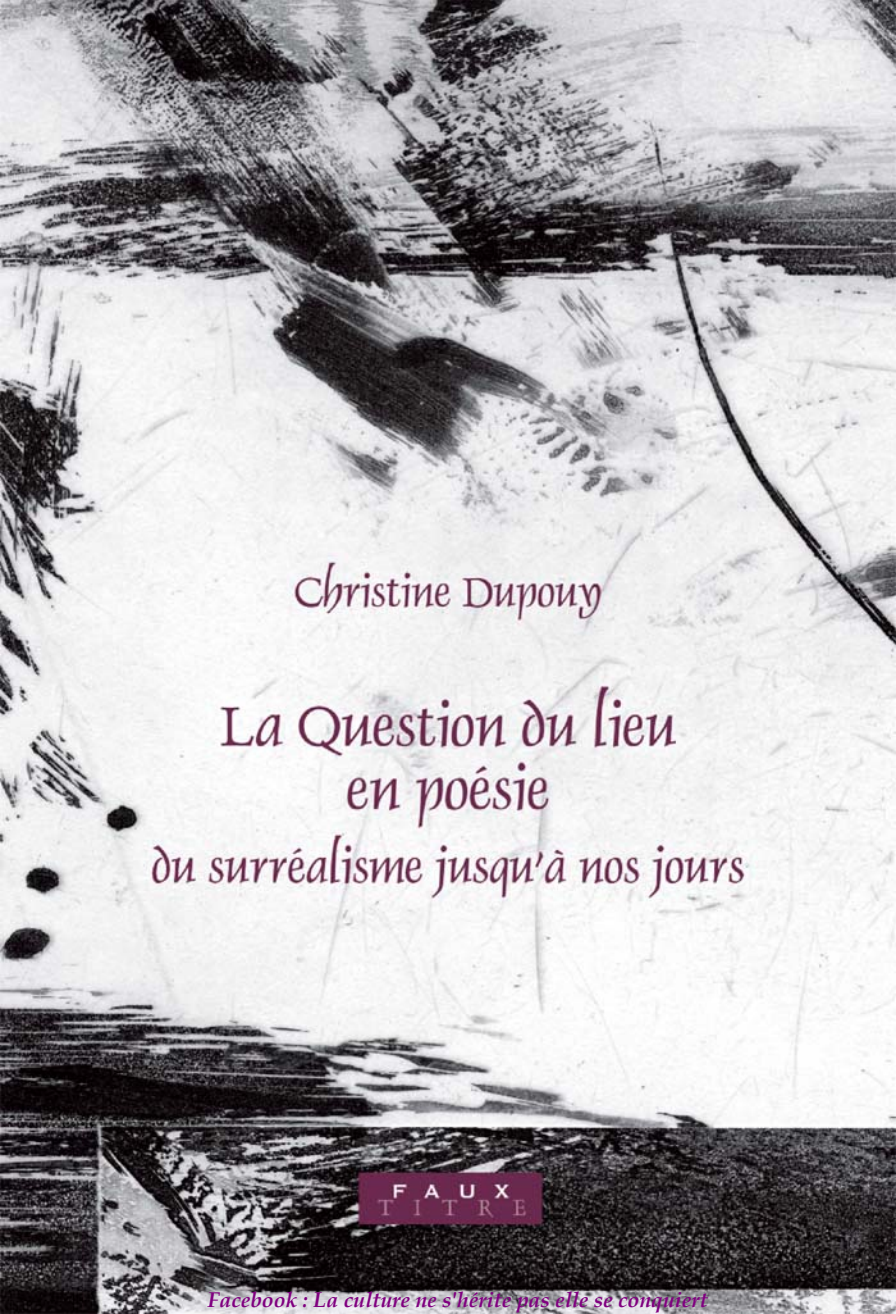

Christine Dupouy

La Question du lieu en poésie

du surréalisme jusqu'à nos jours

FAUX TITRE

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La Question du lieu en poésie

du surréalisme jusqu'à nos jours

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

FAUX TITRE

272

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, M.J. Freeman,
Sjef Houppermans et Paul Pelckmans

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La Question du lieu en poésie
du surréalisme jusqu'à nos jours

Christine Dupouy

Rodopi

AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2006

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Cover design: Pier Post

The paper on which this book is printed meets the requirements of
'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de 'ISO 9706: 1994, Information et documentation - Papier pour documents
- Prescriptions pour la permanence'.

ISBN: 90-420-1848-8
©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2006
Printed in The Netherlands

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

À tous ceux et toutes celles qui m'ont encouragée et aidée dans ce long travail.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

PRÉFACE

La poésie, dans ce qu'elle a de plus vif, déjoue les étiquettes. On a parfois parlé, à propos des œuvres ici convoquées par Christine Dupouy, d'une « poésie du lieu » ; cette appellation, sans être injustifiée, présente l'inconvénient de figer dans les limites d'une période, l'après-guerre, et d'un courant, d'ailleurs souvent mal défini, une *question* qui concerne en fait un pan bien plus vaste de la poésie française du XXème siècle.

C'est l'intérêt de la démarche de Christine Dupouy que de restituer à cette question toute son envergure et sa complexité. Le faire, comme elle s'y risque, à la lumière de la pensée de Heidegger risquait de reconduire une autre classification courante, qui rejette les auteurs qu'elle évoque du côté d'une « poésie philosophique » voire strictement « heideggerienne ». Dissipons d'emblée ce malentendu : que la philosophie de Heidegger, ait pu enrichir et infléchir, après la seconde guerre mondiale, la réflexion des poètes français qui se sont intéressés au lieu, c'est indéniable ; mais d'une part, cet intérêt a précédé la traduction et l'introduction de Heidegger en France, comme le montre l'exemple du surréalisme, et d'autre part, l'accueil fait par ces poètes au philosophe n'impliquait aucune obédience à quelque système ou théorie.

Il existe un mode de penser spécifiquement poétique, qui se distingue de la réflexion philosophique, et qui peut, de ce fait même, la nourrir. C'est d'ailleurs chez les poètes que Heidegger lui-même a

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rencontré la question du lieu, et c'est à partir de leurs poèmes qu'il a tenté d'y apporter moins une réponse qu'un écho. Et c'est le penseur allemand qui est venu à la rencontre de René Char : celui-ci avait déjà frayé vers le lieu son propre chemin avant de croiser celui du philosophe.

Dès lors, soupçonner cette « poésie du lieu » de compromission avec une idéologie réactionnaire manifeste une totale ignorance de ce qu'une démarche authentiquement poétique a d'irréductible à toute récupération, et une profonde incompréhension de ses enjeux actuels. Bien loin de procurer au poète la sécurité d'un ancrage ou la certitude d'un enracinement, le lieu semble aujourd'hui le confronter plutôt à un abîme de questions et le vouer à un perpétuel exil. Il ne lui permet guère d'affirmer une identité, mais d'interroger une altérité. Pour répondre à ces questions qui le mettent en cause, le poète n'explore pas seulement le paysage familier qui l'entoure, où il vit et/ou écrit, il scrute aussi l'horizon qui l'ouvre à l'invisible et à l'infini du monde, s'exposant à ce qu'il a d'inaccessible et d'insaisissable.

Dans son intime étrangeté, le lieu est gouffre autant que socle. A la solidité d'un sol, il allie l'impalpable d'un ciel, d'une lumière, d'une atmosphère. Il peut devenir le point de ralliement d'une communauté, mais cet être-ensemble apparaît aujourd'hui souvent menacé ; et la poésie moderne est une activité essentiellement dissidente et solitaire. Loin de s'appuyer sur les fausses certitudes du lieu commun, elle cherche à les déconstruire pour s'aventurer au-delà des idées reçues, dans les marges du sens, aux frontières du code, pour faire éclore, au sein même des paroles parlées, une parole parlante, évitant la redite au profit de l'inédit.

Mais en essayant ainsi les possibles de la langue, le poète en éprouve aussi les limites : le lieu, si proche, qu'il voudrait dire, se retire dans les lointains d'un non-dit voire d'un indicible, qui relancent sans cesse la quête de l'écriture, la vouant à un échec fatal et bénéfique. Muet comme le sphinx, le lieu reste une énigme ; et c'est dans la mesure même où il défie les pouvoirs du langage, qu'il est pour chaque poète un appel à réinventer la langue.

Il faut savoir gré à Christine Dupouy d'avoir su mettre sur cette énigme les mots d'un commentaire qui l'éclaire sans jamais en dissiper le mystère, nous faisant ainsi pénétrer dans la claire-obscure intimité du lieu et des œuvres qu'il inspire.

Michel Collot

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Car [ces textes] ne parlent jamais que du réel (même si ce n'en est qu'un fragment), de ce que tout homme aussi bien peut saisir (jusque dans les villes, au détour d'une rue, au-dessus d'un toit).

(Philippe Jaccottet)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

INTRODUCTION

Chercher le « vrai lieu » , changer le monde en un « vrai lieu », quelle tâche ! Quelle espèce de folie ! Au fond, on se demande parfois si ce n'est pas en le cherchant qu'on perd le chemin.

(Philippe Jaccottet)

Au commencement est le questionnement, notion heideggerienne capitale, qui concerne plus particulièrement le lieu et caractérise l'écriture des poètes qui évoquent ce sujet. Ces derniers se situant essentiellement dans la période des années Cinquante, on pourrait penser à une éventuelle influence de Heidegger sur ces hommes à la parole tâtonnante, par le biais des traductions et des visites opérées en France à partir de 1955. Quoi de plus central en tout cas pour la réflexion sur le lieu que l'œuvre de Heidegger, avec « Bâtir habiter penser »[1], *Chemins qui ne mènent nulle part*[2] ou

[1] Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences,* Gallimard 1976, p. 170-193.

[2] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Tel, Gallimard 1986.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Acheminement vers la parole[3] ? Cependant faut-il se limiter à cette époque, et ne doit-on pas se dégager du rayonnement exclusif de Heidegger ?

Il serait séduisant d'aller d'une avant-garde à l'autre, du surréalisme à *Tel Quel*, repère phare des années Soixante. Par sa modernité, *Tel Quel* met-il un terme à l'écriture du lieu, ou bien l'accompagne-t-il ? L'étude de la revue montre que seuls les premiers numéros se préoccupent de la question, et pour retrouver le lieu il faut ensuite s'attacher à *L'Ephémère*, de 1967 à 1972, puis à *Argile*, de 1973 à 1981. Si l'on excepte la revue *Po&sie*, l'espace non philosophique où s'épanouit aujourd'hui principalement la poésie du lieu est la *N.R.F.*, qui a toujours été accueillante à ce type d'écriture, et l'est d'autant plus depuis que Jacques Réda en a pris la direction en 1985.

De surcroît, pour définir la notion de lieu, il convient de se fonder sur des livres majeurs comme *Retour Amont* (1965), *Aromates chasseurs* (1975) et bien sûr *L'Arrière-pays* (1972). Si l'on s'en était tenu à la date butoir de 1960, des textes importants de Jaccottet auraient été écartés, comme *Eléments d'un songe* (1961), *Airs* (1967), *L'Entretien des Muses* (1968), *Leçons* (1969), *Paysages avec figures absentes* (1970), *A travers un verger* (1975), *Les Cormorans, Beauregard* (1980), *La Semaison* (1984), *Une Transaction secrète* (1987), *Cahier de verdure* (1990) ; la production de Du Bouchet postérieure à *Dans la chaleur vacante* (1959) n'eût pas figuré ; quant à l'oeuvre de Jacques Réda, elle aurait tout simplement été passée sous silence.

Même si les aînés disparaissent peu à peu (Follain en 1971, Char en 1988, Frénaud, Dhôtel, Tortel en 1993, Du Bouchet en 2002), la poésie du lieu continue à s'écrire et Jaccottet, Bonnefoy, Réda, pour ne citer que les plus marquants, sont bien vivants ! Cependant, dans la mesure où cette parole plonge ses racines dans les années Cinquante, il ne sera pas fait mention par exemple de Paul de Roux et des poètes plus jeunes : mais il faut espérer que les caractères généraux qui auront été dégagés vaudront également pour la poésie d'aujourd'hui.

Pour ce qui est de la limite amont du corpus, il eût été tentant de remonter jusqu'à Rousseau, en passant par Hölderlin, Nerval, Thoreau et Proust : mais l'entreprise, déjà vaste, fût devenue démesurée ! Au début de ce siècle, une période s'impose pour

[3]Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole,* Gallimard 1979.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'écriture du lieu, en l'occurrence le surréalisme. Si les grands textes comme *Le Paysan de Paris* et *Nadja* avaient servi de support aux lectures éclairantes de leur contemporain Benjamin, qui par là définit la modernité, le passage du surréalisme à la poésie qui a suivi et qui a tellement tenu à se démarquer du mouvement précédent, n'avait pas encore été véritablement pensé. Bonnefoy et Jaccottet, en particulier, n'ont pas de mots assez violents pour dénoncer l'image surréaliste : or en étudiant précisément les problèmes de l'image, on se rend compte que l'opposition est beaucoup moins forte qu'il ne le semble tout d'abord. De plus, l'examen des constantes de la notion de lieu mettra en évidence de nombreuses similitudes entre les différents textes, tant surréalistes que non surréalistes, même si les uns sont plutôt urbains et ancrés dans l'histoire, les autres baignant dans une atemporalité souveraine et rurale: Réda constituerait alors une sorte de synthèse entre les deux tendances. Le surréalisme n'a donc pas disparu pour laisser la place à quelque chose de radicalement différent, une cohérence se fait jour dans l'évolution littéraire du XXème siècle.

Cependant cette intuition de l'unité par le lieu a déjà fait l'objet de la réflexion de Philippe Jaccottet, en des pages singulièrement lumineuses de *L'Entretien des Muses*. A la fin de son recueil d'articles, dû en partie aux circonstances, Jaccottet en découvre la logique, qui tient à la notion de centre, et il fait le lien avec le surréalisme :

> La poésie est elle-même non pas dans le maintien à tout prix de telle ou telle prosodie, mais dans l'usage de la comparaison, de la métaphore ou de toute autre mise en rapport ; elle est au plus près d'elle-même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, lumière et obscurité, illimité et limite.
>
> [...] Ce centre est donc le lieu profond, le point mystérieux (explicitement visé par Breton) où se produit la rencontre […][4].

Jaccottet ensuite aborde un point délicat de la question du lieu, son caractère éventuellement régressif :

> Ainsi, toute une part de la poésie moderne apparaîtrait, par cette sorte de retour au lieu natal, à l'origine, dont Hölderlin, son annonciateur à tant d'égards, avait compris la nécessité, privilégiée; et il n'est pas surprenant qu'on ait été tenté de comparer certains de ses représentants les plus purs à ces philosophes de la Grèce présocratique chez qui, avant le

[4]Philippe Jaccottet, «Remarque», *L'Entretien des Muses*, Gallimard 1987, p. 303-304.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> grand développement de la pensée logique, les choses visibles sont à la fois si présentes et si chargées d'illimité[5].

Evoquant les philosophes de la Grèce présocratique, Jaccottet opte pour une lecture voisine de celle de René Char, chez qui le Retour Amont n'est qu'une étape permettant de se projeter plus loin, aval :

> L'ouest derrière soi perdu, présumé englouti, touché de rien, hors-mémoire, s'arrache à sa couche elliptique, monte sans s'essouffler, enfin se hisse et rejoint. Le point fond. Les sources versent. Amont éclate. Et en bas le delta verdit. Le chant des frontières s'étend jusqu'au belvédère d'aval. Content de peu est le pollen des aulnes[6].

Dans une perspective psychanalytique, le retour du refoulé peut également s'avérer fécond : dans la *Gradiva* de Jensen revue par Freud, c'est parce qu'il retrouve les sensations perdues de son enfance que Norbert Hanold va se libérer du système de défense qu'il s'était constitué et qui l'empêchait d'aimer.

Toutefois le plus gros problème concernant cette nostalgie pour le passé est d'ordre politique, et l'on pourrait se demander s'il n'existe pas un lieu « moderne », celui des surréalistes et à la limite de Réda, par opposition au lieu archaïque des autres écrivains : la quête du lieu est-elle oui ou non réactionnaire ? On ne s'est pas privé de nous rappeler toutes les ambiguïtés de Heidegger à ce sujet, et en France nous savons au moins depuis Pétain, sans remonter à Barrès, que « la terre ne ment pas, elle ». Même si l'on est « de gauche » comme Char, Frénaud, Guillevic, Bonnefoy, Du Bouchet..., ne se trouve-t-on pas là sur une pente dangereuse ?[7]

Il est alors vital d'interroger les principales victimes de cette idéologie mal comprise et qui, après Auschwitz, en dépit d'Adorno, ont tenu à faire entendre leur parole – leur douleur : Celan, Jabès, Vigée. Le lieu est une notion essentielle dans leur poésie, parce qu'ils en ont été privés et que, s'ils en ont encore la force, ce qui n'est plus le cas de Celan, brisé, secrètement ils y aspirent tout en s'en méfiant :

---

[5]Philippe Jaccottet, *ibid*., p. 305.

[6]René Char, « L'ouest derrière soi perdu », *Retour Amont, O.C.,* La Pléiade, Gallimard 1983, p. 439.

[7]Laurent Greilsamer nous apprend dans son livre (*L'Eclair au front. La vie de René Char,* Fayard 2004, p. 172) que René Char en 1943 avait commis un attentat contre la maison de Giono, pour mieux s'en démarquer.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« Dieu est le lieu – comme le livre »[8], formule capitale de Jabès que nous méditerons plus longuement.

Pour mieux comprendre ce qu'est le lieu, il conviendrait de le resituer dans une vaste perspective historique qui remonterait au *locus amoenus*. Que désigne cette notion, théorisée dès Horace et pratiquée encore plus tôt par Homère ? Curtius le premier, dès 1947, dans son fameux ouvrage sur *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*, en définit les grandes lignes. Comme l'indique l'adjectif, le lieu est aimable, et présente un certain nombre de caractéristiques toujours identiques, dictées largement par le contexte méditerranéen. On recherche l'ombre, la fraîcheur, propices au dialogue philosophique et à l'échange poétique : arbres, grottes, gazons, sources et fleurs y sont les bienvenus. Nymphes et bergers souvent jouissent de cette Arcadie retrouvée, et les humains peuvent également en bénéficier, pour leur plus grand bonheur.

Curtius décèle des traces de *locus amoenus* jusque chez Goethe[9], et il y en a de magnifiques exemples chez Rousseau : ainsi le jardin de Julie dans *La Nouvelle Héloïse.* D'abord ce lieu est dissimulé aux regards, comme la fontaine Bellerie, selon une logique épicurienne qui ne se trouve pas dans la tradition du *locus amoenus* : « Ce lieu, quoique tout proche de la maison, est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare, qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'œil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à clef »[10]. Cela produit un effet magique, on se croirait dans un jardin enchanté sans entrée ni sortie : « A peine fus-je au-dedans, que, la porte étant masquée par les aulnes et les coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues » (*ibid.*).

On retrouve tout d'abord les caractéristiques habituelles du *locus amoenus* : fraîcheur, ombrages, verdure, fleurs, ruisseau, et le chant de mille oiseaux. Mais immédiatement, en ce lieu pourtant

---

[8]Edmond Jabès, *Du désert au livre*, Entretiens avec Marcel Cohen, Belfond 1981, p. 35.

[9]Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin,* ch. X, « Le paysage idéal », Presses Pocket 1991, p. 308-309.

[10]Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse,* Quatrième partie, Lettre XI à Milord Edouard, Garnier-Flammarion 1967, p. 353.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

aménagé par la main de l'homme ou plutôt de la femme, en l'occurrence Julie, Saint-Preux a l'illusion d'être entouré d'un cadre romantique, c'est-à-dire particulièrement sauvage : « ...Je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui eût jamais pénétré dans ce désert » (*ibid*.).

Le *locus amoenus* est un *topos* conduit par une logique rhétorique, et souvent y voisinent des plantes, des fruits et des arbres incompatibles, dont l'accumulation est seulement due au désir de montrer la richesse du lieu. Julie se sert de la nature pour l'imiter et en quelque sorte l'améliorer : de cette façon est surmonté le danger de l'artifice que dénonce Rousseau un peu plus loin en parlant des autres jardins. Etonnamment cependant la nature qu'il célèbre n'ignore pas la culture, que ce soit dans *La Nouvelle Héloïse* lorsqu'il est question du Valais (« Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvait des maisons; on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices »[11]), ou dans la « Cinquième promenade » des *Rêveries*, qui s'ouvre sur la fameuse opposition entre le lac de Bienne et celui de Genève :

> Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près ; *mais elles ne sont pas moins riantes* [nous soulignons]. S'il y a moins de cultures de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, de contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés[12].

Le lieu est *amoenus* – accueillant – et son caractère retiré est essentiel :

> Comme il n'y a pas sur ces heureux bords de grandes routes commodes pour les voitures, le pays est peu fréquenté par les voyageurs; mais qu'il est intéressant pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature, et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrents qui tombent de la montagne (*ibid*.).

---

[11] Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse,* Première partie, Lettre XXIII à Julie, *ibid.,* p. 44.

[12] Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur solitaire,* Cinquième promenade, La Pléiade, Gallimard 1981, p. 1040.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

De même, la petite île où va se réfugier Rousseau, dont on nous dit tout d'abord qu'elle est « déserte et en friche » se révèle non seulement habitée et cultivée, mais condensant en elle une richesse extrême :

> Il n'y a dans l'Isle qu'une maison mais grande, agréable et commode, qui appartient à l'hôpital de Berne ainsi que l'Isle, et où loge un Receveur avec sa famille et ses domestiques. Il y entretient une nombreuse basse-cour, une volière et des réservoirs pour le poisson. L'Isle dans sa petitesse est tellement variée dans ses terrains et ses aspects qu'elle offre toutes sortes de sites et souffre toutes sortes de cultures. On y trouve des champs, des vignes, des bois, des vergers, de gras pâturages ombragés de bosquets et bordés d'arbrisseaux de toute espèce dont le bord des eaux entretient la fraîcheur; une haute terrasse plantée de deux rangs d'arbres borde l'Isle dans sa longueur, et dans le milieu de cette terrasse on a bâti un joli salon où les habitants des rives voisines se rassemblent et viennent danser le dimanche pendant les vendanges[13].

Chateaubriand lui-même, célèbre pour ses descriptions sombres et pathétiques de l'automne[14], n'ignore pas le printemps et la description conventionnelle du *locus amoenus*, qui resurgit d'autant plus que la Bretagne est rapprochée de contrées plus méditerranéennes et méridionales :

> Le printemps, en Bretagne, est plus doux qu'aux environs de Paris, et fleurit trois semaines plus tôt. Les cinq oiseaux qui l'annoncent, l'hirondelle, le loriot, le coucou, la caille et le rossignol, arrivent avec des brises qui hébergent dans les golfes de la péninsule armoricaine. La terre se couvre de narcisses, d'hyacinthes, de renoncules, d'anémones, comme les espaces abandonnés qui environnent Saint-Jean de Latran et Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome. Des clairières se panachent d'élégantes et hautes fougères ; des champ de genêts et d'ajoncs resplendissent de leurs fleurs qu'on prendrait pour des papillons d'or. Les haies, au long desquelles abondent la fraise, la framboise et la violette, sont décorées d'aubépines, de chèvrefeuille, de ronces dont les rejets bruns et courbés portent des feuilles et des fruits magnifiques. Tout fourmille d'abeilles et d'oiseaux; les essaims et les nids arrêtent les enfants à chaque pas. Dans certains abris, le myrte et le laurier-rose croissent en pleine terre, comme en Grèce; la figue mûrit comme en Provence [...][15].

---

[13] Jean-Jacques Rousseau, *ibid*., p. 1041.

[14] Ainsi dans le chapitre 12 du livre III des *Mémoires d'Outre-Tombe*, intitulé « Mes joies de l'automne » (La Pléiade, Gallimard 1951, p. 96-97).

[15] Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe,* Livre premier, chapitre 6, *op.cit.,* p. 40-41.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Autre caractéristique de la relation romantique au lieu, qui persistera chez les écrivains que nous allons étudier, le rapport au temps. L'inscription dans le passé y est très forte, comme cela apparaît bien chez Chateaubriand :

> Au douzième siècle, les cantons de Fougères, Rennes, Bécherel, Dinan, Saint-Malo et Dol, étaient occupés par la forêt de Bréchéliant; elle avait servi de champ de bataille aux Francs et aux peuples de la Dommonée. Wace y raconte qu'on y voyait l'homme sauvage, la fontaine de Berenton et un bassin d'or[16].

et de manière sans doute encore plus connue chez Nerval, dans « Sylvie »:

> La lune se cachait de temps à autre sous les nuages, éclairant à peine les roches de grès sombre et les bruyères qui se multipliaient sous mes pas. A droite et à gauche, des lisières de forêts sans routes tracées, et toujours devant moi, ces roches druidiques de la contrée qui gardent le souvenir des fils d'Armen exterminés par les Romains[17].

« Ces lieux de solitude et de rêverie »[18] sont néanmoins peuplés comme chez Rousseau et bien plus que chez Chateaubriand, riches d'une vie villageoise qui en fait tout le charme et que l'on retrouvera chez Proust, Ramuz et Giono, mais en poésie guère que chez Follain, qui en cela se distingue du reste de notre corpus. De la même manière que dans le *Werther* de Goethe, ces paysans sont de bons paysans, non dénaturés par la ville, et héritiers lointains des gracieux bergers de l'églogue. Chez Follain on sera en Normandie, il n'y aura pas d'idéalisation, et tout sera centré sur le cercle familial.

Depuis Balzac – qui se souvient encore du *locus amoenus* dans *Le Lys dans la vallée*, où les fleurs, l'eau et les arbres fruitiers jouent un rôle si important, tout cela créant un cadre propice à l'amour – mais plus encore Zola, la grande ville est entrée en littérature. Chez l'auteur des *Rougon-Macquart*, on trouve des publicités[19], des grands

---

[16]Chateaubriand, *ibid*., p. 41.

[17]Gérard de Nerval, *Les Filles du feu,* « Sylvie », ch. V, Folio 1983, p. 140.

[18]Gérard de Nerval, *ibid*., ch. XIV, p.164.

[19]Voir en particulier *L'Oeuvre*, Folio 1983, p. 247 : « [...] l'oeil en distinguait les moindres détails, les boutiques, les enseignes [...] Plus haut, [...] une colossale affiche bleue, peinte sur un mur, dont les lettres géantes, vues de tout Paris, étaient comme l'efflorescence de la fièvre moderne au front de la ville ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

magasins, des passages... tout ce qui pour Benjamin plus tard constituera l'essence de la modernité et sera exploité par les surréalistes.

On connaît l'impératif aragonien exposé dans *Le Paysan de Paris* : « Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire »[20] qui s'oppose au refus bretonien de la description, amenant ce poète à introduire la photographie dans ses textes, ce qui n'est pas moins moderne que les descriptions d'Aragon[21]: par là fait irruption le monde impersonnel et onirique de la ville dans l'espace de l'écriture.

Cependant même dans les récits de la première période du surréalisme, *Le Paysan* et *Nadja*, les deux écrivains sont fondamentalement différents : l'un, Breton, en dépit de l'affirmation d'une volonté pseudo-scientifique[22], est surtout l'héritier du Nerval d'*Aurélia*, quête mystique dans le monde enchanté des rêves; au contraire *Le Paysan* relève davantage de l'observation et de la réflexion. Comme le dit Aragon à Soupault, se plaçant temporairement sous le patronage de Rousseau pour ne point effrayer son éditeur, il s'agit « de simples promenades, mêlées de réflexions, comme il y en a plusieurs exemples dans la littérature »[23]. Mais l'écrivain, comme il le précise dans le chapitre suivant, entend faire beaucoup plus que cela :

> Oui, j'ai commencé à mêler le paysage à mes paroles, j'ai pensé à décrire une figure de l'esprit, et joignant l'exemple à la réflexion, j'ai proposé une voie au frisson, j'ai secoué les poussiéreuses ramures où mouraient les nymphes décolorées, j'ai cru que mon plaisir se mariait à la lumière d'une idée […][24].

Que ce soit dans la première ou dans la deuxième partie du livre, Aragon est à la recherche de la modernité, et le plus intéressant est peut-être lorsqu'il s'interroge sur « le sentiment de la nature aux

---

[20]Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Folio 1990, p. 221.

[21]Voir l'« Avant-dire » de *Nadja* de 1962 : « [...] l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans *Le Manifeste du surréalisme* [...] » (André Breton, *O.C.*, t. I, La Pléiade, Gallimard 1988, p. 645).

[22]Toujours dans le même « Avant-dire » on peut lire : « ...le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale... » (*ibid.*).

[23]Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *op. cit.* , p. 224.

[24]Louis Aragon, *ibid.*, p. 225.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Buttes-Chaumont », car le caractère moderne d'un environnement urbain va en quelque sorte de soi, alors qu'il est beaucoup plus audacieux de revenir sur une notion romantique par excellence pour se demander quel a été son devenir.

Aragon tout d'abord, même s'il ne s'y attarde pas, présente un visage inédit de la campagne, marqué par l'automobile et ses nouveaux totems :

> Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations, qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces Vierges, les plis de leur robe supposaient un procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage. [...] Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement[25].

Et comme Benjamin de rendre hommage aux pompes à essence, dans une transfiguration mythique qui ne déplairait pas à Réda :

> Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle, avec un seul bras long et souple, une tête lumineuse sans visage, le pied unique et le ventre à la roue chiffrée, les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Egypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. O Texaco motor oil, Eco, Shell, grandes inscriptions du potentiel humain ! bientôt nous nous signerons devant vos fontaines, et les plus jeunes d'entre nous périront d'avoir considéré leurs nymphes dans la naphte[26].

Aragon ne cherche pas à se situer dans le prolongement du romantisme, qu'il critique, mais se demande quelle peut bien être la place de la nature dans une société radicalement autre, dominée par la machine. Le promeneur « ivre encore de l'alcool romantique », « tout prêt à réciter aux Buttes-Chaumont *Le Lac* de Lamartine, qui fait si joli en musique », serait bien vite ramené à la raison par la réalité de la ville :

> ...Ce n'est pas à la rumeur des torrents que son esprit chavire : le chemin de fer de ceinture est là, et le halètement des rues borne l'horizon[27].

---

[25]Louis Aragon, *ibid*., ch. II, p. 144-145.

[26]Louis Aragon, *ibid*., p. 145.

[27]Louis Aragon, *ibid*., ch. VIII, p. 176-177.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tout d'abord, que signifie l'idée de nature ?

> Ayant un peu rêvé à celle-ci, l'ayant confrontée tant bien que mal avec les idées les plus courantes que je me faisais de l'univers, je dus reconnaître qu'elle était entendue, non point dans le sens large, le sens philosophique, mais dans un sens esthétique restreint, qui n'embrasse que les objets d'où l'homme est absent[28].

Aragon, quoique le sentiment de la nature lui semble d'abord étranger, réfléchissant à la notion de mythe moderne, reconnaît que « ce qui [l']émeut en eux c'est le prolongement dans toute la nature », c'est-à-dire le monde extérieur[29]. La campagne est réduite aux routes et aux totems nouveaux, et la nature, ou ce qu'il en reste, se réfugie dans des jardins au coeur des villes: ultime avatar du *locus amoenus*, du paradis perdu :

> Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes : jardin. [...]Une image des loisirs se couche dans les gazons, au pied des arbres. On dirait que l'homme s'y retrouve avec son mirage de jets d'eau et de petits graviers dans le paradis légendaire qu'il n'a point oublié entièrement[30].

Les jardins, « parc[s] où est niché l'inconscient de la ville »[31] sont le lieu du rêve et de l'infini :

> Les jardins, ce soir, dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des villes des campements de nomades. [...] Ils reflètent fidèlement les vastes contrées sentimentales où se meuvent les rêves sauvages des citadins[32].

Aragon cependant n'aime pas les jardins, sinon de nuit, force magique éternelle, qui néanmoins elle aussi a su devenir moderne :

> La nuit de nos villes ne ressemble plus à cette clameur des chiens des ténèbres latines, ni à la chauve-souris du Moyen Age, ni à cette image des douleurs qui est la nuit de la Renaissance. C'est un monstre immense de

---

[28]Louis Aragon, *ibid*., ch. IV, p. 151-152.
[29]Louis Aragon, *ibid*., p. 152.
[30]Louis Aragon, *ibid*., ch. III, p. 147.
[31]Louis Aragon, *ibid*., ch. VI, p.168.
[32]Louis Aragon, *ibid*., ch.III, p. 148.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> tôle, percé mille fois de couteaux. Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante[33].

Cette nuit qui « donne à ces lieux absurdes un sens qu'ils ne se connaissaient pas »[34] favorise un soulèvement des jardins, métamorphosés en lieux de révolte et de terreur. C'est l'heure la plus favorable au Pont des Suicides, ce pont où paradoxalement « nous avons accès par une pente douce »[35], lieu dévolu à la Mort violente, ce qui plusieurs années avant *Acéphale* lui confère un caractère sacré :

> Entre les lieux sacrés qui manifestent par le monde comme des noeuds de la réflexion humaine tout le concret de quelques grandes idées surnaturelles particularisées, j'imagine qu'un païen, je veux dire un homme qui sache éprouver la nouveauté mystérieuse d'une idole, va préférer les lieux qui sont dévolus à la Mort violente, cette divinité qui tient la hache, à côté d'un faisceau de margotin[36].

Aragon se moque des jardins en leur associant le terme péjoratif à ses yeux de « banlieue ». Les jardins ne sont bons que pour les aventuriers sur le retour, et le poète ne saurait être leur semblable :

> Alors dans les banlieues mentales où l'on relègue ces vieux monstres hantés par les traîtrises de la mer, des palmiers nains, des giroflées et des bordures de coquilles évoquent pour eux l'infini. [...] Vous, mes semblables ? A cette idée mes joues saignent de honte[37].

Au contraire, même s'il en parle relativement peu et privilégie l'espace urbain, Breton ne méprise aucunement la campagne. C'est au manoir d'Ango qu'il se retire pour écrire *Nadja*, et cette étape rustique paraît nécessaire. Breton semble avoir besoin de cette retraite romantique suffisamment cruelle pour plaire à un surréaliste :

> [...] le Manoir d'Ango où l'on m'a offert de me tenir, quand je voudrais ne pas être dérangé, dans une cahute masquée artificiellement de broussailles, à la lisière d'un bois, et d'où je pourrais, tout en m'occupant par ailleurs à mon gré, chasser au grand duc.[38]

---

[33]Louis Aragon, *ibid*., ch.VIII, p. 173.
[34]Louis Aragon, *ibid*., p. 174.
[35]Louis Aragon, *ibid*., ch. XIV, p. 210.
[36]Louis Aragon, *ibid*., p. 204.
[37]Louis Aragon, *ibid*., ch. III, p. 150.
[38]André Breton, *Nadja, O.C.,* t. I, *op.cit.*, p. 653.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le manoir d'Ango a d'ailleurs l'honneur d'une photographie de son colombier qui ne déparerait pas le plus beau des guides des châteaux normands...

Dès 1937, dans *L'Amour fou*, la nature devient le cadre même de l'aventure de Breton. Il s'agit tout d'abord du pic du Teide à Tenerife, étroitement associé à l'amour (« Le pic du Teide à Tenerife est fait des éclairs du petit poignard de plaisir que les jolies femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein »[39] : ainsi s'ouvre le chapitre qui est consacré à ce pic) et décrit de façon fort précise avec les détails de la mer, du sable noir, du caractère volcanique de l'endroit et de sa végétation particulière. Breton se souvient de Sade (« L'imagination sublime, alliée à une conscience philosophique de premier ordre, n'a rien inventé qui atteigne en grandeur l'épisode de la *Nouvelle Justine* du marquis de Sade qui a pour cadre l'Etna : « Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan [...] » (p. 761), et souhaite se confondre avec le lieu, dans la mesure où sa dimension érotique est évidente :

> Teide admirable, prends ma vie ! [...] Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir (p. 763).

Autre épisode clef du livre, le récit de la promenade au Fort-Bloqué, lui aussi hanté sinon par la mémoire de Sade, du moins par l'association avec des éléments cruels. La clef du caractère maléfique et fascinant du lieu repose dans le fait que s'y est produit un meurtre et Breton partage avec le criminel, l'espace d'un instant, la tentation du massacre des oiseaux de mer (p. 775). Enfin dans le dernier chapitre, qui consiste en une lettre adressée à sa fille, semblant écrire une nouvelle fois dans un cadre naturel, Breton souhaite que le titre de son livre soit « porté par le vent qui courbe les aubépines » (p.778) à celle qu'il appelle « Ecusette de Noireuil », inscrivant ainsi le nom de l'écureuil...

Des Etats-Unis Breton ne retient pas les grandes villes, où pourtant il a séjourné : à New-York dont il ne parle pas la langue, rien ne semble lui arriver. Dans ce continent étranger où il se sent comme perdu, il lui faut retrouver un contexte français – celui du Canada – pour que surgisse à nouveau l'écriture. Cependant ce n'est pas à

[39] André Breton, *L'Amour fou*, *O.C.*, t.II, La Pléiade 1992, Gallimard p. 736. Nous renverrons dans le développement qui suit directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Québec que se produit le miracle d'*Arcane 17*, mais sur un rocher perdu au large de la Gaspésie, dont le grand mérite est justement d'être isolé :

> Pour rester ce qu'elle doit être, conductrice d'électricité mentale, il faut avant tout qu'elle [la pensée poétique] se charge en milieu isolé[40].

Un lien particulier pourtant s'y fait avec l'Europe, car en cet endroit s'installèrent de nombreux Français, alors que dans une sorte de juste retour débarquent désormais des Canadiens sur la côte normande :

> Peut-être, pour dramatique qu'il soit, le débarquement actuel de nombreux Canadiens français sur la côte normande aidera-t-il au rétablissement d'un contact vital, manquant depuis deux siècles (p. 39).

Dans *Arcane 17* Breton à la fois parle de Percé – et n'en parle pas. Certes il est sensible à ce site exceptionnel qu'il n'hésite pas à décrire, à maintes reprises, sans passer par le subterfuge de la photographie. Mais le contemplant, par-delà c'est l'Europe qu'il aperçoit :

> Et l'attelage imaginaire s'engouffre dans une faille qui s'ouvre, qui va s'élargissant toujours davantage au flanc du roc et, le temps d'un éclair, découvre le coeur supplicié, le coeur ruisselant de la vieille Europe alimentant ces grandes traînées de sang répandu (p. 40).

Il fallait sans doute ce lieu magique, qui fascine le poète, pour que ce dernier puisse enfin évoquer la guerre et Paris qu'en réalité il n'a jamais quitté. Et le texte se conclut fort justement dans les *Ajours* de 1947 par le récit d'une expédition à la tour Saint-Jacques – comme autrefois, puisque le magnétisme exercé sur Breton par ce monument est ancien :

> Il est certain que mon esprit a souvent rôdé autour de cette tour, pour moi très puissamment chargée de sens occulte [...] (p. 109).

L'imaginaire surréaliste est donc au total essentiellement urbain, en dépit des quelques tentations de Breton. Aussi la rupture sera-t-elle manifeste lorsque, dès les années Trente, des écrivains com-

---

[40] André Breton, *Arcane 17*, *O.C.*, t. III, La Pléiade, Gallimard 1999, p. 38. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

me Follain et Guillevic se tourneront vers la campagne. Au lendemain de la guerre, la tendance ira s'accentuant, jusqu'à des « paysages avec figures absentes », et des lieux désolés, tels que l'Amont de René Char, et les hauteurs abstraites de Du Bouchet. Mais ces lieux n'ont aucun point commun avec ceux aimés par le romantisme : certes, ils sont généralement sauvages, retirés, mais on ignore dans leur description tous les excès propres au XIXe siècle. Nul sentimentalisme surtout, pittoresque touchant, suggestif, où l'homme croit retrouver ses émotions et plus singulièrement sa mélancolie. La sobriété, l'âpreté, la justesse dominent. Philosophe-poète, on cherche à analyser plus qu'à se laisser entraîner par l'enthousiasme et l'irrationnel, même si l'extase n'est pas exclue.

Le *locus amoenus* que nous évoquions au début de ce développement n'a pas tout à fait disparu, mais il ressurgit comme préoccupation tardive, chez des écrivains comme Klébaner et Bonnefoy, attirés par l'âge classique. Mais Bonnefoy, commentant le tableau de Poussin intitulé « Les bergers d'Arcadie », met l'accent sur l'idée de mort et de fragilité, dont cependant bien avant lui Virgile avait eu l'intuition :

> Qui a lu les *Eglogues* de Virgile, où a pris forme l'idée de l'Arcadie comme pays des délices simples, par les prés et les bois, n'ignore pas que la vie parmi les bergers a beau être heureuse, du fait d'un parfait accord de ces êtres à leur condition naturelle, elle est, et à chaque instant, comme imprégnée de la pensée de la mort ou de cet aspect second de la mort qu'est, par exemple, la perte irréparable d'un être aimé, du fait de son absence ou de ses refus[41].

Comme cela est précisé un peu plus loin, page 122, la mort n'est nullement absente, mais on se réconcilie avec elle : leçon de sagesse, qui montre toute la portée de la philosophie du lieu. Le *locus amoenus*, qui dans l'Antiquité était devenu une forme rhétorique, s'est débarrassé de ses oripeaux pour atteindre au plus profond.

Tout en me centrant sur quelques auteurs pour ce sujet particulièrement importants (Char, Jaccottet, Frénaud, Bonnefoy, Réda, et bien sûr les surréalistes Breton et Aragon), j'ai essayé d'offrir le panorama le plus vaste afin de mieux saisir dans toutes ses nuances la richesse de l'écriture du lieu, et de montrer que cette perspective

[41] Yves Bonnefoy, *Dessin, couleur et lumière*, « Les bergers d'Arcadie », Mercure de France 1995, p. 119.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

nouvelle pouvait permettre de lire autrement un certain nombre d'auteurs.

Priorité sera donnée aux poètes, qui souvent théorisent (c'est le cas de Jaccottet, Jabès, Frénaud, Bonnefoy) et dont la parole est pensante, au sens de Heidegger. Tout est dans les textes, il suffit de les décrypter, en faisant communiquer théorie et pratique. Les poètes du lieu sont souvent proches de la philosophie, et inversement les théoriciens, philosophes ou psychanalystes, peuvent être lus comme des écrivains. Toutefois je ne me contenterai pas d'une approche atemporelle : ces œuvres sont inscrites dans l'histoire et il sera important de restituer une dimension chronologique, tant politique que littéraire. Enfin nous n'oublierons jamais de les considérer comme textes, c'est-à-dire comme des productions pour lesquelles l'observation stylistique la plus minutieuse est indispensable.

Au seuil de ce vaste parcours dans le champ de la littérature et des idées, nous souhaitons faire partager et aimer ces oeuvres dont la connaissance est essentielle.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE I : LE LIEU COMME QUESTION

Et pourtant, c'est le lieu qui est tout.
(André du Bouchet)

1 – L'ÉTONNEMENT D'ÊTRE

En cet âge de détresse plus qu'en tout autre[1], se pose la question du mystère de l'être-au-monde, à la base aussi bien du développement de la réflexion phénoménologique que de la poésie moderne. Dans un vacillement général des certitudes, ne subsiste que l'essentiel, qui lui même se dérobe et doit être formulé sur le mode interrogatif. A cela désormais, selon Du Bouchet, se borne la poésie,

[1] « […] et pourquoi des poètes en un temps de détresse ? » A partir de ce vers de Hölderlin, Heidegger caractérise la poésie moderne comme poésie du doute et de la perte : « A l'essence du poète qui, en pareil âge, est vraiment poète, il appartient qu'à partir de l'essentielle misère de l'âge, état de poète et vocation poétique lui deviennent d'abord question… » (*Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit*., p. 327).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

que dans un carnet de 1954 il définit de façon à la fois modeste et ambitieuse :

> La poésie n'est qu'un certain étonnement devant le monde et les moyens de cet étonnement[2].

Conception minimaliste, annonçant l'œuvre à venir. Mais l'étonnement n'est pas quelconque (« un certain étonnement ») et il lui faut des moyens pour advenir – s'exprimer. Rien de moins immédiat que l'évidence ; la révélation est moins donnée que gagnée.

Posant les fondements de son art, Du Bouchet fait écho à Merleau-Ponty, qui en 1945 dans l'Avant-propos à la *Phénoménologie de la perception,* exposait les spécificités de cette philosophie[3]. Pour la phénoménologie, « le monde est toujours 'déjà là' avant la réflexion, comme une présence inaliénable [...] tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique » (p. I). Puisqu'il n'existe pas de cause transcendante ou immanente, « il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ou d'analyser » (p. II).

Le monde apparaît donc comme étrange, et tout effort pour le comprendre – le dominer par la pensée – est vain : je ne puis qu'infiniment l'interroger, certes m'approchant de la vérité mais sans jamais le posséder car « il est inépuisable. 'Il y a un monde', ou plutôt 'il y a le monde', de cette thèse constante de ma vie je ne puis jamais rendre entièrement raison » (p. XIII). Aussi la phénoménologie est-elle « méditation infinie » qui toujours commence et ne sait jamais où elle va, en cela non pas échec mais seule démarche possible, laborieuse comme l'oeuvre littéraire[4].

---

[2]André du Bouchet, *Carnets 1952-1956,* Choix et postface de Michel Collot, Plon 1989, p. 48.

[3]Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Tel, Gallimard 1990, p. I à XVI. Nous nous contenterons dans la suite de ce développement d'indiquer les pages correspondant aux citations.

[4]La phénoménologie est « une méditation infinie, et, dans la mesure même où elle reste fidèle à son intention, elle ne saura jamais où elle va. L'inachèvement de la phénoménologie et son allure inchoative ne sont pas le signe d'un échec, ils étaient inévitables parce que la phénoménologie a pour tâche de révéler le mystère du monde et le mystère de la raison. [...] Elle est laborieuse comme l'oeuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, – par le même genre d'attention ou d'étonnement, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne» (*excipit* de l'Avant-propos, p. XVI).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty précise sa conception de la question, la distinguant du doute cartésien aussi bien que du scepticisme socratique, qui ne sont que des moments dans la marche vers la certitude. A la différence du « positivisme clandestin » qui tout en niant affirme encore[5], aucune réponse ne saurait jamais combler l'interrogation. La question ne peut être effacée, toujours elle colorera la provisoire réponse. Dans le « *an sit* », l'Etre est sous-entendu, et le « Je sais que je ne sais rien » prépare l'affirmation des idées (p. 170). La question n'est pas un doute radical remettant en cause le monde qui m'entoure, mais acceptant doucement celui-ci elle se demande « pourquoi » : « Alors, si la question ne peut plus être celle du *an sit*, elle devient celle du *quid sit*, il ne reste qu'à chercher ce que c'est que le monde, et la vérité, et l'être, aux termes de la complicité que nous avons avec eux » (p. 144).

Sortant de la dictature du oui et du non, l'épaisseur irréductible des choses empêche de céder à la tentation des certitudes. Tout est question, et la question elle-même devient source d'interrogations : comme le remarque Merleau-Ponty « c'est le propre de l'interrogation philosophique de se retourner sur elle-même, de se demander aussi ce que c'est que questionner et ce que c'est que répondre » (p. 160). L'interrogatif n'est pas un simple renversement du positif, dans un infini dialogue il est peut-être « le mode propre de notre rapport avec l'Etre, [...] interlocuteur muet ou réticent de nos questions » (p. 171).

La question se fait questionnement, c'est-à-dire quête opiniâtre et répétée, portant de préférence, dans le cas de l'artiste, sur un point limité de l'univers, déjà par lui-même inépuisable. Frénaud, qui dans son essai sur Ubac se réfère explicitement à la philosophie heideggerienne et emploie à plusieurs reprises le terme de « questionnement » (ainsi p. 67 évoque-t-il « ... le questionnement fondamental du vivant-mortel et qui est à l'origine de l'oeuvre de Raoul Ubac »[6]), nous montre le peintre explorant inlassablement le petit territoire de

[5]Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Tel, Gallimard 1990, p. 160. Les références qui suivent renvoient à cette édition.

[6]André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art,* Chroniques anachroniques, Maeght 1985.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dieudonne, village de l'Oise où il s'est réfugié[7]. Multipliant les points de vue, s'approfondit alors l'énigme, source d'une oeuvre sans fin :

> Saisi par ce qui se trouve sous ses yeux, que cherche donc à restituer l'artiste sinon une réalité dont il doute qu'il l'a atteinte ? Ou s'il ne fait que la désirer et la rêver[8] ?

En tant qu'il est, à chaque instant naît le monde – s'il s'interrompait ce serait la mort ou plutôt le non-être, cela qui n'a pas lieu. On le sait depuis longtemps, la mort fait partie du cycle de la vie, et le mystère de l'être-au-monde se double de celui de notre être-pour-la-mort, représenté chez Ubac par la longue série des « têtes dressées » : « *Pourquoi mourir ? Et pourquoi vivre ?* C'est la même question à travers deux aspects complices »[9]. A la différence de l'animal, se sachant mortel[10] l'artiste célèbre le surgissement perpétuel dans une parole dont le mouvement, questionnant et interrompu – renouvelé – reproduit celui du monde. Pour Heidegger « le Poème est la fable de la mise à jour de l'étant »[11], et Frénaud caractérisant Ubac plus largement expose une conception de l'art fondée sur une dialectique essentielle de l'homme et du monde :

> Ubac [...] réussit à nous faire pressentir l'incessante naissance du jour, l'origine qui n'en finit pas de sourdre de soi et du tout confondus, avec l'émoi qui accompagne la venue au monde, l'être au monde [...]. Le monde est là, [...] l'homme est là, [...] ils n'en finissent pas d'advenir . De cette expérience de l'unité entre deux réalités liées et antagonistes, le tableau, comme le poème, doit pouvoir témoigner[12].

---

[7] « Ubac est soucieux de varier les points de vue, comme il l'est de revenir "aux mêmes lieux pour les retrouver transformés par un autre accent de la lumière »(*ibid*., p. 50).

[8] *Ibid*., p. 51.

[9] *Ibid*., p. 72.

[10] « Les mortels sont les hommes. On les appelle mortels, parce qu'ils peuvent mourir. Mourir signifie : être capable de la mort en tant que la mort. Seul l'homme meurt. L'animal périt. » (Martin Heidegger, *Essais et conférences*, « La chose », *op. cit.*, p.212).

[11] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 83.

[12] André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art*, *op. cit.*, p. 51.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si donc « être, c'est interroger »[13], le livre se fait livre des questions, dont le terme ne saurait être donné que par la fatigue[14]. « Le livre multiplie le livre », avertit Jabès au seuil du premier *Livre des questions*[15]. De livre en livre se déploie la parole qui toujours interroge, « avant l'avant-livre », « avant-livre », puis « livre » où parfois peut se formuler le « récit », jusqu'au « dernier livre » où l'essentiel est que la question ait été préservée[16]. Tout naît de la question, qui est première – donnant son titre au volume initial, puis à l'ensemble – question plurielle, suscitant non pas la réponse mais une autre question et ainsi de suite conformément à la tradition talmudique : « A toute question, le Juif répond par une question », dit Reb Lema[17]. La question refuse la clôture de la certitude. Ouverture à l'autre, elle est dialogue, chemin.

Dans une errance à chaque instant inventée, les rabbins-poètes croisent leurs paroles, progressant vers la lumière qui se dérobe : « Savoir, c'est questionner », enseigne Reb Mendel[18]. Nul repère pour le Juif ; loin de la demeure, il faut marcher, ignorant où l'on va ; de ce mouvement dépend le salut. Lorsque prend fin l'échange – la question –, c'est la mort, comme lors de l'agonie de la soeur du poète : « Lorsqu'ils se turent, il comprit qu'il l'avait perdue pour toujours »[19]. La question ne porte pas sur le lieu ou l'identité ou le livre ou Dieu, elle est tout cela à la fois, fondamentalement juive mais aussi universelle, problématique comme la judéité même. Parce qu' « être juif, c'est avoir à justifier de l'existence »[20], fût-ce aux yeux de ses propres frères[21], le poète a appris à « interroger les mots qui l'interrogent »[22]. Pour autant, la question ne serait pas question si elle

---

[13] Formule d'*Elya* citée par Marcel Cohen dans son entretien avec Edmond Jabès, *Du désert au livre*, *op. cit.*, p. 109.

[14] « La réponse n'est jamais qu'une fatigue, une extrême lassitude, un abandon. [...] Questionner, c'est en effet refuser le terme ». (Edmond Jabès, *ibid.* p. 112).

[15] Edmond Jabès, *Le Livre des questions,* t. I, L'Imaginaire Gallimard, 1988, p. 37.

[16] « L'essentiel pour nous aura été, au paroxysme de la crise, de préserver la question. » (*Le Livre des questions,op. cit.,* t. II, *excipit*).

[17] *Le Livre des questions, op. cit.,* t. I, p. 129.

[18] *Ibid*.

[19] *Ibid*., p. 63.

[20] *Ibid*., p. 77.

[21] « S'adressant à moi, mes frères de race m'ont dit : « Tu n'es pas juif. Tu ne fréquentes pas la synagogue » (*ibid*., p. 67).

[22] *Ibid*., p. 64.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

était limitée à un peuple, et donc elle a valeur exemplaire, comme le livre.

Sans se réclamer de cette tradition, lui aussi hanté par l'immense Philippe Jaccottet a éprouvé la nécessité vitale de la question, à l'origine tout particulièrement de ses proses. Ainsi *La Promenade sous les arbres*, première tentative de ce genre du poète qui s'était jusque-là plutôt consacré aux vers, se présente comme une enquête, ou plutôt une succession d'interrogations dont chaque ébauche de réponse est aussitôt repoussée comme illusoire et trop facile, dans une défiance à l'égard de la subjectivité :

> Il s'agissait d'être prudent, méfiant même ; et d'autre part, je le savais, le doute ne pourrait à aucun moment être écarté ; chaque fois en effet que je penserais avoir trouvé une espèce de preuve, une voix me dirait que je l'avais trop désirée, cette preuve, pour ne pas la trouver un jour ; que je ne pouvais en aucun cas être un juge impartial ; que j'allais être simplement l'avocat d'une passion plus ou moins coupable[23] .

Au commencement est « une question extrêmement simple » (p. 14) quoiqu'il s'agisse à la vérité du mystère de la création poétique que l'auteur essaie de cerner depuis plusieurs années : Jaccottet a en effet découvert que certains jours il a eu le sentiment de vivre plus intensément, ce qui lui a donné envie d'écrire. Surgit une première explication, fournie par l'imagination et par conséquent suspecte : « J'en vins à imaginer [...] que la réalité était comme une sphère, dont nous parcourions le plus souvent les couches superficielles [...] ; mais qu'il nous arrivait cependant [...] de nous rapprocher de son centre ; de nous sentir alors plus lourds, plus forts, plus rayonnants ; et enfin, pour moi, d'éprouver du même coup l'attrait de l'expression poétique... » (p. 14-15).

Dès le départ Jaccottet, alors qu'il se pose le problème de l'inspiration, emploie un lexique caractéristique du lieu, se référant aux notions de circularité (centre, sphère, rayonnants) et de magnétisme (nous rapprocher, plus lourds, l'attrait). Et de fait assez rapidement le poète prend conscience qu'à l'origine de tous ces ébranlements est la révélation du monde, formulée désormais explicitement en termes de lieu. Jaccottet qui vient de s'installer à Grignan est bouleversé par la beauté du paysage : « ... je puis vraiment parler de splendeur, bien qu'il se soit toujours agi de paysages très

[23]Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Mermod Lausanne 1957, p. 15-16. Nous renverrons pour la suite de ce développement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

simples, dépourvus de pittoresque, de lieux plutôt pauvres et d'espaces mesurés » (p. 19).

Là pourtant ne se borne pas l'inspiration : la question initiale a donné naissance à « une série de questions » (p. 16) et paradoxalement plus la clarté semble s'intensifier, plus le mystère gagne en complexité et s'épaissit (ainsi en est-il sans doute de la poésie de Jaccottet, si faussement transparente) : « Or, cette splendeur m'apparaissait de plus en plus lumineuse, aérée, et en même temps de moins en moins compréhensible » (p. 19). L'impossibilité de la réponse suscite l'écriture (« ... ce mystère nourricier, ce mystère réjouissant me poussait comme d'une poigne très vigoureuse vers la poésie ; plus il semblait se dérober à l'expression, plus je ressentais le besoin de l'exprimer... » (p. 19), qui devient doublement question, questionnante et questionnée, l'interrogation sur le lieu entraînant l'interrogation sur le dire qui en émane[24]. Aucune forme préexistante n'est satisfaisante et la parole est marquée par l'hésitation qui étrangement permet au livre de se faire, *work in progress* dans l'effacement de l'auteur : « ... le livre à faire hésitait entre le recueil d'observations, le discours solennel, la polémique et la confession » (p. 18).

Cette interrogation incessante que ne connaissaient pas les poètes d'autrefois – mais Jaccottet a « oublié » Rousseau, Thoreau, Proust..., prosateurs-poètes – va avoir pour effet de différer l'écriture proprement poétique, qui pour l'auteur est de l'ordre de l'immédiateté, résolution fulgurante de l'énigme qui généralement lui échappe. L'émotion ne suffit plus, encore faut-il chercher à comprendre, d'où le recours à la prose, aux tâtonnantes circonvolutions : « A un moment donné, donc, je n'ai plus pu me contenter d'écrire des poèmes ; il a fallu que j'essaie de comprendre ces émotions et le rapport qui les liait à la poésie » (p. 20). Parfois alors, suprême récompense, dans l'effort d'analyse comme dans le pré réel, « la poésie [...] fleurit vraiment à la manière d'une fleur » (p. 21), réponse le plus souvent aussitôt désavouée.

« Pour aujourd'hui, je ne raturerai pas davantage » (p. 140) : ainsi se termine une tentative de description nocturne. Quant au livre, il n'en finit pas de finir : le poète nous avait bien prévenus qu'il

[24]Ainsi, pour Jacques Garelli le lieu est-il « lieu de questionnement, mais aussi questionnement du lieu », interrogation sur « le geste toujours obscur d'écrire » (« L'acte poétique. L'instauration d'un lieu pensant », *Espace et poésie*, Textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1987, p. 22).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« pourrait ne s'achever jamais » (p. 20) ; quand le dialogue éponyme s'interrompt (p. 101), commentaire critique de ce qui précède, se déploient des « remarques sans fin », l'auteur « reprenant inlassablement son propos » (p. 130) ; puis après un paragraphe conclusif en harmonie avec « cette fin de journée d'août » aux accents funèbres, alors que « les travaux sont achevés pour un temps » (p. 32-133), se multiplient à nouveau les notes, repentirs.... Le livre se termine sur l'affirmation de l'échec : « C'est le triste souci de ma peau qui m'empêche d'être un vrai poète » (p. 148). Demeuré à distance, Jaccottet n'a pu que raconter « l'histoire de son livre » (p. 21) ; la réponse n'a pas été trouvée – d'autant plus proche cependant que dans l'errance on n'a pas eu la vanité de croire s'en emparer.

2 – OÙ EST MON PAYS ?

Si Jaccottet s'interrogeait, son questionnement n'en partait pas moins d'une certaine évidence du lieu, que garantissait l'émotion éprouvée. Pourtant plus fondamentalement c'est le lieu qui est en question : car si l'on peut reconnaître des lieux dans une intuition confuse que l'on cherche à élucider, s'agit-il pour autant du lieu ? Et quel est ce lieu à l'absolu ? Existe-t-il ?

Parvenu à Grignan Jaccottet semble avoir trouvé son lieu : parce que ce n'est pas son pays natal, de ce village et surtout de la campagne qui l'entoure – par la marquise, le château, il n'est guère intéressé (p. 48) –, il est devenu l'habitant. « Ebauche de ce qui [l'] attache à ces lieux » (p. 48), ce qu'il découvre par sa fenêtre est « depuis deux ans [son] trésor » (p. 51), et la relation privilégiée qui se dessinait dans *La Promenade sous les arbres* ne fera que se confirmer au cours des années et des oeuvres qui les jalonneront, autant de fragments d'un livre unique, du lieu ayant la permanence et de son auteur les différents visages : « Le livre projeté changeait de forme en même temps que changeaient mes pensées, et ma vie » (p. 16).

Certes il arrive que le paysage se dérobe et ce d'autant plus avec le temps, lorsqu'en raison d'une excessive familiarité on a la présomption d'une illusoire maîtrise. A la manière de l'horizon que l'on croit toucher et qui toujours se révèle inaccessible il se recule[25]. Du Bouchet, de plus en plus déchiré, envahi par le blanc, note à

[25]Selon Du Bouchet : « [...] c'est marcher sur une terre plus inaccessible que l'horizon » (André Du Bouchet, *Carnets 1952-1956, op. cit.*, p. 72).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

maintes reprises le phénomène – l'irréductible distance de ce qui semble donné :

> ... Terre qui nous est livrée
> et dont nous restons séparés[26].

La poésie, comme le lieu, n'est accordée, l'espace d'un instant, que pour être retirée, et c'est la perte qui fait le prix de l'éphémère. Pour Jaccottet « la poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours reperdre » (p. 148), et l'écrivain, dont la parole ne s'est véritablement épanouie qu'à partir du moment où il a découvert Grignan, figure en termes spatiaux le chant provisoirement perdu, château qui par un maléfice a disparu. Et le poète-chevalier d'aller dans la forêt obscure, s'efforçant de maintenir le souvenir de la lumière[27]...

Néanmoins la quête de Jaccottet semble distincte de celle de Frénaud qui, plus errant (même si Jaccottet évoque par exemple les Baléares ou les Martigues, qui ne sont pas sans ressembler à Grignan), est toujours à la recherche de ce que Bonnefoy appelle « le vrai lieu » et qui pour le poète bourguignon est l'introuvable patrie. « Où est mon pays ? » demande le déraciné : question insoluble parce que spécifique du lieu, non pas « qu'est-ce que » ou « comment dire » mais « où », adverbe interrogatif dont la traduction latine fait tellement rêver Bonnefoy.

Ubi, *unde*, *quo*, *qua* – lieu où l'on est, d'où l'on vient, où l'on va, par où l'on passe – la question semble se multiplier. Mais la page de grammaire qui traite des questions du lieu est « carrée »[28], et Bonnefoy semble hanté par le chiffre quatre (que l'on retrouve dans le motif récurrent du carrefour, lieu d'hésitation et quadruple voie), qui, à la vérité se ramène à l'unité : « Ainsi quatre dimensions pour fracturer une unité – une opacité – qui n'était donc que factice » (p. 55). L'unité est déniée mais de ce fait insidieusement resurgit ; le

---

[26] *Ibid*., p. 67.

[27] « Ainsi maintenu loin de la poésie comme par un enchantement maléfique (tout comme dans les contes on trouve d'invisibles obstacles défendant aux chevaliers l'accès des châteaux), je ne pouvais m'empêcher de me rappeler le château, de le désirer encore, donc d'essayer de ne pas trop m'en éloigner ». (*La Promenade sous les arbres,op. cit.,* p. 143).

[28] Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays,* Mercure de France 1987, p. 54. Nous renverrons dans le développement qui suit à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

carrefour, loin d'ouvrir sur l'infini des possibles, est simple entre-deux («Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu » (p. 9).

Divisée, la question n'est pas accrue mais délimitée. Optant pour Rome et la solidité de sa syntaxe plutôt que pour la Grèce traditionnel pays du lieu, l'auteur se condamne à une éternelle déception. De l'Antiquité il a retenu non l'élan joyeux du paganisme mais le rationalisme romain et l'idéalisme néo-platonicien, il ne peut que partager l'unité à laquelle il aspire : en deux – ici et là-bas, terre et ciel, immanence et transcendance –[29], puis en quatre : « Parallèlement l'ici morne, le lieu d'énigme s'ouvrait à une mémoire, un avenir, une science » (p. 55). L'esprit de géométrie de cet écrivain dont la formation initiale fut mathématique[30] quadrille l'espace, et les poèmes sont autant de tentatives d'échapper à l'abstraction.

Pure idée, le lieu pour Bonnefoy n'est pas de ce monde, et *L'Arrière-pays* s'achève sur l'affirmation « que *l'être du lieu,* notre tout, se forge à partir du rien, grâce à un acte de foi » (p. 74). Le monisme spiritualiste éloigne le poète de l'évidence du simple, l'un (l'idéal) se manifeste paradoxalement par la malédiction du deux et du quatre : « Oui, c'est vrai, nos pays sont beaux, je n'imagine rien d'autre, je suis en paix avec cette langue, mon dieu lointain ne s'est retiré qu'à deux pas, son épiphanie est le simple : tout de même, que la vraie vie soit là-bas, dans cet ailleurs insituable, cela suffit pour qu'ici prenne l'aspect d'un désert » (p. 14).

Le monde qui nous entoure est prétexte à l'ailleurs, grossière ébauche qu'il faudrait considérablement améliorer pour s'approcher de l'idéal « autre pays » : « L'être n'est-il pas qu'inachevé, après tout, le chant obscur de la terre un brouillon moins à étudier qu'à reprendre, la clef manquante moins un secret qu'une tâche ? » (p. 18). La terre est refusée, l'esprit est premier, et tout au plus Bonnefoy peut-il hésiter « entre la gnose et la foi, le dieu caché et l'incarnation » (*ibid.*), négligeant la beauté terrestre dont l'imperfection fait le prix.

---

[29] « L'obsession du point de partage entre deux régions, deux influx m'a marqué dès l'enfance et à jamais », avoue Bonnefoy, p. 51.

[30] Le latin est « algèbre de la parole en exil », et la révélation de la syntaxe du lieu est formulée en termes mathématiques : « C'était un peu comme quand, habitué à l'idée simple de lignes courbes, on apprend les questions de dérivée, d'intégrale » (p. 55).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'une des solutions envisagées par Bonnefoy dans sa quête – car si l'arrière- pays demeure inaccessible, tout en n'existant pas « il n'est pas pour autant insituable » (p. 19) – était le pays natal, déjà par lui même problématique puisque double. En effet ce « premier arrière-pays » (p. 50), de toute façon non satisfaisant car nécessairement de ce monde, se partage entre Tours, lieu de naissance connoté négativement, et Toirac, proche phonétiquement mais déjà lointain, de ce fait positif, village associé au temps plus heureux des vacances : aussi le train qui permet le passage de l'un à l'autre est-il le véritable lieu de cette épiphanie initiale[31].

Ce qui cependant pour Bonnefoy était une étape parmi d'autres, banalisée parmi la longue liste des sites entrevus, espérances bientôt déçues, se transforme pour Frénaud en obsession, moteur par excellence de la quête. Or le pays natal que souvent l'on ne connaît pas, plus mythique que réel, est sans doute l'archétype du lieu.

Le lieu est besoin, ce qui va permettre à l'artiste de s'épanouir. La lumière entrevue les premières années, et en apparence perdue, doit pouvoir se retrouver en un site qu'inlassablement on cherche, jusqu'à éventuellement le rencontrer, ainsi dans l'Hérault le peintre Hollan chassé de sa Hongrie natale. Il s'agit là d'une nécessité poétique, cadre autorisant le passage au-delà :

> Car cette sorte de recherche est moins ce qui rencontre le monde – en ce qu'il est, avec les contradictions de la vie, l'entredévorement, l'horreur partout et la responsabilité d'autrui qu'il faut assumer, qui échappe – que ce qui prend appui sur ses aspects en somme esthétiques pour le quitter[32].

« Qui sait encore le lieu de sa naissance ? », s'interroge Saint-John Perse dans une version modifiée d'*Exil*[33] ; et Heidegger commentant Hölderlin remarque que la patrie n'est pas seulement « lieu de naissance » ou « paysage simplement familier, mais au

---

[31]L'aspect initiatique du tunnel est redoublé par la nuit : « ... nuit énigmatique, sacrée, où le train roulant régulièrement dans la campagne invisible ou traversant un tunnel ou s'arrêtant aux abords silencieux d'une gare, je me demanderais, à peu près : est-ce ici que finit ce que je quitte, est-ce ici que l'autre monde commence ? » (p. 51).

[32]Yves Bonnefoy, *La Journée d'Alexandre Hollan,* Le Temps qu'il fait, Cognac 1995, p. 58.

[33]*Oeuvre poétique,* t. I, Gallimard 1953, p. 213. Les versions ultérieures, dont celle de la Pléiade, donnent : « ma naissance » (p. 127).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

contraire [...] *puissance de la terre* sur laquelle 'habite poétiquement' l'homme »[34] :

> Où est mon pays ? Pas où je suis né.[35]

Frénaud se demandant où est son pays éprouve le besoin de rappeler, fût-ce par la négative, son pays natal qui n'est pas sans rapport avec le lieu tant désiré, même s'il ne se confond pas avec lui. Si la première strophe du poème auquel l'interrogation donne son titre est explicite dans la condamnation (« Pas où je suis né, /dans le charbon qui marque jusqu'aux façades ; / alentour les prairies trop vertes et vertes, / le naïf contentement des coteaux mamelonnés»), plus ambiguë est la suite. Ainsi le premier vers de la deuxième strophe, qui reprend la question en anaphore : « Où est mon pays ? C'est dans la détresse ». Cette détresse, n'était-ce pas la désolation de Montceau, le sentiment de la perte jusque dans la noirceur ? Manifestation du manque, le charbon indirectement devient signe : « Le regret s'avive lorsque l'espoir noircit » (v. 9). Et la troisième strophe dit toute la difficulté pour situer le lieu aussi bien dans l'espace que dans le temps :

> C'est dans les lointains aux confins d'ici
> C'est hier perdu sans avoir su luire.
> Ce n'est pas ailleurs, ce doit être ici.
> Je cherche et je trouve presque, et je perds.

Le lieu n'est pas davantage dans l'un des nombreux pays énumérés dans une liste distinguée par l'emploi de l'italique, du plus proche, « Saint Martin de Laives, / sur la colline immensifiée par l'enfance », au plus lointain, villes italiennes et françaises, Urbino, Gênes, Nantes, Arles. Pure interrogation est la patrie (« Etait-ce ici ou là vraiment la patrie... »), aucune réponse ne saurait être définitive, fût-ce celle de l'écriture (« Où est mon pays ? C'est dans le poème. / Il n'est pas d'autre lieu où je veux reposer »). Plus justement dans la dernière strophe le poète énonce :

> Où est mon pays ? C'est autour du chemin.

---

[34]Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin,* Bibliothèque de philosophie, Gallimard 1988, p. 90.

[35] André Frénaud, « Où est mon pays ? », poème éponyme de la section ainsi intitulée, *Il n'y a pas de paradis,* Poésie / Gallimard 1967, p. 137. Nous renverrons dans le développement qui suit à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Donc pas le chemin lui-même – cela serait trop précis –, mais quelque chose que l'on peut découvrir à partir du chemin, dans la mesure où l'on chemine : la patrie, c'est la vie – encore faut-il savoir la reconnaître, l'accepter :

> Je connais mes blessures et j'attends d'autres peines.
> J'attends d'autres joies et je salue la vie.
> Tout est ma patrie, que je saurai porter.

Tout village peut se faire natal, qui pas plus que notre lieu d'origine ne nous appartient, aussi légitime – aussi peu. « Village aucune fois rencontré, aussitôt natal » (p. 145) : dans ce vers du poème « Ménerbes », Lubéron analogique, l'ambiguïté de l'indéfini, positif autant que négatif, dit le caractère dialectique du lieu, offert et refusé – fondamentalement problématique. Trouver, c'est encore chercher, comme le dit un remarquable texte d'inspiration hölderlinienne dans l'essai sur Ubac.

Le titre, comme le premier vers, est d'une tonalité interrogative caractéristique du poème :

> *Une stèle ou Quel Dieu terme ?*
>
> *Tu es le chemin, c'est-à-dire que tu le cherches*[36] *?*

Modulation de l'aphorisme d'Hypnos « Epouse et n'épouse pas ta maison »[37], l'oracle :

> [...] Le Dieu,
> même devant ta porte, il te signifiait
> que tu n'es pas chez toi.
>
> Il te rappelle qu'il faut poursuivre,
> à chaque fois que tu le fais apparaître
> n'importe où tu arrives[38].

Dans toutes ces formules, la personne est fortement marquée : « mon pays », « ta maison », « chez toi ». Bonnefoy au contraire parlait du lieu à l'absolu, et Jaccottet évoque l'épiphanie de lieux singuliers, sans projeter par la syntaxe un apparent désir de

---

[36] André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art, op. cit.*, p. 109.

[37] René Char, *Feuillets d'Hypnos,* 34, *O.C., op. cit.*, p. 183.

[38] André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art, op.cit.,* p. 109.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

possession. Aussi Frénaud, qui tout en accentuant le possessif est d'autant plus dépossédé, module-t-il sa question en « Qui possède quoi ? » [39]. Comme le montre l'emploi d'un double pronom interrogatif, la question porte aussi bien sur le sujet que sur l'objet. La terre – mais qu'entendre par là – peut-elle être possédée et par qui ?

Dans les deux poèmes où figure l'interrogation, par-delà la signification explicite – la ruine du monde rural aux « héritages démembrés », aux « anciennes limites qui s'effacent » (p. 133) – se développe une méditation plus fondamentale, d'abord politique sur la propriété, variation en mineur de l'affirmation célèbre [40]:

> Tout est pour tous puisque rien ne reste à chacun.

puis métaphysique, comme l'indique dès l'abord dans le texte auquel l'interrogation donne son titre, le choix de la montagne, haut-lieu symbolique :

> A qui est-ce,
> la montagne investie jusqu'au sommet [...] (p. 136).

Qui est ce « toi », que l'on suppose heureux possesseur du domaine, le Je dédoublé, le lecteur ou un inconnu, « tu » à valeur de « on » ? S'élargit le champ de l'investigation, non plus enclos mais murs, héritages, puits, au pluriel déréalisant alors que le poème s'ouvrait sur une série de déictiques semblant désigner un paysage précis. Enfin l'on en vient à l'énigme irréductible de la mort, qui constituait déjà le fondement de la méditation sur la vanité de la propriété :

> Des familles éteintes, qui lira les noms
> sur la mousse des tombes oubliées ?
> Et le vent, les rochers, et la mort, à qui est-ce (p. 137) ?

Pure question, le dieu – le lieu. Nul homme ne saurait s'en rendre maître. Le possessif employé par Frénaud renvoie à la situation problématique de l'homme dans le monde : a-t-il un lieu ? Qu'est-il par rapport au monde – à Dieu, s'il existe ? Dans quelle mesure le lieu efface-t-il la personne ?

---

[39] André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.,* p. 133 et 136. Nous renverrons dans le développement qui suit à cette édition.

[40] Pariant sur la fécondité, la formule rousseauiste était plus optimiste : « Les fruits sont à tous. La terre n'est à personne. »

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Selon Jabès, comme le suggère la paronomase le lieu n'est pas sans rapport avec le dieu (« l'un des noms de Dieu en hébreu est *Hamakon* qui signifie *lieu* »[41]).C'est pourquoi l'interrogation sur le lieu prend une dimension métaphysique. Toutefois si la question peut être entendue positivement – ainsi Lévinas la conçoit-il comme relation[42] –, elle est surtout distance et doute. Celui-ci est pourtant vital : pour Char « les dieux ne meurent que d'être parmi nous »[43] et la perte préserve le divin. Par la question les limites éclatent, ouvrent sur l'infini. On ne peut emprisonner le dieu, et si comme chez Jabès le lieu tend à être nié – présent par là même, non pas ignoré –, c'est pour mieux libérer la vertigineuse transcendance.

Peut-être n'y a-t-il jamais eu de révélation de ce qu'on ne connaît pas, mais le manque en est si fort qu'indirectement il indique. L'exil est d'autant plus douloureux qu'il est absolu, non réductible aux circonstances particulières, à la géographie. Le pays perdu est aspiré par l'immense, on ne sait plus ce qu'il est, il se dérobe. Mais l'interrogation, comme l'exil auquel elle est étroitement liée, n'est pas stérile : *Le Livre des questions* n'aurait jamais vu le jour sans le départ d'Egypte, et inversement c'est parce qu'il n'est qu'interrogations que le Talmud est le livre de l'exil[44]. Sagesse est l'exil – la question, qui aspirant à la vérité le ménage.

Le désert est le rien où tout est possible. Dans l'ouvert, n'a plus de sens la racine. Dépouillé de tout, le Je touche à l'illimité. Désirant, sans fin est le chemin dans le dénuement qui rend libre. Errance d'un peuple, mais aussi de ce qui semble le plus sédentaire, dans la mesure où il est hanté par le lieu. Pour qui rêve du séjour, comme Frénaud il ne faut surtout pas trop longtemps s'attarder :

> Allons les chemins nous attendent... Ici, ailleurs, nous sommes des routiers. Ça va mieux... Nous devons repartir[45].

Sous peine d'infidélité au dieu, la quête ne saurait aboutir. Le château que l'on a cru gagner se révèle mesurable, avec déception on

---

[41]Edmond Jabès, *Du désert au livre, op. cit.*, p. 35.

