

Françoise Hán

FLORILÈGE

paru dans la

*RAL, M*

*Revue d'Art et de Littérature, Musique*

*n° 77*

*novembre 2011*

[www.lechasseurabstrait.com/revue](http://www.lechasseurabstrait.com/revue)

© Françoise Hán

## FRANÇOISE HÀN



Poète et critique littéraire.

Née à Paris en 1928, y vit de façon permanente depuis 1945. A longtemps travaillé dans l'édition scientifique.

*Il y a pourtant une soif qui s'éloigne  
dans l'inconnu des terres sans puits  
une lueur très longtemps sur l'horizon*

(Ne pensant à rien)

Collaboratrice de la revue *Europe* (Paris) et des *Lettres Françaises* (Paris). Membre du Comité de rédaction de *La Traductière*, revue du Festival franco-anglais de poésie (Paris) et d'*Osiris*, revue multilingue de poésie (Old Deerfield, Mass., États-Unis).

Photo © Ambre Nolen

## Bibliographie

**Premier recueil publié en 1956** : *Cité des hommes*, Seghers, Paris.

Depuis lors, une vingtaine de recueils, plus des éditions à tirage limité et des poèmes-collages muraux. Principaux titres en librairie :

— chez Rougerie, F 87330 Mortemart : *Une fête, même au creux du sombre*, 1997.

— chez Cadex, F 30190 Sainte Anastasie : *Profondeur du champ de vol*, avec des graphismes de Rodolphe Perret, 1994 – *L'évolution des paysages*, avec des monotypes de Marie Alloy, 2000.

— chez Jacques Brémond Editeur, F 30210 Remoulins : *Cherchant à dire l'absence*, 1994, 1996 – *Lettre avec un fragment de bleu*, 1996 – *L'unité ou la déchirure*, 1999. *Ne pensant à rien*, 2002, avec des encres de Jean-Michel Marchetti – *Une feuille rouge*, 2004, interventions graphiques de Jean-Michel Marchetti, tirage limité – *Un été sans fin*, 2008 – *Le double remonté du puits* (2011).

## Consulter

Serge Brindeau *La poésie contemporaine de langue française*, Paris, 1973 – *Poésie I*, n° 135, 1987 – Robert Sabatier *Histoire de la poésie française*, XXe siècle, tome III, Paris 1988 – Fabio Doplicher *Antologia Europea*, Avezzano (Italie), 1991 – Katharina M. Wilson *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, New York & Londres, 1991 – Jean Orizet *La poésie contemporaine de langue française*, II, Paris, 1992 – Rüdiger Fischer *La Fête de la Vie / Das Fest des Lebens*, III, Rimbach (Allemagne), 1993 – Michael Bishop *Contemporary French Women Poets*, vol. II, Amsterdam & Atlanta, 1995 et *Women's Poetry in France, 1965-1995*, 1998, Winston- Salem, N.C. – Jean-Baptiste Para *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, tome II, (Poésie Gallimard) Paris 2000. John C. Stout *L'énigme-poésie – Entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam – New-York, 2010. Et aussi : <http://www.festrad.com> – <http://guyallix.art.officelive.com/default.aspx> – <http://poezibao.com>

et dans la *RAL,M*

[francoise-han.ral-m.com](http://francoise-han.ral-m.com)

# FLORILÈGE

proposé par Françoise Hân

## I

### essais

**Verlaine pendant la Commune**, *Europe* n° 545-546, sept.oct. 1974

**Devant l'idéogramme**, *Corps écrit*, n° 25, mars 1988

**Mes mains se sont promis de ne pas tenir**, *Europe* n° 719, mars 1989

**Œuvres-témoignages : que veulent-elles de nous ?** *Les Lettres Françaises*, septembre 2007

**D'où venons nous ?** *Un livre*, Librairie Olympique Bordeaux , 2009

## II

### poèmes

**La danse du taureau au fond de la mort**, *Poésie présente* XII-XIII, 1974

**Cherchant à dire l'absence**, extrait non paginé, Éditions Jacques Brémond, 1994

**Profondeur du champ de vol**, pages 7-9, Cadex éditions, 1994

**Lettre avec un fragment de bleu**, extrait non paginé, Éditions Jacques Brémond, 1996

**L'Unité ou la déchirure**, extrait non paginé, Éditions Jacques Brémond, 1999

**L'Évolution des paysages**, pages 34-35, Cadex éditions, 2000

**Ne pensant à rien**, extrait non paginé, Éditions Jacques Brémond, 2002

**Une feuille rouge**, poème 3, Éditions Jacques Brémond, 2003

**Figures du double** (extrait), *Rehauts* n° 19, 2007

**Effractions** (extrait), *Confluences poétiques* n° 2, 2007

**Un été sans fin**, deuxième poème, Éditions Jacques Brémond, 2008

**Chocs obscurs** (extrait), *Osiris* n° 72, 2011

**Le double remonté du puits**, extrait non paginé, Éditions Jacques Brémond, 2011

**Une main dans la neige**, inédit



# I

## VERLAINE PENDANT LA COMMUNE

La Commune interrompt le temps bourgeois, son déroulement linéaire, sa logique de l'essor industriel. Elle inverse les fêtes impériales enfermées aux Tuileries en une multitude de fêtes des pauvres qui se déroulent dans les rues, en bals, en Comités qui animent simultanément les quartiers de Paris.

A ces fêtes qui oublient la fameuse pièce-de-cent-sous, à ces comités qui prennent en charge l'organisation du nouveau mode d'existence, bien peu de poètes participent. Du moins parmi ceux dont les manuels de littérature conservent les noms. Car une foule de chansons célèbrent le renversement de la richesse plantureuse, l'avènement d'un monde où se réalisent les rêves des travailleurs. Là aussi, c'est la poésie officielle qui se tait, la rue qui multiplie la parole. De la grande démission où s'engloutissent pêle-mêle un Gautier, un Flaubert, un Leconte de Lisle ou un Barbey d'Aurevilly, sans parler des autres, ne réchappent que deux noms : Rimbaud, Verlaine. Et Victor Hugo qui, sans avoir rien compris à la Commune, prend parti au moment de la répression, par générosité, pour les victimes. Il y a aussi bien sûr, Jules Vallès. Mais lui n'a pas à se reconnaître dans la Commune : il est de ceux par qui elle advient.



Rimbaud : disjoint de Paris qu'il a dû quitter juste avant l'éclosion de mars, il redécouvre la mission si longtemps oubliée du poète : « Il faut se faire voyant... ». Lui a vu la Commune, avec ce regard qui ne se fixe pas seulement sur l'instant présent mais qui projette l'événement dans les temps à venir.

Et Verlaine ? Il n'a pas écrit de grand poème sur la Commune. Il était, lui, à Paris. Engagé dans la garde nationale au début du siège, il s'en était retiré après quelques mois d'oisiveté et une bronchite. Mais la Commune le trouva tout prêt à se rallier à elle : « J'avais, dès l'abord, aimé, compris, croyais-je, en tout cas bien sympathisé avec cette révolution à la fois pacifique et redoutablement conforme au si vrai *Si vis pacem para bellum*, avec ce manifeste anonyme, à force de noms obscurs et volontairement modestes, sous la simple rubrique de Comité Central qui, ainsi que caractérisaient son allure du début des vers de moi, dont le premier seul m'est resté en tête

### *Sans déclamation et sans logomachie*

avait tout bonnement posé, d'aplomb et net et bien, la question politique intérieure et indiqué d'un trait parfait le futur problème social à résoudre illico, fût-ce par les armes... Les choses s'étaient gâtées depuis... N'importe ! Le mot, alors magique pour mon esprit tout imbu d'hébertisme pittoresque, m'avait séduit comme m'avait convaincu la si claire et bien manifeste expansion du 18 mars. »

Ce n'était pas une révélation. Verlaine était depuis longtemps opposant à l'Empire. Tout jeune il avait écrit des vers à la mémoire des insurgés massacrés sous la Monarchie de juillet. En 1867-1868, il avait collaboré d'une plume très satirique au *Hanneton* d'Eugène Vermersch. Parmi ses amis : Raoul Rigault,

Jules Louis Andrieu, Léo Meilliet, tous Communards. En saluant la Commune, il s'est continué.

