelle Hélène Péras est restée fidèle. « Et j'entends, mot après mot, / Jour après jour, vibrer / Les grands cercles sonores / De l'espoir qui n'a plus de nom »⁸, écrit-elle.

La séparation et la dérégulation nous tiennent prisonniers de notre for intérieur, de notre château fort intérieur, faudrait-il dire. C'est là que la poésie d'Hélène nous cherche. À partir des images et les idées fixes qui nous privent de liberté et d'espoir, la poétesse déplie des contradictions préférables à une dialectique qui oppose et qui exclut. Sa poésie nous invite à l'écoute, à l'observation, à la quête, au mouvement. Nous sommes engagés par ce que nous voyons et ressentons. Pour Hélène, ce sont entre autres les paysages lumineux de la Provence où elle habitait depuis les années 1980 et les cimetières d'après la colonisation et les guerres meurtrières qu'elle découvre au cours de son voyage au Viêt-Nam en 1993. Que le malheur et la beauté puissent faire résonner un cri semblable, c'est une question difficile à appréhender et en même temps une source de lumière qu'elle reçoit de la poésie vietnamienne qu'elle traduira en français.⁹

Chez Hélène Péras, l'étonnement est le signe de son empathie, des prises de conscience qui permettent d'assumer la responsabilité de sa propre histoire et si possible de métamorphoser en histoire le destin de chaque enfant de la terre (*jedes menschakénd*, comme on dit en alsacien). L'exploration des choses et des êtres rencontrés, la découverte d'autres lieux et des cultures étrangères inaugurent chez elle une écoute intérieure du monde et de ses manifestations sonores et visuelles. Le poète a les mains pleines d'images comme l'enfant, écrit-elle dans *La mémoire et la voix*¹⁰. Et Hélène nous en offre de si belles qui gardent en réserve le secret des mots et leur infinie profondeur : celles de son séjour vietnamien,

Porteuses de vie et de mystère
Les jeunes filles en tuniques blanches
Traversent la poussière des villes
Et reposent, légères,
Les avirons de leurs sourires.¹¹

5 *Ibid*, p. 65.

6 *Le dévoilement*, *op. cit.*, p. 59.

7 « Les arbres, la voix », in : *Résonnances*, *op. cit.* p. 95.

8 « Fontana di Trevi », *ibid.*, p. 103.

9 Han Mac Tu, *Le Hameau des Roseaux*, trad. par Hélène Péras et Vu Thi Bich. Paris : Arfuyen, 2001.

10 *La mémoire et la voix*. Paris : sans éditeur, 1983, p. 61.

11 *Le dévoilement*, *op. cit.*, p. 60.

ou de son parcours de vie qui parle d'errance, d'appel, de creusement,

Avec cette voix qui est vibration du silence,
Et ces gestes, l'un après l'autre,
Tissant l'invisible fil d'or.¹²

et aussi celles des déchirures et des douleurs, mettant à nu le cœur vulnérable :

J'ai tracé les signes du vertige et de la fièvre,
Les signes des larmes,
Sur les sables du seuil
Comme on pose l'enfant,
Et je suis partie sans me retourner.¹³

Si le cri de l'enfant, son rire et son sourire peuvent émouvoir, la poétesse déchiffre aussi ses peurs et ses meurtrissures comme une « musique primordiale », échos d'un appel qui étouffe les mots qui voudrait trouver un passage. Elle s'interroge :

Mais si l'appel était une faute,
S'il fallait seulement aller,
Sans connaître le premier pas,
Sans rien attendre ?¹⁴

Le fait est là, nous sommes nés, nous avons grandi, mûri, vieilli en traversant toutes les épreuves. C'est un miracle en soi. L'enfant n'avait pas encore les mots pour désigner, distinguer, exprimer, sinon par les gestes, les cris, les regards qui sont autant d'appels et de réponses informulables aux questions angoissantes ou rassurantes qu'il reçoit de son environnement immédiat. Hélène Péras se souvient de cette épreuve primitive, « archaïque », dit Claude Vigée en parlant de la langue de son enfance alsacienne. Dans ses premiers poèmes, c'est le paysage provençal qui capte le malheur et l'emprisonne dans sa beauté.

- 141 -

Il n'était de Provence
Que sur tes lèvres bue,
Il n'était de soleil
Qu'aux rives de tes bras,

12 *Ibid.*, p. 40.