[42]« La question est la manifestation même de la relation avec l'être ». (Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant,* Vrin 1986, p. 28).

[43]René Char, *L'Âge cassant, O.C.,op. cit.*, p. 767.

[44]Edmond Jabès, *Du désert au livre, op. cit.*, p. 105.

[45]André Frénaud, « L'auberge dans le sanctuaire », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.*, p. 104.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

en fait le tour[46]. Ce que l'on cherche à atteindre peut-être n'existe pas mais le capter serait l'anéantir. Afin d'aller plus loin, comme chez Rimbaud il faut savoir renvoyer le génie, « et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour »[47]. Projeté en avant de lui-même, le lieu devient plénitude.

3 – PARLER – SE TAIRE : UNE QUESTION DE VIE OU DE MORT

Trop poussée cependant l'interrogation peut se révéler paralysante : si tout n'est que doute, comment s'élèvera le chant ? Tel est le problème de Jaccottet, qui, comme Pénélope est toujours prêt à redéfaire ce qu'il a tissé. Certes du monde émane la parole, si dépassant les apparences on remet celles-ci en cause. La voix que l'on entend, elle-même « embarrassée », « dit que le monde n'est pas ce que nous croyons qu'il est »[48]. Mais si la condition pour la percevoir est l'hésitation, au contraire de la promptitude ordinaire (« nous parlons d'ordinaire avec une voix de fantôme, et souvent, dans le moment même que nous parlons, nous souffrons déjà d'avoir été si prompts et si vains » *ibid*.), il arrive que la multiplication des précautions empêche de pleinement y adhérer : « C'est une voix, semble-t-il (et qui en serait sûr ?), qui parle des choses réelles, qui nous oriente vers le réel [...]» (p. 97).

Dans *La Promenade sous les arbres,* comme le manifeste le choix du dialogue, le sujet est divisé (de même dans *Le Livre des questions*, dialogue d'innombrables rabbins). A peine « l'un » a-t-il « le sentiment d'avoir posé le pied sur de profondes assises » que

---

[46]Pour dire l'expérience poétique, Frénaud s'exprime en termes proches de ceux de Jaccottet :

> Parti à l'aventure sur un appel et guidé, mais abandonné le plus souvent et réduit à l'impuissance, exalté ou vacillant au cours de la longue marche, le poète, durant le temps presque imperceptible où il s'identifie avec le château, reconnaît *qu'il a construit ce qui est*.
>
> [...] Et la fulguration évanouie, il ne restera qu'un monument en face de lui, plus ou moins ample et élevé, dont il fera le tour avec déception [...] (« Le château et la quête du poème », *Il n'y a pas de paradis*, *ibid*., p. 234).

[47]Arthur Rimbaud, « Génie », *Illuminations,* La Pléiade Gallimard 1972, p. 154.

[48]Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres, op.cit.*, p. 96. Dans le développement suivant nous renverrons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

« l'autre » modère son enthousiasme, évoquant ses doutes[49]. L'incertitude est « inséparable des propositions de notre voix profonde » (p. 101), c'est l'inquiétude qui chante (p. 141) et de ce fait la source vient à tarir, paralysée par cela même qui la suscite[50]. Elan aussitôt brisé, les tentatives ne sont pas commencement mais échec[51], et inversement l'autosatisfaction entraîne à nouveau l'impossibilité d'écrire[52] : cercle infernal dont on ne saurait sortir que par miracle. Après la sécheresse qui avait suivi *La Promenade sous les arbres*, Jaccottet connaîtra à nouveau des embellies mais de plus en plus rares se fera le chant proprement dit, compensé par le tâtonnement angoissé de la prose (ainsi *La Semaison* est-elle le fruit de la stérilité poétique) qui lui-même progressivement s'amoindrira...

Pour Paul Celan, qui est dans l'*Unheimlich*, non pas inquiétante étrangeté au sens de Freud mais étrange du sans lieu[53], la question qui torture ses poèmes et les déchiquette finira par s'en prendre au corps même de l'auteur. Les dieux sont boiteux, dotés d'un pied-bot, et le temps des étoiles est trop tard – de qui ? Le sujet étant attaqué :

> Furtenwesen, darüber
> der Klumpfuss der Götter herüber –
> gestolpert kommt – um
> wessen

---

[49] « Cela n'est pas sans un rien de vraisemblance ; et toutefois je suis plein de doutes [...] » (p. 99).

[50] « [...] je ne sais quoi tarit cette source, au moment précis où je croyais, tout au contraire, qu'elle allait jaillir indéfiniment [...] » (p. 141).

[51] « J'avais beau accumuler les débuts de poèmes, les ébauches, les notes, les fragments de mouvements, rien n'aboutissait » (p. 142).

[52] « J'obtins ainsi, pendant plusieurs semaines, de ne plus faire obstacle à la lumière extérieure ; j'éprouvais le bonheur d'une renaissance. Mais je n'eus pas la sagesse de la tenir secrète : j'étais trop heureux, trop rassuré, trop plein d'un nouvel espoir. Et de nouveau, tout fut perdu [...] » (p. 147).

[53] Dans une filiation heideggerienne, Michel Haar rappelle que « la demeure (*Heim)* tient par essence du secret (*heimliches*) » (« La demeure et l'exil : Hölderlin et Saint-John Perse », *Les Symboles du lieu. L'habitation de l'homme,* L'Herne n°44, 1983, p. 25). Celan lui, parle d'*Unheimlich* et d'arrachement, *heim* (maison) qui n'en est pas une : « *heimgefehrt in / den unheimlichen Hannstrahl* », « rentrés chez eux / dans l'étrangeté du ban sans lieu », dans la traduction de Martine Broda que nous suivons généralement (*La Rose de personne*, éd. bilingue, Le Nouveau Commerce 1979, p. 154-155).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Sternzeit zu spät [54] ?

En l'air reste la racine et le golem ne pourra prendre vie – animé par quel rabbin ? façonné par quelle terre ? Tous ont été tués et le limon n'est plus – la possibilité du souffle[55].

Epars – bientôt la force du questionnement va s'épuiser, arrêtée. Ce n'est plus en effet l'infini du désert biblique qui s'ouvre, obstacle infranchissable se dresse la brutalité des hommes, feu et cendre. Comment survivre à la mort ? C'en est fini des « minuscules gerbes d'espoir, / toutes bruissantes d'ailes d'archange, de fatalités » (p. 155) ; « les étrangers-toute-leur vie / spermatiquement couronnés d'astres », élus de l'espace et de la lumière, sont désormais prisonniers de la terre maçonnée de leurs corps, matière que grossièrement piétinent des dieux devenus nazis :

> [...] die lebenslang Fremden,
> spermatisch bekräntz von Gestirnen, schwer
> in den Untiefen lagernd, die Leiber
> zu Schwellen getürmt, zu Dämmen [...][56].

Drame de millions, et plus largement si l'on en croit Tsvetaïeva citée par Celan, selon qui « Tous les poètes sont des juifs » (p. 147). Par-delà même les catastrophes irrémédiables de ce siècle, nazisme, révolution russe, le poète est dépossédé – de son lieu, de lui-même. Si les exemples de Celan, de Tsvetaïeva pris dans la tourmente de l'histoire sont extrêmes, peut-être est-il dit là quelque chose de la condition du poète d'aujourd'hui, qui n'a plus le droit d'exister – d'interroger : temps de certitude et de technique ambigument dénoncé par Heidegger, remontant à Hölderlin précipité dans la folie. L'absence de réponse alors, dans une violence inouïe qui n'est plus la pure ouverture de la question, est mortelle.

> Aucun oiseau n'a le coeur de chanter dans un buisson de questions[57].

---

[54] « êtres-gués, que / le pied-bot des dieux franchit / en trébuchant – pour / de qui / le temps des étoiles trop tard ? » (*ibid.*).

[55] « IN DER LUFT, da bleibt deine Wurzel, da / in der Luft. / Wo sich das Irdische ballt, erdig, / Atem-und-Lehm » (« EN L'AIR, là reste ta racine, là / en l'air. / Où le terrestre se ramasse, terreux, / Souffle-et-limon » (p. 152-153).

[56] « […]Les étrangers-toute-leur-vie, / spermatiquement couronnés d'astres, lourdement / couchés dans les bas-fonds, leurs corps / amoncelés en bancs, en digues […]» (p. 154).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'affirmation de Char paraît bien frileuse et de fait, côtoyant des abîmes, pour ne pas anéantir en lui la possibilité de la parole, ce poète a tendu à se préserver. Nul de plus enraciné en apparence que ce Provençal, né et mort à L'Isle-sur-la-Sorgue, qui ne fit jamais, à en croire son oeuvre, que de brèves incursions à Paris[58]. Cependant si le Vaucluse, avec sa riche symbolique de source et de désert, de montagne et de plaine, a nourri l'imaginaire du poète, le pays rêvé, « vœu de l'esprit » (p. 305) ne se confond pas avec le pays réel, et les vagabonds sont préférés aux sédentaires : aussi les Transparents au nom de liberté méprisent-ils les habitants[59].

Au seuil des *Matinaux* dans un exergue emprunté à Shakespeare le lieu est exemplairement formulé sur le mode interrogatif – dans la confiance de l'accueil de la terre et du ciel, complicité rimbaldienne :

> APEMANTUS : Where liest o'nights, Timon ?
> TIMON : Under that's above me (p. 280).

Perpétuellement nomade le héros charrien ne connaît pas même sa route (« Route, es-tu là ? » demande Joseph Puissantseigneur, p. 299), mais ceci est bonheur plutôt qu'angoisse, l'âpreté de la quête étant mille fois préférable à tout enfermement. Si dans l'exaltation de la Résistance le poète peut « marcher au pas des certitudes » (p. 147), homme d'action se dirigeant vers un monde meilleur, dans les désillusions de l'Histoire bientôt comme Timon il ne sait où il va, fuyant vers un point en avant à l'essentielle hauteur. Celui-ci à peine atteint aussitôt éclate, faisant voler en éclats toute illusion de maîtrise : « Le point fond. Les sources versent. Amont éclate » (p. 439).

Mais si le terme est « épars » (p. 446), donc toujours repoussé, pour s'en approcher la démarche n'est pas de l'ordre du questionnement. Le mouvement n'est pas interrogé, alternance

---

[57]René Char, *A une sérénité crispée, O.C., op. cit.*, p. 752. Nous renverrons directement à cette édition dans le développement qui suit.

[58]Comme nous l'avons signalé dans notre *René Char* (Dossier Belfond 1987), il y a là distorsion flagrante entre l'œuvre et la vie, le poète ayant passé en réalité au moins autant de temps à Paris qu'en Provence, même si cela n'apparaît guère dans les textes. Même chose pour Guillevic, Follain..., écart qui sera à interroger.

[59]Voir à ce propos notre article sur « Les Transparents : du mythe au poème », *R.H.L.F.* fév. 1991, numéro consacré à René Char (p. 3-18).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

violente de redressement et de chute, et c'est ce qui distingue Char des poètes du doute comme Jaccottet, Frénaud... qui ont ignoré le surréalisme et ses certitudes, sa volonté de puissance. Chez René Char le rapport au lieu va de pair avec une éthique, affirmée, proclamée, et l'hésitation ne semble pas avoir de place dans ce qui se présente comme une progression globalement orientée plutôt que comme une véritable errance.

L'exclamation domine, et dans une logique dynamique la question est repoussée au futur. Aux antipodes de Celan à l'arrachement ontologique, si la perte est souhaitée, c'est parce que la terre est donnée, à la fois appui et entrave :

> Terre où je m'endors, espace où je m'éveille, qui viendra quand vous ne serez plus là ? (*que deviendrai-je* m'est d'une chaleur presque infinie) (p. 353).

Ce qui pourrait être source d'angoisse se renverse en chance et l'allégresse de l'envol fait souhaiter la mort, non pas terme mais naissance : perspective possible seulement pour qui n'a pas vécu le grand anéantissement (même si nous ne sous-estimons pas l'expérience de la mort acquise par René Char pendant la guerre, qui fut néanmoins aussi combat).

Aspirant au nulle part, d'un lieu s'élance le poète, et ce point de départ dans une perspective hégélienne est nié et conservé – dépassé :

> Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir ? Mourir, c'est devenir, mais nulle part, vivant (p. 382) ?

« Nulle part » n'est pas une absence de lieu, mais un au-delà du lieu, débarrassé de ce qui peut en faire la négativité – le caractère éventuellement régressif de sa clôture – pour ne plus être qu'infinie dilatation de l'être.

L'interrogation trouve toujours réponse, même si celle-ci est à la fois arbitraire et ouverte, lieu qui n'en est pas un au sens ordinaire, passage, entre-deux, espace de fidélité et de fécondité :

> Où passer nos jours *à présent* ?
> Parmi les éclats incessants de la hache devenue folle à son tour ?
> Demeurons dans la pluie giboyeuse et nouons notre souffle à elle (p. 445).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

René Char peut-être n'a pas osé affronter la pure question, trop terrible. « Le temps est proche où ce qui sut rester inexplicable pourra seul nous requérir » (p. 447), note-t-il dans *Le Nu perdu* à la fin des années Soixante, comme si jusque-là il s'en était le plus souvent gardé. Et de fait, un peu plus loin dans le même recueil, il avoue son besoin de fondations, certes tempéré par l'adjectif qui dit l'imperceptible et vitale différence, ainsi que par les négations et interrogations qui suivent :

> Ces certitudes *distraites*, elles sont nos fondations. Nous ne pouvons les nommer, les produire et encore moins les céder. Sont-elles antérieures à nous ? Datent-elles d'avant la parole et d'avant la peur ? Et vont-elles cesser avec nous (p. 450) ?

Mais la confirmation est imminente (« une toute récente sève les attend pour les saisir et les confirmer ») : paradoxe d'un auteur d'aphorismes dont l'obscurité subvertit le caractère péremptoire, la force de l'affirmation étant à la mesure de l'angoisse.

4 – PORTRAIT DU POÈTE EN BALAYEUR

Interroger, c'est risquer que le sol se dérobe sous ses pieds, et René Char n'a jamais été prêt à une dépossession aussi totale, la dialectique salvatrice permettant l'alternance de la perte et du retour. Comme le fait remarquer le poète à Maurice Blanchot, lui reprochant son « impromptue et fatale transgression », la question aurait dû rester muette[60]. S'agit-il alors de se garder de la question, ou de la préserver ? On peut se le demander à propos de Réda, chez qui l'interrogation est systématiquement suivie du refus de toute explication. Ainsi dans *Les Ruines de Paris*, frôlant l'énigme du sacré, coupant court à la méditation il s'empresse d'ajouter : « Comment justifier ce paradoxe ? Difficile et d'ailleurs inutile de l'expliquer » [61].

Admettre qu'il y ait une réponse serait minimiser la question, la transformant déjà en certitude. Comme l'indique le Prière d'insérer des *Ruines de Paris*, on cherche le pourquoi sans désirer de solution, que le comment qui n'en est pas une, mystère préservé : « Sans cesse on repart, on recommence, cherchant de halte en halte le pourquoi

---

[60] « Nous n'eussions aimé répondre qu'à des questions muettes, à des préparatifs de mouvements. Mais il y eut cette impromptue et fatale transgression... » (p. 447).

[61] Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Le Chemin, Gallimard 1977, p. 56-57. Nous renverrons dans le développement qui suit à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sans réponse, le comment à la fois lyrique et familier de ce mouvement, pareil au monde lui-même qui resurgit sans cesse de ses ruines – où nous passons ». Réda se contente de consigner ses errances, qui toutefois correspondent à une exploration méthodique, par les chemins de traverse loin des monuments trop fameux, de Paris et de sa banlieue, puis du reste de la France et de l'Europe enfin.

Livré au hasard du lieu le poète se garde de surcharger d'interprétations sa dérive, s'en tenant à la simple description. Son idéal serait de ressembler à ce balayeur à la fois méprisé et noble qui consciencieusement mais sans plus accomplit sa tâche : « Symbole de quoi ? [...] Je devrais tirer maintenant de nettes conclusions politiques, mais ce n'est pas mon travail. Mon travail est de voir, de décrire, et de balayer en somme sans excès de zèle, comme ce collègue Noir » (p. 33). Cette modestie permet d'être à l'unisson du monde : « Ainsi je continue d'avancer, pizzicato. Est-ce que j'avance vers une énigme, une signification ? Je ne cherche pas trop à comprendre. Je ne suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues comme l'espérance, pleines comme l'amour » (p. 14).

Une certitude cependant – et cela vaut sans doute pour la plupart des écrivains du lieu – sous-tend la démarche du poète : la foi en la beauté du monde, fût-ce et peut-être surtout dans sa plus grande laideur apparente (ce dernier trait étant caractéristique de Réda, poète des banlieues) : « Le monde n'a qu'un but qui est de se glorifier sans trêve, jusque dans le désespoir et la mort nous glorifiant aussi... » (p. 35). La défiance à l'égard de l'intellect semble chez Réda d'ordre mystique, célébration préférée à une interrogation diabolique, séparante et soupçonnée de mener à une compréhension illusoire : les poètes craignent fréquemment les approches critiques, jugées menaçantes et vaines, et telle était d'ailleurs la cause de la colère de Char à l'égard de Blanchot.

A l'école des surréalistes et de Follain, l'auteur des *Ruines de Paris* est en quête du mystère, fondé sur le principe de la rencontre insolite. Que fait au Rond-Point des Champs-Elysées cette cycliste dont l'apparition ne sera jamais pleinement justifiée[62] ? Le poète a beau rêver d'un extraordinaire trajet de banlieue à banlieue, l'explication est si peu vraisemblable que l'énigme est d'autant

[62] « Effarée au Rond-Point par la violence de la cohue, une dame sur son vélo vacille, avec de la verdure indéfinissable dans son sac. Elle arrive de Montrouge ou de Clamart, où subsistent derrière le béton quelques carrés de légumes, et ne peut que se rendre à Saint-Lazare pour prendre le train » (p. 27).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

renforcée. Les textes du recueil émergent d'un long silence, Réda ayant provisoirement cessé de publier après ses premières tentatives en vers : de même a-t-il fallu que s'abatte sur la ville une catastrophe initiatique pour qu'elle prenne visage poétique, à la fois familier et étrange, trouée de ces terrains vagues si chers à l'auteur et par où elle respire[63], équivalents de la réponse manquante.

Si l'on reconnaît là l'héritage surréaliste, la dette est tout aussi flagrante à l'égard de Follain, qui semblant se contenter de juxtaposer divers éléments d'un univers familier, ouvre sur le lointain. Rien de plus banal en apparence que les lieux évoqués par Follain, Paris ou encore son village natal, exactement nommé, « ce bourg de France, loin des Amériques et de la Chine »[64]. Pourtant ce point restreint de l'univers, par la rêverie de l'enfant-poète, peut s'ouvrir au plus vaste monde, et par là s'auréoler d'énigme, la contraction devenant paradoxalement la condition du déploiement. Il faut en effet que le petit garçon, multipliant les emboîtements, se niche sous le bureau de son grand-père l'instituteur, entre les jambes de ce dernier, pour parvenir « dans un royaume obscur, sentant la poussière et la craie », où il entend « crisser des ardoises et claquer, en se déroulant, la carte du monde » (p. 20).

En raison de son étroitesse, le lieu pourrait être connu dans ses moindres détail, comme le montre l'impressionnante science de la vieille Florentine, capable de nommer chaque passant ou à tout le moins d'indiquer son origine[65]. Mais le plus vaste monde, lorsqu'on croit le dominer, n'est pas sans échapper : « L'hirondelle magnétique et savante », double de Florentine, est capable de se tromper, victime de l'histoire[66], et l'incroyable précision de la carte du Brésil « très détaillée indiquant jusqu'aux villages » souligne *a contrario* son caractère mensonger, ayant sans doute en effet « été envoyée par

---

[63]Il se propose de créer « l'Union pour la Préservation des Terrains Vagues » (p. 45).

[64]Jean Follain, *Canisy*, Gallimard 1986, p. 19. Dans le développement qui suit, nous renverrons à cette édition.

[65]« Florentine, quand elle tricotait à la fenêtre, donnait toujours quasi un nom à la personne qui passait. Parfois, cependant, elle ne connaissait pas bien le passant mais son ignorance était rarement totale. Elle disait alors : « C'est un homme de Saint-Martin. C'est un homme de Saint-Gilles ! » (p. 26).

[66]Sur un disque divisé « en quartiers portant chacun une question, [...] quelle est la capitale de... », « l'hirondelle aimantée et douée sur ce tableau d'un mouvement circulaire désignait la capitale cherchée.[...] Pour l'Italie, l'oiseau qui était d'avant la prise de Rome au pape désignait Florence » (p. 29). Le rapport entre l'oiseau et Florentine passe par le nom de la ville.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

quelque société prétendant à une quelconque exploitation dans les plaines d'Amazonie » (p. 39) et inscrivant sur le papier, sinon dans la réalité, son soi-disant empire.

Le plus mystérieux finalement est le pays où l'on demeure échappant à toute cartographie exhaustive. Follain raconte qu'enfant il s'essaya « à dresser une carte de Canisy sur quoi tous les sentiers eussent été indiqués, où l'on eût fait état de tous les lieux-dits » (p. 56). Mais si le village se nomme Vérité, le lieu déborde toute tentative pour en rendre compte ; le chemin se perd et le carrefour est tout embroussaillé.

Le caractère miniaturiste de Follain, dans sa volonté de rendre compte le plus méticuleusement de l'infime, fait d'autant plus ressortir l'innommable qui soudain échappe : alors s'ouvre l'angoisse dont on comprend après coup que sous le cadre faussement anodin et familier dès le départ elle était présente. Ceci vaut tout particulièrement pour les poèmes en vers, conçus comme autant d'énigmes. Comme chez Tardieu[67], déictiques ou indéfinis systématiques renvoient à une réalité inconnue du lecteur, et un malaise sourdement s'installe. Ainsi dans « Au pays »[68], où la question demeure sans réponse, sinon la connotation morbide des feuilles :

Ils avaient décidé de s'en aller
au pays
où la même vieille femme
tricote sur le chemin
où la mère
secoue un peu l'enfant
lui disant à la fin des fins
te tairas-tu, te tairas-tu ?
Puis dans le jeu à son amie
la fillette redit tu brûles
et l'autre cherche si longtemps
si tard – ô longue vie –
que bientôt les feuilles sont noires.

[67] Ainsi dans *Accents* ou *Le Témoin invisible*, où Tardieu évoque une ville familière et étrange (*Le Fleuve caché,* Poésie/ Gallimard 1988).
[68] Jean Follain, *Territoires,* Poésie / Gallimard 1969, p. 112.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

5 – L'ENJEU IDENTITAIRE : L'INTERROGATION SURRÉALISTE

Questionnant le lieu, généralement le sujet est absent – d'autant plus effacé, attentif au spectacle du monde dont il n'est qu'une négligeable composante. Or si aux yeux des surréalistes le lieu est bien énigme – merveille –, pour ces écrivains la poésie du lieu va de pair avec l'interrogation identitaire. Le sujet ne va pas de soi et pourtant se cherchant il subsiste, alors que par la suite, accomplissement de la malédiction moderne, aboli, il ne sera même plus mentionné. Par cette subjectivité le surréalisme se rattache au romantisme ; du monde vient la modernité, de ces objets si méticuleusement décrits par Aragon. Cependant si, après la seconde guerre mondiale seul comptera le monde, on ne pourra exclure que l'existence de celui-ci ne fonde celle du Je. Mais il s'agira alors d'une conséquence, non d'une volonté première[69].

Chez les surréalistes l'enjeu identitaire est manifeste. Ainsi dans *Le Paysan de Paris*, le lieu est sphinx qui, s'il ne pose pas de questions, doit être interrogé : d'autant plus mystérieux qu'il est dissimulé, ne s'affiche pas en tant que tel – est en cela moderne (de la ville d'aujourd'hui il faut apprendre à découvrir les potentialités oniriques, à l'égal des anciens mythes) :

> [...] Nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder[70].

Conformément à l'interprétation psychanalytique, la question porte moins sur le monde que sur le sujet lui-même, et le mystère du lieu est évoqué par analogie avec l'inconscient : « Un faux pas, une syllabe achoppée révèlent la pensée d'un homme. Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini » (p. 20).

Cette importance de l'humain dans le lieu, sans que pour autant il y ait étroit anthropomorphisme mais plutôt échange, est lié au fait que les lieux privilégiés par les surréalistes sont généralement

---

[69]Frénaud semble lier son questionnement à son interrogation sur la bâtardise : « Me doutais-je que ce secret en cachait un autre ? Sûrement pas de façon consciente. Mais il y avait, dans l'inachèvement, quelque chose qui ne pouvait que pousser à imaginer » (*Notre inhabileté fatale*, Entretiens avec Robert Pingaud, Gallimard 1979, p. 44 -46).

[70]Louis Aragon, *Le Paysan de Paris, op. cit.*, p. 20. Dans le développement qui suit, nous renverrons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

humains, c'est-à-dire peuplés : au contraire, pour la génération poétique qui suivra, après la dévastation de la seconde guerre mondiale, le lieu sera loin des villes, rustique, au plus près de l'origine. Pas de lieu sans habitants (alors que Jaccottet célébrera des « paysages avec figures absentes »), et c'est paradoxalement de la présence humaine que naît le mystère. Tel est le lieu moderne, fréquenté – profane, par opposition aux hauts lieux d'antan, que l'on retrouvera dans les années Cinquante :

> L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde (p. 19).

Le mystère c'est l'homme, et pourtant c'est dans ces lieux déserts ou moins désertés que sont les passages qu'il prendra corps, temple manifestant l'énigme, profondeurs initiatiques favorisant la quête singulière du sujet.

De façon analogue *Nadja*, errance à travers la ville, s'ouvre sur la fameuse interrogation « Qui suis-je ? »[71], bientôt mise en équivalence avec « qui je hante » (*ibid*.) : plus nettement encore que chez Aragon, dont le titre renvoyait doublement au lieu, Paysan de Paris, l'accent est mis sur l'humain plutôt que sur le cadre. Nadja est le sphinx [72] et à en croire Breton le lieu ne serait que contingence[73] – méprisable. Si tout commence par des notations spatio-temporelles (« Je prendrai pour départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, où je me trouve en août 1927 toujours le même décidément [...] », p. 653), l'exploration de la ville, souterraine et labyrinthique, apparaît bien vite comme une auto-analyse, où l'on ne fait que redécouvrir ce qui était enfoui :

---

[71] André Breton, *Nadja*, *O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 647. Dans le développement qui suit, nous ferons référence à cette édition. Notre étude sera fatalement amenée à reprendre certains points développés par Pierre Albouy et Jean Gaulmier dans « Signe et signal dans *Nadja* » et « Remarques sur le thème de Paris chez André Breton » (*Les Critiques de notre temps et André Breton*, Garnier 1974).

[72] « [...] je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx » (p. 714).

[73] « [...] certaines contingences d'heure et de lieu.[...] » (p. 647).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Il se peut [...] que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié (p. 647).

L'espace urbain devenu une immense métaphore du sujet, l'errance se fait selon le principe de la libre-association, hasard de l'inconscient qui peut entraîner vers l'essentiel (« Je ne sais pourquoi c'est là [...] que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?) » p. 661-662). Et selon la même méthode ressurgit le souvenir de l'aventure à travers laquelle Breton se cherche : « Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu [...] j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage » (p. 652-653).

Cependant l'auteur va plus loin que la simple quête de soi-même et dans une hypertrophie du moi aux résonances messianiques, héritée du romantisme et aux antipodes de l'humilité des poètes des années Cinquante, il avoue son désir de se distinguer des autres hommes afin de leur délivrer la parole : « N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de mon sort que sur ma tête ? » (p. 648). Totalement occupé de lui-même, le monde extérieur ne semble pas pouvoir exister à ses yeux, sinon comme mise en valeur[74].

Pourtant, indépendamment de la figure clef de Nadja, il est possible et même légitime de moduler la question « qui je hante » en « ce que je hante ». Les lieux ne sont pas un simple décor, et dans une dialectique complexe, il faut explorer la ville et ses mystères pour mieux se connaître. Comme le remarque Breton à propos de Chirico, « on n'aura rien dit [de ce peintre] tant qu'on n'aura pas rendu compte de ses vues les plus subjectives sur l'artichaut, le gant, le gâteau sec ou la bobine » (p. 650). Paradoxalement, la projection fantasmatique sur le réel, loin d'occulter ce dernier, permet d'en savoir plus à la fois sur la personne et le monde.

---

[74]Nous nous démarquons de la lecture positive d'Albouy pour qui « ce qui est en cause, ici, ce n'est pas une connaissance *ontologique*, mais une décision *pratique*, vitale » (« Signe et signal dans *Nadja* », *Les Critiques de notre temps et André Breton*, *op.cit.* p. 128). Dans cette perspective, Breton s'intéresse moins à lui-même qu'à son devoir et n'oublie donc pas le reste du monde.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ainsi en est-il des visions de Nadja, délire source de vérité. La fenêtre dont elle prédit qu'elle va s'éclairer effectivement s'illumine, avec les rideaux rouges annoncés (p. 695), et l'on en vient presque à la croire lorsqu'à la Conciergerie elle s'imagine avoir été emprisonnée en compagnie de Marie-Antoinette, son interrogation identitaire renvoyant à celle de Breton (« Qui étais-je ? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu ? » p. 697). Nadja voit parce qu'elle interroge, ne se satisfait pas des réponses. Les certitudes sont réservées à Breton qui doit interpréter (« Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main sur l'eau ? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. Mais que veut dire cette main ? Comment l'interprètes-tu ? » p. 697) et à la fin choisit de se détourner du mystère : Nadja qui l'incarnait est renvoyée à son asile. De la femme qui la remplace, Breton salue la qualité d'anti-énigme, qui le sauve du vertige de la démence et lui permet d'accéder à la sécurité des « raisons splendides » (p. 751) : « Tu n'es pas une énigme pour moi. / Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme » (p. 752).

Le livre qui s'ouvrait sur une question et semblait se terminer de même par le fameux « Qui vive ? », comporte étrangement un post-scriptum, troisième étape de la dialectique. Dans cet épilogue écrit après coup, Breton considère à distance son récit et la femme qui l'a inspiré. Nadja n'aura été qu'une parenthèse, un pôle contraire permettant d'en revenir au Je, mais un Je dépassé, transformé – sûr de lui. Le temps de la maîtrise succédant à la tentation de la perte, à partir de l'évocation du nouvel amour se multiplient les formules, la plus violente étant sans doute la pointe finale : « La Beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas » (p. 753) : certes la Beauté doit être convulsive, c'est-à-dire par la convulsion garde quelque chose de la folie de Nadja. Mais le récit terminé la page est tournée : Breton jamais ne deviendra fou – autoritaire régnera par injonctions.

De même, chez Aragon, le livre s'achève sur la fin des questions – salve d'aphorismes – et le désir d'accomplissement du sujet. Le lieu, si troublant, est renié (« Je ne m'égare pas, je me domine. Toujours quelque absurdité plus que l'essentiel retient l'oeil dans un paysage » p. 247), cependant que dans la sécurité de la dialectique hégélienne, message ultime[75], le Je, enfin assuré de lui-même, se sent capable d'accéder à l'objectif : « Laissez toute sentimentalité. Envisagez le monde en dehors du sentiment » (p. 248).

[75] « Poussez à sa limite extrême l'idée de destruction des personnes et dépassez-la » : ainsi s'achève *Le Paysan.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Toutefois Aragon devenu romancier, directeur de personnages, plus jamais ne parlera aussi bien des lieux, devenus simples décors dépourvus d'aura – ainsi le Passage-Club des *Beaux-Quartiers* – sans plus être, dans cet admirable échange entre le sujet et le monde, la pure présence du passage de l'Opéra, dont la description tout à la fois minutieuse et magique annonce le Nouveau Roman et fait écho au regard enchanté de Benjamin, les lois sociales et psychologiques n'ayant pas encore triomphé de l'énigme.

Participant de l'épaisseur du monde, dans la mesure où il est poésie le lieu n'est-il pas nécessairement mystère ? Tout aussi insaisissable que la *chora* de Platon[76], il est source de tout et de ce fait déborde la parole qui imprudemment tente de le cerner. Franchir le seuil, c'est s'embarquer pour un voyage peut-être irrémédiable. Le passage de l'Opéra, pourtant encadré de murs et coiffé d'un toit, il est vrai transparent – verrière –, se révélait profondeurs insondables, espace de la sirène aux mortelles séductions. Au seuil de cet ouvrage, osons franchir le pas et, de manière éventuellement sacrilège, arpenter ce qui se dérobe, afin sinon de le définir du moins d'en préciser l'identité fuyante.

[76]Notion présente dans *Le Timée* de Platon et étudiée par Jacques Derrida dans « *Chora* », in *Poikilia*, Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant, E.H.S.S., 1987.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE II : LIEU ET ESPACE

N'est-ce pas toujours l'évidence qui nous échappe le plus ?
(Yves Bonnefoy)

Si conformément à la définition courante le lieu est une « portion déterminée de l'espace » (Robert), il importe tout d'abord de préciser cette dernière notion, à l'aide plus particulièrement de Kant et de la phénoménologie. Par opposition au temps, qui d'après Kant relève du sens interne[1], l'espace est extériorité, catégorie qui nous permet d'appréhender le monde. Dans une approche phénoménologique, de notre être-au-monde découle le caractère existentiel de l'espace : selon Merleau-Ponty, « l'existence est spatiale, c'est-à-dire que, par une nécessité intérieure, elle s'ouvre sur un « dehors »[2]. Pour autant, comme le souligne l'idéalisme kantien, l'espace n'est pas « une propriété des choses en soi, ni ces choses dans leurs rapports entre elles »[3] mais « une représentation nécessaire *a*

[1] « Le temps ne peut pas être intuitionné extérieurement, pas plus que l'espace ne peut l'être comme quelque chose en nous » (Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure,* trad. Tremesaygues et Pacaud, PUF 1968, p. 55).

[2] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 339.

[3] Kant, *Critique de la raison pure, op. cit*., p. 58.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

priori qui sert de fondement à toutes les institutions extérieures »[4]. Je me représente les choses comme étant dans l'espace, c'est-à-dire situées les unes par rapport aux autres et par rapport à moi.

1 – LE LIEU N'EST PAS L'ESPACE

Conçu et non perçu, « infini et infiniment divisible »[5], l'espace est un ensemble qui comprend toutes choses. Lalande le définit comme « milieu idéal caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions et qui comprend par conséquent toutes les étendues finies ». D'après Merleau-Ponty, rien ne peut échapper à ce « dehors absolu, corrélatif, mais aussi négation de la subjectivité », « puisque tout ce qu'on voudrait poser en dehors de lui serait par là même en rapport avec lui, donc en lui ? »[6]. Dans la mesure où nous sommes au monde, il ne saurait ne pas y avoir d'espace.

Limité et apparenté à la chose, le lieu serait partie d'un tout – en quelque sorte secondaire. Or à la lumière de Heidegger, cette conception peut être modifiée. Le philosophe, conformément à la tradition, avait commencé dans *L'Etre et le temps* par théoriser l'espace, seul véritablement important. Pensant ensuite conjointement la chose et le lieu, certains de ses propos concernant la chose pourront éventuellement s'appliquer au lieu. Dans un radical renversement, celui-ci alors n'est plus second mais premier, centre rayonnant et non point interchangeable d'un plus vaste ensemble. Hanté par les Grecs, Heidegger retrouvait à sa manière la notion primitive de lieu qui, dans un espace non plus géométrique ou rationnel mais mythique, est ce vers quoi l'on tend, à quoi l'on aspire[7].

Michaux est homme de l'espace et non du lieu. Tout commence chez lui par une haine du pays natal, qui va le pousser à s'embarquer dès l'âge de vingt et un ans comme matelot à Boulogne. Comme il est dit dans la chronologie fournie à Robert Bréchon, reprise dans *L'Herne* :

---

[4] *Ibid*., p. 56.

[5] Bergson, cité par Robert.

[6] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit*., p. 333-334.

[7] Selon Merleau-Ponty : « Pour un primitif, savoir où se trouve le campement du clan, ce n'est pas le mettre en place par rapport à quelque objet repère : il est le repère de tous les repères – c'est tendre vers lui comme le lieu naturel d'une certaine paix ou d'une certaine joie... » (*ibid*., p. 330).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Il voyage *contre*.
>
> Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui ou malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges[8].

On retrouve ce dégoût de la campagne flamande au début d'*Ecuador* qui correspond à un voyage fait en 1927-1928 :

> Ah! ce froid, il faut s'envelopper en soi, s'égaliser plutôt pour y bien résister.
>
> Celui qui a sa plus grande force localisée dans la tête, le coeur, la poitrine, les bras, n'est pas fait pour ce pays. Je n'ai pas de tenue devant ce froid. Pas encore assez homogène. – Et cette campagne flamande d'hier ! On ne peut la regarder sans douter de tout. Ces maisons basses qui n'ont pas osé un étage vers le ciel, et puis tout à coup file en l'air un haut clocher d'église, comme s'il n'y avait que ça en l'homme qui pût monter, qui ait sa chance en hauteur[9].

Pourtant, un peu à la manière de Baudelaire, « aucune contrée ne [lui] plaît »[10] et le voyage ne sera pas une solution. Il ne parcourt des milliers de kilomètres que pour mieux s'ennuyer[11], et ce qui est fondamentalement en cause, c'est la dimension restreinte de la terre, où l'on se sent à l'étroit :

> La crise de la dimension
>
> *1er février 1928*
>
> [...] Cette terre est rincée de son exotisme. Si dans cent ans, nous n'avons pas obtenu d'être en relation avec une autre planète(mais nous y arriverons) l'humanité est perdue. (Ou alors l'intérieur de la terre?) Il n'y a plus de moyen de vivre, nous éclatons, nous faisons la guerre, nous faisons tout mal, nous n'en pouvons plus de rester sur cette écorce. Nous souffrons mortellement de la dimension, de l'avenir de la dimension dont nous sommes privés, maintenant que nous avons fait à satiété le tour de la terre[12].

---

[8]Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante neuf années d'existence », *Cahier de L'Herne Henri Michaux*, Le Livre de Poche, Biblio essais, p. 15.

[9]Henri Michaux, *Ecuador. Journal de voyage,* Gallimard 1968, p. 12-13.

[10]Henri Michaux, *ibid*., p. 41.

[11]« On aura parcouru quatre mille milles et on aura rien vu. Un peu de houle, une grosse houle, des embruns, quelques vagues qui déferlent, des paquets d'eau à l'avant, une tempête même et quelques poissons volants; en un mot : rien! rien! » (Henri Michaux, *ibid*., p. 17).

[12]Henri Michaux, *ibid*., p. 35.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ce problème de dimension est d'ailleurs moins extérieur qu'intérieur comme cela apparaît dans un texte de *Lointain intérieur*, « Le portrait de A. », qui peut être lu de manière autobiographique, rappelant l'enfance à Bruxelles : « Indifférences. / Inappétence. / Résistance. / Inintéressé. / Il boude la vie, les jeux, les divertissements et la variation. / Le manger lui répugne. / Les odeurs, les contacts. / Sa moelle ne fait pas de sang. / Son sang n'est pas fou d'oxygène. / Anémie. / Rêves, sans images, sans mots, immobile. / Il rêve à la permanence, / à une perpétuité sans changement. / Sa façon d'exister en marge, sa nature de gréviste fait peur ou exaspère. / On l'envoie à la campagne»[13]. Les efforts pour désagréger la boule, univers dans le fond plutôt heureux, viendront de l'extérieur :

> Jusqu'au seuil de l'adolescence, il formait une boule hermétique et suffisante, un univers dense et personnel et trouble où n'entrait rien, ni parents, ni affections, ni aucun objet, ni leur image, ni leur existence, à moins qu'on ne s'en servît avec violence contre lui. En effet, on le détestait, on disait qu'il ne serait jamais un homme[14].

Le rapport de Michaux au monde n'est pas celui de l'homme du lieu. Certes, dans sa chronologie il dit aimer les Hindous (« Les Indes, le premier peuple qui, en bloc, paraisse répondre à l'essentiel, qui dans l'essentiel cherche l'assouvissement, enfin un peuple qui mérite d'être distingué des autres »[15]) mais dans *Un barbare en Asie* on sent une irritation certaine devant la lenteur de ce peuple, motivée par le goût de ce dernier pour la méditation : or l'homme du lieu, comme l'Hindou, est essentiellement pacifique et contemplatif, alors que Michaux est animé d'un mouvement incessant. Nulle part il n'est question de s'installer : « Les pays, on ne saurait assez s'en méfier », note l'auteur d'*Ailleurs* en 1967[16].

Sauf exception, Michaux ne se préoccupe pas des paysages, et c'est alors l'espace en fait qui lui manque. Ainsi au Japon :

> Pas seulement le grand fleuve manque, mais les grands arbres, les grands espaces. J'ai fait 1200 kilomètres dans les provinces réputées du

---

[13]Henri Michaux, « Le portrait de A. », *Lointain intérieur,* Poésie/Gallimard 1990, p. 110.

[14]Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », *op.cit*., p. 11-12.

[15]Henri Michaux, *ibid*., p. 16.

[16]Henri Michaux, *Ailleurs,* Préface de 1967, Poésie / Gallimard 1986, p. 7.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Japon sans voir de beaux arbres. Je sais bien que les beaux paysages fréquentent rarement les lignes de chemin de fer, mais tout de même […][17].

Le seul et unique élément qui l'intéresse dans un pays, ce sont les habitants, leurs moeurs et coutumes. En Inde, tout de suite, il remarque :

> Débarquant là, en 31, sans savoir grand-chose, la mémoire cependant agacée par les relations des pédants, j'aperçois l'homme de la rue. Il me saisit, il m'empoigne, je ne vois plus que lui. Je m'y attache, je le suis, je l'accompagne, persuadé qu'avec lui, lui avant tout, lui et l'homme qui joue dans un théâtre et qui fait des gestes, j'ai ce qu'il faut pour tout comprendre... à peu près[18].

Le Taj Mahal est vu non comme un lieu, mais comme une immense sucrerie (et nul sanctuaire secret pour compenser la possible déception du haut-lieu, bafoué par trop de cartes postales) :

> Réunissez la matière apparente de la mie de pain, du lait, de la poudre de talc, et de l'eau, mélangez et faites de cela un excessif mausolée, faites-y une béante et formidable entrée de porte comme pour un escadron de cavalerie, mais où n'entra jamais qu'un cercueil[19].

Certes, pour Michaux comme pour les écrivains du lieu, la malédiction du moderne semble avoir chassé le lieu de notre terre :

> Pour les Anciens, ces points personnels n'étaient point négligeables, et c'était Monseigneur le rocher, Madame la rivière. Les savants, après les juifs et les chrétiens, ont détruit tout cela.
>
> Qui peut maintenant parler convenablement d'un bosquet[20] ?

Mais il ne se perd pas dans la nostalgie du passé, ne cherche pas à s'y ressourcer, et le salut pour lui passe par l'imaginaire, ces merveilleux pays de la magie où l'on peut rencontrer une vague se promenant sur la route :

> Sur une grande route, il n'est pas rare de voir une vague, une vague toute seule, une vague à part de l'océan.
>
> Elle n'a aucune utilité, ne constitue pas un jeu.
>
> C'est un cas de spontanéité magique[21].

---

[17]Henri Michaux, *Un Barbare en Asie,* L'Imaginaire Gallimard 1986, p. 197-198.

[18]Henri Michaux, *ibid*., Préface, p. 12.

[19]Henri Michaux, *ibid*., p. 40.

[20]Henri Michaux, *Ecuador, op.cit*., p. 31.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans les contrées imaginaires, que l'on peut traiter sur le même plan que les contrées réelles – Michaux note par exemple à propos de son périple en Asie en 1930-1931 : « C'est qu'il manque beaucoup à ce voyage pour être réel »[22] –, s'il est question d'un ruisseau, aussitôt surgissent les habitants, caractérisés par leur relation à l'élément liquide :

> Là où vient tout proche le murmure d'un ruisseau et le scintillement de la lumière sur les vaguelettes et les rides de l'eau, attendez-vous à trouver aussi quelques Emanglons[23].

Michaux ira jusqu'à proclamer, dans *La vie dans les plis* en 1949, qu'il est revenu de tous les voyages, puisqu'il peut à loisir domestiquer les pays réels qu'il invente – habitude très ancienne, accentuée par la prise de drogue:

> Une habitude très mienne. Voici les circonstances : c'est quand je suis étendu et que néanmoins le sommeil ne vient pas. Alors je me comble. Je me donne en esprit tout ce qu'il me plaît d'obtenir. Partant de faits personnels toujours réels et d'une ligne si plausible, j'arrive doucement à me faire sacrer roi de plusieurs pays […][24]

Inutile de se déplacer, les pays sont dans la cour, Michaux est maître de l'univers :

> LIBERTE D'ACTION
>
> Je ne voyage plus. Pourquoi les voyages m'intéresseraient-ils?
> Ce n'est pas ça. Ce n'est jamais ça.
> Je peux l'arranger moi-même, leur pays.
> [...] Moi, je mets la Chine dans ma cour. Je suis plus à l'aise pour l'observer.
> [...] Les montagnes, j'en mets où et quand il me plaît, où le hasard et des complaisances secrètes m'ont rendu avide de montagnes, dans une capitale encombrée de maisons, d'autos et de piétons préparés exclusivement à la marche horizontale et à l'air doucereux des plaines[25].

---

[21]Henri Michaux, « Au pays de la magie » (1941), *Ailleurs, op.cit*., p. 130.

[22]Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, *op.cit*., p. 40.

[23]Henri Michaux, *Ailleurs*, *op. cit*., p. 23.

[24]Henri Michaux, *Ecuador, op. cit*., p. 82.

[25]Henri Michaux, *La vie dans les plis,* Poésie /Gallimard 1992, p. 20-21.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Il est d'ailleurs lui-même un univers, non pas replié sur soi comme dans le cas de la boule, mais dilaté aux dimensions du monde, que ce soit grâce à l'éther préféré pour cela à l'opium trop tranquille :

> La nuit passée, j'ai pris de l'éther. Quelle projection ! Et quelle grandeur !
>
> L'éther arrive à toute vitesse. En même temps qu'il approche, il agrandit et démesure son homme, son homme qui est moi, et dans l'Espace le prolonge et le prolonge sans avarice, sans comparaison aucune[26].

ou plus naturellement (?), comme dans « La constellation des piqûres », qui pourrait d'ailleurs être interprétée comme une réaction paranoïaque typique :

> L'habitude qui me lie à mes membres tout à coup n'est plus. L'espace s'étend (celui de mon corps ?) Il est rond. J'y tombe. Je tombe en bas. je tombe infime dans des directions multiples. Rapides, je file. Ici, là, en successifs abîmes. Des coups. Je subis des coups, extrêmement brefs. Venant de loin, de très loin, de partout.
>
> Impossible d'échapper. Je suis dans la constellation des piqûres[27].

Dans la section de *Lointain intérieur* intitulée « Entre centre et absence » et qui date de 1936, on pourrait croire que Michaux accède à une sagesse qu'en réalité il déteste. Nulle question pour lui de jouer ces philosophes, évoqués à la fin d'*Ecuador*, qui s'abîment dans la contemplation de l'être[28]. Au départ pourtant donc, dans « Magie », il semble vouloir s'installer dans la pomme puis s'unir à l'Escaut :

> Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité !
>
> [...] Je commençai donc autrement et m'unis à l'Escaut[29].

---

[26]Henri Michaux, *Ecuador*, *op. cit.,* p. 82.

[27]Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, *op. cit.,* p. 43.

[28]« Il est superflu de constater combien les voyageurs, quand ils écrivent, sont dépourvus de grandeur [...] et combien celle-ci est courante chez les philosophes qui connaissent si peu le terre. On en trouve parmi eux qui, tellement pris de cette passion de la répétition, ont fini par ne plus voir que *l'être* en chaque être et y arrivent de bonne foi. Sa femme, un chien, un hibou, un saule : être, être, être. Il voit leur différence, mais l'être répété l'enivre par-dessus toute différence » (Henri Michaux, *Ecuador, op. cit.,* p. 184-185).

[29]Henri Michaux, « Magie », « Entre centre et absence », *Lointain intérieur*, *op. cit.,* p. 9.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Mais on retrouve bien vite la frénésie de possession typique de Michaux – l'auteur précisait d'ailleurs initialement qu'il était « autrefois bien nerveux », aux antipodes du désintéressement de l'homme du lieu :

> Dès que je la vis[la pomme], je la désirai.
> D'abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines. Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables, rassurantes.
> [...] L'ayant bien rassurée, je la possédai[30].

Pour Michaux, écrire, c'est tuer[31]. Il ne s'agit pas de se tenir sur le bord à admirer, et aux yeux du poète la méditation se renverse en orgueil :

> Par cette soumission, l'eau plaît aux faibles, les étangs, les lacs leur plaisent. Ils y perdent leur sentiment d'infériorité. Ils peuvent enfin respirer. Ces grandes étendues de faiblesse leur montent à la tête en orgueil et triomphe soudain[32].

La contemplation est stupide – aboutit à la mort : « Si un contemplatif se jette à l'eau, il n'essaiera pas de nager, il essaiera d'abord de comprendre l'eau. Et il se noiera »[33] –, et pour reprendre des titres de recueils tout est « mouvements », « passages », « transgressions », « déplacements, dégagements », « affrontements », aussi bien pour le personnage lui-même que pour le paysage, animé comme chez Rimbaud. Tel est le cas des « Lieux inexprimables » dans *La vie dans les plis.* Le sapin guette une femme derrière une porte (p. 187), « Dans les marbres une grande circulation d'écorchés » (p. 189); on ne sait plus où l'on est, en tout cas pas dans ce réel si cher aux poètes du lieu, espace de l'écriture et / ou de l'humain (de l'inhumain tout aussi bien) :

> Voici le lieu du morne et de l'enroulé et de la reprise indéfinie.
>
> Une femme retire une chemise, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, et le repos de la nudité n'arrivera jamais[34].

---

[30]Henri Michaux, *ibid*., p. 10-11.

[31]«[...] écrire, écrire : tuer, quoi » (*Ecuador*, *op.cit*., p. 16).

[32]Henri Michaux, *Lointain intérieur, op. cit*., p. 29.

[33]Henri Michaux, *ibid*., p. 117.

[34]Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, *op. cit*., p. 191.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Michaux n'est pas davantage homme de l'exil à la manière des écrivains juifs comme Celan, Jabès, Vigée : chez lui nul paradis perdu ni terre promise. Si l'on peut le rapprocher des surréalistes par l'époque et l'imagination, dans la constellation du lieu auquel il n'appartient pas vraiment il demeure solitaire.

Par opposition à l'immensité de l'espace, étudiée par exemple par Michel Collot s'intéressant à la structure d'horizon[35], le lieu est concentration, intensité d'être. C'est pourquoi Heidegger, dans *Acheminement vers la parole*, évoque la pointe de la lance : « Originellement le mot *Ort* (lieu) dit la pointe de la lance. En elle tout concourt »[36]. C'est par sa pointe que la lance est lance, que tout le reste s'ordonne et fait sens. Le lieu est ce qui libère l'être, et parlant du pont, Heidegger va jusqu'à dire que c'est par le lieu que l'espace accède à l'être. Il est vrai qu'alors sa conception de l'espace est particulière, ne répondant pas à la définition kantienne mais émanant du lieu, place aménagée et enclose :

> Les choses qui d'une telle manière sont des lieux accordent seules, chaque fois, des espaces. [...] L'espace est essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été « ménagé » est chaque fois doté d'une place (*gestattet*) et de cette manière inséré (*gefügt*) c'est-à-dire rassemblé par un lieu, à savoir par une chose du genre du pont. *Il s'ensuit que les espaces reçoivent leur être des lieux et non de « l'»espace*[37].

Pour Bonnefoy méditant sur Hollan, l'espace est même haïssable, ce qu'il faut dépasser pour atteindre au lieu, les deux notions étant antagonistes. Bonnefoy commence par définir l'espace :

> Une des techniques de Hollan, la plus fondamentale peut-être, porte sur le rapport à l'espace. Ce que j'appelle espace [...], c'est ce dont nous a doté le langage, ce que d'abord il a structuré : un champ où les objets se situent les uns à côté des autres par le truchement de leur apparence extérieure, précisée par voie de géométrie, ce qui fait que la perspective, celle que la Renaissance a élaborée et érigée en système, en est l'expression la plus complète, cependant que la représentation mimétique, cette approche du monde par le dehors, en est la connaissance obligée[38].

Puis il en vient au lieu :

---

[35]Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF Ecriture, 1989.

[36]Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 41.

[37]Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences, op. cit.*, p. 183.

[38]Yves Bonnefoy, *La Journée d'Alexandre Hollan, op. cit.*, p. 27-28.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> De l'espace ainsi entendu, l'expérience d'un lieu est l'antagoniste, puisqu'être en un lieu, vivre ainsi, c'est avoir avec quelques êtres ou choses des rapports personnels, donc intérieurs, non représentables, avec un centre ici, au point où l'on est, par opposition au « là-bas » du point de fuite; et le simple fait, pour Hollan, d'avoir fait élection d'un lieu tend à le délivrer de l'espace[39].

Dans son texte fondateur sur « Le désert de Retz » de 1993, Bonnefoy va jusqu'à poser le lieu comme catégorie de l'esprit, à l'égal – moins connu – de l'espace et du temps :

> Cette catégorie, qui a trait à notre rapport au monde, mais aussi à la société, c'est celle de lieu : le lieu que je propose d'entendre comme non simplement un segment d'espace, mais comme ce point dans l'espace où notre attention se porte et se voit retenue, par opposition relative ou absolue à d'autres points, à d'autres régions de notre intérêt pour la terre[40].

La perception du lieu partirait donc du centre pour aller vers la périphérie : ainsi Canisy, qui peut s'élargir jusqu'à la campagne environnante, a-t-il pour centre la maison du poète, et dans celle-ci plus particulièrement « l'épicerie d'enfance »[41]. Mais le point aimantant le paysage et faisant de lui un espace au sens heideggerien n'est pas nécessairement la maison de l'auteur, ni même son jardin ; pour une autre race de poètes, il est bien plutôt ce à quoi l'on aspire, et qui généralement échappe. Pour René Char, l'élément central, réunissant la plaine et la montagne, l'eau, le roc et la lumière, est la Fontaine de Vaucluse, dont il interroge inlassablement l'énigme. Quant à Du Bouchet, si désireux de fuir l'enfermement de sa chambre[42], c'est au glacier, toujours dérobé qu'il tend, entre terre et ciel, vide et plein.

Selon Heidegger le temple est constitué d'une série de cercles concentriques se refermant sur la statue du dieu, suscitant ainsi sa

---

[39]Yves Bonnefoy, *ibid*., p. 28.

[40]Yves Bonnefoy, « Le désert de Retz et l'expérience du lieu », *Le Nuage rouge,* Folio Essais 1999, p. 370.

[41]Il s'agit d'une pièce réservée au poète enfant, où celui-ci a rassemblé tous les trésors du monde.

[42] « ...je sors dehors – là où l'homme
n'est pas [...] »
(André Du Bouchet, *Carnets 1952-1956, op. cit.*, p. 19).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

présence[43]. Et de même Bonnefoy, privilégiant la figure du cercle[44], reconnaît en Inde à Amber un de ces lieux institué par un prince par la multiplication des enclos, qui se rétrécissant font sens : « ...Nous sommes entrés dans cette enceinte puis dans la forteresse plus haut, et par des cours ombragées et des salles sombres nous avons atteint des terrasses où d'un seul coup j'ai compris ». Ce qui s'est imposé au visiteur, qui d'abord avait trouvé étrange la disposition des remparts qui à la vérité ne défendaient rien, c'est « la présence, le fait du sol, dans son recourbement qui produit un lieu »[45].

Or le rassemblement paradoxalement permet l'ouverture. Pour Jaccottet dont le lieu est le jardin, éventuellement élargi aux dimensions d'un paysage, la clôture suggère un lointain, faisant rêver à ce que l'on ne connaît pas : « J'aime [...] cet espace que les montagnes définissent mais n'emprisonnent pas, comme quelqu'un peut aimer le mur de son jardin, autant parce qu'il suscite l'étrangeté d'un ailleurs que parce qu'il arrête son regard ; quand nous considérons les montagnes, il y a toujours en nous, plus ou moins forte, plus ou moins consciente aussi, l'idée du col, du passage, l'attrait de ce qu'on n'a pas vu... »[46]. Heidegger jouant sur les mots retrouve une logique analogue : « Habiter [...] veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) » mais cette clôture se révèle liberté (*in das Freie*)[47]. Par sa concentration, le temple fait ressortir l'immensité du ciel et la splendeur de la lumière, rendant « visible l'espace invisible de l'air»[48].

Insistant sur ce qu'il appelle le Quadriparti (*das Geviert*) – la réunion de la terre et du ciel, des divins et des mortels, par le fait d'habiter[49] – Heidegger retrouve une conception très ancienne. Selon Mircea Eliade en effet, « pour l'homme religieux, *l'espace n'est pas*

---

[43] « Il renferme en l'entourant la statue du dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. Par le temple, le dieu peut être présent dans le temple. Cette présence de Dieu est, en elle-même, le déploiement et la délimitation de l'enceinte en tant que sacrée » (Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 44).

[44] « Les civilisations que j'assemble, nées du désir de fonder, ont pour signe de soi le cercle, le plan central et le dôme » (Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 26).

[45] Yves Bonnefoy, *ibid*., p. 28.

[46] Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op.cit.*, p. 63.

[47] Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, *op. cit*., p. 176.

[48] Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part, op. cit.*, p. 44.

[49] « Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une unité *originelle* » (Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *op. cit.,* p.176).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

homogène » et il n'existe que quelques points privilégiés par où peut s'opérer la communication entre le haut et le bas. Ces zones précieuses par où s'effectue l'irruption du sacré, sont des lieux distingués par une enceinte qui les protège et favorise l'échange entre les dieux et les hommes[50]. Tel est ce qui apparaît à Bonnefoy visitant l'observatoire de Jaïpur où « dans un enclos aujourd'hui plein d'herbe les instruments qui sondaient le ciel se sont convertis à la terre » : « On a bâti Jaïpur, comme Amber, pour que l'ici et l'ailleurs, qui partout s'opposent, 'ici', dans ce lieu qui s'efface, se marient »[51].

Certes le lieu s'efface, mais la raison de la perpétuelle déception de Bonnefoy est plus profonde. Pour le poète, les différents sites entrevus se révèlent toujours trop de ce monde, n'ouvrant pas assez sur l'ailleurs. Epris d'absolu, Bonnefoy tend à sous-estimer la part terrestre, composante nécessaire du lieu, ce sans quoi il ne pourrait ouvrir que sur le ciel. « L'alliance avec l'ici périssable » – la formule dit combien peu de prix a le monde aux yeux de l'auteur – ne saurait être que provisoire, ressurgit le « besoin de l'ailleurs que rien ne comble »[52]. Pourtant dans des textes plus récents comme *La Journée d'Alexandre Hollan*, qui date de 1995, Bonnefoy met l'accent sur l'importance de l'ici-bas, qu'il faut avoir aimé pour le dépasser[53], et comme le peintre zen, il convient d'avoir médité longtemps sur un objet pour d'un geste en saisir l'essence. Dans le même livre le poète évoque « ce méditatif qui n'a besoin [...] que d'une ou deux brèves minutes, après des années d'errance sur le rivage, pour capter sur sa feuille ce qui fait que le crabe est crabe »[54]. Or comme le remarque Jaccottet se détachant de la fascination exercée par le mystique A.E.[55], le monde idéal dépeint par celui-ci est exsangue ; les clefs sont dans

[50]Selon *Le Sacré et le profane*, Folio Essais 1990 : « Il y a donc un espace sacré, et par conséquent fort, significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes » (p. 25). « Là, dans l'enceinte sacrée [...] les dieux peuvent descendre sur la Terre et l'homme peut symboliquement monter au Ciel » (p. 29).

[51]Yves Bonnefoy, *L'Arrière- pays*, *op.cit*, p. 30.

[52]*Ibid*., p. 30-31.

[53]« [...] car pour atteindre à l'outre-visible, il faut avoir perçu le visible, il faut même l'avoir aimé » (Yves Bonnefoy, *La Journée d'Alexandre Hollan*, *op.cit.*, p. 45).

[54]Yves Bonnefoy, *ibid*., p. 36.

[55]Georges William Russel, écrivain irlandais du début du XXe siècle.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'herbe, et c'est *« à travers l'épaisseur du Visible »* qu'il faut avancer dans la direction de l'inconcevable[56].

En sa petitesse le lieu concentre l'immensité du monde, et son étroitesse est relative, amenée à se dilater. Ainsi pour Bonnefoy la ligne des remparts peut soudain coïncider avec l'horizon[57], et chez Frénaud infiniment multiplié le jardin se fait tapis magique :

> Le grand jardin dévoué aux souffles s'est abîmé, il m'enlève.
> *Je m'étends avec lui jusqu'aux confins du monde*[58].

La limite est à la mesure de la perte, et c'est peut-être parce qu'ils ressentent particulièrement l'appel du vide qu'à l'imitation des anciens moines s'enfermant dans un cloître, nombre de poètes modernes ont choisi de se restreindre à l'espace du jardin, clef paradoxale de l'immense. Ainsi pour Jaccottet présentant l'œuvre de Jourdan : « L'entrée dans le jardin, grâce à ce poète et à quelques autres qui se relaient dans le temps, c'est la sortie, pour quelques instants du moins, dans l'espace grand ouvert, dans la demeure aux limites effacées »[59].

Cependant cette logique de dilatation pourra être mieux comprise si une nouvelle fois on s'en rapporte à la conception archaïque du lieu. Selon Mircea Eliade, dans les sociétés traditionnelles[60] « toute construction [symboliquement à l'origine du lieu] a pour modèle exemplaire la cosmogonie. Le cercle ou le carré que l'on construit à partir d'un centre est une *imago mundi* »[61]. Le lieu

---

[56]« A.E. ne questionnait pas réellement le monde, mais volait vers un monde « supérieur » et [...] ce monde « supérieur » avait tous les défauts (à mes yeux) de la sur-nature : en particulier, d'être exsangue (et comment en serait-il autrement ?). Pour moi, j'avais cru voir le secret dans la terre, les clefs dans l'herbe » (*La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 40).

[57]Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op. cit.,* p. 28.

[58]André Frénaud, *La Sorcière de Rome,* Gallimard Poésie 1984, p. 158.

[59]Philippe Jaccottet, préface au *Bonjour et l'adieu* de Pierre-Albert Jourdan, Mercure de France 1991, p. 14.

[60]Pour Marc Augé s'intéressant au lieu anthropologique, la culture est première, même si « sa transcription dans l'espace lui donne l'apparence d'une seconde nature » (Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXème siècle, Le Seuil 1992, p. 58). Or pour Heidegger comme pour les poètes, qui sont des individus détachés de toute communauté, il existe des lieux en soi, qui ne participent pas de la tradition de tel ou tel peuple. Toute la quête du poète consiste à découvrir les lieux, qui ne sont pas donnés d'avance.

[61]Mircea Eliade, « Architecture sacrée et symbolisme », *Les Symboles du lieu. L'Habitation de l'homme*, *op. cit.*, p. 64.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

est donc un monde en petit qui permet, s'attachant à un point minuscule, d'accéder à l'infini. Jaccottet est séduit par cette théorie qu'il retrouve chez A.E., d'après qui « Il n'y a pas dans l'espace visible un seul point, fût-il d'une tête d'épingle, qui ne contienne un microcosme du ciel et de la terre. Nous savons cela, car où que nous nous trouvions, il n'y a point de lieu où l'œil ne reçoive sa vision de l'infini »[62].

L'idée que A.E. se fait du lieu est extensive, puisque selon lui tout point de l'espace serait susceptible d'ouvrir sur l'immense. Néanmoins, en dépit du caractère optimiste de cette conception, il arrive à Jaccottet dans certains moments privilégiés de vérifier la justesse des thèses du mystique irlandais. Connaissant une sorte d'extase, par la fenêtre au matin c'est soudain l'univers en son entier qui se découvre à lui, dans une profondeur inouïe : « [...] Il me semble que brille devant moi en ce moment le 'dedans' des choses ; que le monde rayonne de sa lumière intérieure, qu'il m'est apparu 'dans sa gloire'»[63]. Le poète prend soin de modaliser son propos, mais son expérience s'apparente bien à ce que A.E. proclamait avec plus d'assurance.

2 – PROFONDEUR ÉLÉMENTAIRE, NOMBRIL DU MONDE

La surface est secondaire, liée aux apparences ; c'est la profondeur qui révèle l'infini, la vérité du monde. Comme le remarque Bonnefoy à propos d'Hollan, « c'est loin de la 'surface', en effet, que la réalité a son lieu »[64]. Le jardin de Frénaud pouvait s'étendre parce que préalablement il s'était abîmé puis soulevé, manifestant ainsi la logique verticale du lieu, *Axis mundi* reliant les régions inférieures à la terre et au ciel[65]. Chez Frénaud le lieu est toujours « profond », épithète de nature qui dit le caractère dérobé de la patrie, aux dimensions du monde:

[...] notre pays d'ici,

---

[62] A.E., cité par Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 41-42.

[63] Philippe Jaccottet, *ibid*., p. 54-55.

[64] Yves Bonnefoy, *La Journée d'Alexandre Hollan*, *op. cit*., p. 79.

[65] « ...*Axis mundi*, qui relie et à la fois soutient le Ciel et la Terre, et dont la base se trouve enfoncée dans le monde d'en bas (ce qu'on appelle 'Enfers') ». (Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane, op. cit.*, p. 38).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

notre unique pays au profond de la terre[66].

Le profond n'a pas simple valeur spatiale, comme le suggère la polysémie valorisante il désigne ce qui est caché, fruit de la quête permettant d'aller plus loin. Son rayonnement est à la mesure de sa modestie, véritable sagesse. Aussi, dans un cheminement paradoxal, il arrive qu'il soit préféré à la hauteur trop évidente, avec laquelle cependant il peut s'échanger, celle-ci étant alors fécondée par l'analogie souterraine. Ainsi chez Follain, le grenier où moisissent les fèves renouvelle l'enchantement humide de la cave. Par simple parataxe, on passe de la cave au grenier – et c'est presque la même chose. N'y conserve-t-on pas d'ailleurs des pommes de terre, nom composé où il conviendrait de réentendre l'image, nourrie d'une rêverie sur l'échange entre l'aérien et le terrestre[67] ?

Pour Follain toutefois l'accès à l'immense ne s'opère pas seulement par l'intériorité, la démarche pouvant être plus directe. Le poète enfant ne se privait pas de regarder par la lucarne du grenier, échappée sur le monde, et dans le jardin la branche du mirabellier indiquait le ciel. Le regard ou plus rarement l'ouïe permet d'atteindre au plus vaste, même si celui-ci semble à son tour limité par l'horizon, qui comme le rappelle Michel Collot ferme plus qu'il n'ouvre [68].

Comme cela apparaît chez les primitifs, le lieu est à la fois centré et cerné. Tout y fait signe – ainsi dans les fameux passages couverts d'inscriptions. Selon Marc Augé étudiant le territoire ancien de l'ethnologie, « c'est le propre des univers symboliques que de constituer pour les hommes qui les ont reçus en héritage un moyen de reconnaissance plutôt que de connaissance : univers clos où tout fait signe »[69].

Lorsque le lieu est hermétiquement clos, l'échappée se fera par le bas où à la faveur de l'obscurité se déploiera un espace bien plus grand encore. Privé de ciel, grâce à la profondeur le lieu n'en conserve pas moins sa fonction de passage, comme cela apparaît exemplairement chez Aragon et Benjamin. Pour ces deux auteurs, en partie en raison de son nom, cette forme architecturale constitue le lieu

---

[66]André Frénaud, « Ménerbes », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.*, p. 145.

[67]Jean Follain, *L'Epicerie d'enfance,* Fata Morgana , Montpellier 1986, p. 12.

[68]Ainsi p. 26 de *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*. Du verbe grec « horizein », « borner », l'horizon est étymologiquement limite. Ce n'est qu'à partir de l'époque romantique qu'il a été associé à l'idée d'infini.

[69]Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

par excellence, coupé du reste du monde dont à la vérité on ne s'occupe plus guère, tant le passage est par lui-même tout un monde.

Son caractère souterrain est essentiel, suggéré indépendamment de sa profondeur réelle – on peut y monter et y descendre – par le fait que l'on n'y voit jamais le jour. Les issues y sont rares, et de surcroît on tend à ne les envisager que de nuit : ainsi, le passage de l'Opéra est « un double tunnel qui s'ouvre par une porte au nord sur la rue Chauchat et par deux au sud sur le boulevard »[70], barrées chaque soir par une grille. Alors les ténèbres sont plus épaisses et l'on se croit à l'entrée des Enfers[71]. La grille, actionnée par le concierge, moderne Cerbère, marque le seuil par où l'on accède au royaume enchanté : soudain se creuse le sol dans une féerie sous-marine, « la lumière moderne de l'insolite » (p. 20) étant « en quelque sorte abyssale » (p. 21). Les quatre points cardinaux faisaient déjà du passage un univers en petit[72], et la possibilité de s'enfoncer ouvre sur l'infini du rêve.

---

[70]Louis Aragon, *Le Paysan de Paris, op. cit.*, p. 22. Nous renverrons à cette édition dans le développement qui suit.

[71]Selon Benjamin : « On montrait dans la Grèce Antique des endroits qui permettaient de descendre aux Enfers. [...] Les passages [...] débouchent le jour dans les rues, sans qu'on les remarque. Mais la nuit venue, leurs ténèbres plus denses se détachent de façon terrifiante de la masse obscure des immeubles, et le promeneur attardé presse le pas en passant devant eux... » (*Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages,* Le Cerf 1989, p. 109).

[72] « C'est un double tunnel qui s'ouvre sur une porte au nord [...] et par deux au sud [...]. Des deux galeries, l'occidentale [...] est réunie à l'orientale [...] par deux traverses, l'une à la partie septentrionale du passage, la seconde [...] juste derrière le libraire et le café qui occupent l'intervalle des deux portes méridionales » (*Paysan* p. 22). Mircea Eliade rappelle que dans l'architecture traditionnelle, la structure quadripartite inscrit les quatre points cardinaux, signe de la division cosmique de l'édifice (*Le Sacré et le profane*, *op. cit*., p. 45 à 47). Comme nous l'avons vu avec le cercle et le carrefour, le lieu est essentiellement défini par la géométrie, comme le souligne Marc Augé :

> Si nous nous attardons un instant sur la définition du lieu anthropologique, nous constaterons qu'il est d'abord géométrique [...]. Concrètement, on pourrait parler, d'une part, d'itinéraires, d'axes ou de chemins qui conduisent d'un lieu à l'autre et ont été tracés par les hommes, d'autre part, de carrefours et de places où les hommes se croisent, se rencontrent et se rassemblent, [...] et, enfin, de centres plus ou moins monumentaux, qu'ils soient religieux ou politiques, construits par certains hommes et qui définissent en retour un espace et des frontières au-delà desquels d'autres hommes se définissent comme autres, par rapport à d'autres centres et espaces (Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (*op. cit*., p. 73-74).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Plus on accepte de limiter son espace – pénétrant, à l'intérieur du passage, dans l'établissement de bains situé au sous-sol puis dans la baignoire –, plus va se déployer l'imaginaire. Le lieu alors obéit à une logique non seulement métonymique, rassemblant des éléments du tout, mais également métaphorique, permettant par analogie de se transporter ailleurs, ici et là-bas, étant réunis par la modalisation : « Enfin de tels lieux sont si calmes, on dirait un autre pays, quelque civilisation lointaine, ah ne me parlez pas des voyages » (p. 68).

Chez Benjamin, fasciné par le Paris souterrain, métro ou catacombes[73], à la faveur des utopies du siècle dernier la ville tout entière devient passage ; règnent l'intériorité et ses labyrinthes. Ainsi dans le roman de Tony Moilin, auteur en 1869 d'un *Paris en l'an 2000,* des galeries ont été aménagées au premier étage de chaque maison, et les rues ordinaires, à ciel ouvert, sont délaissées[74]. L'immense et l'intime s'échangent, la rue prend les dimensions d'un salon[75] et inversement les noms des rues font d'un quartier une Europe miniature. A la Révolution on avait rêvé de « transformer Paris en une carte du monde »[76] : si le projet ne fut pas réalisé – il aurait fallu de

---

Et le sociologue de préciser :

> Itinéraires, carrefours et centres ne sont pas pour autant des notions absolument indépendantes. Elles se recouvrent partiellement. Un itinéraire peut passer par divers points remarquables qui constituent autant de lieux de rassemblement; certains marchés constituent des points fixes sur un itinéraire qu'ils balisent; si le marché est en lui-même un centre d'attraction, la place où il se tient peut abriter un monument (l'autel d'un dieu, le palais d'un souverain) qui figure le centre d'un autre espace social (*ibid.*).

[73] « Paris est bâti sur un système de grottes et de galeries souterraines d'où monte le grondement du métro et des trains et dans lequel chaque omnibus, chaque camion éveille un écho qui tarde à disparaître » (Walter Benjamin, *Paris capitale du XXe siècle. Le Livre des passages*, *op. cit.*, p. 110).

[74] « Quand tous les pâtés de maisons se trouvèrent ainsi percés de galeries occupant... leur premier étage, il n'y eut plus qu'à réunir ces tronçons épars les uns aux autres, de manière à en constituer un réseau... embrassant toute l'étendue de la ville. [...] Un promeneur pouvait parcourir toute la cité sans se mettre à découvert » (*ibid*., p. 80-81).

[75] Couverte d'un toit la rue se fait « intérieur habité », « demeure du collectif » : « les murs avec 'Défense d'afficher' lui servent de pupitre pour écrire, les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les vitrines ses inaccessibles armoires vitrées, les boîtes aux lettres ses bronzes, des bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse des cafés la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage » (*ibid*., p. 826).

[76] « Un des utopistes de la Révolution proposa un jour de transformer Paris en une carte du monde, de modifier les noms de toutes les rues et de toutes les places et de

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

surcroît respecter la disposition des pays et des villes, tâche ardue –, du moins que de noms de rues ou de places transportant vers d'exotiques contrées. Place du Maroc par exemple, Benjamin dans une sorte d'hallucination découvre « un désert marocain » et « un monument de l'impérialisme colonial », sans que la réalité du lieu en soit annulée, métaphore *in praesentia* :

> Lorsque je le découvris un dimanche après-midi, ce triste amas de pierres avec ses maisons de rapport devint pour moi non seulement un désert marocain, mais aussi et surtout un monument de l'impérialisme colonial ; la vision topographique s'entrecroisait en lui avec la signification allégorique, et il n'en perdait pas pour autant sa place au cœur de Belleville[77].

Cependant, c'est dans les entrailles que peut s'opérer la plus grande magie, parce qu'alors ressurgit la matière : si la place du Maroc se transforme aux yeux de Benjamin, c'est parce qu'il y voit des pierres et secondairement des maisons. Les successeurs du surréalisme ont généralement fui la ville, car celle-ci, artificielle et limitée par son origine humaine, leur paraissait coupée de la vie fondamentale. Le lieu peut se métamorphoser et grandir aux dimensions du monde parce qu'il comporte les éléments essentiels, terre et eau, ciel encore, à partir desquels l'univers pourra se recomposer. Les surréalistes ont néanmoins su compenser l'absence élémentaire par la force de l'imagination, moins jeu rhétorique que mise en évidence de la vérité profonde du lieu. Ainsi Aragon, en raison de la lumière très spéciale qui y règne, découvre-t-il « toute la mer dans le passage de l'Opéra » (p. 31), ouvrant sur l'infinie richesse des abîmes sous-marins.

Pour faire advenir la ville en tant que lieu, il est impératif de faire éclater la gangue qui l'enserre. Aussi les poètes sont-ils attirés par les terrains vagues où ressurgit la terre, c'est-à-dire le vertige, source où s'abreuver d'images et de perte. Espaces de sauvagerie dans un milieu exagérément policé, contrôlé, tout peut s'y produire, liberté retrouvée[78] : ce qui n'est pas sans provoquer quelque angoisse, comme

---

leur donner des appellations nouvelles empruntées aux lieux et aux objets remarquables dans le monde » (*ibid*., p. 534).

[77] *Ibid*., p. 535.

[78] « Terrain vague de l'âme et Dieu sait ce qui peut s'y produire [...]» (Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 46). Marc Augé pense retrouver dans ce qu'il définit comme « non-lieu », comme Roissy, un peu du mystère que les poètes apprécient dans le terrain vague : « N'était-ce pas aujourd'hui dans les lieux surpeuplés où se croisaient en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels que subsistait quelque

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

cela apparaît chez Breton. Le malaise provoqué par la place Dauphine redouble le trouble émanant de Nadja :

> Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante[79].