Depuis 1864, il était expéditionnaire à l'Hôtel de Ville. Quand Thiers donna l'ordre aux fonctionnaires de se replier à Versailles, il ne suivit pas. Il fut nommé Chef du Bureau de la Presse et demeura à l'Hôtel de Ville jusqu'à la fin. Quand on veut savoir quel fut exactement son rôle, on rencontre certaines difficultés. Dont celle-ci, majeure : le 24 mai, l'Hôtel de Ville a brûlé, avec lui les archives, toutes traces de l'activité de Verlaine, y compris d'ailleurs les poèmes restés dans son bureau. Il faut donc s'en rapporter aux témoignages, ceux de Verlaine et ceux de ses contemporains, en n'oubliant pas qu'ils ont été rédigés après que *l'idée du déluge se fût rassise*, quand il s'agissait de réintégrer le système de valeurs morales de la bourgeoisie afin d'y survivre.

Après la victoire de Thiers, Verlaine se cache à la campagne, dans sa famille. Il craint, et ses amis partagent ses craintes, d'être poursuivi. Il pourra toutefois rentrer à Paris à la fin de l'été, sans être inquiété.

En 1882, Verlaine sans ressource demande à être réintégré à l'Hôtel de Ville. Les directeurs du personnel et des cabinets préfectoraux s'y opposent. Motifs : la Commune, le divorce, la prison.

En 1886, Verlaine écrit une grande *Ballade en l'honneur de Louise Michel*. A travers tous les aléas de son existence, il ne s'est pas renié.

Mais quand Jean-Pierre Chabrol, dans son enthousiaste préface à l'anthologie de Maurice Choury *Les Poètes de la Commune*, écrit : « Et qui sera ministre de l'Information ? — Ver-

laine » il va assurément un peu loin.

Voici très précisément ce que Verlaine lui-même a dit dans ses *Confessions* publiées en 1895 :

« Mes occupations consistaient à parcourir les journaux et à en signaler les articles favorables ou hostiles à la Commune. [...] A vrai dire, après avoir gardé mon humble emploi de rédacteur à l'ordonnancement, j'avais accepté la sinécure, à défaut d'aucun ordonnancement possible dans une telle administration succédant à plus de six mois d'une administration presque « aussi pire », la sinécure, comme qui dirait l'honorariat de la fonction de « chef du bureau de la presse » dont le titulaire, plus tard fortement condamné par les conseils de guerre, existait, *absolument*, au ci-devant ex-ministère de l'Intérieur. J'étais resté dans ma pièce d'autrefois où il y avait place pour deux, et écrit sur la porte aux vitres dépolies depuis des temps immémoriaux « Le public n'entre pas ici ».

On voit que Verlaine a grand soin alors de minimiser sa participation à la Commune. Edmond Lepelletier, lui, y va carrément quand il s'agit de présenter un Verlaine « innocent » :

« L'ennui de quitter Paris, pour camper dans une ville encombrée de militaires et de fonctionnaires, et quelques amitiés parmi les chefs du mouvement, notamment celle de Raoul Rigault, un camarade très antérieur à la politique, d'Andrieu, le fils d'un répétiteur de latin que j'avais eu, de Léo Meilliet, le décidèrent à rester. Sa femme, d'ailleurs, ne voulait pas laisser ses parents, et il aurait fallu emmener Madame Verlaine mère. Tous ces liens combinés l'attachèrent à Paris. L'Hôtel de Ville n'avait pas bougé. Il y retourna avec la docilité de l'habitude. Il

subissait l'attraction machinale de l'employé, qui va à son bureau avec une régularité automatique. Il revint donc s'asseoir, sur sa chaise coutumière, dans la pièce où il avait sa place marquée. Il fonctionnait, comme si rien ne s'était accompli, dans le va-et-vient régulier du ressort administratif. Il était dans la logique bureaucratique. Un employé ne doit connaître que le local où il a son siège assigné, son écritoire, ses registres. Au symbolique rond-de-cuir n'est-il pas attaché, comme le serf à la glèbe de jadis ? L'employé Verlaine était présent, il donnait le bon exemple, on ne pouvait le renvoyer. Pour l'utiliser, on le désigna pour le bureau de la presse. Sa qualité d'homme de lettres suffit à le faire choisir pour cet emploi, qui consistait dans la lecture et la coupure des journaux... Verlaine n'a jamais eu le titre, comme on l'a dit, de directeur ni même de chef du bureau de la presse. On n'eût pas manqué, si le fait avait été exact, de l'inculper pour usurpation de fonction. » (*Paul Verlaine. Sa vie, son oeuvre.* Mercure de France, 1907).

Le ton nous paraît ridicule et odieux. Mais Lepelletier est un ami de Verlaine et un partisan de la Commune. (Arrêté par les Versaillais, il s'en tira avec un mois de prison). Il veut à tout prix réhabiliter Verlaine en le montrant respectueux de l'Ordre. Il s'évertue de même à démontrer que l'amitié de Verlaine avec Rimbaud n'eût rien de charnel. Après la fulgurante parenthèse de la Commune, l'ordre bourgeois est revenu. Et de bons écrivains expliquent, en des romans édifiants, que les Communards avaient tous les vices et les Versaillais toutes les vertus. Les révolutionnaires dénie à la bourgeoisie le droit de se réclamer de ses propres valeurs morales, mais ne cherchent pas à en fonder d'autres : ils les revendiquent pour eux-mêmes. Il fallait être Rimbaud pour s'écrier : « L'Ordre est vaincu ».

Aujourd'hui, les biographes de Verlaine traitent en quelques mots la question de son activité pendant la Commune, ce qui

s'explique par le manque de documents et par le rôle effectivement minime que, sauf révélations, il semble avoir tenu. Voici ce qu'on peut lire dans les ouvrages les plus répandus :

« Lorsque Thiers ordonna aux fonctionnaires de rejoindre les Versaillais ou du moins d'arrêter leurs services, Verlaine ne tint pas compte de cet ordre extravagant. Il continua d'aller à l'Hôtel de Ville. On sait mal les fonctions qu'il y remplit. On dit communément que son rôle se bornait à lire chaque jour les journaux et à relever les articles les plus intéressants. Mais Delahaye, qui reçut ses confidences, lui attribue des fonctions plus actives. Il épluchait férocement les journaux, écrit-il, il signalait ceux d'entre eux qui marquaient un mauvais esprit et les faisait supprimer avec délices. A première vue, ce récit est vraisemblable. Mais il convient d'observer que le 12 août 1873, lorsqu'il fut demandé un rapport sur la participation de Verlaine à la Commune, la réponse fut : recherches infructueuses. » (A. Adam : *Verlaine*. Hatier, 1961). C'est la notice la plus complète sur ce sujet.

« Chef du Bureau de la Presse durant le siège de Paris et la Commune, Verlaine s'était caché dans sa famille dès la victoire de Thiers. » (J.H. Bornecque : *Verlaine par lui-même*. Le Seuil, 1967). Il n'est pas exact que Verlaine ait tenu ce poste déjà pendant le siège.

« Pendant la Commune, chaleureusement recommandé par ses amis Raoul Rigault, Delescluze, Andrieu et Edmond Lepelletier, Communards notoires, le petit commis-rédacteur est bombardé chef du bureau de presse de l'Hôtel de Ville. » (M. Choury : *Les Poètes de la Commune*, Seghers, 1970).

« Quant à Verlaine, on sait comment, resté à son poste de l'Hôtel de Ville et promu chef du service de la presse pendant la Commune, il fut révoqué le 11 juillet et craignit des pour-

suites. » (M. Décaudin in *La guerre de 1870 et la Commune*, Armand Colin, 1972).

« Sous la Commune, il est nommé chef du bureau de presse de l'Hôtel de Ville. Après la semaine sanglante, il va se cacher dans le Pas-de-Calais, chez un oncle. » (B. Noël : *Dictionnaire de la Commune*, Fernand Hazan, 1971).

« Ensuite Verlaine, gagné comme la plupart de ses amis aux idées de la Commune, se compromit assez pour perdre son emploi à l'Hôtel de Ville. » (Ed. Bicher : *Verlaine. Œuvres poétiques*. Bordas, 1967).

« A l'Hôtel de Ville, il exerça les fonctions de chef du bureau de la Presse et, à ce titre, il censurait les journaux. ». (J. Bicher : *Paul Verlaine*, Seghers, 1972). Censurait ?