13 *Résonances, op. cit.*, p. 100.

14 *Le dévoilement, op. cit.*, p. 28.

De Méditerranée
Qu'au bleu gris de tes yeux.¹⁵

- 142 -

Le cri de l'absence pourrait-il contredire celui de la négation de l'autre, du Tout-Autre ? Il emporte le poète vers l'expérience nocturne (« Apprendre la nuit » annonce le titre d'un recueil de Vigée¹⁶), quand les mots peu à peu vont accorder l'ombre des morts aux lueurs discrètes de la vie et de la joie. Hélène y puise la force du mouvement et toujours celle du questionnement,

D'où, cette force revenue,
Point brillant dans la nuit,
Quand, de tout rivage éloignée,
La barque s'immobilise ?¹⁷

« La barque », métaphore du lieu et du temps de l'écriture poétique, dans la solitude et l'absence consentie, dans ces instants de veille et d'accueil où les mots appris résonnent de toutes les voix entendues. Dans le mouvement d'aller-retour du « je » au « tu » s'exprime une dimension philosophique et spirituelle de la poésie d'Hélène Péras qui pourrait se définir ainsi : percevoir l'Absence, c'est s'ouvrir à la Présence ; percevoir la Présence, c'est consentir à l'Absence.

Le vieux lit de la Moder au pont d'Oberhofen.
5 septembre 1953 (matin).
Photographie de Claude Vigée.



15 *Résonances*, p. 65.

16 Claude Vigée, *Apprendre la nuit*. Paris : Arfuyen, 1991.

17 *Le dévoilement*, *op. cit.*, p. 32.

« *Le lac de la rosée* »



Claude Tournon, *Poursuite*, 1.
Eau-forte.



Pourquoi faut-il ?

par Claude Vigée

Pourquoi faut-il sacrifier le taureau à minuit ?
Parce que c'est l'heure où la pleine lune luit.

4 novembre 2017.

Why must the bull be sacrificed at midnight?
Because it's the time when the full moon shines.

Traduction d'Anthony Rudolf.

- 145 -

Numéro 11

2020



Primroses
and other poems

by Dylan Garcia-Wahl

- 146 -

i

Starting with Millay
needless were naked forms
or words unprinted.
Starting with Millay
the birth of a bloom
a perfected tapestry
of all stars that have ever
bountied the night.

Starting with the poetess
lips soon to part
and deliver fulfillment.
Thoughts never gain to meander
uncomposed by the heart.

Starting with Millay
ends meet at Heaven
and the dream that survive
are the cusp of this love.

Where her blood flows
my blood flows as well
starting with Millay.

ii

Do you remember birth?
No – a muse would not.
Neither remembering ancient Greece

Primavera
et autres poèmes

par Dylan Garcia-Wahl*

i

Avec Millay pour début
plus besoin de formes nues
ni de mots sans support.
Avec Millay pour début
naît une floraison,
tapisserie sublimée,
somme des étoiles qui ont jamais
comblé la nuit.

Avec la poétesse pour début
les lèvres sur le point d'éclore,
promettent satisfaction.
Les pensées iront toujours droit au but
sans intervention du cœur.

Avec Millay pour début
l'ogive touche au Ciel
et les rêves qui survivent
sont la croisée de notre amour.

Où coule son sang
coule le mien tout autant,
avec Millay pour début.

ii

Te souvient-il de naître ?
Non. Une muse ne s'attache pas à ça.
Pas plus qu'à la Grèce antique

- 147 -



nor being a mistress to any number of gods.

Age by age

Coming newly again

with each blink of your lashes.

Tirelessly inspiring breath

that will outlast all,

even yourself.

Unable to remember birth

for there was not one

in the struggle to supply verse

and refine the lyre.

It is, after all, the poet

that must be created.

iii

She will have her seas

in bluish swirls.

By paint she commits

to an empty voice

replaced by slivered moons, faceless

women and Rimbaudian infinity

in connections strengthened

once they have withered aside.

Beyond all she comes to discover,

there is a will and want

at the tip of her brush.

She has the eye that knows touch.

She has the volume of her voice.

She will have her seas in bluish swirls.

iv

The same garden.

The thirty fourth planting of annuals.