Breton pour justifier ce magnétisme s'exprime en termes sexuels – pour lui « c'est à ne pouvoir s'y méprendre, le sexe de Paris qui se dessine sous ces ombrages »[80] –, et de fait pour les surréalistes ces labyrinthes hérités du romantisme ressortent du mystère de la femme. Ainsi pour Aragon et Benjamin les passages, humides et hantés par la prostitution, sont une immense métaphore féminine : réminiscence baudelairienne, la lumière qui les baigne « tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre »[81].

La référence humaine n'est pas réductrice mais renvoie à une conception archaïque de la Terre Mère, certes vécue ici sur un mode négatif, néanmoins présente. Les surréalistes n'aimaient guère les mères, symbole d'autorité castratrice. Associée à la mort la femme fait surtout peur, sirène ensorcelante par qui l'on risque de périr. Il importe toutefois de distinguer Aragon et Benjamin de Breton ; chez les premiers, hermétiquement clos, le passage est un piège, « cercueil de verre » ; au contraire, chez Breton la place, parce qu'elle est à l'air libre, ménage quelque espoir : on peut s'en sortir.

---

chose du charme incertain des terrains vagues, des friches et des chantiers, des quais de gare et des salles d'attente où les pas se perdent, de tous les lieux de rencontre où l'on peut éprouver fugitivement la possibilité maintenue de l'aventure, le sentiment qu'il n'y a plus qu'à « voir venir »? » (Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 9). Ceci vaut tout particulièrement pour les surréalistes et pour Réda.

[79] André Breton, *Nadja*, *O.C.* t. I, *op. cit.*, p. 695.

[80] Selon un commentaire qu'il fera plus tard dans *La Clef des champs*, cité dans les notes de la Pléiade, p. 1545. La place Dauphine porte le nom marin d'une femme.

[81] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 21. On songe évidemment au poème de Baudelaire « A une passante ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans *Nadja* tout se passe à ciel ouvert[82], même si l'on doit bientôt découvrir des souterrains, marque du lieu – de sa profondeur[83]. Le rythme cosmique du jour et de la nuit est perceptible, favorisant la magie (« Le jour baisse », p. 695), et il y a des arbres, dont la présence est soulignée par l'auteur aussi bien dans son récit que dans son commentaire : le futur contemplateur du Rocher Percé n'est pas totalement insensible au monde naturel. Cette végétation, par-delà sa signification érotique, signale le terrain vague, que n'est aucunement au sens courant la Place Dauphine. Comme chez Sartre, l'espace urbain soigneusement aménagé, encadré, redevient alors zone incontrôlée où ressurgit la vie et son énigmatique bouleversement. Source de méditation, la liberté est essentielle, enseignant selon Réda « autant qu'une obscure espérance la solitude et l'effroi de la mort »[84].

Dans une perspective plus moderne, le lieu peut être un rien que l'on désire. Ainsi pour Peter Handke cité dans *La Seconde semaison* par Jaccottet qui, même s'il n'adhère pas pleinement à cette conception, n'en est pas moins fasciné par elle, en raison de l'extrême modestie, pour ne pas dire la quasi invisibilité, de l'endroit ici évoqué :

> Je crois en ces lieux qui ne sonnent pas et n'ont pas de noms, désignés peut-être par le seul fait qu'il n'y a rien pendant que partout autour il y a *quelque chose*[85].

Et l'important est de passer, de cheminer, cependant que l'on y est secrètement apaisé – nudité essentielle, vérité enfin trouvée :

> Je suis sûr que ces lieux, même si l'on ne s'y rend pas vraiment, redeviennent sans cesse fertiles par la seule résolution de se mettre en route et d'avoir le sens du chemin. Je n'y rajeunirai pas. Nous n'y boirons pas l'eau de jouvence. Nous n'y serons pas guéris. Nous n'y verrons pas de signes. Nous y aurons simplement été. [...] Nous aurons tout simplement vu

---

[82]Certes une (petite) moitié du *Paysan* est consacrée au « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont ». Mais l'atmosphère nocturne est oppressante, et le parc, par sa colonne quadrangulaire aux multiples inscriptions, rappelle l'univers couvert de signes des passages. Dans ce jardin urbain défini par la géométrie de la ville, il y a en fait assez peu de nature et l'espace est une nouvelle fois enclos. Quant à *Nadja*, c'est l'errance à deux – la liberté donc – qui caractérise le livre.

[83]« Nadja commence à regarder autour d'elle. Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain [...] » (*Nadja, O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 695).

[84]Jacques Réda, *Les Ruines de Paris, op. cit.*, p. 46.

[85]Peter Handke, *L'Absence*, cité par Jaccottet dans *La Seconde semaison,* Gallimard 1996, p. 107.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> en ces lieux les choses se transformer – en ce qu'elles sont, sur les fondations du vide. [...] J'ai besoin de ces lieux et [...] je les désire. Et mon désir que veut-il ? Rien que l'apaisement[86].

Sans que l'on s'enferme dans une interprétation psychanalytique, qui ne vaudrait pas pour la dimension métaphysique, évidente chez Handke, ce lieu qui attire, où l'on souhaiterait demeurer et dont il convient de s'extraire, a tout de la matrice, ce qui, outre sa possible dimension régressive, en fait bien, comme le savaient les Anciens, l'ombilic du monde, ce par quoi tout a commencé. Pour Eliade confrontant la tradition de *l'Omphalos* grec aux Védas et à la Bible : « Un univers prend naissance de son Centre, il s'étend d'un point central qui en est comme le nombril »[87]. Noyau condensant le plus vaste, le lieu, dans la mesure où il fait communiquer le haut et le bas, et comprend les éléments fondamentaux, peut redonner naissance au monde.

C'est sans doute chez Follain que se manifeste de la façon la plus visible ce phénomène, dans une étrange magie pré-bachelardienne. Pour Bachelard, il n'est de maison véritable que dotée d'une cave et d'un grenier[88]. Or, annonçant le chapitre initial de *La Poétique de l'espace*[89], la seconde section de *L'Epicerie d'enfance* est intitulée « De la cave au grenier », manifestant ainsi la vérité profonde du lieu apparue dès les premières lignes du recueil :

> L'habitation d'enfance était grande et froide avec néanmoins beaucoup de coins où régnait la chaleur. Dans cette maison, de la cave au grenier […][90]

Et Follain d'énumérer tout ce qu'on peut trouver dans la maison, dont « cette eau montée de la veille dans les chambres et qui y séjournait toute la nuit d'été » (*ibid.*), eau des brocs qui avant de se faire dormante est d'abord jaillissante : dans une rêverie du même ordre, Benjamin imaginait un passage pavillon thermal, avec en son

---

[86]Peter Handke, *ibid*.

[87]Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane, op.cit.*, p. 44.

[88]« La maison est un archétype synthétique... En sa cave est la caverne, en son grenier est le nid, elle a racine et frondaison ». (Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* Corti 1979, p. 104). Ce livre a paru pour la première fois en 1948, *La Poétique de l'espace*, en 1957, *L'Epicerie d'enfance* date de 1938.

[89] Intitulé « La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte ».

[90]Jean Follain, *L'Epicerie d'enfance*, Fata Morgana, Montpellier 1986, p. 9. Nous renverrons dans les lignes qui suivent à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

centre une source légendaire d'où émanerait la ville[91]. Figure emblématique de la naissance, la fontaine permet de redonner vie à la maison d'enfance, transformant la nostalgie stérile en potentialité créatrice. Chez René Char, ennemi de l'enfermement bourgeois, le lieu se réduit à la seule source, située et bondissante[92].

Soulignant la verticalité, l'eau va jouer chez Follain un rôle fondamental, favorisant une sorte de génération spontanée. Chez ce poète, il faut du pourrissement et de la lenteur pour que ressurgisse la vie. L'eau doit être croupie pour que s'y multiplient les créatures[93], et c'est parce qu'il se décompose que le bois de la porte, dans un grossissement des détails, peut se métamorphoser en arbre et même en forêt :

> La porte de la cave avait double-battant. Les mousses, les lichens et de fines végétations qui vivaient sur elle dans des crevasses, où du terreau, par l'accumulation des poussières, s'était formé, pouvait laisser croire que cette porte vivait d'une vie d'arbre (p. 14-15).

Si l'ensemble de la demeure est humide, et de ce fait sourdement travaillée, comme le suggèrent dès le début « les effluves de bois vermiculé, et celles du plâtre qui s'humidifie » (p. 9), les zones les plus magiques, espace privilégié de l'enfant, sont la cave et le grenier. Les pièces habitables peuvent certes par la féerie élémentaire ouvrir sur le plus vaste monde[94], mais c'est dans le domaine le moins fréquenté, en relation directe avec la terre, que s'opère la secrète alchimie. L'eau stagne dans « une petite auge de granit » dans la courette voisine de la cave (p. 15) et la porte où se développe la végétation est bien évidemment celle de la cave. Quant au grenier, les fèves y moisissent et les pommes de terre y germent (p. 12).

---

[91] « Penser le passage comme pavillon thermal. On aimerait découvrir un mythe des passages avec, au centre, une source légendaire, une source d'asphalte qui jaillirait du cœur de Paris » (Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX° siècle. Le livre des passages, op. cit.*, p. 427).

[92] « La source, notre endroit ! » (René Char, « Vermillon », *La Parole en archipel, O.C.*, *op. cit.*, p. 368).

[93] « La maîtresse du logis affirmait qu'avec un simple microscope de bazar on pouvait dans cette eau découvrir des bêtes bizarres, toute une faune à antennes, pattes, queues divisées » (p. 15).

[94] Ainsi la cuisine, « salle commune » où « dans la cupule de buis, le sel développait la féerie solitaire des cristaux, et une larme de femme, parfois, mêlait son invisible sel à celui laissé par l'évaporation des eaux bleues » (p. 16) ou encore la chambre, où « à certaine heure, il faisait bon écarter les rideaux et regarder les étoiles » (p. 21).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

3 – ENFANTER LE MONDE

Jusqu'ici le processus semblait se dérouler naturellement. Or l'espace le plus enchanté est une pièce abandonnée à l'enfant qui l'aménage, à mi-chemin entre la cave et le grenier. De la cave elle a l'humidité et le contact privilégié avec la terre, et comme le grenier elle recèle d'obscures provisions, anciennes conserves. Il s'agit de la fameuse « épicerie d'enfance » où l'enfant, qui rêve de « détenir un grand et à la fois précis catalogue de la terre » – alors que tout, l'auge, la courette, les fèves, la pièce et lui- même, l'armoire exceptée, est petit –, va accumuler de vieilles « boîtes et enveloppes de produits alimentaires » :

> Son épicerie était située dans une pièce pourvue d'une grande armoire, et qu'on lui avait abandonnée : une petite pièce au sol battu, aux murs d'argile où pénétraient de temps en temps les lourdes vapeurs de la buanderie voisine (p. 11).

En relation avec les profondeurs originelles, la matière permet d'étranges jeux où l'on renoue avec les plus anciens mythes de la création. Naïfs potiers, les « plus petits » – au plus près de la naissance et de l'analité – « qui venaient parfois jouer à la maison [...] arrachaient d'abord de l'argile au mur des communs et, de leurs mains inexpertes, ils s'essayaient à la pétrir pour en façonner de menus objets : un cœur, un cheval » (p. 11). De même dans *Canisy,* Follain raconte qu'à partir des « murs de la resserre aux tonneaux » enfant il façonnait des statuettes[95] et fabriquait, en écrasant des cailloux, des « farines de pierre »[96].

Le poète ne se contente pas d'accueillir. Méritant son nom, il fait advenir le lieu, en développant les potentialités. Chez Follain la création passe par la destruction, signe de maîtrise : fouler le sol – l'épicerie avait un « sol battu » – permet de prendre possession de l'univers[97]. Et si l'enfant finalement détruit les statuettes, c'est moins

---

[95] « Les murs de la resserre aux tonneaux étaient d'argile. Je détachais des morceaux, je les mouillais, j'en façonnais des statuettes que la lassitude et l'insatisfaction me faisaient détruire » (*Canisy*, *op. cit.*, p. 32-33).

[96] « J'aimais écraser minutieusement des cailloux et fabriquer ainsi des farines de pierre... » (p. 33).

[97] « A marcher dans la boue, à y voir se fixer en un creux le dessin des semelles, j'éprouvais certes une joie, la fugace empreinte de la chaussure à clous sur la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

comme le prétend l'auteur par « lassitude » et « insatisfaction » que comme affirmation ultime de son pouvoir, renouvellement de l'opération initiale qui consistait à détacher des morceaux du mur d'argile. Sous forme de biscuits la boue s'absorbe[98] ; le monde est épicerie, aux marchandises de préférence avariées (en devenir) ; et comme dans les leçons d'école primaire, à défaut d'orange une pomme figure la terre :

> Dans ma distraction je me heurtais à la balançoire suspendue aux branches du pommier où les fruits calmes se nuançaient doucement. Il y avait lieu d'être maître de ces fruits, d'y fignoler des méridiens, d'y sculpter des visages baroques, d'y découper des tranches que l'on abandonnait[99].

Le lieu est leçon artistique aussi bien que cosmogonique, puisque l'on y apprend à sculpter autant qu'à tracer des méridiens. Il est par excellence poésie – création – dans la mesure où il doit être aménagé. C'est l'enfant qui métamorphose la petite pièce en épicerie ; sans lui, en dépit des éléments préexistants, nécessaires mais non suffisants – les murs d'argile, le sol de terre battue, la présence de l'eau et des provisions – ne serait pas pleinement le lieu, qu'en quelque sorte il révèle. Ainsi le poète, dans une complicité étroite, accompagne le mouvement intime du lieu, n'hésitant pas à éventuellement modifier la dentelle des feuilles pour retrouver le secret de leurs découpures[100].

L'homme ancien par son labour régénérait le monde[101], de même le poète. Le prêtre n'est pas le dieu ; réitérant le geste originel, d'un autre il tient sa puissance. Si celle-ci paraît grande, elle ne lui appartient pas ; il en est le provisoire relais. Méditant sur Ubac, Frénaud rêve à l'analogie entre le travail de l'artiste et celui du

---

poussière réveillait peut-être mieux encore un sentiment émouvant de l'univers » (*ibid*.).

[98] Dans l'église l'enfant grignotait « des biscuits secs en forme de petits bonshommes » : « je gardais en boule dans ma bouche les petits hommes grignotés, devenus pâte élastique, argile sucrée » (*ibid.*, p. 17).

[99] *Ibid.,* p. 33.

[100] « Avec des ciseaux l'on pouvait aussi faire des découpages dans des feuilles, en modifier la dentelle, en distraire le contour » (*ibid*.).

[101] Selon Eliade : « Les cultures agricoles élaborent ce qu'on peut appeler *une religion cosmique*, puisque l'activité religieuse est concentrée autour du mystère central : *la rénovation périodique du Monde.* » (Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, t. I, Payot 1989, p. 53).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

paysan. Ubac à sa manière trace des sillons sur l'ardoise, l'écrivain sur le papier, visant au renouvellement de l'être :

> La main à pinceau (ou à burin) tout comme la *main à plume* sont-elles si opposées à la main à la charrue[102] ?

Le paysan qui ignorant grave sous le ciel les paysages qui inspireront le peintre[103] fait oeuvre féconde. A partir de son labour s'enfle le monde, « Pareil à l'aubier dans le tronc d'un arbre, / qui forme des cercles, ne le sachant pas »[104]. Dépassé par son enfant, le paysan s'alourdit « comme [...] la vache pleine qui mûrit, innocente » (*ibid.*). Régulièrement il doit mettre au monde la terre, tâche immense à quoi il parvient par la modestie. Pour aller plus loin il faut commencer petit ; de l'atome qui est naissance, ressurgit le plus vaste :

> Cette boule qui tourne il faut la reconstituer
> en enfantant laborieusement la récolte
> où les atomes de tout se gonflent mêlés aux grains (*ibid.*).

S'attachant à un espace minuscule, le poète espère semblable victoire, et l'on pourrait songer ici à une transfiguration à la Francis Ponge faisant du pain une Cordillère ou de l'huître un univers. Mais chez Ponge la tentation du lieu est exorcisée : le pré, « surface amène, auréole des sources / Et de l'orage initial suite douce »[105] n'est finalement qu'un tapis, fût-il persan[106], c'est-à-dire objet fabriqué – un poème, matière langagière. Certes, le poète manipulant le langage entend « rendre compte de la profondeur substantielle [...] du monde »[107], et « Le pré » a été « conçu au Chambon-sur-Lignon, [...] non loin de Chantegrenouille »[108], dans une vraie prairie. Loin d'ignorer ce qui est, Ponge s'attache aux mots pour mieux mettre en évidence la différence entre le nom et ce qu'il désigne, dévoilant ainsi

---

[102] André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art*, *op. cit.*, p. 53.

[103] « Patiemment il grave sur la terre pour les nuages. / Dessinateur aveugle à la beauté qu'il trace... » (« Les paysans », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.*, p. 75).

[104] *Ibid.*

[105] Francis Ponge, « Le pré », *La Fabrique du pré,* Les Sentiers de la création, Skira 1990 (non paginé).

[106] « Ce pré [...] / Nous semble-t-il plus précieux soudain / Que le plus mince des tapis persans ? » (*ibid.*).

[107] Francis Ponge, « Le soleil placé en abîme », *Pièces*, Poésie / Gallimard, 1971, p. 137.

[108] *La Fabrique du pré*, *op. cit.,* p. 199.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'identité de la chose[109]. Mais dans la parole en principe vouée aux objets muets, toujours l'auteur apparaît, maître des mots qui par son intervention neutralise le mystère (inversement il est vrai tout propos théorique voit rappelée l'obstination singulière du monde par la présence d'un poème) :

> Serions-nous déjà parvenus au naos,
> Enfin au lieu sacré d'un petit déjeuné de raisons ?
> Nous voici, en tout cas, au cœur des pléonasmes
> Et au seul niveau logique qui nous convient[110].

Le poète du lieu, s'il se rêve puissant, n'est pas un absolu démiurge. Jamais il ne crée à partir de rien ; toujours la terre est première. C'est parce qu'il y a de la boue que Follain peut la façonner, et le paysan – le poète – est inconcevable sans le pays dont il émane. L'espace du dehors n'est pas celui du dedans, il oppose son irréductible existence, et si Michaux par la magie de la drogue peut dilater l'intérieur d'une pomme, les plaines qu'il y découvre, partiellement inspirées par celles, réelles de l'Escaut, sont surtout « sorties de son regard », « idées » plutôt que lieu[111].

Réhabilitant le référentiel, à quoi pourtant le lieu est loin de se borner, nous ne souscrirons pas à l'affirmation de Pierre Jourde selon laquelle « tout lieu, tout espace figurant dans l'œuvre est par définition imaginaire »[112]. Le lieu n'est pas une simple construction de l'esprit, qu'il déborde par l'énigme de son être. Penser, comme le fait Lévinas s'inscrivant dans une longue tradition philosophique, que nous dominons le monde par le regard[113] est contraire à la force rayonnante du lieu, et c'est sans doute parce qu'il rêve d'une telle maîtrise que Bonnefoy voit lui échapper ce que trop il désire[114].

---

[109] « Ce qui nous fait *reconnaître* une chose *comme chose*, c'est exactement le sentiment qu'elle est *différente* de son nom, du mot qui la désigne [...] » (*ibid*. p. 23).

[110] « Le pré », *ibid.*

[111] Henri Michaux, « Magie », *Lointain intérieur*, *op. cit.*, p. 10.

[112] Pierre Jourde, *Géographie imaginaire de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, Corti 1991, p. 14.

[113] Ainsi dans *De l'existence à l'existant* : « Ce qui vient du dehors – illuminé – est compris, c'est-à-dire inventé par nous. C'est par la lumière que les objets sont un monde, c'est-à-dire sont à nous. La propriété est constitutive du monde : par la lumière, il nous est donné et appréhendé » (Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin 1986, p. 75).

[114] « Pourquoi ne pouvons-nous dominer ce qui est, comme du rebord d'une terrasse ? » (Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 10).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans une réaction contre Heidegger, Lévinas privilégie la conscience au détriment du *Dasein*. Du lieu ne demeure que la notion d'appui. Aucunement lié à la terre il constitue la base qui permet au sujet d'advenir. Peu importe le monde ; le lieu est en moi, ce par quoi je peux exister, déjà là qui en même temps est édification de soi :

> *L'ici* de la conscience – le lieu de son sommeil et de son évasion en soi – diffère radicalement du Da impliqué dans le Dasein heideggerien. Celui-ci implique déjà le monde. *L'ici* dont nous partons, l'ici de la position, précède toute incompréhension, tout horizon et tout temps. Il est le fait même que la conscience est origine, qu'elle part d'elle-même, qu'elle est existant[115].

Au contraire dans une perspective heideggerienne, extérieur le lieu apparaîtra d'autant plus que s'efface le sujet. Il y a qui est *es gibt*, je ne peux pas l'inventer. Révélant des paysages inouïs, nés d'un bouleversement alchimique du monde, métalliques et artificiels, l'auteur du *Marteau sans maître* n'est pas un homme du lieu. Ce n'est que lorsque, opérant un retour au pays natal à la fin des années Trente, Char se soumet à l'évidence que celle-ci lui est enfin révélée. L'humilité – et dans ce mot il faut entendre l'étymologie latine, sol qui peut désigner la contrée – est une qualité indispensable pour accéder au lieu. Selon Heidegger, pour habiter, il faut accueillir, dans une passivité quasi rousseauiste :

> Les mortels habitent alors qu'ils accueillent le ciel comme ciel. Au soleil et à la lune ils laissent leurs cours, aux astres leur route, aux saisons de l'année leurs bénédictions et leurs rigueurs, ils ne font pas de la nuit le jour ni du jour une course sans répit[116].

Mais ménager l'être du Quadriparti n'est pas donné. Si *bauen* est soigner au sens de préserver, il est aussi construire, et tout en refusant de faire violence au monde[117], Heidegger n'en prend pas moins pour modèle le pont. Celui-ci par excellence rassemble, faisant communiquer une rive avec l'autre, coeur de la région autour de son fleuve, élan entre le ciel et la terre. Toutefois il est oeuvre humaine, sans quoi d'après Heidegger il n'est point de lieu : « Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long

---

[115] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant, op. cit*., p. 121-122.

[116] Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, *op. cit*., p. 178.

[117] « Les mortels habitent alors qu'ils sauvent la terre [...]. Qui sauve la terre ne s'en rend pas maître, il ne fait pas d'elle sa sujette [...]» (*ibid*., p. 177-178).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement l'un d'entre eux devient un lieu et cela *grâce au pont* »[118]. Ainsi il n'y aurait point de lieu naturel : les exemples choisis renvoient à un cadre rustique mais comportent toujours en leur centre une construction.

Cependant le bâtir ne doit pas être pris en son sens trivial : la maison est moins logement que temple destiné à accueillir le dieu. Tout maçon ne saurait le construire, encore faut-il qu'il y ait consécration, tâche par excellence du poète qui doit d'abord reconnaître le lieu et le fonder. Nous appartenons à la terre, et le geste poétique primordial scelle ces noces, établissant ce qui plus tard fera la joie du charpentier. L'édifice lui-même est secondaire, l'essentiel se passe au niveau du sol : « Les poètes *consacrent le sol*. Ils ne sont pas des charpentiers qui pourraient déjà fêter la fête du bouquet »[119].

Comme le dit Bonnefoy jouant sur la paronomase dans son texte fondateur sur « Le désert de Retz » : « Le dieu a son lieu, le dieu n'est approchable que par le recours à la catégorie de lieu… »[120]. Pour ce poète, le lieu, ou peut-être plus exactement le sentiment du lieu, précède le bâtir : cette catégorie que l'on « reconnaît aisément dans les comportements les plus élémentaires des sociétés les plus archaïques », « nul besoin de chercher loin dans les traités d'histoire des religions, par exemple, pour rencontrer ces situations où une impression de sacralité, c'est-à-dire de réalité plus intense, plus éminente qu'ailleurs, s'attache à tel vallon, telle cime d'une montagne, ou à une grotte, ou même un simple rocher dont, dans ce cas, c'est l'apparence inusuelle qui a compté, mais non sans imprégner de sa vertu propre tout un espace alentour. Lieux sacrés, lieux saints, hauts lieux… »[121].

Qu'il soit réellement bâti ou pas – et l'on pourrait citer nombre de sites naturels, sources, grottes, montagnes..., naguère vénérés –, il n'est pas de sanctuaire sans instauration. Celle-ci peut être matérielle mais ressort toujours du symbolique et de ce fait est de l'ordre de la parole. Par le verbe passe le pouvoir du poète qui dans une réciprocité émerveillée fait advenir le monde. Le mot alors n'est

---

[118] *Ibid*., p. 182-183.

[119] Martin Heidegger, « Souvenir » (*Andenken*), *Approche de Hölderlin,* Gallimard 1979, p. 190.

[120] Yves Bonnefoy, « Le désert de Retz et l'expérience du lieu », *Le Nuage rouge*, *op. cit*., p. 371.

[121] *Ibid.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pas simple outil mais dépassant celui qui le manie garde toute sa force originelle d'évocation :

> Le poète nomme les dieux et nomme toutes les choses en ce qu'elles sont. Cette nomination ne consiste pas à pourvoir simplement d'un nom une chose qui auparavant aurait été bien connue ; mais le poète disant la parole essentielle, c'est alors seulement que l'étant se trouve par cette nomination nommé à ce qu'il est, et est ainsi perçu comme étant. La poésie est fondation de l'être par la parole[122].

Lorsque le poète, variante du jardin que l'on cultive, comme Jabès « bâtit sa demeure », celle-ci est faite de mots qui la fondent et la libèrent. Frère de l'errant, le poète n'a peut-être pas d'autre lieu. N'est-elle pas d'ailleurs surtout poème, cette « maison sèche » contre laquelle s'appuie René Char au seuil de sa parole[123] ? Et lorsque « le mur sollicité de la maison perdue de vue ne renvoie plus de mots clairvoyants »[124] s'interrompt le chant, né de ce qu'il construit. Sous forme de question, le terme se fait commencement, promesse parmi les menthes ; s'éloignent les « dieux-dits »[125], qui ont conféré au poème sa double nature de rassemblement et d'ouverture.

De façon analogue Frénaud rêve à une « idéale maison » « proférée en pierres sèches », dépourvue de tout obstacle et de ce fait offerte à tous : « ...il n'y a pas de toit sur ma maison, / ni de toi ni de moi dans ma maison, / ni de captifs ni de maîtres ni de raisons... »[126]. En ce lieu édifié par le poète, *il y a place* pour tout ce qu'il faut et surtout pour ce qui déborde : la formule devant s'entendre en un sens heideggerien, espace accordé, ménagé et par là-même ouvert. Dans une allégresse enfantine, on peut donc s'y étendre de toutes les façons, en compagnie des nuages et des animaux anges :

> Il y a place pour des animaux anges dans ma maison.
> Pour des anneaux parfaits, pour les rêves qui débordent
> Pour de petits coeurs, du genre : soupirs de veau.

---

[122] Martin Heidegger, « Hölderlin et l'essence de la poésie », *Approche de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 52.

[123] « S'il te faut repartir, prends appui contre une maison sèche » (René Char, *Contre une maison sèche, O.C., op. cit.*, p. 479).

[124] *Ibid.*, p. 483.

[125] « Les dieux-dits nous délèguent un court temps leur loisir, puis nous prennent en haine de l'avoir accepté. [...] Qui, là, parmi les menthes est parvenu à naître dont toute chose, demain, se prévaudra ? » (*ibid.*, p. 483).

[126] André Frénaud, « J'ai bâti l'idéale maison », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.*, p. 88.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Place pour le feu et pour les pierres.
Pour du nuage en foule et pour la dent des rats
Il y aura place pour nous y étendre[127].

4 – VERS LE LIEU — SOUS LE CIEL

Traditionnellement, le lieu est un centre, unique pour qui le vénère, et l'on peut se demander ce qui amène le poète à élire tel point de l'espace plutôt que tel autre. Mircea Eliade rappelle que pour les primitifs le territoire qu'ils habitent, organisé et clos, constitue le monde par excellence par opposition au reste de l'univers, perçu comme un chaos[128]. La notion de lieu, comme le pense Merleau-Ponty selon que nous sommes enclins à prendre pour centre du monde le lieu où nous nous trouvons[129] serait donc relative à l'individu et de ce fait purement subjective et sans grand intérêt. Il n'existerait pas de lieu en soi et la valorisation excessive de notre environnement serait le fruit d'un aveuglement. Mais comme l'explique Mircea Eliade, si l'on décide de s'établir en un site, c'est qu'on l'a préalablement reconnu comme tel, c'est-à-dire habitable[130].

En très large part on ne choisit pas son lieu, par lui on est choisi : aussi s'agit-il souvent du pays natal, que par excellence nous n'avons pu qu'accueillir. Cette contrée, éventuellement spectaculaire comme le Vaucluse de René Char, peut être des plus modestes : Canisy n'est entré en littérature que parce que Follain y est né. Cependant les poètes en raison de la mobilité de l'époque, même s'ils ne voyagent pas à la manière de Réda ou de Bonnefoy, ont tous été amenés à un certain moment à quitter leur pays. Parmi leurs différents séjours, un seul leur paraîtra digne d'être célébré, qu'ils y résident ou

---

[127] « Il y a de quoi dans ma maison », *ibid.,* p. 89.

[128] « Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c'est l'opposition qu'elles sous-entendent entre leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le « Monde » (plus précisément « notre monde »), le Cosmos ; le reste, ce n'est plus un Cosmos mais une sorte d'« autre monde », un paysage étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d'« étrangers » ». (Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 32).

[129] « Notre corps et notre perception nous sollicitent toujours de prendre pour centre du monde le paysage qu'ils nous offrent. » (Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception, op. cit.*).

[130] « Si tout territoire habité est un 'Cosmos', c'est justement parce que, d'une manière ou d'une autre, il est l'oeuvre des dieux ou communique avec le monde » (Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane, op. cit*., p. 32).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pas : là est leur « vrai lieu » qui nourrit leurs poèmes et qui, tout en existant véritablement, a été transfiguré par la parole. Ce lieu unique pourra d'ailleurs être décliné, marquant par là qu'il n'est pas seulement géographique mais plutôt philosophique et spirituel : ainsi « Ménerbes »[131], tout en rendant parfaitement compte de son modèle provençal, comporte toutes les caractéristiques d'un paysage de Frénaud qui s'attache d'habitude à la Bourgogne.

Le poète ne célèbre pas telle ou telle province, mais un lieu fondamental qu'il y a découvert par-delà les apparences. La notion de pays natal doit être approfondie à la lumière de Heidegger, la patrie étant moins caractérisée par le fait que l'on y est né que par sa qualité d'origine : « Le plus secret et le meilleur de la patrie repose en ceci : être uniquement cette proximité à l'origine... »[132]. Elle est ce qui sauve et il se peut que le pays véritable ne soit pas celui de sa naissance. Cependant si tel est le cas, pour le découvrir il convient de s'en éloigner car « ceux qui ne sont qu'installés sur le sol du pays natal [...] ne sont pas encore rentrés dans le secret du pays »[133]. M'éloignant s'épaissit le mystère, s'étrange le lieu qui peut m'apparaître dans toute sa splendeur. Il est temps d'opérer le retour qui me permettra enfin, parce que je suis parti, d'accéder au proche. Alors je pourrai « bâtir ma demeure » et naîtra le poème, fruit et moteur de la rencontre[134].

Le vrai lieu ne sera que rarement un site reconnu, dont le magnétisme risque d'avoir été altéré par une publicité excessive. Le lieu est toujours quelque peu dérobé, secret, seul le poète sait le découvrir. Guillevic a élu Carnac parce qu'enfant se promenant parmi les menhirs il y a éprouvé la révélation de la terre, dans une heureuse ignorance[135]. La pierre était encore matière et non étape obligatoire des circuits touristiques – carte postale. Si l'écrivain évoque les mégalithes, ceux-ci sont inséparables du reste du paysage qui se révèle

---

[131] « Village aucune fois rencontré, aussitôt natal... » (« Ménerbes », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.*, p. 145).

[132] Martin Heidegger, « Retour », *Approche de Hölderlin, op. cit*., p. 28.

[133] *Ibid*., p. 36.

[134] « Le poème est rencontre » (*ibid*. p. 19).

[135] « – Les menhirs, c'était le jardin public à Carnac : [...] Et c'est là, en effet, que j'ai appris à marcher...

– Quel est le souvenir le plus vif que tu gardes de ce temps-là ? Celui de la mer ou de la terre ?

– Celui de la terre, Saint-Jean Brévelay, c'est la terre, la lande. Ce n'est pas visuel pour moi, c'est charnel. » (Guillevic, *Vivre en poésie*, Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Stock 1980, p. 17).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

à lui parce qu'il en connaît le goût : « Je te baptise / Du goût de la pierre de Carnac, / Du goût de la bruyère et de la coquille d'escargot, / Du goût de l'humus un peu mouillé »[136], dit-il à la mer. Carnac peut être unique, pour des raisons intimes :

> Nulle part comme à Carnac,
> Le ciel n'est à la terre,
> Ne fait monde avec elle
>
> Pour former comme un lieu
> Plutôt lointain de tout
> Qui s'avance au- dessous du temps[137].

Loin de nous guider, le haut-lieu, en raison de sa banalisation, pourrait au contraire nous égarer. Ainsi pour Bonnefoy, dans un article intitulé « Existe-t-il des hauts-lieux ? », il s'agit d'un leurre qui paradoxalement nous coupe de l'essentiel, devenu invisible. Même si le lieu semble avoir été préservé, un savoir parasite est venu s'interposer, historique et esthétique, nous empêchant de percevoir la rayonnante vibration. Les chemins sont balisés, rendant impossible la magie de la rencontre qui a fait du lieu un sujet éminemment surréaliste. Seuls les endroits en apparence les moins favorables pourraient encore nous faire frissonner, justement parce que l'on n'en attend rien. Croire à l'existence du haut-lieu serait demeurer victime d'une illusion, par la destruction passe la résurrection du lieu :

> Sur le terrain vague, là où l'on brûle des planches, dans la fumée, on peut comprendre ce qu'est le lieu, le vrai lieu, mieux qu'à Lhassa ou à Nara[138].

Pour mieux aboutir, comme Réda il faudrait éviter les sites trop chargés d'histoire, s'attachant à des lieux plus modestes que le poète va rendre mémorables : « Je ne décrirai que les lieux qui partout m'auront attiré parce qu'ils sont sans mémoire, auxquels s'ouvre le refuge de la mienne... »[139]. Au nom de ce principe, dans sa remontée vers les sources de la Seine dont il ignorera l'ancien sanctuaire,

---

[136]Guillevic, *Carnac*, Gallimard / Poésie 1977, p. 183.

[137]*Ibid*., p. 159.

[138]Yves Bonnefoy, « Existe-t-il des 'hauts lieux' ? », *Hauts lieux,* Numéro spécial de la revue *Autrement*, mai 1990, p. 19.

[139]Jacques Réda, « Un voyage aux sources de la Seine », *Recommandations aux promeneurs*, Gallimard 1988, p. 125.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'écrivain passera sous silence les églises et châteaux qui jalonnent sa route pour évoquer plus longuement le champ où il déjeune ou mieux encore la centrale atomique de Nogent, à ses yeux seul monument véritable : « Dans le ciel décoloré par la chaleur, ces tours blanches associaient pour mon regard le saisissement de l'inconnu et la majesté d'une tradition immémoriale. Monumentalement, le XXIe siècle occidental y continue l'Egypte et l'Assyrie » [140].

Le voyageur éprouve le besoin d'aller chercher le banal au plus loin, comme si la distance permettait de transfigurer ce qui dans une fréquentation quotidienne semble dépourvu de toute étrangeté. Ainsi Bonnefoy rêve-t-il à la magie du Midwest ou du Bush australien, et le supermarché ne le sollicitera que s'il est situé aux antipodes : « Enid, Oklahoma, Zanthus, Australie, un croisement de routes, un supermarché, des gens qui passent dans leur voiture, vaquant simplement à leur journée et n'ayant rien à donner... »[141]. Mais c'est là se condamner à une quête infinie, à peine approché le lieu perdant de son mystère. La vraie sagesse serait plutôt de découvrir l'endroit où l'on habite, dans sa modestie même.

L'étroitesse du domaine, loin de constituer une limite intellectuelle, figure exemplairement la médiocrité de notre condition : le plus vaste univers n'étant pas plus étendu que cet enclos misérable que, multipliant les points de vue, je ne saurais épuiser[142]. Tel est selon Bonnefoy le sens de la retraite de Pierre-Albert Jourdan – mais il eût pu tout aussi bien évoquer Jaccottet – qui par le peu atteint l'essentiel. Par son dépouillement et son caractère unique le lieu favorise l'intériorité méditative, dans une paradoxale négation de lui-même, ou du moins des apparences. Aucunement sollicité par de nouveaux paysages, le poète est un ermite dans la tradition zen, saluant le retour du même :

> Chez Pierre-Albert Jourdan [...], les choses de la nature ne sont pas les signifiants d'une subjectivité qui se rêve une transcendance, mais le jardin, l'horizon qui voient les retours, chaque année, au pied du Ventoux, d'un être qui sait sa finitude […][143]

---

[140] Jacques Réda, *ibid.*, p. 113.

[141] Yves Bonnefoy, « Existe-t-il des 'hauts lieux'? », *op. cit.*, p. 18.

[142] Selon Husserl : « Par principe une chose ne peut être donnée que sous une face [...] La chose qui dure continuellement s'offre dans une série sans cesse renouvelée d'esquisses et y révèle toujours de nouvelles faces (ou bien répète les anciennes) ». (*Idées directrices pour une phénoménologie*, Tel Gallimard 1985, p. 140-141).

[143] Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 14.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Mais Pierre-Albert Jourdan n'habite pas n'importe où – au pied du Ventoux, méridional Fuji-Yama –, et le Midi l'inspire plus que l'agglomération parisienne où habituellement il réside. Si l'on peut trouver son lieu en toute région, dans la mesure où l'on entretient avec elle une relation privilégiée – Follain en Normandie, Guillevic en Bretagne, Frénaud en Bourgogne, Dhôtel dans les Ardennes, Réda dans la banlieue refusée par Pierre-Albert Jourdan –, force est de constater qu'en la deuxième moitié du XX^{e} siècle le Sud a exercé sur les poètes une attraction particulière. Beaucoup comme Char, Ponge, Tortel, Torreilles... en sont originaires ; d'autres comme Jourdan ou Jaccottet, ont choisi de s'y établir.

En Provence les montagnes indiquent le ciel, et la lumière dans sa transparence découvre l'essentiel. Le plus souvent toutefois le Midi, par-delà ses qualités propres, est célébré pour sa dimension de mémoire qui en fait une terre grecque. Plus aisément alors s'y manifeste l'ancienne évidence, dans un équilibre où tout est harmonieusement distribué. Jaccottet reconnaît à Grignan des paysages classiques, c'est-à-dire parfaits, où « la terre et le ciel reçoivent leur part juste, et dans ce monde harmonisé il y a place pour les dieux et les nuages, pour les arbres et les nymphes »[144].

Le savoir complète la simple perception, et la richesse du mot « *cosmos* » permet de comprendre le caractère précieux du lieu. En lui en effet se combinent ordre et beauté, ce qui en fait un monde. Le cosmos cependant – l'antique perception recouverte par une réalité plus triviale – ne se dévoile que par instants, souverainement abolissant la malédiction moderne de la séparation :

> Je pense au mot *cosmos*. Il a signifié d'abord pour les Grecs, ordre, convenance ; puis monde ; et la parure des femmes. La source de la poésie, ce sont des moments où, dans un éclair, quelquefois aussi par une lente imprégnation, ces trois sens coïncident[145].

Subjugué par ce qui l'entoure, le poète se perd dans sa contemplation, par où il accède à l'immense. Acceptant de n'être plus, l'observateur est ce centre qui rayonne infiniment. Ainsi selon Frénaud, « L'œil s'est confondu avec ce qu'il regarde, sans plus de séparation ni d'oppositions : un seul centre irradiant, je n'existe plus,

---

[144] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 98.
[145] *Ibid.*, p. 127.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

c'est l'extase... »[146]. Toutefois c'est de manière verticale que se formule plus couramment l'expérience spirituelle, de la terre et du ciel.

Pour mieux s'élever, le poète affirme son appartenance à la terre. « Si je me couchais maintenant dans la terre, je volerais », remarque Jaccottet[147] : aspiration à un ciel moins matériel que symbolique, qui depuis longtemps fascine les hommes[148]. Et René Char dans la *Lettera amorosa* s'exprime en des termes clairement mystiques :

> Il est des parcelles de lieux où l'âme rare subitement exulte. Alentour ce n'est qu'espace indifférent. Du sol glacé elle s'élève, déploie tel un chant sa fourrure, pour protéger ce qui la bouleverse, l'ôter de la vue du froid[149].

A l'intérieur du territoire régulièrement exploré par le poète, il est des points où il est arraché à lui-même. N'importe qui ne saurait accéder à cette perte, il faut y être prêt : alors seulement elle se produira, dans une infinie dilatation. Comme le note Pierre-Albert Jourdan citant le Tao, « Qui va vers la perte, la perte l'accueille »[150]. Les limites sont abolies, à commencer par celles du corps, et c'est l'allégresse. Le ciel, sans quoi ne serait pas le lieu, est libéré, accordant l'immense. Protection et bouleversement, tel est le lieu, qui permet au poète de prendre appui pour affronter un dépouillement radical. S'accomplit le miracle du chant suscité par l'essentiel et cependant s'en gardant, par où il pourrait périr.

Dans *Paysages avec figures absentes,* Jaccottet pose directement la question du lieu[151]. Après avoir rappelé les anciennes théories du centre, de l'harmonie et du sacré, il en vient à constater la limite des démonstrations auxquelles il faut substituer l'intuition : c'est dans le sentiment de l'évidence que le site se fait reconnaître. Le sujet ne choisit pas, il est élu par le lieu – le dieu – et malgré lui s'immobilise, dans une totale disponibilité : « On cesse, enfin, d'être

---

[146] André Frénaud, *Ubac et les fondements de son art, op. cit*., p. 50.

[147] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op.cit.*, p.70.

[148] Selon Mircea Eliade, « La simple contemplation de la voûte céleste suffit à déclencher une expérience religieuse » (*Le Sacré et le profane*, *op. cit*., p. 102).

[149] René Char, *Lettera amorosa, O.C., op. cit*., p. 345.

[150] Pierre-Albert Jourdan, *L'Espace de la perte*, Ed. Unes, 1984, exergue.

[151] « Plus particulièrement : qu'est-ce qu'un *lieu* ? » (Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op.cit.*, p. 128).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

désorienté. Sans pouvoir l'expliquer entièrement ou le prouver, on éprouve une impression semblable à celle que donnent les grandes architectures [...] Murmurante plutôt qu'éclatante, une harmonie se laisse percevoir. Alors, on n'a plus envie de quitter cet endroit, de faire le moindre mouvement ; on est contraint, ou plutôt porté au recueillement »[152].

La théorie peut être confirmée, mais sans l'expérience elle ne vaudrait rien. Un peu à la manière de la foi, aucun raisonnement ne saurait rende compte pleinement du lieu. Evoqué en termes mystiques, celui-ci est de l'ordre du sacré, débordant toute parole. On y vient « d'instinct, comme les bêtes à l'abreuvoir, y retrouvant une raison de vivre »[153]. Comme le dit encore Bonnefoy dans son article sur « Le désert de Retz », le lieu ainsi est premier : « Défini de cette façon, le lieu n'est pas une simple vue de l'esprit, c'est une expérience effective, en vérité c'est le réel même, comme l'existence l'éprouve, car celle-ci rencontre le monde du sein d'abord de son lieu et n'accédera à la notion de nature, par exemple, que par un effort second de la pensée »[154].

[152] Philippe Jaccottet, *ibid*., p. 128-129.
[153] *Ibid*., p. 130.
[154] Yves Bonnefoy, « Le Désert de Retz et l'expérience du lieu », *Le Nuage rouge, op. cit.*, p. 370.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE III : TEMPS ET LIEU (LA MÉMOIRE)

[...] Comme du temps très ancien
qui se serait cristallisé en espace.
(Jacques Réda)

1 – INTERDÉPENDANCE DE L'ESPACE ET DU TEMPS

Temps et lieu, on le sait au moins depuis Platon, sont liés. Il faut pour cela remonter à l'étrange dialogue du *Timée,* dans lequel Platon semble condenser l'ensemble de sa pensée, rappelant d'abord les principes de sa philosophie politique ; puis méditant sur la genèse du monde, il développe ses conceptions tant physiques que métaphysiques, évoquant un démiurge qui aurait présidé à l'organisation de l'univers, dont il énumère de façon souvent fort obscure les différentes étapes. Afin de donner une image du temps, le dieu organise le ciel, dont les astres et les planètes figurent la progression de l'éternité mobile[1].

[1] « Alors [le dieu] songea à faire une image mobile de l'éternité et, en même temps qu'il organisait le ciel, il fit de l'éternité qui reste dans l'unité cette image éternelle qui progresse suivant le nombre, et que nous avons appelé le temps. En effet les jours, les nuits, les mois, les années n'existaient pas avant la naissance du ciel, et c'est en construisant le ciel qu'il imagina de leur donner naissance ; ils sont tous des parties du temps, et le passé et le futur sont des espèces engendrées du temps que, dans notre ignorance, nous transportons mal à propos à la substance éternelle » (Platon, *Le Timée*, trad. Emile Chambry, GF 1969, p. 417).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'un des points les plus énigmatiques du long discours du protagoniste du dialogue, que nul ne se hasarde à contredire, pas même Socrate qui devant lui s'est effacé, concerne la *chôra*, qui correspond certes à un passage précis (§ 48e à 52e), mais dont Jacques Derrida, dans un article en hommage à Jean-Pierre Vernant[2], s'est efforcé de mettre en évidence le rapport structurel avec l'ensemble du texte, repérant les autres occurrences du terme, pris éventuellement en une acception plus banale et montrant que la notion de *chôra* est fondamentale pour la logique générale.

Chôra pourrait apparaître comme un synonyme de *topos*, puisqu'ils désignent tous deux une place ou un pays. Mais *topos* prend rapidement un sens plus abstrait, motif, occasion, point d'un discours, passage d'un livre, lieu commun, alors que *chôra* s'apparente davantage à la notion française de lieu, signifiant l'endroit, la position, le rang, la contrée, les champs, la campagne.

Commentant au plus près le texte de Platon, Derrida – qui préfère d'ailleurs dire « *Chôra* » à l'absolu, afin de préserver son essentielle indétermination – remarque que ce *triton genos* est peut-être ce qu'entendait Jean-Pierre Vernant sous le nom de mythe, ce dernier se caractérisant par une sortie de la logique binaire[3]. Et de fait tout ce qu'on peut dire de *Chôra* initialement est qu'elle n'est ni ceci ni cela. Elle est un vide, une béance, entre sensible et intelligible, « lieu d'inscription » (p. 283) qui ne possède rien en propre. Pour Derrida, elle est l'anachronie même[4], au delà de toute interprétation, de toute forme qu'on voudrait lui donner. La situer dans le temps ou l'espace serait la diminuer, la trahir.

Pourtant, chez Platon, même s'il ne s'agit que d'une analogie, *Chôra* est féminine, nourrice, matrice, commencement du commencement. Derrida n'est pas loin de se contredire – mais ceci est dû à la complexité de la notion – lorsqu'il affirme tout d'abord que « cette mère étrange qui donne lieu sans engendrer, nous ne pouvons plus la considérer comme une origine. Pré-originaire, *avant* et hors de toute

---

[2]Jacques Derrida, « Chôra », *Poikilia*, Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant, E.H.S.S. 1987, p. 265 à 296. Nous renverrons ultérieurement à cette édition.

[3]Selon l'exergue emprunté à *Mythe et société* : « Le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler, en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité. [...] une logique qui ne serait pas celle de la binarité, du oui et du non, une logique autre que la logique du *logos* » (Derrida, *ibid.* , p. 265).

[4]« La *chôra* [...] est *anachronique*, elle 'est' l'anachronie dans l'être, mieux, l'anachronie de l'être. Elle anachronise l'être » (p. 268-269).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

génération, elle n'a même plus le sens d'un passé, d'un présent passé » (p. 291). Or il conclut un peu plus loin en soulignant le lien entre *Chôra* et commencement le plus premier, à savoir l'origine de l'univers[5].

Au commencement est le lieu, qui donne place et n'est pas sans rapport avec la mémoire, si l'on conçoit celle-ci comme une sorte d'emmagasinement. Fasciné par la métaphore archéologique, Freud à maintes reprises cherche à figurer l'appareil psychique sous la forme d'un lieu où se seraient accumulées les différentes strates du temps. L'exemple le plus fameux est celui de Rome dans *Malaise dans la civilisation*, dont toutes les époques auraient été préservées[6]. Mais selon l'auteur lui-même le rapprochement est approximatif, puisque nulle cité, fût-elle « éternelle », n'a pu conserver l'ensemble de ses bâtiments[7].

Freud a toute sa vie été hanté par l'archéologie, et ceci apparaît bien également dans sa lecture de la *Gradiva* de Jensen, dont le héros n'est pas sans ressembler à son illustre commentateur[8]. Explorant les ruines de Pompéi en quête de la créature de ses rêves, bien loin de fuir c'est à la recherche de son passé et de lui-même que va Norbert Hanold. Ce qui lui sera révélé – l'identité de la Gradiva et l'amour de Zoé– était inscrit en lui depuis l'enfance mais avait été refoulé au nom du Père. Exhumer, c'est libérer ce qui avait été provisoirement renié, enfoui.

Dans *Sein und Zeit*, alors qu'il accorde la primauté à ce qu'il appelle la temporellité comme constitutif de l'être, Heidegger note que le langage pour caractériser le temps emprunte souvent au vocabulaire de l'espace[9]. Et Kant, quoique entendant différemment ces deux

---

[5] « Afin de penser *Chôra*, il faut revenir à un commencement plus ancien que le commencement, à savoir la naissance du cosmos, tout comme l'origine des Athéniens doit leur être rappelée par-delà leur propre mémoire » (p. 293).

[6] *Malaise dans la civilisation*, trad. Odier, PUF 1992, p. 12.

[7] « Le développement le plus paisible de toute ville implique des démolitions et des remplacements de bâtisses ; une ville est donc *a priori* impropre à toute comparaison semblable avec un organisme psychique » (*ibid.* , p. 14).

[8] Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la* Gradiva *de Jensen*, Folio Essais 1991.

[9] « La temporellité ekstatique de la spatialité relevant du Dasein rend justement intelligible l'indépendance de l'espace à l'égard du temps, mais aussi inversement, la 'dépendance' du Dasein par rapport à l'espace, laquelle se manifeste dans le phénomène bien connu que autoexplicitation du Dasein et les ressources de signification de la langue en général sont régies dans une large mesure par des 'représentations spatiales'» (Martin Heidegger, *Etre et temps,* trad. François Vezin, Gallimard 1992, p. 432).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

concepts fondamentaux, précède cette remarque qui relève de la tradition de la philosophie lorsqu'il évoque l'analogie à laquelle on recourt pour figurer le temps. Celui-ci est intuition interne par opposition au sens externe par lequel nous percevons l'espace : « Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur »[10]. Catégorie abstraite, elle est par excellence a priori. C'est pourquoi, en raison de nos insuffisances, il nous faut recourir à des analogies spatiales : « Précisément parce que cette intuition intérieure ne nous fournit aucune figure, nous cherchons à suppléer à ce défaut par des analogies et nous représentons la suite du temps par une ligne qui se prolonge à l'infini et dont les diverses parties constituent une série qui n'a qu'une dimension [...] »[11].

Pour Kant, qui en un sens annonce Hegel (« Ce n'est que dans le temps, c'est-à-dire *successivement*, que deux déterminations contradictoirement opposées peuvent convenir à une même chose »), le temps est linéaire, mouvement permettant de passer d'un lieu à un autre : « Le concept du changement – et aussi celui de mouvement (comme changement de lieu) – n'est possible que par et dans la représentation du temps »[12]. Le temps n'est pas seulement figuré en termes d'espace, il est la condition du déplacement, il interfère sur l'espace même qui ne peut être pleinement pensé sans la catégorie du temps.

L'emprunt au lexique de la spatialité pour décrire le temps est particulièrement évident dans les définitions conventionnelles de la notion. Ainsi pour le Robert, le temps est un « milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements, et les phénomènes dans leur succession » : Lalande précise que ce milieu est « analogue à l'espace », et de fait, pour évoquer une « portion limitée de durée, ne parle-t-on pas d'« espace de temps »? D'après Lalande, étymologiquement le temps serait division, section : ce qui nous ramène une nouvelle fois à une analogie spatiale. Axe linéaire ou segment, la géométrie s'impose pour figurer le durée, ce d'autant plus que le temps est considéré comme une grandeur mesurable. Envisagé dans sa succession, s'il n'est qu'un point, du moins appartient-il à une droite

[10]Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 63.
[11]Kant, *ibid*.
[12]Kant, *ibid*., p. 62.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

où l'on peut déterminer un avant – à gauche de ce point et un après – à sa droite.

Le temps météorologique lui-même peut être selon Louis Marin rapporté au temps temporel, et lui aussi être lié à un bouleversement de l'espace. Dans un article de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* comparant deux tableaux de Poussin, « Le temps calme » et « L'orage », l'esthéticien montre qu'on ne saurait séparer le temporel du spatial. Dans un cas, l'harmonie du lieu coïncide avec celle du temps : « J'ai eu 'tout le temps' de regarder parce que ce qui m'est donné à voir est totalisé dans un ordre spatial sans reste ni manque »[13] ; dans l'autre cas, « le 'maintenant' du temps calme est devenu le 'tout-à-coup' de l'orage »[14], donnant à voir un lieu bouleversé.

Temps et lieu sont donc étroitement associés, et l'on peut se demander si l'un est premier par rapport à l'autre, sur lequel il l'emporterait. Le dilemme est au coeur de la pensée de Heidegger, rythmant son évolution, qui semble le faire passer d'une réponse à l'autre. Rien de plus fondamental en effet que le temps pour l'auteur de *Sein und Zeit.* Selon lui c'est parce que nous sommes au monde qu'il y a du temps[15], et ce temps qui concerne aussi bien le contexte historial que le *Dasein* sous la forme de la temporellité, est à la fois objectif et subjectif, ou plutôt n'est ni vraiment l'un ni vraiment l'autre. En tout cas il est premier, et pour Heidegger alors le lieu est des plus secondaires, simple repère permettant la datation[16]. Cependant, il serait vain de prétendre anéantir la théorie du philosophe en lui opposant les idées développées dans sa seconde période, où le lieu devient la catégorie primordiale.

---

[13]Louis Marin, « Déposition du temps dans la représentation peinte », *L'Epreuve du temps, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°41, printemps 1990, Gallimard, p. 65.

[14]*Ibid*., p. 66.

[15]« *L'être jeté du Dasein est la raison pour laquelle 'il y a' officiellement temps* », Heidegger, *Être et temps, op. cit*., p. 478-479.

[16]« Parce que la temporellité de l'être-au-monde factif rend originellement possible la détection de l'espace et que le Dasein dans son rapport à l'espace est chaque fois relié, à partir d'un là-bas dévoilé, à ce qui est un ici pour le Dasein, le temps en préoccupation de la temporellité du Dasein est, pour ce qui est de sa databilité, chaque fois rattaché à un lieu du Dasein. Ce n'est pas que le temps soit lié à un lieu; mais la temporellité est la condition de possibilité pour que la datation puisse se lier à un lieu de l'espace, de telle sorte que celui-ci devienne une mesure obligatoire pour tout le monde » (*ibid*., p. 484).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Comment sortir de cette contradiction irréductible ? Il convient d'en revenir aux termes mêmes et de méditer le commentaire que fait François Vezin à propos du mot *Dasein*[17], dont la richesse sémantique est telle qu'il est intraduisible. Au départ, il s'agit d'un verbe signifiant être là, c'est-à-dire présent. Substantivé, il devient neutre et désigne la présence, équivalent du français « existence » qui lui-même traduit le latin « *existentia* ». On peut parler du *Dasein* de Dieu. C'est à partir de Kant, à l'orée de la modernité, que *Dasein* prend le sens fondamental de « présence effective dans le monde », l'existence telle que l'a vulgarisée Sartre par opposition à l'essence.

Il nous semble que chez le second Heidegger, l'être-au-monde se manifeste particulièrement par le lieu, et ce n'est pas un hasard si *Dasein*, signifiant la vie et plus particulièrement la vie humaine, est préféré par Heidegger au terme d'homme. C'est du *Dasein* qu'il s'agit, non point simplement de l'homme, ce qui serait réducteur. Comme le remarque François Vezin :

> L'essentiel à faire ressortir ici c'est *être*. Et ce que tente de dire 'au terme du laconisme' (R. Char) le mot Dasein, c'est précisément qu'avec l'homme, ce dont il s'agit essentiellement, c'est d'être[18].

Finalement ce qui est dit du *Dasein*, en tant qu'il laisse place à l'être, est cela même que l'on pourra énoncer du lieu[19], qui en tant que *Dasein* est marqué par la temporellité : affirmant sa constance, conjointement il a été, il est et est à venir, présent orienté vers le futur sans lequel il ne serait pas. Ainsi que le définit Heidegger :

> La temporellité originale et propre se tempore à partir de l'avenir propre de sorte que, ouvrant l'avenir à ce qui n'a cessé d'être, elle éveille avant tout le présent. *Le phénomène primitif de la temporellité est l'avenir*[20].

---

[17]François Vezin, in *Etre et temps*, p. 519 à 527.

[18]*Ibid*., p. 523.

[19]Selon François Vezin : « Le Dasein est le lieu de percée de l'être [...]celui qui fait de la place et maintient celle-ci vacante, OUVERTE. Il ménage au 'rien qu'est l'être' [...] le minimum de 'vide' grâce auquel il peut, en son sens strict de Dasein, le 'laisser apparaître pour lui donner accueil' (Parménide) » (*ibid.*).

[20]Heidegger, *Être et temps, op. cit*., p. 389.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2 – DONNER LE TEMPS, ACCORDER LE LIEU

Tout naturellement sur le lieu s'appuie la mémoire. Pour remonter le temps, peut-être n'est-il besoin que de se déplacer quelque peu dans l'espace. C'est en tout cas ce que paraissent nous dire les poètes, tant dans une perspective régressive de retour au pays natal ou à un passé immémorial que dans une logique progressiste de retour amont, où comme en analyse, si l'on cherche à gagner la source, c'est pour mieux s'élancer vers le futur.

Dans *Chef-lieu* de Jean Follain, tombeau à la mémoire de Saint-Lô anéanti sous les bombes, dans sa fragilité le passé ressurgit par fragments, comme l'indiquent la disposition du texte en séquences aux titres distincts, et le caractère à chaque instant menacé du souvenir. Comme chez Proust mais aussi dans la réalité des ruines, il ne reste que des pans de mur prêts à s'écrouler : « Une maison a vite fait de disparaître dans le fond du souvenir où surnage son perron [...]» [21]. Selon le procédé d'association métonymique étudié par Genette dans *Figures III*[22], les personnages sont indissociables des lieux, et inversement. Faisant référence aux hommes dont son enfance entendit parler, Follain remarque que « c'est alors toujours à un endroit bien déterminé, au tournant près d'un chemin, à un carrefour, devant tel ou tel monument, qu'[il] les évoque » (p. 88).

Ainsi c'est parce qu'il a été question du cadre – « là où la rue Verte du bas débouchait sur la route de Carentan où l'école, sur la droite, se dressait » (p. 86) – que ressurgit le père – « J'ai la vision précise de mon père portant sous son bras une petite serviette de cuir brun que l'usage avait lustré » (*ibid.*). De façon similaire, dans la photographie prise à l'occasion des trente ans de la mère, ce que l'on aperçoit tout d'abord, c'est la maison « durant son temps » : à ce moment-là seulement se détache le personnage, immortalisé par les différents accessoires, vêtements, sécateur. Instant arrêté du temps qui passe – il n'est pas neutre qu'il s'agisse d'un anniversaire – s'élargit aussi bien le temps que le lieu : « [...] et je sentis autour de ma mère la ville ancrée sur un petit coin de terre, la ville avec laquelle elle voyageait dans le temps, au milieu de cette facilité d'alors » (p. 87).

---

[21] Jean Follain, *Chef-lieu*, [1950], Gallimard 1986, p. 85. Nous nous référerons à cette édition dans les citations qui suivent.

[22] Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III,* Coll. Poétique, Le Seuil 1972, p. 41-63.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Comme dans les photographies réelles ou imaginaires – cela seul qui reste du passé détruit – dont il est fréquemment question dans le livre, l'heure, la lumière, importent. Le temps accorde le lieu, qui en retour donne le temps, l'immobilisant ou permettant de retrouver une époque disparue. Dans *Les Eaux étroites* de Julien Gracq, l'Evre et son éblouissement ne sont accessibles que certains jours, à un moment bien précis : le caractère faste de la journée, autorisant la promenade, étant signalé par la magnificence particulière du soleil (« journées sans nuages de fête et de chaleur, que le soleil dès le matin consacre »[23]). Dans cette expédition faite plus de vingt fois, « à l'heure fixe de [la] mémoire », il est toujours « aux environs de quatre heures de l'après-midi » (p. 26). Le manoir – ce qui demeure – à la vérité sans doute plutôt banal, vaste bâtisse du XIXe siècle, peut alors se métamorphoser en l'archétypal château des contes cher à Nerval, dont les vers instinctivement reviennent aux lèvres :

> Puis un château de brique à coins de pierre,
> Aux vitraux peints de rougeâtres couleurs,
> Ceint de grands parcs, avec une rivière
> Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs (*ibid.*).

L'instant fixé, on est étonnamment hors du temps, dilaté. Follain explique à propos d'un veuf qu'il lui arrivait de rencontrer qu' « il était de ces gens que l'on peut voir photographiés au bord de l'eau, dans une de ces après-midi comme nous en avons connu et qui n'en finissait pas de durer » (p. 88). Temps de l'enfance, alors que l'on ignore le temps et que celui-ci semble réservé aux adultes. S'exclamant « Figurez-vous que je viens d'avoir trente ans aujourd'hui » (p. 87), la mère fait prendre conscience à son fils de la malédiction des grands par rapport à sa jeunesse qu'il croit immuable : « J'eus la vision des âges et des énormes périodes qui marquent le corps des adultes : trentaine, quarantaine... » (p. 87).

De façon analogue chez Gracq, qui recourt également à la métaphore photographique, le soleil couchant procure un instant d'éternité, le déclin se muant paradoxalement en espoir : « Peut-être aussi (l'image du jour penchant vers le crépuscule figurant communément le cours de la vie) la suggestion optimiste d'une halte dans le déclin, et même d'une inversion du cours du temps, est-elle faite à notre sens intime par ce ressourcement, ce rajeunissement du

[23] Julien Gracq, *Les Eaux étroites*, Corti 1986, p. 26. Dans le développement qui suit, nous nous référerons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

soleil de l'après-midi » (p. 58). Et si l'auteur s'attarde dans le Val sans Retour, moins extraordinaire que son nom ne le laisse supposer, c'est parce qu'il y éprouve « un sentiment de distraction totale par rapport au train de la vie courante. Rien n'a bougé ici ; les siècles y glissent sans trace et sans signification comme l'ombre des nuages » (p. 67). Coupée du monde et isolée sur le plan spatial, la terre promise des *Eaux étroites* est hors du temps, avenir et passé, journée singulière.

Chez Gracq cependant, à partir d'un point unique de l'espace, temps et lieux se multiplient en raison d'un don pour la rêverie particulièrement développé. Gracq distingue en effet deux types d'associations d'idées, l'une bachelardienne et jungienne, descendante et morbide, l'autre proustienne et surréaliste, ascendante et électrique, menant à l'allégresse. La première, devant les eaux noires de l'Evre, lui fait bien évidemment songer à *L'Eau et les rêves* et à Edgar Poe. Il n'est pas de lieu plus propice à la noyade (p. 39) et la Roche qui Boit évoque un Narcisse penché « au-dessus de la flaque vénéneuse de son eau plane » (p. 37) qui maléfiquement vous aspire : par Bachelard, on connaît la fécondité de l'imagination matérielle charriant mille souvenirs.

Le second type d'association, plus spécifique de Gracq tant pour ce qui est de la pratique que de la théorie, semble toutefois encore plus extraordinaire. Ayant hérité du surréalisme une capacité d' « ubiquité foudroyante » (p. 47), le poète n'est plus prisonnier d'un élément, mais se livre dans la filiation de Breton à une « totale liberté d'association qui remet sans trêve dans le jeu les significations et les images : son climat exclusif est la vitesse, et son trajet d'élection le court-circuit » (p. 46-47). L'originalité de Gracq par rapport à l'auteur du *Manifeste* tient au fait qu'il souligne l'essentielle origine spatio-temporelle de la rêverie, qui ne saurait être libre association du signifiant coupé de tout référent, mais exige un lieu aussi bien qu'un moment exceptionnels :

> Une telle rêverie s'éveille surtout à certains moments d'exception, portée, propulsée par le flux d'énergie que libère la réanimation par le mémoire d'objets ou de paysages auxquels s'est attachée pour nous autrefois une tonalité affective violente [...] (p. 47).

Proust, chez qui le processus était plus lent, semble dépassé, et c'est à la vitesse de l'éclair que l'esprit zigzaguant sillonne le monde comme jamais révélé : « La vertu du seul contact vrai retrouvé avec ce qui m'a captivé quelque part une fois ranimant, réveillant et joignant par un chemin de foudre tout ce que j'ai aimé jamais » (p. 48-49).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Mais cette libre-association, qui à un vallon en substitue un autre, ou bien fait que Réda devant les écluses de Sully songe à des pyramides aztèques[24], ne risque-t-elle pas de brouiller la perception authentique ? Certes il peut y avoir enrichissement, et par la magie de l'analogie se révèlent des caractéristiques difficiles à déceler par elles-mêmes : ainsi c'est en rapprochant les différents sites qui l'ont ému que Gracq parvient à comprendre que c'est leur rapport si particulier au temps qui les lui a rendus précieux. Jacques Réda pour qui les lieux, même étrangers, suscitent la mémoire, se méfie de cette capacité à s'approprier ce qui ne lui appartient pas. Devant un beau manoir ancien, il se demande s'il n'y a pas déjà vécu ; et la distinction entre souvenirs personnels et souvenirs d'autrui s'efface[25]. Il faut alors prendre garde, car s'agit-il encore véritablement de promenade ? Ne demeure-t-on pas, croyant explorer le monde, prisonnier de son moi – du temps au détriment du lieu ?

> Là aussi des souvenirs divaguent, il faut faire attention. Mais dès lors je ne suis pas tranquille; on ne peut plus appeler cela se promener. Comme si mes propres souvenirs s'étaient éparpillés au vent de la route, dissous dans le ciel, je ne suis plus qu'une espèce de mémoire-refuge ambulante qui attire ces rôdeurs frileux[26].

Pourtant le lieu est par excellence ce qui permet d'accéder au temps, élément palpable autorisant d'atteindre au toujours dérobé, et son essence n'est peut-être autre que le temps. Lorsque le poète, voulant s'imprégner au plus juste de la saveur de l'endroit, se met à en brouter l'herbe, c'est l'espace mais plus encore le temps qui lui est révélé. Opposant l'herbe du Cotentin aux aromates cultivés, il découvre que ces précieuses bouchées ont « un goût moins précis et donc moins limité, un goût d'espace, et davantage encore celui du temps, ce vieux brouteur dont l'herbe accompagne les foulées, sans autre souvenir que la présence immémoriale de tout »[27]. D'ailleurs

---

[24] « On admire à Rogny les sept écluses construites par l'administration de Sully. Depuis longtemps désaffectées, elles ressemblent à une pyramide aztèque» (Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, Gallimard 1984, p. 187).

[25] «[...]Un beau manoir ancien qu'on s'imagine vouloir acheter. Mais voudrait-on vraiment y vivre ? Et n'y a-t-on pas déjà vécu ? A travers la haute grille rouillée, dans le parc à l'abandon où croissent des espèces disparates, on reconnaît tant de souvenirs. Non pas des souvenirs personnels, bien sûr, mais cette distinction-là s'efface » (Jacques Réda, *ibid*., p. 177).

[26] *Ibid*., p. 193.

[27] *Ibid.*, p. 150.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pour Réda le temps n'est-il pas une route, et l'éternité le pays ? « Non le pays vers lequel la route se dirige, mais celui qu'elle traverse et qui la rend concevable »[28].

Comme il l'explique à Arlette Bouloumié[29] , c'est le temps plutôt que l'espace qui intéresse Trassard. Pourtant, dans la partie autobiographique de *Dormance,* qui se combine avec l'évocation proprement préhistorique, c'est à un lieu qu'il va s'attacher, dont on ne sait pas encore qu'il est celui que va choisir Gaur, son héros, et dont on ne comprendra que bien plus tard qu'il a une fonction clef dans le roman, espace dont naît le temps.

Au cinquième paragraphe du livre, alors que l'on revient à Trassard après avoir quitté Gaur, le lieu – que l'on croit d'abord banal, un parmi d'autres – apparaît. Ce lieu, dont nous allons nous rappeler le nom de Grise Haie, se singularise par le fait qu'il a l'allure d'une friche, ce qui intrigue Trassard . De surcroît, cet endroit se présente à proprement parler comme un lieu, puisqu'il est cerné, enclos . Le remembrement, avec l'arasement des haies, n'en a pas eu raison, puisque persiste son centre, le cœur de son mystère, à savoir la source :

> Le rectangle humide, plein jusqu'à ses talus de grandes herbes dures, à la longue fut vendu, c'est-à-dire acquis par le cultivateur de Grise Haie dont les terres l'enfermaient. Chênes abattus, talus arasés – la pente douce de cette vallée est toute mise en pâture – du petit pré les marques furent effacées. Sauf un léger creux, celui d'un flanc, sur l'étendue broutée, qui révèle, j'imagine, l'endroit où était la source, quoique poussée au bulldozer, répandue, aplatie au-dessus, la terre des talus (p. 31).

Avant de trouver quoi que ce soit, Trassard pressent qu'il y a là une énigme, qui le pousse à photographier l'endroit, dans son organisation. Comme il le dit un peu plus loin, employant la terminologie du lieu :

> Entre la ligne bondissante tordue des pieux et, sur l'autre pente, les champs cultivés ras qui ne s'arrêtent qu'aux toitures de Grise Haie, dans la lucarne d'un appareil porté à l'œil, je voyais l'importance du *lieu*…(p. 31-32) (nous soulignons).

---

[28] *Ibid*., p. 28.

[29] « Il semble bien que le temps soit le matériau brut et primordial de tout récit » (Jean-Loup Trassard, Entretien avec Arlette Bouloumié, in *L'Ecriture du bocage : sur les chemins de Jean-Loup Trassard,* Presses de l'Université d'Angers, 2000, p. 578).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Et on ne sera pas étonné d'apprendre, à la page 112, que c'est à cet endroit précis qu'on été trouvées les haches préhistoriques . Les hommes semblent avoir été longtemps attendus, en ce lieu particulièrement favorable à une installation, lieu qui fait le lien entre Trassard et son héros :

> Entre sa vie et la mienne, un lieu. Le même, qui fait lien (p. 60).

La rencontre avec le lieu a été magique : celui-ci « l'a choisi, pense [Gaur] autant que lui l'a choisi » (p. 99), et entre le personnage et son auteur, qui est né, a vécu et peut-être mourra au même endroit, il y a une sorte d'ascendance mythique. Trassard a conscience de l'excès de coïncidence – les hommes préhistoriques auraient vécu là où il est né – mais comme il le dit page 38, « C'est peut-être son choix [de Gaur] qui a déterminé le lieu de ma naissance et de ma vie, le point où j'écris ».

3 – LE TEMPS A-T-IL JAMAIS EU LIEU ?

L'intimité du lien entre le lieu et le temps font du voyage vers le pays natal le moyen idéal pour aller à la recherche du temps ou du lieu perdu – c'est même chose. Exemplaire à cet égard est le recueil de Jacques Réda*, Aller aux mirabelles*[30], alors même que le caractère natal de la ville n'est dû qu'au hasard (p. 11), ce qui à la fois en préserve le caractère d'énigme et permet à l'auteur de la visiter comme n'importe quelle autre cité : du moins le croit-il, il ne fait que passer et se sent libre à son égard, dans la mesure où elle n'est vraiment pas sienne. Et pourtant le vagabond va rapidement se faire plus grave, et découvrir la malédiction du jamais plus : « à force de circuler dans tous les sens, sans savoir où j'allais, j'ai fini – la prenant pour une simple étape – par arriver à ma destination, boucler la boucle qui me ramenait à mon point de départ » (p. 47). Gracq qui a tant de fois remonté l'Evre ne le fait plus parce qu'il est trop âgé, qu'il faut être jeune pour être en harmonie avec l'élan vital du flot. « Les charmes qui autrefois m'ouvraient les routes n'auraient plus ni vertu

[30]Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, L'un et l'autre, Gallimard 1991. Nous donnerons nos référence dans cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ni vigueur [...] »[31] : ainsi s'achève le livre, sur la perte du « battement de sang jeune », de la « palpitation continue d'avenir »[32].

Chez Réda le fruit est défendu, le paradis est d'emblée perdu, et des sanglots annonciateurs signalent que la magie de l'éternel retour va bientôt s'interrompre, la jouvence connaître son terme :

> Je cherche la cause de cet attendrissement : peut-être le contrecoup nerveux d'une trop longue journée de route, ou l'intuition que ces rares retours, qui m'exaltaient jadis comme une victoire indéfiniment renouvelable, sont désormais comptés (p. 11).

Ce qu'éprouve Réda, c'est le pressentiment de sa mort, à laquelle fait écho celle du cousin qui est son double. Ce dernier, pour être trop longtemps resté dans la ville et avoir fui trop tard, en a péri. Le poète peut certes s'amuser de revoir quarante ans après dans une vitrine le même étalage de pantoufles, mais le cousin plus justement manifeste une réaction d'horreur devant cette allégorie de l'immobilité qui dit bien le caractère morbide de la cité.

Dans ce lieu dépourvu de centre, source d'angoisse et de mystère, archétypal des banlieues qui seront si chères à Réda, heureusement demeure Marie, figure maternelle et rayonnante. Point ne s'agit toutefois de régresser : la tante – l'attente ? – va délivrer une exemplaire leçon de vie et de mort. C'est l'homme enfant qui pleure, pas la femme, pourtant naguère si sujette aux larmes. Revenue de toutes les douleurs, par la grâce de son âge avec sérénité elle évoque le passé, dans la transparence lumineuse de son visage. Parce qu'elle accepte l'irrémédiable, le présent lui est donné : « Il n'y a pas de plans, pas de perspectives, et non plus d'amertume, de résignation ou de regrets, mais une proximité immédiate de tout ce qui fut, de tout ce qui demeure et n'existe aussi dans l'instant qu'à l'état d'images, une sorte de bulle céleste où se mêlent les vivants et les disparus » (p. 16).

Le livre est dominé par une tonalité mélancolique. Revenant à la soixantaine dans ce qu'il appelle ironiquement sa patrie, car pour lui cela n'a guère d'importance, Réda se rend bien vite compte que choses et gens se sont altérés. La belle Zinna, star locale, est devenue une petite vieille ratatinée et couverte de poils (p. 106 à 109), on a arraché les charmilles du parc (p. 56), et surtout le Champ de Mars où évoluait la cavalerie, fierté de Lunéville, a quasiment disparu. Réda

[31] Julien Gracq, *Les Eaux étroites, op. cit.* , p. 75.
[32] *Ibid*., p. 74.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

contemple sa propre mort, et plus grave, sa mort poétique, en la figure d'un écrivain oublié. Tristesse automnale d'Olympio-Réda :

> Il n'y a plus de Champ de Mars, plus du tout de cavalerie, et je suis seul ce matin à errer dans le parc entre les statues d'Emile Erckman et de Charles Guérin, celle-ci positivement funéraire, en toute saison évoquant le déclin que ce poète mélancolique a chanté. [...] Et c'est mon propre cénotaphe que je contemple, mon propre passage à l'oubli [...] (p. 58-59).

Certes par moments on se croit au paradis, pas seulement parce qu'on a cueilli les fameuses mirabelles, mais aussi parce que lors d'une visite dans les Vosges, on a médité sur la magie de la mémoire : un réservoir étrangement suspendu retient les eaux des rivières de la plaine, qui brusquement lâchées permettent de pallier les inconvénients du nucléaire qui réchauffe la Moselle. De même pourrait-on par la grâce du passé retrouvé exorciser le présent : « On fonctionne de la même manière. Quand l'usine commence à chauffer, on expédie de l'eau fraîche puisée aux sources et stockées dans le puits de la mémoire » (p. 51).