« Le 18 mars 1971, il avait assisté au milieu de la ville en révolution aux obsèques de Charles Hugo et avait été nommé, aussitôt la Commune proclamée, chef du bureau de presse de l'Hôtel de Ville. » (G. Soria : *Grande Histoire de la Commune*, Livre Club Diderot, 1971.)

Nous nous rendons mal compte, peut-être, de ce qu'impliquait le simple fait de n'avoir pas rallié Versailles. Il fallait fort peu de chose, après mai 71, pour être fusillé ou déporté. Du fait que Verlaine a échappé à la répression, nous pouvons sans doute conclure qu'il n'avait commis aucune action éclatante. Il avait seulement servi la Commune dans ce qui fut son lieu même, cet Hôtel de Ville devant lequel elle avait été proclamée, où son Conseil s'était installé, cette « maison du peuple » que les représentants du peuple incendièrent quand tout fut fini.

Qu'il ait ou non « épluché féroce­ment les journaux », Ver­laine ne dut pas avoir grande influence sur la liberté de la presse. Il nous paraît surprenant au­jourd'hui que les journaux versaillais aient pu être vendus à Paris, que les feuilles interdites aient pu reparaître sous un autre nom avec la même équipe rédaction­nelle. Que plusieurs élus du 22 mars se soient élevés contre la suppression des journaux qui s'étaient montrés hostiles aux élec­tions. Et que le J.O. ait espéré « que les journaux se feraient un devoir de respecter la justice, la vérité, la république ». C'est que la Commune croyait à la liberté d'expression comme à toutes les libertés.

Verlaine ? Il n'avait rien d'héroïque. Mais que l'on pense à tous les autres, qu'il avait fréquentés et qui feignaient, comme Leconte de Lisle, de s'étonner « qu'il n'eût pas encore été guillo­tiné » — ces autres pour qui les Communards étaient des enra­gés (A. Daudet), des brutes obtuses (M. du Camp), de sanglants imbéciles (Flaubert). Verlaine, du moins, n'a pas jeté son titre de poète aux pieds de Monsieur Thiers.

(revue EUROPE, septembre-octobre 1974 - Verlaine)

## DEVANT L'IDÉOGRAMME

Le caractère *bouche* devant le caractère *porte* : interroger.

Derrière la porte, il y a le blanc de la page, le vide où les énergies circulent. La bouche encadre un vide plus petit.

Comme une tentative de prononcer en une seule syllabe le fond de l'univers.

Pathétique, car un signe fermé ne peut dire le Tout. Autre est le UN, la première des deux cent quatorze clés, trajet le plus simple du pinceau : un trait horizontal, séparation et union du ciel et de la terre.

Ce que la bouche émet, peut-il être autre que questionnement ?

La porte est faite de deux battants légèrement disjoints. La question la traverse, poursuit sa course mais non plus solitaire : entraînée dans le réseau de questions qui tissent l'univers et toujours s'accroît.



Devant la porte, le frisson, le désir dans l'interrogation. Mais non le désespoir, à cause de cette communication de l'homme avec le monde.

Sans doute pourrait-on traduire dans un seul caractère l'admirable « Frappe, frappe à jamais dans le leurre du seuil » d'Yves Bonnefoy. Mais peut-être aussi ne le pourrait-on pas, parce que la séparation ici exprimée est étrangère au chinois. Il lui faudrait noter une absolue brisure : son écriture n'est pas faite pour cela.

L'idéogramme est la trace d'un mouvement qui s'inscrit dans le mouvement de l'univers.

Tous les caractères chinois ne sont pas des idéogrammes. Beaucoup sont des signes phonétiques, ou des composés de nature double.

Certains retiennent un peu de la figuration des anciens pictogrammes. Pas si naïve, déjà. Sait-on, par exemple, que le soleil était représenté par un cercle avec un point au centre ? Non la couronne de rayons de nos dessins enfantins. D'autres sont tout abstraction, symboles purs, comme le quadrilatère traversé d'un trait vertical qui signifie le milieu, donc la Chine.

Dans le caractère composé, mot d'une seule syllabe selon l'oreille, l'œil saisit ensemble le sens courant, l'étymologie, et des allusions aux ramifications lointaines.

L'élément *homo* habite le caractère *arbre*. Dans *repos*, l'homme est adossé à l'arbre. Le Chinois n'ambitionne pas de devenir « maître et possesseur de la nature ». Il pénètre dans l'arbre, en ressort, s'y appuie, avec le plus grand naturel.

Le mot *clair* montrait autrefois la lune au travers de la fenêtre, douce image de nuit transparente épandue dans la chambre. L'écriture en se déformant a changé le mot de registre, il est devenu « soleil-lune », conjonction des deux astres qui, dans les mythologies occidentales, forment le couple frappé d'interdit du frère et de la sœur.

Dans le signe phonétique, la valeur sémantique se tient en retrait derrière l'usage, mais présente, prête au jaillissement. L'idéogramme est la source : miroir et résurgence.

Claudiel, ou l'aveuglement de la jalousie : s'évertuer à trouver dans l'alphabet latin des images, et dans le vocabulaire français des idéogrammes.

Antoine Court de Gébelin, lui aussi, mais avec une naïveté touchante, une application de savant du XVII<sup>e</sup> siècle : établir des correspondances entre lettres latines et caractères chinois, par l'intermédiaire de l'objet représenté.

Un regard sans préjugés : celui d'Ernest Fenollosa. Il met en lumière les ressources poétiques de l'écriture chinoise. Comme philologue, peut-être a-t-il eu quelques torts, mais ses idées sont les semences qui, jetées à pleines mains par Ezra Pound, ont enrichi la poésie de langue anglaise au premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Certains poèmes de William Carlos Williams sont, par leur forme typographique et dans leur concision, des idéogrammes. Pound, lui, préfère clouter de vrais caractères chinois les *Cantos* d'inspiration confucéenne.

Multiples depuis le symbolisme et le futurisme, les tentatives de dynamisation visuelle de l'écriture ne se font pas toutes à l'imitation de l'Extrême-Orient. Même si Apollinaire a laissé des notes de carnet sur l'écriture chinoise, les *Calligrammes* ont des

ancêtres en Occident et, surtout, ils sont tournés vers le cubisme et tendus vers l'innovation. Les logogrammes de Christian Dotremont ont le charme de l'écriture d'herbe mais, sans nul référent, ils ne livrent leur signification que dans la légende qui les accompagne. Roland Barthes, avec les graphies, revendique l'absence de message afin d'atteindre à une idée pure de l'écriture.

Sous des cieux barbares, là où il n'y a pas de peintre-poète-calligraphe, des artistes comme Nam June Paik recourent à l'audio-visuel le plus sophistiqué pour tenter de susciter cette union entre les êtres et les choses que réalise, d'un trait d'encre, le pinceau.

Dans la distance qui toujours sépare l'homme de son langage, l'idéogramme est un dévoilement.

*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est l'imminence d'un dévoilement, indéfiniment retenu.

De jeu d'épreuves en jeu d'épreuves — quatorze au moins — Mallarmé déplace la typographie, ne se résout pas à laisser paraître l'ouvrage. Il a pourtant vaincu la malédiction des écritures phonétiques. La phrase, noyau jadis insécable, se fissionne, irradie. Si les particules disséminées parviennent à l'ultime coïncidence forme/contenu, la pensée se sera identifiée au cosmos.

Aux confins du langage, le *Coup de dés* marque les limites au-delà desquelles s'étend l'illisible, tombent les fragments du *Livre* retourné au silence.

Le poète chinois juxtapose en ensembles signifiants les caractères, symboles où l'idée abstraite se manifeste. Entre eux, la syntaxe absente laisse place au vide, à la circulation d'énergies latentes. Une association heureuse rend visibles les rapports entre les choses, le jeu des forces qui régissent le monde.

La fable établit d'emblée l'union de l'homme et de la Création dans l'écriture : ses premiers signes furent les étoiles au ciel, les empreintes au sol de pattes d'oiseaux, traces de l'activité de la Puissance de Vie recueillies par le pinceau de Ts'ang Kie.

L'idéogramme a commerce avec les mythes.

Tout ce que la Chine avait à transmettre à un poète d'Occident, Segalen l'a obtenu d'elle dans un contact profond, un contact d'amant.