Bloom is firm

only restrained by the soil's reach.

ou qu'à la couche de combien de dieux partagée.
Siècle après siècle
renaissent comme neufs
à chaque battement de tes cils.
Inépuisable, tu inspires un souffle
qui survivra à tous
y compris toi-même.
Impossible souvenir :
point de naissance
dans la difficile élaboration du poème
ni dans le perfectionnement de la lyre.
C'est, après tout, le poète
qu'il faut créer.

iii

Il lui faut des mers
à volutes plutôt bleues.
Elle voue par la peinture
à une voix vide
remplacée par des éclats de lunes, des femmes
sans visage, un infini rimbaldien
aux liaisons que renforce
le fait d'être laissées à s'étioler.
Outre tout ce qu'elle vient découvrir,
il y a du vouloir et du besoin
au bout de son pinceau.

Elle a l'œil ouvert sur le toucher.
Elle a l'ampleur de sa voix.
Il lui faut des mers à volutes plutôt bleues.

iv

Même jardin.
Trente-quatrième plantation de pérennes.
Ferme floraison
que réfrène uniquement la poigne du sol.



peut être

Each leaf has a name
as does the center.
These names are the same.
That name is
Within.

- 150 -

All once buried—
sprouted
unearthed.

Oh passionate revel, fortune's wonder
Oh lamb of beauty
unable to detach – indecipherable.
Woman made of girl.

v

There is the hymn
that rivers over no tongue.
It is unhoused by throats,
finds itself blasphemous to the church
as while it is prayer,
not a prayer gifted to God.
Sung
but sung in your beauty.
Hummed and revered
in the small miracles
of your lover's exhale.
Pious in its refrain,
ripened with each of your wakings.
Known to your eyes
in the Primroses
bloomed from my inaudible words.

vi

Unassailable is her placement in dreams.
The silhouette she holds

Chaque feuille à un nom
et le cœur tout autant.
Ces noms sont identiques.
L'identique a pour nom :
Intérieur.

Naguère enseveli,
tout a jailli,
exhumé.

Ô fervente réjouissance, merveille du hasard.
Ô agneau de beauté,
incapable de détachement, indéchiffrable.
Femme faite d'enfant.

v

Il y a la louange
fleuve qui ne franchit nulle langue.
Délogée par les gorges,
elle se découvre blasphème pour l'église
car, prière pourtant,
elle ne s'adresse pas à Dieu.
Chantée
mais chantée dans ta beauté.
Fredonnée et révérée
dans les petits miracles
qu'exhale ton amant.
Pieuse dans son refrain,
mûrie par chacun de tes éveils.
Reconnue par tes yeux
dans ces *Primevères*,
florilège de mes paroles inaudibles.

vi

Inexpugnable est sa place dans les rêves.
La voir se détacher

against dusk
 is a wine delight cannot abandon.
 Here, if there were anything forbidden,
 it would vanish
 more rapidly
 than the sun lingers
 at the horizon.
 Were there anything forbidden
 what could she be to dreams?
 No,
 unlike the tradition of sunset,
 she will never bend
 except to lean over lilac bushes
 complementing their scent with hers.

vii

This quelling
 comes with a dozen textures.
 A bloom of silence
 sharpened by a calm all your own.
 All I am sentenced to remember
 is sealed like the first pressing of roses.
 But away in a comfort that is kin
 to the bearable moments of loneliness.

To soothe such a night
 is to soothe everything short of God.
 And yet
 you accomplish such.

Age has made me vague.
 The tongue has found me bitter.
 If I keep solely to nights
 time and talk will turn me often.
 Beyond this,

dans le crépuscule
est vin que gourmet ne saurait abjurer.
Ici, l'éventuel interdit
disparaîtrait
plus vite
que le soleil ne s'attarde
sur l'horizon.
S'il y avait interdit,
que serait-elle aux yeux des rêves ?
Non,
contraire au ponant rituel,
jamais elle ne s'inclinera
sauf pour, sur des lilas inclinée,
parfaire du sien leur parfum.

vii

Cette chape posée
offre une douzaine de textures.
La floraison de silence
s'exacerbe d'un calme qui t'est propre.
Tout ce que je suis condamné à me remémorer
s'encapsule tel un premier bourgeon de rose.
Bien loin pourtant, dans un confort proche
des moments de tristesse tolérables.