Dans un éternel retour du même le temps paraît suspendu et ce serait sans doute cela, le paradis, dont on éprouve la sensation au cours d'un précaire repas. L'ombre bientôt gagne et progressivement les convives un à un s'éclipsent, disparaissent comme vers la mort :

> Pour un moment nous sommes arrêtés ici pour toujours, échangeant peu de paroles, piochant distraitement dans un plat les restes du repas de midi, nous repassant une bouteille inépuisable. J'en viens à me dire que le paradis terrestre n'est pas perdu, qu'il devrait être possible de le préserver au coeur de cette ville silencieuse où, chaque jour, on reprendrait peu à peu les mêmes circuits rêveurs et les mêmes gestes [...] (p. 52).

Le temps et le lieu semblent appartenir au passé. Peu à peu disparaît ce qui jadis existait, et ce qui est en jeu, c'est l'anéantissement de l'être, dans le progression du chaos et de la mort. Autrefois était l'ordre, la juxtaposition exemplaire de la campagne et de la ville, comme dans « certaines images éducatives où voisinent la route et le sentier, le lac et le volcan, la forêt et le désert, le cap, le golfe et le marécage » (p. 60). Alors « chaque chose possédant un lieu, une forme, un sens à elle particuliers, reconn[aissait] de ce fait à chaque autre chose sa propre façon d'être, et de l'ensemble où s'inscri[vait] leur rencontre [naissait] un ordre mental harmonieux » (p. 61).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Mais tout cela ne va pas sans artifice, sans un côté carte postale dont on est prisonnier. Comme se le demande Réda , apportant une réponse négative, le lieu a-t-il jamais eu lieu ? A-t-il jamais été autre chose que décor et mise en scène ? La métaphore théâtrale est filée tout au long du recueil, disant bien qu'à Lunéville et peut-être par extension dans l'univers entier tout est faux, illusoire. Rien ne se passe, qui sait ne s'est même jamais passé : « On attendait toujours, mais avec une confiance minée. Car il semblait que l'événement se fût déjà produit, déroutant et contradictoire [...] » (p. 63). Et dans ce fondamental ennui – explicite est la référence à Baudelaire, p. 76 –, la seule solution pour réintroduire un peu de mouvement, consiste à jouer, réminiscence d'Héraclite pour qui le Temps est un enfant qui joue. Pour un instant le monde cesse d'être une image, reprend du relief, et l'on n'en est plus séparé, jusqu'à ce qu'à nouveau il se fige : « Dès lors la seule activité concevable était le jeu qui s'épuise lui-même dans l'instant et sans fin s'y renouvelle » (p. 67). Tout semble ensuite revenir à l'indifférence initiale, mais Réda espère l'existence d'une source secrète, rendant possible le jaillissement de la vie sous le morne glacis :

> [...] La surface du monde redevient plane comme un étang et, sur les débris du massacre, la durée recouvre sa tranquillité profonde et sans avenir.
>
> Mais cette durée en quelque sorte désamorcée, qui alimentait celle du jeu, il fallait cependant qu'elle eût, sinon vraiment une source, au moins des réservoirs dormants, intarissables, où son flot suspendu s'alimentait (p. 67-68).

Toutefois comment prendre au sérieux les adultes qui comme les soldats passent leur temps aussi à jouer ? Eux ne s'attellent pas à la tâche démesurée de remettre en route le temps, mais simplement pour échapper à la tristesse des cours ou des cafés se livrent à des exercices mécaniques qui donnent à voir l'absurdité du monde (p. 70-71). On mesure mieux alors l'importance du jeu chez Réda, du caractère fondamentalement ludique de son écriture, auquel fait écho son incroyable frénésie de mouvement : s'arrêter, c'est la mort qui risque de gagner, et l'humour n'est que le masque d'une angoisse existentielle, dérisoire pied de nez à l'ennemi de toujours.

L'absence de temps n'est peut-être pourtant que l'autre nom de l'éternité : ainsi il existe un café sans âge qui par là même était « toujours si neuf pour ainsi dire, si présent, comme du temps très ancien qui se serait cristallisé en espace » (p. 82). Mais l'endroit est

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

préservé parce que le profane n'y pénètre pas, n'étant fréquenté que par des fantômes étrangement renouvelés par les ténèbres.

Il est impératif de conserver la faculté de se souvenir, car sinon c'est véritablement la mort. Si les objets deviennent amnésiques (p. 93), Réda comprend que par-delà les lieux, qui ont néanmoins servi d'intercesseurs, la mémoire est en soi, qu'il ne saurait se couper de son passé : « Quel besoin ai-je de la présence effective des choses ? Elles sont en moi [...] indémêlables de tout ce qui de jour en jour s'y ajoute, et pourtant toujours à fleur d'eau » (p. 118). Leçon de type analytique, nous sommes faits de notre histoire. Quand bien même nous n'en serions pas conscients, les souvenirs se sont inscrits et peuvent agir à notre insu. C'est ce que Freud appelle le refoulé[33], opposant son dynamisme au caractère plus statique de l'inconscient : « 'Inconscient' est un terme purement descriptif, indéterminé à bien des égards, un terme en quelque sorte statique ; 'refoulé' est une expression dynamique qui tient compte des forces psychiques et qui dit qu'il existe un effort tendant à la manifestation de tous les effets psychiques et parmi eux celui du devenir-conscient, mais qu'il y a aussi une force contraire, une résistance capable d'empêcher une partie de ces efforts psychiques, et parmi eux, le devenir-conscient »[34].

S'échapper à soi-même, c'est ne plus être. Vaine est la ville, et pourtant nécessaire est le retour, afin que cesse l'éternelle dérobade. Affrontant le temps qui comme chez Proust vous métamorphose en un personnage méconnaissable pour autrui (p. 96), c'est à son propre mystère et au vertige de sa mort qu'il faut se mesurer. Au terme de l'épreuve, telle est l'ultime méditation de Réda :

> [...] Notre lieu natal,
> Endroit énigmatique et neutre de la terre
> Où moi, cet improbable, est devenu fatal (p. 128).

4 – LA TENTATION DE L'IMMÉMORIAL

Par immémorial nous entendons selon le sens courant ce « qui remonte à une époque si ancienne qu'elle est sortie de la mémoire »

---

[33] « Le 'refoulement' ne coïncide pas avec la disparition, l'extinction du souvenir. Certes, le refoulé ne peut généralement pas s'imposer sans plus en tant que souvenir, mais il demeure capable d'agir et de produire des effets [...] » (Freud, *Le Délire et les rêves dans* La Gradiva *de Jensen*, *op. cit.*, p. 172).

[34] Freud, *ibid.* , p. 190.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

(Robert), c'est-à-dire ce dont on ne plus avoir de souvenir. Ce terme n'est pas choisi arbitrairement, car on le retrouve chez Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*[35], où il a une résonance grecque, et chez Trassard[36] pour qui la référence est préhistorique, ou encore chez Frénaud pour dire le rapport singulier du paysan au temps[37]. Par définition, l'immémorial est hors de l'histoire, puisque celle-ci est d'abord « connaissance et relation de ce qu'on sait » (Lalande). Il échappe à l'écrit et l'on pourrait parler de préhistoire, dans la mesure où celle-ci demeure mythique, rêvée par les poètes et non étudiée par les savants.

A propos de l'immémorial, il nous semble légitime de reprendre les analyses auxquelles se livre Paul-Laurent Assoun dans un article sur « L'archaïque chez Freud », paru dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*[38]. L'immémorial en effet est l'autre nom de l'origine, et ne saurait être que tentation : on y aspire sans jamais le ou la rejoindre. Aussi adoptera-t-on comme nécessaire relais de ce qui toujours échappe le point le plus reculé dans la mémoire ou dans l'histoire : ce que Paul-Laurent Assoun appelle l'archaïque et qui, chez les écrivains qui nous intéressent prendra le visage de l'antiquité gréco-romaine (Jaccottet), des arts primitifs et de Lascaux (René Char), d'une Russie éternelle qui n'aurait jamais connu la Révolution (Jean-Loup Trassard), voire d'une totale absence de référence historique (André du Bouchet).

Sur le mode du manque obligatoirement se formulera l'évocation de l'archaïque. Pour dire l'immémorial on recourt à ce qui est encore de la mémoire, en remontant au plus haut, on avouera son impuissance à aller jusqu'à l'origine même :

> Qu'on rebrousse donc le présent jusqu'au point où l'on peut penser en lui *le plus d'avant*, et l'on se mettra en mesure d'évoquer l'archaïque, jusqu'au

---

[35] « Toutefois, ce lieu était à peu près le seul où cette présence *immémoriale* fût demeurée visible, inscrite en toutes lettres dans la pierre » (Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes,* Gallimard 1976, p. 26) (nous soulignons).

[36] « [Chaque ferme], campement immémorial, est une sorte d'absolu » (Jean-Loup Trassard, *Traquet motteux ou l'agronome sifflotant,* Le Temps qu'il fait, Cognac 1994, p. 21).

[37] « […]dans l'immémorial, / paysan à n'en pas finir, ignorant » (André Frénaud, « Les paysans », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.*, p. 74).

[38] Paul-Laurent Assoun, « L'archaïque chez Freud : entre logos et anankè », *L'Archaïque, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 26, Automne 1982, Gallimard, p. 11-44.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> point, insondable, où il se heurte à *l'Avant* absolu, ce par quoi l'archaïque ne peut s'accomplir qu'en s'abolissant : l'origine[39].

Ce type d'inspiration, amorcé dans le domaine romanesque par Giono ou Ramuz, ne se développera véritablement en poésie qu'au lendemain de la guerre. L'Histoire alors s'est faite trop lourde, douloureuse, et l'on ne peut plus croire à ses fables. Comme le dit René Char dans un texte plusieurs fois remanié, et dont l'état définitif date de 1962 :

> L'âge d'or promis ne mériterait ce nom qu'au *présent*, à peine plus. La perspective d'un paradis hilare détruit l'homme[40].

Les différentes versions correspondent à la progressive prise de distance de l'auteur par rapport à une vision orientée vers l'avenir, et par-delà l'individu cette évolution est caractéristique de toute une génération tentée puis déçue par la promesse marxiste.

On remarquera toutefois que ce goût de l'immémorial, que l'on peut associer au primitivisme et qui s'épanouira par opposition aux excès de l'engagement, s'était manifesté bien plus tôt dans le domaine esthétique, dès la fin du siècle précédent avec l'engouement pour les productions africaines d'abord puis océaniennes. Lascaux, découvert en 1940, ne fera que renforcer l'émerveillement pour « l'art magique », d'autant plus fascinant qu'il est sans âge, ou du moins qu'on le désire comme tel : pure origine dont nous serions coupés, ou que nous chercherions à retrouver en remontant à la source inconsciente, l'archaïsme allant de pair avec la plus grande des modernités.

Lorsqu'à partir des années Cinquante Jaccottet, Char, Guillevic, Du Bouchet ou même Breton se tournent vers l'immémorial, tel n'est plus pourtant le cas. Il s'agit d'un refus du monde moderne, d'une tentative après les plus grands bouleversements, de chercher un sol ferme où s'appuyer, reprendre pied. Cependant lorsque Jaccottet, par exemple dans *Paysages avec figures absentes* (1970), rêve sur le Val des Nymphes, et par-delà le Moyen-Age suggéré par la chapelle remonte jusqu'à l'antiquité païenne du temple initial, ce n'est aucunement dans la perspective étroite du néo-classicisme. Il y a modernité dans la mesure où l'origine n'est perçue que comme trace d'un passé reculé et menacé,

---

[39]Paul-Laurent Assoun, *ibid*., p. 11.

[40]René Char, « Impressions anciennes », *O.C*., *op. cit.*, p. 743.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

cela que cherche à dire le poète de sa voix hésitante comme la mémoire :

> Ce lieu était à peu près le seul où cette présence immémoriale fût demeurée visible, inscrite en toutes lettres dans la pierre.
> Ailleurs […][41]

S'interrompt la parole, performant la présence/absence du lointain. De façon analogue, chez René Char, même si, parce que l'on est en Provence et que le poète est plus confiant que Hölderlin, « Les dieux sont de retour »[42], il est essentiel de savoir aussitôt les révoquer, préservant par là même leur absolue liberté, car ils « ne meurent que d'être parmi nous »[43]. Le dieu ne saurait être captif et s'il se révèle, c'est pour mieux se dérober, dire du manque caractéristique de la modernité.

« L'Hellade, c'est le rivage déployé d'une mer géniale d'où s'élancèrent à l'aurore le souffle de la connaissance et le magnétisme de l'intelligence »[44], écrit René Char en 1946. Chez lui la Grèce, auréolée du mystère présocratique , est contemporaine de Lascaux, célébré en particulier dans *La Paroi et la prairie*, en 1952, qui réunit une méditation sur la grotte aux « Quatre fascinants » modernes et éternels que sont « Le taureau », « La truite », « Le serpent » et « L'alouette ». Le caractère original de l'Hellade a été renforcé par la force jaillissante de l'archaïsme préhistorique – « L'âge du renne, c'est-à-dire l'âge du souffle »[45] – que Georges Bataille a été tenté de substituer au miracle grec comme commencement absolu :

> L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait exactement notre semblable. J'ai voulu souligner le fait que le moment de l'histoire le plus exactement miraculeux, le moment décisif, devait être reculé bien plus haut[46].

Ce que Jean-Loup Trassard note dans *Territoire*[47] méditant sur les traces peu à peu s'affaiblissant du plus ancien passé de la Mayenne

---

[41]Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 26.

[42]René Char, *O.C.* , *op. cit.*, p. 386.

[43]*Ibid*., p. 767.

[44]*Ibid*., p. 253.

[45]*Ibid*., p. 352.

[46]Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art,* Skira 1986, Genève, préface. La première édition date de 1955.

[47]Jean-Loup Trassard, *Territoire,* Le Temps qu'il fait, Cognac 1989, non paginé.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qu'il habite, pourrait être repris à leur compte par des écrivains comme Char, Jaccottet, Guillevic ou encore Réda. Eux aussi seraient émus par la vision de la patte de lapin sur la porte de la grange abandonnée, et contemplant les piquets rustiques rêveraient aux hommes maintenant morts qui les ont plantés, remontant ainsi au néolithique et par-delà. A la ressemblance des hommes sont les piquets, dont l'un a « forme de massue » :

> Ensuite les quatre hommes entrèrent à la maison tapant de leurs chaussures la terre et les crottes contre les marches, puis derrière la porte accrochèrent leur ciré s'ils tendaient une clôture, leur fourrure s'ils chassaient à l'épieu : ces quatre têtes de bois gris accotées contre la houille ne disent pas en quel siècle s'est brièvement fait entendre le bruit des heurts.

C'est néanmoins dans la vision que le poète a de la Russie que se manifeste le mieux la tentation de l'immémorial. Quelle contrée en apparence plus marquée par l'histoire, ne serait-ce que dans la doctrine qui l'a longtemps régie, que ce qui s'appelait naguère encore l'Union Soviétique (Jean-Loup Trassard a effectué son voyage avant l'indépendance des différentes républiques) ? Dédaignant la grande route officielle et asphaltée – moderne –, le poète opte pour les chemins de terre qui lui donnent accès à une Russie éternelle, qui n'aurait jamais connu la Révolution :

> Les routes asphaltées par l'Etat conduisent tout droit d'une ville à l'autre. On s'y déplace officiellement, Lada, chauffeur, ou camion bruyant. La marche par les chemins de terre, bien différente, permet une entrée presque fraternelle dans la profondeur du pays, jusqu'où le vieux coeur bat lentement[48].

C'est par la terre – son contact – que l'on pénètre dans un pays, cette « épaisseur de planète » sœur de ce que l'on connaît en France, et qui « muette pendant la durée des régimes politiques, leur folie, [...] est restée présente sous les dévastations, fidèle, nourricière » (p. 14). Comme le suggère l'image du cercle, rien n'a changé, dans un éternel retour du même[49] ; sur ce sol « il y a peu, passaient les princes

---

[48] *Images de la terre russe*, textes et photographies de Jean-Loup Trassard, Le Temps qu'il fait, Cognac, 1990. Les pages que nous indiquons renvoient à cette édition.

[49] « Dans l'enivrante odeur d'herbe piétinée, l'ombre, rare sur la steppe, d'un grand érable Négondo. Au bord de son *cercle* tout de fraîcheur, *l'anneau* ensoleillé – blancs couleurs rires à fichus – des spectateurs, *ronde* immobile *autour* des chanteurs et danseurs qui *tournent*. La terre ayant *roulé* un an, ils sont accourus de l'horizon vers ce *point* bas de l'étendue où éclôt la fête végétale » (p. 27. Nous soulignons).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

faiseurs d'Histoire, les barines secouant leurs chevaux, les serfs pieds nus et en chaussures d'écorces » (p. 47). Fixatrice d'instants, la photographie, complémentaire ici de l'écriture, dit l'immobilité du temps (p. 55), et l'on peut apercevoir des cabanes construites selon les techniques les plus anciennes, toit de chaume et murs tressés :

> [...] Là, dans l'ombre, un sol de terre plus bas que steppe, quelques outils manche cassé, les mailles à écorce tamisent un jour des premiers âges sédentaires (p. 45).

Les forêts ont disparu, mais aidé par les indices fragiles et paradoxalement éternels des isbas, en ce pays de légendes on rêve à l'époque des bisons, animaux mythiques par excellence qui depuis Lascaux hantent notre imaginaire :

> Les constructions fragiles avec fenêtres, et même dentelles, réparées souvent compliquées de diverses augmentations semblent finalement durables, lavées par la pluie de Biélorussie, où les forêts détruites, fantomatiques, furent l'abri des derniers bisons (p. 37).

La tentative la plus extraordinaire pour parler de l'immémorial est sans doute celle de Trassard dans *Dormance,* livre publié à l'automne 2000 dans lequel il retrace à travers la vie de quelques personnages la fascinante révolution néolithique, dont nous sommes encore contemporains, ou si proches – cela juste qui vient de disparaître. Ce livre – « pour une fois un texte long », il l'a porté pendant seize ans. « [Il a] pris des notes pendant onze années tout en publiant d'autres livres, puis [il s'est] mis à l'écriture qui a duré presque cinq ans »[50]. Il s'agit là d'un livre majeur, couronnement de l'œuvre de Trassard, qui confirme les intuitions que nous avions eu dans un article justement intitulé « L'immémorial »[51].

Trassard, ancien élève de Leroi-Gourhan, se fait archéologue :

> Je fouis le temps comme une terre, loin dans la mémoire, peut-être dans ma mémoire. J'en sors des images plus ou moins larges qui s'ajustent parfois, tessons des premiers pots cassés, d'autres qui restent séparées, téton qu'une main a pincé dans la glaise pour faciliter les prises, ou morceau de fond bulbeux (p. 71).

---

[50] Jean-Loup Trassard, Entretien avec Arlette Bouloumié, *op. cit*., p. 601.

[51] Christine Dupouy, « L'immémorial », in *L'Ecriture du bocage : sur les chemins de Jean-Loup Trassard, op. cit*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Et il n'y a pas là simple métaphore, puisque l'auteur s'est longuement documenté sur le néolithique, à la fin du livre la documentation scientifique étant attestée par les remerciements à différents savants, ethnologue, spécialistes de la préhistoire, des langues, des plantes, du pollen ou encore des animaux (un vétérinaire spécialiste des aurochs et le responsable du troupeau à la bergerie nationale de Rambouillet). On le voit, les humains ne sont pas les seuls héros de ce récit – ce qui en atténuerait la portée poétique – mais ils sont pris dans tout un contexte qui permet de mieux les situer.

Toutefois l'écrivain, comme il l'explique page 127, grâce à son inspiration obtient bien plus qu'un véritable archéologue, sans que soit jamais perdu de vue l'effort de recherche :

> Mais de tels sentiers obscurs sur lesquels pèse la terre […], peut-être que j'en suis mieux l'ancienne usure sinueuse les yeux fermés devant mon papier que je ne pourrais le faire si j'attaquais la prairie, pioche et pelle, pour fouir à genoux essayant de révéler au pinceau une surface enfouie, avec l'espoir que sur elle, entremise patiente, leur peau et la mienne presque se touchent[52].

Et paradoxalement, cette démarche mettant en évidence l'écart des millénaires favorise la proximité, car selon Trassard il y a alors relation directe entre le chercheur et l'objet de sa découverte :

> Entre les mottes, autrefois, j'ai trouvé une pointe cassée, entailles pour l'attacher visibles. […] Seule quasi certitude, entre leur main et la mienne aucun toucher tandis que le doigt effleure cette surface infime les ondes légères qui la désignent éclat. (p. 185)

Un point sur lequel apparaît particulièrement le questionnant travail archéologique de Trassard, à la différence de Rosny aîné et à la lumière peut-être des *Inommables* de Claude Klost[53], est

---

[52]Jean-Loup Trassard, *Dormance*, Gallimard 2000. Nous renverrons dans le développement qui suit directement à cette édition.

[53]Comme l'indique le titre, ce livre de 1971 est une réflexion sur la nomination des personnages préhistoriques – en l'occurrence, à peine des hommes, puisqu'il s'agit d'australopithèques ayant vécu il y a environ cent vingt millions d'années. Une première différence avec Trassard est que selon Klost, ces êtres ne parlent pas, « et, partant, ne se nomment pas.

L'auteur s'étant refusé, par respect, à leur donner des noms faussement et prétentieusement préhistoriques (Graoum ; Swam ; Taho ; etc), il a préféré leur attribuer une appellation plus courante et plus familière » : les personnages s'appelleront donc, de manière étrange et anachronique, Karl, Adrien, Jean-Pierre etc. Comme le précise Klost plus loin dans son Avertissement au lecteur, « il est en effet

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'interrogation sur les noms. Trassard va en effet progressivement proposer des noms – au départ, le héros est sans nom – de personnages, d'éléments concrets, de notions, mais ce sera chaque fois avec de grandes précautions, comme autant d'hypothèses – fruit des échanges avec le linguiste André Martinet.

Le premier terme qui apparaît est le nom du loup, page 34, avec une intervention caractéristique du narrateur au sein du récit préhistorique :

> Le loup – comment donc désigné ? Son nom ressemble à « Oul » ou « Ulk » sans doute […].

De même l'auteur s'interroge sur le nom du feu (« – est-ce *Ogni* ou *Igni* ? – » p. 52), ou encore, à propos du nom de la chienne, il prend soin de se justifier, recourant au latin mais aussi au patois et à l'indo-européen, « cette supposée langue de l'origine » :

> Kaab, le nom que je lui donne parce qu'en linguistique on pense, d'après l'ensemble des parlers issus de l'indo-européen, que dans cette supposée langue de l'origine, dont on ne peut avoir idée que par les traces sonores qu'elle a laissé dans les langues qui en découlent, aurait dû exister une forme évolutive *Kuen,* ou *Kun,* pour désigner le chien. Et celle-là m'intéresse parce qu'en patois nous appelions *Kiaba* un chien (du moins pour le discours moqueur) avec un son initial identique, donc, à celui de cette très ancienne intention de nommer (lequel son semble également captif dans le latin *canis*) (p. 97-98).

S'appuyant sur le patois qui lui aussi a disparu ou est en train de disparaître, Trassard rêve sur l'ancienne langue, s'interdisant toutefois de la reconstituer artificiellement. C'est pourquoi il ne nomme pas forcément, même quand il s'agit d'un élément essentiel comme le blé, s'il lui manque un mot suffisamment ancien :

> *Triticum*, c'est le blé en latin (ce dernier mot étant plutôt d'origine gauloise) mais c'est une appellation relativement peu ancienne car en simplifiant on pourrait dire que *triticum* c'est « celui qui est battu », le nom n'a pu s'imposer que sous une certaine régularité déjà du bâton frappant la cime des gerbes. Ce que Muh a semé peut être aussi l'épeautre, le *triticum spelta* de la classification, que l'archéologie des restes végétaux ne parvient guère à distinguer de l'amidonnier. Muh n'est pas sûre du mot, aucun vocable

---

impossible de raconter l'histoire d'une dizaine de personnes sans indiquer leur nom » (Claude Klost, *Les Innommables*, Christian Bourgois 1997 [10 /18 1971], p. 11. Trassard tiendra le pari de ne pas nommer Gaur tant qu'il est seul – un simple Il – mais ensuite devra le baptiser, non arbitrairement comme il s'en explique.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> cousu dans le petit sac de graines. Vont-ils baptiser la plante ? Ce serait le premier mot d'un patois local. Ou alors comme nous l'appeler simplement le « grain ». (p. 227)

Cependant l'immémorial, entendu au sens strict du terme, ce qui échappe à toute mémoire, n'existe sans doute véritablement que chez André du Bouchet, dans un espace originaire vierge de toute marque temporelle, alors que chez les autres écrivains même si les datations ne sont pas constantes, on peut trouver de loin en loin des indices : ainsi chez René Char où l'archaïque prend successivement le visage du monde de l'enfance, d'un Moyen-Age rêvé, de l'Antiquité ou de la préhistoire.

Rien de tel chez Du Bouchet où dans une indifférence altière s'élève le glacier. A hauteur de montagne se mesure le poète, trop humains seraient les repères temporels. « Un jour de plus augmenté d'un jour », on est dans un temps cosmique où l'Histoire n'a pas sa place. Contempler le paysage, ses infinies variations (« Chaque cime – levée du sud, la nuée qui d'un bond la coiffe, immobile un moment... »), méditer sur sa tâche (« Je parle sur le déplacement. Et la table, sur le déplacement »), les menus accident du Je (« La tête suit son regard, trouve sa face »)[54] : on n'est pas loin des limites extrêmes dont s'approcha Nicolas de Staël qui selon René Char « nous laissant entrevoir son bateau imprécis et bleu, repartit pour les mers froides, celles dont il s'était approché, enfant de l'étoile polaire »[55]. L'absolu est ce qui blesse, témoin de la modernité, l'envahissement cruel du blanc sur la page, blocs du glacier chus ici bas d'un désastre obscur.

« Sortir de l'Histoire se peut », notait René Char en 1972 dans *La Nuit talismanique*[56], et telle est la grande critique que l'on a adressée à Heidegger – l'indifférence à l'Histoire. Or ce trait caractérise tout un pan de la modernité, tout simplement parce que l'Histoire a occulté l'essentiel, qui s'est perdu. A l'artiste avec ses modestes moyens d'essayer de le retrouver, disant indirectement le véritable drame de notre époque. Ainsi procède Hollan, donné pour exemple par Bonnefoy :

---

[54] André du Bouchet, *Un jour de plus augmenté d'un jour*, Le Collet de buffle, 1977, non paginé.

[55] René Char, *op. cit.*, p. 514. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

[56] René Char, *La Nuit talismanique*, Skira 1972.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> ...Détournées de ce siècle, [les natures mortes de ce peintre] en reflètent le drame. Nous sommes d'un temps où beaucoup se perd, en effet, de ce qui ouvrait naturellement des voies vers ce que Hollan s'efforce à présent d'atteindre par le seul travail de l'artiste[57].

Si l'on éprouve le besoin de procéder à « l'inventaire des outils à main dans une ferme »[58], c'est pour mieux exorciser la malédiction de la technique, qui nous coupe de la nature. C'est pourquoi Hollan, représentatif en cela de toute une génération, dès son arrivée à Paris a cherché « un lieu d'existence aussi détourné que possible de la ville, par un balcon sur le ciel et de la chaux sur les murs et quelques portes de bois usé comme on en voit sur les granges, si bien que même à Paris y affleure la réalité naturelle, celle qui excède les mots »[59].

Chez Du Bouchet le visage – non précisé – est rapidement dépassé, embrasure ouvrant sur l'absolu :

> fenêtre
> pour qu'avec un visage
> te revienne ce qui n'a pas de face[60]

Il s'agit d'aller à l'essentiel, par un chemin qui se détourne du monde des hommes :

> terre - sans que j'aie
> à nommer autre chose - elle aussi parmi d'autres choses, est chose
> dont je suis sur
> ce qui me sépare d'elle, je le dis - emporté[61]

Et finalement chez Du Bouchet toute intercession humaine est rejetée, parce que le moindre élément non naturel empêcherait d'atteindre le plus haut :

> que l'indicible
> soit clair lorsqu'il est dit
> et reste l'indicible où l'air
> aura tranché

---

[57]Yves Bonnefoy, *La Journée d'Alexandre Hollan, op. cit.*.

[58]Jean-Loup Trassard, *Inventaire des outils à main dans une ferme*, Le Temps qu'il fait, Cognac 1981.

[59]Yves Bonnefoy, *ibid*., p. 15.

[60]André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier 1994, p. 167.

[61]André du Bouchet, *ibid*., p. 164.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

parole à contre-jour
de cette charge d'intention
et à l'égal de cette chose
au monde comme jetée[62]

5 – DIALECTIQUE DE L'AMONT ET DE L'AVAL

L'origine cependant n'est point terme mais commencement dans la logique du Retour Amont célébrée par René Char. D'ouest en est, de la plaine et du delta à l'aridité des hauteurs, longue est la marche, et l'on ne sait jamais si au but l'on parviendra. Fleuve héraclitéen remontant à sa source, à l'image du « pays sans biens » qui l'entoure, « hôte pelé » le poète « roule sa chance » vers le « revers des sources » (p. 433)[63], les poèmes et souvent encore plus leurs titres nous donnant les jalons de l'itinéraire.

Dans un Lubéron éclaté, il faut d'abord traverser le gouffre, puis après le « mirage des aiguilles », dans la « marche forcée, au terme épars », saluer les « portes d'Aerea » (p. 424-425), selon la note de la Pléiade « ville de la Gaule Narbonnaise, ville pour nous disparue, que Strabon nomme entre Avignon et Orange, et qu'il situe sur une hauteur éventée, quelque part dans le bassin des trois rivières se jetant dans le Rhône. Ville que le poète a situé modestement en amont de sa page » (p. 1255) : remontée dans le temps et dans l'espace, chemin du texte, alors coïncidant comme les trois rivières. Par-delà Thouzon viennent Notre-Dame des Lumières, Venasque, ensuite c'est la « pause au château cloaque », « le mur d'enceinte et la rivière » (p. 426-427). Sont encore évoquées les Baronnies, « bourg du vallon de l'Ouvèze » (p. 1255), Aiguevive, « la reculée aux sources » qui peut faire songer à la *vallis clausa* où naît la Sorgue ; enfin après la « dernière marche » on atteint le « bout des solennités », le poète « franchit ce monde muré » (p. 438), le jour brille au-dessus du soir et l'ouest est derrière soi perdu :

> L'ouest derrière soi perdu, présumé englouti, touché de rien, hors mémoire, s'arrache à sa couche elliptique, monte sans s'essouffler, enfin se hisse et rejoint. Le point fond. Les sources versent. Et en bas le delta verdit (p. 439).

---

[62] André du Bouchet, *ibid.*, p. 168.

[63] Nous renvoyons à l'édition des *Œuvres complètes* dans La Pléiade, *op.cit.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Si de l'amont on est aussitôt renvoyé, par le mouvement fécond de l'essaimage, pour autant l'aval ne se fera pas captieux : n'est-il pas essentiellement « belvédère », c'est-à-dire par métonymie lieu élevé d'où la vue s'étend au loin, et surtout « frontières » à la pluralité appelante ? Pas plus qu'à la source dans le delta dont on a d'abord été prisonnier[64] , on ne saurait désormais demeurer ; incessant est le voyage – la dialectique – qui de l'un à l'autre dynamique vitale dément la possible lecture régressive.

Chez Gracq à l'inverse de Char, dans *Les Eaux étroites* c'est l'aval qui est déshérité, amont s'annonce d'emblée comme récompense. Il ne faut toutefois pas davantage s'y attarder – d'ailleurs on ne remonte pas à la source même, éternellement dérobée –, mais simplement se satisfaire du regard :

> Autant le barrage d'aval entre les banquettes des herbes noires nous est silencieux et noyé d'ombre venimeuse par sa haute berge, autant le barrage d'amont est réjoui et solaire ; l'oeil poursuit encore avec plaisir, mais sans regret, au-delà de sa digue la courbe tentante de la vallée et s'arrête gorgé devant cette barrière symbolique que franchit le saut d'un poisson[65].

Comme chez René Char il faut savoir se contenter de ce peu qui est réellement tout, et chanter sur le chemin du retour, « excédent tranquille », « engrangement d'une journée sans nuage »[66]. L'un, homme de l'éclat, est fondamentalement violent, l'autre pas, pour qui le débordement est « sans violence » (*ibid.*), mais en dépit de ces quelques différences, par la remontée héraclitéenne du fleuve, c'est bien l'idée d'éternel retour, moteur du temps, qui se formule chez les deux poètes.

Que ce soit chez René Char ou bien chez Julien Gracq, se pose la même question sur les complexes relations du passé, du présent et du futur, beaucoup moins opposés qu'il ne semble, l'un se renversant en l'autre, ou en étant la condition. Chez René Char, dans « Aerea » (p. 425), le « présent perpétuel » de l'imparfait et le « passé instantané » du passé simple s'allient pour libérer un présent-futur qui

---

[64]Pour cette captation initiale de l'aval, nous renvoyons aux travaux de Patrick Née, et en particulier à sa thèse dactylographiée, Jussieu 1986.

[65]Julien Gracq, *op.cit.*, p. 69-70. Dans la première époque de Char, aval se caractérisait d'ailleurs par ses eaux noires et morbides, l'amont solaire était ignoré.

[66]Julien Gracq, *ibid.*, p. 70. Nous renvoyons dans les lignes qui suivent directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

paraît d'abord douloureux mais dans une logique charrienne est la seule solution pour échapper à la tentation régressive.

Chez Julien Gracq remontant le temps on est paradoxalement projeté dans l'avenir : « Parfois on dirait qu'une *grille* en nous, mais lacunaire et comme trouée, déchiffre au hasard de ces promenades inspirées les lignes de force qui seront celles d'épisodes de notre vie encore à vivre » (p. 10). Au seuil de son livre Gracq indique ainsi que ce que l'on pourrait croire orienté vers le passé est dirigé vers le futur, et il l'énonce certes en modalisant mais avec le poids de l'expérience apportée par l'âge. Comme il le dit plus loin, dans une inspiration à la fois proustienne et platonicienne, ce n'est qu'après coup que l'on comprend. L'itinéraire rassemble l'ensemble des paysages et des possibilités, promesse de ce qui plus tard adviendra :

> Chaque image s'y imprimait sur la cire vierge de l'enfance, à la fois comme un élément pur d'alliage et comme un modèle significatif. Des mots de passe, encore inutilisables, incompréhensibles et scellés, et tels que les romans de la Table Ronde en sont pleins, s'enregistraient ainsi tout le long de la promenade, sous la forme encore muette d'images qui pourtant voudraient parler ; saisissante, de bout en bout, s'imposait l'idée de *raccourci* (p. 34).

Dans la mesure où ces itinéraires spatiaux sont simultanément temporels et réunissent passé, présent et futur, on ne peut s'empêcher de songer à Heidegger, même si pour l'auteur de *Sein und Zeit* il faut préciser la terminologie, afin de ne pas tomber dans les confusions de l'acception commune. Pour Heidegger, le *Dasein* est ontologiquement « constance en soi »[67] et de ce fait la temporellité est essentielle. Pour être il faut avoir été et assumer son être-pour-la-mort, d'où vient la liberté :

> Assumer l'être-jeté signifie être proprement le Dasein ainsi qu'il a chaque fois déjà été. Mais assumer l'être-jeté, ce n'est possible que si le Dasein à venir peut être son « ainsi qu'il a chaque fois déjà été » le plus propre, c'est-à-dire être son 'avoir-été'. Ce n'est que dans la mesure où le Dasein est en bloc comme je *suis*-été, qu'il peut, lui qui est à venir, s'en venir jusqu'à lui-même tout en revenant *en arrière* (p. 386).

Inversement, c'est de l'avenir que naît l'avoir-été. Aucun des trois moments ne peut être séparé, sous peine d'anéantissement. Dans la mesure où l'on est au monde, se noue une subtile dialectique,

[67]Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 363. Dans le développement qui suit nous renvoyons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'arrière en avant et inversement, dans une perspective horizontale. Autant d'« ekstases », « hors de soi » « original pour soi-même » (p. 389) :

> Le présent maintenu de la temporellité propre, disons le *présent propre*, nous l'appelons *l'instant*. Ce terme doit être entendu comme ekstase dans un sens actif. Il suggère l'envol résolu, mais se maintenant dans la résolution, envol du Dasein à même ce qui se rencontre dans la situation en fait de possibilités et circonstances dont il puisse se préoccuper (p. 399).

Dans les itinéraires poétiques que nous avons étudiés, essentielle était la notion de répétition dans la différence, et Heidegger qui a médité la leçon de Nietzsche ne l'oublie pas, éternel retour par le constant dépassement de soi. Revenir n'est pas piétiner, c'est aller de l'avant :

> Dans la marche d'avance, le Dasein se *répète* dans le pouvoir-être le plus propre par avance. Le propre être-été, nous l'appelons la *répétition* (p. 400).

Ainsi, chez les poètes, qui au contraire des philosophes sont plus particulièrement voués au concret, le lieu est-il souvent une métaphore du temps. Celui-ci, trop abstrait, a besoin d'un cadre spatial qui, loin d'être simple traduction, est aussi un moyen qui permet de se déplacer à travers les âges, comme le voyage à Pompéi constituait pour Norbert Hanold le détour nécessaire autorisant le retour à Vienne et à soi même.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE IV : LE LIEU COMME SACRÉ

Il ne peut plus ne pas devenir
poète, car il a goûté à l'invisible amande du visible.
(Philippe Jaccottet, à propos de Hölderlin)

1 – LE LIEU À LA LUMIÈRE DU SACRÉ

Travaillant sur les rapports du lieu et de l'espace, puis du lieu et du temps, nous avons déjà été amenée, sans pour autant l'approfondir, à penser le lieu comme sacré. Selon le Robert, qui donne comme exemple l'expression d' « enceinte sacrée », et renvoie aux termes de « sanctuaire » et de « temple », est sacré « ce qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (au contraire de ce qui est *profane*) et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse ». Nous retrouvons là l'opposition entre lieu et espace et le caractère cerné du lieu par contraste avec le chaos extérieur. Par ailleurs, nous avons montré que le lieu n'était pas accessible à tout moment, l'heure et le jour devaient être fastes, accordés par le dieu, et l'on accédait alors à un temps et un espace différents, dilatés, où le ciel et la terre communiquaient.

Nous aidant du livre de Caillois sur *L'Homme et le sacré,* nous allons préciser la notion et voir quelle peut en être la fécondité par rapport au lieu. Surtout, ce chapitre permettra de poser une question fondamentale pour la modernité poétique : pourquoi, alors qu'ils ne croient pas à une religion révélée, les poètes du lieu ont-ils besoin de recourir au vocabulaire du sacré ? Qu'entend Aragon par la

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

mythologie moderne qu'il évoque au début du *Paysan de Paris*[1] ? Que sont tous ces dieux qui traversent les textes de Char ou de Jaccottet ? Comment l'agnostique Frénaud peut-il être à ce point fasciné par le catholicisme ? Pour ne pas parler du dieu vide, parole se retirant dans la différence de Jabès...

Caillois commence par donner une définition des plus simples, dont on pourrait d'abord croire, en raison de sa simplicité même, qu'elle ne saurait guère apporter :

> Au fond, du sacré en général, la seule chose qu'on puisse affirmer valablement est contenue dans la définition même du terme : c'est qu'il s'oppose au profane[2].

Or l'univers révélé par les poètes du lieu n'est pas celui de tous les jours, même s'il peut paraître souvent bien ordinaire. « Paysages avec figures absentes » selon Jaccottet, l'homme banal n'y règne point, avec ses activités triviales. Généralement à l'écart des villes, sauf chez Follain ce n'est même pas l'espace du village, trop peuplé, qui est donné à découvrir : en un siècle caractérisé par l'expansion urbaine, le poète qui tel le prêtre est seul à pénétrer en ces endroits consacrés est à la recherche de contrées vierges, montagnes reculées ou campagnes ignorées. Nul autre ne s'y aventure, affrontant leur exigence altière. Comme le remarque Caillois : « L'on prend soin d'écarter d'un endroit consacré tout ce qui appartient au monde profane. Seul le prêtre pénètre dans le saint des saints » (p. 26).

Lorsque le cadre est urbain, la solitude n'en est pas moins grande : les passages qui ont tant fasciné Aragon et Benjamin sont généralement déserts, non point actifs et commerçants, et ce qui fonde la rêverie est leur mystère nocturne. Héritiers du flâneur baudelairien, Follain et Réda vont de par la ville, par rapport à laquelle ils gardent toujours la distance de l'observateur, fût-ce lorsqu'ils rencontrent des habitants. Ils ne sont point parisiens parmi d'autres, Follain est un normand exilé et Réda l'éternel banlieusard toujours vagabonde et ne saurait jamais se fixer. Pas de plus grand solitaire que « l'homme des foules », éternellement en dehors, fasciné par la vie dont il demeure spectateur :

---

[1]Louis Aragon, *Le Paysan de Paris, op.cit.*, p. 15.

[2]Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Folio Essais 1991, p. 17. Nos références renverront à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Le flâneur, au milieu des gens qui vont tête baissée à leurs bureaux ou à leur négoce et des délicieuses femmes, frissonne l'hiver dans son pardessus. Le soir venu, il est attiré par les lumières, son oreille perçoit les premiers accords de la musique dans les grands cafés en train de couler, et dont le patron sourit aux clients rares ; bousculé aux grands carrefours, il éprouve l'âcreté de la bise[3].

Il existe comme une frontière étanche entre le poète et le monde qui l'entoure, ce qui confère à ce dernier un caractère à la fois profane et sacré : profane parce qu'il est autre, domaine du commun dont le poète est irrémédiablement séparé ; sacré parce que cette coupure est la condition même de sa révélation. C'est parce que le poète n'est pas de ce monde qu'il peut le découvrir sous le jour inédit du « merveilleux quotidien ». Plus on est jeune et ignorant, nous dit Aragon, plus on a de chance de « participer à ce miracle », car ensuite le « chemin étant de mieux en mieux pavé », se défont progressivement le goût et la perception de l'insolite[4].

Le sacré n'est pas l'apanage du lieu, et l'on ne saurait se l'approprier : il est le fait d'un instant, d'un territoire réservé, de certains êtres. Caillois précise qu' « il n'est rien qui ne puisse en devenir le siège » (p. 24-25), ce qu'ont bien compris les modernes à la suite de Baudelaire, explorant ce qui en apparence était à ses antipodes – ainsi de l'espace mercantile du passage – mais qui par un troublant renversement peut se muer en son contraire, la plus haute voie vers la sainteté étant en un sens la souillure. Simplement il faut que le lieu se trouve légèrement décalé par rapport au reste de la ville ou de la campagne, marqué par le temps – désuet, ne servant plus à rien (le profane est au contraire par excellence le domaine de l'utile, non de la pure gratuité). Le passage datant du XIXe siècle a perdu de sa trépidante activité, Follain et Réda cherchent à Paris des coins de province, et Jaccottet reconnaît le sanctuaire désaffecté à son antiquité:

> Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'était bien une patrie que je retrouvais par moments, et peut-être bien la plus légitime : un lieu qui m'ouvrait la magique profondeur du temps[5].

---

[3]Jean Follain, « La solitude », *Paris*, Phébus 1978, p. 27.

[4]Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 16.

[5]Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 30-31. Dans le développement qui suit nous renverrons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La rencontre est involontaire, fruit du hasard : à qui trop obstinément la quêterait, elle se déroberait. La révélation est accordée à Jaccottet au Val des Nymphes, combe close, où dans l'accord de la nature et du bâti, peu à peu se concentre l'évidence. Alors « les dieux habitaient les sources, les arbres, les montagnes », et l'association de l'édifice consacré et du lieu qui l'a suscité relève de la même harmonie qui par grâce se fait entendre :

> Tout au fond de la combe, au pied de rochers couverts de lierre, sous de grands chênes, une source coule ; elle alimente encore quelques bassins oblongs, couchés dans les hautes herbes,parmi des cerisiers. Tout auprès s'élève une chapelle, qui fut un petit temple ; et l'on peut voir encore, dans l'église du village voisin, un autel dédié aux nymphes que ce temple honorait (p. 25).

Comportant tous les signes d'un culte authentique, le Val des Nymphes – que d'ailleurs l'auteur ne nomme jamais directement, préservant par là d'autant plus la magie – appartient à ce que Jaccottet qualifie de « plus visible » (p. 27). Mais il faut savoir aller plus loin, rêver sur les resserres à outils comme autant de trésors delphiques, modestes oratoires (p. 26-27), sur les murs au pied desquels on s'attend à « trouver des statues de dieux et de héros, des monnaies portant quelques mots, probablement tronqués » (p. 28) : bref, retrouver sous la construction paysanne « ce qui fut la grandeur et la limite de la Grèce, la maîtrise du sacré, que l'on était parvenu à faire descendre dans une demeure, sur la terre, sans le priver de son pouvoir et sans en détruire le secret [...] » (p. 27).

Jaccottet aime à se présenter comme un simple passeur. Tout serait dans le lieu, et la tâche du poète consisterait essentiellement à s'effacer pour le mieux laisser rayonner. La parole est déjà là, il n'est qu'une oreille qui transmet : « La leçon que je devinais cachée dans le monde extérieur ne pouvait être énoncée qu'obscurément, telle qu'elle avait été écoutée : dans l'intérieur de ces lieux était un souffle, ou un murmure... » (p. 29). Lui qui ne croit pas au retour des nymphes, ni même qu'elles aient jamais existé, nie toute activité parodique de celle du prêtre antique (« Je n'allais pas me mettre à prononcer des prières ou à chanter des hymnes grecs » p. 30) .

Pourtant, afin de faire entendre le message, il n'en doit pas moins observer une démarche des plus rigoureuses, qui sous une apparente modestie met en branle les forces les plus grandes et qui, par sa minutie même et l'alliance du concret et de l'abstrait, fait songer à un rituel magique : « Je devrais, après avoir évoqué l'image

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de la Grèce, l'effacer, et ne plus laisser présents que l'Origine, le Fond ; puis écarter aussi ces mots ; et enfin revenir à l'herbe, aux pierres, à une fumée qui tourne aujourd'hui dans l'air, et demain aura disparu » (*ibid.*). Son rôle est proprement religieux, de capteur de sacré (« la force qui s'était traduite autrefois dans ces monuments, et que je pouvais à mon tour espérer recueillir, essayer de rendre à nouveau visible » (p. 31-32), d'autant plus difficile à accomplir que le Divin aujourd'hui ne se manifeste plus avec l'évidence d'autrefois. Malédiction du moderne, seul le poète le sait encore reconnaître (abolie est la communion de la cité autour du dieu, le poète et avec lui la possibilité de s'ouvrir au sacré s'est définitivement éloigné), le paradoxe étant que ce qui est le plus religieux est sans doute ce qui le paraît le moins :

> Peut-être même était-ce parce qu'il n'y avait plus en eux de marques évidentes du Divin que celui-ci y parlait encore avec tant de persévérance et de pureté... mais sans bruit, sans éclat, sans preuves (p. 32).

Dans la mesure où personnages et lieu sont liés, il peut arriver que par métonymie le sacré soit incarné en un être rustique communiant de manière privilégiée avec le terroir dont il émane. Chez Réda, c'est grâce à l'accent des caissières que le supermarché redevient un site[6], et par association d'idées ressurgit la silhouette pittoresque de Mme Lalitte, la fermière à qui l'on achetait le beurre. Pour l'enfant, cette femme est une sorte de déesse qui déguise son rayonnement sous l'apparence médiocre d'une paysanne :

> L'ébahissement joyeux dont j'accueillais ses irruptions était je crois de nature proprement mythologique. Son attirail symbolisait la lumière, l'espace et la fécondité. Elle devait être laide – monumentale, le visage cuit – mais elle avait cette beauté que les déesses cachent sous des apparences vulgaires pour ne pas trop nous éblouir. Avec elle, c'était le monde éclatant des immortels qui passait un instant dans notre cuisine [...] (p. 27-28).

Surtout, son caractère sacré est attesté par une fable, dont la crudité n'est pas sans rappeler celle des temps les plus reculés et de fait mythiques ; le personnage, selon ses dires, ayant l'habitude au

---

[6] « Et puis, surtout à cause d'une plus ou moins grande virulence des tournures régionales, des accents, en contraste avec l'impersonnalité des lieux et des costumes, on se retrouve sur un site humain » (Jacques Réda, *Aller aux mirabelles, op.cit.*, p.26. Dans les citations qui suivent nous renverrons à cette édition).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

retour du marché de pisser debout comme une vache rituellement au même endroit, « oui, comme une vache, mais droite dans l'astre rouge et rond, avec ce gros bruit de cataracte sur l'immense toit de la terre » (p. 28). Comme dans les religions primitives, le dieu est animal et a dimension cosmique, cosmos qu'il restitue à l'enfant enfermé dans la maison et dans la ville. Cependant une nouvelle fois seul le futur poète sait déceler l'aura exceptionnelle de Mme Lalitte, que sa mère en bonne citadine méprise pour la rusticité de ses moeurs.

Même chez Réda, chez qui ce motif est pourtant secondaire, on peut remarquer l'importance de la lumière et de l'éclat pour caractériser le sacré. Ceci est encore bien plus notable chez Jaccottet, pour qui le site se définit d'abord par sa lumière, son soleil[7]. Toutefois c'est sans doute plus particulièrement dans *La Promenade sous les arbres* que se formule la prédilection du poète pour l'aérien et le lumineux qui paradoxalement fondent le lieu. Le ciel donne au pays toute sa mesure, et il ne faudrait surtout pas restreindre l'immense en recourant aux mesquineries de la religion officielle :

> Dans mon pays, on aime à dire, justement à cause des montagnes, que si « l'on grandit, c'est du côté du ciel », et certains pensent peut-être qu'une ceinture d'églises, en les protégeant du monde, les rapproche du même coup de Dieu. Mais en ces montagnes basses de la Drôme, je crois deviner avec le ciel d'autres rapports ; et le ciel lui-même, si j'ose dire, n'est pas tout à fait catholique. Cependant, je vois bien qu'en cette ligne qui relie et distingue en même temps le ciel et ces montagnes réside une partie de leur pouvoir […][8].

Attiré par l'éclat, le poète est alouette qui dans le ciel à perte de vue s'élève (p. 59-60). Pour autant, il ne méprise pas la terre, et les pages parmi les plus lumineuses du livre sont celles consacrées à la rivière (p. 85-86). Que l'on en juge : d'emblée « elle scintille à l'autre bout du pré », « étincellement plus vif parmi les feuilles brillantes », « merveille [qui] étincelle non pas dans le haut des airs, que l'on sait propice aux apparitions, mais si modestement dans la terre ». « L'eau saisit la lumière, la prodigue en un rire attirant », « eau rapide, limpide », qui « file en scintillant ». Tout autour en harmonie n'est que lumière, « oiseaux animés et brillants », « jeunes peupliers blancs dont les feuilles ont une face de métal » : « Dans ce moment indécis

[7] « [...] Des sites, [...] une lumière sur ces sites » (p. 30) ; « au pied de ces murs, au soleil [...] » (p. 28).

[8] Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres, op.cit.*, p. 59. Dans le développement qui suit, nous renverrons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de la fin du jour, tout ce qui reste de lumière paraît se concentrer sur le harnais de cet attelage et lancer des éclats d'autant plus vifs que bientôt il aura disparu dans la nuit ».

Ce que faisant, même s'il ne s'exprime pas directement en termes de sacré, Jaccottet retrouve une grande caractéristique du divin, qui associe les catégories du pur et du lumineux par opposition à la souillure et aux ténèbres : selon Caillois, « le centre paraît la résidence claire et réconfortante du [pur], la périphérie l'empire inquiétant de [l'impur] » (p. 67). On pourrait de la sorte comprendre la quête extrême d'un Du Bouchet, si attiré par l'absolu qu'il en néglige les formulations usées par la tradition : pour dire la limpidité de la lumière lunaire, Jaccottet ne songeait-il pas « à de la glace, à l'univers des glaciers » (p. 71) ?

> La face d'eau des glaciers. La face de l'eau debout dans le jour[9].

Il est un dernier point qui dans les sociétés primitives caractérise par excellence le sacré, et qui est ici absent : c'est l'effroi. Selon Caillois, « le sacré est toujours plus ou moins « ce dont on n'approche pas sans mourir » » (p. 25). Or chez Jaccottet ou Bonnefoy, la découverte du vrai lieu apporte une sérénité inconnue dans le reste du monde. Comme le dit Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*, « on se sent plus calme, plus assuré, moins inquiet de disparaître, ou de vivre en vain » (p. 31). Ailleurs règnent l'inquiétude et le doute, là enfin on existe, pleinement dilaté, « respirant mieux sous le ciel » (*ibid.*). La qualité de respect est extrême, nous le verrons par exemple avec Frénaud : pour autant, ce n'est point terreur mais vénération.

Un seul poète moderne à notre avis peut relever de cette catégorie, fils de Hölderlin et de Rimbaud, s'étant aventuré aux marges de la folie : il s'agit de René Char. Le Retour Amont est initiatique et passe par l'épreuve ; le vulgaire, homme des plaines, ne saurait y accéder. La source est taboue : il faut se purifier pour pouvoir l'atteindre, pour aussitôt s'en détourner, force de vie et de mort qui pulvérise l'audacieux et répand la semence. Néanmoins dans *L'Effroi la joie,* c'est le monde contemporain qui est à l'origine du désespoir, perpétuel spectacle de désolation (« Qu'est-ce qui nous consolerait ? [...] Le temps n'est point votif et l'homme n'accomplit que des

[9] André du Bouchet, *Ou le soleil*, Mercure de France 1968, non paginé.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

desseins ruineux »[10]), et c'est lorsque la terre est retrouvée que renaît la joie, dans l'allégresse des épousailles :

> Comme tendrement rit la terre quand la neige s'éveille sur elle ! Jour sur jour, gisante embrassée, elle pleure et rit. Le feu qui la fuyait l'épouse, à peine a disparu la neige[11].

On peut toutefois noter que la qualité d'effroi caractérise principalement les surréalistes et leurs proches : lieu souterrain – infernal –, le passage attire parce qu'il fait peur et est perçu comme espace de mort. Selon Caillois parlant du lieu saint dans les religions sémitiques : « C'est le lieu dangereux par excellence, celui où l'on ne pénètre pas impunément. Cependant son aspect attirant ressort avec force d'un proverbe arabe ; 'Celui qui tourne autour du *hima* finira par y tomber' » (p. 47). Les poètes détachés du surréalisme sont séduits par une harmonie classique à la Poussin, alors que les surréalistes sont fascinés par l'angoisse et la perte. Les uns préfèrent les lumières de la raison et de l'équilibre aux ténèbres psychiques privilégiées par les autres : l'inconscient et les pulsions de vie et de mort qui l'animent étant très certainement l'équivalent moderne du sacré comme l'a montré Freud dans *Totem et tabou.*

On connaît l'interprétation sans doute restrictive que fait le penseur viennois du tabou, « prohibition très ancienne, imposée du dehors (par une autorité) et dirigée contre les désirs les plus intenses de l'homme »[12]. Dans l'espace où elles sont contenues, se déchaînent les forces les plus violentes, du sexe et de la mort, que seuls peuvent affronter les individus doués de plus de « *mana* » : ainsi le passage est-il à la fois un immense bordel et un tombeau, et à chaque instant on y risque sa vie, dans une explosion vitale. C'est également le lieu du rêve, et chacun sait que celui-ci correspond à l'accomplissement des désirs ; enfin, liquide et matériel, il est la métaphore parfaite de l'inconscient, avec toutes ses ambivalences.

2 – LA TENTATION PAÏENNE

Inventant une mythologie moderne, Aragon, Breton et Desnos, ont beaucoup célébré la figure de la sirène et emprunté à un

---

[10] René Char, *O.C.*, *op. cit.*, p. 471.

[11] « Joie », *ibid.*, p. 475.

[12] Sigmund Freud, *Totem et tabou,* Petite bibliothèque Payot, 1986, p. 46.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

imaginaire celtico-médiéval hérité des romantiques et d'Apollinaire : comme si, alors même que ce qui fonde le sacré nouveau est son caractère éphémère et actuel[13], il était nécessaire de recourir à la tradition. Ceci s'accentuera au fur et à mesure que le surréalisme tendra à se figer dans l'hermétisme, mais même dans le mouvant texte d'Aragon, oeuvre de jeunesse au meilleur sens du terme : « Métaphysique des lieux, c'est vous qui bercez les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves » (p. 19), on peut repérer cette influence par exemple dans le développement onirique sur la mer dans le passage (p. 31). Quant à Benjamin, se différenciant en cela des surréalistes qu'il admire, il puise abondamment dans sa culture classique pour dire la magie de la ville et il se rêve en nouveau Pausanias, consignant à son tour soigneusement tous les mythes relatifs à chaque lieu : « Ce que la topographie a été pour Pausanias en ce qui concerne la Grèce, l'histoire et la situation des passages doivent le devenir pour ce siècle d'enfer dans lequel Paris s'abîma »[14] .

Il faut cependant distinguer l'utilisation initiale de la figure de la sirène, à fonction essentiellement érotique et onirique, de l'emploi beaucoup plus systématique de l'ésotérisme dans *Arcane 17*, saturé de références magiques qui ne font plus seulement rêver mais constituent sans doute le « mythe nouveau » qu'appelait Breton de ses voeux à la fin du troisième *Manifeste*[15]. A partir de la fin des années Trente, coïncidant avec un mouvement initié par Bataille et Caillois dans le cadre du Collège de Sociologie, aux séances duquel assistait Benjamin on constate un retour en force du sacré, dont il n'est plus sûr alors qu'il constitue un simple répertoire d'images au service des poètes : ces derniers désormais ne sont pas loin d'y croire, alors même qu'ils s'en méfient.

Dans *Paysages avec figures absentes* Jaccottet se pose la question du recours à la mythologie, songeant aux peintres de la

---

[13] « [...] Ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les receleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, *incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais*. » (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op.cit.*, p. 21. Nous soulignons).

[14] Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, *op. cit.*, p.108.

[15] André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme », *O.C.,* t. III, *op. cit.*, p. 15.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Renaissance qui peuplaient toujours leurs paysages « de nymphes, de temples en ruines, de satyres et de dieux » (p. 32). Ces créatures relevaient de la pure imagination, sinon de l'ornement, ayant pour fonction d'enjamber le temps, de renouer le lien (p. 33). Jaccottet insiste sur la qualité de mémoire, passant plus rapidement sur l'incarnation du sacré, présent par le lexique de la force et du pouvoir – de l'enchantement :

> J'étais sensible au *pouvoir troublant* de leurs Bacchanales, à la sérénité de leurs Parnasses ; on aurait dit qu'à travers ces oeuvres nos rêves les plus tendres et les plus ardents prenaient une *force* et un *charme* accrus en se rattachant à ces images déposées au fond du souvenir ; et le même pouvoir était dévolu aux noms anciens dans la prose et la poésie des écrivains de ce temps (p. 33. Nous soulignons).

Pourtant ces figures ne sont pas sans artifice et Jaccottet, s'il comprend chez Cézanne l'expérience des baigneuses, la récuse dans la mesure où dans les tableaux qui les ignorent, « la grâce de l'Origine » est exprimée avec plus de force (p. 33-34). On peut se demander toutefois si ce n'est pas parce que comme dans le titre « Paysages avec figures absentes » la négation suggère une possible présence que ces paysages rayonnent d'autant plus d'une force mystérieuse... Cruel dilemme pour un poète partagé entre l'évidence mythique et la description minutieuse des lieux. Beaucoup plus récemment, dans le *Cahier de verdure*, dépassant le ridicule de Don Quichotte Jaccottet ne peut s'empêcher de voir derrière chaque fleur une femme l'entraînant dans sa danse :

> Ainsi de vagues images, venues du monde réel ou de vieux livres, se mêlaient-elles à plaisir dans mon esprit. Des figures féminines s'y distinguaient à peine des fleurs ou des feuilles dont leurs robes et leurs chevelures étaient ornées ; elles ne demandaient qu'à vous entraîner dans leurs rondes, à vous envelopper de leurs chants pour vous mettre à l'abri des coups[16].

Ce rapport ambivalent à la figure, dont on peut noter qu'il n'est pas indifférent qu'elle soit féminine, n'est pas sans rappeler la condamnation si forte chez Jaccottet et Bonnefoy de l'image, coupable de s'interposer entre le lieu et le regard. On ne sait si l'image est venue « du monde réel ou de vieux livres », mais au stade de sagesse atteint par Jaccottet dans le *Cahier de verdure*, cela n'a plus

[16]Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure,* Gallimard 1990, p. 30.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'importance, la culture et la nature étant réconciliées, le regard appelant quasi nécessairement l'évocation, qui loin de voiler enrichit la réalité dont on ne peut la distinguer.

Plus ancien était l'anathème, où l'image était déjà associée à la fleur de la tentation : « Méfie-toi des images. Méfie-toi des fleurs »[17], injonction que l'on s'adresse pour surmonter une pulsion. Les divinités sont désignées comme « les éternelles figures du Désir »[18]et de même que les fleurs et pas seulement de rhétorique, n'ont jamais cessé de hanter Jaccottet, de même il a à la vérité toujours recouru à l'image, pratiquant beaucoup l'analogie. La figure du dieu – généralement anonyme, afin d'être plus exemplaire du divin en général – fonctionne donc comme une sorte d'image qui, inspirée par la culture (la connaissance de la mythologie et la contemplation des tableaux), permet de mieux dire l'enchantement du lieu.

Même si cela parfois menace, il faut se garder de voir dans l'évocation des dieux un simple ornement, digne de la poésie néo-classique. Bien au contraire, on touche là à quelque chose d'essentiel, directement hérité de Hölderlin, figure tutélaire des poètes du lieu. Nous avons dit par ailleurs combien Char, par l'intermédiaire de Heidegger, devait à ce poète[19], et nous voudrions ici considérer la leçon qu'en tire Jaccottet, qui en fut le traducteur. N'oublions pas que Hölderlin fut d'abord séminariste, et que l'un de ses grands soucis fut de concilier le dieu chrétien avec le panthéon grec.

Chez Hölderlin, lieu et sacré sont indissociables, puisque, selon Jaccottet, Hölderlin « ramène comme violemment, amoureusement, les grandes questions métaphysiques sur le sol de la terre »[20]. Ce qui nous touche tant chez lui est la quête du sacré, que d'après l'auteur suisse « nous pourrions aussi bien appeler la lumière » (p. 66). Jaccottet dans deux de ses articles travaille plus particulièrement sur le motif du fleuve, à propos duquel se pose une nouvelle fois la question du divin et donc de l'image :

> Qu'est-ce qui l'a saisi de stupeur ? Le fleuve ; non pas son idée, le fleuve réel dans le mouvement et la lumière de ses eaux. C'est une présence si forte, si éblouissante qu'elle fige le regard et fait monter une prière à la gorge ; et qu'il faut au poète lui trouver un nom plus juste, *fleuve* ne

[17]Philippe Jaccottet, *A travers un verger,* Gallimard 1984, p. 17.

[18]*Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 33.

[19]Christine Dupouy, *René Char*, Belfond 1987, p. 98-102.

[20]Philippe Jaccottet, « Hölderlin », *Une transaction secrète,* Gallimard 1987, p. 62. Nous renverrons dans le développement qui suit à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> suffisant plus ; qu'il faut dire *sacré*, *divin*, seuls mots assez hauts pour lui correspondre. Le lieu serait-il le symbole d'autre chose que lui-même (p. 81)?

Et Jaccottet de récuser le terme trop vide, trop usé, de « symbole », bon pour les mauvais poètes. Le fleuve ne représente pas autre chose que lui-même : Hölderlin l'a d'ailleurs reconnu pour sacré dans sa prime jeunesse, « hors de tout cadre philosophique et religieux » (p. 82), dans la pure évidence, énigme du plus lointain apparaissant dans le plus proche sans cesser d'être le plus lointain (p. 83). Le symbole entendu vulgairement paradoxalement dissocierait. Ici il y a présence dans l'absence, d'où la nécessité de recourir à la mythologie païenne, alors que le christianisme tendrait à annihiler le caractère terrestre de cette bénédiction :

> Le fleuve n'est pas le symbole de l'Illimité, mais son porteur, son signe ; l'Illimité est dans le fleuve comme Jupiter dans le taureau ou la pluie d'or, quand le désir l'a pris d'ensemencer une mortelle. Ainsi l'âme de Hölderlin fut ensemencée par l'Illimité. (p. 82)

Char en aucun cas ne voudrait être considéré comme religieux, et son paganisme s'oppose farouchement à la mesquinerie chrétienne, que sans cesse il poursuit de sa hargne. Les dieux sont pour lui à la fois l'élémentaire et le multiple, disant son amour du monde et de l'éclat (les chrétiens, eux, préféreraient un illusoire au-delà et négligeraient ce qui les entoure). Ils sont dans la cascade, on les aperçoit un instant dans le bondissement de l'eau, mais liberté par excellence ils ignorent toute appropriation humaine. Surgissement de la vie à l'état pur, ils constituent un modèle, alors que, chez Jaccottet, plus paisibles ils n'étaient pas sans manifester un appel vers l'invisible, ce dont Char se méfie. Insaisissables, ils peuvent être aussi bien en nous que hors de nous, nous traversant comme autant d'impulsions et faisant le lien avec la grande vie cosmique :

> Si les dieux précurseurs, aguerris et persuasifs, chassant devant eux le proche passé de leurs actions et de leurs besoins conjugués, ne sont plus inséparables, pas plus que la nature nous ne leur survivrons[21].

La grécité est importante, la Provence constituant une nouvelle Grèce où les dieux opèrent leur retour, répondant à l'appel déçu de Hölderlin ; mais Char ne passe point comme Jaccottet par

[21] René Char, *O.C.*, *op. cit.*, p. 490.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'intermédiaire du XVIe siècle et des bergeries, qu'il jugerait trop mièvres. C'est la pure origine qui se découvre à lui, dans toute sa force sauvage, non apprivoisée (là se situe la différence majeure avec la poésie néo-classique, recouvrant le mythe sous le glacis de l'érudition) : fils de *Minotaure* les dieux charriens sont frères des idoles de l'Ile de Pâques et de Nouvelle Guinée (on voit là une nouvelle différence avec Jaccottet, plus classicisant, ami de l'harmonie, alors que Char, ancien surréaliste et proche de Bataille, est ébloui par le miracle de Lascaux). Si le sacré chez Jaccottet était plutôt apollinien, celui de Char est résolument dionysiaque et d'une brutalité primitive, moins lumière éthérée que feu dans les ténèbres, apothéose de l'agonie du taureau :

> Il ne fait jamais nuit quand tu meurs,
> Cerné de ténèbres qui crient,
> Soleil aux deux cornes semblables[22].

Cependant le plus pur héritier de Hölderlin, partagé entre christianisme et paganisme, est sans doute Frénaud. A considérer les titres de ses oeuvres, à l'exception de *La Sorcière de Rome,* dédié à Anna Pérenne, et d'*Haeres*, aux références d'ailleurs romaines plutôt que grecques, on pourrait le croire chrétien : s'*Il n'y a pas de paradis* est ambigu, *La Sainte face, Les Rois mages* ou encore *Passage de la Visitation* semblent beaucoup plus explicites. Or, nous le verrons en commentant plus précisément un poème de *La Sorcière de Rome,* où l'on passe sans arrêt du paganisme au christianisme, du passé au présent, la dérision est toujours forte à l'égard de la religion, paradoxe sur lequel Bernard Pingaud interroge le poète[23].

Dans *Notre inhabileté fatale,* livre d'entretiens inspiré d'une série radiophonique, Frénaud explique tout d'abord que son père était croyant et pratiquant, et que lui même a été élevé dans un grand collège catholique à Dijon (p. 47). La prise de distance par rapport au catholicisme et le conflit à l'égard du père coïncident, ce qui entraîne, comme le remarque Bernard Pingaud p. 48, une forte raillerie à l'égard du catholicisme dans le « Tombeau de mon père ». Et malgré tout, poursuit Pingaud, « à lire votre oeuvre, en dehors même des allusions au christianisme, on a le sentiment d'une sorte de nostalgie ; tout se passe comme si cette négation restait quand même sur le

[22] *Ibid*., p. 353.

[23] André Frénaud, *Notre inhabileté fatale*, *op. cit.*, p. 48. Nous renverrons à cette édition dans le développement qui suit.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

terrain de la religion, comme si elle était, elle même, imprégnée d'une sorte de religiosité diffuse » (*ibid.*).

Pour Frénaud, simple construction de l'homme (p. 51), Dieu est mort (p. 49), et les références au christianisme sont une simple marque culturelle, le langage mythique dont il se sert parce qu'il est né en Occident et non en Chine. Frénaud n'ignore pas les autres religions dont il a étudié l'histoire ; « mais quelque séduction que présentent à [ses] yeux la mort d'Osiris ou les mystères des Grecs, ou la gnose, c'est la création de Dieu par l'homme d'Occident, c'est l'histoire du Nazaréen crucifié pour notre salut qui continue à nourrir [sa] poésie... » (*ibid.*). L'inspiration de Frénaud est d'ailleurs moins strictement théologique – il a suivi les cours de Maritain à l'Institut Catholique – qu'artistique : « Création que j'ai appris à connaître moins par l'enseignement religieux ou la philosophie thomiste [...] que par la poésie, la musique, les nefs romanes et les chapiteaux, la peinture du Quattrocento, avec un attrait pour les figurations un peu déviantes, comme les *Rois mages* de Bosch, ou la *Profanation de l'hostie* » (p. 49)[24].

Frénaud en aucun cas ne voudrait céder à la facilité d'une religion qui console. Depuis l'âge de vingt ans, s'étant « fondé en dignité » (p. 51), il assume son être-pour-la-mort et la liberté qui en découle. Nulle fausse espérance, fût-elle terrestre, ne saurait le requérir (p. 52). Pourtant le sacré l'appelle, et il le retrouve dans sa « réinvention des mythes d'origine chrétienne » (p. 50). Qu'y a-t-il là de si précieux, pour lui qui ne croit pas ? Dépassant le cadre étroit de l'orthodoxie, une espèce de réflexion philosophique première, une méditation sur notre être-au-monde : « L'homme réduit à ses contradictions premières : [...] des images archétypales ou des perspectives sur des mondes qui ne sont pas [celui du catholicisme]. [...] [Ce dernier] s'entrouvre sur des questions et des conflits qu'il veut ignorer. Figures qui s'affrontent, qui m'interrogent, que j'interroge » (p. 50). Aucune certitude donc, mais comme toujours chez Frénaud, le fondamental questionnement, qui n'est pas impie mais peut-être la source d'une aspiration insatiable au divin :

> Si le blasphème est proche de la tendresse, dans beaucoup de mes poèmes, et s'il semble parfois se muer en une absurde prière, c'est que l'absence qui a subsisté après la mort des dieux suscités par l'homme,

[24]Voir à ce propos l'excellent article de Jeanne-Marie Baude, « L'Héritage chrétien dans *Haeres* d'André Frénaud », paru dans *Poésie et spiritualité après 1950,* Klincsieck 1988.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> l'Absence antérieure et postérieure aux dieux, n'est rien d'autre que le grand frémissement qui parcourt l'homme quand il reconnaît à la fois la fatalité de son impuissance et la nécessité de maintenir son désir métaphysique (p. 56).

Dans *La Sorcière de Rome*, disant la vérité de la cité éternelle, s'entremêlent l'inspiration païenne et chrétienne. Cette sorcière, tout d'abord, peut être aussi bien antique – que l'on songe à *La Pharsale* ou à *L'Âne d'or* – que moderne, brûlée par des prêtres sur le Campo dei Fiori. Etudiant un poème de plus près, nous allons montrer comment la dérision frappe tour à tour chacune des religions, tout en étant l'indice d'une indiscutable nostalgie. Jupiter n'est qu'un annonciateur du Christ (« Le suprême Jupiter, le Redentore, / qui nous a donné la Loi avec le salut »[25]). Mais celui-ci à son tour se révèle mortel, associé à une religion anéantie par son triomphe même : « meurt-il à chaque monument qui l'érige ? ». Inversement la dévotion se renforce d'une religion à l'autre, par la grâce aucunement mièvre de l'enfance :

> Nous récitons nos prières au pied du lit.
> Nous honorons nos lares. A écouter nos coeurs,
> nous n'y entendons pas malice. [...]
> C'est notre dévotion la plus tendre,
> Gesù Bambino, Madonna Mamma, Papà (*ibid.*).

Ce qui entraîne aussitôt une vision caricaturale du pape sous son dôme, et le surgissement du sacré, par le manque même. Evoquant l'encens et les sacrifices antiques, quelque chose de l'ancienne force se manifeste, dans l'intensité de la perte :

> L'encens s'évanouit des lieux saints d'aujourd'hui,
> comme s'est dissipée plus avant
> l'odeur épaisse des bêtes sacrifiées (p. 57).

Nouvelles Panathénées, on ne sait plus à quelle religion appartient le cortège ; mais l'essentiel est que s'y fait entendre la parole, la « voix perdue » sans quoi ne pourrait chanter le poète :

> Dans les voix qui se répondent, se retrouvent,
> nous reconnaissons la voix perdue,
> nous recouvrons notre parole (*ibid.*).

[25] André Frénaud, *La Sorcière de Rome,* Poésie / Gallimard 1984, p. 56.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Difficile dialectique du poète moderne, comme Jabès ou Celan fasciné par une tradition religieuse dans laquelle identitairement il s'inscrit, sans pour autant y croire, et où pourtant, de l'abîme du néant il quête, sinon un illusoire espoir, du moins un frémissement de lumière et de vie. Frénaud n'est point juif, mais il a connu la vie des camps et la logique de renaissance qui s'en est suivi. Sil se veut volontiers naïf, du côté des petits enfants et des simples et par là accédant plus facilement à la piété, il n'en est pas moins lui aussi savant, fasciné par les trésors accumulés de la parole. Mais l'essentiel chez lui est la dévotion, dépassant toutes les religions auxquelles il ne croit pas :

> J'entrai dans le sanctuaire et c'était une auberge […][26].

Quel plus beau poème que celui-ci, dédié à Ubac ? La fin du texte en donne la clef, puisqu'il est daté des Saintes-Maries-de-la-mer dont on reconnaît l'église austère et obscure. Cependant tout au long va se poursuivre le jeu subtil impulsé par le titre et l'incipit, l'hésitation entre l'église et le sanctuaire, dans le chiasme initial : « L'auberge dans le sanctuaire » / « J'entrai dans le sanctuaire et c'était une auberge ». L'église est paradoxalement sanctifiée par l'analogie profane, et inversement, par laquelle elle retrouve une force usée par la banalité du culte. Mystère de la pénombre et énigme du lieu, que nous restitue le poète. L'église a de l'auberge la magie, aux bonnes poutres et aux bancs, il ne manque que les tables, où Frénaud aime à s'asseoir (p. 104).

Il s'agit moins d'une réminiscence rimbaldienne – le texte est trop grave – que d'une méditation dans la filiation de Hölderlin, sur le pain et le vin : le sanctuaire est une halte dans l'errance que par sa forme même – la nef – il rappelle : « Et *je voyais* derrière la porte les formes des barques qui nous avaient amenés » (p. 103) ; « ... la nef continuait de m'emporter dans une immobilité rayonnante et coite, dans une grande vibration solennelle ... » (p. 104). Dehors et dedans s'échangent, à la voûte nocturne répond celle de l'édifice qui se fait lui-même chemin, parcours initiatique dans les ténèbres qui se découvrent à la fois restreintes et immenses : « [...] pour nous accueillir et nous accompagner à l'intérieur d'un grand berceau jusque

[26] André Frénaud, « L'auberge dans le sanctuaire », *Il n'y a pas de paradis*, *op.cit.*, p.103.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

vers un lieu obscur où le secret se tenait pour être éternellement gardé » (p. 103).

L'église-auberge est hospitalière, par l'absence est suggérée la présence ineffable de la Cène : « Et c'est là-dessous que se trouvait la crypte la plus épaissement garnie par l'ombre, mais ce n'était pas la resserre d'où viendraient les vins et les mets attendus » (p. 103). Maternelle elle nous prend d'abord la main, nous conduit dans la nuit de plus en plus dense afin que nous n'ayons pas peur. Tout entier est le don, et ainsi accueillis en nous-mêmes nous retrouverons la possibilité de devenir lumière, par delà les ténèbres de la souffrance et de l'épreuve : « Nous ne portons pas de présents. Nous n'aurons rien à acquitter. C'est nous, notre richesse et notre château fort. Nos blessures se sont mises à brûler comme des lampes et nous ont revêtus de manteaux de couleur » (p. 104).

Tel est ce que délivre le sanctuaire, dans un harmonieux échange : « La rumeur dont nous cherchions l'origine depuis le départ, voici qu'il nous arrive d'en surprendre un écho qui nous comble... » (p. 104). Le lieu vit des pèlerins, qui après s'être restaurés – avoir en son sein récupéré des forces – doivent repartir pour que demeure intact le foyer sacré. On ne s'attarde pas dans une auberge, c'est une halte sur le chemin, l'un dépendant de l'autre : « C'est notre exténuation qui confirme son élan, c'est notre élan, notre sursaut devant les défis, l'assurance que nous poursuivrons jusqu'au bout à travers les dangers » (p. 104).