Il a parcouru son étendue, cartographié ses montagnes et ses rivières, cherché les débris de la grande statuaire enfouis dans le loess, étudié l'histoire. Il a, tout d'abord, appris la langue et l'écriture.

Il n'a pas pillé celle-ci pour y prélever de vains ornements. Les caractères longuement interrogés s'effacent des manuscrits. Présents dans un seul livre, *Stèles*, ils s'y insèrent à des places réservées : couverture, titres, exergues — portail et solives d'une autre demeure des poèmes.

*Stèles, Peintures*, ne sont ni des traductions (!), ni les produits d'un exotisme facile. C'est la transmutation des pensées de Segalen dans le creuset de formes par lui-même inventées à partir de manifestations de la civilisation chinoise. Ce qui montre qu'il en avait une connaissance intime, c'est que la transmutation a réussi.

Lorsqu'il parle du caractère *milieu*, il songe à sa propre vie intérieure : « Le trait vertical, flèche lancée traversant la cible. Le pinceau, cible franchie, a eu ce frémissement qui a donné les rayures inférieures, puis a conclu dans un appuyé énergique. »

Davantage que dans la transcription phonétique de son nom, qui l'affublait d'une Orchidée du Pavillon des Vierges, Segalen est ici.

Dans cet idéogramme qui signifie : milieu, centre, Chine.

« Dans l'origine, les caractères chinois étoient, comme ceux des Egyptiens, autant d'images qui représentoient les objets mêmes qu'on vouloit exprimer; et c'est ce qui a porté plusieurs savans hommes à soupçonner que les Chinois tiroient leur origine des Egyptiens, ou que ces derniers venoient des premiers, et que leur écriture ne devait point être différente »<sup>1</sup>.

Le Chinois a le génie du signe. A côté de l'écriture chinoise, l'écriture égyptienne est bestiale, elle est surtout bête »<sup>2</sup>.

Certains linguistes ont cru que si les Chinois n'écrivaient pas phonétiquement, c'est parce qu'ils n'étaient pas assez intelligents pour composer un système phonétique complet, rien n'est plus inexact »<sup>3</sup>.

Ce fantasme de toute-puissance a tué l'évolution des idéogrammes vers les phonogrammes, car la torture rituelle de la calligraphie ouvre l'ascension initiatique où se gagne la langue de la mère »<sup>4</sup>.

Le langage écrit a ses racines, j'appelle ainsi les figures primitives au moyen desquelles, en les combinant, on arrive à représenter tous les objets et, par analogie, toutes les idées abstraites que réclame l'état actuel des intelligences. Ces racines, ces *lettres mères* (comme disent les Chinois), sont en fort petit nombre par rapport aux signes secondaires qu'elles engendrent »<sup>5</sup>.

« On peut donc voir dans le caractère chinois un être schéma-

tique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie »<sup>8</sup>.

Ce qui, paraissant gribouillis, fut comparé à des passages d'insectes, à d'inconsistantes traces de pattes d'oiseaux dans le sable, continue de porter, inchangée, toujours lisible, compréhensible, efficace, la langue chinoise, la plus vieille langue vivante du monde ».

Un Chinois reconnaît un étranger à son écriture, aussi : à ce tracé grêle et tremblant, qui ne crée aucune présence, ni aucun vide.

Traits sans épaisseur et sans mémoire, sans haine et sans ciel »<sup>8</sup>.

Sans doute est-ce l'usage des caractères idéographiques qui nous a empêchés de séparer les idées, comme vous l'avez fait, de cette sensibilité plastique qui pour nous s'attache toujours à elles. Notre peinture, lorsqu'elle est belle, n'imité pas, ne représente pas : elle signifie »<sup>9</sup>.

« Quand ils restent solitaires, leur sens n'est pas un, mais complexe comme leur histoire. Quand, enchaînés par la logique du discours, ils pendent les uns aux autres, se superposent et empruntent leur valeur à ceci qu'ils sont là et non pas ici, à ce fait que l'un engendré par l'autre le précède ou le suit, alors ils forment une trame soudaine figée pour l'artiste lui-même, et qui n'est plus pensée dans un cerveau, mais pensée dans la pierre où ils sont entés (...) ils n'expriment pas; ils signifient; ils sont »<sup>10</sup>.

« Dans la rêverie en miroir de l'Occident poétique, se glisse l'espoir insensé : un geste peut-être habite cette écriture, capable d'arrêter la force, la raison ou la mort »<sup>11</sup>.

« La langue chinoise, pour les Chinois aussi, est de l'essentiel traduit »<sup>12</sup>.

Jailli du pinceau et projeté dans l'espace, l'idéogramme s'y déploie, tel un danseur, dans un merveilleux équilibre. La calligraphie s'écrivant est une chorégraphie, l'encre dans son élan ou sa retombée unit à chaque trace la terre et le ciel. Mais tandis que la danse se déroule dans le temps et s'efface, que chaque mouvement est annulation de celui qui précède et attende du suivant, la calligraphie demeure, comme si les dieux avaient daigné ne pas reprendre.

Les signes sont là depuis trois mille ans, gardant l'image de ce que fut alors le rapport de l'homme au monde, mais le calligraphe confronte en eux sa vision à celle de la tradition, leur imprime sa personnalité et son humeur, y projette la vibration de son corps.

Où va le corps de la Chine ? La pluralité des parlers sur l'immensité du territoire trouve son unité dans l'écriture. Elle a tenu en échec jusqu'ici la tentation de l'Occident : substituer à l'idéogramme un instrument scriptural peu encombrant, d'apprentissage rapide, et propre à la pensée analytique.

En échange, perdre le pouvoir de saisir le réel à travers les signes. Oublier le soleil qui se levait derrière les arbres à l'aube de l'écriture.

S'en remettre à la phrase linéaire qui gomme le passé, se hâte vers le futur, et jamais ne s'ouvre dans le présent.

Réduire la communication à une succession d'instant d'entrée et de sortie.

Cela vaut encore mieux, dira-t-on, que l'analphabétisme. Le caractère aux branches délicates et compliquées a grandi au jardin des lettrés.

Le monde chancelle, dira-t-on encore, et vous voudriez le soutenir d'un idéogramme !

Le monde chancelle, et le caractère *bouche* devant le caractère *porte* interroge la rupture d'un espace où la poésie n'est plus un mode d'être.

#### Notes

1. Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie*.
2. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Gallimard, 1945.
3. H. G. Creel, *La naissance de la Chine*, Payot, 1939.
4. Sandra Palmer, *Chine. Mirage d'une éternité*, Mengès, 1984.
5. Old Nick, *La Chine ouverte*, Paris, 1845.
6. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, Gallimard.
7. Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, 1975.
8. Gérard Macé, *Leçon de chinois*, Fata Morgana, 1981.
9. André Malraux, *La tentation de l'Occident*, Grasset, 1926.
10. Victor Segalen, *Briques et tuiles*, Fata Morgana, 1975.
11. Eliane Formentelli, Rêver l'idéogramme : Mallarmé, Segalen, Michaux, Macé, in *Ecritures*, Le Sycomore, 1982.
12. Armand Robin, *L'homme sans nouvelle*, Le Temps qu'il fait, 1981.

(Corps écrits, n° 25, mars 1988)



## MES MAINS SE SONT PROMIS DE NE PAS TENIR

*Car ceci est faite, si quelque chose est faite :  
la liberté de l'être aimé, ne pas l'accroître  
de toute la liberté que l'on porte en soi.  
Quand nous aimons, il nous appartient seulement  
de nous détacher; car se tenir  
est facile et n'a pas besoin d'être appris.*

Méditation-dialogue avec un fantôme inapaisé. Etonnement d'abord de le voir venir, inquiet et requérant, vers lui, Rilke ; qui a coutume d'entretenir avec ses morts des relations sereines. « Elle est la seule morte qui me dérange » a-t-il confié à Katharina Kippenberg. Il ne sait pas, au début du poème, ce qui lui est demandé ; il offre de l'aller quérir à travers temps et lieux.

Puis plainte et réquisitoire contre l'homme qui se croit un droit de possession sur la femme ; qui a substitué en celle-ci, peintre fortement habitée par son art, la mort étrangère des accouchées, à sa liberté de créer et de grandir dans son œuvre vers une mort qui lui appartînt.