Apaiser une telle nuit,
c'est apaiser tout, sauf Dieu.
Et pourtant
tu y arrives.

Le temps me brouille l'esprit.
La langue me trouve amer.
Si je ne m'en tiens qu'aux nuits,
heures et mots souvent me harcèlent.
Passé ceci,



what I have of me
is you.
Save my days for sanctuary.

viii

- 154 -

Still I cannot accept
the belief of your love as boundless
in the latest hour of evening
thinking I will awaken
to have never felt you
beyond the tortuous dream.

My eyes are left to narrow.
I mutter your name
to the wish of
the last candle dimming

out.

Gates of Rodin

Whereas Ghiberti had bronzed paradise
the unfathomable can be found more explicit
by the door well as much mirror as it was plaster.
A question posed: By what sins is there a rising in Hell?
A declension must have a counterbalance,
avarice is brought in holy quantities.
The expulsion of shades that have drowned in spirit is stilled.
The Biblical myths pray in their falling.
And incomplete, as is all sin,
in vignettes of lamentation,
never has the human form been more naked.
Never have beliefs passed so rapidly.
Even if discord is not visible to you,
face your sorrow sculpted in this portal.

ce que j'ai de moi,
c'est toi.
Garde mes jours pour sanctuaire.

viii

Mais toujours je refuserai
de croire ton amour sans limites
dans la dernière heure du soir
à l'idée d'un réveil
où je ne t'aurais jamais sentie
passés les tourments du rêve.

Mes yeux en sont à se plisser.
Je balbutie ton nom
à la lueur
du cillement

dernier.

Les Portes de Rodin

Ghiberti a pu faire un bronze du paradis
mais l'insondable se révèle davantage
dans cette embrasure miroir autant qu'elle fut plâtre.
Question : quels péchés soulèvent l'Enfer ?
Rien ne s'abîme sans mouvement inverse :
la ladroterie nous arrive en sainte profusion.
L'éruption d'ombres en naufrage spirituel est figée.
Les mythes bibliques prient dans leur chute.
Ébauche, comme l'est tout péché,
en vignettes de lamentation,
jamais la forme humaine n'a été si nue.
Jamais convictions n'ont été si fugaces.
Même si tu n'y distingues aucune discorde
affronte ta douleur en relief sur ce portail.



Last words on beauty

Beauty. Dare I again speak of beauty?
Of such a beauty which does tattoo eyes
and is of such cherish that purity
is never less than the whole of the heart.
Birthed and born about as symphony.
A sacrament possessed without burden.
This beauty, trembling for a higher art
needs not bridge from veiling to unveiling.
The sweet finality of surrender
constitutes clarity. But to speak of
such beauty is the difference between
dreaming and drowning when one is awake.
For you are of a beauty I cannot
Word. Just as there is no average sun.



Natalie Croiset, *Feuille*.
Dessin.

Dernières paroles sur la beauté

Beauté. Et j'ose encore parler de beauté ?
D'une beauté à vous en tatouer la pupille,
chérie au point que la pureté
ne le cède en rien à l'engouement absolu.
Accouchée, mise au monde en symphonie.
Sacrement en pleine et entière propriété.
Cette beauté qui frémit pour un art supérieur
passe sans pont du caché au montré.
La délicieuse finalité de l'abandon
est essence de clarté. Mais parler
d'une telle beauté c'est faire la différence
entre rêver et se noyer en plein jour :
pour ta beauté les mots me manquent.
Tout autant que 'banal' ne sied pas au soleil.

Traduction de Jean Migrenne.

- 157 -

* Dylan Garcia-Wahl, poète dans une vie antérieure, est un pseudonyme, comme l'indiquent le prénom et le premier élément du patronyme. On lui doit *All That Does Come of Madden'd Days*. Maryland : PublishAmerica, 2004, et *Becoming*. St. Paul, MN : Whistling Shade Press, 2010, d'où sont extraits les poèmes présentés. Une suite de seize sonnets appartenant au second recueil a été publiée en traduction dans *Le Frisson Esthétique* #12, 2012. Ses activités universitaires actuelles (sexologie), inhibent sa production littéraire, à son grand regret, nous avoue-t-il.

Les originaux sont reproduits avec la permission de l'auteur.

(Note du traducteur.)