3 – VERS L'ABSTRACTION MÉTAPHYSIQUE

Le catholicisme, par la grâce de l'incarnation et sa puissance temporelle, autorise le va-et-vient fécond avec le paganisme (ceci n'est pas le fait du seul Frénaud, mais correspond à une réalité historique, comme le prouve l'existence dans le site célébré par Jaccottet d'une Notre-Dame des Nymphes, merveille de syncrétisme). Il n'en sera pas de même avec la pure transcendance à laquelle se réfère Jabès comme modèle de parole, et le néo-platonisme qui inspire Bonnefoy, même si ce dernier est désespérément en quête de « vrai lieu ». Si dans une perspective païenne l'être et le paraître ne font qu'un au sens où l'entend Heidegger[27], rien de tel dans une logique

[27] « Ce n'est que dans la sophistique et chez Platon que l'apparence est déclarée trompeuse et, comme telle, abaissée. Du même coup l'être est élevé comme *idea*, en un lieu suprasensible. La cassure, *chorismos*, est marquée entre l'étant purement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

juive ou platonicienne : un divorce alors s'installe entre le haut et le bas, le divin et le profane, et le lieu sera à la limite nié, en tout cas permettra beaucoup plus difficilement le passage entre les deux domaines. Pour le paganisme le sacré est de ce monde, même s'il ouvre sur l'ailleurs ; judaïsme et platonisme tendent au contraire à refuser le terrestre comme une fausse idole qu'il conviendra de dépouiller au maximum.

La position de Jabès est particulièrement ambiguë : s'il ne cesse de parler de Dieu (avec majuscule), c'est parce qu'il entend par là la parole. Et pourtant c'est le nom de Dieu qu'il emploie, et ce choix ne saurait être négligeable. Dans son entretien avec Marcel Cohen, il s'explique : « 'Dieu', métaphore du vide ; 'juif' tourment de Dieu, du vide »[28]. Ne croyant pas en Dieu au sens de créateur, Jabès n'en est pas moins inspiré par le vertige infini du questionnement et relève ainsi d'une sorte de mystique du manque : « La rupture est d'abord le fait de Dieu qui s'est voulu absent, qui s'est tu. Retrouver la parole divine, c'est passer par cette rupture » (p.89).

Pour Jabès, la figure emblématique du judaïsme est Moïse, celui qui dans le désert a gravi la montagne – le haut lieu – pour recueillir la parole de Dieu sans le voir : « Qu'annonce Moïse en descendant du Sinaï ? Que Dieu est invisible et que sa parole est le seul lien possible avec lui » (p. 108). Dans le désert seulement peut résonner la parole, là est son lieu, loin du tumulte et des apparences vaines : « Parler, c'est d'abord s'appuyer sur une métaphore du désert, c'est occuper une blancheur, un espace de poussière et de cendre, où la parole victorieuse s'offre dans une nudité affranchie » (p. 101).

Dès le départ, pour des raisons en partie seulement anecdotiques, la parole est pour le poète liée à l'absence, différence révélée lors de la mort de sa soeur mais qui en fait est la marque de son identité juive, blessure irréductible d'Auschwitz. A propos du *Livre des questions*, le poète remarque : « Le ton biblique de certains passages, ces voix de rabbins qui apparaissent et disparaissent, viennent eux-mêmes du plus lointain. La voix de ma soeur sur son lit de mort est peut-être en partie responsable de la gravité qui, pour moi,

---

apparent ici-bas, et l'être réel quelque part là-haut ; c'est dans cet intervalle que s'installera plus tard la théorie du christianisme, qui en même temps, selon un changement de perspective, interprétera l'inférieur comme le créé, et le supérieur comme le Créateur [...]» (Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique,* trad. Gilbert Kahn, Tel Gallimard 1987, p. 114).

[28]Edmond Jabès, *Du désert au livre, op. cit.*, p. 87. Dans le développement qui suit, nous renverrons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

s'attache à la parole ; du caractère de déchirure qu'elle revêt à mes yeux » (p. 25).

Jabès s'inscrit dans la tradition rabbinique et par là retrouve son lieu, qui est le livre. Ainsi peut s'entendre la formule selon laquelle « Dieu est le lieu – comme le livre » (p. 35). *Le livre des questions*, infini dialogue de rabbins imaginaires, conformément à la parole biblique est composé de sept livres ; « Tout livre est scellé. Pour lire le livre, il faut d'abord avoir brisé le sceau, sept fois le sceau » (p. 82). Surtout, étant d'abord lecteur, l'écrivain est lui-même rabbin, « à la fois créateur et commentateur de [sa] propre oeuvre » (p. 74). Pour Jabès, un écrivain « ne raconte pas : il est raconté », et sa tâche consiste à déchiffrer, comme le suggère la symbolique du point.

« Dieu, « pour se révéler, se manifesta par un point » » (p. 83). Or ce point, qui manifeste « la visibilité du manque » (*ibid.*), est en même temps le tout, ce à partir de quoi tout commence – l'écriture. C'est parce qu'il n'y a rien que nous écrivons, que la page peut se couvrir de signes. Le point joue un rôle essentiel en hébreu : sans lui, qui représente la voyelle, le mot est latent, n'existe pas pleinement (p. 118). L'écrivain est l'interprète qui inscrit le point : « Poser sa plume sur une page blanche c'est, invariablement, marquer l'espace d'un point » (p. 83). Rôle à la fois des plus modestes et des plus ambitieux puisque, ce faisant, l'homme invente Dieu : « Le juif est au centre de ce paradoxe vertigineux : en inventant Dieu, il s'est inventé lui-même » (p. 88). « Juif et écrivain », non pas « écrivain juif » pétri de certitudes, Jabès est donc bien fidèle à l'inlassable curiosité talmudique : « liberté qui [lui] est donnée d'interroger le judaïsme sans cesser d'être juif » (p. 89).

Cependant il nous paraît abusif d'enfermer Jabès dans l'unique tradition juive, même s'il en relève largement, surtout dans les commentaires qu'il fait de ses livres; tout autant est-il redevable, nous semble-t-il, de la pensée mallarméenne, qui fait dire à ce poète dans l'extraordinaire « Coup de dés » que

RIEN

N'AURA EU LIEU

QUE LE LIEU[29]

[29]Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés », *O.C.*, La Pléiade 1974, p. 474-475.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

sentence énigmatique qui fait du lieu un équivalent du livre ou de la parole, mais qui toutefois emploie bien le terme, par conséquent nécessaire. Le lieu est mystère, le mystère même de la Parole – épiphanie ? Il est vrai que chez Mallarmé l'équivalence se justifie en partie par l'importance de la disposition des mots sur la page.

Peut-être Jabès, pourtant lui aussi obscur, nous éclairera-t-il quelque peu sur ce point. Ecoutons-le dans le *Livre des Ressemblances* théoriser sur le lieu. Il écrit tout d'abord, semblant signifier que le lieu échappe mais en fait existe, qu'

> Il n'y a pas de lieu qui ne soit reflet d'un autre lieu ; c'est ce lieu reflété qu'il importe de découvrir. Il est le lieu dans le lieu.
> J'écris dans la dépendance de ce lieu[30].

Ce lieu serait la terre ou plutôt la parole promise, le Dieu, tout en sachant que Jabès n'est pas plus sioniste que croyant. Ensuite vient une méditation au départ plus concrète, qui associe ultérieurement le ou les lieux au livre :

> Si j'écris : « Le ciel est ici », sur un mur d'usine ou de métro, quel sens prendrait cette phrase ?
> Y aurait-il un lieu pour chaque phrase et le livre, serait-il la somme de tous ces lieux (*ibid.*) ?

Dans le paragraphe suivant, le livre, si caractéristique du peuple juif, symbolise la perte du lieu, dit le néant; mais tout aussitôt surgit l'objection car, comme chez Mallarmé, même si la parole est difficile, brisée, il y a – quelque chose et non pas rien. Donc, du lieu :

> Le livre est, peut-être, la perte de tout lieu ; le non-lieu du lieu perdu.
> Un non-lieu comme une non-origine, un non-présent, un non-savoir, un vide, un blanc.
>
> ...mais, alors, les constellations, la lune, le soleil; mais, alors, les mots ?
> Rien ne les retient. *Ils sont*, *d'eux-mêmes*, *retenus*.
>
> Ce qui nous retient est écriture du lieu (*ibid.*).

Fils du désert, Jabès préfère la parole nue de la psalmodie juive aux ornements de l'oeuvre d'art qui caractérisent le

[30]Edmond Jabès, « Le lieu. *Lieu, non-lieu, autre lieu* », *Le Livre des ressemblances II. Le soupçon Le désert*, Gallimard 1978, p. 71.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

christianisme : le chant est, en somme, devenu une oeuvre d'art qui s'élève vers Dieu, alors qu'« à la synagogue ce sont les mots mêmes du texte sacré, immuable, qui font entendre leur chant, qui ne donne rien d'autre à entendre, à voir que le mot, l'infini de la lettre » (p. 91). La réflexion de Bonnefoy se développe dans un sens radicalement opposé, partant d'une méditation sur le culte de l'image et allant, certes dans le cadre d'une pensée complexe et dialectique, jusqu'à comprendre ce pape qui, « au bord du désastre dans ses guerres, et n'ayant d'alliance possible qu'avec un empereur iconoclaste, a choisi de lutter contre lui aussi, pour sauver la foi dans une sorte de tout ou rien »[31].

Comme Jaccottet, Bonnefoy se méfie des images, ce d'autant plus qu'il est passé par le surréalisme, et qu'il accuse l'image surréaliste de « brouiller la figure de notre lieu »[32]. Pourtant sa fascination est première, ce qui explique sans doute son compagnonnage avec Breton, et l'amènera à élaborer une théorie permettant de concilier à la fois son refus et son besoin de l'image. Tel était du moins le propos initial de *L'Arrière-pays,* préoccupation logique pour une collection fondée sur la confrontation d'un texte et des images. *L'Arrière-pays* date de 1972 et son commentaire, dans lequel Bonnefoy explique l'écart entre le projet et sa réalisation, suit aussitôt, sous la forme d'un entretien avec Bernard Falciola[33].

Parlant des iconoclastes, d'emblée Bonnefoy pose le problème de l'image comme métaphysique : « Les images sont-elles donc du côté de Dieu, malgré tout ? » (p. 13). L'image lui paraît séduisante et perfide comme le serpent dans le paysage de Nicolas Poussin qu'il évoque à plusieurs reprises. Le monde semble somptueux mais en réalité le malheur menace :

> Il y a du cauchemar dans le plus beau rêve, et précisément parce qu'il est beau de cette façon oublieuse : comme dans *Le paysage au serpent*, de Poussin, […] où on peut certes chérir ces grands horizons qui apaisent, ces constructions magnifiques, là-bas, sous les nuées paisibles de l'été qui n'a pas de fin ; mais on ne doit pas ignorer qu'un drame s'y joue, au centre même, cette attaque de l'homme par le monstre qui matérialise l'angoisse qu'accumule tant de beauté (p. 33).

---

[31] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France 1990, p. 13.

[32] *Ibid*., « Entretien avec John E. Jackson », p. 83.

[33] *Ibid*., p. 11-53. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le mouvement premier consiste à être attiré par le rêve et la beauté, quitte à transcender ce monde et ses laideurs pour donner à en apercevoir un autre, plus somptueux, l'arrière-pays qui hante le poète. Telle a été la tentation initiale de Rimbaud, qui pourtant a su redescendre des hauteurs splendides de l'imaginaire pour étreindre le monde. En cela consiste sans doute la tâche du poète, par-delà l'image, que de révéler la splendeur de ce séjour : « Il a découvert une beauté de l'exister qui vaut plus à ses yeux que la beauté de l'imaginaire, désormais; et si écrire c'est se vouer à cette dernière, eh bien, dit [Rimbaud], que l'on renonce à écrire, la splendeur n'en sera que plus accessible » (p. 31).

Pour mieux comprendre Bonnefoy, il convient de se reporter à Plotin, dont la pensée est toutefois des plus complexes. Pour ce faire, nous nous aiderons de Bréhier, traducteur et surtout commentateur du grand philosophe. Tout d'abord, remarquons le lien établi avec la religion juive, qui nous permet d'associer Jabès à Bonnefoy : « La transcendance à la mode juive, celle d'un dieu personnel, se mêle presque inextricablement dans sa pensée avec la transcendance platonicienne, celle de l'Un qui mesure toute chose »[34]. Qu'est-ce que l'Un, dont parle tant Bonnefoy? Situé au sommet de la pyramide des êtres, « l'Un, étant parfait, surabonde; et cette surabondance produit une chose différente de lui. La chose engendrée se retourne vers lui; elle est fécondée; et, en tournant son regard sur elle-même, elle devient Intelligence; son arrêt, par rapport à l'Un, la produit comme être; et son regard tourné vers elle-même comme Intelligence. Et puisqu'elle s'est arrêtée pour se regarder elle-même, elle devient à la fois Intelligence et Etre »[35]. Surtout, et là se situe la différence fondamentale avec la pensée juive, il y a continuité entre la transcendance et l'immanence : « L'être qui vient de l'Un ne se sépare pas de lui, bien qu'il ne soit pas identique à lui »[36]. Et l'Un est donc le simple, comme l'a bien compris Michèle Finck dans son livre : « Il faut contracter sa pensée jusqu'à l'Un véritable, étranger à toute multiplicité, l'Un qui a toute simplicité et qui est réellement simple »[37].

Cependant ce qui est le plus séduisant chez Bréhier, et le plus important par rapport à Bonnefoy, se trouve sans doute dans

---

[34]Emile Bréhier, *La Philosophie de Plotin*, Boivin et Cie, 1928, p. 139.

[35]Plotin, cité par Bréhier, p. 141, *Ennéades*, V, 2.

[36]Plotin, *ibid.,* p. 164, *Ennéades,* V, 3, 12.

[37]Plotin, *ibid*., p. 174, *Ennéades* V,3,16.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'introduction de son essai, très lyrique : « Car c'est trop peu dire que Plotin a le sentiment du monde intelligible : c'est plutôt chez lui sensualité : contact, chatoiement des lumières, transparence, saveur, odeur, ce monde garde en lui tout ce qu'il peut y avoir de plus raffiné, de plus pur et de plus subtil dans nos sensations » (Bréhier, p. XI-XII). Et de fait Plotin s'oppose à Platon, pour qui la géométrie était une étape nécessaire : « [...] les seuls mots qui conviennent pour exprimer notre contemplation de l'intelligible, ce sont ceux qui désignent l'impression sensible, et non pas ceux qui se rapportent à la pensée logique » (Bréhier, p. XII).

Ce que nous dit Bréhier de Plotin pourrait bien être finalement une définition de la poésie du lieu, en ce qu'elle a de mystique et de contemplatif :

> Le merveilleux est donc pour Plotin en tout et partout dans les choses sensibles; seule l'accoutumance nous empêche de le voir, comme le spectacle constant du ciel étoilé fait que nous n'en admirons plus la beauté. Toute la physique de Plotin consiste à lutter contre l'habitude, à réveiller le sens assoupi du merveilleux. Partout elle montre les affinités internes, dues à l'action de l'âme, cachées sous les apparences.
>
> Or, le monde intelligible est précisément cette face intérieure des choses, dont la connaissance paraît être, bien plutôt qu'une abstraction, une sorte d'approfondissement de la sensation (Bréhier, p. XVI).

Pour Bonnefoy, il faut peut-être moins se défier du trop beau que faire confiance au simple : reconnaître notre finitude – la mort présente dans le paysage. Mouvement d'abord négatif, de l'ordre de la perte, mais l'angoisse surmontée surgira le positif : « Quel est le grand moyen de la poésie ? Pas même le stoïcisme, qui n'est que le refoulement, et non la dispersion, des mirages, mais, simplement, la confiance, un maximum de confiance » (p. 33)[38]. Cette confiance affecte tout particulièrement le langage. Il ne s'agit pas de vouloir dominer, comme par l'image on reconstruisait le monde, mais d'accueillir, et grâce à notre humanité enfin acceptée se révélera l'infini de la parole, dans sa force originaire : « Le vrai commencement de la poésie, c'est quand ce n'est plus une langue qui décide de l'écriture, une langue arrêtée, dogmatisée, et qui laisse agir ses structures propres ; mais quand s'affirme au travers de celles-ci, relativisées, littéralement démystifiées, une force en nous plus ancienne que toute langue ; une force, notre origine, que j'aime appeler la parole » (p. 33-34).

[38]Nous revenons à l'« Entretien avec John E.Jackson ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Cependant peut-on parvenir à une telle fin, qui est elle-même un rêve ? Il faut surtout y tendre, s'efforcer, à la vérité ménager des ouvertures pour que le vrai monde soit au moins entrevu. « Je n'ai rien pu qu'ébaucher », reconnaît Bonnefoy p. 37. Il y a donc échec, qui toutefois fait signe – ce qui le sauve : « ce qui arme, pour continuer à chercher, et peut même valoir pour d'autres... » (p. 38). Importante en effet est pour Bonnefoy l'idée de partage, le songe étant alors un peu moins erroné. Leçon modeste, la présence n'est sans doute qu'approchée, mais si elle l'est à plusieurs – le poète et ses lecteurs – renaît l'espoir : « Au fond, le but de la poésie, son but pratique disons, celui qui se veut plus modestement à la mesure du siècle, c'est peut-être moins le coup de force direct contre la vie en image, l'accès bouleversant à l'éveil sous le signe de la présence absolue, que le rapprochement d'êtres chacun mais à sa façon en chemin » (p. 36).

Surtout, l'unité doit se faire au sein même du monde, une cohérence ressurgissant de la fragmentation. Retrouvant une raison d'être, sans aucunement le déformer en sélectionnant ses plus beaux éléments, nous restituons au lieu une logique en reliant tout ce qui le constitue : « Il n'est de présence vraie que si la sympathie, qui est la connaissance de son acte, a pu passer comme un fil non seulement par quelques aspects qui se prêtent aux rêveries mais par toutes les dimensions de l'objet, du monde, les assumant, les réintégrant à une unité que je sens pour ma part que nous garantit la terre, en son évidence, la terre qui est la vie » (p. 82). Paradoxalement, remarque encore Bonnefoy dans son entretien avec Jackson en 1980, « il n'est de totalité que la reconnaissance réciproque des parties, laquelle est limitation, par essence : mais qui nous vaut ainsi, dans l'assomption même de notre rien, d'accéder à l'universel. Et là est l'acte que je dirais religieux, là le sacré en puissance... » (*ibid.*).

Bonnefoy récuse le nihilisme nietzschéen, et pour lui Dieu est d'une certaine manière encore à naître (p. 46). Il n'adhère à aucune religion révélée, mais c'est ce mouvement vers l'avant qui lui permet d'écrire. Si l'espace du littéraire s'est aujourd'hui substitué au sacré, dans « la recherche sans fin d'une transcendance, mais celle-ci d'une forme particulière, celle dont le dieu est la Forme et l'épiphanie l'écriture » (p. 42), telle n'est pas toutefois la quête du poète, qui à plusieurs reprises récuse la vanité d'une écriture n'ayant d'autre fin qu'elle même. A l'ambition mallarméenne privilégiant le mot, il préfère « l'époque métaphysique » de Keats, Novalis, Nerval, où l'on croyait encore à l'âme (p. 60-61).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Pour Bonnefoy, l'enjeu artistique est clairement religieux ; « L'imagination a sa justification – ou la cherche – dans l'existence du mal, l'art est donc toujours bien, comme tel, une proposition religieuse » (p. 43). Le poète reconnaît qu'il y a en lui un gnostique qui aspire à l'infini et se sent en prison dans cet univers (p. 45) ; mais cette aporie est dépassée par l'espérance de faire advenir un sens. Et finalement il n'est pas que l'arrière-pays, ce monde aussi est beau que peut célébrer la parole, dans la magnificence de l'Incarnation :

> A la théologie négative, qui déjà dégage de nos encombres ce fait absolu, mystérieux, fondateur, qu'il y a de la lumière, ne renonçons pas à adjoindre la théologie positive, où se dessinerait un séjour. La poésie est aussi la théologie de la terre, la pensée qui fait de l'arbre un intercesseur, de la source une révélation symbolique (p. 47).

Sans doute marqué par le néo-platonisme Bonnefoy est-il plus que d'autres attiré par le symbole, qui tendrait à vider le lieu de sa substance ; mais il n'en est pas moins fondamentalement attaché à la beauté de cette terre, dans un frémissement d'absolu, et de la sorte représentatif de la difficile dialectique de la poésie du lieu, pour laquelle advient dans l'ici quelque chose de par-delà. Comme l'a montré Patrick Née dans son essai sur ce poète[39], toute son œuvre est orientée par la dialectique de l'*ici* et de *l'ailleurs*, l'ici faisant signe vers l'ailleurs. Ecoutons encore une fois la leçon du « Désert de Retz » : « Lieux sacrés, lieux saints, hauts lieux qui doivent parfois leur être à l'épiphanie d'un signe, mais qui n'en sont pas moins repérables, et actifs, comme un ici, par opposition à un *ailleurs*»[40]. Bonnefoy en vient même à dire que « le lieu est ainsi le débouché de l'esprit sur l'être ; ce qui attire et retient l'impression de réalité comme le paratonnerre appelle la foudre »[41]. Le lieu est donc bien passage, ouverture vers l'au-delà, sans que toutefois jamais il soit nié dans sa matérialité même.

On semble ainsi être dans le sublime, et pourtant Bonnefoy revient sur terre pour élaborer une intéressante histoire de « la pratique du lieu ». Tant que la société sera dominée par le sacré, le lieu sera accepté, institutionnalisé. Mais le bouleversement de la Révolution

---

[39] Patrick Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, PUF, Littératures modernes, 1999.

[40] Yves Bonnefoy, « Le Désert de Retz et l'expérience du lieu », *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 371.

[41] *Ibid.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

amènera le paysan à désirer « vivre autrement, pouvoir se déplacer, substituer à la contrainte du lieu l'autorité d'une loi de ce point de vue abstraite »[42]. C'en est fini du lien pouvoir / sacré ; à l'époque romantique, sa perception devient individuelle : « Le lieu n'est plus désormais [à l'époque des Lumières] qu'une pensée de l'artiste, il sera demain, chez les romantiques, une dimension de l'expérience intérieure, mûrie par l'individu, vécue dans la solitude ; il a cessé d'être une structure agissante dans la pratique sociale »[43].

Autre conséquence de ce bouleversement dans l'appréhension du lieu : le servage qui liait le *paysan* au *pays* est aboli, le lieu peut être librement élu. « [Le regard] achève de dissocier le sacré, le divin, de leur usurpation par le souverain, par les églises ; il fait du lieu, contrainte jadis subie, et dès la naissance, la conséquence désormais d'un choix libre, c'est-à-dire à présent capable d'aimer un chemin pour rien que lui-même, un ruisseau, un repli de colline sous de grands arbres, parce qu'ils sont la même nature, aussi variée qu'infiniment simple, qui veille dans les corps et dans les cœurs »[44]. Le lieu moderne est donc librement élu, et cependant il n'en demeure pas moins fondamentalement archaïque – force qui s'impose à nous.

[42] *Ibid*., p. 372.
[43] *Ibid*. p. 376.
[44] *Ibid*. p. 380.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE V : LIEU ET POLITIQUE

1 – LE LIEU EST-IL RÉACTIONNAIRE ?

Notre propos n'est pas de revenir une nouvelle fois sur l'affaire Heidegger, qui a déjà fait couler tant d'encre : la relation entre la vie et l'oeuvre du philosophe nous paraît trop complexe à envisager – nul, si brillant soit-il, à notre avis n'y est encore véritablement parvenu – et notre sujet concerne la poésie française. C'est donc la spécificité de ces écrivains du lieu que nous examinerons, sans dissimuler le fait que certains de ces poètes ont été attirés par Heidegger – nous songeons surtout à Frénaud et à René Char, hommes ayant payé leur tribut à la guerre et dialoguant en toute lucidité avec celui qui leur est toujours apparu comme un frère[1], mais

[1]Frénaud dans ses commentaires fait explicitement référence à Heidegger – ce poète a d'ailleurs reçu une formation philosophique – , et Char a été l'ami de Heidegger, que celui-ci avait tenu à rencontrer lors de son premier séjour en France en 1955 et avec qui il organisa à la fin des années Soixante les célèbres séminaires du Thor (voir à ce propos Martin Heidegger, « Les séminaires du Thor », *Questions IV*, Gallimard 1976, p. 196-306).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

aussi à Jaccottet qui confie à Gustave Roud sa découverte passionnée du philosophe[2].

Farias, auteur du fameux *Heidegger et le nazisme*[3], prétend que tout retour à la terre est forcément *völkisch* – suspect de national-populisme. Or lorsque Heidegger dit que son travail est du même ordre que celui du paysan, qui ne croirait entendre Frénaud citant Rimbaud à propos de la main à la plume et la main à charrue[4]? L'amitié de Heidegger avec la vieille femme souabe rappelle la complicité de Char avec ses compagnons du maquis, et plus tard, avec le braconnier qui sait lui, lire ses poèmes :

> J'ai mon critique. Il est braconnier. Quand j'ai quelque chose, je le lui lis, et on me fait bien rire quand on dit que je suis hermétique, parce que lui il comprend tout de suite, instantanément, et il me dit : « Ça, c'est vrai » ou bien « Il faudrait changer ce mot, et celui-là. »[5].

Char comme Heidegger, au langage apparemment si complexe, se disent héritiers de la tradition des gens de leur pays, par opposition à l'appauvrissant monde moderne :

> Dernièrement une vieille paysanne vint à mourir là-haut. Elle bavardait souvent volontiers avec moi, et dans ces occasions ressortait de vieilles histoires du village. Elle avait préservé, dans la langue puissante et imagée qui était la sienne, beaucoup de vieux mots et divers adages, qu'aujourd'hui la jeunesse du village ne comprend déjà plus et qui sont perdus pour la langue vivante[6].

De façon analogue les maquisards parlent une langue étrange que l'officier venu d'Afrique du Nord ne comprend pas – le « parler des images ». Or celui-ci est suscité par le lieu, c'est parce que ces

---

[2]Philippe Jaccottet à Gustave Roud, lettre du 5décembre 1952, *Jaccottet Gustave Roud. Correspondance 1942-1976*, Gallimard 2002, p. 208.

[3]Victor Farias, *Heidegger et le nazisme* [1987], Le Livre de Poche, Biblio essais, 1989.

[4]« Le travail philosophique ne se déroule pas comme l'occupation à part d'un original. Il a sa place au beau milieu du travail des paysans » (Heidegger, cité par Farias, p.224). Frénaud évoque Rimbaud à propos de Ubac, autre ardennais, dans *Ubac et les fondements de son art*, *op.cit.*, p. 53.

[5]« Visite à René Char ou l'explication d'un poète d'aujourd'hui » (entretien avec Jean Duché), *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1948.

[6]Heidegger, in Farias, *op.cit*., p. 226.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

êtres sont dans une intimité privilégiée avec le monde qu'ils s'expriment ainsi :

> Un officier, venu d'Afrique du Nord, s'étonne que mes « bougres de maquisards », comme il les appelle, s'expriment dans une langue dont le sens lui échappe, son oreille étant rebelle « au parler des images ». Je lui fais remarquer que l'argot n'est que pittoresque alors que la langue qui est ici en usage est due à l'émerveillement communiqué par les êtres et les choses dans l'intimité desquels nous vivons continuellement[7].

Pour Frénaud comme pour Char, la modernité est associée au mal, et le retour à la terre, bien loin d'être réactionnaire au sens droitier du terme, permet de ne pas oublier l'authentique, par opposition aux « utopies sanglantes du XXe siècle »[8], nazies mais aussi marxistes : « N'incitez pas les mots à faire une politique de masse. Le fond de cet océan dérisoire est pavé des cristaux de notre sang »[9].

A peu près tous les poètes du lieu se désolent de l'avènement de la technique, mais il est à cet égard un texte particulièrement intéressant, « Terre seconde », que Bonnefoy a écrit pour une exposition au château de Ratilly en 1976, et dans lequel, tout en déplorant l'appauvrissement du monde, il tente de s'adapter à son évolution et espère que la poésie pourra survivre.

Bonnefoy rêve d'abord de réunir une collection d'objets « venus de divers pays et de divers temps mais [...] d'un même esprit, je dirais presque d'un même sang, en ceci qu'ils auraient chacun, en leur condition première, répondu simplement à des besoins simples – à ceux que laisse seuls subsister l'expérience d'appartenir à la terre, de vivre selon ses rythmes, d'avoir pour être son être »[10]. Il n'ignore pas cependant le danger de la nostalgie, qui éloigne de la vérité, mais persiste à croire qu'il a existé et qu'il existe encore « un rapport à la fois de non-illusion et de plénitude » (p. 370). Toutefois craignant de sombrer à son tour dans le mensonge en ne mettant pas l'accent sur la catastrophe qui menace notre civilisation, il renonce à son projet et pense « qu'il convenait mieux à nos préoccupations d'aujourd'hui de

---

[7]René Char, *Feuillets d'Hypnos, O.C.*, *op. cit.*, p. 190.

[8]René Char, *Fenêtres dormantes et porte sur le toit, ibid.*, p. 579.

[9]*Ibid*., p. 579.

[10]Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, « Terre seconde », Mercure de France 1992, p. 369. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

chercher à savoir si la source, boueuse ou pas, est à portée de nos mains encore » (p. 371).

Il commence par évoquer un jeune critique qui dénonce la disparition du feu, de l'arbre, du nuage « – de ce qui assurait une intimité à la terre, une prescience de l'immédiat, [...] qui a disparu, ou va disparaître [...] de la plupart des vies dans la banlieue qui recouvre tout ». Aussi, la poésie « qui s'obstine à remémorer dans l'abstraction grandissante ces conditions nécessaires d'une existence fondée [...] est devenue malgré elle et comme à rebours de son intuition spécifique une sorte d'idéalisme. Elle désigne un lieu, en effet, mais introuvable, c'est une forme nouvelle de transcendance » (p. 372). Et Bonnefoy de constater amèrement « qu'un monde prend fin, sous nos yeux, qui nous paraît encore sans alternative possible » (p. 373).

La solution n'est pas le parc, ou la réserve, où l'« on ne rencontrera plus la terre [...] mais le mannequin de cire de l'arbre, des feuilles mortes, celui des merles qui sautent parmi les haies » (p. 373). Mais Bonnefoy, comme Réda à sa manière, espère le surgissement de l'Un dans la banlieue : « ...que l'on suive les routes de banlieue, le soir, dans le dédale des feux de croisement, au bord des villes de nulle part, et là, soudain, dans l'infini du ciment, cet arbre poussiéreux qui se dresse, à un carrefour, c'est dans son déchirement mais intacte, beauté absolue, pacifiante, toute la terre perdue » (p. 374). L'objection qui vient immédiatement à l'esprit est qu'il pourrait ne plus y avoir d'arbre : il y aura toujours l'aube, rétorque Bonnefoy, et des adolescents pour écouter « le raga ancien du jour qui se lève » (p. 374).

Surtout le poète rapproche la sagesse du bol paysan d'une certaine famille de créateurs, qui sauve l'image qui menace tellement notre monde : « J'aperçois [...] une lignée d'artistes dont il me paraît évident qu'ils ont essayé, inventeurs d'images comme ils étaient, et combien avertis de leur démesure, de guérir l'image pourtant, d'y dissoudre l'imaginaire, de ranimer dans ces médiations ce qu'on dirait l'origine, qui prend figure alors d'une sorte de sacré simple, diffus dans les grands aspects de ce que chacun peut vivre » (p. 379). Il n'y a plus de paysans, mais il demeure des poètes qui poursuivront leur travail. Aussi Bonnefoy peut-il conclure sur une formule d'espoir, qui donne son titre au texte :

> L'essentiel, m'a-t-il semblé, dans cette époque d'un doute qui est fondé, c'est de faire apparaître qu'il y a aussi des réponses. Et que la terre que l'on nous prend a même commencé là son existence seconde (p. 386).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Par nécessité fuyant les villes, les hommes des années Quarante ont redécouvert une vie rustique, et une sorte de bonheur qui y était associé. La « contre-terreur » – l'expression est de René Char dans *Feuillets d'Hypnos*[11] – va de pair avec l'amitié des simples, dont on a tout à gagner. Nul mépris alors du littérateur, mais le sentiment qu'il est à l'écoute, qu'il a tout à apprendre. Ainsi pourrait se comprendre l'expression d'Ecole de Rochefort, enseignant enseigné. Comme le dit Jean Bouhier en parlant de Cadou :

> [Celui-ci] avec une pureté de tout jeune homme exaltait la nature, la vie champêtre, l'atmosphère des villages dans la complicité des gens modestes, sans complications. Son métier d'instituteur le mettait en rapports quotidiens avec les paysans et les artisans dont il affectionnait la compagnie [...]. Il était campé dans la glèbe avec de gros sabots aux pieds et une lourde pèlerine sur le dos[12].

La nouveauté à partir de la fin des années Trente est la prolifération des revues de poésie en province. « *Les Cahiers du Sud*, fondés à Marseille par Jean Ballard en 1925 , avaient fait figure de précurseur. En 1937, Jean Digot lançait à Rodez *Les Feuillets de l'Ilot*, interrompus deux ans plus tard pour cause de mobilisation. En avril 1939, Max-Pol Fouchet faisait paraître *Fontaine* à Alger. Au mois d'octobre de la même année, Pierre Seghers fondait aux Armées *Poètes casqués 39,* qui allait devenir *Poésie 40* à son retour à Villeneuve-lès-Avignon. En mai 1941, Jean Bouhier lançait à Rochefort-sur-Loire les *Cahiers de Rochefort* et en juillet, René Tavernier fondait à Lyon *Confluences* »[13].

Pendant la guerre, la France était divisée en trois zones qui ne communiquaient guère, zone occupée, zone libre et Afrique du Nord, et cela explique la vitalité de ces revues, Paris n'étant plus le cœur fédérateur de la vie intellectuelle française. Le centre de l'école de Rochefort va être René-Guy Cadou, dont le trajet fulgurant – il meurt en 1951 à l'âge de trente-et-un ans – va contribuer à la légende. Le groupe se positionne contre l'autoritarisme d'un André Breton, sans qu'il y ait rejet total du surréalisme. Comme le dit Jean-Yves Debreuille dans l'article qu'il consacre à Cadou, il règne à Rochefort

---

[11] René Char, *O.C., op. cit.*., p. 209.

[12] *Les Poètes de l'Ecole de Rochefort,* Anthologie présentée par Jean Bouhier, Seghers 1983, p. 21.

[13] Jean-Yves Debreuille, article « Résistance (poètes de la) », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, PUF 2002.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

un « climat de tranquille indépendance, *moins opposé au surréalisme que latéral* » (nous soulignons)[14]. Les *Cahiers* s'ouvrent aux jeunes surréalistes de *La Main à plume* : « Ils s'étaient montrés, par la voix de l'un de leurs chefs de file, Noël Arnaud, sensibles à l'acceptation par Rochefort de l'héritage surréaliste [un des inspirateurs de l'Ecole de Rochefort, outre Max Jacob, était Pierre Reverdy, dont on connaît l'importance de la réflexion sur l'image pour les surréalistes], à son opposition à toutes les directives de retour à une poésie régulière [c'est l'époque des poèmes engagés d'Aragon et d'Eluard] comme aux mondanité parisiennes conciliantes à l'occupant »[15]. La fin de la guerre, ainsi que la mort de René-Guy Cadou en 1951, portèrent un coup rude au mouvement, qui néanmoins se poursuivit jusque vers 1960, année de la naissance de *Tel Quel.*

La campagne est vue comme un lieu d'égalité, où demeurent pour René Char d'anciens Communards – les Transparents qui se moquent des sédentaires attachés à leurs possessions[16] – ou les descendants de la République mythique de pêcheurs qui aurait existé sur les bords de la Sorgue et que Char évoque dans *Le Soleil des eaux*, révolutionnaires qui vont jusqu'à dynamiter l'usine empoisonneuse, symbole du capitalisme ennemi de leur démocratie. En ce temps-là, chacun était roi, c'est-à-dire souverainement libre, comme le noble Louis Curel : « Le visage du pain quotidien, son exigence directe, donnait à ces hommes des traits qui étaient bien, je crois, des traits d'hommes... »[17]

« Je crains que tu n'aies, avec Pétrarque, un peu trop idéalisé les choses », reproche l'esprit critique[18]. En réalité ce rêve d'enfance est moins passé que futur, sorte d'idéal que l'on oppose aux désillusions contemporaines. André Frénaud dans son entretien avec Bernard Pingaud l'explique fort bien : on a besoin de croire. Ces poètes pas un instant n'ont été tentés par le fascisme, évident ennemi – Frénaud comme Char ont été résistants, et le premier recueil reconnu de Jaccottet, *Requiem*, publié en 1947, est dédié aux jeunes morts du Vercors, peut-être le seul poème engagé suisse, remarque non sans

---

[14]Jean-Yves Debreuille, « Cadou René-Guy », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours, op. cit.*

[15]*Ibid.*

[16]René Char, « Les Transparents », *O.C.,* p. 295-302. Voir aussi à ce propos notre article dans la *R.H.L.F.* de janvier/février 1991, n°1, p. 3-18.

[17]René Char, « Pourquoi du *Soleil des eaux* », *ibid*., p. 1063.

[18]*Ibid*., p. 1056.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

humour l'auteur[19] – mais ont été déçus par l'espérance de 1917. Que les hommes soient libres et égaux, qu'ils puissent vivre ensemble dans une communauté heureuse, aux antipodes de l'esclavage nazi ou soviétique, tel est le songe doré qu'ils développent non sans quelque scepticisme, afin d'oublier la trop constante amertume : « ...Une telle vision qui s'est constituée à partir du meilleur de l'enfance, des éclats qui viennent de la poésie ou de graves rêveries devant certaines oeuvres de l'art, quand le monde à travers elles s'entrouvre, a depuis longtemps existé chez moi comme un arrière-fond utopique, nourricier, vrai. Et comme un recours... »[20]. Que quelque chose de cet ordre, aussi humain, ait pu voir le jour, voilà qui redonne courage, et la fraternité découverte au maquis ou dans le retour forcé à la campagne a permis de lutter aux heures les plus noires, de se dire que tout n'était pas perdu.

On n'est pas loin ici de Giono, dont on connaît les convergences avec les thèmes de la Révolution Nationale, et qui s'est laissé récupérer par Vichy. Mais Frénaud, Char[21], ou les poètes de Rochefort, n'ont jamais été de ce côté de la barrière. Il faut de surcroît souligner combien peut-être facile le glissement d'un bord à l'autre, comme en témoigne – dans le bon sens – l'exemple de l'Ecole d'Uriage : conçu pour former les cadres de Vichy, ce centre est devenu l'un des berceaux de la Résistance. Leur existence paramilitaire et collectiviste, proche de la nature, a préparé ces jeunes au Maquis[22]... A distance, leurs enthousiasmes semblent quelque peu naïfs, teintés de scoutisme, et pourtant rien de plus grave que les enjeux de leur combat. Il convient donc d'être beaucoup plus nuancé que Daniel Lindenberg, qui dans *Les Années souterraines* condamne un peu hâtivement la communauté et le mythe[23].

Née de l'expérience, la littérature du lieu s'est développée plutôt après la guerre, sans ambiguïté politique. On connaissait la phrase fameuse du Maréchal (« La terre, elle, ne ment pas ») et il

---

[19] *Remarques* (1990), post-face à *Requiem* (1946), Fata Morgana 1991, p. 36.

[20] André Frénaud, *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, Gallimard 1979, p. 92.

[21] Selon Laurent Greilsamer, dans son intéressante biographie, Char ira jusqu'à déposer une charge de dynamite devant la maison de Giono, en janvier 1943. Plus de peur que de mal, mais l'avertissement est clair (*L'Eclair au front. La vie de René Char*, *op.cit.*, p. 172).

[22] Voir à ce propos de Pierre Bitoun, *Les hommes d'Uriage*, La Découverte 1988.

[23] Daniel Lindenberg, *Les Années souterraines 1937-1947*, La Découverte. Textes à l'appui, 1990, p. 166.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

n'était pas question de s'y conformer. Cependant, comme le remarque Anne-Marie Thiesse dans son livre sur *Le Mouvement littéraire régionaliste*[24], le régionalisme, qui surgit en période de crise, peut être de droite avec Barrès, Pétain, mais aussi de gauche, à la manière du Larzac soixante-huitard. Ce qui est dit dans l'introduction page 11 pourrait s'appliquer à la poésie du lieu que nous envisageons :

> Le lent déclin de la France rurale suscite et entretient l'intérêt pour un monde qui se meurt et pour des modes de vie en déshérence. La nostalgie d'un passé proche, l'inquiétude engendrée par les ruptures de la modernité portent soudain le regard sur des valeurs, des cultures tenues jusque-là pour inférieures.

Mais tout de suite, si l'on en vient à une définition plus précise, apparaissent des différences. Si l'on reconnaît chez les poètes du lieu la multiplicité des régions de France, dans laquelle jamais ils ne s'enferment, en aucun cas l'approche n'est folklorisante. Ces écrivains ne recherchent pas le pittoresque, le stéréotype, dans la veine des idées reçues véhiculées par l'école primaire : ils font tout pour ne pas être confondus avec un régionalisme étroit et réactionnaire. Le lieu se veut universel, non réduit à une province, et dialogue avec l'origine, généralement grecque.

Ce qui fait l'opposition majeure entre régionalisme et écriture du lieu, c'est, outre la différence d'envergure – tous nos poètes sont à la vérité parisiens, publient depuis Paris – l'absence de référence à la patrie et à la race. Les régionalistes, hantés par les multiples défaites, sont obsédés par le déclin de la France. Ainsi peut-on lire en 1897 dans *Le Figaro* ce manifeste pré-vichyste : « Réveil de l'esprit national, culte de la terre et des héros, consécration des civiques énergies, voilà donc les sentiments qui constituent à la jeunesse contemporaine un caractère si singulier, si inattendu et formidable »[25].

Char détestait Mistral, sanctifié par Pétain, et si l'on examine précisément les premières pages de *La Colline inspirée* de Barrès, on voit bien que la confusion entre écrivains de droite et de gauche rapidement se dissipe[26]. Certes, selon le titre du chapitre initial, « il est des lieux où souffle l'esprit »; mais l'on remarque bientôt l'abondance

---

[24]Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre le Belle époque et la Libération*, PUF Ethnologies, 1991.

[25]Cité par Anne-Marie Thiesse, *ibid*., p. 19-20.

[26]Maurice Barrès, *La Colline inspirée*, Editions du Rocher, Monaco 1993. Nous renverrons dans le développement qui suit à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

des références religieuses (Lourdes, Les Saintes-Maries, la Sainte-Baume, Vézelay, le Mont Saint-Michel...) et nationalistes (Alise Sainte-Reine, archétype de la défaite, ou encore Domrémy, avec l'ambiguë Jeanne d'Arc). On retrouve la sacralisation et la dilatation caractéristiques du lieu : « Ce sont les temples du plein air. Ici nous éprouvons soudain le besoin de briser de chétives entraves pour nous épanouir à plus de lumière » (p. 10). Il est question des dieux, page 11, non sans un recours quelque peu suspect à Rosmertha et à Wotan (p. 18). Par ces points de l'espace se fait jour la révélation : « Illustres ou inconnus, oubliés ou à naître, de tels lieux nous entraînent, nous font admettre insensiblement un ordre de faits supérieurs à ceux où tourne d'ordinaire notre vie. Ils nous disposent à connaître un sens de l'existence plus secret que celui qui nous est familier [...] » (p. 11).

Cependant commence à s'opérer un dérapage moralisateur, qui ira se précisant : « Il semble que, chargées d'une mission spéciale, ces terres doivent intervenir, d'une manière irrégulière et selon les circonstances, pour former des êtres supérieurs et favoriser les hautes idées morales » (*ibid.*). Barrès évoque ensuite l'antique nation lorraine qui doit se redresser, la colline de Sion étant « comme une table de nos lois non écrites, comme un appel à la fidélité lorraine » (p. 12). « C'est comme un lambeau laissé sur notre sol par la plus vieille Lorraine » (*ibid.*). Le site incarne l'ordre, avec le château et la chapelle, « tous les deux faiseurs d'ordre » (p. 16), et l'on retrouve les trois fonctions dégagées par Dumézil : « La vieille conception du travail manuel, du sacrifice militaire et de la méditation divine » (p. 17).

Sion-Vaudémont est une « véritable scène de gloire où nous voyons comme en perspective, une longue suite de héros qui trouvent dans la pensée d'une alliance avec le ciel un principe d'action » (p. 18), héros participant « du puissant type lorrain, large d'épaules, haut de stature, épanoui de visage et de propos, bizarre, audacieux, qui fournit à toutes les armées d'Europe de si beaux hommes d'armes » (p. 34). On sent ici un désir de vengeance, contre la république centralisatrice qui s'est emparée des églises, et plus encore contre l'Allemagne si proche. L'énergie dégagée par le lieu est promesse d'action – la contemplation de la colline amène Léopold à « une pensée armée, agissante et conquérante » (p. 33) – , résurrection de la nation lorraine dont la soumission est récente (p. 36), et le héros est vu comme « le grand Austrasien, le dernier des ducs de Lorraine » (p. 37). Le conservatisme est patent lors de la mention de la « double

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

tradition, catholique et lorraine » (p. 21) et Léopold réunit en lui toutes les qualités puisqu'il est à la fois paysan, prêtre et homme d'action.

Sa tentative avortera, en 1912 déjà certaines valeurs paraissent sur le déclin, et Barrès n'est pas sans souligner l'anachronisme de la démarche de ses personnages : « Les Baillard eussent été invincibles s'ils s'étaient fait une idée du monde moderne. Ils l'ignoraient totalement » (p. 37). Ne peut-on pourtant comprendre ce livre comme un appel à un sursaut patriotique qui conduira à la Grande Guerre et à la reconquête de l'Alsace et de la Lorraine, et plus largement, comme les prémices de la Révolution Nationale, Pétain, on le sait, étant d'abord le vainqueur de Verdun ? Rien de tel chez les poètes du lieu, qui une fois le conflit terminé ne sont animés d'aucun ressentiment ou pulsion belliqueuse, et se contentent de célébrer, dans une nostalgie mêlée d'espérance, la lente disparition d'une civilisation multi-millénaire, que l'on ne peut empêcher, mais dont il est urgent de tirer les leçons : dernières paroles, comme d'un moribond, d'autant plus précieuses.

Il est enfin à remarquer, comme le fait Gérard Loiseaux dans son livre sur la collaboration, que curieusement « s'il existe une poésie de la Résistance, il n'y a jamais eu de poète collaborant »[27] : comme si la poésie ne pouvait être, selon la formule de René Char, que fondamentalement insurgée... Il convient toutefois de distinguer collaboration de pétainisme, et de noter avec Anne-Marie Thiesse que par nature le régionalisme, aux virtualités fascisantes, était artistiquement faible : le terme étant péjoratif, car il laisse supposer une qualité plus géographique, voire idéologique, que proprement littéraire. « Les justifications patriotiques et moralisantes font presque toujours partie des éloges adressés au régionalisme »[28], et il faut la compétence d'un Henri Pourrat pour déclarer : « Là où s'arrête le pittoresque, là commence le vrai régionalisme »[29]. Les poètes régionalistes sont tournés vers le passé, idéologiquement et formellement, alors que les écrivains du lieu, s'ils ont pris leurs distances avec l'avant-garde, ne l'ont jamais ignorée et ont inventé un nouveau langage, spécifique à leur objet.

Sans doute le moins revanchard d'entre tous – aucun ne l'est, mais lui aurait eu quelques raisons de le devenir – est-il André Dhôtel,

---

[27]Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Publications de la Sorbonne, 1984, p. 115.

[28]Anne-Marie Thiesse, *op.cit*., p. 105.

[29]Cité par Anne-Marie Thiesse, p. 142.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

originaire comme Barrès des frontières, de ces Ardennes tant de fois envahies. Sa maison a été détruite de fond en comble au cours des diverses guerres, mais peu lui importe, et même c'est très bien ainsi semble-t-il : « Ma maison natale a été détruite et reconstruite à deux reprises. Il est vrai qu'on a respecté le plan primitif et reproduit avec assez d'exactitude les deux hautes lucarnes qui existaient déjà avant 1870, bien avant que je fisse acte de présence »[30]. D'où le ton léger de l'auteur, qui se moque des archétypes du lieu et en particulier de l'enracinement.

Lorsqu'il revient dans son pays en décembre 1919, l'autochtone est d'abord incarné par un Annamite qui le guide dans la nuit où il s'oriente en toute sérénité (p. 8). La « souche familiale » est évoquée de manière dérisoire (p. 13), « monde tout à fait étranger et dont les vies m'apparaissaient plutôt dispersées et jetées à tous hasards comme ces cerceaux de robes à crinoline de ma grand-mère, éparpillées sur le parquet d'un grenier. [...] En fait *rien* d'ancien ne se maintenait dans un univers pas plus ardennais que champenois ou bourguignon, à part quelques traditions culinaires ou pâtissières » (p. 14). Dhôtel insiste sur le caractère universel de ses souvenirs (p. 15), et conclut avec humour, après avoir rappelé la complète destruction de la ville : « Donc pas possible en ce rappel de circonstances d'être ardennais pour deux sous, quoique j'y aie prétendu avec obstination, tout en refusant de me dire autunois au grand jamais » (p. 15).

C'est qu'en effet « les lieux qui [le] saisissent n'ont en réalité de rapport avec rien » (p. 87), espaces qui se découvrent et surtout pas hauts lieux célébrés par la mémoire collective. Ils n'ont « ni pittoresque, ni quoi que ce soit de remarquable », et c'est justement ce vide qui fait leur qualité, possibilité de rencontrer : « Si ces lieux demeurent vides ils vous rappellent peut-être que la grande affaire c'est de *rencontrer* sans tellement savoir de qui il s'agit en de tels lieux » (p. 89). Et il ne convient pas alors de faire appel à la grandiloquence poétique ou au divin, mais plutôt tout simplement de s'attarder, de regarder, naïvement : « Pour apprendre sans doute qu'on n'est qu'un passant très ignorant du monde, et que néanmoins le monde inconnu est là sous vos yeux, autour de vous, l'inaccessible qui existe avec toute la force des végétations et de la lumière » (p. 90).

[30] André Dhôtel, *Retour*, Le Temps qu'il fait, Cognac 1990, p. 86. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dans la mesure où la pensée de Heidegger a été très importante pour les poètes du lieu, il nous faut ultimement revenir sur ce que le philosophe entend par la notion de patrie. Rien ne saurait effacer les affirmations par trop claires du Discours du Rectorat, où c'est bien du peuple allemand dans sa dimension historiale qu'il s'agit[31]. Heidegger se réfère à la terre et au sang (p. 24-25), et le corps enseignant a fonction de *Führer* (p. 26-27). Il faut trier les meilleurs pour qu'ils se mettent en marche à la lumière de ces guides (*ibid*.). Les étudiants ont trois obligations, celle du travail, du service militaire et du savoir, la jeunesse devant aider le peuple à être un peuple selon l'esprit (p. 30-31).

Résonnent alors étrangement les propos sur la patrie hölderlinienne, tenus par exemple en 1943, même si Heidegger, tout en conservant sa carte du parti nazi, a pris ses distances par rapport aux autorités : n'est-on pas allé jusqu'à le traiter d'« allemand talmudiste » à cause de son apologie du questionnement[32]? Il se justifie de ses écrits antérieurs en 1946 dans la *Lettre sur l'humanisme*, adressée à Jean Beaufret et destinée plus particulièrement à la France (« l'affaire Heidegger » avait déjà commencé et le philosophe avait été interdit d'enseignement dans son université) : « Le mot [de patrie] est ici [dans le commentaire sur Hölderlin] pensé en un sens essentiel, non point patriotique, ni nationaliste, mais sur le plan de l'Être. [...] En fait, Hölderlin, lorsqu'il chante le 'retour à la patrie' ['Heimkunft', titre de l'élégie] a souci de faire accéder ses 'compatriotes' ['Landesleute' : gens du pays ; le mot allemand n'est pas exactement le même] à leur essence »[33]. Et Heidegger d'élargir à l'universel la notion de germanité : « La réalité allemande [das '*Deutsche*' : l'allémanité] n'est pas dite au monde pour qu'en l'essence allemande le monde trouve sa guérison ; elle est dite aux Allemands pour qu'en vertu du destin qui les lie aux autres peuples ils deviennent avec eux participants à l'histoire du monde » (p. 99).

---

[31]Martin Heidegger, *L'Auto-affirmation de l'université allemande*, trad. G. Granel, TER bilingue, 1987, p. 10-11. Dans le développement qui suit, nous nous référerons à cette édition.

[32]D'après Victor Farias, *Heidegger et le nazisme*, *op.cit*., p. 213 et 215.

[33]Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, éd. bilingue, trad. Roger Munier, Aubier/Philosophie de l'esprit, 1989, p. 97. Dans le développement qui suit, nous nous référerons à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Toutefois, s'il dénonce le nationalisme, Heidegger n'en récuse pas moins l'internationalisme, qui d'après lui n'est pas le contraire du premier mais plutôt son élargissement : « Tout nationalisme est, sur le plan métaphysique, un anthropologisme et comme tel un subjectivisme. Le nationalisme n'est pas surmonté par le pur internationalisme, mais seulement élargi et érigé en système » (p. 107). Ce qu'il faut avant tout, c'est envisager sa relation à l'Être, ne pas penser l'homme en premier – tel serait le « mauvais » humanisme hérité de l'Antiquité, repris par le christianisme et plus récemment par Sartre – mais partir de là où l'on est et se rappeler que l'Être est langage : « L'homme n'est pas le maître de l'étant. L'homme est le berger de l'Être. Dans ce 'moins', l'homme ne perd rien, il gagne au contraire, en parvenant à la vérité de l'Être. Il gagne l'essentielle pauvreté du berger dont la vérité repose en ceci : être appelé par l'Être lui-même à la sauvegarde de sa vérité » (p. 109).

Telle est la loi première qui, si elle est respectée, permet de dépasser l'éthique – qui serait nécessairement centrée sur l'homme – sans pour autant sombrer dans la barbarie, au contraire se faisant une plus haute idée de l'homme : « En ce sens, la pensée qui s'exprime dans *Sein und Zeit* est contre l'humanisme. Mais cette opposition ne signifie pas qu'une telle pensée s'oriente à l'opposé de l'humain, plaide pour l'inhumain, défende la barbarie et rabaisse la dignité de l'homme. Si l'on pense contre l'humanisme, c'est parce que l'humanisme ne situe pas assez haut l'humanitas de l'homme » (p. 75).

2 – LA QUESTION DE L'ENGAGEMENT

Nous nous sommes interrogés sur le lieu en tant qu'il faisait référence à la collectivité paysanne. Or le lieu est peut-être le plus moderne lorsqu'il se présente, chez Jaccottet ou Du Bouchet, comme un « paysage avec figures absentes », dans un complet effacement de l'homme devant le monde, à l'exception de l'instance d'énonciation. On reconnaît là l'ambition du Nouveau Roman, même s'il s'agit alors plutôt d'un environnement urbain envahi par « les choses », tandis que les poètes sont à la recherche d'un lieu vierge et originaire. Serait accomplie la coupure entre l'artiste et le peuple, et l'univers sensible constituerait la seule présence, dans une révélation d'une force à peine soutenable. Retour amont, pour y accéder l'auteur devrait se détourner de la civilisation de manière radicale, et se livrer à ce que Heidegger

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

appelle l'ek-stase, allant encore plus loin dans l'anti-humanisme que tous ses prédécesseurs.

Ceci n'est pas sans poser le problème du rapport à l'humain : celui-ci est-il totalement nié ? et au politique, en tant que monde de la *polis*, de la cité. Dans un entretien avec Michel Bory, Jaccottet précise que dans la vie il n'est pas si sauvage que cela, et surtout que sa parole est *adressée* : la poésie du lieu, par opposition à l'écriture avant-gardiste de *Tel Quel,* étant marquée par un certain classicisme, respectant les règles de la communication. La difficulté n'est pas dans la forme, mais le sujet, qui contredit violemment les préoccupations ordinaires et futiles du monde contemporain : « Il s'est avéré que, chose étrange, dans ces paysages j'ai trouvé des interrogations qui se sont posées à moi, auxquelles je ne pouvais pas me dérober et qui se sont presque confondues avec les interrogations mêmes du travail poétique et de la poésie, et qui m'ont empli tout entier. [...] Il me semble que si ces livres ou quelques pages de ces livres sont réussies, elles parlent aux autres hommes et non pas du tout aux arbres et aux choses, enfin je l'espère »[34].

Quant à André du Bouchet, pourtant encore plus extrême dans sa recherche, il n'hésite pas à publier un texte intitulé « La disparition » – de lui-même, de l'humain – dans un numéro de *Lignes* consacré à « Poésie et politique », alors que cette revue est très marquée politiquement. C'est donc qu'il faut distinguer l'homme de ce qu'il écrit : Du Bouchet n'ignore pas l'envahissante actualité – Jaccottet avoue regarder la télévision[35] – ; il nous accorde la grâce d'un instant entrevoir quelque chose de plus haut, à ses yeux essentiel, et malheureusement de plus en plus dérobé. « Le poème, aujourd'hui, pour ainsi dire personne n'est en droit d'en entendre l'écho, d'en mesurer la vertu, d'en évaluer la force de soutènement », écrit Daniel Dobbels commentant le poème de Du Bouchet. « Personne du plus grand nombre. Personne de ce peuple qu'il s'agit – depuis peu – de réellement défigurer, de rendre généralement aphone et aphasique »[36].

Est-ce que, selon le mot de Jacques Rancière, « Le poète appartient à la politique comme celui qui n'y appartient pas, qui en

---

[34]Philippe Jaccottet, « Entretien avec Michel Bory », juin 1978, in Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet*, Payot Lausanne 1989, p. 107. Ceci est encore plus net dans *La Semaison III* (*Carnets 1995-1998,* Gallimard 2001).

[35]*Ibid*., p. 111. Dans *La Semaison III*, on le voit regarder des reportages télévisés…

[36]Daniel Dobbels, « Manque un mot », *Lignes* n°16, Hazan, juin 1992, p.14..

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

ignore les usages et en disperse les mots »[37] ? Depuis la guerre, le politique peut-il encore se dire en poésie ? Il semble que non, si l'on considère le grand vide à propos de 68 et même de la guerre d'Algérie. Dans ses carnets, Tortel commence par noter un poème, directement suscité par l'actualité : la grève dans l'usine voisine. Mais un peu plus tard il hésite et en vient à le rejeter, comme si la courte durée ne pouvait s'imposer dans l'éternité de l'écriture :

> Le poème écrit en mai, et que j'ai titré *Mai 68*, m'était, sur le moment, paru nécessaire. A présent, il me pose des questions d'ordre humain (et d'ordre poétique : l'écriture en est douteuse) qui me font hésiter. Je ne sais pas s'il faut le conserver, le laisser à sa place. Mais il n'est pas fini et je ne crois pas qu'il puisse l'être[38].

D'une certaine manière au fond des campagnes il ne s'est rien passé, Tortel aussi témoigne d'un aspect de la vérité, lorsqu'il écrit que pour lui jamais mois de mai n'a été aussi paisible, peut-être par contraste avec les événements de la ville. Le tumulte provoque une réaction de repli que l'on peut certes suspecter mais qui au moins a la qualité d'être authentique et de rapprocher d'autant plus du lieu – au détriment des hommes :

> Ici, jamais ne fut si calme un printemps bouleversé. C'est par hasard, par une coïncidence pure que le livre a été commencé (que le mot "corps" fut interrogé) en mai 68. Mais cette coïncidence résulte peut-être de l'événement : ici, c'était la solitude absolue au soleil : silence, absence de trains, de lettres ; cheminée éteinte de l'usine et ciel plus pur. Solitude qui fut extrêmement *heureuse* pour nous deux. Jamais nous n'avons été si parfaitement intégrés à notre espace, si peu désireux d'en sortir et cependant, jamais autant troublés[39].

Parmi les poètes du lieu, on peut distinguer trois sortes : tout d'abord, ceux qui dans leur œuvre semblent totalement ignorer le politique. Parmi ceux-ci, certains sont plutôt de droite (Follain, Jaccottet), d'autres plutôt de gauche (Du Bouchet, Bonnefoy). Les uns comme Jaccottet refusent toute sorte d'activité politique, y compris en dehors de leur activité strictement poétique ; les autres comme Bonnefoy ne rechignent pas à prendre publiquement position en

---

[37] Jacques Rancière *et alii*, *La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse.* Bibliothèque du Collège international de philosophie, Albin Michel, 1992, p. 9.

[38] Jean Tortel, *Progressions en vue de*, Maeght 1991, p. 30.

[39] Jean Tortel, *ibid.*, p. 94.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

faveur de telle ou telle cause. Enfin la deuxième grande catégorie à la fois a eu une activité militante et a composé des poèmes « civiques » : nous pensons ici à Frénaud et à René Char, mais aussi à Jabès, dont l'oeuvre, comme celles de Celan et de Claude Vigée, dénonce l'oppression nazie et qui a pendant la guerre lutté contre le fascisme (ce juif du Caire d'expression française était de nationalité italienne).

La guerre et ensuite la doctrine communiste ont suffisamment engendré de mauvais poèmes – au « déshonneur des poètes », comme dirait Péret – pour que l'on se demande comment un poème porteur d'un message politique peut être bon. Pour Jaccottet, « il fallait choisir et [...] on ne pouvait en tout cas se partager, c'est-à-dire faire une œuvre poétique [...] valable, solide et substantielle, et à côté s'engager, ou mélanger les deux choses. Si on estime à un moment donné que vraiment c'est l'engagement qui est urgent ou l'action qui est urgente, eh bien ! que l'on agisse à ce moment-là. Mais faire une poésie qui soit une espèce de poésie de tract, je n'y crois pas... »[40]. On sait combien l'engagement de Guillevic au Parti Communiste a été néfaste, engendrant lors de l'expérience des sonnets une période de dix ans de stérilité : disant le monde et la vie des petites gens, Guillevic à la fois était lui-même et témoignait de manière certainement beaucoup plus forte de l'être-au-monde, qui ne saurait être ignoré par le Parti, même si ne se manifestent pas de velléités clairement revendicatives.

Nous ne serons cependant pas aussi sévère que Tortel à propos du retour de Guillevic à la prosodie classique car nous avouons retrouver, par exemple dans « L'école publique », le ton très simple du vrai Guillevic, le carcan de la forme étant débordé par les enjambements et l'inadéquation des structures syntaxique et métrique :

> A Saint-Jean Brévelay notre école publique
> Etait petite et très, très pauvre : des carreaux
> Manquaient et pour finir c'est qu'il en manquait trop
> Pour qu'on mette partout du carton par applique,
>
> Car il faut voir bien clair lorsque le maître explique[41].

[40]Philippe Jaccottet, Entretien avec Michel Bory, *op.cit*., p. 109.

[41]Eugène Guillevic, « L'école publique », in Jean Tortel, *Guillevic*, Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1990, p. 140.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tortel a été marqué par sa polémique de 1955 avec Guillevic[42], et ce dernier peut être « poète de la constatation pure »[43] tout en étant politique.

Char est un poète insurgé, et les *Feuillets d'Hypnos*, notes prises au jour le jour, correspondent parfaitement à son tempérament. Il ne s'est soumis à aucune rhétorique imposée du dehors qui aurait dénaturé son imprécation. Fidèle à la logique héraclitéenne du combat, c'est à ce moment-là que Char s'est pleinement trouvé, et sa plus haute valeur est la liberté. Ce qu'il dit d'Archiduc vaut sans doute pour lui-même : « Archiduc me confie qu'il a découvert sa vérité quand il a épousé la Résistance »[44]. Parole de la fureur, de la douceur aussi parfois, d'un homme pour qui, dans la filiation de Rimbaud, poésie et action ne font qu'un.

Char qui a tellement exécré la société a découvert l'humain et le souci de l'éthique, qui imprégnera désormais profondément sa poésie : « Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs » (p. 173), inscrit-il en préambule. Il est, comme l'a dit Mireille Sacotte, « une sorte de Marc-Aurèle »[45] qui consigne au jour le jour des maximes, le plus souvent sous forme d'injonctions (« Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats » p. 175) qui valent pour la lutte immédiate mais ont aussi une valeur plus générale. Char mêle les considérations sur le maquis et les réflexions sur la poésie (« Le poète, conservateur des infinis visages du vivant » p. 195), nouvelles tragiques (la mort de tel ou tel) et instants de répit (« La contre-terreur c'est ce vallon [...] » p. 209), élevant ainsi le quotidien à la dignité du poétique et donnant de la vie sa figure contrastée : au coeur de la tourmente, grâce à l'amitié des hommes et de la nature, peut exister un asile.

Frénaud, qui dans ses *Entretiens* témoigne d'une grande conscience politique, a su, en étant fidèle à lui-même, écrire d'impressionnants poèmes « civiques ». Un texte comme « Le petit

---

[42]Dans la revue *Europe*, n°111, de mars 1955, les pages 37-65 sont occupées par un dossier intitulé « Discussion sur la poésie » : à l'occasion de la parution des *31 sonnets* de Guillevic chez Gallimard en 1954 préfacés par Aragon, Tortel avait envoyé deux lettres à Guillevic exprimant ses interrogations quant à la forme.

[43]Jean Tortel, *Guillevic*, *op.cit.,* p. 81.

[44]René Char, *Feuillets d'Hypnos,O.C.,op. cit.*, p. 182. Dans le développement qui suit, nous nous référerons directement à cette édition.

[45]Mireille Sacotte, « Une sorte de Marc-Aurèle », *Autour de René Char. Fureur et mystère, Les Matinaux*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1992, p. 71-82.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

vieux adhère au Parti Communiste »[46] témoigne de la tendresse de l'écrivain pour les humbles, et ceci aussi est un aspect du lieu, pas forcément inhabité (dans les poèmes comme « Prague » ou « Sur la mer des Caraïbes », Frénaud a d'ailleurs honte de son pays, la France, qu'il renie). Oui, certains ont pu croire de tout leur coeur au Parti. Mais justement, si ce texte est possible, c'est parce qu'il y a dans l'humour une prise de distance par rapport à la doctrine officielle du P.C. ; de même, dans un registre plus grave, Krivitski, dont Frénaud a célébré l'agonie au cours de laquelle le général ne peut renier ses idées qui sont celles de ses bourreaux, est-il un dissident assassiné par Moscou[47]. Enfin dans l'« Enorme figure de la déesse Raison », poème écrit lui aussi pendant la guerre[48], le poète n'ignore pas les ambiguïtés sanguinaires de la Révolution – française ou russe, qu'importe – tout en sachant qu'elle est le seul recours aux heures noires : on est loin du manichéisme sommaire de la poésie de la Résistance, ainsi que de sa métrique simpliste. « Ce poème », pour son auteur, « c'est comme un 'Chant du départ'. Mais qui comporterait son autocritique »[49]. Si Frénaud a pu composer des poèmes « civiques », c'est parce qu'il est demeuré dans le questionnement, sans jamais se soumettre à l'adhésion : « Révolution permanente de l'homme, remise en question incessante de ce qui vient de s'accomplir »[50].

Pour mieux comprendre cependant les rapports du lieu et de l'engagement, il convient de se situer dans une perspective historique, et d'esquisser une chronologie. On pourrait remonter à Rousseau et à Nerval, chez qui l'écriture du lieu va de pair avec une réflexion politique opposée, même si Nerval célèbre Rousseau. Mais nous avons choisi de limiter notre corpus, déjà vaste, à un parcours qui va des surréalistes à *Tel quel* – d'une avant-garde à l'autre, *en gros* car nous ne sous-estimons pas l'importante production de la fin du XXe siècle, comme nous nous en sommes expliquée dans l'introduction.

Chez les surréalistes, l'engagement politique a toujours été important, mais ne s'exprime de manière véritablement explicite que dans les tracts, pétitions et articles de revue. La poésie est la plus haute valeur et ce qui avait fait déjà l'objet de discussions dans les

---

[46] André Frénaud, *La Sainte Face*, Poésie/Gallimard 1985, p. 84.

[47] André Frénaud, *ibid*., p. 93-115.

[48] André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, *op.cit.*, p. 37-46.

[49] André Frénaud, *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, *op. cit.*, p. 89.

[50] André Frénaud, *ibid*.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

années Vingt et Trente avec le Parti Communiste ressurgira de plus belle pendant la guerre avec la poésie de la Résistance et dans les années Cinquante avec le retour à une métrique traditionnelle prôné par Aragon. Dès 1943, alors qu'il est réfugié au Mexique, Péret dénonce la soumission de la poésie à la politique, ce qui implique un retour en arrière formel et idéologique : « Vouloir soumettre dictatorialement la poésie et toute la culture au mouvement politique me paraît aussi réactionnaire que vouloir l'en écarter [...]. Si, dans le camp réactionnaire on cherche à faire de la poésie un équivalent laïque de la prière religieuse, du côté révolutionnaire on n'a que trop tendance à la confondre avec la publicité »[51].

Pour les surréalistes, la révolution était indissociable de son mode d'expression ; on ne peut séparer le signifiant du signifié, au risque de bâillonner la poésie. L'attaque se fait encore plus virulente en 1945, avec *Le déshonneur des poètes*, réplique au fameux recueil de la poésie de la Résistance : « Pas un de ces 'poèmes' ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques. [...] La plupart de ces textes associent étroitement le christianisme et le nationalisme comme s'ils voulaient montrer que dogme religieux et dogme nationaliste ont une commune origine et une fonction sociale identique »[52].

Mais dira-t-on, les surréalistes se sont enfuis et il est quelque peu irresponsable en plein conflit d'aller admirer le rocher d'*Arcane 17*. Pourtant, comme nous l'avons montré en introduction, ce n'est que pour mieux méditer sur la guerre et son absurdité. Breton n'a pas très bonne conscience et n'arrive pas à oublier la France :

> Tout en jouissant au possible de la minute présente, je surmonte incomplètement le trouble qui me vient au fond de l'âme. En moi, ce que ma situation propre, à cet instant même, a de plus privilégié renforce encore, par contraste, la conscience de la partialité du sort qui là-bas voue tant d'autres à la terreur, à la haine, au carnage, à la famine.[53]

Mais, de même que dans *L'Amour fou* il n'entend pas ressusciter la célébration de la famille, alors qu'il chante la femme aimée et la petite fille nouvellement née, persistant à dénoncer « le vieil « ordre » fondé sur le culte de cette trinité abjecte : la famille, la

---

[51]Benjamin Péret, *La Parole est à Péret*, J.J. Pauvert, 1965, p. 65-66.

[52]Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, J.J. Pauvert, 1965, p. 82.

[53]André Breton, *Arcane 17, O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 43.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

patrie et la religion »[54], Breton grâce à la distance qui le sépare du conflit peut jeter sur lui un regard plus lucide et ne pas céder à la tentation du militarisme :

> Non, en dépit de certaines apparences, tout n'est pas encore sacrifié au Moloch militaire. Que de fois, en France d'abord, puis en Amérique, j'ai pu l'observer avec soulagement, que dis-je, avec la joie du plein réconfort, dans les coulisses de cette guerre : jamais la poésie – je ne parle pas de la poésie de circonstance – n'a été si pleinement goûtée.[55]

La fidélité à ses engagements initiaux est encore plus évidente dans les *Ajours* de 1947. Dans « Lumière noire », Breton justifie son attitude : c'est par hostilité radicale à la guerre et à ses valeurs qu'il n'en parle pas. Il ne faut pas limiter son univers mental à cette « divinité insatiable »[56] mais au contraire rêver d'une vie meilleure. Comme le dit la jeune femme évoquée à la fin du texte : « Vois-tu, en ce moment, il ne faut rien dire de dur. Qu'est-ce que c'est, le *contraire* de dur ? Tout ce qu'on a le droit d'écrire, et encore de temps en temps, c'est un poème »[57].

Lors de son retour en France, Breton multipliera les activités – participation à des tracts, tentatives de résurrection du groupe surréaliste – sans pour autant se livrer à une production littéraire d'une ampleur équivalente à celle de l'entre-deux guerres. Il publie de nombreux articles réunis dans *La Clé des champs* et *Perspective cavalière,* et s'il revient au lieu, c'est dans une tonalité clairement nostalgique. Dans « Pont-Neuf », Breton évoque la ville de *Nadja*, pour lui désormais tout entière au passé ; il voudrait pouvoir en effacer les hideux bâtiments de la modernité[58] pour ressusciter le vieux Paris qu'avec Baudelaire il regrette[59]. La dimension archaïsante – le refus du monde contemporain – est encore plus évidente lorsque, dans une introduction à un ouvrage de Jean Markale sur les bardes gallois, il célèbre l'ancienne civilisation celte contre la trop étincelante lumière

---

[54] André Breton, *L'Amour fou*, *O.C.,* t. II, La Pléiade, 1992, p. 784.

[55] André Breton, *Arcane 17, op. cit*., p. 44.

[56] André Breton, « Lumière noire », *Arcane 17, op.cit*., p. 100.

[57] André Breton, *ibid*., p. 106.

[58] André Breton, « Pont-Neuf », *La Clé des champs*, *O.C.*, t. III, La Pléiade 1999, p. 891.

[59] *Ibid*., p. 889.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

grecque[60]. Choisissant de ne pas mêler poésie et politique, Breton n'est pas sans avoir connu dans ses textes une légère dérive réactionnaire, alors même qu'il était très engagé aussi bien contre le colonialisme que contre De Gaulle.

La naissance de la poésie du lieu – nous entendons par là une poésie nouvelle, se distinguant de celle de ses prédécesseurs – coïncide avec le progressif déclin du surréalisme : Follain publie en revue à partir de 1928 et Guillevic commence à composer *Terraqué* en 1930. Les premiers textes de *Fureur et mystère*, qui marquent pour Char le passage à une nouvelle poétique, datent de 1938 ; l'Ecole de Rochefort s'épanouit avec la guerre. Or pendant ce temps montent les périls : est-ce à dire que la poésie du lieu est faite d'inconscience ? Selon Tortel *Terraqué* anticipe la venue de Guillevic au Parti Communiste[61], et il n'y a pas opposition entre l'attention portée au monde et l'éveil de la conscience politique :

> Il y a donc, semble-t-il, à partir *d'Exécutoire*, deux façons complémentaires de regarder des « choses » différentes : complémentaires mais antinomiques comme si l'urgence du combat politique suscitait à l'intérieur du poème je ne sais quel autre combat dont il ne sort pas toujours vainqueur. Mais aussi,à l'instant où les deux regards peuvent se confondre, quand ils s'épousent, si j'ose dire, sur le même objet sacré, le poème grandit, il se surpasse et l'œuvre atteint sa totale plénitude, conquiert sa suprême signification […] [62].

Et Tortel de citer comme exemple « Les Charniers » et « Souvenir », poème à la mémoire de Gabriel Péri.

Pour René Char le retour à la Provence correspond à la découverte de ses habitants : cessant d'être pure révolte, du fond de son lit – il souffre alors de septicémie –, il est le compagnon des ouvriers de 36[63]; la célébration du lieu va chez lui de pair avec celle des hommes et la montée des périls implique une écriture moins ludique, plus responsable et lisible. De surcroît le lieu apparaît comme la seule lumière contre la barbarie nazie ; la violence est le fait d'autrui, ne saurait plus être revendiquée comme arme contre la société bourgeoise, désormais ennemie secondaire :

---

[60] André Breton, « Braise au trépied de Keridwen », *Perspective cavalière*, Gallimard 1970, p. 130-136.

[61] Jean Tortel, *Guillevic*, *op. cit.*, en particulier p. 44.

[62] *Ibid*., p. 52.

[63] René Char, « Tous compagnons de lit », *O.C.*, La Pléiade, 1983, p. 104-105.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Sur les arêtes de notre amertume, l'aurore de la conscience s'avance et dépose son limon[64].

Enfin pour les poètes de Rochefort le surréalisme est coupé du peuple, auquel il importe de revenir : « On a vu la révolution devenir le parfum de la bourgeoisie, l'anarchie devenir une doctrine, le surréalisme devenir le dernier refuge des rescapés dédorés du Faubourg Saint-Germain »[65]. Cependant, s'il était clair pour les gens de Rochefort qu'ils ne se mettraient pas au service du Maréchal et de sa poésie réactionnaire, ils n'entendaient pas non plus s'aliéner en s'engageant pour la Résistance : position tenue plus tard par les surréalistes mais qui n'est quand même pas sans poser des questions. René-Guy Cadou écrit ainsi à Jean Bouhier en avril 1941 : « Quant à moi, sache que j'aime et emmerde autant les Allemands que les Français et les Anglais. Le Poète n'entre pas dans ces considérations. 'D'aucun temps, d'aucun pays', disait l'autre »[66]. Les gens de Rochefort étaient néanmoins traités de « gaullistes notoires » par *la Révolution Nationale.*

Lorsque Sartre en 1947 s'en prend au surréalisme et à son caractère bourgeois, il se trompe vraisemblablement de cible : certes il se fait grand bruit à propos du retour de Breton, mais là n'est plus la poésie vivante. Sartre d'ailleurs l'avait su reconnaître en écrivant un bel article sur Ponge[67]. Le surréalisme, note-t-il non sans exagération, dédaigne le monde[68] : que ne considère-t-il la nouvelle poésie en train de naître ? Celle-ci ne se borne pas, comme le pense Sartre qui se réfère plutôt à Baudelaire et au XIXe siècle, à de purs jeux de

---

[64] « Argument » de *Fureur et mystère*, *ibid*., p. 129.