Enfin, *requiem in pace*, en même temps prière à la morte de l'aider « comme parfois m'aide le plus lointain : en moi ». Le voici donc, au terme de cet ample poème, qui se charge d'accomplir dans son œuvre propre l'œuvre à jamais ouverte sur le futur de Paula Modersohn-Becker.

Femme du peintre Otto Modersohn<sup>2</sup>, morte à trente et un ans d'avoir mis au monde son premier enfant, elle est le précurseur des expressionnistes et du *Blaue Ritter*. En mai 1906, elle avait fait de Rilke un portrait dont un biographe du poète écrit : « Il fait voir par avance un Rilke qui n'existe pas encore, qui n'existera qu'une vingtaine d'années plus tard, le poète des *Elégies* et des *Sonnets à Orphée*. »<sup>3</sup> On peut dire cela aussi du *Requiem*. Le portrait et le poème sont la preuve que Paula Becker et Rilke cherchent leurs chemins dans la même contrée, sous le même ciel d'évidence de la peinture de Cézanne. Lors de la grande rétrospective du peintre au Salon d'Automne 1907, Rilke écrit à sa femme : « Auparavant, on a peint ; ici, j'aime ceci : au lieu de peindre, voici ce qui est. » Et dans le *Requiem* : « Cela ne disait pas : c'est moi, mais bien : cela est. »

Montrer les choses, « peser le poids des fruits avec des couleurs », se voir soi-même tel qu'une chose en l'univers : dans les derniers temps, la peinture de Paula Becker se rapproche de celle de Gauguin. De ce mouvement vers la simplicité et la liberté, de cette tâche vraiment sienne, Paula Becker a été détournée, mortellement. Cette mort n'était pas un accomplissement, mais une brutalité subie. Le dur réquisitoire ne vise pas nommément l'époux, le « peintre distingué », un homme pareil aux autres :

*Maintenant j'accuse  
non celui-là qui t'a retirée hors de toi  
(je ne le reconnais pas, il est comme tous les autres)*

*mais je les accuse tous en lui : l'homme  
 (...)  
 Où est l'homme qui a le droit de posséder ?*

De fait, Otto Modersohn n'était pas une brute. Sa correspondance et son journal montrent qu'il admettait que Paula ait besoin de liberté pour créer. Cependant, leurs conceptions artistiques, en harmonie au temps de leurs fiançailles à Worpswede, avaient divergé au point qu'en 1906, Paula envisageait une séparation. *Le coupable Dieu-Fleuve* du sang devait conduire son mari à lui imposer une grossesse si contraire à sa nature qu'elle brisa son corps. « Elle n'était pas faite pour la maternité », a-t-il écrit plus tard. « A Paris, au cours de la dernière année, bien qu'elle soit enceinte, elle quittait à peine l'atelier, et ne sortait que le soir pour dîner. Je voulus l'en empêcher, car cela me semblait au-dessus de ses forces, mais elle refusa en disant qu'il lui fallait employer le temps peut-être bref qui lui restait à vivre. » (Lettre à Gustav Pauli).

De ce pressentiment, Rilke a fait une acceptation résignée :

*Et tu les mangeas, les graines de ta mort  
 comme toutes les autres, tu mangeas ses graines  
 et tu avais en toi un arrière goût de douceur  
 que tu n'avais pas voulu...*

Le cas de Paula Becker est atypique parmi les figures féminines chères à Rilke : elle n'entre ni dans la catégorie des grandes amoureuses, une Louise Labé, une Gaspara Stampa, une Mariana Alcoforado<sup>4</sup>, ni dans celle des jeunes filles auxquelles la *Troisième Elégie* demande de rassurer l'homme par le spectacle de leurs tâches quotidiennes. Le discours de Rilke à son égard entrelace deux thèmes : femme, elle est l'autre d'un soi masculin (dont il se démarque) :

*Qui peut posséder ce qui soi-même ne se tient pas  
qui de temps à autre se saisit de soi avec bonheur  
et se relance comme un enfant la balle*

peintre, elle s'identifie à lui et leur commun dilemme, la « vieille inimitié entre la vie et le grand travail », efface la femme (qu'il avait jadis, à Worpswede, songé à épouser), place le peintre avec lui au bord de l'espace insonore où va le jeune mort de la *Dixième Elégie*, dans une errance de totale dépossession qui fait naître chez le poète une image printanière de pluie sur le sol et de fleurs de noisetiers.

\*

*Car si quelque chose est mal, ceci l'est :  
ne pas multiplier la liberté d'un amour  
par toutes les libertés qu'on ouvre en soi.  
Quand nous aimons nous n'avons qu'un droit :  
celui de perdre; tenir est simple,  
chacun sait le faire sans même apprendre. <sup>6</sup>*

Lorand Gaspar a placé le texte dans la lumière du verbe *perdre* en lieu et place de *einander lassen* : se quitter, se séparer l'un de l'autre. Lumière double : perdre au sens transitif, comme on perd sa fortune, ou perdre absolument, comme on perd au jeu ou à la guerre ? La seconde partie du vers, ainsi traduite qu'elle supprime la réciprocité de *se tenir*, renvoie au sens transitif de cette phrase d'une lettre, datée de février 1914, à Benvenuta : « Je ne te tiens pas, mes mains, depuis très, très longtemps, se sont promis de ne jamais tenir. »<sup>6</sup> Et celle-ci, d'une autre lettre à la même : « Magda, comme mes mains languissent après les tiennes ; quand elles se touchent, elles ne s'éprouvent plus

comme des mains — elles ne veulent retrouver qu'entre les tiennes leur mystérieux destin de mains. »<sup>6</sup>

On ne peut que perdre l'être aimé en qui l'on voudrait se perdre pour se retrouver ; car Rilke ne croit pas réellement que l'amour permette à l'être de s'accomplir :

*Quand vous vous portez l'un vers l'autre  
et vous appliquez bouche contre bouche ; breuvage contre breuvage ;  
oh ! comme le buveur échappe étrangement à l'acte !*

*(Deuxième Elégie)*

Seule la dépossession engendre la liberté, et la liberté, l'espace d'une éclosion perpétuelle. La beauté de la poésie rilkéenne, c'est que cette dépossession n'a rien d'une ascèse, elle est la perte sensuelle des limites du soi : « C'était comme si, de l'intérieur de l'arbre, des vibrations presque imperceptibles avaient passé en lui », elle a lieu en plein cœur, en pleine chair de la vie. Ce fut l'erreur du jeune suicidé à qui est dédié le second *Requiem*, de croire qu'il atteindrait dans la mort à la communication totale avec le monde :

*Tu croyais mieux posséder là-bas  
où posséder ne compte pas. Il te semblait  
que là-bas tu serais à l'intérieur du paysage  
qui toujours ici passait devant toi comme un tableau,  
et que de l'intérieur tu viendrais à la bien-aimée  
et que fort et vibrant tu traverserais tout.  
Oh ! puisses-tu maintenant ne pas regretter  
trop longtemps l'illusion de ton erreur enfantine.*<sup>8</sup>

Cela ne s'obtient qu'au prix d'un grand travail, d'une attention

continue à l'œuvre — la leçon que Rilke avait apprise auprès de Rodin, car cela « s'apprend », au contraire de l'étreinte, de la prise de possession qui est un mouvement inné.

Philippe Jaccottet<sup>9</sup> considère les deux *Requiem* comme deux des plus beaux poèmes de Rilke. Et Geneviève Bianquis<sup>10</sup> comparait le premier aux plus belles élégies de Goethe, qu'il rappelle, disait-elle, par son acceptation des lois les plus dures. Il n'est pas certain qu'il faille interpréter comme une résignation l'apaisement qui, de façon assez soudaine, se manifeste aux derniers vers du poème. De la fatalité physique alors inéluctable qui pesait sur les femmes, du drame entre les sexes, qui toujours se referme sur leurs contradictions, Rilke est passé à un drame ouvert, celui qui se joue en dépassement entre l'artiste et l'œuvre.

En contrepoint du *Requiem*, la *Huitième Elégie* évoque ce :

*Nulle part sans néant  
le Pur, le Non-Surveillé, que l'on respire et  
que l'on sait infini et ne convoite pas*

qui est refusé aux humains mais dont le poète connaît l'existence, lui qui, comme l'oiseau, « sait presque l'une et l'autre chose », la vie dans le sein de la terre et le vol dans l'espace.