2020



Natalie Croiset, *Sur la pointe des pieds*.



Entre Paris et Nantes....
Dans les grands lointains les éoliennes, insectes tournoyant, à trois élytres, volent sur place.
Intercesseurs incertains, entre ciel et terre, les nuages défilent, défient le soleil, se défont et fondent en averses intermittentes.
Le vert frais des champs au printemps alterne avec les terres noires labourées mais en jachère, transformant l'espace en un tissu largement rayé dont la bordure que tisse le passage d'un chemin forme la trame impeccable et solide.
Les fils de soie des filets d'eau accumulée dans le fond des sillons et qu'argente le soleil apporte sa note de fantaisie au tissu, ce petit rien qui le rend élégant, sans ostentation ni excès.
Ailleurs la bouclette de petits taillis lui laisse un côté rustique.
Il se double parfois de l'ombre soyeuse d'un nuage.
Des haies sinueuses ou rectilignes ornent l'étoffe de motifs géométriques.
Des restes de troncs coupés nouent ses fils.
La terre noire parfois se prend d'amarante et de violet comme saupoudrée de pouzzolane tamisée.
De jeunes pousses teintent d'ocre orangé la toile auparavant dénudée, en un lin à gros fils.
L'alternance de quelques parcelles plantées de vignes crée un écossais discret que borde le plumetis blanc d'une allée de poiriers en fleurs.
La navette des peupliers court et des boules de gui font des nœuds dans son bois.
La bure sombre s'égaye parfois du chintz fleuri d'un espace où alternent prés et jonquilles.
Les arbres projettent sur le ciel la broderie noire de leurs branches dépouillées, à dessin d'arabesques.
À l'approche de la Loire les levées de terre gaufrent le tissu d'épais plis.
Mares et parcelles inondées ont l'irisation d'une moire que galonnent des rus.
La nacre d'une flaque ferme de son bouton le col d'un champ ouvert.
Déployés au-dessus de ces espaces, les nuages sont de simples soupirs en ronds de fumée de cigare, de larges nids ronds où couvent les étoiles, ou des marbrures blanches incrustées du jade bleu du ciel.

- 159 -

Terre ensevelie dans la nuit de l'hiver,
Terre assoupie dans l'attente du jour,
Bleuie de froid, noircie de limon, blanchie de craie,
Renouvelée dans la pousse nouvelle,
Reverdissant du possible à venir,
Goulue de pluie et de soleil,
Grouillante des graines ensevelies dans leur lente ascension



De larves pulsées traçant leur chemin au travers de l'obscur, dans l'extraction douloureuse du carcan protecteur, vers la libération et la voix entendue d'un lendemain encore invisible.

Soudain, apparaît la Loire : vaguelettes et reflets du soleil encore bas lui font un dos écaillé de poisson géant.

Des barques la bordent, amarrées, grands oiseaux noirs posés entre deux migrations.

Sur le chemin de halage les cyclistes aperçus avancent avec des lenteurs de scarabées.

De longs bans de sable font affleurer leur laitance couleur d'ivoire.

Des arbres sont posés sur le fil du rasoir de la fine bande de terre émergée.

Le courant fait pencher les têtes des bouées qui semblent se noyer.

Au milieu du fleuve le glaci vert est rompu comme par l'œil d'un cyclone autour duquel remous, courants et chaos font la ronde.

Un étroit filet de terre avance un pas vers l'eau dont les rides s'embellissent sous la froissure du vent.

Puis la voie du train s'éloigne du fleuve.

Quelques cultures sous serre avancent leurs névés parallèles, ordonnés, ultime signal végétal avant la ville.



Natalie Croiset, *Mains*.

Sculpter

par Natalie Croiset

Sculpter : la sensation d'une nécessité de recréer la réalité pour en dévoiler toutes les vérités. Voir ce que les autres ne voient pas, oser en subir les atteintes, ressentir sans tricher et traduire sans complaisance l'émotion ; en voir se profiler, derrière un mouvement, une attitude, un geste, le pourquoi.

Sculpter, c'est se noyer dans la matière, la pétrir, la soumettre, en user avec le plaisir sensuel d'un enfant qui patauge dans la boue avec la fière indépendance de celui qui trouve.

Sculpter, c'est apprivoiser la vie.



Natalie Croiset, *L'adolescente*.