[65] Manifeste du 30 mai 1941 de Jean Bouhier, cité par Jean-Yves Debreuille, *L'Ecole de Rochefort. Théories et pratiques de la poésie 1941-1961*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 110. René-Guy Cadou toutefois saura reconnaître l'intérêt du surréalisme, lorsque dans son « Avertissement » à *Mon enfance est à tout le monde*, il évoquera un « papillon surréaliste » sur le rêve (René-Guy Cadou, *Mon enfance est à tout le monde,* « Avertissement », Le Castor Astral, 1995, p. 11). Mais il s'agit d'un texte de 1947, et le surréalisme appartenant désormais au passé, il n'est plus besoin de lutter contre lui.

[66] Cité par Jean-Yves Debreuille, *ibid*., p. 104.

[67] Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », *Situation I*, Gallimard 1978, p. 226 - 270.

[68] « Ce monde, perpétuellement anéanti sans qu'on touche à un grain de ses blés ou de ses sables, à une plume de ses oiseaux, il est tout simplement *mis entre parenthèses* » (Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature ?*, Idées Gallimard 1972, p. 225).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

signifiants : au contraire, comme l'a bien vu Heidegger (mais il y a incompréhension entre les deux philosophes), son enjeu est phénoménologique, puisque c'est l'être-au-monde qu'elle s'efforce d'exprimer. La vieille opposition prose / poésie, que reprend Sartre, en outre ne fonctionne pas pour la poésie du lieu, dont les grands textes tendent à être en prose.

Que « les poètes [soient] des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage »[69], rien de plus vrai, mais ceci vaut pour tout écrivain authentique, et il est faux d'en déduire que le poète est coupé du réel : « En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes » (p. 18). Comment peut-on affirmer que dans la prose « les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets » (p. 26) ? Pour Sartre encore, dans une étrange dissociation du signifiant et du signifié, le langage doit se faire transparent, s'effacer, et « dans la prose, le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché » (p. 33). Ces propositions, qui disent la médiocrité de la poésie engagée, témoignent surtout de l'incompréhension par Sartre de la poésie, et de la condamnation qu'il en fait : car si elle ne peut servir de vecteur à une action, c'est une inutile. L'essentiel est de communiquer – ce que ne fait pas le poète – et « parler c'est agir » (p. 29). Il ne faut pas être neutre – se contenter de constater – mais vouloir changer le monde. « L'écrivain 'engagé' sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (p. 30).

Les anathèmes de Sartre n'empêchent pas la poésie de se développer, d'autant plus que le philosophe est perçu comme complètement coupé du monde poétique. Char publie abondamment, Frénaud écrit tout en différant la composition des recueils, les plus jeunes (Jaccottet, Bonnefoy, Du Bouchet) lentement mûrissent. La poésie du lieu est éclatée, même si certains auteurs se connaissent et se fréquentent : à part la fraternité avec Camus et les peintres, Char est plutôt solitaire, tout en protégeant dans leurs débuts Jacques Dupin et Du Bouchet, « compagnons dans le jardin »[70]; Frénaud, Follain, Guillevic, se voient souvent à Paris ; des amitiés vont s'ébaucher pour

[69]Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *ibid*., p. 17. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

[70]René Char, « Les compagnons dans le jardin », *La Parole en archipel,* Poésie / Gallimard 1974, p. 151. La dédicace initiale a disparu dans la version de La Pléiade.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Jaccottet dans le milieu de la *N.R.F.* On ne peut plus véritablement parler d'école, sinon autour du noyau communiste ; mais sous le fort patronage d'Aragon, aucune personnalité ne s'y épanouit vraiment, sinon en s'éloignant (tel est le cas de Guillevic, mais aussi d'Henri Deluy, fils spirituel de Tortel plus que d'Aragon).

Curieusement d'ailleurs, lorsque *Tel Quel* paraît, la cible marxiste est complètement ignorée, comme s'il s'agissait là d'une tendance définitivement dépassée, alors que l'existentialisme, précédent mouvement d'avant-garde, est vivement attaqué. On ne compte plus les piques à l'égard de Sartre, qui décidément ne comprend rien au langage ; et la déclaration inaugurale de 1960 est un anti-manifeste existentialiste. La poésie doit être mise à la plus haute place de l'esprit, et la pensée ne doit pas subir des impératifs moraux et politiques :

> Voilà ce mot de poésie lâché (que nous prenons, bien entendu, dans son sens large, englobant tous les « genres littéraires ») – et sans doute Faut-il dire ce qu'il représente pour nous, la sensibilité que nous comptons y affirmer. C'est, en somme, soumise à la découverte d'un monde dont notre attention trop souvent se détourne, une naïveté armée[71]

La revue se place sous le haut patronage de Ponge, présent presque à chaque numéro, et dans la logique de ce poète, qui pourrait être aussi celle de tous les écrivains du lieu, on se propose d'aller à la rencontre des choses les plus simples :

> Il serait peut-être temps, poussés par le sentiment que les choses les plus simples ne sont jamais dites, qu'elles attendent sans fin d'être prises en considération, éprouvées d'un regard nouveau, sans préjugés et sans autre intention que de mieux nous accorder avec elles, de mieux définir nos limites [...] (*ibid.*).

Le non-engagement de la revue, qui fait l'objet d'une certaine réserve de la part de Barthes[72], durera jusqu'en 1968, en dépit de quelques frémissements à partir de 1967. Ce n'est qu'à l'automne 1968 que se constituera un groupe de réflexion politique en marge de

---

71 « Déclaration », *Tel Quel* n°1, Printemps 1960, Le Seuil, p.3-4.

72 « La littérature aujourd'hui », interview de Barthes, *Tel Quel* n°7, Automne 1961, p. 37 : « Les revues dites « engagées » sont parfaitement justifiées, et tout aussi justifiées de réduire de plus en plus l'influence de la littérature : en tant que revues, elles ont raison contre vous ; car l'inengagement peut être la vérité de la littérature, mais il ne saurait être une règle générale de conduite, bien au contraire : pourquoi la revue ne s'engagerait-elle pas, puisque rien ne l'en empêche ? ».

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la revue, qui demeurera largement intemporelle, et il faut attendre les années Soixante-dix pour que se développe un maoïsme virulent (traduction de poèmes de Mao, textes révolutionnaires etc).

Cet « inengagement », pour reprendre le mot de Barthes, va de pair au début avec une grande importance accordée à la littérature du lieu, dans une convergence entre poésie et Nouveau Roman, qui est le mouvement littéraire sur lequel s'appuie la revue avant d'élaborer sa propre doctrine. Ce lieu peut être réaliste, comme « La presqu'île » de Jean Cayrol[73], mais aussi, indépendamment de la traduction par Michel Deguy de la conférence « Retour » de Heidegger sur Hölderlin[74], plus philosophique et abstrait, dans les admirables textes de Jean Laude, devenus si rares aujourd'hui :

> Ce pays – dont je rêve qu'il est concilié – ,je le supposerai un instant, m'y voici, maintenant. Voici le lieu d'une conquête jamais achevée et toujours entreprise. Lieu qui s'offre mais lieu qui s'effarouche à ce geste qui le voudrait investir. [...] Ce pays, ce fruit de mon absolu désir, comble-t-il tout mon désir ?[75]

ou encore, en 1962 :

> J'habite un pays qui n'a pas de nom. J'en crois pouvoir franchir une frontière. Et ce n'est rien. Pas même un songe. Une ombre seulement qui s'est glissée auprès de moi par erreur. Une ombre qui s'éloigne et aussitôt répare son erreur. Je ne sais rien de ce pays.[76]

La revue publie Du Bouchet et Dupin, et en dehors de sa production propre qui va devenir prépondérante avec Denis Roche, Marcelin Pleynet, Jacqueline Risset, elle célèbre la poésie du lieu, comme le montre un important article de Pleynet en forme de bilan poétique de l'année 1961. Tout commence, une nouvelle fois, par une prise de position à l'égard de l'engagement : « Certainement le poète n'est pas étranger aux problèmes politiques – pourtant on ne peut pas ne pas remarquer que sa poésie parle le plus souvent d'autre chose – qu'il parle à l'écart. Choisit-il de s'engager, il change sa voix – il ne dit rien – il n'a rien à dire. C'est que pour lui l'événement n'est jamais

[73] *Tel Quel* n°1, Printemps 1960, p. 9 à 13.
[74] *Tel Quel* n°6, été 1961.
[75] Jean Laude, « Les chemins de la terre promise », *Tel Quel* n°2, été 1960, p. 37.
[76] Jean Laude, « Troisième leçon de ténèbres », *Tel Quel* n°7, automne 1962, p. 64.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

là où l'histoire le rencontre, mais à la naissance. Le poète parle toujours d'autre chose – mais de cela même – il parle plus loin »[77].

Le lieu est ensuite défini comme sujet privilégié de l'interrogation des poètes, chemin qui ne mène non pas nulle part mais à la poésie même : « [Les poètes qui ont publié leur premier recueil après la guerre] se détournent de la naissance qui désigne pour interroger le lieu.

C'est alors que la poésie parle de la poésie [...] »[78]. Les maîtres de cette nouvelle poésie sont reconnus comme étant René Char, Henri Michaux, Francis Ponge, même si Char, trop orgueilleux sans doute, ne sera jamais publié dans *Tel Quel*. De même Jaccottet, dont la collaboration demeurera attendue, est-il régulièrement salué (ainsi dans le numéro 9, en termes heideggeriens, à propos d'*Eléments d'un songe*). Pleynet remarque que l'inspiration de ces poètes néglige la ville (p. 56) mais il espère que d'autres prendront le relais.

La référence hölderlinienne, majeure pour Heidegger, est encore employée par Jean-Edern Hallier à propos de Deguy : « Ainsi Michel Deguy aime la Bretagne; il y a séjourné; il en a fait une contrée privilégiée, comme d'autres l'Austrasie, ou la Provence, une terre incantatoire, natale »[79]. Ce qui est juste pour le premier Deguy, chez qui l'on trouve menhirs et genêts, golfe et ciels tourmentés, l'est sans doute moins pour Marcelin Pleynet dont l'écriture est déjà extrêmement savante et abstraite, aux antipodes de la simplicité du lieu : « Avec Marcelin Pleynet, *Provisoires amants des nègres*, la nostalgie du retour n'est pas moins importante »[80]. Les deux poètes sont réunis dans une même « descendance hölderlinienne », parce que l'un des courants de la revue favorise de type d'approche : peut-être cela est-il lié à la personne de Jean-Edern Hallier, qui disparaît de la rédaction dès le numéro suivant.

Cependant le véritable asile de la poésie du lieu sera à partir de 1967 *L'Ephémère*, dirigée d'abord par Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Louis-René des Forêts et Gaëtan Picon, puis par Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Paul Celan, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts et Michel Leiris, après les tumultes qui ont suivi 68. Dans son numéro de l'été 1968, la rédaction n'ignore pas les bouleversements du printemps. Des Forêts y consacre deux pages, Du

---

[77] Marcelin Pleynet, « Poésie 1961 », *Tel Quel* n°8, hiver 1962, p. 54.
[78] *Ibid*., p. 55.
[79] Jean-Edern Hallier, « Descendance hölderlinienne », *Tel Quel* n°10, Eté 1962, p. 73.
[80] *Ibid*., p. 74.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Bouchet intitule des notes de mai 68 « Sous les pavés, la plage », et Jacques Dupin, dans « L'irréversible », semble lui aussi touché par le mouvement :

> Le feu qu'on croyait assoupi dans les pierres. Le feu marchait dans la ville. Nous avons plongé nos yeux dans ses yeux. Cet affamé tremblait de froid. Les barricades qu'il a dévorées tiennent toujours. Elles ne cesseront plus de grandir .Comme cette multitude de jeunes arbres aux feuilles rouges de sang[81].

Tous les poètes, et en particulier les moins connus, participent d'une même célébration du lieu, lointain qu'on ne saurait atteindre. Ainsi Alain Suied, dans « Le fêlé, le troué, le sans-fond » :

> j'accueille mon pays
> l'inaliénable se fonde aussi dans la marche
> mais je m'arrête pour avancer
> ailleurs
> [...] j'accueille plus de réalité
> ce noeud de la douleur mon pays[82]

Cette inspiration se poursuivra dans la revue qui en 1973 prendra le relais de *L'Ephémère,* la bien-nommée *Argile*, toujours éditée chez Maeght, mais dirigée cette fois par Claude Esteban. Si Bonnefoy s'absente définitivement, on retrouvera par exemple les illustrations et les textes de Tal-Coat, mais un tournant s'amorce en 1978, alors même qu'Esteban, après un vaste panorama de ce qui est, en appelle à une poésie nouvelle :

> La poésie n'a pas d'autre lieu pour être que cet Ici et ce Maintenant d'un peu de terre compromise – mais sous la voûte lointaine inaltérée, sous « le bleu adorable » d'un ailleurs et d'un Toujours[83].

Esteban tient toutefois à se démarquer de « la tentation écologique » qui consisterait à se replier sur quelques lieux privilégiés et souligne le fait que le seul espace véritable de la poésie est le langage. A partir de là la revue s'adonne davantage à la recherche, et elle s'interrompt en 1981, partagée entre avant-garde et simplicité du

---

[81] Jacques Dupin, « L'irréversible », *L'Ephémère* n°6, été 1968, Maeght, p. 13-14.

[82] Alain Suied, « Le fêlé, le troué, le sans-fond », *L'Ephémère* n°15, automne 1970, Maeght, p. 263.

[83] Claude Esteban, « Un lieu hors de tout lieu » (III), *Argile* n°7, automne 1978, Maeght éd., p. 84.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

lieu. Les uns comme Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy rejoindront Michel Deguy et *Po&sie*, les autres regagneront la *N.R.F.* qui ne les avait jamais abandonnés et se fera d'autant plus accueillante lorsque Réda en prendra la direction.

Ainsi, parce que le débat a été important depuis près d'un siècle, ne peut-on s'empêcher de confronter lieu et politique. Il nous semble pourtant que la poésie du lieu telle que nous l'envisageons se situe par-delà le politique, ce qui la distingue de la poésie de la libération qui s'est développée outre-mer. La question de l'identité nationale, dépassée en métropole, demeure vitale pour les victimes de l'oppression coloniale. Africains et Antillais, dont on a mutilé jusqu'à la langue, pour exister en tant que tels doivent d'abord se forger une parole neuve, dont ils puisent l'inspiration dans une culture nègre trop longtemps occultée. Terre, peuple et incantation poétique communient dans le même rituel de fondation, célébré par Glissant: « Ils font les terres qui les font / [...] Toute parole est une terre... »[84].

En dépit de sa dénonciation du colon blanc qu'est resté Saint-John Perse, qui n'est donc pas antillais aux yeux de Glissant (« Car il n'est pas antillais »[85], peut-on lire dans l'article du *Discours antillais* consacré à Perse), Glissant a été influencé par l'écriture de Perse, comme le remarque Mireille Saccotte dans la notice du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos* jours :

> En 1953, un premier recueil, *Un champ d'île*, introduit la thématique, maintes fois reprise, de la fécondité de l'archipel. Un ton personnel s'y impose, dans l'autorité du propos et dans la manière de faire sienne l'ampleur d'un rythme qui vient sans doute de Saint-John Perse[86].

Toujours dans le même article, on peut lire qu'Edouard Glissant reprend la parole confisquée par Saint-John Perse :

> Il est difficile de ne pas lire *Les Indes* comme une réponse, ou plutôt une réappropriation des grands textes dans lesquels Saint-John Perse célébrait la marche des grands conquérants : *Anabase* (1924) et surtout *Vents* (1946). Car Glissant veut qu'on donne toute leur place à ceux qui

---

[84]Edouard Glissant, *Un champ d'îles*, Points Seuil 1985, p. 20.

[85]Edouard Glissant, « Saint-John Perse et les Antillais », *Le Discours antillais,* Folio Essais 2002 [1997], p. 745. Par le titre même, on comprend que Saint-John Perse, selon Glissant, n'est pas antillais.

[86]Mireille Saccotte, « Edouard Glissant », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* sous la direction de Michel Jarrety, *op.cit.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> furent déportés sur les navires négriers, massacrés parfois, jetés à la fin dans les ventes d'esclaves[87].

Si dans ses débuts Perse chante son enfance antillaise (« Pour fêter une enfance »), sa langue ensuite se fait plus altière et abstraite – universelle. Il est fondamentalement exilé, colon aux Antilles, créole à Paris, puis banni par Vichy aux Etats-Unis. Ce que Glissant ne peut lui pardonner, c'est que pour lui le peuple noir soit réduit à un univers de servantes. Ainsi dans « Ecrit sur la porte » :

> Mon orgueil est que ma fille soit très belle quand elle commande aux femmes noires[88].

Et le terre elle-même est vue comme une servante :

> …la terre se courbait dans nos jeux comme fait la servante […] [89].

Saint-John Perse en vient à se demander si ce qui l'attire dans cette période de sa vie, c'est moins le caractère édénique du pays que le fait qu'il s'agisse de l'enfance, époque magnifiée parce qu'à jamais disparue :

> Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus[90] ?

Et encore, un peu plus loin :

> Enfance, mon amour, n'était-ce que cela[91] ?

La terre elle-même est en proie à l'errance, instaurant un universel manque de repères :

> […] la terre en ses graines ailées, comme un poète en son propos, voyage[92].

L'exil, c'est le rien, ce qui autorise la toute-puissance de la parole :

---

[87] *Ibid*.

[88] Saint-John Perse, « Ecrit sur la porte », *Eloges*, [1910], *O.C.,* Gallimard, La Pléiade 1998, p. 7.

[89] Saint-John Perse, « Pour fêter une enfance », *Eloges*, *ibid*., .p. 24.

[90] Saint-John Perse, *ibid*., p. 25.

[91] Saint-John Perse, *ibid*., p. 37.

[92] Saint-John Perse, *Anabase* IV, *ibid*., p. 101.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Et ce n'est point errer, ô Pérégrin,
> Que de convoiter l'aire la plus nue pour assembler aux syrtes [bancs de sables mouvants]de l'exil un grand poème né de rien.[93]

Sans exil, peut-être n'y aurait-il pas d'écriture :

> Syntaxe de l'éclair ! ô pur langage de l'exil[94] !

Perpétuel pèlerin, le poète cherche à repousser au plus loin les limites de l'exil. Ainsi dans *Neige* (1944), aux paysages nord-américains :

> Ce n'était pas assez que tant de mers, ce n'était pas assez que tant de terres eussent dispersé la course de nos ans. Sur la rive nouvelle où nous halons, charge croissante, le filet de nos routes, encore fallait-il tout ce plain-chant des neiges pour nous ravir la trace de nos pas…Par les chemins de la plus vaste terre étendrez-vous le sens et la mesure de nos ans, neiges prodigues de l'absence[95].

Plus tard, dans *Amers* en 1954, Perse célébrera la mer plutôt que la terre dont on pourrait demeurer captif (« Pour nous le continent de mer, non point la terre nuptiale et son parfum de fenugrec ; pour nous le libre lieu de mer, non ce versant de l'homme usuel aveuglé d'astres domestiques »[96]). Pour Glissant au contraire l'océan berce l'île et il importe de prendre racine, dans la fraternité avec les hommes. La terre est inquiète, blessée (« Je vois ce pays n'être imaginaire qu'à force de souffrance »[97]) ; le lieu est à chercher, non point donné. Dans l'espace caraïbe jusqu'ici trop ignoré, c'est bien des Indes qu'il s'agit, épopée obscure, et le chant doit enfin s'élever, qui donne naissance : « Le poème s'achève lorsque la vie est en vue, d'où s'éloignèrent jadis les Découvreurs »[98]. Il ne faut pas tourner le dos comme les anciens conquérants, mais à la manière de Césaire dont le *Cahier*, publié en 1947, servit de bible à des générations d'anticolonialistes, opérer un *retour au pays natal,* dans une perspective clairement politique.

---

[93]Saint-John Perse, *Exil II, ibid.,* p. 124.

[94]*Exil VII, ibid*,. p. 136.

[95] Saint-John Perse, « Neiges » [1944], *Exil, ibid*., p. 160.

[96]Saint-John Perse, *Amers*, *ibid.*, p. 310.

[97]Edouard Glissant, *La Terre inquiète*, Points Seuil, 1985, p. 61.

[98]Edouard Glissant, *Les Indes*, Points Seuil, 1985, p. 123.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Elève et ami de Césaire, Glissant se distingue de ce dernier en méditant non sur la négritude en général, mais sur l'identité spécifiquement antillaise, quoique ceci soit important chez Césaire. Dans cet appel à la révolte qu'est *Le Cahier*, on peut lire :

> Et elle est debout la négraille
>
> […] debout
> et
> libre[99]

Glissant remarque dans *Le Discours antillais* que le *Cahier d'un retour au pays natal* est devenu « plus populaire au Sénégal qu'en Martinique »[100]. N'oublions pas que Césaire a été le condisciple de Senghor à Louis-le-Grand. Mais il se peut également que les Antillais aient été choqués par la vision trop négative de leurs îles. Césaire est un anti Saint-John Perse, montrant la douleur de ce pays. Comme le dit Breton dans sa préface à l'édition de 1947, « Un grand poète noir » :

> …ce poème, il l'écrit à Paris, alors qu'il vient de quitter l'Ecole normale supérieure et qu'il s'apprête à revenir à la Martinique. Le pays natal, oui, comment en particulier résister à l'appel de cette île, comment ne pas succomber à ses ciels, à son ondoiement de sirène, à son parler tout de cajolerie. Mais aussitôt l'ombre gagne […] Derrière ce ramage il y a la misère du peuple colonial […][101].

Contrairement à un rêve philanthropique américain[102], les anciens esclaves ne peuvent retourner sur leur terre d'origine. Ils ont été privés de mémoire, et doivent tout réinventer, ce qui les distingue de la diaspora juive, aux traditions conservées :

> […] cette population-ci n'a pas emporté avec elle ni continué collectivement les techniques d'existence ou de survie matérielles et spirituelles qu'elle avait pratiquées avant son transport. Ces techniques ne subsistent qu'en

---

[99] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1995.

[100] « …l'œuvre césairienne de la négritude va rencontrer le mouvement de libération des cultures africaines, et […] le *Cahier d'un retour au pays natal* sera bientôt plus populaire au Sénégal qu'en Martinique » (Edouard Glissant, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 54).

[101] Préface de Breton à la publication de 1947, repris dans l'édition de Présence Africaine [1983] (1995), p. 83-84.

[102] Il s'agit de la fondation du Libéria.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> traces, ou sous forme de pulsions ou d'élans. C'est ce qui différencie la Diaspora juive de la Traite des Nègres.[103]

Dans la mesure où le lieu, terre et parole, est à fonder, ce discours ne saurait se confondre avec la célébration barrésienne de la patrie ; mais il doit être également distingué de la poésie que nous envisageons et qui, libérée des contingences du combat pour la libération nationale, se situe à un niveau plus philosophique et proprement poétique.

[103] Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 42.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE VI : ENTRE REGARD ET CHANT

Qu'est-ce donc que le chant ?
Rien qu'une sorte de regard.
(Philippe Jaccottet)

1 – LE REGARD : FORMES BRÈVES ET HAÏKU

« Explications ou bien regard » : à Tortel nous empruntons ce titre, car s'y lit le dilemme fondamental du poète du lieu : est-il d'abord homme du regard – et dans ce cas, il s'adonne à une forme brève, proche du haïku – ou bien celui de l'explication, de la parole déployée pour interroger et / ou célébrer ? Cette dualité apparaît particulièrement lorsque le poète pratique une écriture du carnet : qu'il s'agisse d'une ébauche, comme chez Tortel, ou d'une pratique autonome, comme chez Jaccottet. S'y oppose la justesse de la formule aux détours plus tâtonnants de la prose :

> *Le ciel est nul quand il pleut.*
>
> *Mobile et lourdement avancée de loin, de la mer jusqu'à la vitre.*
>
> Impossibilité de se souvenir de l'état antérieur d'un ciel, toujours la même transparence. Cependant je sais que les formes, la lumière ont varié depuis, et qu'elles changent sans cesse, dans leurs absences.
>
> Un oiseau solitaire vole d'un poirier à l'autre. Immobilité quasi totale de l'espèce de main imprécise qui passe, et venue de la mer.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Absolument monotone en apparence, le ciel varie cependant d'un instant à l'autre, mais tout en restant nul[1].

Il faut toutefois distinguer le caractère véritablement prosaïque – un cran en dessous – des remarques de Tortel par rapport à l'infinie esquisse, toute de touches légères, de Jaccottet. Il n'y a pas alors d'opposition entre prose et poésie (cela peut être marqué parfois par la typographie, Jaccottet allant à la ligne dans les passages plus « poétiques »), le commentaire, dans son effort pour aller au plus juste, se faisant inévitablement poème. Très exactement on assiste à la naissance de l'image, son déploiement d'oiseau étonné dans le ciel de la parole :

> Thème de la terre rose, sous les arbres, ou presque pourpre, des arbres sombres, de l'air vibrant ou moite selon les jours.
>
> [...] Terre : la précision consisterait à la comparer à de la poudre de cacao (par exemple, mais en cherchant on trouverait plus précis encore, et ce serait faux par rapport à l'émotion qu'elle procure). Plutôt une couleur liée à l'idée de la brique, et du feu, d'un feu pâle, d'un feu endormi, allongé, sous les arbres. Telle est l'autre exactitude, qui seule m'importe[2].

Auteur d'un *Art poétique*, Guillevic a plus particulièrement théorisé la complexe relation du voir et du dire. La musique est dangereuse ; il faut s'en tenir à la chose vue :

> La musique entraîne.
> Toi, tu ne veux pas être entraîné.
> Pas maintenant.
> Il faut rester ici
> A regarder autour de toi[3].

La fidélité au lieu est essentielle, sans que pour autant il y ait mimésis. Le poète doit s'effacer pour laisser la parole au monde muet:

> Tu n'imites pas
> Le rossignol.
>
> Tu l'accueilles,
> Tu le vénères (p. 117).

---

[1]Jean Tortel, *Progressions en vue de*, Maeght, 1991, p. 64.

[2]Philippe Jaccottet, *La Semaison. Carnets 1954-1967*, *op. cit.*, p. 62.

[3]Eugène Guillevic, *Art poétique*, poème, Gallimard 1989, p. 167. Nous renverrons dans ce qui suit directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Ici bien sûr ce n'est pas un hasard si le poète a choisi l'oiseau chanteur, emblème de son dire. Pourtant Guillevic comme Ponge ou Follain ou Jaccottet souhaite redonner dignité à ce que d'ordinaire on ne remarque même pas, est foulé aux pieds :

> Je n'en pouvais plus
> D'entendre ce morceau de granit
>
> Me raconter son histoire
> Depuis les origines (p. 146).

L'humilité au sens strict est nécessaire (il faut « A ras de terre / Chanter [...] » p. 38), sans quoi s'interposerait la fausseté de l'éloge, la parole prenant la place de ce qu'elle est supposée dire :

> Tu ne feras pas l'éloge.
>
> Louanger, c'est t'écarter,
> Te séparer
> De ce que tu louanges (p. 45).

Les mots doivent se faire transparents pour restituer la vision initiale : « Dans le poème / On peut lire / Le monde comme il apparaît / Au premier regard » (p. 40). Mais alors inéluctablement se produit une altération, interaction de l'objet et de son reflet :

> Mais le poème
> Est un miroir
>
> Qui offre d'entrer
> Dans le reflet
>
> Pour le retravailler,
> Le modifier.
>
> – Alors le reflet modifié
> Réagit sur l'objet
> Qui s'est laissé refléter (p. 40).

L'écriture s'oppose à la vérité du regard et pourtant elle possède aussi cet avantage d'enseigner à mieux voir. C'est pour cette raison peut-être que l'objet apparaît ensuite différent, moins appauvrissement qu'enrichissement. Le poète est à l'écoute du monde, de qui il a tout à apprendre :

> Tu sais qu'en écrivant

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tu vas apprendre (p. 105).

Infini est l'exercice, comme dans le haïku on peut multiplier les formules, et même si l'objet ne change pas toujours il y aura à dire. Ainsi

On n'en finit jamais
Avec la lune (p. 27).

Le poème est bref parce qu'il correspond à un instant où le profond s'est fugacement découvert, note que prend aussitôt le poète afin qu'il ne lui échappe pas (on pense au peintre des *Fruits de la lumière* qui sur sa toile voudrait fixer la beauté des coings à un moment précis du jour, de l'année, qui inéluctablement à lui se dérobe). Le poète s'est « abonné / A l'instant » (p. 76) et « veu[t] / Faire de la durée / [Son] épouse, / [Son] amante » (p. 78) :

Ces moments

Où voir une mouche,
Voir un liseron,

Voir la cour après
Le coucher du soleil,

Voir sa propre main,
Voir bouger sa jambe,

Ne rien voir –

Et c'est la plénitude (p. 110).

Par la magie de l'écriture, l'instant se dilate, devient éternité : « En faisant glisser du sable, / J'écris un poème contre le temps » (p. 85). Le poème devient « noyau de temps que l'on peut, ou presque, « tenir dans sa main » (p. 84), à l'instar des objets évoqués. Les mots sont-ils donc ennemis des choses ? C'est pourtant avec eux que, tel un photographe, on mitraille le monde :

Essayez !
Vos mots, il se peut

Qu'ils vous reviennent
Habités,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tout prêts
A vous occuper (p. 145).

On ne sait pas d'avance ce qui fera poème, s'offrira à la parole. Il faut partir en quête et se fier au hasard, accepter ce qui est donné. On ne peut pas choisir :

J'irai là
Où les hasards, la nécessité
M'amèneront,

Et parfois je rencontrerai un lieu
Où avoir envie de rester
Le temps de l'oublier [...] (p. 174).

Pour Guillevic, problématique est la relation entre le mot et la chose. Lorsqu'il s'intéresse à un noyer se découpant sur l'horizon, n'est-ce pas plutôt qu'à l'arbre au mot qu'il « s'accroche » (p. 15) ? Globalement cependant le poète doit faire confiance aux mots, au lien entre signifiant, signifié et surtout référent, car sinon son entreprise serait désespérée. Ce n'est pas n'importe quel nuage qu'évoque le poète, du moins l'espère-t-il : car que se passe-t-il pour le lecteur ? Celui-ci n'a-t-il pas pour seul recours le signifié, tout en sachant que la charge référentielle confère au vocable une dimension plus forte ?

Lorsque j'écris nuage,
Le mot nuage,

C'est qu'il se passe quelque chose
Avec le nuage,

Qu'entre nous
Se tisse un lien[..](p. 12).

Ce lien ne préexiste pas à la parole, se crée en même temps qu'elle, relève de « l'histoire », du « roman » (*ibid.*). Il ne s'agit pas du rapport arbitraire posé par la collectivité, entre le signifiant et le signifié, mais de la relation au référent, marquée par la subjectivité. Le poète se méfie du général, ce qui lui importe c'est de dire le singulier, de faire partager son expérience ; et là bien sûr est la plus grande difficulté, le défi qu'inlassablement il affronte.

Ce qui chez Guillevic se présentait comme métapoétique tout en étant poème se retrouve de façon stylistique dans les formes brèves de Tortel. Dans ces courts poèmes, d'une dizaine de vers tout au plus,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

le blanc, détachant les strophes, et parfois les vers, voire les mots, envahit la parole, allant jusqu'à dissocier des vers de deux ou trois mots. La ponctuation accentue la fulguration, chaque terme acquérant par là plus de poids. Comme dans la réalité, il s'agit d'attirer l'attention sur des éléments que d'ordinaire nous négligeons, passant trop vite :

> Nue scandaleuse.
>
> Telle est.
>
> Que la voir[4].

Les rejets permettent aussi de mettre en valeur certains termes, ainsi un adverbe de lieu : « Cela se passe / Loin » (p. 20). Mais généralement Tortel, comme Guillevic, respecte la syntaxe, qui impose sa logique au retour à la ligne, détachant les groupes de mots. Surtout, alors que chez Guillevic les répétitions et les symétries jouent un rôle important, chez Tortel où règne la nudité, garantie de la véracité du dire, la logique est grammaticale et sémantique, plutôt que proprement rythmique. C'est la signification et la vision qui comptent, non la musique : point de chansons, mais « limites du regard », selon le titre d'un autre recueil de ce poète.

Comme Follain, Tortel tire ressource des ambiguïtés syntaxiques, un même terme au cours de la lecture se révélant avoir une double fonction, de sujet et d'objet :

> Le ciel aux yeux de cerf
> Tremble devant
> Les lances végétales
> Attendent le jour (p. 44).

Dans un premier temps, on peut considérer le syntagme qui constitue le troisième vers comme un complément du verbe « trembler », ce que suggère d'autant plus le rejet ; mais ensuite, en raison de l'accord, il apparaît comme sujet du verbe « attendre ». Cette leçon s'applique également au réel, puisque nous apprenons à multiplier les points de vue.

La constatation est si minimale que souvent elle est dépourvue de verbe, allant d'abord à l'essentiel – les substantifs qui renvoient à

[4]Jean Tortel, *Instants qualifiés, poèmes*, Gallimard 1973, p. 21. Nous renverrons dans le développement qui suit directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

l'être même –, puis s'enrichissant de participes passés ou d'adjectifs qui permettent une qualification ou caractérisation ; ce n'est que dans un troisième temps que surgit le verbe, simultanément avec le Je, désigné par la synecdoque de la main ; du monde des choses on passe à celui de l'humain :

> Lumière mur.
>
> Le verrou déchiré
> Intact en apparence
> Vu de loin.
>
> La main tâtonne
> Se réchauffe
> Sur le ciment (p. 43).

Le poème s'amplifie, jusqu'au moment où un basculement annonce la clôture de la fin. Page 42, les mots de liaison, que nous soulignons, structurent le poème :

> *Mais*
> Successifs rectangles,
> Parallèles, dressés,
> Opaques au plus loin,
> Très proche transparent,
> *Puis* ici renversé,
> Blanc qui réclame
> L'opacité seconde.

La croissance du poème peut être marquée par la taille des vers, qui grandissent puis diminuent :

> Tendu
> Le sécateur
> Tranche cela
>
> Tel ou tel et noirci
> Au vent visible
> A travers les différences.
>
> L'image ternit.
> Abandonne quoi.
> La main le regard
> Exténués (p. 38).

La clausule est également d'ordre sémantique avec l'idée du ternissement de l'image, de l'abandon, de l'exténuation. Fréquemment

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

elle coïncide avec l'apparition du Je, qui met un terme d'autant plus remarquable que la ponctuation précédemment était inexistante :

> Reflet Velours Mais
> Ondule et luisante seule
> Avec son piège une nuit
> Couleur pure plage
> Blanche et bleue je suis calme (p. 39).

Le regard partant du sujet (« Dire veut dire : je vais / Où je vois / A partir de ce Je » p. 106), non seulement il est beaucoup question du sens de la vision mais également le Je est présent, intervenant directement et surtout multipliant les déictiques, en particulier les adverbes de lieu :

> Cela, monstre (p. 7).

(La phrase est d'autant plus frappante qu'il s'agit d'un *incipit* détaché du reste du poème)

> Là.
> En retrait mais juste (p. 8).

Pour autant, le Je se méfie de sa perception. Celle-ci de subjective peut-elle devenir objective et se conformer à ce qui est ? Suffit-il de voir pour savoir, d'autant plus que ce que l'on cherche est au-delà des apparences, de l'ordre du profond, là où le regard se révèle impuissant ?

> Et peut-on dire
> Je sais (je me souviens, c'était
> Ainsi), j'ai vu.
>
> Le regard se retourne vers l'obscur
> En un grand papillottement.
> Violentes rayures
> Le calme pour être ensuite (p. 52).

Contrairement à Guillevic qui donne à voir des choses plutôt simples, même s'il creuse l'obscur, la vision chez Tortel est comme zébrée, complexe à l'image de l'écriture, qui est cassée, brisée. Il s'agit de dépasser l'obstacle du visible pour aller plus loin, au coeur des choses, et le poème correspond justement à ce moment de passage, cet « instant de qualification » où il faut se hâter sous peine

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

d'échec. On n'est plus ici dans la simple évidence, il y a travail du poète, en tant que sujet regardant aussi bien qu'écrivant. Cela n'est pas facile, et la difficulté de la lecture restitue les efforts de l'auteur :

> L'instant de la qualification
> Etant celui, par des voies arbitraires,
> Audibles ou non, sinueuses
> Contre l'obstacle,
> Jeu ou chute, du passage
> De l'image dans la figure,
> L'image est toujours maltraitée (p. 47).

Comme chez Jaccottet, sans doute aussi parce que ces poètes demeurent dans le Midi, sans cesse changeante et toujours miraculeuse la lumière devient un thème privilégié. Par ce bref poème, toute la beauté de l'été se trouve exprimée :

> Dans la même lumière
> L'étage entier
> Par les fenêtres grandes
>
> L'éclairement doré
> Propice aux guêpes (p. 30).

Tortel procède par poèmes singuliers, pouvant éventuellement se répondre ; ainsi, p. 50-51, l'un éclairant l'autre :

> La nuit devant la nuit.
> Deux montagnes.
>
> Terrible (ou non).
>
> Une lueur jaune
> A l'intérieur (p. 50).

Le jaune est maléfique (ne dit-on pas « Rire jaune ») et la nuit se révèle mortelle :

> Ce qui était noir
> Et tremblait
> Proche de sa destruction
> Poussiéreux, humide,
>
> On ne sait pas
> Ce que c'est devenu. La mort
> Est toujours un peu jaune (p. 51).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Mais cette construction en diptyque est exceptionnelle, alors que Jaccottet, que ce soit en vers ou en prose, pratique la juxtaposition. Dans *Airs*, on peut repérer à plusieurs reprises ce procédé. Par exemple dans « Champ d'octobre »[5] ou « Monde » (p.145 à 149), chaque page correspond à une nouvelle vision, un nouveau haïku, qui lui-même repose sur la technique du rapprochement. Le poète hésite à construire, se contente de notations minimales qu'il rapproche pour restituer la magie de l'instant. Il n'y a pas de verbe ni d'articulation syntaxique ; seule règne la parataxe renforcée par l'absence de ponctuation :

> Tout un jour les humbles voix
> d'invisibles oiseaux
> l'heure frappée dans l'herbe sur une feuille d'or
>
> Le soleil à mesure plus grand (p. 130)

Ceci favorise la naissance de l'image (« Les chèvres dans l'herbage / sont une libation de lait » p. 131) et autorise l'ébauche d'une explication :

> Sérénité
>
> L'ombre qui est dans la lumière
> pareille à une fumée bleue (p. 147)

A partir de ce recueil, qui date du début des années soixante, Jaccottet pratique consciemment l'art du haïku qu'il a découvert avec émerveillement en 1960. « Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent de vous effondrer »[6] et surtout, comme le fragment de Supervielle cité à la page précédente de *La Semaison* (p. 54), cela permet de toucher au centre de ce qui est. Plus la parole est brève, plus elle a de chances de viser juste. Il faudrait encore inclure dans cette catégorie nombre de notations charriennes, nommant le monde le plus souvent sous forme exclamative :

> Voyez la rousserolle sur ce roseau secoué par le vent,
> comme elle a le pied marin[7] !

---

[5]Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Poésie / Gallimard 1971, p. 129-134. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

[6]Philippe Jaccottet, *La Semaison. Carnets 1954-1967*, *op.cit.*, p. 55.

[7]René Char, « Faire du chemin avec... », *O.C.* , *op. cit.*, p. 577.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Deux textes théoriques ont été écrits sur le haïku : le premier, celui de Jaccottet, est paru dans la *N.R.F.* en 1960; le second, introduction de Bonnefoy à un recueil de haïkus, date de 1978. Bonnefoy comme Jaccottet remarque tout d'abord l'importance de la forme, puisqu'il s'agit d'une structure fixe, dix-sept syllabes qui laisseraient respirer les choses : on retrouve là le souci des successeurs du surréalisme d'en revenir à une contrainte qui paradoxalement libérerait le monde. Selon Yves Bonnefoy, conjointement « la langue aurait tout décidé » et « on [...] entend résonner, quelque peu, un bruit d'en-dessous les mots – en fait, c'est à chaque instant, c'est comme un sol qui frémit »[8]. Etrangeté d'une exigence verbale qui sait d'autant plus s'effacer : « On y approche, au sein même de la parole, d'un état de non-parole »[9].

Dans la mesure toutefois où la forme ne peut être traduite – Claudel en son temps avait essayé de donner un équivalent visuel aux *Cent poèmes pour éventail* – c'est à Jaccottet qu'il convient de revenir pour mieux comprendre ce qui a pu séduire les poètes français dans le haïku, et en quoi ce genre a pu trouver chez eux un écho. Le haïku n'est en effet pas une simple organisation verbale, il comporte également une thématique qui sied à l'auteur de *La Semaison*, amateur des travaux et des jours : « Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définisse la saison où ils se situent; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores : pluie, vent, neige, nuages, brume; les animaux : oiseaux surtout; les arbres et les fleurs; enfin les affaires humaines, fêtes ou menues occupations quotidiennes »[10].

> Pétales d'aubépine sur l'eau du ruisseau où les crapauds grognent « oui »[11].

Cette attention à la chute d'une fleur, qui indique la saison – le mois de mai – et au fond sonore des crapauds n'est-elle pas proche de ce poème de Bashô que Jaccottet recopiait un peu plus haut ?

---

[8]Yves Bonnefoy, « Du haïku », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, *op. cit.*, p. 135.
[9]*Ibid.*, p. 143.
[10]Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », *Une transaction secrète*, Gallimard 1987, p. 124.
[11]Philippe Jaccottet, *La Semaison*, *op. cit.*, p. 59. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Les pétales de la rose jaune
> vont-ils tomber
> au bruit de la cascade (p. 54) ?

Jaccottet date soigneusement son carnet, et les mois sont rythmés par les signes infimes de la végétation ou du ciel, ou encore les activités des hommes :

> JUIN
>
> Transhumance. Troupeaux sur le mail, lune croissante, bêlements accordés à sa lumière. Ânes attachés au mur. Béliers, leurs combats, les bêtes formant cercle, scène sacrée. Le soir tombe. Poussière. (p. 56)

Autre composante fondamentale du genre, sa dimension spirituelle et philosophique, qui va dans le sens des écrivains du lieu (que l'on songe en particulier à Pierre-Albert Jourdan, si féru de zen). Le haïku est illumination, découverte de relations cachées entre des choses lointaines, l'espace d'un instant. La modestie de son dire est à la mesure de la simplicité qu'il entend nommer, « comme si le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple doigt tendu »[12]. Nulle emphase ici, il s'agit d'être au monde et d'accepter la vie qui nous est donnée. Et Jaccottet de conclure en donnant pour exemple d'un équivalent occidental un poème de Follain extrait de *Des heures*, un de « ces beaux poèmes, qui marient discrètement l'espace et le temps aux plus modestes choses, à des échoppes, à des harnais, à un bruit de vaisselle... »[13] : or Jaccottet ne s'est-il pas dépeint lui-même sous les traits d'un « laveur de vaisselle »[14], activité des plus humbles ?

Dans *La Semaison*, Jaccottet note cette formule zen qui pourrait servir d'exergue à son oeuvre :

> Il n'y a pas de lieu où chercher l'esprit :
> il est comme les traces de pas des oiseaux dans le ciel[15].

Sorte de dénégation, leçon de dépouillement qui n'empêche pas d'inlassablement quêter, scruter le ciel. L'écriture dans son ascétisme fait sens, selon Jacques Dupin le haïku étant « le chant qui est à lui-

---

[12]Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », *op. cit.*, p. 124.

[13]*Ibid.*, p. 143.

[14]Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, Gallimard 1980, p. 66.

[15]Philippe Jaccottet, *La Semaison*, *op. cit.*, p. 53. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

même sa faux » (p. 54). Parce que le superflu est ôté, on a une chance d'entrevoir l'essentiel.

Source d'erreur, l'abstraction est bannie. Seul compte le monde qui est là, et alors on peut croire à une correspondance entre les mots et les choses : critique indirecte de poètes comme Char, qui se veulent par trop philosophiques. La sagesse est de contempler, de dire au plus juste, afin d'accéder à la vérité :

> Je comprends mieux le mouvement des montagnes : à la fois lente ascension et concentration. Et, du même coup, que si je dis « montagne », il y a la chose et, par-dessous, sensible ou non, l'idée ; tandis que le mot « ascension », en abstrayant, prive l'idée de sa vie, donc de sa plénitude de vérité (p. 100-101).

L'important est de se savoir ignorant, c'est par le dénuement que l'on progressera. Décevante est la révélation du Maître ; lorsqu'on l'a comprise, on en sait le prix. Alors se renouvellera l'émerveillement, comme au premier jour on s'étonnera. Fondamentale est la capacité d'admirer ; c'est pourquoi le haïku prend souvent une forme interrogative ou exclamative, saisissement devant le plus banal enfin découvert :

> On répliquera qu'on ne peut plus, aujourd'hui, feindre l'innocence ; qu'il faut travailler (peindre, écrire) *avec* tout le savoir dont notre conscience est chargée. Mais une ignorance subsiste, quoi qu'on fasse, toujours aussi grande (p. 101).

L'éblouissement peut aller jusqu'au silence, vertige qui perpétuellement menace, sous peine de mensonge. Mais il est moins péril qu'étape nécessaire, dénuement dirait Tortel. « C'est comme si l'on ne pouvait plus parler, ne savait plus parler. Il faut passer par là sous peine de mentir, tricher » (p. 58). Image de la lumière le blanc alors envahit la parole, comme dans ce poème de Du Bouchet :

> Ce balbutiement blanc
>
> cette bulle
>
> la figure
> encore criblée de pierres
>
> à côté de chaque roue
>
> dans la paille

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

qui craque

près de la lumière[16].

2 – LES MOTS, LE CHANT

Ainsi le silence est-il une part importante du poème, comme l'aura nécessaire au regard. Mais si l'on s'exprime en termes de chant, pensant qu'il peut y avoir équivalence avec le regard, comme le dit Jaccottet dans les vers que nous avons cités en exergue, le poème pour autant se contente-t-il de « faire chanter le silence », selon la formule de Guillevic ?

Comme certaines musiques
Le poème fait chanter le silence,

Amène jusqu'à toucher
Un autre silence,

Encore plus silence[17].

Chez ce poète, on aura noté l'importance du rythme qu'il reconnaît lui-même. Celui-ci n'est pas premier, mais fait partie de l'élaboration poétique, cela qui donne corps au poème :

Mais en toi
Il y a des mouvements qui tendent

Dans une espèce de sphère
A saisir, à pénétrer,

A donner corps
A je ne sais quels flottements

Qui peu à peu deviennent des mots,
Des bouts de phrase,

Un rythme s'y met
Et tu acquiers un bien[18].

---

[16] André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, « Rudiments 3 », non paginé, Mercure de France 1978.
[17] Guillevic, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 39.
[18] *Ibid.*, p. 14.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

D'autres poètes pensent qu'au commencement est la parole, dont ils ne sont que le relais modeste. Il est particulièrement frappant de noter cette foi dans la dictée du monde chez un poète rare comme Du Bouchet, aux antipodes du souffle claudélien ou persien. Nul dieu ici derrière le livre du monde : et pourtant la chambre parle, tout comme la terre, le ciel ou l'arbre; « tout à coup le champ crie » et « tout devient mots / terre / cailloux / dans ma bouche et sous mes pas »; le poète, sur le point de se confondre avec ce qui l'entoure (« si le verre pouvait se resserrer ce serait moi / le coin du talus où la terre s'efface / mes brancards / comme des bras ») ne fait que transmettre sa parole, et par là étrangement se reconnaît :

> Le ciel parle
>
> L'air éraflé par cette herse
> n'a plus de bouche
> par où crier
>
> il passe
>
> par ma bouche
> desséchée
>
> ces êtres raboteux
>
> j'obéis à leurs énormes paroles
>
> Je reconnais ma voix.

Cependant la parole n'est pas toujours directement compréhensible (« Ces mots sourds / ces éclats de lampe que je ne comprends pas ») et il faut « peser de tout son poids sur le mot le plus faible pour qu'il éclate, livre son ciel ». Les mots « restent froids en attendant, peut-être, la première heure du souffle »[19] : la parole est ainsi offerte et retirée, et le poète à lui seul ne saurait la faire advenir. Jaccottet, qui a également cru à l'acharnement sur les mots, le dénoncera dans *La Promenade sous les arbres* : « Le travail poétique semble lui aussi exiger ce singulier exercice entre la volonté et l'instinct, l'effort et l'abandon, la peine et le plaisir ». « Le travail que l'on opère sur les mots tour à tour les laissant faire, puis les reprenant,

[19]Ces citations, comme toutes celles qui précèdent, sont extraites d'*Air*, d'André du Bouchet, Clivages 1977, non paginé.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les modifiant »[20] est une entreprise de transparence qui concerne aussi bien la parole que l'âme.

Jaccottet dans son article remarque que rien n'est plus opposé à la musique que ce genre, par sa constriction interdisant tout abandon à la fluidité qui selon lui peut mener à la facilité. Pourtant nombreuses sont, chez ce poète sensible à la vision, les références à la musique. Et si la poésie est alliance de contraires[21], son mystère reposerait plus particulièrement dans l'accord entre le regard et le chant, a priori opposés. La musique, c'est la beauté même, par-delà les significations – ce que cherche à atteindre le poète :

> Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une oeuvre musicale, enchantement pur, mais non froid, regret de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science ni leur liberté. [...] Il n'est pas de plus beau don à faire, si on en a les moyens, que cette musique-là, déchirante non par ce qu'elle exprime, mais par sa beauté seule. On n'explique absolument rien, mais une perfection est donnée qui dépasse toute possibilité d'explication (p. 15-16).

Quel peut être le rapport avec le paysage, saisi par le regard ? Le chant est l'essence même du monde, par-delà les apparences; il est la manière la plus juste de dire ce que l'on a vu : « Tout est purifié, les ornements sont tombés, rien ne reste que les formes essentielles » (p. 15). Inversement certains poèmes, par leurs sonorités, évoquent des paysages. Ainsi en est-il de Pétrarque, sans doute en partie parce que sa langue est éloignée de l'italien ordinaire et peut de la sorte sembler pure musique, c'est-à-dire passage, liberté :

> Sonorité à la fois douce et cristalline. Mais surtout, *poreuse* à l'infini céleste.
>
> [...] Langage en accord avec le paysage toscan ; comme j'ai cru *voir* dans celui de Majorque, naguère, des vers de Saint Jean de la Croix (p. 141).

De même la musique proprement dite peut être porteuse de signification, surtout si elle sert d'accompagnement à des paroles. Pour Jaccottet, « Monteverdi : c'est de la flamme qui se change en ornement sans cesser de brûler. Cela donne, plus qu'aucune autre

---

[20] Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 128.

[21] « Toute l'activité poétique se voue à concilier, ou du moins à rapprocher, la limite et l'illimité, le clair et l'obscur, le souffle et la forme » (Philippe Jaccottet, *La Semaison*, *op. cit.*, p. 39. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

musique, une idée de feu, de nuit et d'astres » (p. 80). On le remarque, le poète s'exprime en termes visuels et pour mieux s'expliquer, il se réfère au peintre Titien et à son fameux tableau de Danaé recevant la pluie d'or : intersection entre le pictural et le narratif, puisque cet épisode est le fragment d'une histoire, semblable à celles que Monteverdi a par ailleurs illustrées, comme le combat de *Tancrède et Clorinde.*

Jaccottet se demande fort justement « comment passer de certaines notes poétiques au poème » (p. 46) et nous avons vu qu'il était malaisé de distinguer le vers de la prose (Char par exemple à propos de ses aphorismes parle de « vers »). Jaccottet voudrait pouvoir tenir le chant; or, poète moderne, il est dans le discontinu; l'univers ne se découvre à lui que par instants, et comme il le reconnaît lui-même, il manque de souffle. Un ton trop continuellement élevé serait d'ailleurs infidèle à la réalité, et tendrait à banaliser la révélation. Comme *La Semaison* « le livre idéal n'est [d'ailleurs] pas le recueil de poèmes; il n'en comporterait qu'à ses moments les plus purs, comme des fêtes dans l'année verbale » (p. 116).

Si la prose (descriptive) est trop bavarde, et s'il n'en faudrait garder que quelques phrases, une ou deux comparaisons[22], pour arriver à cela on passerait en quelque sorte du regard au chant, et à la voix. Examinons soigneusement ce que dit Jaccottet en un autre lieu de *La Promenade sous les arbres* : voir, et exprimer ce que l'on voit, serait plutôt facile – superficiel. Il convient de parvenir à un second stade, plus profond, de l'ordre de l'inspiration :

> Je puis même dire en très peu de mots, et des plus simples, ce que nous avons sous les yeux : la lumière éclairant les troncs et les branchages nus de quelques arbres. Pourtant, quand je vis cela naguère, et maintenant que je le revois avec vous, je ne puis m'empêcher de m'arrêter, d'écouter parler en moi une voix sourde, qui n'est pas celle de tous les jours, qui est plus embarrassée, plus hésitante et cependant plus forte. Si je la comprends bien, elle dit que le monde n'est pas ce que nous croyons qu'il est (p. 96).

Cette voix, « moins mensongère bien qu'elle puisse tromper davantage », a l'étrange faculté de « ranimer le monde », qui « à travers elle reprend de la consistance ». Il semblerait, sans que l'on en soit tout à fait sûr, qu'elle « nous oriente vers le réel... » (p. 97). Ce qui importe, c'est dépassant les apparences de trouver le mot juste qui

[22]Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op.cit.*, p. 112. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

éveillera en nous les correspondances dont nous n'avions pas conscience, mais qui pourtant expliquaient notre fascination :

> […]Ces arbres sont beaux, mais d'une beauté d'arbre. Ce que nous voyons d'eux, simplement, c'est le bois, encore sans feuilles; sentez-vous que ce seul mot déjà, loin de nous égarer, nous aide à pénétrer dans l'intimité de ce moment? Quand nous considérons ces troncs nus et ces branches, ou plutôt quand ils nous sautent ainsi aux yeux, avec la brusquerie et la fraîcheur de ce qu'un coup de projecteur illumine et révèle, c'est du bois que nous voyons[...].

Et le poète d'ajouter :

> Et sans que nous le sachions clairement, je crois qu'au fond de nous est touchée notre relation intime avec une matière essentielle à notre vie et presque constamment présente en elle; et sans que nous sachions, encore une fois, ce sont plusieurs états du bois qui apparaissent en nous dans notre mémoire, créant par leur diversité un espace et un temps profonds : ce peut être le tas de bois bûché devant la maison, c'est-à-dire l'hiver, le froid et le chaud, le bonheur menacé et préservé; les meubles dans la chambres éclairés par les heures du jour; des jouets même, très anciens, une barque peut-être; l'épaisseur d'un tel mot est inépuisable [...] (p. 98-99).

Jaccottet est aux antipodes de la maîtrise, il ne saurait fabriquer une parole qui courrait le risque d'être artificielle et prétentieuse. Le poète est en posture d'accueil, il est celui qui regarde et écoute, c'est même chose, le souffle se manifestant par la lumière :

> Dans l'intérieur de ces lieux était un souffle ou un murmure, à la fois le plus ancien, le tout ancien, et le plus neuf, le plus frais; déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse. [...] C'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables, sous un ciel assez proche [...] continuait à parler non plus dans des oeuvres, mais dans des sites, dans une lumière sur ces sites […][23].

Respiration de l'être, parole vitale surgie de l'origine. Les paysages de Provence rappellent ceux de la Grèce, et contemplant des lieux très simples, telle bergerie, telle montagne, soudain Jaccottet est en communication avec la rumeur la plus ancienne, qu'il perçoit et devant laquelle il est tenté de se taire. Trop humaine serait sa voix, maladroite qui pourrait tout briser, et surtout qui parle n'entendrait plus. Pour laisser advenir le chant du monde, si menacé en notre époque bruyante, impératif est le silence :

---

[23]Philippe Jaccottet, *Paysage avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 29-30.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Qui chante là quand toute voix se tait ? Qui chante
> avec cette voix sourde un si beau chant ?
> [...] Ne soyons pas impatient de le savoir...
> [...] Seul peut entendre le coeur
> qui ne cherche la possession ni la victoire[24].

Attitude paradoxale pour un poète, qui se caractérise moins par sa capacité à dire que par sa sagesse méditative et immobile, totalement passive. Et si le chant est une sorte de lumière, comment ne pas rêver à la transparence absolue ? « L'effacement soit ma façon de resplendir », proclame encore l'auteur de *L'Ignorant*[25].

Le monde pour Jaccottet est harmonie. Au commencement est l'ordre grec, ce *cosmos* qui est aussi parure et beauté. Le temps et les méfaits des hommes nous en ont éloigné, mais par instants, par la grâce de certains lieux soudain révélés, s'impose l'évidence. Idéal classique donc, et tout naturellement Jaccottet retrouve une langue venue des anciens siècles alliant à l'exigence de clarté la noblesse du rythme. Cette voix si hésitante renoue avec l'ampleur du discours, voulant saluer ce que d'aucuns appellent le Nom de Dieu. Partant de l'expérience, le poète la revit en la notant par des mots :

> Immanquablement en tout cas, et comme en premier lieu, ces mots chantent : c'est leur premier devoir. A la mesure que j'ai perçue répond nécessairement cette mesure du vers [...] : le pas que j'ai entendu était lent, solennel, non pas d'une gravité de parade mais par la gravité de la marche, quelquefois hésitant jusqu'à broncher comme s'il y avait plus d'un obstacle à surmonter sur la route, ou quelquefois comme si la route même se dérobait. Sa mesure, quoique régulière, n'était pas mécaniquement déterminée, mais souple, discrète comme les lois qui régissent le mouvement des branchages et des saules[26].

Jaccottet respecte certaines contraintes, syntaxiques et métriques, non par un conservatisme foncier, mais parce qu'elles s'imposent à lui, à l'image de l'organisation du monde. Il y a dans ces préceptes formels une sagesse plus profonde qui le guide et le porte, et c'est ainsi que la rime peut faire sens, par exemple dans *La Semaison* : « Lumière qui rime, par vent du sud, avec poussière, par vent du nord avec rivière »[27]. Selon une conception totalement anti-romantique, le

---

[24]Philippe Jaccottet, « La voix », *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 60.
[25]*Ibid.*, p. 76.
[26]Philippe Jaccottet, *Eléments d'un songe*, Gallimard 1984, p. 139.
[27]Philippe Jaccottet, *La Semaison, op. cit.*, p. 60.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

poète fait confiance aux lois de la langue et de la composition, mettant ses pas dans ceux de ses aînés en écriture. Si cette mesure au cours du temps s'est affirmée, c'est qu'elle était à l'unisson du battement fondamental et sourd, pulsation immense du coeur du monde.

Bonnefoy parlant d'Hollan – d'un peintre donc – attire lui aussi l'attention sur le lien entre le chant et la lumière, dans la mesure où celle-ci s'est métamorphosée en lumière intérieure, d'ordre mystique. « Si tu veux voir, écoute », dit-il en rappelant la tradition cistercienne[28] :

> Grâce à la proximité de la nuit, qui a filtré, de la lumière diurne, extérieure, quelques rapports déjà musicaux, qui les a comme décantés de la couleur, une alchimie s'est produite, la transmutation de la lumière visible en lumière intérieure, lumière-son, vibration de l'âme du monde[29].

La prose se fait harmonie, rythme, c'est-à-dire poème, appelant l'attention sur son message particulier, et à la fois se gardant de se couper du monde des hommes, conformément à sa nature à l'origine commune. Ce que remarque Jaccottet à propos de Leopardi vaut pour son écriture, où le vers se mêle à la prose et inversement, modeste, inutile, et néanmoins attentive au mystère :

> Rien de ce qui est dit là ne frappe par l'originalité ou l'invention; simplement il y a d'abord un rythme, volontaire mais plus ou moins soumis aux règles conventionnelles, rythme dont le principal effet est sans doute de dégager immédiatement le texte de tout souci d'utilité afin qu'il flotte dans l'air un peu au-dessus de l'utile mais pas trop au-dessus pour ne pas perdre contact avec l'espèce de réalité au sein de laquelle vivent les hommes. La poésie devient alors simple nomination des choses, et rejoint, sans pour autant se confondre avec elle, une certaine forme de prière[30].

La réussite de la nomination est d'ordre mystique, tient à la qualité de l'état intérieur : « La moindre impureté du regard viendrait gêner la vision du monde où ces lueurs sont enfouies; le moindre souci de réussite en entacherait l'expression » (p. 126-127). La distance qui sépare l'homme du monde est abolie; dans une réconciliation du regard et du verbe, « il y a seulement l'épanouissement naturel de la lumière en paroles, ou comme une sorte de culte rendu par l'homme à

---

[28]Yves Bonnefoy, *La Journée d'Alexandre Hollan, op. cit.*, p. 57.

[29]Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 52.

[30]Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 124-125. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la lumière » (p. 127). Les mots et le monde constituent deux ensembles distincts dans un moment de grâce reliés par la personne du poète :

> Il fallait plutôt, simplement, que j'eusse veillé à ma maintenir dans cet état d'équilibre entre les contraires dont j'ai parlé pour que, me trouvant avec le monde dans un rapport naturel, je rétablisse un rapport identique avec les mots (p. 128).

Au seuil d'*Eléments d'un songe*, Jaccottet va jusqu'à imaginer un livre qui serait « comme une suite de variations sans ruptures »; mais il doit s'avouer que « c'eût été trop beau » : « On rêve d'un ordre souverain, d'un murmure soutenu, et l'on n'en sauve que de vagues fragments »[31]. La dislocation qui affecte le chant est exactement du même ordre que celle qui concerne le lieu, « ce centre d'où naît le chant, [...] cette mesure qui le rythme » (p. 147), patrie que l'on cherche dans le texte justement intitulé « Poursuite » (p. 133). Le chant est perdu, comme le lieu, et Jaccottet doit avouer qu'il est « privé de chant, exilé du chant, c'est-à-dire terriblement, tristement éloigné de la réalité du monde » (p. 155). La faute en incombe à la modernité bruyante et à son fatras d'immondices qui font que Jaccottet ne perçoit plus qu'un écho du chant fondamental, une dernière lueur de la clarté première.

Là réside peut-être paradoxalement le salut, car dans sa facilité la musique est dangereuse, « qui vous entraîne si discrètement de la vérité au mensonge [...]. Je voudrais une vérité plus ferme, plus rêche, plus ossue » (p. 148). Il ne faut pas oublier que *mesure* signifie « à la fois une ordonnance du temps et de l'espace », « comporte l'idée d'une règle, d'une certaine sévérité, et aussi l'idée d'une sagesse, proche de la modestie » (p. 135). Aussi convient-il de demeurer dans l'extrême limite qui révèle le mystère du monde, tout en ne le recouvrant pas de l'opacité de la réponse :

> Que reste-t-il ? Sinon cette façon de poser la question qui se nomme la poésie et qui est vraisemblablement la possibilité de tirer de la limite même un chant, de prendre en quelque sorte appui sur l'abîme pour se maintenir au-dessus, sinon le franchir (qui serait le supprimer) ; une manière de parler du monde qui n'explique pas le monde, car ce serait le figer et l'anéantir, mais qui le montre tout nourri de son refus de répondre, vivant parce qu'impénétrable, merveilleux parce que terrible [...] (p. 153).

---

[31] Philippe Jaccottet, *Eléments d'un songe,* Gallimard 1984, p. 7. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Le chant ainsi ne s'oppose pas au haïku; on y retrouve l'étonnement et l'exigence spirituelle; simplement, aucune des deux formes ne doit devenir systématique, sous peine d'occulter ce qu'elle veut dire. La forme doit demeurer béante, renvoyer à l'univers que nous ne savons jamais assez vénérer. Ainsi l'impossibilité du poète de durablement demeurer dans le chant n'est-elle finalement pas si négative, ménageant l'ouverture qu'empêcherait une musique trop parfaite. Oui, le plus souvent Jaccottet dans ses oeuvres en prose et peut-être même dans ses poèmes, qu'il appelle « poème-discours »[32] n'a fait que poursuivre la possibilité du chant[33] : mais ce qu'il perçoit comme un manque est sans doute la garantie de l'authenticité de sa parole, et explique que les poètes du lieu, indépendamment du haïku, soient partagés entre la prose et des vers qui par leur métrique ample de quatorze, quinze ou seize syllabes tendent à la prose.

Ecoutons pour finir la leçon qui dans *Paysages avec figures absentes* clôt une méditation sur le lieu. Celui-ci qui est premier est aussi dernier, car à lui nous devons revenir : « Les oeuvres ne nous éloignent pas de la vie, elles nous y ramènent, nous aident à vivre mieux, en rendant au regard son plus haut objet. Tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre »[34]. Comme l'avait bien vu René Char, le poète est un passeur, qui modeste doit s'effacer.

[32]Philippe Jaccottet, *La Semaison*, *op. cit.*, p. 47.

[33]Philippe Jaccottet, *Eléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 155.

[34]Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 131.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE VII : LES PROBLÈMES DE L'IMAGE

Méfie-toi des images. [...] Peut-on jamais savoir si elles mentent, égarent, ou si elles guident ? (Philippe Jaccottet)

Par « image », nous n'entendons pas une représentation picturale, mais ainsi que le rappelle Michèle Aquien et comme cela est fréquent en poésie, toute figure fondée sur la mise en rapport de deux réalités différentes, l'une, le comparé, qui désigne proprement ce dont il s'agit, l'autre, le comparant, mettant à profit un relation d'analogie ou de proximité avec la première. « Les figures concernées sont, à la base, la comparaison (*similitudo*), la métaphore surtout, l'allégorie et le symbole ; on peut y ajouter la métonymie et la synecdoque [...] »[1].

Pour mieux comprendre les enjeux qui ont animé le débat autour de l'image, il convient de revenir à la base, c'est-à-dire à Aristote, de voir ce qu'elle devient chez les théoriciens canoniques – Dumarsais, Fontanier – avant d'en venir à la théorisation de la figure par Reverdy et par Breton. Les termes du problème étant posés, il sera temps alors d'envisager les réaction des poètes post-surréalistes à ce qu'ils ont apparemment si violemment rejeté.

[1]Michèle Aquien, article « Image », *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, 1993, p. 156-157.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

1 – RAPPELS HISTORIQUES

Etienne-Alain Hubert, dans son article sur la question[2], remarque tout d'abord que Reverdy a substitué le terme d'image au mot de métaphore, laquelle présuppose un transfert trop intellectuel pour faire naître l'émotion, suscitée par une mise en rapport immédiate. Dans notre rapide historique, c'est donc à la notion de métaphore que nous allons nous intéresser, employée il est vrai initialement dans un sens tout aussi vague que celui d'image :

> I - L'image est aussi une métaphore, car il y a peu de différences entre elles. Ainsi, lorsque (Homère) dit en parlant d'Achille : « Il s'élança comme un lion », il y a image; lorsqu'il a dit : « le lion s'élança », il y a métaphore. L'homme et l'animal étant tous deux pleins de courage, il nomme, par métaphore, Achille un lion.
>
> II - On emploie aussi l'image dans la prose; seulement c'est rare, attendu qu'elle est propre à la poésie[3].

Dumarsais, au XVIIIe siècle, revenant à l'étymologie, explique clairement ce qu'est une métaphore (« figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit »[4]) et surtout il justifie le recours à la métaphore par une carence du langage : « [l'imagination] supplée par les images et les idées accessoires aux mots que la langue ne peut lui fournir »[5]. De même, elle donne plus de vigueur à l'expression, lui permettant de mieux formuler ce qu'elle a à dire. Enfin il ne faut point abuser de la métaphore, qu'Aristote attribuait déjà plutôt à la poésie : ces figures ne doivent point venir de sujets bas (l'exemple condamné, venu de Tertullien : « Le déluge universel fut la lessive de la nature » annonce la « mélancolique lessive d'or du couchant » de Rimbaud[6] et montre la limite de ces préjugés sur les registres). Par ailleurs, ce qui dénonce par avance l'image surréaliste, il convient d'éviter les métaphores « forcées, prises de loin », où « le rapport n'est point assez naturel, ni

---

[2]Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image », *Bousquet Jouve Reverdy, Sud* 1981, p. 296.

[3]Aristote, *Rhétorique*, Livre III, chapitre IV, « Sur l'image », Le Livre de Poche 1991, p. 312.

[4]Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens,* Critiques Flammarion, 1988, p. 135.

[5]Dumarsais, *ibid.*, p. 137.

[6]Arthur Rimbaud, *Illuminations*, La Pléiade 1972, p. 124.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

la comparaison assez sensible »[7] : là encore, les exemples, empruntés à Théophile, ne nous choquent absolument pas, tant « Je baignerai mes mains dans les ondes de tes cheveux » que « la charrue écorche la plaine »[8]. Comme le faisait Aristote, Dumarsais distingue les différents styles : « Il y a des métaphores qui conviennent au style poétique, qui seraient déplacées dans le style oratoire »[9]. En dernier lieu, il signale – ce que pratiquera plus tard Jaccottet –, que l'« on peut quelquefois adoucir une métaphore, en la changeant en comparaison ou bien en ajoutant quelque correctif : par exemple en disant *pour ainsi dire, si l'on peut parler ainsi*, etc. »[10].

Fontanier, au XIXe siècle, met l'accent sur l'intérêt stylistique de la métaphore : « Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie »[11]. Comme Dumarsais, Fontanier pose les limites de la métaphore, qui seront plus tard remises en cause par Reverdy et Breton : « Elle sera *vraie* et *juste*, si la ressemblance qui en est le fondement est juste, réelle, et non équivoque ou supposée. Elle sera *lumineuse*, si, tirée d'objets connus, et aisés à saisir, elle frappe à l'instant l'esprit par la justesse et la vérité des rapports. Elle sera *noble*, si elle n'est point tirée d'objets bas [...]. Elle sera *naturelle*, si elle ne porte point sur une ressemblance trop éloignée [...] ; si, dans sa plus grande hardiesse, elle ne sent point l'affectation, la recherche, et paraît s'être présentée comme d'elle-même [...]. Enfin elle sera *cohérente*, [...] si les termes en sont bien assortis [...] »[12].

2 – REVERDY ET BRETON

Comme le rappelle Etienne-Alain Hubert dans son article, Reverdy n'est pas le premier à avoir parlé de l'image[13]. C'est

---

[7]Dumarsais, *op. cit.*, p. 142.

[8]Dumarsais, *ibid.*

[9]Dumarsais, *ibid.*, p. 143.

[10]Dumarsais, *ibid.*

[11]Fontanier, *Les Figures du discours*, Champs Flammarion, 1977, p. 99.

[12]Fontanier, *ibid.*, p. 103-104.

[13]Selon Etienne-Alain Hubert, si le texte sur l'image n'apparaît pas avant le numéro 13 de la revue *Nord-Sud*, en 1918, c'est parce qu'à ce moment-là, « André Breton soumet à Reverdy des articles anciens de Georges Duhamel » (« Autour de la théorie

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

néanmoins lui qui fera date parce que ses propos seront repris par Breton dans le premier *Manifeste*[14], et qu'il ne cessera, dans d'autres textes après celui de *Nord-Sud*, de réfléchir sur la question. Nous voudrions toutefois d'abord resituer sa conception par rapport à ses théories plus générales sur la poésie. Si, selon la formule retenue par Breton, « L'image est une création pure de l'esprit », c'est parce que Reverdy rejette la *mimésis* sur laquelle était fondé l'art depuis Aristote : comme il le remarque en 1917 dans un « Essai d'esthétique littéraire », « *imiter* le mieux possible c'est bien *créer* le moins possible »[15]. Priorité est donnée à l'action créatrice, et l'on voit d'avance le conflit avec les poètes du lieu qui chercheront au contraire à dire dans le plus grand effacement ce qui les entoure, ou mieux, comme le remarque Jaccottet à propos de Claudel, à faire entendre la voix de la terre[16] :

> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique[17].

Voilà ce que retiendra Breton, mettant l'accent sur l'éloignement : « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre ces deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas »[18]. Or si Breton est intéressé par le rêve et l'inconscient, les images étant plus particulièrement suscitées par l'écriture automatique, tel n'est pas le cas chez Reverdy, pour qui la conscience est prédominante :

> Il n'y a pas d'images dans la nature. L'image est le propre de l'homme, car elle n'est image que par la conscience qu'il en a. Le contenu

---

de l'image », *op. cit.*, p. 294). Etienne-Alain Hubert détaille un peu plus loin le rapport de l'Unanimisme à l'image (*ibid.*, p.299).

[14]André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *O.C.,* t. I, *op. cit.*, p. 324.

[15]Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud* n°4-5, juin-juillet 1917, p. 6.

[16]Philippe Jaccottet, « La terre parle », *L'Entretien des Muses*, Gallimard 1987, p. 11-13.

[17]Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud* n°13, mars 1918.

[18]André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *op. cit.*, p. 337-338.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> normal de la pensée est abstrait, informe et flou. *L'opération par laquelle l'image se forme est un acte d'attention volontaire*[19].

Le poète est un lecteur du réel qui, mieux que tout autre, parvient à saisir les liens qui associent les choses entre elles : « C'est lui qui, sensible aux rigueurs et à la saveur du réel plus que tout autre, saisit, entre les choses, les plus justes, les plus lointains, les plus mystérieux rapports »[20]. Il y a là une appréhension phénoménologique du monde, alors que pour Breton, l'extérieur n'existe pas, tout est centré sur ce qui se passe à l'intérieur de soi : le « stupéfiant *image* »[21] « s'offre à lui, spontanément, despotiquement »[22]. Il s'agit d'explorer l'inconscient et non le monde environnant, même si la pratique ne concorde pas toujours avec la théorie : certes *Nadja* et *Le Paysan* sont des textes sur le rêve, mais le réel y a bien sa place, importante, et ce qui est beau, c'est la confrontation entre le songe et la réalité, comme si tout l'univers se révélait magique, non pas dans une négation de lui-même mais dans une opération de merveilleux dévoilement. Le monde est enchanté, on peut trouver son bonheur au Marché aux Puces, et le hasard objectif n'est pas une pure construction de l'esprit.

On notera toutefois une différence entre Aragon et Breton : l'auteur d'*Une vague de rêves*[23], dans la définition de l'image qu'il donne dans *Le Paysan*, suggère une action des plus violentes de celle-ci sur l'univers. Comme chez Breton le surréalisme trouve son fondement dans l'image, mais ce qui est en jeu c'est la perception du réel, non pas accueilli mais percuté :

> Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers[24].

---

[19]Nous soulignons. Pierre Reverdy, « La fonction poétique » (janvier 1948), *O.C., Cette émotion appelée poésie,* Flammarion 1974, p 65..

[20]Pierre Reverdy, *ibid.*, p. 71.

[21]Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926, repris chez Folio 1972, p. 82. Aragon et Breton se font écho en comparant l'image à de la drogue.

[22]André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 337.

[23]Aragon, *Une vague de rêves*, 1924, repris chez Seghers en 1990.

[24]Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 82.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chez Reverdy comme chez les surréalistes, l'image devient la marque même de la poésie – Reverdy dira plus tard en 1948 que « Le propre du poète est de penser et de se penser par images »[25] – et les images sont plus abondantes dans les poèmes ou les textes d'écriture automatique que dans les récits comme *Nadja* ou *Le Paysan* : là le lecteur n'est pas perdu, et l'on se situe dans une tradition mêlant rêve et réalité que l'on peut faire remonter à Nerval et aux romantiques. Les lieux et les personnages – leurs déplacements – sont les éléments les plus forts de cette réalité, et le refus bretonien de la fiction va d'autant plus dans ce sens. Alors l'image devient picturale – photographie – et profondément référentielle, ce qui ne l'empêche pas de faire rêver, puisque le mystère est dans ce monde (on sait que les photographies sont l'équivalent des descriptions minutieuses d'Aragon, procédé que Breton avait en horreur).