Trois ans seulement séparent les *Requiem* de l'hiver de Duino où, selon Rilke, lui fut dicté le début de toutes les *Elégies*. Il est légitime de les rapprocher, le mouvement qui les emporte et les déploie est le même. Chants de mort, ils célèbrent la vie dans son plus haut, son plus vaste accomplissement.

## Notes

1. *Requiem. Pour une amie*. Le poème est daté des 31 octobre, 1er et 2 novembre 1908, soit presque un an après la mort de Paula Modersohn-Becker, le 20 novembre 1907.
2. « Femme d'un peintre allemand distingué », c'est ainsi qu'en 1905 encore, Rilke présentait Paula Modersohn-Becker à Rodin.
3. *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, par Hans Egon Holthusen, Rowohlt, 1958. En 1926, Leonid Pasternak, ignorant ce qu'est devenu Rilke, ne le reconnaît pas dans ce portrait qu'il croit récent. (*Correspondance à trois*, Gallimard).
4. Rilke n'a jamais voulu admettre que les *Lettres de la Religieuse Portugaise* étaient un ouvrage de fiction écrit par un homme.
5. *Poésie*, Le Seuil, 1972.
6. *Correspondance*, Le Seuil, 1976.
7. *Aventure*, I, traduction Maurice Betz, in *Prose*, Le Seuil, 1966.
8. *Requiem pour le Comte Wolf von Kalckreuth*. Écrit les 4 et 5 novembre 1908.
9. Ph. Jaccottet, *Rilke*, Le Seuil, 1970.
10. G. Bianquis, *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, P.U.F., 1926.

(Revue EUROPE, mars 1989 - Rainer Maria Rilke)

## ŒUVRES-TÉMOIGNAGES

### QUE VEULENT-ELLES DE NOUS ?

**C'est la question que pose Claude Mouchard dans *Qui si je criais... ?***

Le titre du volume reprend le tout début des *Élégies de Duino* de Rainer-Maria Rilke, commencées à la veille de la première guerre mondiale. S'ouvrait un siècle qui abonde en événements extrêmes. Des cris innombrables, qui ne *devaient* pas être entendus – beaucoup, certes, ne le furent pas – furent lancés par les témoins-victimes, qui ont éprouvé la contrainte de parler, de laisser trace. C'est la rencontre de ces témoignages, en premier lieu de ceux de Vadim Chalamov, qui a porté Claude Mouchard à l'élaboration de l'ouvrage. Il ne s'agit pas pour lui de scruter les documents pour reconstituer l'Histoire, mais d'analyser en profondeur le rôle de l'écriture dans la capacité de résistance et d'interroger notre réception de telles œuvres, ce qui peut en résulter pour nous dans notre présent.



Les auteurs sont ces témoins directs, qui arrachèrent à la terreur ce qu'un pouvoir voulait leur faire taire, et même les rendre incapables de concevoir et de formuler, mais aussi des témoins indirects, des « témoins de témoins », selon l'expression de Paul Celan qui fut l'un d'eux. Avec *Fugue de mort*, il donne voix aux morts d'Auschwitz. Pour les premiers, écrire est d'abord un acte de résistance, tels les poèmes d'Anton Sutzkever enfermé dans le ghetto de Varsovie.

Chalamov était écrivain et la conscience de faire œuvre a survécu en lui aux conditions de la déportation en Sibérie, où toute conscience devait être effacée. Il a jeté là, sur des bouts de papier, dangereusement, des poèmes. Plus tard, les *Récits de la Kolyma* : souvenirs, se demande Claude Mouchard, ou résurgences hallucinées ? Il y a aussi le poème où Chalamov nous fait éprouver avec Mandelstam, dont on ignorait alors les circonstances exactes de la mort, « à la fois celle d'un poète et celle, maintes fois observée, de n'importe quel zek ». Les témoins survivants ont dû faire face à l'indifférence, au déni même. Cl. Mouchard consacre un chapitre au procès de V. Kravchenko contre *Les Lettres Françaises* d'alors (1949), particulièrement à la figure de Marguerite Buber-Neumann, qui avait connu successivement les camps soviétiques et les camps allemands. (En novembre 1990, *Les Lettres Françaises* ont publié tout un dossier sur cette affaire et souligné l'aveuglement qui fut à l'époque celui d'intellectuels parmi les plus importants).

D'autres événements violents ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle. Cl. Mouchard aborde à travers des poèmes et des romans japonais le drame des survivants de Hiroshima et Nagasaki. Pour le Cambodge, c'est à un film, *S-21* de Rithy Panh, qu'il est demandé de nous faire accéder non seulement à la douleur des victimes, mais aux pensées des bourreaux de la dictature khmère rouge.

Nous n'avons donné que quelques traits d'un livre qui laisse chez le lecteur des traces profondes. Nous ne pouvons citer ici toutes les œuvres-témoignages analysées, qui ne forment pas elles-mêmes un corpus exhaustif, mais qui, poèmes, récits, romans, film, s'entretiennent en un ensemble riche et puissant.

Simultanément, le même éditeur a repris en livre *Papiers !* – un pamphlet-poème paru dans la revue *Po&sie*.

*Qui si je criais... ?* Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX<sup>e</sup> siècle, de Claude Mouchard. 512 pages, 27,50 euros.

*Papiers !* pamphlet-poème, de Claude Mouchard. 50 pages, 11,80 euros.

Les deux ouvrages aux Éditions Laurence Teper.

(Article paru dans *Les Lettres Françaises*, septembre 2007)

## D'OÙ VENONS-NOUS ?

« L'homme ne descend pas du singe. L'homme est un singe parmi d'autres ! Nous savons même exactement où le situer dans l'infra-ordre des singes : au côté des gorilles et des chimpanzés. » Cet avertissement débute le chapitre 1 de l'ouvrage *Quand d'autres hommes peuplaient la terre*, sous-titré *Nouveau regard sur nos origines*, par Jean-Jacques Hublin avec Bernard Seytre\*. Il cible ceux qui pensent encore que le monde fut créé en sept jours, six mille ans avant le début de notre ère. Il en existe, même de ce côté-ci de l'Atlantique.

Nous savons maintenant que des espèces humaines plurielles se sont développées en divers endroits du globe, vraisemblablement après la sortie d'Afrique d'un ancêtre commun bipède, voici pas loin de deux millions d'années. Des fossiles de l'une d'elles ont été exhumés en 2003 dans l'île de Flores, près de Java, ils auraient plus d'un million sept cents mille ans. En Europe, on connaissait depuis le XIXe siècle l'homme de Néandertal, pur produit de cette extrémité de continent, apparu bien avant que l'homme de Cro Magnon, sans doute venu du Moyen-Orient, l'y rejoigne. La découverte récente qu'ils avaient co-existé pendant des dizaines de milliers d'années avant la disparition du

premier a changé notre image du Néandertalien. Il avait certes un front fuyant, des bourrelets sus-orbitaux, des muscles ramassés, mais il avait son art de vivre, une pensée symbolique, il enterrait ses morts. Pour autant, il n'est pas un maillon de notre chaîne, il n'est pas notre ancêtre. Les Européens d'aujourd'hui sont des enfants d'immigrés. Le livre fait des hypothèses sur les raisons de sa disparition, elles récuse le « dessein intelligent » (*intelligent design*) avancé par d'aucuns.

L'évolution humaine, à la différence de celle des animaux, résulte, dit Jean-Jacques Hublin, « d'une interaction complexe entre les gènes et la culture au sens large ». La lecture de cet ouvrage, clair pour le profane et scientifiquement rigoureux, enchante mon esprit de poète.