- 161 -

Numéro 11

2020

Claude Tournon, *Poursuite*, 2.
Eau-forte.



« *Dompter le temps* »



Claude Tournon, *Poursuite*, 3.
Eau-forte.



Une exposition consacrée à Claude Vigée fut organisée à l'automne 2019 à la médiathèque de Bischwiller, avec la précieuse participation d'Alfred Dott, qui a numérisé les photographies prises par le poète dans sa ville natale.

Le numéro de septembre de *Poésie/Première* consacre un dossier à Claude Vigée.

A eu lieu, à Strasbourg (Maison du Grand-Est) les 23 et 24 octobre 2019, un colloque international : « L'éclat et l'écart : En chemin avec les Juifs d'Alsace et de Lorraine », où une session fut consacrée aux écrivains et poètes, dont Claude Vigée : « Claude Vigée ou la valeur de la fidélité à l'origine » (par Anne Mounic).

Peut-être était présent, comme chaque année, au Salon de la Revue (Espace des Blancs-Manteaux, à Paris), les 11, 12 et 13 octobre 2019.



Sur la route de Soufflenheim à Schirrhofen, plants de tabac, bois, Forêt noire, Bischwiller et environs. Le 30 août 1953 (soir).
Photographie de Claude Vigée.

Ont contribué à ce numéro...

Muriel Baryosher-Chemouny, universitaire
Martine Blanché, enseignante et poète
Guy Braun, graveur
Beryl Cathelineau Villatte, poète
Natalie Croiset, sculpteur
Michael Edwards, poète,
de l'Académie française
Dylan Garcia-Wahl, poète
Ana-Maria Girleanu-Guichard, universitaire
Catherine Lanone, universitaire
Jean Migrenne, traducteur
Anne Mounic, universitaire, poète
Michel Murat, universitaire
Helmut Pillau, philosophe
Marc Porée, universitaire
Claude Tournon, graveur
Heidi Traendlin, spécialiste de poésie alsacienne
Claude Vigée, poète.
Dunstan Ward, poète

Président d'honneur : Claude Vigée

- 168 -

« Au jardin public du Ranelagh, le long des vieux immeubles de pierre grise datant de la Belle Epoque, le prunellier d'Asie en fleur, un bouquet de fiancée fait de neige légère, éclate dans le ciel d'un bleu profond, comme un feu d'artifice d'une blancheur éblouissante, jailli de l'humus obscur. Le tronc mince, noir et nu, de l'arbre aux mille étoiles dansantes se dresse, unique, parmi les chênes et les hêtres hivernaux encore dépouillés de leur feuillage, devant la haute grille rouillée qui interdit l'accès des joueurs de boules aux pelouses soignées des demeures privées.

Cet arbre printanier solitaire, qui n'est que floraison folle, sans feuilles ni bourgeons, n'est-ce pas Evelyne elle-même, un être de printemps, fait de primesaut et de lumière semée sans limites aux frontières terrestres, projeté tout entier vers le ciel qu'il serre dans ses bras ? »

L'ÉCLOSION DE L'ARBRE DE VIE

« Le désir accompli est un arbre de vie » (Proverbes XIII, 12)

Bureau : Jean-François Chiantaretto, Heidi Traendlin, Anne Mounic.

Comité scientifique : Claude Vigée, Claude Cazalé, Alfred Dott, Michèle Finck, Frédéric Hartweg, Andrée Lerousseau, Helmut Pillau, Anthony Rudolf.

Claude Vigée

Les sentiers de velours sous les pas de la nuit



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Les Cahiers de Peut-être.

Pluie de noix

Anthologie bilingue de poésie alsacienne



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Henri Meschonnic
Un coup de Bible dans la philosophie



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Claude Vigée

André Spire

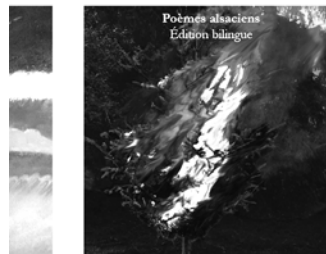
Mots et notes



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Le sentier du futur, qui mène à l'origine