Tous les surréalistes cependant n'ont pas la même conception de l'image. Ainsi Jacqueline Chénieux dans son étude attire-t-elle l'attention sur la conférence prononcée par Eluard à Londres en 1937, où celui-ci reprend des exemples proposés par Breton, mais en les commentant différemment. Certes Eluard, s'en prenant une nouvelle fois à la *mimésis*, proclame tout d'abord que « L'imagination n'a pas l'instinct d'imitation »[26]. Il commence par dire que la beauté de la formule d'Apollinaire « Ta langue le poisson rouge dans le bocal de ta voix » « provient de sa justesse apparente »[27] : on est aux antipodes de l'arbitraire exalté par Breton[28]. Curieusement, le poète traduit, réduit comme le note Jacqueline Chénieux, à quelques « clichés »[29] l'originalité de l'image. Il s'agit avant tout de comprendre, donc d'en revenir à la comparaison, à une relation claire entre comparé et comparant :

> *Ta langue le poisson rouge dans le bocal de ta voix.*
>
> La beauté de cette image d'Apollinaire provient de sa justesse apparente. Elle flatte faussement en nous le sens du déjà vu. Il en va de

[25] Pierre Reverdy, « La fonction poétique », *op. cit.*, p. 56.

[26] Paul Eluard, « L'évidence poétique », conférence prononcée à Londres lors de la Première Exposition Internationale du Surréalisme en 1937 sous le titre de « La poésie surréaliste », *O.C.,* t. I, La Pléiade 1975, p. 1488.

[27] *Ibid.*, p. 1490.

[28] « [L'image] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé » (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 338).

[29] Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF 1984, p. 96.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> même pour *Ruisseau*, *argenterie des tiroirs du vallon* de Saint-Pol-Roux. Au même titre que pour les vieilles métaphores *Seins de marbre* ou *lèvres de corail*, nous en acceptons l'évidence. Quelques rapports simples nous font passer sur les termes insolites de la comparaison. [...] A la mobilité de la langue et du poisson, Apollinaire ajoute la couleur. Le ruisseau est l'argenterie, parce que nous avons souvent dit ou entendu : le ruisseau aux flots d'argent – une banalité. Et à la faveur de ces identités de forme et de couleur, de rapports, passent de nouvelles images composées d'une façon plus arbitraire, parce que purement formelle, le *bocal de ta voix* et les *tiroirs du vallon*. Car il n'y a élémentairement dans chacun de ces vers qu'une comparaison dans chaque image : *le poisson rouge dans le bocal* et *l'argenterie des tiroirs* pour le ruisseau du vallon[30].

Eluard *in extremis* en revient quand même au mystère (« Pourtant, ce qui nous ravit, c'est le bocal de ta voix, les tiroirs du vallon, l'inexplicable, le vrai ») et un peu plus loin il précise qu'il ne faut surtout pas confronter les images à la réalité :

> On les a longtemps prises pour des illusions, car on les limitait, car on les soumettait à l'épreuve de la réalité, d'une réalité insensible et morte, au lieu de soumettre cette réalité à l'épreuve de l'interdépendance qui est la sienne qui la rend vivante, active, en perpétuel mouvement[31].

Il convient de noter le caractère tardif de ces déclarations, à un moment où le besoin de communication se révélait de plus en plus grand, face à la montée du péril nazi. Eluard est toujours surréaliste – c'est à l'occasion de la première Exposition Internationale du Surréalisme qu'il tient ces propos –, mais il est tenté par le communisme et va bientôt définitivement s'engager, optant pour une langue plus claire.

Ce qui est en cause ici, c'est la relation entre métaphore et comparaison, figure que dénonçait immédiatement Reverdy dans son texte de *Nord-Sud* :

> [L'image] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement entre deux réalités plus ou moins éloignées[32].

Pour mieux comprendre ce qu'il a voulu dire par là, il convient d'en revenir aux analyses d'Etienne-Alain Hubert. Commentant le poème « Espace » publié dans *Nord-Sud* en 1918 :

---

[30] Paul Eluard, *op. cit.*, p. 1490.

[31] *Ibid.*, p. 1491.

[32] Pierre Reverdy, « L'image », *op. cit.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'astre est dans la lampe L'étoile échappée

La main
tient la nuit
par un fil

le critique remarque que l'on ne peut plus distinguer nettement le comparé du comparant : faut-il partir de l'étoile ou de la lampe ? Le mystère demeure, ou plus exactement il y a coexistence : « La signification obtenue est dans le rapprochement de l'étoile et de la lampe, et non pas dans une comparaison qui placerait l'un des deux termes en position de comparé »[33].

Il faut souligner aussi que Breton a varié dans ses déclarations, selon l'époque où il les a faites. Dans *Point du jour*, en 1929, pour bien marquer le caractère onirique de l'image surréaliste, il insiste sur la suppression du mot *comme* : « Une tomate est aussi un ballon d'enfant, le surréalisme, je le répète, ayant supprimé le mot *comme*. Le cheval s'apprête à ne faire qu'un avec le nuage, etc. Et puis après ? »[34]. Univers déréglé assez semblable à celui de ces fous rencontrés pendant la guerre et évoqués au début de l'article.

Mais plus tard, en 1947, dans « Signe ascendant », défendant l'analogie contre la logique, il relativise l'importance de l'opposition entre métaphore et comparaison, s'appuyant fort justement sur l'exemple des « beaux comme » de Lautréamont : « Au terme actuel des recherches poétiques il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. [...] L'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique... »[35]. C'est au nom de la défense de l'image qu'il en vient à proclamer : « Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu »[36]. La copule est secondaire, ce qui importe, c'est la fulguration née de la rencontre : comme dans la fameuse formule de « la rosée à tête de chatte », il s'agit de faire voir, et non de se soumettre au rationnel et au réel, comme avait tendance à le faire Eluard. Breton n'hésite pas à faire jouer les mots sans se soucier du référent, et par là encore se distingue de Reverdy, qui l'a critiqué à ce propos :

---

[33]Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image », *op. cit.*, p. 297.

[34]André Breton, « Exposition X..., Y... », *Le Point du jour, O.C.,* t. II, *op. cit.*, p. 301.

[35]André Breton, « Signe ascendant », *Signe ascendant*, Poésie/Gallimard 1991, p. 10.

[36]André Breton, *ibid.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Avec votre principe de la mer/mère, l'élément n'est pas pur, dégagé, net. Avec ce jeu de mots vous tenez à l'idée de derrière les mots – ou plutôt d'entre les lignes. C'est affreux[37].

3 – L'AMBIGUÏTÉ DE LA MODERNITÉ FACE À L'IMAGE

André Breton, lorsqu'il écrit en 1947 « Signe ascendant », est sur la défensive, et célèbre l'image dans la mesure même où elle est attaquée : « Aussi repousserons-nous dédaigneusement le grief ignare qu'on fait à la poésie de ce temps d'abuser de l'*image* et l'appellerons-nous, sous ce rapport, à une luxuriance toujours plus grande »[38]. L'image est associée au surréalisme, et celui-ci est perçu comme dépassé. Il est intéressant à ce propos de noter l'évolution de Bonnefoy, qui a été surréaliste au lendemain de la guerre, puis s'est dégagé du mouvement. Dans son entretien tardif avec Jackson, en 1976, il avoue avoir été attiré d'abord par l'image : « L'image, c'est ce qui m'avait touché le plus, et d'emblée, dans les oeuvres surréalistes, poésie autant que peinture »[39]. Mais celle-ci est rapidement accusée d'« altérer la figure des choses » (p. 69) et de s'opposer à quelque chose de bien plus fort et de fondamental, l'évidence, le simple (p. 69). Bonnefoy reconnaît pourtant ensuite qu'il aimait dans le surréalisme son attention au réel dans ses détails les plus infimes, jusqu'alors dédaignés : « Ce que j'appréciais [...] dans la poétique surréaliste [...] c'est qu'elle était suprêmement attentive, souvenez-vous de Breton parcourant Paris dans ses grandes proses, à ces mille choses à la fois furtives et insistantes que la poésie antérieure n'avait pas su interroger, même à l'époque du symbolisme, n'avait même pas entrevues » (p. 73).

L'image représente tout le danger de ce que Bonnefoy appelle la gnose et qui demeure chez lui une tentation perpétuelle : « ...Le gnosticisme, une pensée de la transcendance, oui, mais qui, s'attachant indûment à tel objet ou aspect de notre univers qu'on a choisi pour rendre compte de celle-ci de façon indirecte, par analogie par

---

[37]Lettre de Reverdy à Breton de janvier 1919, citée par E.A. Hubert, « Autour de la théorie de l'image », *op. cit.*, p. 308-309.

[38]André Breton, « Signe ascendant », *op. cit.*, p. 10.

[39]Yves Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme » (1976), *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 68. Nous renverrons directement à cette édition dans le développement qui suit.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

exemple, en déduit qu'une part de notre réalité, cet objet, porte donc dans son être les traces, à tout le moins, d'une réalité supérieure : ce qui dévalorise les autres choses du monde, par contrecoup, et donne le sentiment que la terre est une prison, puisque ces choses basses y prédominent, et la divinité une absence, qui n'apparaît qu'à des instants et voilée, et notre existence un exil, et notre lucidité un éclair qui ne nous vaut que des instants de liberté déchirée » (p. 80). Ou encore, un peu plus loin : « L'attitude gnostique, autrement dit, c'est de substituer à tout, et à autrui en particulier, une image, qu'on tient pour le seul réel » (p. 81). Bonnefoy en vient à dire que l'image surréaliste est le principal obstacle entre le lieu et nous : « De la gnose, [...] l'image surréaliste est l'instrument le plus efficace, puisque sa subversion des principes de notre déchiffrement du monde, son indifférence au temps, à l'espace, à la causalité, brouille la figure de notre lieu, nous prive de la musique du lieu [...] » (p. 83).

L'autre critique qui concerne le surréalisme est sa subjectivité, la trop grande importance de l'inconscient qui s'exprime par l'image. Bonnefoy ne refusera pas l'image, mais la considérant avec lucidité, il n'en demeurera pas prisonnier et lui donnera une dimension universelle, afin de dire l'être plutôt que le Je : « Non refuser l'image, qui est un dé-chaînement de notre langue secrète [...] mais l'analyser comme avec un prisme, y libérer les forces qui y composent trop à l'étroit : et non se refuser au désir, qui porte l'image, mais le désenchevêtrer des objets particuliers en quoi il s'aliène, l'intérioriser à l'universel » (p. 85).

Si dans la théorie Bonnefoy tend à dénoncer l'image littéraire, dans un même mouvement il l'emploie, montrant par là sans doute qu'il est difficile voire impossible de faire une poésie sans image. Ainsi dans « Une pierre », extrait de *La vie errante*, il dit la soif du lieu et le leurre de l'image, à laquelle pourtant il recourt dans les deux derniers vers (il est vrai qu'il s'agit alors d'images classiques, mais images tout de même). L'image s'opposerait à la parole, néanmoins la suscite, même si elle y met terme :

> Et de qui aima une image,
> Le regard a beau désirer,
> La voix demeure brisée,
> La parole est pleine de cendres[40].

[40]Yves Bonnefoy, « Une pierre », *La Vie errante*, Mercure de France 1993, p. 101.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Par ailleurs Bonnefoy est plus particulièrement fasciné par les images picturales – on connaît son activité de critique – et ne peut s'empêcher d'être séduit par elles, tout en avouant le caractère limité, et finalement, lui qui refusait la subjectivité, y revient, l'image fonctionnant comme une quête de soi :

> On peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être : tant il est vrai que toutes ces oeuvres ensemble, ce n'est pas une annulation réciproque, mais un approfondissement possible de soi, et pour finir le destin[41].

Dans *La Vie errante* la figure du poète ne coïncide-t-elle pas de manière exemplaire avec celle de Zeuxis, maître si parfait de la *mimésis* qu'il ne pouvait plus peindre ? Un jour cependant les oiseaux s'arrêtent de le harceler, et l'image, tout en étant parfaite, peut enfin accéder au statut d'oeuvre d'art, c'est-à-dire se distinguer de la nature. Mais on voit bien dans le modèle choisi que l'artiste est à la recherche du simple, la modeste grappe de raisin qui est tout le sens de notre être-au-monde[42].

Ainsi Bonnefoy, peut-être parce qu'il a été surréaliste, est-il fortement marqué par l'image. Mais d'autres, tel Follain, ont rêvé d'une poésie plus radicalement sans image, et la démarche est d'autant plus remarquable que Follain a commencé à écrire vers 1930, c'est-à-dire de manière contemporaine au surréalisme. D'après la causerie prononcée à la Maison de la Culture de Thonon en 1967, il semble avoir accompli un long chemin pour parvenir au dépouillement suprême – l'absence d'images :

> On parle beaucoup des images dans la poésie. Il est certain qu'au sens large du mot, toute poésie comporte des images. Au sens plus étroit, maints poèmes comportent des métaphores. Il y en a d'admirables chez de nombreux poètes d'hier et d'aujourd'hui. En ce qui me concerne, je suis arrivé à n'en faire presque plus. Est-ce parce que la métaphore étant comparaison, je ne peux comparer rien à rien dans cet univers multiple où toutes choses pourtant ont entre elles des affinités mystérieuses. Il m'est arrivé, séduit par les métaphores des autres, de vouloir moi aussi en faire, de les trouver bien et de les renier toutes le lendemain en constatant alors que ce n'est pas moi. Il peut, cependant, m'arriver d'en garder une[43].

---

[41] Yves Bonnefoy, « L'arrière-pays », *Récits en rêve,* Mercure de France 1987, p. 40.

[42] Yves Bonnefoy, « Les raisins de Zeuxis », « Encore les raisins de Zeuxis », « Derniers raisins de Zeuxis », « L'autoportrait de Zeuxis », *La Vie errante*, *op. cit.*

[43] Jean Follain, « Sens de la poésie », causerie prononcée à la Maison de la Culture de Thonon, 1967, *Création* n°1, 1971, p. 18-19.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Indépendamment de son propre cas, Follain définit plus largement ce nouveau (?) genre de poésie, qu'il fait remonter à un inconnu du XVIIIème siècle, John Clare. Curieusement pour cette « poésie de constatation »[44], le modèle est pictural : dans le texte de la Maison de la Culture de Thonon, Follain disait choisir les couleurs[45], et dans la revue *Commerce*, il note : « Il semble pourtant qu'il reste chez des poètes la possibilité d'écrire un peu à la manière dont les peintres peignent »[46]. Pour Follain comme pour Bonnefoy, l'image constitue un obstacle entre le réel et nous : « Dans la poésie de John Clare, on n'aperçoit à peu près pas de métaphores. La métaphore demeure moyen valable chez beaucoup, mais son absence chez quelques autres aboutit à *faire toucher les choses directement* [nous soulignons]. On peut sentir toutes choses comparables, mais aussi toutes incomparables »[47].

Il paraît toutefois étonnant que Follain, qui n'exclut pas de garder éventuellement une métaphore, commence par admirer chez Clare la métaphore de la laine sur le dos des moutons[48], et que surtout il cite comme exemple de cette poésie deux comparaisons flagrantes:

La fougère, comme les cornes des jeunes cerfs

ou encore

Londres, tel un fourré dans les collines[49]

Françoise Rouffiat, dans son essai sur Follain, dit bien que la métaphore et la comparaison ne sont pas totalement exclues chez cet auteur, et que la métonymie et la synecdoque y abondent. Ainsi dans « Fragment », où le démembrement est le principe constitutif :

---

[44]Jean Follain, « Lettre à André Dalmas », *Le Nouveau Commerce* n° 6, aut. hiver 1965, p. 72.

[45]« Il existe des correspondances curieuses entre l'art du poète et celui du peintre. Il m'arrive, devant un texte, de me dire : il me manque un rouge, ou tel ou tel gris, mais bien sûr je n'aurai pas mon rouge par l'adjonction d'une chose rouge dans mon texte, mais par exemple, par l'adjonction d'un pronom ou de telle syllabe d'un mot qui, pour moi, sera la touche rouge » (*Création*, *op. cit.*, p. 19).

[46]« Lettre à André Dalmas », *op. cit.*, p. 72.

[47]*Ibid.*, p. 73.

[48]« [...] ces moutons qui *portent sur leur dos leur charge de neige* », *ibid.*, p. 72 [nous soulignons].

[49]*Ibid.*, p. 73-74.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Une épaisse chevelure
jusqu'aux hanches se tord
le corps qui la possède
de ses yeux grands ouverts
contemple
l'esprit perdu
ce fragment du monde
pour un temps offert[50].

Cependant cet écrivain est sans doute le plus proche de l'absence de métaphore, si l'on en juge par le poème cité par Jaccottet dans *L'Entretien des Muses,* encore que l'on pourrait s'interroger sur le statut du troisième vers, sans parler de la métonymie du septième :

Quand tombe des mains de la servante
la pâle assiette ronde
de la couleur des nuées
il en faut ramasser les débris,
tandis que frémit le lustre
dans la salle à manger des maîtres
et que la vieille école ânonne
une mythologie incertaine
dont on entend
quand le vent cesse
nommer tous les faux dieux[51].

Il semble alors aisé d'acquiescer aux propos de Jaccottet qui souligne le caractère exemplaire de ce texte : « Est-ce là un poème ? [...] A peine un rythme, pas de mélodie, pas de figures sonores (allitérations, assonances, rimes); non, *pas même une image* »[52]. Dans *Une transaction secrète*, Jaccottet célèbre un autre modèle de poésie sans image sous la forme du haïku, qu'il rapproche d'ailleurs de Follain. Le haïku a beau être fondé sur des « relations cachées entre des choses lointaines »[53], c'est « une poésie sans images. Si précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien

[50] « Fragment », poème initial d'*Appareil de la terre*, Gallimard 1964, cité par Françoise Rouffiat dans « Poétique de Follain », *Jean Follain. Le même, autrement*, Champ Vallon, Seyssel 1996, p. 154.

[51] Jean Follain, cité par Philippe Jaccottet, « Une perspective fabuleuse », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 131.

[52] Philippe Jaccottet, *ibid.*

[53] Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide », *Une transaction secrète*, *op. cit.*, p. 126.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

je la croyais redoutable, ne fût-ce que par sa promptitude à surgir, sa docilité, et comment il lui arrive de voiler au lieu de révéler »[54].

Or il est troublant de constater que pour illustrer sa théorie de l'image, André Breton dans « Signe ascendant » choisit justement de conclure sur un haïku :

> La plus belle lueur sur le sens général, obligatoire, que doit prendre l'image digne de ce nom nous est fournie par cet apologue Zen : « Par bonté bouddhique, Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel composé par son humoristique disciple, Kikakou. Celui-ci ayant dit : « Une libellule rouge – arrachez-lui les ailes – un piment », Bashô y substitua : « Un piment -mettez-lui des ailes – une libellule rouge »[55].

Qui faut-il croire ? Breton ou Jaccottet ? La discussion sur l'image est pleine de préjugés et nous allons pour l'instant nous en remettre à l'orientaliste Maurice Coyaud, qui dans son « Anthologie-promenade » intitule une section « Métaphores ». Il s'en explique, et donne ainsi raison à l'un et l'autre poètes :

> Nos haïkistes [...] répugnent à s'enfermer dans la comparaison. Non que la métaphore leur déplaise, bien au contraire, mais ils refusent d'en faire une fin. (Ce n'est pas pour rien qu'ils ignorent le mot « comme » au sens étroitement comparatif). C'est que la métaphore perd à leurs yeux singulièrement de sa force pour peu qu'elle soit directement énoncée : pour peu qu'on s'y *arrête*. Elle demande au contraire à être autant que possible déduite du discours - comme seront déduits de sa trouble formulation mille et un réseaux de ressemblance/dissemblance au fil desquels l'esprit est invité à s'égarer[56].

Il donne plusieurs exemples de métaphores, ainsi

> Pas de cordes à l'arc
> De la nouvelle lune
> Cri des oies sauvages[57]

et de comparaisons :

> Lune brillante
> Assise tel le Bouddha
> Jambes croisées[58]

---

[54]Philippe Jaccottet, *ibid.*, p. 128.

[55]André Breton, « Signe ascendant », *op. cit.*, p. 13.

[56]Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombres*, Phébus 1978, p. 255.

[57]Gonsui, cité par Maurice Coyaud, *ibid.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Les poètes ont donc tendance à avoir des *a priori* à propos de l'image, et Jaccottet n'est pas le moins contradictoire à ce sujet. Dans son commentaire sur le haïku, il présentait celle-ci comme un obstacle par rapport au réel. Or, lorsqu'il la définit à partir de Claudel, il en dit l'origine concrète, à cette nuance près que l'image doit avoir été digérée par l'auteur :

> De l'œuvre si ample de Claudel, je ne veux retenir ici que quelques pages qui gardent sur moi, à travers les années, un extraordinaire pouvoir. Il s'agit presque toujours de ce qu'on appellera, au moins provisoirement, des « descriptions » ou des « images » du monde réel ; mais il me semble qu'elles sont écrites [...] *les yeux fermés*. [...] C'est à ce moment néanmoins que se produisent ces « images » [...] des moments de la vie qui auraient été mangés, qui seraient en lui vraiment comme des aliments digérés, assimilés et métamorphosés en sens et paroles[59].

Curieuse équivalence entre « description » et « image », l'image aidant ainsi à mieux dire le monde. Jaccottet prend cependant soin de préciser un peu plus loin qu'« il s'agit de ce qu'il y a de plus contraire au rêve, et même à la rêverie, c'est-à-dire du monde qu'on peut vraiment toucher et aussi « manger des yeux », de ce qui ressemble le moins le moins aux idées, de tout ce que j'aime »[60]. Les vers qu'il cite en exemple sont d'ailleurs très peu métaphoriques, à l'exception de l'image convenue du « miroir des eaux resplendissantes » :

> C'est ainsi que sur le Rhin naguère
> J'ai vu les barges chargées de foin et leur cortège sur le miroir des eaux resplendissantes […][61].

Ce que Jaccottet déteste par-dessus tout, c'est la notion d'inconscient, et l'on verra, en étudiant *La Semaison*, que l'acceptation progressive du rêve va de pair avec celle de l'image. Son refus du surréalisme demeurera radical : « [L'automatisme] me restera toujours, je le crains, étranger (et, du même coup, presque toute la

---

[58]Issa, cité par Maurice Coyaud, *ibid.,* p. 257.

[59]Philippe Jaccottet, « La terre parle », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 11.

[60]Philippe Jaccottet, *ibid.*, p. 12.

[61]Claudel cité par Jaccottet, *ibid.*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

poésie surréaliste à proprement parler) »[62]. Mais il apprécie les images d'Eluard, au point d'en faire l'un des plus grands poètes contemporains[63], et il en est de même pour Breton, dans la mesure où celui-ci s'en tient à une certaine rigueur, la logique contrant la trop grande liberté analogique :

> Les plus beaux poèmes de Breton échappent à ces deux excès [de l'automatisme et de l'éloquence]. Ils font une sorte de *discours d'images* librement jaillies de la fièvre passionnelle (poétique, amoureuse ou révolutionnaire). Libres, certes, les images de Breton le resteront jusqu'à la fin; mais somme toute, il aura rapidement renoncé aux ruptures provocantes qui ont conduit tant de poètes de moindre envergure à sombrer dans l'incohérence[64].

Jaccottet remet en cause l'arbitraire de l'image surréaliste, et est à la recherche d'une cohérence. Alors les images peuvent briller de tout leur feu, séduction à laquelle l'auteur est toujours sensible :

> Au fond, le fameux « mariage de la machine à coudre et du parapluie » est bien loin d'avoir servi à Breton de suprême modèle. Non moins que les grands thèmes [...], les images, si souvent d'une beauté magique, dessinent chez Breton le tracé d'une constante[65] .

Jaccottet n'est pas contre l'audace, mais celle-ci décidément n'est pas surréaliste. Réfléchie, elle se trouve chez Gongora et chez Ponge, plutôt que chez les tenants de l'écriture automatique :

> Ces images, celles de l'Espagnol et du Nîmois, se rapprochent par leur hardiesse, bien sûr, la hardiesse du regard et la hardiesse du langage qui va aussi loin que le regard sans crainte d'excès. [...] Mais « la rosée à tête de chatte », n'est-ce pas plus hardi, plus surprenant, donc plus poétique ? La hardiesse surréaliste me paraît celle de l'aveugle qui ne voit pas le danger et qui, pour cent échecs, tombe sur une merveille de hasard [...] Ici je trouve une hardiesse plus hardie, parce que lucide ; plus féconde, parce qu'assumée non pour elle-même, mais pour atteindre à une certaine vérité ; une

---

[62]Philippe Jaccottet, « Un discours à crête de flammes », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 76.

[63]Philippe Jaccottet, « Paul Eluard », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 71 : « A un ami, poète étranger, qui me demandait un jour quel poète français moderne me paraissait le plus assuré de durer, j'avais répondu, sans beaucoup hésiter et sans réfléchir, alors même que cette oeuvre n'est pas de celles qui m'ont nourri : Eluard ».

[64]Philippe Jaccottet, « Un discours à crête de flamme », *op. cit.*, p. 77.

[65]Philippe Jaccottet, *ibid.*, p. 78.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> hardiesse non pas contre la raison, mais armée de raison, en vue d'agrandir, enrichir, animer la raison[66].

Jaccottet, retrouvant Breton et ses analogies électriques, célèbre la rapidité d'éclair de l'image. Mais la vélocité et la force semblent inversement proportionnelles à la lenteur de la préparation. Pour autant, ces images distinguent le langage du poète de celui du commun, et elles brûlent d'un feu vital (n'oublions pas que le texte consacré à Breton s'intitulait « Un discours à tête de flammes ») :

> La hardiesse s'accompagne naturellement de lumière, d'éclat, de rapidité ; même si la recherche est lente, patiente, presque méticuleuse, on aboutit soudain à ce « lustre de la confusion », c'est-à-dire à ce rapprochement complexe, surprenant, mais décisif, qui fait jouer ensemble, en quatre mots, pour ne pas dire en deux, des notions aussi diverses que fragilité, immobilité relative, suspendue, éclat, préciosité, l'opposition de la lumière au chaos [...]. On aboutit à cette complexité, à cette richesse, à cette épaisseur, mais justifiées, condensées, maîtrisées, qui seules distinguent le langage du poète du bafouillement général. Et de ces images à la hardiesse justifiée, concertée, naissent en notre esprit des espèces de flammes; nous recommençons, grâce à elles, à brûler, nous nous ranimons[67].

Jaccottet récuse l'idée classique formulée par Fontanier du recours à la métaphore comme ornement, et loin de voiler, l'image finit par découvrir, par être une manière de dire plus justement. Jaccottet ici retrouve à la fois Dumarsais et Reverdy, et l'on comprend mieux alors pourquoi dans *La Semaison* ses tentatives d'exprimer son émotion ou de caractériser un lieu se ramènent en général à une accumulation de comparaisons et de métaphores. Pour ce poète qui en semblait l'ennemi, « la *comparaison* » est donc « fondement de la poésie, loin d'être enjolivement » mais aussi et surtout elle « est révélation du réel »[68].

A la lumière des analyses de Marie-Claire Dumas, s'éclairent en ce sens les hésitations d'*A travers un verger* et la sentence apparemment catégorique qui nous a servi d'exergue : « Méfie-toi des images »[69]. Selon le critique, « Il ne s'agit pas d'une condamnation des images, mais d'une incitation à en user avec prudence (chercher chaque fois « une juste image », *V.* p. 17; « leur » [les images] trouver

---

[66]Philippe Jaccottet, « Francis Ponge », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 116-117.

[67]Philippe Jaccottet, *ibid.*, p.117.

[68]Philippe Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 286.

[69]Philippe Jaccottet, *A travers un verger*, Gallimard 1989, p. 17.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

une juste place » *V.* p. 26), à ne pas se fier à leur semblant de vérité. Et si les images sont l'un des points particulièrement sensibles de la langue, c'est la langue comme telle qui fait défaut à la réalité »[70].

Jaccottet en vient paradoxalement à rejoindre Breton et son point suprême : le surréalisme tant haï n'aura donc pas été si vain...

> La poésie est elle-même non pas dans le maintien à tout prix de telle ou telle prosodie, mais l'usage de la comparaison, de la métaphore ou de toute autre *mise en rapport*; elle est elle-même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, illimité et limite.
>
> [...] Le centre est donc le lieu profond, le point mystérieux (explicitement visé par Breton) où se produit la rencontre, pour nous capitale, de ces grands adversaires qui n'ont jamais cessé d'habiter nos mythologies[71].

Exprimée en termes de lieu, on voit ici la rencontre entre deux poétiques apparemment opposées. Le point simplement est plus abstrait chez Breton, plutôt d'ordre philosophique[72], alors que chez Jaccottet on est dans une logique concrète qui renvoie aux extases qu'il ressent dans le monde, à ces moments où il se sent un peu plus proche de l'essentiel : « [...] l'être, ce point central d'extrême densité où tous les contraires se fondent, ce foyer d'où rayonne une lumière inoubliable »[73] .

Chez Reverdy, il y avait une ambiguïté à propos de la notion de pensée, qui pouvait être aussi rêve. Selon une remarque de *Self defence* citée par Etienne-Alain Hubert :

> Le rêve est une forme spéciale de la pensée. La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer[74].

---

[70]Marie-Claire Dumas, « Ne te retourne pas », *La Poésie de Philippe Jaccottet,* études recueillies par Marie-Claire Dumas, collection Unichamp, Champion 1986, p. 75-76. Marie-Claire Dumas utilise la même édition, donc la même pagination, que nous. Son abréviation est *V.* pour *Verger.*

[71]Philippe Jaccottet, « Remarques », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 303.

[72]« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit [...] », ainsi s'exprime Breton au début du *Second Manifeste*. La note de La Pléiade souligne d'ailleurs la portée hégélienne de la réflexion, plutôt qu'ésotérique (André Breton, *O.C.,* t. II, La Pléiade, p. 781 et 1594-1595).

[73]Philippe Jaccottet, « Remarques », *op. cit.*, p. 305.

[74]Pierre Reverdy, cité par Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image », *op. cit.*, p. 303.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

On retrouve cette même ambiguïté chez Philippe Jaccottet, si attaché à la lucidité et qui pourtant se laisse envahir par les images. Il s'agit tout d'abord d'accueillir le monde, puisque les images en émanent (voir ce qui a été dit plus haut de Claudel). Il n'y a pas d'autre manière de percevoir l'univers environnant et le poète a tout au plus un rôle de filtre :

> Vie à mesure changée en images, réduite en images qui se filtrent en nous.
>
> Le poète transmet les plus pures.
>
> Notre corps d'images, de mémoire.
>
> Toute cette peine, quelquefois ces tourments, ces douleurs, pour une bulle d'images. Rassemblées en nous comme les graines dans le fruit.
>
> [...] Se déposent en nous, sont déposées au fond de nous les images couchées comme une cargaison de fleurs. Tombent au fond.
>
> Peut-il y avoir plus futile qu'une vie avec sa charge d'images, et pourtant on pressent un autre ordre de mesure[75] .

Dans sa pratique, Jaccottet affirme ne pas construire l'image – il y aurait alors artifice – elle surgit « spontanément », peut-être parce que préalablement il y a eu quête. Comme en analyse, la libre-association peut s'opérer, parce que l'on s'est délibérément mis en posture d'accueil :

> Prodige de ces milliards de mouvements, de transmutations simultanées et successives. Je cherche, en tâtonnant, quel est le rapport qu'il doit y avoir entre elles et nous. *La première image qui me vienne spontanément à l'esprit*[...] (p. 119. Nous soulignons).

Il convient de s'en tenir à ces premières impressions, sous peine de mentir en faussant irrémédiablement le sens : « Restons fidèle à notre expérience immédiate plutôt que de vouloir tout écouter ce qui la contredit de l'intérieur » (p. 23). Les images touchent à l'inconscient, comme en témoignent le rapport au plus profond et leur constance. Selon une logique proustienne, tel paysage suscite une vision qui ramène à l'enfance :

> J'avais déjà été ramené à ces images par un crépuscule d'hiver dans *Paysages avec figures absentes*. Je l'ai été de nouveau hier ou avant-hier, comme si ces images étaient en moi plus profondément que je n'aurais cru, et précisément sous cette forme d'images, puisque je ne suis jamais allé en

[75]Philippe Jaccottet, *La Semaison*, carnets 1954-1979, Gallimard 1989, p. 109. Au cours de ce développement nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Israël. Vieux rêve enfantin d'une nuit douce, veloutée, profonde, illustrée d'astres d'argent ou d'or (p. 122).

Aussi étonnant que cela paraisse, Jaccottet n'est par moments pas très éloigné des techniques de l'écriture automatique, seule façon de lutter contre l'épuisement de l'inspiration. L'abolition de la censure se fait alors impérative, et tel est le principe de *La Semaison*, accumulation d'impressions, *work in progress* et non oeuvre achevée – par là même d'autant plus intéressante et riche ?

> noter d'abord des traces, des directions qui sont déposées en moi, qui creusent en moi leurs sillons. Des images qui s'enfoncent dans le passé ou qui flottent près de moi, tournent auprès de moi. Inscrites sur sol mouvant comme celui de Rotterdam par gros temps. *Notées en vrac et presque paresseusement, sans trop y regarder, sans m'arrêter* (p.186. Nous soulignons).

On peut remarquer que la notation de rêves – pratique à laquelle Jaccottet théoriquement est hostile – va croissant au fil des années : p.133, 174, 180, 181, 182, 189, 203, 207, 218, 219, 244, 252, 261, 272, 276, 277..., et ceci est encore plus frappant dans *La Semaison III.* Il s'agit généralement de cauchemars avec des personnages, pas du tout dans la tonalité du reste de l'oeuvre. Pourtant Jaccottet perçoit une parenté entre ces rêves et les images, comme s'ils provenaient d'une même source. Comme Breton, il ne cherche pas à élucider, mais à préserver la beauté de ces dons de l'inconscient :

> J'imagine, si profane en ces matières que je sois, ce que la psychanalyse affirmerait de ce rêve : que j'y figurais l'acte amoureux réussi, que la religieuse représentait ma mère, par exemple. Accepterais-je une telle interprétation comme origine des « images » (et pourquoi pas?), je veillerais à ce que ne fussent pas effacées par cette élucidation les images elles-mêmes – les oiseaux, le ciel, la hauteur, l'air du matin – et la religieuse [...]. Il en va pour les rêves comme pour les poèmes, qui ne sauraient être réduits à ce qui les nourrit concrètement et qu'ils cachent et transfigurent, volontairement ou non (p. 219).

Jaccottet, dans des textes plus récents, n'hésite pas à se laisser emporter par la rêverie. Ainsi dans le *Cahier de verdure*, par transitivité en vient-il d'un verger, au départ bien identifié (« Autre chose vue au retour d'une longue marche sous la pluie, à travers la portière embuée d'une voiture : ce petit verger de cognassiers protégé

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

du vent par une levée de terre herbue, en avril »[76]), à un blason (« Vert et blanc. C'est le blason de ce verger. » p. 26) puis à la *Vita Nova* et à la vision de jeunes et nobles dames (il y a toujours une composante féminine érotique dans les vergers de Jaccottet) qui renvoient à une dimension musicale, avec Monteverdi, et picturale, avec la peinture grecque, le *Printemps* de Boticelli (p. 26-27). Or ce qui est remarquable c'est que la vision est en symbiose avec la réalité, ne fait qu'un avec elle, comme si l'allégorie était la vérité du lieu : alors, pourquoi ne pas se laisser entraîner par le songe ?

> Ainsi de vagues images, venues du monde réel ou de vieux livres, se mêlaient-elles à plaisir dans mon esprit. Des figures féminines s'y distinguaient à peine des fleurs et des feuilles dont leurs robes et leurs chevelures étaient ornées; elles ne demandaient qu'à vous envelopper de leurs chants pour vous mettre à l'abri des coups, vous guérir des blessures; enveloppantes, guérissantes, oui, tout à fait comme Zerline l'est pour Masetto dans *Don Giovanni*, comme l'est Zerline ou l'air de Zerline (c'est tout un) ; enveloppantes, étourdissantes même et *probablement trompeuses, mais d'une tromperie que l'on préfère, quelquefois, à la droiture* (p.30. Nous soulignons).

Et quand Jaccottet récuse un peu plus loin le vagabondage de son imagination (« Mais il n'y avait là ni dais, ni coupe, ni cantiques » p. 40), il n'en demeure pas moins qu'il les a évoqués et que nous ne pouvons relire ce qui précède – revenir à la modeste réalité de l'envol des alouettes au sommet de la Lance – sans avoir présente à l'esprit la somptuosité de l'image. Il doit y voir transposition – métaphore – pour que le poète parvienne à nous faire percevoir la beauté de ce qui est.

Peut-être d'ailleurs, comme le dit Jaccottet à propos de Du Bouchet – et nous y songeons ici plus particulièrement à cause de l'envol des oiseaux, figures du poète et de son chant –, que ce qui importe, c'est justement le détour :

> Car, si « les oeuvres les plus importantes, celles qui comprennent les sujets les plus divers, décrivent en réalité leur propre naissance » (Pasternak), ce qui importe, c'est le détour qu'elles prennent pour en parler, ce « presque rien » qui est encore assez pour retarder l'écroulement […][77].

La poésie alors ne renverrait plus qu'à elle-même, et les différentes images ne diraient plus qu'une seule et même chose : la

---

[76]Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure,* Gallimard 1990, p. 25. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

[77]Philippe Jaccottet, « André du Bouchet », *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 265.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

naissance de la parole. Concernant les poètes du lieu, cette thèse n'est pas fausse, mais réductrice, car le monde dans sa merveilleuse diversité n'est jamais absent de leur pensée.

Nous avons voulu au début baliser strictement notre propos en donnant de l'image une acception purement littéraire ; mais nous devons reconnaître que dans la mesure où l'image vise à rendre compte du réel ou plus encore est apportée par le rêve, cette conception exclusivement rhétorique est insuffisance. C'est bien de vision qu'il s'agit, et il nous faut revenir à la conception traditionnelle de la philosophie, telle que la définit Lalande. Il s'agit soit d'une « répétition mentale, généralement affaiblie, d'une *sensation* (ou plus exactement d'une *perception*) précédemment éprouvée », auquel cas on pourrait penser qu'elle est objective, en conformité avec l'objet qui s'imprime ainsi dans la mémoire; ou bien elle est construction de l'esprit, fruit de l'imagination, et il est légitime alors de s'interroger sur sa pertinence.

Jaccottet nous dit deux choses : d'une part que l'image émane du monde, et a simplement été « digérée » par le sujet; d'autre part qu'elle surgit de l'inconscient, et l'on aurait accès par ce biais à une vérité plus profonde. Certes, il faut s'en méfier, et pourtant les images semblent bien nécessaires : comment se passer d'elles, alors que le vocabulaire est si pauvre ? C'est ce qui fait toute la différence entre le langage du poète et celui du commun. Le poète accueillera l'image tout en s'en méfiant, en vérifiant sa justesse, si chère à Reverdy, sans privilégier son aspect spectaculaire, que retenait plutôt Breton.

On peut rêver d'une poésie sans images, où la parole et le monde coïncideraient immédiatement, mais là est tout le travail du poète, de nous fournir des images permettant de restituer toute la richesse du monde : malédiction et bénédiction tout à la fois. Nous percevons, sans doute de manière moins subtile que le poète, mais nous ne savons comment dire ce que nous éprouvons, et la merveille est qu'il existe quelqu'un capable de suppléer à ce manque. Ce don du poète est d'autant plus manifeste lorsque comme généralement les écrivains du lieu il évoque des sites précis, et nous ne pouvons que saluer la grâce par laquelle il nous les restitue (même si, comme Jaccottet, il proteste toujours de son impuissance) et nous les fait voir éventuellement de manière inattendue (aurions-nous par nous-mêmes pensé à des pyramides aztèques devant les écluses de Sully ? Et pourtant c'est bien cela : notre perception s'enrichit des mots du poète qui donnent à rêver). Et si nous ne savons pas exactement de quel

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

verger il est question, il y a quelque chose d'universel qui passe, qui permet à tous de se retrouver dans cette poésie et de songer à ses propres expériences de promenade. Le lecteur se fait alors poète, et médite à son tour sur l'automne, les fleurs, le ciel... Comme le Jaccottet des dernières années, n'ayons plus peur des images, et dans une réconciliation du subjectif et de l'objectif, osons nous en revêtir puisqu'elles émanent du lieu[78].

[78] « Ainsi ce lieu me vêt d'images pures » (Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Gallimard 1994).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE VIII : ENTRE PROSE ET POÈME

[..].Le rythme ou encore mieux le swing
qui la [la poésie] distingue de la prose qu'elle est
aussi quand la prose mérite son nom.
(Jacques Réda)

1 – LE VA-ET-VIENT ENTRE PROSE ET VERS

Prenant à contre-pied la vulgate, nous proclamerons qu'au commencement était la prose, tout au moins en matière de lieu. L'écriture du lieu naît avec Rousseau, et en son temps, étant donné l'académisme du vers, pour faire oeuvre nouvelle et authentique, il était exclu de recourir à ce qui se présentait formellement comme poésie. Rappelons-nous les définitions des deux grands genres : Meschonnic rapporte que selon la tradition « la prose est *oratio soluta*, discours non assujetti à des règles » mais la poésie « discours assujetti aux règles du rythme ». À *versus*, « sillon, ligne, vers » est opposé *prorsa oratio*, « discours qui procède sans entraves ». [...] *Prorsa* est aussi le nom d'une « déesse de l'accouchement, [...] déesse des accouchements réguliers, faciles, de la présentation 'correcte' de l'enfant »[1].

[1]Henri Meschonnic, *Critique du rythme,* Verdier 1982, p. 404.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Pour être sans entraves, et dire la complexité du lieu – référent et pensée –, il importe, même au vingtième siècle qui a vu l'avènement du vers supposé libre, de profiter de la richesse de la prose, que Réda non sans raison fait remonter à Montaigne[2], qui déjà utilisait la métaphore de « l'allure poétique, à sauts et à gambades »[3], donc d'un déplacement rythmé, quelle que soit la cadence, plus solennelle chez Jaccottet, primesautière chez Réda. Or le poète du lieu est généralement en mouvement, et de celui-ci surgit l'écriture.

Rousseau consigne ses promenades, et il en est de même pour Nerval, Thoreau, Proust, Char, Jaccottet, Réda. La prose est donc « sens de la marche », qui ne saurait se confondre avec l'ordre ordinaire du discours, comme le note Meschonnic : « Monsieur Jourdain ne fait pas de prose. Il parle. C'est tout différent. Ni poésie, ni prose, ni éloquence. Le discours parlé est d'un autre ordre (phonologique, morphologique, syntaxique) que les conventions écrites. L'écrit est autre que du transcrit »[4]. De cela il découle que « la prose, confondue avec la langue courante, est plus mal connue que le vers »[5] .

Ceci est particulièrement frappant en ce qui concerne « la prose des poète », pour reprendre le titre d'un numéro de *Littérature.* Meschonnic remarque qu'un stylisticien se garde bien d'étudier des phrases qui vont au-delà de douze syllabes[6], et un article de la revue évoquée ci-dessus prend soin de vouloir à tout prix retrouver une métrique traditionnelle dans la prose de Réda[7]. A cela, le poète invite lui-même, confiant que croyant s'éloigner de la poésie au sens strict, il y était revenu malgré lui :

> D'un côté, me disais-je, il y a le vers, qui ne peut décidément être que classique (et classique-classique, soit le vieil alexandrin, impraticable sauf par accès rares et furieux [...], de l'autre il y a la prose – que je trouvais plus

[2]Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, Fata Morgana , Montpellier1985, p. 11.

[3]Michel de Montaigne, *Essais,* livre III, chapitre IX, La Pléiade 1976, p. 973.

[4]Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit*., p. 405.

[5]Henri Meschonnic, *ibid*., p. 406.

[6]« Tel qui veut l'étudier [la prose] prend des exemples de phrases dont aucune n'excède douze syllabes » (Meschonnic, *ibid*.).

[7]Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Economie de l'intermittence : vers et prose chez Jacques Réda », *Littérature* n° 91, oct. 1993, p. 38-51. Voir en particulier p. 42-43. On retrouve la même tendance dans une étude sur Jaccottet d'Andrea Cady, « La mesure prosodique dans les poèmes de Philippe Jaccottet », *La poésie de Philippe Jaccottet*, *op.cit*., plus spécialement p. 133-134.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> reposante [...]. Alors écrivons de la prose, et laissons les poètes se torturer. Et alors j'ai fait cela environ deux ans comme on se promène (du reste je me promenais), sans me rendre compte davantage que cette prose dont, au départ, je me rendais mal compte, me reconduisait en douce vers mes dadas. [...] Qu'est-ce qui se passait ? Eh bien, qu'insidieusement ma chère prose allait se cavalant avec des vers de 14 pieds[8].

Nous fondant sur des exemples précis, nous voudrions montrer la différence entre prose poétique et prose tout court chez Réda (mais ceci vaut également pour tous les poèmes en prose de Char et Frénaud, où la densité, la concision sont celles du vers). S'il existe chez Réda, à part le groupe constitué par *Amen* (1968), *Récitatif* (1970) et *La Tourne* (1975), qui ne relèvent pas encore vraiment de la poésie du lieu, encore que l'on y trouve par exemple un poème intitulé « Personnages dans la banlieue » et un autre « Palais-Royal »[9], quelques recueils exclusivement poétiques, *Beauté suburbaine* (1985) ou *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français* (1991), avec peut-être une accentuation dans les années Quatre-vingt dix (*Sonnets dublinois*, 1990; *Canal du Centre*, 1990; *Un calendrier élégiaque*, 1990; *Nouveau livre des reconnaissances*, 1992), alors qu'il va jusqu'à intituler ses derniers livres l'un, « roman » (*Aller au diable*, Gallimard 2002), l'autre « nouvelles » (*Les Fins fonds*, Verdier 2002), l'ensemble est majoritairement composé de prose mêlée de vers, cette tendance à la polyphonie allant également grandissant : on le sait, après *La Tourne*, Réda s'était détourné du vers puis y est progressivement revenu. *Alors le vers fait sens par opposition à la prose, et inversement*, ne serait-ce que par la typographie (l'usage de l'italique pour les vers, qui connaît cependant des exceptions : ainsi dans « Sur la route de La Fontaine »[10], en raison de l'inclusion de citations). Les textes, liés à un lieu ou à une impression, sont plus longs que dans les *Ruines de Paris* (1977), premier livre de prose, où la brièveté des sections suggérait une perfection de l'ordre du poème en prose. Réda à ce moment-là n'avait pas encore pleinement trouvé son allure élastique, ne s'était pas totalement libéré du vers. Symboliquement il était encore prisonnier de Paris, dont il s'éloignera ensuite progressivement.

---

[8] Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, *op. cit.*, p. 72-73.

[9] Jacques Réda, *Amen*, in *Amen, Récitatif, La tourne,* Poésie Gallimard 1988, p. 24-25 et 26-27.

[10] Jacques Réda, « Sur la route de La Fontaine », *Le sens de la marche,* Gallimard 1990, p. 13-36. Le dialogue des deux poètes a été particulièrement bien analysé par Marie-Claire Dumas dans « Le détour par La Fontaine », in *Lire Réda*, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 205-218.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Considérons « Article de pêche » dans *Recommandations aux promeneurs* (1988). La prose prépare la venue du vers, en le glosant par avance. Réda expose de l'extérieur une conception métaphysique du pêcheur et ensuite lui donne la parole, par l'ouverture des deux points :

> Car celui qui contemple s'abandonne et perd la notion de soi. Il devient comme un lieu d'échanges entre les événements de la nature et ses propres sensations. Les uns et les autres finissent par se confondre :
> *L'ombre respire et le soleil cligne des yeux* […][11].

Le ton – pour une fois, car tel n'est pas toujours le cas – est plus élevé dans les passages en vers que dans ceux en prose, où Réda n'hésite pas à se moquer des pêcheurs. Ainsi, juste après la première pause poétique : « Cette situation est évidemment dangereuse pour le pêcheur » (p. 72). Dans ses vers, Réda reprend sur un registre plus noble ce qu'il vient de formuler en termes ordinaires et précis. Le parallélisme souligne l'opposition des deux genres :

> Prose : On pense bien sûr à ces cannes emboîtables qui se déboîtent, à ces lignes qui s'embrouillent d'elles-mêmes ou s'emmêlent dans les branches du saule voisin, à ces hameçons qui se plantent cruellement dans le gras du pouce, pour ne rien dire des écoeurantes purées de vase et d'asticots, où le pêcheur plonge les doigts avec un délice manifeste (p. 72).
>
> Vers : Quelquefois cependant le voile se décroche
> Et choit avec tous les blasons qu'on y a peints.
> Il ne reste qu'un vide autour de cette roche,
> De cette irruption brutale des sapins
> Redoublés par un flot brusquement immobile
> Où l'on pourrait saisir l'unique poisson d'or (p. 73).

Grâce au jeu de la prose, on reste à distance de l'académisme, suggéré par le choix d'un vocabulaire soutenu (voile, choir, blason, roche, flot, poisson d'or), la diérèse (irrupti-on) et le maintien du [e] par nécessité de l'alexandrin. En même temps, on peut reconnaître une certaine beauté aux derniers vers, due cependant surtout au sémantisme, l'évocation du flot et de l'unique poisson d'or, qui font rêver à la magie des anciens contes. Et ce n'est pas un hasard si Réda

[11] Jacques Réda, « Article de pêche », *Recommandations aux promeneurs*, Gallimard 1988, p. 71. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

a justement retenu cette image pour conclure son chapitre, réconciliant de la sorte vers et prose désormais à l'unisson :

> Mais solennels et paisibles au bord de l'eau, tels je les revois dressés sur le commencement de mon histoire, maintenant que me voici plus vieux qu'eux et que ces lointains dimanches, avec le poisson d'or insaisissable, continuent de briller sous les vagues obscures du temps (p. 76).

Si le vers paraît parfois faible, comme dans la nouvelle pause poétique où Réda s'imagine prenant la place d'un pêcheur, c'est que la rupture du rythme signale le retour à la prose, p. 74 :

> J'irai sans fin à la dérive, au beau milieu.

(de quoi ? L'impératif de la rime, par ailleurs dérisoire : lieu / moyeu, donne une étrange allure à la phrase).

Il est temps de revenir à ce que disait Réda du E muet qui est si important. Le passage de *Celle qui vient à pas légers* que nous avons cité se poursuivait ainsi :

> [...]Cette prose s'efforçait de suivre – tout au moins dans ma tête – la cadence du *parlé*. J'imaginais une écriture qui, comme celle du vers libre qui est le plus souvent de la prose, eût pu être *dite* ad lib en poèmes pour la prononciation des E muets ou, plus précisément encore, où l'on dût avec naturel ne conserver que les E muets qui subsistent *quand on cause* (p. 73).

Quand la prose tend au vers, comme dans la conclusion d'« Article de pêche », chaque syllabe se prononce avec ampleur. Mais ce qui fait le swing cher à l'auteur est la souplesse de ce E, que l'on peut maintenir ou pas. La plupart du temps, y compris dans le vers qui tend alors à la prose, le modèle est SKONDSTRAP que commente avec délice le poète. Dans une rêverie à la Queneau, l'ordinaire se mue en extraordinaire, le proche nous entraîne vers le lointain :

> Dans une salle de cinéma très obscure, j'ai entendu quelqu'un pester « contre c'con d'strapontin ». Des trois E muets de l'énoncé, le furax locuteur n'avait spontanément gardé que le seul indispensable, comme pour mieux libérer l'éternuement qui laisse rêveur sur une euphonie naturelle de notre langue, et qui évoque plutôt avec SKONDSTRAP on ne sait quel juron islandais[12] .

En raison de la variabilité du E, les vers chez Réda sont donc élastiques : « Dès lors mes vers de quatorze syllabes deviennent un pur

[12]Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, *op. cit.*, p. 81-82.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Skonsdtrap oscillant entre onze et treize, ou se démantibulant au contraire jusqu'à dix-huit »[13]. Il convient en effet de distinguer chez Réda le pur alexandrin, où l'on ne peut pas tricher sur la longueur des syllabes, des « vers » (?), en tout cas de ces mètres souples dépourvus de rime, et où l'essentiel semble être le retour à la ligne. De par la disposition typographique, on ne peut pas dire que cela soit exactement équivalent à de la prose, cela nous fait sourire, mais rien ne plaide en faveur d'une versification authentique. Cela est particulièrement apparent dans un passage de *Recommandations aux promeneurs* situé à Villefranche-sur-Saône, et où Réda souligne lui-même la dissolution de la métrique :

> Ainsi la rime au bout de mes vers pluvieux,
> Eux-mêmes sur le point je crois de se dissoudre.

> En face il y a Gisèle Coiffure et l'hôtel de l'Ecu, [16]
> ensuite un salon concurrent dont le nom est Josiane. [14]
> Il est fatal que ces personnes viennent à se rencontrer. [16]
> Alors elles s'ignorent, se toisent, ou au contraire s'embrassent [15]
> et papotent un moment comme si de rien n'était, avec [14]
> ce mélange d'hypocrisie et d'émotivité des femmes. [11][14]

Les deux strophes suivantes passent carrément au verset, avec toujours l'absence de la majuscule initiale, sauf si elle est rendue nécessaire par la ponctuation, et le retour progressif de la rime, d'abord dans la strophe 3 sous la forme de quelques assonances triviales, parquet / bidet, glace / moustache, éternellement / gens, puis plus systématique dans la strophe 4, où une nouvelle fois le verset n'est qu'un trompe-l'oeil, limité à la position initiale. Dans la strophe 5, la rime se fait de plus en plus coquine, avec en particulier l'écho rubicond / Mâcon (ce sont évidemment les retraités amateurs de vin blanc qui le sont – cons). Après les vers de quatorze syllabes et plus on revient à l'alexandrin, plus noble – parodique. On peut observer un discret rappel de Rimbaud (« Tous ont l'air installés dans l'idée du déluge »), une note mélancolique avec l'évocation de la solitude, et la juxtaposition burlesque des registres bas et élevé :

> [...] tôt ou tard il faudra bien que je replonge,
> Reprenant le chemin sous des montagnes d'eau

[13] Jacques Réda, *ibid*., p. 83.

[14] Jacques Réda, « Autre exemple vécu », *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit*., p. 59.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Par les bois et les prés transformés en éponges,
> Peu à peu dilués comme un bout de savon
> Sans mousse. Ô coeur soluble, il est temps : achevons[15].

Et l'on retrouve l'humour cher à Réda avec des vers de quatorze syllabes et plus, avec des préoccupations de vélo-solex et des rimes croquignolesques, qui associent « mon pneu avant lisse » à « l'oeil de la police ». Cependant le trivial se métamorphose, le mécanicien devient Vulcain dans son antre (« Je trouve un atelier paisible, odorant, caverneux, / Dont le démiurge débonnaire... » : le tout s'achève de façon cosmique, avec le « géant baromètre » dont l'« aiguille est à Pluie et Tempête »). Mais Réda ne veut pas trop se prendre au sérieux, et termine plus légèrement, saluant « les monts sacrés du Beaujolais », tout en évitant prestement la nostalgie proustienne d'un « Jamais je n'ai revu la dame en mauve et jaune ».

Comme l'a noté Marianne Bécache, l'alexandrin et ses dérivés ont un côté régressif, paradis de l'enfance retrouvée[16]. Beaucoup plus audacieuse et d'ailleurs ancienne (1970) est la tentative de « Langue maternelle » qui commence familièrement par l'évocation d'une carte postale ramassée dans la rue. Du paragraphe initial de prose on passe rapidement au vers par la disposition des citations assonancées et étranges par leur banalité même :

> Plus de quarante ans ont passé : deux jours avant Noël au dos d'une carte postale représentant la cathédrale de Metz il écrivait :
>
> *Tu sais mon Vieux Robert quand on est au régiment l'on change de caractère* [6 + 7 + 7]
>
> et tout en bas :
>
> Je ne vois plus rien à vous dire car la soupe sonne [12 / 13][17].

Puis viennent quelques vers qui font plus ou moins quatorze syllabes, et ensuite se développe une prose rare chez Réda, qui par son

---

[15] On peut noter ici un écho baudelairien : « O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! » (« Le voyage », *Les Fleurs du mal* CXXVI, La Pléiade 1975, p. 134).

[16] « L'alexandrin, c'est d'une certaine façon, la nostalgie de l'enfance, avec ses certitudes comme immuables, ses poèmes appris par coeur, la référence admirative aux classiques. » (Marianne Bécache, « L'alexandrin, hasard ou nécessité ? », *Lire Réda*, *op.cit*., p. 220).

[17] Jacques Réda, « Langue maternelle », *Celle qui vient à pas légers*, *op.cit*., p. 37.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

rythme saccadé exprime la détresse. Vanité des vanités, la rhétorique se brise, elle qui si souvent permet à Réda de se rassurer (jusque dans la *Coda* mélancolique *d'Aller aux mirabelles*, également analysée par Marianne Bécache). Plus de ronronnant rempart, Réda est alors proche de ce Michaux qu'il admire[18], à nu devant le vertige de la langue – de la mort, avec un nouvel écho rimbaldien :

> Tu porteras ton nom ? Gloire. Misère. Je est un autre ? Allons, allons, la vieille ruse. Quand Je ne peut plus se souffrir, hop il tente ce détour avec astuce ou rage où clame Personne. Mais qui s'arrache ? Ma peau à moi reste collée et brûle (p. 38).

Quand le vers resurgit, c'est dans le désordre – l'urgence toujours, tempérée toutefois par le refrain « Je me réjouis », qui fait le lien avec la prose antérieure :

> – ah Mère je me réjouis
> il est déjà trop tard pour rallumer la lampe
> je me réjouis
> le jour apparaît sur les toits comme un veilleur qui tremble à la fin de sa garde
> je me réjouis
> restons ensemble ici
> permettez près d'eux que je reste
> dans l'âcre et délectable odeur de l'encre et du tabac qui leur rappelle quelque chose
> qui les réjouit
> et qu'insensiblement je fonde comme la touche d'ombre
> le défaut dans l'éclat de la mosaïque. (p. 41)

Après deux développements en prose, la poésie l'emporte, dans le souvenir de Montaigne, auquel il était plus haut rendu hommage (« le paysage en douceur déplié comme une phrase de Montaigne » p. 41). L'archaïsme ici n'est pas dérisoire, et l'on touche enfin à la gravité dont se méfie tant Réda :

> Mon parler c'est à vous que j'écris, à vous ma langue,
> et j'ai douceur à ne pouvoir m'y prendre que par vous;
> ma lettre pour vous parvenir ne franchit aucune distance,
> entre vous et moi s'établit la correspondance immédiate d'un amour enveloppant et qui tout à coup se déchire [...](p. 44).

[18] « Il y a infiniment moins de poésie dans les vers de Jacques Delille que dans les petites proses de Michaux. »(Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, p. 278). Nos citations renverront en principe à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Jubilation du pur signifiant :

> les syllabes les bruits qui clochent dans sa pauv'tête,
> elle dit Kwiat, Kwiat, Fjellet, elle crie
> Fluglen, Floden, Upe, Lumi,
> Blomman, Kukka, Gora, Zogu,
> Rzeka, Madar, Ptak, Lintu [...] (p. 46)[19].

et enfin c'est l'acmé :

> cette seule phrase Je suis parfaitement heureuse (p. 46).

Un autre poète du lieu, ancêtre de Réda, a non seulement pratiqué l'alternance de la prose et de la poésie[20] – sans toutefois,

---

[19]Ignorance des langues étrangères : une amie d'origine polonaise, qui a eu la gentillesse de me relire, me signale que plusieurs de ces mots mystérieux sont en réalité du polonais : Kwiat, fleur ; Gora, montagne ; Rzeka, rivière ; Ptak, oiseau. Les autres mots ont sans doute un signifié dans une langue étrangère. Il n'en demeure pas moins que pour le lecteur généralement ignorant de ces langues, il y a un effet de signifiant…

[20]Il convient ici de signaler un important article de Michel Sandras sur « Le prosimètre moderne » paru dans le numéro 125 de la revue *Poétique* en février 2001. Sandras part des travaux de Paul Zumthor (*Le Masque et le lumière,* Le Seuil 1978), qui rassemble sous le terme de prosimètre des textes de la latinité tardive, des textes des grands rhétoriqueurs et de Marot. Nous nous sommes plus particulièrement intéressée à *La Satire Ménippée* et à la définition qu'en donne le Littré, qui conviendrait parfaitement à Réda. La satire est, selon ce dictionnaire, « primitivement, à Rome, une sorte de pièce dramatique, où il y avait un *mélange* [nous soulignons] de musique, de paroles et de danses, d'où le nom de satire ou satura, proprement farcissure ». C'est dans la rubrique suivante que le rapport à Réda est le plus étroit : « Il se dit aussi de certains ouvrages mêlés de vers et de prose […] La Satire Ménippée, satire que Varron avait inventée en mêlant agréablement la prose avec les vers, le sérieux avec l'enjoué, et qu'il avait nommée Ménippée, parce que Ménippe le cynique avait traité avant lui de matières graves d'un style plaisant et moqueur ».

L'alliance de « la prose avec les vers, [du] sérieux avec l'enjoué », est typique de Réda. Mais Zumthor souligne la différence de ces textes avec *La Vita nova*, où la prose glose les poèmes, et avec certains textes narratifs du Moyen-Age dans lesquels sont insérés des pièces lyriques. Comme le remarque Sandras, « les textes qui mêlent prose et poésie sont légion dans notre histoire littéraire. Il reste surprenant […] que les arts rhétoriques ne parlent jamais de ce type de composition ».

Sandras définit le prosimètre comme étant « un texte autonome qui fait alterner de la prose et des vers à l'intérieur d'une structure narrative, ou tout au moins dans une continuité thématique. Cette définition exclut le recueil rassemblant proses et poèmes versifiés, et le montage ou l'incrustation dans une prose de pièces versifiées qui n'ont pas été écrites pour la circonstance – comme chez Nerval ou chez Rimbaud. Nous écartons aussi des textes qui relatent les essais successifs de leur composition, tels qu'on en trouve chez Ponge ou chez Jaccottet. Certaines œuvres de La Fontaine,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

comme son successeur, le faire à l'intérieur d'un même recueil – et a théorisé de la façon des plus intéressantes à ce sujet. Il s'agit de Follain, dont les propos sur la poésie sont rares, et de ce fait d'autant plus précieux. Selon lui, en effet, si le poème est clos, fermé, comme un oeuf, la prose au contraire est ouverte. Voici tout d'abord la définition du poème, telle que l'a recueillie Marie-Jeanne Durry lors d'un colloque à Cerisy :

> Pour que le poème en prose ne soit pas trop précieux, trop un bijou, une prose sobre fut réclamée : une prose fermée entourant un point central d'où tout irradie[21].

Et Baudelaire amène Follain à parler de la prose de poète, qui ne soit pas poème en prose. On retrouve la souplesse de Réda et le rapport à la marche :

> C'est une prose qui tend à appréhender, à détecter et qui, sans volonté de faire poétique, conduit au chemin de la poésie. Elle ne comportera ni explication, ni critique, ne craindra pas une certaine ambiguïté, se voudra à plusieurs faces, avec des biais, des refuges, des dérobades, des éclaircies. D'où vient *qu'elle sera plastique* [nous soulignons]. On devrait y voir une poésie en train de se faire à travers la prose. *Elle comporte une certaine lenteur de démarche*(Nous soulignons) (*ibid*.).

Autre point important, Follain prend soin de distinguer cette prose du récit et de l'essai:

> On verra cette prose se façonner sous les yeux du lecteur qui ne doit pas être emporté comme dans le récit ou l'essai (p. 54-55).

D'où la faiblesse de la critique, qui n'a encore jamais vraiment analysé ce type de prose, suscité par le lieu, et qui ne relève pas du *Récit poétique*, étudié par Jean-Yves Tadié[22] ou de la poésie comme récit telle que l'envisage Dominique Combe[23]. Jean-Yves Tadié utilise

---

des textes hybrides de la fin du XIXe siècle, *Ecuador* de Michaux, *Le Ruban au cou d'Olympia* de Leiris, *Le Fou d'Elsa* d'Aragon, sont assurément des prosimètres » (*op. cit*., p. 51).

[21]Marie-Jeanne Durry, « Propos de Jean Follain », *Visages de Jean Follain, La Barbacane* n°11 / 12, 1971, p. 54. Tout au long de notre développement, nous renverrons directement à cette édition.

[22]Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Tel Gallimard 1994.

[23]Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Corti 1989.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

les catégories traditionnelles du roman, parlant de « décor »[24] alors même qu'il s'agit de lieu, et mettant sur le même plan des fictions comme celles de Gracq et de Giraudoux et *Le Paysan de Paris* ou *Arcane 17* : où sont alors les personnages qui se détacheraient sur un fond supposé secondaire ? Quel est le fil de l'intrigue ? Quand à Dominique Combe, il adopte une démarche étrangère à la nôtre, puisqu'il cherche du récit dans le poème.

La notion d'essai, écartée par Follain car vraisemblablement trop philosophique et théorique, dans sa liberté originelle serait néanmoins intéressante et c'est à elle sans doute que songeait Réda, saluant Montaigne. Le paraphrasant, on pourrait dire que la prose est un joyeux fourre-tout, alors que la poésie, si l'on s'en tient à des critères conventionnels, se révélerait bien pauvre :

> Prose serait le texte qui veut d'abord transmettre du sens (narratif, descriptif, passionnel, didactique, philosophique, pharmaceutique, etc.), et poésie celui qui, en principe, n'entend dire que soi[25].

Mais poursuivons avec Follain, où l'on retrouve une ouverture et une instabilité – un mouvement – qu'aurait aimées Montaigne :

> C'est une prose ouverte, avec des changements de plan. Elle peut amorcer un récit ou une description sans s'y installer (p. 55).

La dernière phrase est cependant plus spécifique de la poésie, avec son aspiration à l'éternité : Montaigne lui aussi avait tout son temps, mais la « notation méticuleuse » est caractéristique de Follain, poète du détail, et le goût de l'instant est de l'ordre du haïku (n'oublions pas de surcroît que Follain est l'auteur de *Tout instant*[26]) :

> Il faudrait parvenir à donner l'impression qu'on a tout son temps et une notation méticuleuse peut y avoir une valeur d'instant (*ibid.*).

L'autre poète qui à part Réda mêle vers et prose – la plupart des écrivains du lieu ayant opté tantôt pour la prose, tantôt pour le vers – est Jaccottet. Mais le statut du vers est ici différent, car progressivement il émerge du texte, dans la difficulté, alors que chez Réda il y a une utilisation apparemment maîtrisée de l'alternance. Si

---

[24] Ainsi p. 57 : « Dans le récit poétique, [...] il y a des décors favoris... », cependant qu'un peu plus bas il est question de lieu.

[25] Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 78.

[26] Jean Follain, *Tout instant,* poèmes en prose, Gallimard 1957.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Jaccottet par instants s'élève jusqu'au chant, c'est que pour lui, pourtant grand auteur de prose, telle est la forme la plus achevée dont il garde la nostalgie lorsque l'inspiration l'en a exilé :

> Sans doute le poème en vers longs et réguliers suppose-t-il un souffle assez ample et paisible, un équilibre que j'ai perdu, ou que je ne connais plus continûment, naturellement[27].

Dans *La Semaison*, les notes permettent à Jaccottet de se rassurer, d'abord en empruntant des poèmes à autrui – ainsi à Gongora p. 46-47) – et en se risquant à de courts poèmes, séparés des autres remarques par des astérisques : grâce au mélange vers / prose, il ose se lancer, ne pas être intimidé par la trop grande noblesse du vers. Cependant le plus intéressant est sans doute ces moments où dans des recueils achevés, comme *Paysages avec figures absentes*, Jaccottet nous ouvre son atelier d'écriture et nous montre les différents états de sa parole, d'abord de la prose à la poésie – car il annonce ce qui va s'épanouir en vers – puis les nombreuses variations en vers. Tout commence par une relation minimale, explicative, de ce qui est :

> Là où depuis des années, autant que je me souvienne, il n'y avait que des champs, des prés et seulement, en mémoire de l'eau, un ou deux saules, quelques roseaux, une glaciale foison de narcisses en avril, les longues pluies, en peu de jours, ont refait un étang. Ce lieu au fond duquel s'élève, à demi caché par des cyprès, le mur blanchâtre d'une ferme vide, s'appelle en effet l'Etang. C'est une combe[28].

Jaccottet nous découvre tout de sa démarche :

> C'est une autre inscription fugitive sur la page de la terre, qu'il faut saisir, que l'on voudrait comprendre. Sans que l'on sache pourquoi, elle semble prête à livrer un secret; sinon, comment nous aurait-elle arrêtés ? Alors on regarde et on rêve; ce n'est pas vraiment une lecture, une recherche; on laisse venir, on laisse aller les images (p. 59-60).

Il explique d'abord prosaïquement la métaphore de la lingerie, et un peu plus loin nous en donne deux versions, un peu à la manière de Ponge dans *La Fabrique du pré* :

---

[27]Philippe Jaccottet, *La Semaison*, carnets 1954-1979, *op. cit.*, p. 46-47. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

[28]Philippe Jaccottet, « Travaux au lieu dit l'Etang », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 59. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Je pense : l'étang est un miroir que l'on aurait tiré, au petit jour, des armoires de l'herbe ; l'écume est la lingerie tombée au pied d'une femme qui vient de se dévêtir. Ainsi naîtrait du désir, comme un feu s'allume, une idylle gracieuse et troublante; mais qui viendrait se superposer, sans même que l'on s'en aperçoive peut-être, à ce que j'avais surpris de plus simple (p. 60).

Après s'être voulu rigoureux, fidèle au référent, il se laisse aller à l'image :

> (Autant se laisser guider par le désir, ou égarer :)
> *La pluie a tiré un miroir*
> *de sous les herbes surprises.*
> *Il y a de la lingerie*
> *sur la rive éparpillée.*
> *Où est la belle baigneuse*
> *qui se trempe même en hiver*
> *et qu'on ne voit jamais qu'enfuie ?*
> (Puis :)
> *La pluie a tiré un miroir*
> *de sous les herbes surprises.*
> *On voit de la lingerie*
> *sur le bord éparpillée :*
> *où est la belle assez éprise*
> *pour se tremper même en novembre,*
> *rejointe toujours trop tard,*
> *jamais prise, jamais pillée* (p. 65) *?*

La rime se précise (surprises / éprises; éparpillée / pillée) mais il y a variation plutôt qu'amélioration. Le commentaire – négatif – est réservé à la prose. Toutefois il nous restera quelque chose des images :

> Je devine donc que si l'écume m'a touché, c'est d'abord en tant qu'elle-même (en tant que chose qui devrait être simplement nommée « écume » et non pas comparée à rien d'autre); puis, au second plan, comme rappel du mot et de la chose « plume » (rappel fortifié par une récente lecture de Gongora), ou « aile » ou « mouette ». De même l'eau m'avait atteint en tant qu'eau, et non comme miroir (p. 61).

Ce qui n'empêche pas Jaccottet un peu plus loin de critiquer sa glose elle-même :

> Théories : parce que je ne sais plus que dire, parce que tout se dérobe de plus en plus, se fige ou se vide (p. 66).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Puis cela repart, d'abord par la prose, puis par le vers. Jaccottet peut s'auto-complimenter :

> (Désormais des fragments de vérité sont effleurés. Tant pis si c'est à travers une forme empruntée :) (p. 68)

Et l'on arrive à l'ineffable :

> Je regarde la terre. Parfois, pour une fleur épanouie dans une certaine lumière, pour un peu d'eau laissée par la pluie dans un champ, on dirait qu'elle s'ouvre et qu'elle nous dit : « Entre ». Le regard voit la frontière, un poste avancé, perdu au fond d'une très haute vallée, sur le seuil d'un Tibet, la terre a l'air de dire : « Passe ». Rien d'autre. Rien de plus (p. 69).

Enfin surgit le poème, désentravé, en pleine page, chaque vers étant détaché sur le blanc :

> Ah, qu'on me fasse une tombe de ce vallon !
>
> Je vois au fond briller l'ombre de l'Illimité (p. 70).

2 – VERS UN RENOUVELLEMENT DANS LA TRADITION

Nous avons jusqu'ici essayé de caractériser la prose par rapport au poème et inversement. Nous allons maintenant envisager le vers en le considérant dans une perspective plus large de retour à la tradition que l'on peut faire remonter à Aragon, et nous tâcherons de voir ce qu'il en est chez les poètes du lieu. Dans le développement précédent, la poésie semblait captive, ce qui impliquait le recours à la prose, plus souple. Or la poésie du lieu est contemporaine d'un progressif abandon du vers dit libre au profit d'une contrainte métrique plus corsetée.

Dès le début des années Trente, la poésie du lieu s'était établie par opposition au surréalisme, et il en est de même pour la poésie nouvelle prônée par Aragon pour lutter contre la décomposition précipitée par la guerre. Dans « La rime en 1940 », il reconnaît tout d'abord l'usage abusif qui a ruiné cette règle :

> Le dégoût de la rime provient avant toute chose de l'abus qui en a été fait dans un but de pure gymnastique, si bien que, dans l'esprit de la plupart des hommes, *rimer*, qui fut le propre des poètes, est devenu par un

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> étrange coup du sort, le contraire de la poésie. [...] La dégénérescence de la rime française vient de sa fixation, de ce que toutes les rimes sont connues ou passent pour être connues, et que nul ne peut plus en inventer de nouvelles […][29]

Aussi Aragon va-t-il plaider pour l'association de la modernité et de la tradition, et à la suite d'Apollinaire tâcher de « refaire une jeunesse » à la convention :

> Nous sommes en 1940. J'élève la voix et je dis qu'il n'est pas vrai qu'il n'est point de rimes nouvelles, quand il est un monde nouveau. Qui a fait entrer encore dans le vers français le langage de la TSF ou celui des géométries non euclidiennes ? Presque chaque chose à quoi nous nous heurtons dans cette guerre étrange qui est le paysage d'une poésie inconnue et terrible est nouvelle au langage et étrangère encore à la poésie. [...] Alors la rime reprend sa dignité, parce qu'elle est l'introductrice des choses nouvelles dans l'ancien et haut langage qui est à soi-même sa fin, et qu'on nomme poésie[30].

Ecrire en vers (réguliers), c'est faire acte de résistance, et redresser la tête devant l'ennemi en affirmant sa francité. La noblesse de la rime est paradoxalement l'apanage des vaincus, des opprimés :

> Elle nous vient du bas-peuple de Rome, elle est née d'abord parmi les esclaves, méprisée des poètes latins comme des surréalistes d'aujourd'hui. [...] Elle s'est développée en même temps que la langue française dont elle a suivi la fortune. C'est la poésie française qui l'a consacrée [...][31].

Toujours contradictoire, l'ancien surréaliste dans « Arma virumque cano », préface aux *Yeux d'Elsa* en 1942, célébrera d'ailleurs les bizarreries de la langue et les licences des poètes. Comme le peintre Ingres, pourquoi ne pas ajouter des vertèbres supplémentaires à l'Odalisque pour la rendre encore plus belle ?

> Où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là combien de fois le lecteur frémit[32].

---

[29]Louis Aragon, « La rime en 1940 », Postface au *Crève-Coeur*, Gallimard / Poésie 1992, p. 64.

[30]Louis Aragon, *ibid*., p. 66-67.

[31]Louis Aragon, « Sur une définition de la poésie », 1941, repris dans *Les yeux d'Elsa*, [1942] Seghers 1994, p. 151-152.

[32]Louis Aragon, « Arma virumque cano », préface aux *Yeux d'Elsa* , *ibid*., p. 9.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'autre point d'ancrage dans le retour à la tradition est constitué par le numéro spécial des *Cahiers du Sud* de 1952 consacré au pré-classicisme français et qui, dirigé par Jean Tortel, donna à Ponge l'impulsion de son *Malherbe*. Malherbe est d'abord défini en termes de lieu : il a été « produit par la Basse-Normandie à une époque très énergique de la vie de cette province », du terroir il a les qualités[33], et Ponge rêve longuement au parallélisme de sa destinée avec celle de l'ancien poète, entre Nord et Sud, lui le méridional qui habita Caen et fréquenta le lycée Malherbe, passant chaque jour devant la maison de l'écrivain et la plaque commémorative, alors que Malherbe accomplit le trajet inverse, quittant la Normandie pour le Midi puis se rendant à Paris.

Certes on peut voir des analogies entre la dimension patriotique de la démarche de *Francis* Ponge, qui comme son ancêtre du XVIIe siècle entend redonner dignité à la langue dans une période de décadence (« Il faut être violemment patriote en ce moment : patriote français et patriote de la civilisation gréco-latine-française » (p. 138), écrit-il en 1954), et la croisade d'Aragon en faveur de la « Poésie Nationale ». Mais si Ponge y fait allusion (p. 144-145-146), d'abord intéressé c'est pour assez rapidement s'en démarquer, au fur et à mesure qu'il est mieux informé. La grande différence est que Ponge se veut beaucoup plus nettement moderne et ne cherchera aucunement à imiter, fût-ce librement, les Anciens. Ponge ne renie pas ses immédiats prédécesseurs, y compris les Surréalistes : « Malherbe ne peut vraiment être compris que depuis Lautréamont » (p. 76) et surtout il s'agit d'être fidèle à l'esprit plutôt qu'à la lettre :

> Au lieu de remonter aux *formes* académiques, au sonnet par exemple, comme le voudraient les Aragoniens, nous irons 1° à nos anciens (quant à leur esprit) et 2° à notre Port-au-Foin. Et notre coup de génie sera de renouer, sans le dire, avec le grand poème en prose de Rimbaud, Lautréamont et Claudel (p. 158).