(Texte publié dans l'ouvrage collectif *Un livre, 1989-2009, les vingt ans de la librairie Olympique*, Bordeaux)

\* Flammarion, 2008

# II

## LA DANSE DU TAUREAU AU FOND DE LA MORT

*Pour Rodolphe Perret \**

face à l'étendard rouge du vent  
le sabot heurtant le quartz

(on a jeté du sable et la chaux du silence  
et l'arène est blanche jusqu'aux étoiles)

blocs  
d'une étendue autre

fantomatique troupeau né du sang répandu  
de la noire pitié des bêtes  
pour l'homme et ses poignards

gorges haut levées  
devant les gradins nus  
qui déjà se délitent

nuques plus jamais  
fléchées

la jambe dure  
croise l'éclair

dépasse la limite  
sans fléchir

laisse désert l'espace où la lumière se sépare  
accumule ses grumeaux  
autour des croissants d'ombre

la colline douce du front  
s'éloigne avec le double signe  
le disque d'un soleil  
entre les cornes aiguës

parenthèses vides  
d'une réponse effacée

en vain s'acharnent  
le laboureur et le matador  
sur leurs sillons hostiles

celui que plus rien n'asservit  
aux prairies du meurtre  
traverse l'abîme  
sans imprimer de traces

*(Poésie présente XII-XIII, 1974)*

\* peintre, né en Suisse en 1937, disparu en Thaïlande en 2008

## AVANT TEXTE

Sur les parchemins, les vélins, sur les papyrus, les lattes de bambou, sur les rouleaux de soie, sur le papier qui sera froissé, déchiré, jeté, laissons-nous rien d'autre que signes asséchés, vocables dessouchés, brisures?

Et là pourtant, ce qui fuit et se relève, ce qui enjambe le destin, n'a pas seulement abandonné ses empreintes, comme un cerf poursuivi dans la terre molle d'un chemin. Ce qui a le temps à peine de regarder devant soi un morceau d'avenir dévoré par l'ombre, de tourner la tête et de voir les pierres noircir, se suspend dans l'instant et danse.

Dans les flaques, la constellation des mots dessine sa Grande Ourse, pas exactement la même que celle là-haut. Quelques années-lumière de décalage, une libation à l'invisible. Avec nos doigts, dans la boue, nous traçons des questions. Elles bâtissent, friable, changeant, instable, un autre réel. Nous l'habitons. La Rivière d'Enfance coule au-dessus de nos têtes, elle ne touche plus nos lèvres. Dans les flaques, nous puisons, écuelle en main.



Le grotesque et le chagrin y tremblent ensemble. C'est notre visage aussi, il bouge dans l'incertain, avec les objets familiers et le vide entre eux, et le soir d'été où nous avons cru être au monde. Il peut arriver que du sable le recouvre et c'est alors dans le dessin des rides mouvantes que nous devons lire. Ou dans les craquelures, quand il se fendille. Dessous paraît la mémoire, nos traces perdues en forêt, nos cailloux blancs. Des hommes entravés cheminent.

Les cordes, les chaînes, le visage insoutenable, ensanglanté, tuméfié, une histoire violente de servage et de massacres — nos témoignages pantelants, nos messages maculés, nos appels. Avec le poing, avec les ongles. Avec notre lente, notre difficile écriture. Avec la dure silhouette au fond du puits de Lascaux, que la mort tient sous son genou, qui dit notre vérité autrement que les squelettes dans les strates.

Écrire, de tout notre corps, et que tout soit présent.

Aussi les délabrements. Le fracas fossile des pans d'univers effondrés, avec leur géométrie, leurs calculs, leurs emblèmes, les folles espérances et les rêves dont nous n'avions pas les clés. Joyeusement descendent vers nous, par les couloirs d'avalanche, les neiges étincelantes. Leur boule salie grossit de la terre enlevée, des arbres déracinés. Le grondement emplit les vallées.

Dans ce bruit, nous nageons, les abysses en-dessous.

Nos voix font effort pour se raccorder. Les paroles que nous prononçons tâtonnent pour se rejoindre. Beaucoup se perdent. Beaucoup sont mâchées par les poissons carnivores. Et celles qui survivent, nous ignorons où elles vont.

Du commencement et de la fin des choses, nous ne savons rien. Le tracé s'interrompt, le dessin d'ensemble nous reste inconnu. Mais la fracture toute fraîche, l'arrachement, ou l'infime sillon de l'érosion, par nos cinq sens nous les percevons.

Le chant d'un oiseau, à l'aube, au bord de la fissure, la floraison d'une plante accrochée à la falaise, leur allégresse nous exalte et nous confond. Elle est pure de toute angoisse : ils ne voient pas l'abîme. Et cette allégresse prend fin tout-à-coup, quand un rapace fond sur l'oiseau, ou simplement quand la montée plus large du jour le pousse vers d'autres occupations, quand l'heure vient pour la fleur de refermer sa corolle ou de s'effeuiller. Nous essayons d'en enchâsser dans nos œuvres la transparence et l'éclat : vainement. Elle n'existe que libre, inconsciente d'elle-même.

L'horizon n'est plus qu'absence. Nous, qui de mémoire d'homme connaissons plusieurs écroulements, nous tentons cette gageure : dans le poème, saisie de l'instant, éclosion dans le présent, faire tenir la ruine, la désintégration, la chute vers les grands fonds de nos débris, sédiments futurs.

(Cadex éditions, 1994)

non l'envers d'un monde  
l'affouillement  
de ses réseaux délabrés  
l'empreinte  
des idoles creuses  
ni la traversée  
des empires disparus  
ni sous les sédiments  
bien visibles  
les anciens couloirs d'avalanche  
mais une cosmogonie  
qui prenne en compte  
nos fractures  
ligaturées à des esquilles d'astres

*(Cherchant à dire l'absence, non paginé. Éditions Jacques Brémond, 1994)*

Je t'écris du présent.

C'est une région incertaine, beaucoup de routes sont coupées.

Autrefois, le ciel était bleu, il en reste quelques traces. Comme d'une peinture écaillée, ça tombe quand les murs tremblent. Une cloche tinte désespérément.

Tant de ruines, et nous n'avions pas fini de naître.

Ruines du temps. Je me cogne à des blocs écroulés, je ne sais pas si c'est du passé ou du futur. Je sens dans mon dos la poussée de l'innommable, je demande : avons-nous cédé ?

Nous avons tué l'alouette qui criait l'aurore. Ce cri faux, dans les ténèbres, était insupportable.

*(Lettre avec un fragment de bleu, non paginé. Éditions Jacques Brémond, 1996)*

## L'ÉVOLUTION DES PAYSAGES

16.

Ne balise pas de retour. Mais éclaire-t-il encore le monde, le rayonnement fossile de la première aube ?

Diffus, presque insaisissable, il a pourtant fait trembler une antenne. Une aiguille sur un cadran s'est mise en marche. L'espace, auparavant immémorial, a un âge. Un insecte, sous le feuillage caduc des constellations, s'oriente.

Tout, dans notre univers, est sur l'endroit du temps. S'il a une double, nous l'ignorons. Personne ne traverse et c'est tant mieux.

Cette trace érodée que des instruments plus sensibles détectent, cette arrière-couleur que le peintre éveille sans savoir à quoi il touche, cette vibration, sous les doigts du musicien, d'une corde invisible, sont bien de notre réel.

Nous sommes là où nous ne pourrons jamais nous atteindre. L'évolution a produit en nous l'inquiétude, comme chez d'autres la nageoire ou l'aile. Avec sa symétrique : toucher les fleurs, l'argile, les coquillages. Peindre, pétrir, chanter. Lancer une sonde vers la planète Mars. Crayonner la création sur les murs de

Lascaux ou d'Altamira.

Franchir les portes translucides, retourner en arrière avec une pellicule qu'on n'aura pas le temps de développer, la poser là avant de finir pendu à une grille d'égout. Nous viendrons, nous ramasserons le dépôt léger, nous avancerons au-dessus des eaux noires.

17.

Au-dessus des eaux noires, au-dessus de notre image dans le passé, un grand morceau de jour tangible, à pleines mains tenu, bras écartés pour tendre le jaune en flammes.

Nous faisons corps avec lui. Le plus archaïque, quand nous le pensons, prend feu dans le présent.

Va chercher au fond des âges ce galet fruste entre tous, l'éclat d'un seul côté, un outil borgne. Il a dépecé l'obscurité épaisse. Soleil dans ta paume, dénoyauté des ténèbres. Avec cette lampe, éclaire le difficile aujourd'hui.

Un éclair qui nous inventa durant des milliers de générations.

Première syllabe rauque, premier fragment de roche taillée. Enlevé à la matière muette, soupesé, retourné. Dédoublant le geste, agrandissant le territoire. Première ébauche, multipliée, modulée.

Dans la cassure du silex, tu entrevois la carnation d'un visage penché, le tien est pareil à celui de l'ancêtre, ses lèvres remuent. Paroles détachées d'un bloc de silence, vibrantes, translucides. Moments gravés en elles. Ombres jouant dans leur épaisseur.