Les Cahiers de Peut-être

Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée

Le prix au numéro et l'abonnement normal à la revue sont de 25 euros pour la France et 30 euros pour l'étranger. **Il est de 15 euros pour les membres de l'association résidant en France et 20 euros pour ceux qui résident à l'étranger**, pour tout exemplaire. Les numéros remis aux membres présents à l'assemblée le seront au tarif de 15 euros. Le Cahier de *Peut-être* n° 1 : Claude Vigée, *Les Sentiers de velours sous les pas de la nuit* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2010), ainsi que le Cahier n° 2 : André Spire, *Mots et notes* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2012) et le Cahier n° 3, *Pluie de noix : Petite anthologie bilingue de poésie alsacienne* (Chalifert : Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, 2014), coûte 15 euros et 10 euros pour les adhérents. Le Cahier n° 4, *Un coup de Bible dans la philosophie* d'Henri Meschonnic, coûte 20 euros et toujours 10 euros pour les adhérents. Le Cahier n° 5, *Le sentier du futur, qui mène à l'origine* de Claude Vigée,, coûte 20 euros et toujours 10 euros pour les adhérents.

La cotisation est obligatoire pour bénéficier de ces tarifs.

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____

Tél. : _____ Courriel : _____

Cotisation simple : 15 euros / Membre bienfaiteur : 40 euros (Rayer la mention inutile.)

L'abonnement à la revue s'ajoute à la cotisation. Je commande _____ exemplaire(s) des numéros _____ pour la somme de : _____ . Somme totale avec cotisation : _____ .

Je commande _____ exemplaires des *Sentiers de velours sous les pas de la nuit*.

Je commande _____ exemplaires de *Mots et notes*.

Je commande _____ exemplaires de *Pluie de noix*.

Je commande _____ exemplaires de *Un coup de Bible dans la philosophie*.

Je commande _____ exemplaires de *Le sentier du futur, qui mène à l'origine*.

À envoyer à l'adresse ci-dessous. Merci.

Chèque à l'ordre de l'Association. A l'étranger, virement bancaire : BNP Paribas Lagny-sur-Marne – IBAN : FR76 3000 4003 6400 0100 9547 314 – RIB : (banque) 30004 (agence) 00364 (compte) 00010095473 (clé) 14 – BIC : BNPAFRPPPAK

Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée c/o Anne Mounic
 47 bis, rue Charles Vaillant 77144 Chalifert – France



L'arbre et son échelle, par Alfred Dott.

<http://revuepeut-etre.fr>



Strasbourg. Vue du 2, quai Rouget-de l'Isle. Le 15 août 1953, jour de l'Assomption.
Photographie de Claude Vigée.

Cette revue a été achevée d'imprimer, en Garamond, en janvier 2020
sur les presses de l'Imprimerie Trèfle Communication – Le Révérend, Paris
pour le compte de l'Association des Amis de l'Œuvre de Claude Vigée
Numéro d'imprimeur :

Imprimé en France

Dépôt légal : janvier 2020

ISSN : 2105-7516 - ISBN : 978-2-9557029-3-2



Le symbolisme moderne est inséparable du nihilisme moderne, dont il accuse le progrès vers le désespoir et l'autodestruction. L'histoire de la poésie moderne en Occident est celle de ce progrès. Elle révèle les tactiques qu'emprunta le moi européen dans le but de le hâter, de l'enrayer, de le sublimer, ou de se distraire de ses tourments. Toutes sortes de réactions à l'expérience crucifiante du vide eurent lieu. Les énumérer en soulignant leurs rapports revient à distinguer les tendances majeures de la poésie occidentale, et à dégager l'unité d'intention profonde qui sous-tend leur apparent désordre.

Claude Vigée,
Introduction à *Révolte et louanges*. Paris : Corti, 1962, pp. 7-8.

Dans ce numéro :

Claude Vigée, Introduction à *Révolte et louanges*.

Hommage à Hélène Péras

Poètes en résistance contre l'hégémonie de la langue :
Jean-Paul de Dadelsen et Claude Vigée
par Helmut Pillau

Ovide et le poème-récit
par Michael Edwards,
de l'Académie française

Présence de la nuance
Dossier réuni par Marc Porée

Sommaire complet en pages 5 et 6.

25 € ISSN : 2105-7516
ISBN : 978-2-9557029-3-2

Couverture : Natalie Croiset, *Murmure*.
Ci-contre : Natalie Croiset, *Salimbanque*.