Lames détournant les choses. Pointes de flèches précises, visant juste, touchant au centre la forme qui fuit à l'horizon, sans la blesser la ramenant dans le champ du regard. Sagaies lancées haut, ouvrant dans l'espace un espace, atteignant dans le temps des instants où tous les temps se retrouvent.

(Cadex éditions, 2000)





## CERFS NAGEANT

Instantané d'il y a vingt mille ans  
fixé sur la paroi

non les sels d'argent  
mais le crayon de manganèse  
un dessin sûr et léger

la harde traverse un fleuve  
têtes levées au-dessus des eaux  
ramures dans la lumière

aucune flèche n'est lancée

Un matin dont la grâce nous saisit encore  
sur l'autre rive

*(Ne pensant à rien, Page 13. Éditions Jacques Brémond, 2002.)*

3

Sur la gravure on distingue  
un personnage debout

celui sans doute qui va  
depuis la préhistoire  
vers un ailleurs

qui s'est éloigné de la tribu

et par qui la Terre  
a cessé d'être plate

il entame l'horizon  
comme le burin entame le cuivre

génère d'une encoche  
tout l'espace

*(Une feuille rouge, Poème 3. Éditions Jacques Brémond, 2003.)*

## FIGURES DU DOUBLE

Tout être humain a-t-il un double, qui marche invisible à ses côtés sans laisser trace et, parfois, se manifeste à l'improviste, ici ou là, dans la foule ou dans l'isolement ?

Ou bien certains vont-ils seuls, sans même éprouver le manque du compagnon-surprise, un manque qui serait déjà le contour ébauché de l'autre soi ?

Sont-ils plus forts, n'ayant pas à mesurer leurs gestes à ceux d'une ombre ?

Au contraire, privés d'elle, tombent-ils plus tôt, vont-ils plus droit au déversoir ?

Le double infléchit le trajet, décrit de larges courbes, dévie, multiplie le parcours.

Il mène des dérives sur des radeaux flottants, il entre dans des baies inconnues.

Il inscrit sur l'horizon des montagnes surgies de quelle fracture,

quel tremblement profond ?

Il n'est pas mémoire, il n'est pas enfance venue rappeler ses rêves inaccomplis, ou fantôme, ses amours passées. Il n'arrive pas du pays des cendres.

Il s'est déchargé de tout fardeau, peut-être même n'en a-t-il jamais transporté ou traîné, pareil en cela au chasseur paléolithique, libre de ses mouvements.

Quand il lance une flèche, l'espace s'ouvre à l'infini devant lui, l'infini et ses myriades d'univers. Dans chacun d'eux, une planète au moins où la vie serait possible. Et marchant là, dans le dédale d'une ville ou sur une longue route de campagne, un double.

À quelle vitesse traverse-t-il le temps ? Il paraît avoir l'âge de son jumeau, mais ne vient-il pas du fond de vingt mille, trente mille années ?

Il a contracté les siècles en passant des abîmes, en franchissant des lignes, rampant sous la mitraille et il est là debout, il marche invisible aux côtés de l'autre, du même pas que lui.

Il n'est pas plus éternel. Quand l'autre meurt, le double se dissout.

*(Figures du double, fragment. Rebauts n° 19, 2007)*

## EFFRACTIONS 1.1

Non, ça ne tenait pas vraiment du paradis terrestre. Ils ne comprenaient pas le langage des animaux, ils en flairaient les traces, tâchaient de se mettre hors d'atteinte. Ils n'allaient pas en amitié avec le loup et avec la hyène. Ils étaient nus, vulnérables. L'innocence, ils n'en avaient pas la moindre idée.

Seulement, ils savaient qu'ils devaient mourir. Ils n'allaient pas en candeur devant eux. Ils voyaient la bande noire sur l'horizon, où ils entraient les uns après les autres, où il leur faudrait basculer la tête la première. Ils enterraient les cadavres, parés de rameaux et de cailloux. Ils ne tombaient pas en chute libre.

Alors, que veut-on nous faire croire ? Qu'ils auraient commis une faute, que nous la porterions toujours entre les épaules ? Que nous devrions en traîner le poids tout au long de la vie ? Tout au long de l'histoire humaine ?

Non, l'obscur ne les a pas rattrapés, ils ne se sont pas retirés dans une malédiction, ils n'étaient pas les enfants du malheur. Les uns cheminaient entre les passées des bêtes, les autres volaient avec le vent, ils ont traversé la forêt, quelques uns sont morts trop jeunes, une parole brouillée sur les lèvres, mais le poème a fini par se dire, ils nous ont transmis la braise prête à se rallumer.

*(Confluences poétiques n° 2, 2007)*

## UN ÉTÉ SANS FIN

Je ne t'écrirai plus

le solstice est brisé  
nos paysages  
ensevelis  
je n'écrirai pas notre mémoire

je m'adresse à d'autres  
au-delà des coulées de lave  
hautes de plusieurs siècles  
au-delà des étoiles éteintes  
dont la lumière parvient encore  
à la main qui écrit

je m'adresse à ceux qui s'aimeront  
bien plus tard quand les jours

seront devenus plus longs  
pour qu'ils recommencent notre histoire  
sous un autre soleil

leurs ombres seront les nôtres  
ils auront notre voix peut-être  
nos silences  
sur les mains le pollen des fleurs  
que nous n'avons pas coupées  
qui sait même la rosée d'un matin

*(Un été sans fin, 2<sup>e</sup> poème. Éditions Jacques Brémond, 2008.)*

**Nulle voix des profondeurs**      *pour ma sœur Chinh*  
ne vient de la crevasse  
où nos rêves sont tombés

ils étaient quand même autre chose  
un peu  
que des rêves sans corps  
ils étaient sortis des sols  
labourés par les serfs  
ils avaient grandi au rythme  
accélééré des machines  
ils avaient combattu les monstres

ils avaient cru délivrer les aubes

*(Chocs obscurs, extrait. Osiris n° 72, 2011)*



Il ne se prend certes pas pour une étoile. Même pas pour une étoile repêchée dans un puits – le grand équatorial, le théodolite des astrologues jadis – et qui se souviendrait de chocs lointains, quand le seau cognait contre la paroi. Une remontée qui aurait duré quelques siècles. Le double n'était pas dedans.

Peut-être, accoudé à la margelle, a-t-il regardé changer l'image du firmament. Elle n'est plus à plat. Elle a ses quatre dimensions. Les constellations s'enfoncent dans ses profondeurs, dans un espace illimité, dans un temps que nous évaluons à treize-quinze milliards d'années et qu'y avait-il avant ? Il n'y a pas eu d'avant. Ni fond, ni paroi.

Quelque part dans le plasma, des étoiles naissent, vivent en brûlant leurs réserves, explosent, éclairent le ciel de leur mort fastueuse. Ou se font naines noires, éteintes, tandis que leur lumière passée nous parvient encore. Ce ne sont pas des ratures dans un récit. C'est le jaillissement et la retombée, étirés dans une durée qui n'est pas la nôtre.

Notre double ne sait pas plus que nous quand la mort surviendra. Il joue franc jeu avec elle : qu'elle donne sens à notre errance.

Il s'en tient à la vie humaine. Elle ne brille pas beaucoup dans le noir, mais elle garde assez de chaleur pour que l'encre n'y gèle pas.

Écrire, dit le double, écrire est possible. C'est une petite phrase. Elle contient notre avenir.

*(Le double remonté du puits, non paginé. Éditions Jacques Brémond, 2011)*

## UNE MAIN DANS LA NEIGE

*Pour Jong N. Woo*

Je ne sais pas ce que pèse le poème. Il emporte à travers le temps un peu des objets tenus entre les mains, un peu des paysages pris dans le regard, un peu des contacts avec les êtres, de leurs paroles, et beaucoup de matière invisible qui dévie la pensée du rien.

Je ne sais pas ce qui fait mouvoir le poème. Simplement le rythme des mots, simplement le recul de l'horizon, simplement l'expansion de l'univers ?

Ou l'échelle appuyée contre un mur dans le soleil couchant, ou le sureau en fleurs au bord de la voie ferrée, ou l'empreinte effacée d'une main dans la neige ?

*(Inédit)*