Malherbe n'est pas tourné vers le passé mais il instaure un nouvel ordre (« Malherbe possède, certes, un sens très averti de la tradition, mais aussi et surtout du 'moderne'»p. 58), et de même Ponge est à la fois respectueux de ses maîtres et se veut d'avant-garde (*Pour un Malherbe* sortira en 1965 et sera salué par Philippe Sollers et *Tel Quel*) :

---

[33]Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard 1977, p. 14. Tout au long de ce développement nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> Plus généralement, il serait bon que l'on s'en rende compte : la véritable avant-garde est devenue capable de prendre en charge les meilleurs de nos classiques, de les assumer (p. 21).

Malherbe, « mauvaise herbe », constituera donc un modèle de modernité et comme lui, Ponge ne s'imposera des règles que pour mieux les transgresser. Il ne s'agit en tout cas sûrement pas d'écrire comme au lycée :

> Mon vice (et ma vertu), mon tourment est assurément de croire qu'on puisse insérer l'audace et la subversion dans une forme parfaite (p. 32).

Grâce à la formule d'Henri Maldiney (« Le classicisme n'est que la corde la plus tendue du baroque », p. 172), baroque et classicisme sont réconciliés. La subversion de ce fait demeure inséparable de la convention :

> Il faut montrer, contre les néo-académistes, en particulier Aragon et ses sonnettistes, que ce qui fait de certains classiques de grands poètes, ce n'est pas, comme l'a cru encore Valéry, que les contraintes leur donnent des idées. Ce n'est pas tant que leurs rimes riches, leurs sonnets réguliers les conduisent à des figures imprévues, mais c'est, et c'est seulement, qu'ils expriment le fond le plus intuitif, le plus arbitraire, le plus individuel de leur sensibilité *malgré* (et peut-être *grâce à*) la contrainte des règles (p. 256).

Ce que dit Tortel de la période préclassique est proche du discours de Ponge, mais son propos est plus sensible et nuancé, et à l'orgueilleux Malherbe il préfère Théophile[34]. S'il s'intéresse au pré-classicisme, c'est parce que celui-ci, contrairement à l'époque de Racine et de La Fontaine, isolés, « deux chants parfaits auxquels pas un autre ne répond » (p. 139) fait preuve d'une fertilité, d'un élan exceptionnels :

---

[34] « Un Malherbe est moderne dans la mesure où, favorisant le renouvellement du langage, il contribue à forger un outil apte à faire progresser la pensée. Le modernisme de Théophile va plus loin, il concerne la pensée elle-même. Sa poésie est la seule de son temps qui paraisse conditionnée par une philosophie explicitée, la seule, en tout cas, qui s'applique à énoncer ouvertement la morale qu'elle implique. Théophile est tout entier engagé dans son poème. Il le vit, parce qu'il a vécu le naturalisme qu'il professait – il l'a vécu et il en est mort. » (Jean Tortel, *Un certain XVIIème siècle*, collection Ryôan-ji, André Dimanche éditeur, 1994, p. 52. Tout au long de ce développement, nous renverrons à ce recueil d'articles qui est le dernier à avoir été revu par le poète avant sa mort.)

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> ...l'époque dont on cherche à définir le lyrisme est toute de fermentation et d'avenir (p. 17).

Il y a là un grouillement de poètes qui « ne forment en aucune façon un groupe, encore moins une école, bien que les mêmes thèmes apparaissent partout » (p. 176), et cela peut constituer une analogie avec la situation des poètes du lieu, nombreux mais épars. Tortel dénonce la stérilité du classicisme à l'origine duquel serait Boileau avec son *Art poétique* (« Boileau détruit l'esprit du classicisme parce qu'il l'énonce explicitement. Il laisse derrière lui une forme rigide, un simple cadre » p. 146), et il ne se démarque pas moins du romantisme, ce en quoi il se distingue de Ponge. Pas d'orgueil chez les préclassiques, contrairement à l'outrecuidance romantique :

> Leur modestie touchant le but et l'essence de la poésie est étonnante, quasi choquante pour des esprits habitués aux ambitions romantiques et surréalistes (p. 47).

Il s'agit d'être simple, de se débarrasser de la rhétorique nourrie d'érudition gréco-latine chère à Ronsard (p. 50), et cet art d'écrire est aussi un art de vivre, où l'homme tient la plus haute place : « Ils sont les poètes de l'autonomie de l'homme » (p. 21). Pour autant, ils ne sont aucunement engagés (« On passe d'un favori, d'un ministre à l'autre, avec une facilité déconcertante. [...] On conçoit que l'idée de « message » soit totalement absente d'une littérature ainsi établie » p. 25), et sont plutôt à la recherche d'un art de vivre dans l'harmonie, au sein de la nature. Les pages que le futur poète du jardin consacre à ses prédécesseurs sont particulièrement belles ; à la manière d'Horace ou de Virgile c'est la campagne, espace apprivoisé par l'homme, que ceux-ci célèbrent, et non la sauvagerie romantique :

> Tout ce qui, dans la nature, est hors de l'échelle humaine, ils s'en détournent et ne le comprennent pas (p. 32).

On aimerait pouvoir citer pour le plaisir tout ce qui est dit de Racan et de Malherbe ainsi que de tant d'autres, qui nous les rend si proches et nous présente un visage si différent de ce que l'académisme a voulu nous montrer :

> Dans les *Bergeries* comme dans les *Stances*, Racan est le poète des fermes, ou plutôt des gentilhommières, avec leurs herbages paisibles, leurs moissons abondantes. Poésie qui est elle-même une campagne heureuse sur laquelle

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> descend une espèce de lumière or-vert. Les *Stances à Tircis* sont les *Géorgiques* normandes. Malherbe, lui, est le poète des jardins ensoleillés (p. 33)

Ce que souligne alors Tortel, c'est le caractère véridique de ces poètes, ce qui était bien fait pour plaire aux écrivains du lieu, pour qui la référence est importante (Char dit-on alla jusqu'à chercher des pierres sur les pentes des Dentelles de Montmirail pour illustrer son texte de leur empreinte) :

> Le réalisme foncier de la poésie pré-classique doit être souligné. Le mouvement du langage va de la réalité jusqu'au rêve, et non à l'inverse (p. 35-36)

De façon analogue, les poètes du lieu inscrivent le plus souvent le nom du site évoqué[35], ce qui pour Char par le jeu de l'ellipse épargne tout souci de description, et nous pouvons à notre tour partir sur les traces de ces inlassables promeneurs, tâchant de retrouver leurs sensations et de percevoir combien leur parole était juste. Si le lieu n'est pas précisé, comme cela est le cas chez Tortel ou parfois Jaccottet, c'est à notre expérience de la notion évoquée, lumière, jardin, qu'il est fait appel : alors la poésie est vérifiée, comme le tableau de Braque sur les murs d'Avignon[36].

De tout cela, qu'ont retenu les poètes du lieu ? De l'Aragon communiste, assez peu de choses, car ils en étaient ennemis, à l'exception de Guillevic. Nous avons vu de surcroît au chapitre V que tout nationalisme leur était étranger. Mais après le surréalisme le temps est revenu pour une poésie plus traditionnelle, davantage liée à la longue cohorte des prédécesseurs et certainement marquée par la nostalgie d'une harmonie primitive, où la malédiction du moderne n'avait pas encore opéré. Ainsi Jaccottet évoque-t-il « cet âge imaginaire où le plus proche et le plus lointain étaient encore liés, de sorte que le monde offrait les apparences rassurantes d'une maison ou même, quelquefois, d'un temple, et la vie celles d'une musique »[37], et Char rêve à l'époque bénie de son enfance, de Lascaux et des premiers

---

[35]Voir à ce propos l'analyse précise de Frédérique Martin-Scherrer dans « Le texte et son référent », *Lire Réda*, *op.cit*., p. 191-203.

[36]René Char, « Braque, lorsqu'il peignait », *Recherche de la base et du sommet, O.C.*, *op. cit.*, p. 678.

[37]Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure, op. cit.*, p. 11.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Grecs. La rime est réconciliation, entre les mots aussi bien qu'entre l'homme et le monde. Selon Aragon :

> Pour moi (et d'autres sans doute), la rime à chaque vers apporte un peu de jour, et non de nuit, sur la pensée : elle trace des chemins entre les mots, elle lie, elle associe les mots d'une façon indestructible, fait apercevoir entre eux une nécessité qui, loin de mettre la raison en déroute, donne à l'esprit un plaisir, une satisfaction essentiellement raisonnable[38].

Sous l'influence de Lorca Char a renoué avec la chanson dès la fin des années Trente, avec « Compagnie de l'écolière »[39], et dans les années Cinquante il pratiquera beaucoup l'octosyllabe assonancé hérité des anciens troubadours, au demeurant de manière assez libre. Quant à Jaccottet, comme l'a montré Andrea Cady dans son article, il y a une évolution de *L'Effraie* (1953) à *L'Ignorant* (1957) dans le sens d'une poésie beaucoup plus dégagée des contraintes :

> Dans *L'Effraie*, par exemple, on trouve des sonnets réguliers et en règle générale les poèmes sont contraints par des mètres mesurables, des rimes et des strophes. La place y est souvent réservée au vers de douze syllabes tandis que dans les poèmes de *L'Ignorant* on en compte très souvent treize ou quatorze. La proximité de l'alexandrin est encore perceptible dans *L'Ignorant* mais le poème y est devenu, à la limite, discours, « tel un récit légèrement solennel », « à deux doigts au-dessus de la terre », peut-être[40].

Le critique remarque ensuite qu'« il y a déjà dans *L'Effraie* des fragments de discours quotidien, d'éléments fort prosaïques encadrés par des alexandrins ». Cependant nous voudrions commenter différemment le poème intitulé « Nouvelles du soir ». De manière très intéressante sous l'apparent respect de la rime s'opère un glissement vers la prose par la déconstruction de l'alexandrin (enjambements nécessités par les longues phrases, ponctuation forte à l'intérieur du vers). Voilà nous semble-t-il une écriture caractéristique de la poésie du lieu, très exactement entre poésie et prose :

> A l'heure où la lumière enfouit son visage
> dans notre cou, on crie les nouvelles du soir,
> on nous écorche. L'air est doux. Gens de passage
> dans cette ville, on pourra juste un peu s'asseoir

---

[38] Louis Aragon, « Sur une définition de la poésie », *op.cit*., p. 150.

[39] René Char, *Placard pour un chemin des écoliers* », *O.C., op.cit.,* p. 98-99.

[40] Andrea Cady, « La mesure prosodique dans les poèmes de Philippe Jaccottet », *La poésie de Philippe Jaccottet*, *op. cit*., p. 126.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

> au bord du fleuve où bouge un arbre à peine vert,
> après avoir mangé en hâte; aurai-je même
> le temps de faire ce voyage avant l'hiver,
> de t'embrasser avant de partir ? Si tu m'aimes,
> retiens-moi, le temps de reprendre souffle, au moins,
> juste pour ce printemps, qu'on nous laisse tranquilles
> longer la tremblante paix du fleuve, très loin,
> jusqu'où s'allument les fabriques immobiles […][41].

Jaccottet par la suite dans *Airs* (1967), *Leçons* (1969), *Chants d'en bas* (1974), *A la lumière d'hiver* (1977), *Pensées sous les nuages* (1983), abandonnera la rime et le vers régulier, adoptant des mètres de dimension variable qui disent le lent épuisement de la parole. Ainsi dans *Pensées sous les nuages*, où l'on retrouve cependant le fameux vers de quatorze syllabes, si caractéristique de Jaccottet, Frénaud, Réda :

> Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils
> à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre
> et contre quoi l'on se heurte,
> plus épars qu'elles[42].

Frénaud pas plus que Bonnefoy n'utilisent la rime, mais par leur emploi du vers, certes irrégulier mais noble, ils ont contribué à l'avènement d'un nouveau classicisme, dans la filiation des anciens poètes célébrés par Ponge et par Tortel, qui eux-mêmes ont été des passeurs et non des imitateurs des oeuvres qu'ils nous ont fait (re)découvrir.

Nous avons jusqu'ici essentiellement parlé du vers, et non de la structure générale du poème, que nous allons maintenant envisager. Dans notre étude sur le retour au classicisme, nous avons négligé une étape importante constituée par l'« Ode à Charles Fourier » (1944). Pour saluer son maître, Breton étonnamment reprend une forme traditionnelle, illustrée par Claudel et Saint-John Perse, qu'il n'utilisera plus jamais ensuite. La langue est claire, comme c'est d'ailleurs le cas pour les poèmes composés aux Antilles, et à part l'absence de ponctuation et la reprise des séries chères à Fourier[43], ce

---

[41] Philippe Jaccottet, *L'Effraie et autres poésies*, Gallimard 1986, p. 26.

[42] Philippe Jaccottet, *Pensées sous les nuages*, Gallimard 1983, p. 31.

[43] André Breton, « Ode à Charles Fourier », *Signe ascendant*, Poésie / Gallimard 1991, p. 105-109, et p. 114-115.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

texte pour ce qui est de l'allure d'ensemble est parfaitement régulier, réparti en strophes comme l'exige la loi du genre.

Redécouvert au XVIe siècle, ce poème en effet selon Sébillet comporte des « strophes semblables par le nombre et la mesure des vers »[44]. Tel qu'il apparaît chez Breton, ce chant est ample et solennel, et se rattache par là à l'ode pindarique, ou héroïque, où en principe comme chez Claudel doivent figurer par triades récurrentes strophe, antistrophe et épode. La définition de l'ode anacréontique est beaucoup plus floue, et Sébillet n'hésite pas à avouer son impuissance :

> *Chant lyrique*, *et Ode*, *tout un* – Le chant Lyrique ou Ode (car autant vaut à dire) se façonne ni plus ni moins que le Cantique, c'est-à-dire autant variablement et inconstamment; sauf que les plus courts et petits vers y sont plus souvent usités et mieux séants, à cause du Luth ou autre instrument semblable sur lequel l'Ode se doit chanter. [...] Ainsi est le chant Lyrique aussi peu constant qu'ils sont, et autant prompt à changer de son, de vers, et de Rime, comme eux de visages et d'accoutrements[45] .

Sébillet se refuse à énoncer une règle plus stricte, et se contente de renvoyer à des modèles :

> Pource n'en attends de moi aucune règle autre, fors que choisisses le patron des Odes en Pindarus Poète Grec, et en Horace Latin, et que tu imites à pied levé Saint-Gelais ès Françaises, qui est auteur tant doux que divin […][46].

Morier toutefois, dans son magistral *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*[47], s'il commence par admettre que l'ode strophique adoptée par Ronsard après le modèle pindarique, a des contours flous (« Le rythme initial de l'ode, celui qui doit servir de patron à toutes les strophes de la même pièce de vers, est entièrement libre » ; « …cette liberté d'allure qui est le propre du genre »), en revient à une définition plus précise avec l'ode classique, qui peut intéresser la poésie du lieu : « elle vise à donner l'impression de la grandeur morale ou de la grâce majestueuse ; divisée en strophes régulières,

---

[44]D'après Michèle Aquien dans son *Dictionnaire de poétique* (Poche 1993, p. 196). Nous n'avons pas retrouvé la citation exacte de Sébillet, auquel cependant nous nous référons dans la suite de ce développement.

[45]Thomas Sébillet, *Art poétique français,* in *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance* présentés par Francis Goyet, Poche 1990, p. 124-125.

[46]Sébillet, *ibid*., p. 125.

[47]Henri Morier, PUF 1988, p. 823-827.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

pondérables, elle est formée de vers importants (10, 12 syllabes) soit isométriques, dans le genre le plus sérieux, soit hétérométrique dans le genre épique ou lyrique ». Les poètes de référence sont Malherbe (*Grandes Odes* 1600-1627), Jean-Baptiste Rousseau (*Odes*, 1712), Victor Hugo (*Odes et ballades,* 1826). Cependant le caractère libre, même et plus particulièrement pour l'ode romantique, reste fondamental : comme le remarque Morier à propos de Victor Hugo, « la strophe de l'ode répond surtout au goût de la variété et de la métamorphose […] Victor Hugo renouvelle le genre en faisant alterner fréquemment deux ou même trois types de strophes ».

L'autre genre auquel on pourrait songer devant les poèmes amples des écrivains du lieu est l'hymne, qui comme l'ode en grec signifie le chant, et la référence ronsardienne semble intéressante pour appréhender les textes qui nous préoccupent. Ce poème « de tonalité élevée et grave » est particulièrement illustré par Ronsard qui « choisit l'alexandrin à rimes suivies, sans doute pour se conformer au plus près à la tradition antique de l'hexamètre dactylique ». Toujours selon Michèle Aquien, « dans un sens plus moderne et plus large, l'hymne est un chant d'éloge qui célèbre aussi bien la nature, les sentiments, que la patrie »[48], et l'on pense alors à Hölderlin qui a été si important pour les écrivains du lieu.

Ode ou hymne, nous ne nous prononcerons pas, les définitions étant trop floues. Cependant, c'est de ces modèles anciens que semblent relever nombre de poèmes du lieu, comme « Ménerbes »(1953) ou le texte liminaire de *Dans le leurre du seuil* (1975). Considérons tout d'abord la première strophe du poème de Frénaud, afin d'avoir une idée du type de mètre employé. Les vers oscillent entre neuf et quatorze syllabes, avec une légère prédominance de l'alexandrin (quatre occurences sur neuf vers). On peut éventuellement repérer quelques assonances : fumée / cheminée; pierre / pierre ferme / terre; ici / immobile / ici; seul « l'azur » demeure solitaire. Ce poème de 167 vers est réparti en 21 strophes distribuées de manière cohérente : alternent strophes longues et brèves selon un système logique (il s'agirait donc plus d'un hymne que d'une ode). Jusqu'à la page 149[49], on trouve un ensemble de strophes plutôt amples (9 vers ; 9 vers ; 5 vers ; 16 vers pour compenser la relative brièveté du groupement précédent ; 8 vers ; 11 vers ; 8 vers ; 9 vers ;

[48]Michèle Aquien, *op.cit*., p. 152.

[49]André Frénaud, « Ménerbes », *Il n'y a pas de paradis*, *op. cit.,* p. 143-152. Dans ce développement nous renverrons directement à cette édition.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

11 vers ; 11 vers). Suit une série plus courte, entre 4 et 6 vers, composée de quatre strophes visant à mettre en valeur celle en italique, au présent gnomique, qui énonce la leçon des morts. Nous sommes alors au coeur du poème :

> *Tout ce qui vit peut porter pierre, soufflent les morts ;*
> *L'impossible aussi dont la citadelle ne défend pas.*
> *L'ardeur à se perdre et la patience.*
> *Rien ne comble jamais, l'homme n'irradie pas.*
> *Il faut aimer*
> *La beauté qui perdure et les hautes approches* (p.149).

Puis vient un système plus hétérogène, avec une strophe de 12 vers qui précède une montée vers un nouveau sommet de deux vers en italique auquel on accède par un palier de cinq vers. Après un long ensemble de 22 vers, la fin est annoncée par l'emploi de strophes de 4, 6, et 5 vers. Il fallait tous ces vers pour dire le chemin, la lente ascension vers le lieu hors d'atteinte puis le départ, un peu plus riches de l'expérience :

> Nous nous tenons par la main sur ce bateau
> de pierres et d'azur et de figuiers.
> Nous avançons par le vent sans peur,
> assurés de l'effondrement et des prestiges,
> confiants dans l'avenir tous les deux (p. 152).

Le poème de Bonnefoy se caractérise également par son ampleur puisqu'il comporte 98 vers répartis en strophes organisées selon un certain ordre. Les vers, qui peuvent certes aller jusqu'à 13 syllabes, sont généralement plus courts que chez Frénaud, de 6, 7 ou 8 syllabes, les plus brefs – par là même mis en valeur – étant « Regarde » deux fois (p.11 et 12), « Ô terre » p.14, « Terre », « Bruit, clos », « Nuit », « Ailleurs » p.15[50]. Tous les vers commencent par une majuscule, ce qui n'était pas le cas chez Frénaud, qui respectait la syntaxe, et la structuration strophique est plus marquée, encadrant d'abord une longue strophe de 37 vers par deux plus courtes de 7 et 6 vers. Puis, lorsque prend fin le registre du Tu et que se déploie l'invocation à la terre, viennent deux strophes de dimension à peu près égale, 17 et 14 vers. Enfin, après une double série de points, vers et

[50]Nous renvoyons à l'édition originale de *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

strophes se font plus brefs, avec neuf et huit vers qui peuvent aller jusqu'au monosyllabe.

Dans ce texte, il s'agit de dire le fleuve, qui donne son titre à l'ensemble, et qui paraît être surtout celui de l'Achéron qui nous sépare de Boris de Schloezer, seule référence dans ce poème au registre constamment élevé et abstrait. Le rythme est tantôt heurté, comme dans la première strophe, qui exprime la brutalité de l'éveil. Les mots clefs sont mis en valeur à la rime ou au début du vers. La syntaxe contribue également à détacher certains mots, en brisant l'allure par l'introduction d'une ponctuation forte à l'intérieur du vers :

> Mais non, toujours
> D'un déploiement de l'aile de l'impossible
> Tu t'éveilles, avec un cri,
> Du lieu, qui n'est qu'un rêve. Ta voix, soudain,
> Est rauque comme un torrent. Tout le sens, rassemblé,
> Y tombe, avec un bruit
> De sommeil jeté sur la pierre (p. 11).

A d'autres moments la fluidité l'emporte, et alors ressurgit l'alexandrin :

> Ô terre, terre,
> Pourquoi la perfection du fruit, lorsque le sens [13]
> Comme une barque à peine pressentie [10]
> Se dérobe de la couleur et de la forme, [12]
> Et d'où ce souvenir qui serre le coeur [11]
> De la barque d'un autre été au ras des herbes [12] (p. 13) ?

Lorsque le poème prend fin, survient le calme de la mort :

> Bruit, clos
> De la perche qui heurte le fleuve boueux,
> Nuit
> De la chaîne qui glisse au fond du fleuve.
> Ailleurs,
> Là où j'ignorais tout, où j'écrivais,
> Un chien peut-être empoisonné griffait
> L'amère terre nocturne (p. 15).

Nous voudrions pour terminer retracer l'évolution d'un poète caractéristique des mutations de l'écriture du lieu, Pierre Torreilles. Celui-ci commence dans les années Cinquante par des recueils publiés chez GLM, très accueillant pour ce type de poésie : *Solve et coagula*,

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

en 1953, au titre clairement alchimique; *L'Arrière-pays clos* en 1961; *Répons* en 1963*; Mesure de la terre* en 1966 ; *Errantes graminées* en 1971. Torreilles en ses débuts est très influencé par René Char : aussi écrit-il d'abord des aphorismes, où se mêlent sagesse et évocation de l'univers méditerranéen. Ainsi p. 39 de *Solve et coagula* :

> La sagesse est végétale. Où donc vas-tu la chercher si loin du silence des sèves ?

L'Arrière-pays clos est clairement sous le signe de Heidegger, qui fournit le double exergue, mettant à la fois l'accent sur l'obscur et sur l'écoute du monde. Les poèmes sont précisément situés par des indications en italique : « *Requiem (Murles)* »; « *Le bois de pin* »; « *Maguelonne* »; « *Aux abîmes (près le Grau-du-Roi)* » etc. Par son sous-titre, « Une amphore, et soudain l'oiseau n'irrigue plus l'espace », et son épigraphe empruntée à Alcméon de Crotone, *Répons* fait le lien avec l'antiquité grecque, essentielle pour les poètes du lieu, surtout méridionaux. *Mesure de la terre*, dédié à René Char sous les auspices d'Eschyle, est un beau recueil équilibré. Enfin *Errantes graminées* donne à voir une nouvelle disposition des aphorismes, sous forme de haïkus.

Adoptant une présentation en vers non rimés, Torreilles va désormais chercher sa voix, en publiant des poèmes plutôt longs – plusieurs recueils sont intitulés « poème » : *La voix désabritée* (1981); *Territoire du prédateur* (1984); *Margelles du silence* (1986); *Parages du séjour* (1989) – où la parole peut être éclatée sur la page : tel est le cas de *Menace inomminée*, en 1976. Il est pourtant plus à son aise, nous semble-t-il, lorsqu'il compose des textes brefs, même s'il les regroupe sous l'appellation d'ensemble d'« ode » comme dans *Denudare* (1973). Les dieux font bien entendu partie de cet univers, comme le rappelle le titre des *Dieux rompus*, en 1979.

Après avoir étudié par ailleurs notes et haïkus, nous avons essayé de montrer dans ce chapitre l'importance des formes longues, prose et poème, pour une parole qui se cherche, médite et célèbre. Alors par l'ampleur les poètes retrouvent quelque chose du pré-classicisme, tant célébré à cette époque.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CONCLUSION

Au commencement est le questionnement qui concerne plus particulièrement le lieu et caractérise l'écriture des poètes qui évoquent ce sujet.

Se pose alors le problème du rapport à Heidegger. Comme on le voit dans sa *Correspondance* avec Gustave Roud, Jaccottet n'ignore pas Heidegger, dont il est dans le fond si proche[51], mais il ne s'en réclame pas, et bien plutôt tait toute proximité, ressemblance, ne voulant céder à aucune mode. Char a été l'hôte du penseur allemand dans le cadre des Séminaires du Thor et lui a dédié deux poèmes, et Frénaud, qui a une formation philosophique, s'en réclame directement. Même si cela est à manier avec prudence, la référence heideggerienne est nécessaire.

Un autre problème se posait, à savoir la délimitation du corpus. La facilité eût été d'aller d'une avant-garde à l'autre, du surréalisme à *Tel Quel*, mais dès les années Trente se dessine une nouvelle tendance, avec Follain et Guillevic, en toute indépendance par rapport au surréalisme. Les anciens surréalistes comme Char redécouvrent la campagne, et c'est également à la faveur – indirecte –

[51]Jaccottet découvre dans l'enthousiasme le penseur allemand en 1952 : « L'idée m'était venue un jour de lire l'essai de Heidegger sur Hölderlin ; il m'a semblé si pénétrant que je me suis jeté imprudemment dans les *Holzwege* où se trouve cet hommage à Rilke, intitulé *Wozu Dichter ?* (ce qui est encore de Hölderlin, dans « Brod und Wein ») » (Philippe Jaccottet à Gustave Roud, Paris, le 5 déc. 1952 , Jaccottet Gustave Roud, *Correspondance 1942-1976*, *op. cit*, p. 208).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

de la guerre que se développe l'Ecole de Rochefort. Michel Manoll, dans sa préface aux *Œuvres complètes* de René-Guy Cadou, dit bien combien cet homme était attaché à la terre :

> L'agitation des villes, la dispersion, les contraintes inhérentes à la condition de citadin le rebutaient. Il n'avait besoin que d'un seul décor, d'un seul lieu, du silence des campagnes afin de se livrer à ce lent travail de défrichement qui le tenait sans cesse en haleine […][52].

Et encore, un peu plus loin :

> Il y a peu d'exemples, en poésie, d'un pareil enracinement, d'une telle stabilité, d'une fusion aussi totale entre un homme et ce qui le rattache à la terre originelle […][53].

L'Ecole de Rochefort va survivre à la mort de son inspirateur, en 1951, jusqu'aux années Soixante, époque de *Tel Quel.* Mais tous les poètes indépendants, comme Jaccottet, Bonnefoy (si l'on omet son bref passage par le surréalisme), Du Bouchet, Frénaud, Follain, Guillevic (à l'exception de la malheureuse expérience des sonnets, suscitée par Aragon), Char, Tortel…, s'ils peuvent être rapprochés par des liens d'amitié, Char Dupin Du Bouchet, puis après la brouille entre ces poètes, Jaccottet Du Bouchet Bonnefoy ; Frénaud, Follain, Guillevic, ne se soucient guère de *Tel Quel*, sans doute trop « moderne » à leur goût. Cependant la revue se place sous le haut patronage de Ponge, ami de Tortel et de Jaccottet, présent presque à chaque numéro, et dans la logique de ce poète, qui pourrait être aussi celle de tous les écrivains du lieu, on se propose d'aller à la rencontre des choses les plus simples. La revue publie Du Bouchet et Dupin, en dehors de sa production propre qui va devenir prépondérante avec Denis Roche, Marcelin Pleynet, Jacqueline Risset.

Si l'on peut dégager une cohérence au XXe siècle, des années vingt jusqu'à la fin du siècle, on peut plus largement repérer une écriture du lieu, le plus souvent en prose, en remontant jusqu'à Rousseau, en passant par Hölderlin, Nerval, Thoreau et Proust, qui ne se sont pas contentés d'évoquer le lieu, comme leurs prédécesseurs du *locus amoenus*, mais ont réfléchi sur la question, se rattachant par là même à la philosophie.

---

[52]Michel Manoll, préface aux *Œuvres poétiques complètes* de René-Guy Cadou,t. I, Seghers 1973 , p. 7.
[53]*Ibid*., p. 8.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La plupart des endroits évoqués, si l'on excepte les surréalistes et Réda, sont rustiques, sans doute parce qu'au XXe siècle ils sont en train de disparaître, et que l'on a d'autant plus besoin de ces havres de paix. Ces paysages, à part chez Follain, sont vides de tout habitant, et l'on s'y trouve confronté à l'essentiel. Le *locus amoenus*, dans son assemblage choisi, portait indirectement la main de l'homme : sauf les jardins (Jaccottet, Pierre-Albert Jourdan), tel n'est pas le cas des lieux du XXe siècle .

Autre question qui se posait à propos du lieu, celle du haut-lieu, que l'on peut faire remonter à Barrès et à sa colline inspirée (mais déjà Chateaubriand, dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*) : ce peut être un lieu célèbre, si le poète est né à proximité (la Fontaine de Vaucluse pour Char, les alignements de Carnac pour Guillevic) et alors, faisant fi du tourisme et de la banalisation, le site est remotivé, comme l'on dit que l'on remotive une métaphore. Mais les poète généralement préfèrent la rencontre avec des lieux moins connus, qu'ils contribuent à célébrer, le rayonnement alors venant autant du lieu que de la plume du poète : tel était le cas déjà de la Fontaine de Bandusie, et de la Fontaine Bellerie. Comme le dit Ronsard à la fin de son poème, s'adressant à la Fontaine : « Iô ! tu seras sans cesse / Des fontaines la princesse, / Moi célébrant le conduit /Du rocher percé, qui darde /Avec un enroué bruit / L'eau de source jasarde / Qui trépillante se suit »[54].

Le lieu est un centre, ouvrant sur l'infini des âges et l'immensité du monde. On se rappelle que Freud à maintes reprises a cherché à figurer l'appareil psychique sous la forme d'un lieu où se seraient accumulées les différentes strates de temps. Et pour Réda dans *Aller aux mirabelles*, revenir à Lunéville sa ville natale, c'est remonter le temps. D'après Kant, temps et lieu sont les deux catégories fondamentales de la pensée, et il n'est donc pas étonnant que dans les textes sur le lieu ils se retrouvent liés.

Selon Mircea Eliade, l'univers n'est pas homogène, il n'existe que quelques points par où peut s'opérer le passage entre le haut et le bas, le petit et l'immense. Toute la quête du poète consiste à découvrir ces lieux, qui ne sont pas donnés d'avance. Le passage de l'Opéra, décrit de façon à la fois si réaliste et si onirique (le magasin de cannes) est un microcosme, un monde en miniature, avec sa disposition qui obéit à la logique des quatre points cardinaux, nord sud ouest est.

---

[54]Ronsard, « A la Fontaine Bellerie », *Odes de jeunesse*, *Poésies choisies* par Pierre de Nolhac, Classiques Garnier 1938 , p. 5.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La philosophie, à commencer par la notion de *question*, n'est jamais absente de notre propos. Le sujet est philosophique, et de surcroît les poètes choisis (Jaccottet, Jabès, Frénaud, Bonnefoy), sans oublier les surréalistes, souvent théorisent. Par ailleurs, Heidegger, et, à une moindre hauteur, Bachelard, sont des philosophes qui ont très largement bâti leur œuvre sur l'étude de la poésie, la malédiction platonicienne ayant été enfin surmontée.

Le lieu est à la fois question, chez Du Bouchet, Frénaud, Jabès (auteur du *Livre des Questions*), Jaccottet à la parole tremblante, et évidence, dans une sorte d'exaltation mystique. Dans *Paysages avec figures absentes*, l'habitant de Grignan pose directement la question du lieu (« Plus particulièrement : qu'est-ce qu'un lieu ? »[55]). Après avoir rappelé les anciennes théories du centre, de l'harmonie et du sacré, il en vient à constater la limite des démonstrations auxquelles il faut substituer l'intuition : c'est dans le sentiment de l'évidence que le site se fait reconnaître. Le sujet ne choisit pas, il est élu par le lieu – le dieu – et malgré lui s'immobilise, dans une totale disponibilité : « On cesse, enfin, d'être désorienté »[56].

Enfin le lieu est écriture, partagé entre vers et prose, notations brèves et développements amples, de la concision du haïku à l'ampleur de l'hymne. Depuis Claudel et ses *Cent poèmes pour éventail*, les poètes français – y compris Breton – ont été fascinés par le haïku, alliance d'une forme (17 syllabes) et d'une thématique (saisons et météores), bien fait pour séduire ces poètes attentifs à la nature. Jaccottet et Bonnefoy ont médité explicitement sur le haïku, Jaccottet en a traduits, et les pratiques de Guillevic ou de Tortel en sont très proches.

Chez le même poète, comme chez Claudel, peuvent alterner à la fois « grandes odes » et haïku. Les poèmes amples étant de l'ordre du chant – même si la métrique traditionnelle n'est plus de mise, l'alexandrin , vers noble par excellence, ayant laissé la place à des vers de dimension variable, mais qui tous tournent autour de quatorze syllabes –, et le haïku de celui du voir, on peut se demander lequel est premier. « Qu'est-ce donc que le chant ? / Rien qu'une sorte de regard », écrit énigmatiquement Jaccottet, réconciliant les deux modes de parole[57]. Le chant est la musique du monde, à l'écoute de laquelle est le poète, dont la voix est l'équivalent amoindri – musique première

[55]Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 128.

[56]Philippe Jaccottet, *ibid.*

[57]Philippe Jaccottet, *Airs*, *Poésie 1946-1967, op. cit.*, p. 154.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

dont ne nous parviennent plus que quelques échos. Mais en notre époque moderne, si éloignée de l'origine, le chant se fait rare, et la tendance est plutôt au balbutiement, à la parole pauvre et menacée : ainsi Du Bouchet.

A la fin de ce parcours, nous espérons ne pas avoir gâté par notre glose le plaisir du lieu. Ce travail se voudrait aussi cela, un éclaircissement de la notion de lieu pour mieux apprécier ce dernier, un peu à la manière de tous les écrivains que nous avons lus ensemble et qui, souhaitons-le, nous ont tellement apporté. Il s'agit de rien de moins que de convertir le lecteur à la notion de lieu, qui est un des noms, essentiels, que l'on peut donner à la poésie. Ce n'est pas un hasard si Heidegger, penseur de la poésie, a tant théorisé sur le lieu : c'est pratiquement une seule et même chose. Certes il existe bien d'autres formes de poésie, mais c'est de celle-ci, avec sa charge de sagesse, que notre époque a eu besoin.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

BIBLIOGRAPHIE

Nous indiquerons généralement l'édition courante sur laquelle nous avons travaillé, et entre crochets la date de la publication initiale. Sauf précision contraire, il s'agira de l'édition originale. De même, le lieu d'édition ne sera indiqué que s'il ne s'agit pas de Paris.

Notre bibliographie comprend de surcroît des auteurs qui ont nourri notre réflexion mais que nous n'avons pas eu le loisir d'analyser, sous peine de perdre le fil directeur de notre pensée, et qui pourtant se rattachent à la poésie du lieu. Il s'agit de Marie-Claire Bancquart, Georges-Emmanuel Clancier, Henry Deluy, Paul de Roux, Jacques Dupin, Jacques Garelli, Pierre Garnier, Lorand Gaspar, Gustave Roud, Georges Schéhadé, Henri Thomas, que nous avons choisi d'intégrer à l'ensemble, car notre réflexion les concerne, et nous aimerions ainsi pallier les éventuelles carences de notre ouvrage.

1 – LES ECRIVAINS DU LIEU

1.1. Les écrivains du lieu

Aragon Louis :

Anicet ou le Panorama, roman, Folio 1983 [1921].

Les Beaux-Quartiers, Folio 1987 [1936].

Le Paysan de Paris, Folio 1990 [1926].

Bancquart Marie-Claire :

Sans lieu sinon l'attente, Obsidiane 1991.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Barrès Maurice :

La Colline inspirée [1913], Editions du Rocher, Monaco 1993. Les différents romans et récits de voyage sont depuis 1994 disponibles en édition Bouquins, chez Robert Laffont. Ainsi

Les Bastions de l'Est [*Au service de l'Allemagne,* 1905; *Colette Baudoche*, 1909; *Le Génie du Rhin,* 1921]

Le Culte du moi [*Sous l'oeil des Barbares,* 1888; *Un homme libre,* 1889; *Le Jardin de Bérénice*, 1891]

Le Roman de l'énergie nationale [*Les Déracinés*, 1897; *L'Appel au soldat*, 1900; *Leurs Figures* , 1902]

Du sang, de la volupté et la mort [1894]

Dans la catégorie essais :

L'Âme française et la guerre (12 volumes), Emile-Paul, 1915 à 1920.

Les Amitiés françaises, Notes sur l'acquisition par un petit Lorrain des sentiments qui donnent un prix à la vie, Félix Juven, 1903.

La Grande pitié des églises de France, Emile-Paul, 1914.

Scènes et doctrines du nationalisme, Plon-Nourrit, 1925.

Bashô :

Cent cinq haïkaï, traduits du japonais par Koumiko Muraoka et Fouad El-Etr, La Délirante 1979.

Bonnefoy Yves :

L'Acte et le lieu de la poésie [1959]*, L'improbable et autres essais,* Folio essais 1992.

L'Arrière-pays [Les Sentiers de la création, Genève, Skira 1972] in *Récits en rêve*, Mercure de France 1987.

Ce qui fut sans lumière, Mercure de France 1987. Repris en Poésie / Gallimard, suivi de *Début et fin de la neige,* 1995.

Dans la lumière d'octobre [1967], *L'Improbable et autres essais,* op. cit. , 1992.

Dans le leurre du seuil, Mercure de France 1975.

Début et fin de la neige, suivi de *Là où retombe la flèche*, Mercure de France 1991.

Dessin, couleur et lumière, Mercure de France 1995.

Du mouvement et de l'immobilité de Douve [1953] suivi de *Hier régnant désert* [1958], Poésie / Gallimard 1970.

Entretiens sur la poésie (1972-1990), Mercure de France 1990. Contient en particulier « Entretiens avec Bernard Falciola (1972) », p.11-53; « Réponse au *Journal de Genève* (1972) », p.54-59; « Réponses à quatre questions (1979), p.60

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

-67; « Entretien avec John E.Jackson sur le surréalisme (1976) », p.68-116; « Du haïku (1978) » ; « Existe-t-il de 'hauts' lieux ? » (1990).

La Journée d'Alexandre Hollan, Le temps qu'il fait, Cognac 1995.

La Vie errante suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Mercure de France 1993.

Leçon inaugurale de la chaire d'Etudes comparées de la fonction poétique [Collège de France 1982]. *La Présence et l'image*, Mercure de France 1983.

L'Oeil de Boeuf, Entretien avec Yves Bonnefoy, Présentation par Michèle Finck, juin 1994, n°4.

Les Planches courbes, Mercure de France 2001.

Poèmes (1947-1975), Mercure de France 1978.

Sur la peinture et le lieu [1967], *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, 1992.

Les Tombeaux de Ravenne [1953], *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, 1992.

Traité du pianiste, La Révolution La Nuit, 1946.

Benjamin Walter :

Paris capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages [textes rédigés entre 1927 et 1940], Cerf 1986.

Œuvres, I, II et III, Folio essais 2000.

Breton André :

L'Amour fou, *O.C.*, La Pléiade t. II, 1992 [1937], p.673-785.

Arcane 17 enté d'ajours, O.C., La Pléiade t. III, 1999 [1944-1947], p.37-113.

La Clef des champs, « Pont-neuf », *O.C.*, La Pléiade t. III, *op. cit* . [1953; l'article est daté de 1950], p.888-895.

Nadja, *O. C.* , t. I, La Pléiade 1988 [1928], p.643-753.

Ode à Charles Fourier, O.C. , La Pléiade t. III , *op. cit.*, [1944] p. 349-363.

Perspective cavalière, « Braise au trépied de Kéridven », Gallimard 1970 [avant-propos de 1956 à l'ouvrage *Les Grands Bardes gallois,* présentation de Jean Markale], Gallimard 1970, p.130-136.

Les Vases communicants [1932], *O.*C. La Pléiade t.II, p.101-209.

Cadou René-Guy, *Mon enfance est à tout le monde,* Le Castor Astral, 1995.

Œuvres poétiques complètes, t. I et II, Seghers 1973.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Poésie la vie entière, Seghers 1977.
Œuvres poétiques complètes, t. I et II, Seghers 1973.

Clancier Georges-Emmanuel :

Ces ombres qui m'éclairent, autobiographie, Albin Michel, 1984, 1986, 1989.
Le Paysan céleste [1943, suivi de *Chansons sur porcelaine, Notre temps* et *Ecriture des jours,* 1956], Poésie / Gallimard 1984.
Limousin, terre secrète, Terres de mémoire, La Renaissance du Livre 1999 [1982]
Le Pain noir, Laffont 1974 [1956]
Peut-être une demeure, Gallimard 1972.
Terres de mémoire, Laffont 1965.
Terre secrète, Seghers 1951.

Celan Paul :

Contrainte de lumière, édition bilingue de Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, Belin 1989 [1970].
Correspondance Celan / Gisèle de Lestrange, Le Seuil, 2001.
De seuil en seuil, édition bilingue de Valérie Briet, Détroits, Christian Bourgois éditeur, 1991.
Enclos du temps, édition bilingue de Martine Broda, Clivages 1985 [1976].
A l'ordonnance de la nuit. Onze poèmes de Schneepart. Edition bilingue de Jean-Pascal Léger & Georges Pinault au Voleur de talan,1985 [1971].
Grille de parole, Détroits, Christian Bourgois éditeur, édition bilingue de Martine Broda, 1993.
Pavot et mémoire, édition bilingue de Valérie Briet, Christian Bourgois 1987 [1952].
Part de neige, édition bilingue de Patrice Gravereaux, Michael Speier et Rosello Benusiglio-Sela, *Po&sie* 21, automne 1982.
Poèmes, édition bilingue de John E. Jackson, éditions Une, Le Muy 1987.
Poèmes de Paul Celan, édition bilingue d'André du Bouchet, Mercure de France 1986.
La rose de personne, édition bilingue de Martine Broda, Le Nouveau Commerce 1979 [1963].
Strette et autres poèmes, édition bilingue de Jean Daive, Mercure de France 1990 [1971].
32 poèmes et deux discours, numéro spécial de la *Revue des Belles-Lettres*, n°2-3, Genève 1972.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Voix (Stimmen), édition bilingue de Martine Broda, Lettres de casse, 1984.

Césaire Aimé :

Cahier d'un retour au pays natal, Présence Africaine, 1983 [1947].

Char René : la plupart des oeuvres de Char sont regroupées dans l'édition de la Pléiade (Gallimard 1983) sauf

Les Cloches sur le cœur [1926], repris dans *Dans l'atelier du poète,* Marie-Claude Char éd., Quarto Gallimard 1996.

Le Marteau sans maître [1ère édition], Editions surréalistes, 1934.

Les Voisinages de Van Gogh, Gallimard 1985 et

Eloge d'une Soupçonnée, Gallimard 1988.

Nous rappelons par ordre alphabétique la date de publication des principaux recueils :

L'Age cassant [1965].

Aromates chasseurs [1975].

Chants de la Balandrane [1977].

Contre une maison sèche [1971].

Dans la pluie giboyeuse [1968].

L'Effroi la joie [1969].

Fenêtres dormantes et porte sur le toit [1979].

Feuillets d'Hypnos [1946].

Fureur et mystère [1948].

Lettera amorosa [1953].

Le Marteau sans maître [1934].

Les Matinaux [1950].

La Nuit talismanique, Les Sentiers de la création, Skira, Genève 1972.

La Paroi et la prairie [1952].

La Parole en archipel [1962].

Placard pour un chemin des écoliers [1937].

Le Poème pulvérisé [1947].

Recherche de la base et du sommet [1955-1965].

Retour amont [1965].

Le Soleil des eaux [1949].

Claudel Paul : l'édition de référence est celle de La Pléiade, *Oeuvres poétiques,* Gallimard 1957.

Autres poèmes d'après le chinois, p. 941-949 [1952].

Cent phrases pour éventail, p. 715-762 [1927-1952].

Connaissance de l'Est, p. 21-120 [1928].

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Dodoitzu, p.763-783 [1945].
Petits poèmes d'après le chinois, p.941-949 [1952].
Le Vieillard sur le mont Omi , p.785-789 [1924-1927].

Deguy Michel :

Biefs, Gallimard 1964.
Fragment du cadastre, Gallimard 1960.
Ouï dire, Gallimard 1966.
Poèmes de la Presqu'île, Le Chemin, Gallimard 1961.
Ces textes, actuellement difficiles à trouver, sont partiellement reproduits dans l'édition Poésie / Gallimard sous le titre de *Poèmes 1960-1970*, 1973.

Deluy Henri :

L'Amour charnel, Poésie, Flammarion 1994.
Da capo, Flammarion 1998.
Premières suites, Poèmes, Flammarion 1991.
Pronom personnel, Echternach, Phi 1998.
Le Temps longtemps, Messidor 1990.
Vingt-quatre heures d'amour en juillet, puis en août, édition ipomée, 1987.

De Roux Paul :

Au jour le jour. Carnets 1974- 1979, Le temps qu'il fait, Cognac 1986.
Entrevoir, poèmes, Gallimard 1980.
Le Front contre la vitre, poèmes, Gallimard 1987.
La Halte obscure, Gallimard 1993.
Les Intermittences du jour, Carnets 1984-1985, Le temps qu'il fait, Cognac 1986.
Les Pas, poèmes, L'Alphée, 1984.
Poèmes de l'aube, Gallimard 1990.
Poème des saisons, Le temps qu'il fait, Cognac 1989.

Dhôtel André :

Le Pays où l'on n'arrive jamais, Pierre Horay 1953.
Lointaines Ardennes , Terre écrite, Arthaud 1979.
Retour, Le temps qu'il fait, Cognac 1990 [*Terres de mémoire,* Jean-Pierre Delarge, 1979].
La Vie passagère. Poèmes. Phébus 1978.
Poèmes comme ça, Le Temps qu'il fait, Cognac 2000.

Du Bouchet André :

Air suivi de *Défets*, Fata Morgana (1950-1953), Montpellier 1986.
Alberto Giacometti, Dessin, Maeght 1991.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'Ajour, Poésie / Gallimard 1998.
aujourd'hui c'est, Fata Morgana, Montpellier 1994.
Axiales , Mercure de France 1992.
Baudelaire irrémédiable, Deyrolle éd., Montolieu 1993.
Carnet, Fata Morgana 1994.
Carnets 1952-1956, présentés par Michel Collot, Plon 1989.
cendre tirant sur le bleu, Clivages 1986.
Dans la chaleur vacante, Mercure de France 1978 [1959].
De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture, Editions Unes, Le Muy 1990.
...désaccordée comme par de la neige / et / Tübingen, le 22 mai 1986, Mercure de France 1989.
D'un trait qui figure et défigure, Fata Morgana, Montpellier 1997.
Envol, Clivages 1991.
Ici en deux, Mercure de France 1986.
L'Incohérence, Fata Morgana, Montpellier 1979.
Un jour de plus augmenté d'un jour, Le Collet de Buffle 1977.
Laisses, Hachette 1979.
Matière de l'interlocuteur, Fata Morgana, Montpellier 1992.
Orion aveugle, Montolieu, Deyrolle 1993.
Où le soleil, Mercure de France 1968.
Peinture, Fata Morgana, Montpellier 1983.
Poèmes et proses, Mercure de France 1995.
Pourquoi si calmes, Fata Morgana, Montpellier 1996.
Qui n'est pas tourné vers nous, Gallimard Poésie, 1972.
Rapides, Fata Morgana, Montpellier 1980.
retours sur le vent, Fourbis 1994.
une tache, Fata Morgana 1988.

Dupin Jacques :

Alberto Giacometti, textes pour une approche [1962], Fourbis 1991.
Une apparence de soupirail, poèmes, Gallimard 1982.
Chansons troglodytes, Fata Morgana, Montpellier 1989.
Contumace, POL 1986
Dehors, Gallimard 1975.
De nul lieu et du Japon, Fata Morgana, Montpellier 1981.
L'Eboulement, Galilée 1977.
Echancré, P.O.L. 1991.
L'Embrasure [1969] précédé de *Gravir* [1963], Poésie / Gallimard 1971.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'Espace autrement dit, écrits sur l'art, Galilée 1982.
Le Grésil, POL 1996.
Matière du souffle, Fourbis 1994.
Les Mères, POL 1986.
Miro, Flammarion-Galerie Lelong, 1993.
Rien encore, tout déjà, Fata Morgana, Montpellier 1991.
De singes et de mouches, Fata Morgana, Montpellier 1983.

Follain Jean :

Appareil de la terre, Gallimard 1964.
Canisy [1942] suivi de *Chef-lieu* [1950], Gallimard 1986.
Collège, Gallimard 1972.
L'Epicerie d'enfance [1938], Fata Morgana, Montpellier 1986.
Espaces d'instants, Gallimard 1971.
Exister [1947] suivi de *Territoires* [1953], Poésie / Gallimard 1969.
Paris [1935], Phébus 1978.
Présent jour, Galanis 1978.
Tout instant, Gallimard 1957.

Frénaud André :

Gloses à la sorcière, texte établi et présenté par Bernard Pingaud, Gallimard 1995.
Haeres, poèmes 1968-1981, Gallimard 1982.
Il n'y a pas de paradis [1962], Poésie / Gallimard 1967.
Notre inhabileté fatale, Entretiens avec Bernard Pingaud, Gallimard 1979.
Nul ne s'égare, poèmes, Gallimard 1986.
Les Rois mages [1943] suivi de *L'Etape dans la clairière* [1966], Poésie / Gallimard 1987.
La Sainte Face [1968], Poésie / Gallimard 1985.
La Sorcière de Rome [1973] suivi de *Depuis toujours déjà* [1970], Poésie / Gallimard 1984.
Ubac et les fondements de son oeuvre, Collection Chroniques anachroniques, Maeght 1985.

Garelli Jacques :

Lieux précaires, Mercure de France 1972.
L'Ubiquité d'être suivi de *Difficile séjour*, José Corti 1986.

Garnier Pierre :

Les Armes de la terre, Les Lettres, 1954.
L'Autre Temps, poèmes de Saisseval, Atelier Verlag Andernach, Allemagne , 1994.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Loire vivant poème, une chronique illustrée, Le dé bleu, 85 310 Chaillé-sous-les Ormeaux,1998.
Marseille, un reportage (poèmes), « Le Refuge », Centre international de poésie , Marseille , 1993.
La Nuit est prisonnière des étoiles, André Silvaire 1956.
Ornithopoésie, André Silvaire 1986.
Perpetuum mobile, Gallimard 1968.
– Picardie – une chronique, Bamberger Editionen Band 6, 1992.
Seconde géographie, Gallimard 1959.
Les Synthèses, André Silvaire, 1959.
Une mort toujours enceinte (une chronique), éd. Corps Puce, Amiens 1996.

Gaspar Lorand :

Amandiers, P.A. Pingoud, 1996.
Apprentissage, Deyrolle, Montolieu 1994.
Approche de la parole, Gallimard 1978.
Arabie heureuse, Deyrolle, Montolieu 1997.
Carnet de Patmos, Le Temps qu'il fait, Cognac 1991.
Carnets de Jérusalem, Le Temps qu'il fait, Cognac 1997.
Corps corrosifs, Fata Morgana, Montpellier 1978.
Egée suivi de *Judée,* Gallimard 1980, repris en Poésie / Gallimard 1993.
Feuilles d'observation, Gallimard 1986.
Gisements, Flammarion 1968.
Journaux de voyage, Picquier / Le Calligraphe, Arles 1985.
Patmos, Pully, P.A. Pingoud, 1989.
Le Quatrième état de la matière, Flammarion 1966.
Sol absolu [1972] *et autres textes*, Poésie / Gallimard 1982.

Glissant Edouard :

Le Discours antillais, Folio Essais, 2002 [1997].
Fastes, GREF, Toronto 1991.
Les Indes. Un champ d'îles. La terre inquiète. [1965] Poèmes, Points Seuil 1985.
Pays rêvé, pays réel, Le Seuil 1985.
Le Sel noir, Le Seuil 1959.
Les œuvres poétiques d'Edouard Glissant, augmentées du nouvel ensemble *Les Grands chaos,* ont été reprises dans *Poèmes complets,* Gallimard 1994.

Gracq Julien :

Carnets du grand chemin, José Corti 1992.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Les Eaux étroites [1976], José Corti 1986.
La Forme d'une ville, José Corti 1985.
Lettrines [1967], José Corti 1988.
Lettrines 2 [1974], José Corti 1990.

Guillevic Eugène :

Art poétique, Gallimard 1989.
Du domaine, Gallimard 1977.
Etier, poèmes 1965-1975, Gallimard 1979.
Terraqué [1942] suivi d'*Exécutoire* [1947], Poésie / Gallimard 1968.
Terre à bonheur, Seghers 1952.
Trente et un sonnets, Gallimard 1954.
Sphère [1963] suivi de *Carnac* [1961], Poésie / Gallimard 1977.
Ville, Gallimard 1969.
Vivre en poésie, Stock 1980.

Haïkus :

Fourmis sans ombre, Le livre du haïku, Anthologie-promenade par Maurice Coyaud, Phébus 1978.
Haïku, préface de Yves Bonnefoy, Fayard 1978.
Haïku, traduits par Philippe Jaccottet, Fata Morgana, Montpellier 1997.

Hölderlin Friedrich :

Oeuvres, Volume publié sous la direction de Philippe Jaccottet, La Pléiade [1967] 1982.

Jabès Edmond :

Bâtir au quotidien, Fata Morgana, Montpellier 1997.
Cela a eu lieu, Fourbis 1993.
Désir d'un commencement, Angoisse d'une fin, Fata Morgana, Montpellier 1991.
Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen, Belfond 1981.
L'Enfer de Dante, Fata Morgana, Montpellier 1992.
Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format, Gallimard 1989.
Le Livre de l'hospitalité, Gallimard 1991.
Le Livre des limites [*Le Petit livre de la subversion hors du soupçon,* Gallimard 1982, suivi de *Le Livre du dialogue,* Gallimard 1984], Gallimard 1985.
Le Livre des marges [*Ça suit son cours,* Fata Morgana, Montpellier 1975, suivi de *Dans la double dépendance du dit,*

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Fata Morgana, Montpellier 1984], Le Livre de poche, Biblio Essais 1987.
Le Livre du partage, Gallimard 1987.
Le Livre des questions, 1 et 2 [1963-1973], L'Imaginaire Gallimard 1990.
Le Livre des ressemblances [*Le Livre des ressemblances,* Gallimard 1976, suivi de *Le Soupçon le désert,* Gallimard 1978 et de *L'Ineffaçable L'Inaperçu,* Gallimard 1980], L'Imaginaire Gallimard 1991.
La Mémoire et la main, Fata Morgana, Montpellier 1988.
Le Parcours, Gallimard 1985.
Petites poésies pour jours de pluie et de soleil, Gallimard 1991.
Un regard, Fata Morgana, Montpellier 1992.
Le Seuil Le Sable. Poésies complètes 1943-1988 [*Je bâtis ma demeure,* Gallimard 1959, repris augmenté en 1975, suivi de *Récit,* Fata Morgana 1987 et de *La Mémoire et la main,* Fata Morgana 1987], Poésie / Gallimard 1990.

Jaccottet Philippe :

Airs [1967], repris dans *Poésie 1946-1967,* Poésie / Gallimard 1971.
A la lumière d'hiver [1977] précédé de *Leçons* [1969] et *Chants d'en bas* [1974], Gallimard 1977.
A partir du mot Russie, Fata Morgana, Montpellier 2002.
Après beaucoup d'années, Gallimard 1994.
A travers un verger [1975] suivi de *Les cormorans* [1980] et de *Beauregard* [1981], Gallimard 1987.
Cahier de verdure, Gallimard 1990.
Carnets 1995-1998 (La Semaison III), Gallimard 2001.
Cristal et fumée, Fata Morgana, Montpellier 1993.
Libretto, La Dogana Genève 1990.
L'Effraie et autres poèmes [1953], Gallimard 1986.
Eléments d'un songe [1961], Gallimard 1984.
Et, néanmoins, Gallimard 2001.
Israël, cahier bleu, Fata Morgana, Cognac 2004.
Le bol du pèlerin (Morandi), La Dogana, Genève 2001.
Notes du ravin, Fata Morgana, Montpellier 2001.
Nuages, Fata Morgana 2003.
Observations et autres notes anciennes, Gallimard 1998.
Paysage avec figures absentes [1970], Gallimard 1976.
Pensées sous les nuages, Gallimard 1983.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

La Promenade sous les arbres [1957], Mermod Lausanne 1960.
La Seconde semaison, carnets 1980-1994, Gallimard 1996.
La Semaison [1963-1971] Gallimard 1984.
Truinas le 21 avril 2001, La Dogana, Genève 2004.
Une constellation, tout près. Poètes d'expression française du XXe siècle choisis par Philippe Jaccottet, La Dogana, Genève 2002.
Une transaction secrète, Gallimard 1987.

Jourdan Pierre-Albert :

Le Bonjour et l'adieu, Préface de Philippe Jaccottet, Mercure de France 1991 [contient en particulier *La Marche*, ed. Unes, Le Muy 1985; *Ebauches d'un paradis perdu,* ed. Unes, Le Muy 1985; *L'Espace de la perte*, ed. Unes, Le Muy 1984].
En pensant aux peintures d'Anne-Marie Jaccottet, Thierry Bouchard 1986.
Les Sandales de paille, Préface de Yves Bonnefoy, Mercure de France 1987 [contient en particulier *Fragments*, L'Hermitage 1979; *L'Angle mort,* Bibliothèque du Double et Unes, 1984; *L'Entrée dans le jardin,* Thierry Bouchard 1981; *L'Approche,* Unes 1984].

Laude Jean :

En attendant un jour de fête, prose, Fata Morgana 1974.
Sur le chemin du retour, prose, Club du poème, Rochessauve, Ardèche 1967.
Diana Triavia, poèmes, Brumidor 1972.
Discours inaugural, poèmes, Fata Morgana 1974.
Le Mur bleu, prose, Mercure de France 1965.
Ormes, prose, Club du poème, Rochessauve, Ardèche 1967.
Les Plages de Thulé, poèmes, Le Seuil 1964.
Les Saisons et la mer, poèmes, Le Seuil, 1959.
La Trame inhabitée de la lumière, José Corti 1989.

Nerval Gérard de :

Les Filles du feu [1854] suivi de *Aurélia* [1855], Folio 1983.
Promenades et souvenirs [1854-1855], in *Poésies et souvenirs,* Gallimard 1988.

Ponge Francis :

Le Carnet d'un bois de pins, Mermod Lausanne 1947.
La Fabrique du pré, Les Sentiers de la Création, Skira Genève [1971] 1990.
Petite suite vivaraise, Fata Morgana, Montpellier 1983.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Les Poètes de l'Ecole de Rochefort, Anthologie présentée par Jean Bouhier, Seghers 1983.

Proust Marcel :

A la recherche du temps perdu [1913-1927], en particulier *Noms de pays: le nom* (tome I p.383-427) et *Noms de pays : le pays* (*ibid*. p.642-955), La Pléiade 1973.

Réda Jacques :

Abelnoptuz, Théodore Balmoral, Orléans 1995.
L'Adoption du système métrique, poèmes 1999-2003, Gallimard 2004.
L'Affaire du Ramsès III, Verdier, Lonrai 2004.
Aller à Elisabethville, L'un et l'autre, Gallimard 1993.
Aller au diable, roman, Gallimard 2002.
Aller aux mirabelles, L'un et l'autre, Gallimard 1991.
Amen [1968], *Récitatif* [1970], *La Tourne* [1975], Poésie / Gallimard 1988.
Beauté suburbaine, Pierre Fanlac, Périgueux 1985.
Canal du Centre, Poème, Fata Morgana, Montpellier 1990.
Châteaux des courants d'air, Gallimard 1986.
Les Cinq points cardinaux, Fata Morgana, Cognac 2003.
Le Citadin, Gallimard 1998.
Les Fins fonds, Verdier, Lagrasse 2002.
L'Herbe des talus, Le Chemin, Gallimard 1986.
La Liberté des rues, Gallimard 1997.
Hors les murs, Le Chemin, Gallimard 1982.
Lettre sur l'univers et autres discours en vers français, Poèmes, Gallimard 1991.
L'Incorrigible, poésies, Gallimard 1995.
Nouveau livre des reconnaissances, Poèmes, Fata Morgana, Montpellier 1992.
Nouvelles aventures de Pelby, roman, Gallimard 2003.
Premier livre des reconnaissances, Poèmes, Fata Morgana, Montpellier 1985.
Recommandations aux promeneurs, Gallimard 1988.
Retour au calme, Poèmes, Gallimard 1989.
Les Ruines de Paris, Le Chemin [1977], Gallimard 1985.
Le Sens de la marche, Gallimard 1990.
Sonnets dublinois, Fata Morgana, Montpellier 1990.
Le Vingtième me fatigue, La Dogana, Genève 2004.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Roud Gustave :

Ecrits en trois volumes, Bibliothèque des Arts, Lausanne 1978.

Haut-Jorat, textes et photographies [1945-1949], Payot Lausanne 1978.

Journal, t.I et II, éd. Empreintes, Lausanne 2004.

Terre d'ombres, 1915-1965 , itinéraire photographique de Gustave Roud, Slatkine, Genève 2002.

Rousseau Jean-Jacques :

Les Confessions [1782-1789], La Pléiade 1981.

Julie ou la Nouvelle Héloïse, GF 1967.

Les Rêveries du promeneur solitaire [1782], La Pléiade 1981.

Saint-John Perse :

Œuvres complètes, Gallimard La Pléiade 1998. Contient *Eloges* [1911-1925], *Anabase* [1924], *Exil* [1942],*Vents* [1946], *Amers* [1957] *Chronique* [1959], *Oiseaux* [1963].

Schéhadé Georges :

Les Poésies [1938-1948-1949], Poésie / Gallimard 1969.

Tardieu Jean :

Le Fleuve caché, Poésies : 1938-1961 [contient en particulier *Accents,* 1939, *Le Témoin invisible,* 1943, *Jours pétrifiés*, 1947], Poésie / Gallimard [1968] 1988.

Thomas Henri :

Poésies [*Travaux d'aveugle*, 1941; *Signe de vie,* 1944; *Le Monde absent,* 1947; *Nul désordre,* 1950; *Sous le lien du temps,* 1963], Poésie / Gallimard 1970.

Thoreau Henry David :

Walden and other writings [1849-1895], Bantam Books, New-York [1962] 1980.

W*alden or life in the woods* [1854]*,* Aubier bilingue 1990.

Toreilles Pierre :

L'Arrière-pays clos, GLM 1961.

Ce qui heurte à nos mots, Fata Morgana, Montpellier 1998.

Corps dispersé d'Orphée, La Baconnière, Lausanne 1963.

Denudare, Ode, Gallimard 1973.

Le Désert croît, Le Seuil 1971.

Les Dieux rompus, poèmes, Gallimard 1979.

Errantes graminées, GLM 1971.

Espace déluté, Fata Morgana 1974.

Laconiques, Fata Morgana 1979.

Margelles du silence, poème, Gallimard 1986.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Menace inomminée, Grasset 1976.
Mesure de la terre, GLM 1966.
Où se dressait le cyprès blanc, poèmes, Gallimard 1992.
Parages du séjour, poème, Grasset 1989.
Répons, GLM 1963.
La Semence de l'eau, suivi de *Ce peu de bleu entre nos doigts,* Rougerie, Mortemart 1998.
Solve et coagula, GLM 1953.
Territoire du prédateur, poème en cinq chants, Gallimard 1984.
Venant à stances, poèmes, Gallimard 1990.
Voir, Le Seuil 1968.
La Voix désabritée, poème, Gallimard 1981.

Tortel Jean :

Un certain XVIIe siècle, collection Rôyan-ji, André Dimanche éditeur, Marseille 1994.
Elémentaires, Mermod Lausanne 1961.
Explications ou bien regard, Mermod Lausanne 1960.
Instants qualifiés, Gallimard 1973.
Limites du regard, Gallimard 1971.
Progressions en vue de, Maeght 1991.
Provisoires saisons, La Répétition 1984.
Ratures des jours, Ryôan-Ji, André Dimanche ed., Marseille 1994.
Relations, Gallimard 1968.
Les Saisons en cause, Ryôan-Ji, André Dimanche ed., 1987.
Les Villes ouvertes, Gallimard 1965.

Trassard Jean-Loup :

L'Amitié des abeilles, Nouvelles, Le temps qu'il fait, Cognac 1985.
L'Ancolie, Récit, Gallimard 1975.
Archéologie des feux (textes et photographies), Le temps qu'il fait, Cognac 1993.
Caloge, Nouvelles, Le temps qu'il fait, Cognac 1991.
Campagnes de Russie [1989], Folio 1992.
La Composition du jardin (textes et photographies), Le Temps qu'il fait, Cognac 2003.
La Déménagerie, Gallimard 2004.
Les Derniers paysans, Le Temps qu'il fait, Cognac 2000.
Des cours d'eau peu considérables, Récits, Gallimard 1981.
Dormance, Gallimard 2000.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'Erosion intérieure, Récits, Gallimard 1965.
L'Espace antérieur, Gallimard 1993.
Images de la terre russe (textes et photographies), Le temps qu'il fait, Cognac 1990.
Inventaire des outils à main dans une ferme (textes et photographies), Le temps qu'il fait, Cognac 1981.
Nous sommes le sang de cette génisse, récits, Gallimard 1995.
Objets de grande utilité, Le Temps qu'il fait, Cognac 1995.
Paroles de laine, Récits, Gallimard 1969.
Ouailles (textes et photographies), Le temps qu'il fait, Cognac 1991.
Tardifs instantanés, Gallimard 1987.
Territoire (textes et photographies), Le temps qu'il fait, Cognac 1990.
Traquet motteux ou L'agronome sifflotant, Le temps qu'il fait, Cognac 1994.

Vigée Claude :

Apprendre la nuit (Poèmes), Arfuyen 1991.
Dans le silence de l'Aleph (essais), Albin-Michel 1992.
Délivrance du souffle, Flammarion 1977.
L'Eté indien (poèmes et journal de l'été indien), Gallimard 1957.
L'Extase et l'errance (essai), Flammarion 1978.
*La Faille du regard (*essais et entretiens), Flammarion 1987.
Le Feu d'une nuit d'hiver (poèmes), Flammarion 1987.
*L'Héritage du feu (*essais , poèmes, entretiens), Albin-Michel 1992.
*La Manne et la rosée (*essai), Desclée de Brouwer, 1986.
Un panier de houblon, J.C. Lattès 1994.
Pâques de la parole, Flammarion 1983.
Le Parfum et la Cendre (entretiens), Grasset 1984.
Le Puits d'eau vive, Albin Michel 1993.
Le Soleil sous la mer (poèmes 1939-1971), Flammarion 1972.

1.2. Dans la proximité du lieu

Michaux Henri :

Ailleurs [1948] suivi de *Voyage en Grande Garabagne* [1936], *Au pays de la Magie* [1941], *Ici, Poddema* [1946], Poésie / Gallimard 1986.
Un barbare en Asie [1932], L'Imaginaire Gallimard, 1986.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chemins cherchés, Chemins perdus, Transgressions, Gallimard 1981.
Déplacements, dégagements, Gallimard 1985.
Ecuador [1929], Gallimard 1968.
Face à ce qui se dérobe, Gallimard 1975.
Lointain intérieur [1938], Poésie / Gallimard 1990.
Passages, Gallimard 1950.
Poteaux d'angle, Gallimard 1981.
« Quelques renseignements sur cinquante neuf années d'existence » [1959], repris dans *L'Herne* [1966], Biblio Essais, Le Livre de Poche 1990.
La vie dans les plis [1949], Poésie / Gallimard 1992.

Montaigne Michel de :
Oeuvres complètes, La Pléiade 1967.

Quignard Pascal, Louis Cordesse :
Sur le défaut de terre, Clivages 1979.

2 – PENSEES DU LIEU

2.1. Philosophie

Augé Marc :
Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, La Librairie du XXème siècle, Seuil 1992.
Autrement, « Hauts lieux », n°115, mai 1990.

Bachelard Gaston :
La poétique de l'espace [1957], PUF 1978.
La terre et les rêveries du repos [1948], Corti 1979.

Bréhier Emile :
La philosophie de Plotin, Boivin et Cie, 1928.

Cahier de l'Herne, « Heidegger », Biblio Essais, Le Livre de Poche 1986.

Cahier de l'Herne, « Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme », 1983.

Cahiers de Géopoétique, n°1, Pau 1990.

Dagognet François (sous la direction de) :
Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage, coll. Milieux, Champ Vallon, Seyssel 1989.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Derrida Jacques :

Heidegger et la question, Champs Flammarion 1990.

« *Chôra* » in *Poikilia,* Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant, Ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1987, p.265-296.

Eliade Mircea:

Le Sacré et le profane [1957, trad.1965], Folio Essais 1990.

Eribon Didier :

Faut-il brûler Dumézil ? Flammarion 1992.

Farias Victor :

Heidegger et le nazisme [1987], Biblio Essais, Le Livre de Poche 1989.

Heidegger Martin :

Acheminement vers la parole [1959, trad. 1976], Gallimard 1979.

Approche de Hölderlin [1936, trad. 1962, 1973 pour la nouvelle édition augmentée], Gallimard 1979.

Chemins qui ne mènent nulle part [1950, trad. 1962], Tel Gallimard 1986.

Discours du Rectorat [1933], T.E.R. bilingue, 1987.

Essais et conférences [1951, trad. 1958], Gallimard 1976.

Etre et temps [1927, trad. 1964] , Gallimard [1986] 1992.

Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin, Gallimard 1988.

Lettre sur l'humanisme [1947, trad. 1953], Aubier bilingue, 1989.

Qu'appelle-t-on penser ? [1954, trad. 1959], PUF Epiméthée 1988.

Questions IV, « Les séminaires du Thor »(1966, 1968, 1969), [1976], Gallimard 1982.

Réponses et questions sur l'histoire et la politique, entretien accordé en 1966 et publié par *Der Spiegel* en 1976 [trad. 1977], Mercure de France 1988.

Husserl Edmund :

Idées directrices pour une phénoménologie [1913-1928], Tel Gallimard 1989.

Kant Emmanuel :

Critique de la raison pure [1781], PUF 1968.

Kristeva Julia :

« Noms de lieu », *Tel Quel* n°68 , hiver 1976, repris dans *Polylogue,* Le Seuil, 1977.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Lalande André :
Vocabulaire technique et critique de la philosophie [1902-1923], Quadrige PUF 1991.
Lévinas Emmanuel :
De l'existence à l'existant [1947], Vrin 1986.
Lyotard Jean-François :
Heidegger et « les juifs », Galilée 1988.
Merleau-Ponty Maurice :
Phénoménologie de la perception [1945], Tel Gallimard 1990.
Le visible et l'invisible [1964], Tel Gallimard 1990.
Platon :
Le Timée, Garnier-Flammarion 1969, p. 399 à 469.
White Kenneth :
La figure du dehors [1982], Biblio Essais, Le Livre de Poche 1989.
Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique, 1994.

2.2. Psychanalyse

Freud Sigmund :
Le Délire et les rêves dans la Gradiva *de W. Jensen* [1907. Trad.1986. Préface et appendice 1986], Folio Essais 1991.
Malaise dans la civilisation, Bibliothèque de Psychanalyse, PUF [1971] 1992.
Nouvelle revue de psychanalyse, Gallimard :
L'Archaïque, n°26, automne 1982.
Le Dehors et le dedans, n°9, printemps 1974.
L'Epreuve du temps, n°41, printemps 1990.

2.3. Histoire et politique

Bitoun Pierre :
Les hommes d'Uriage, La Découverte*,* 1988.
Esprit, « Que faire de Vichy ? », n°5, Le Seuil, mai 1992.
Lignes. Etats de la langue (poésie et politique), n°5, Hazan, juin 1992.
Lindenberg Daniel :
Les années souterraines 1937-1947, Textes à l'appui / L'aventure intellectuelle du XXe siècle, La Découverte 1990.
Paxton Robert O. :
La France de Vichy 1940-1944, Points-Histoire 1974.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Jacques Rancière (sous la direction de) :
La politique des poètes. Pourquoi des poètes en un temps de détresse, Bibliothèque du Collège international de philosophie. Rue Descartes. Albin-Michel 1992.
Thiesse Anne-Marie :
Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle époque et la Libération, PUF Ethnologies 1991.

3 – ETUDES CRITIQUES

3.1. Ouvrages généraux

Collot Michel :
La Poésie moderne et la structure d'horizon, PUF écriture, 1989.
La Matière-émotion, PUF écriture 1997.
Les Enjeux du paysage (textes réunis par Michel Collot), Ousia Bruxelles 1997.
Collot Michel et Mathieu Jean-Claude (textes réunis par) :
Espace et poésie, actes du colloque de juin 1984, PENS 1987.
Curtius Ernst Robert :
La Littérature européenne et le Moyen-Age latin, ch.X, « Le paysage idéal », Presses Pocket, PUF, 1992.
Guitti Jean :
La parole et le lieu, topique de l'inspiration, Minuit 1999.
Littérature n°61, « Paysages », Larousse, Fév. 1986.
Littérature n°65, « Espaces et chemins », Larousse, Fév. 1987.
Jarrety Michel (sous la direction de) :
Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours, PUF 2001.
Mortal Anne :
Le Chemin de personne, Yves Bonnefoy- Julien Gracq, L'Harmattan 2001.
Pennacini Adriano :
Amore e canto nel locus amoenus, Giappichelli, Torino 1974.
Pinson Jean-Claude :
Habiter en poète, Champ Vallon, Seyssel 1995.
Le Nouveau Recueil, « Sentiment paysage », n°36, ChampVallon, Seyssel, juin-août 1996.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Seyssel, sept.nov.1995.
Revue des Sciences Humaines n°209*,* « Ecrire le paysage », Presses de l'Université de Lille III, 1988.
Schoenbeck Gustav :
Der Locus amoenus von Homer bis Horaz, Université de Heidelberg, 1962.
Tadié Jean-Yves :
Le Récit poétique, Tel Gallimard 1994.

3.2. Etudes auteur par auteur

Aragon Louis :
Barbarant Olivier, *Aragon, la mémoire et l'excès,* Champ Vallon, Seyssel 1997.
Baujeu C-M, *L'alexandrin dans* Le Crève-cœur *d'Aragon,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.
Dupouy Christine, « Passages – Aragon / Benjamin », *Pleine Marge* n°14, déc.1990.
Lecherbonnier Bernard (sous la direction de), *Les Critiques de notre temps et Aragon,* Garnier 1976.
Melzer Helmut, *Das Frühwerk Louis Aragons, eine kritische Darstellung seiner Enstehung und Bedeutung,* Leipzig, Karl-Marx Universität, 1978.
Piégay-Gros Nathalie, *Enjeux de la citation dans le roman : Aragon*, thèse Nouveau Régime soutenue à l'Université de Paris VII en nov.1994, ch.V, p.218-242.
– « Le 'sens mythique' dans *Le Paysan de Paris* », *Pensée mythique et surréalisme,* actes du colloque de Cerisy, Lachenal et Richter, Pleine Marge 1996.
–*L'Esthétique d'Aragon,* Sedes 1997.
Barrès Maurice :
Bancquart Marie-Claire, *Les Ecrivains et l'histoire,* Nizet 1966, p.25-86 ; 329-343.
Chiron Yves, *Barrès et la terre,* éd. Sang de la terre, 1987.
Sternhell Zeev, *Maurice Barrès et le nationalisme français,* Fayard 2000.
Wittman Jean-Michel, *L'Ethique de Maurice Barrès,* Champion 2001.
Benjamin Walter :
Dupouy Christine, « Passages – Aragon / Benjamin », *Pleine Marge* n°14, déc. 1990.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Perret Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, La Différence 1992.
Wisman Heinz (études réunies et présentées par), *Walter Benjamin et Paris*, coll. Passages, Le Cerf 1985.
(Pour une bibliographie complète, cf *Œuvres,* I, Folio Essais 2000).

Bonnefoy Yves :

Collot Michel, « Yves Bonnefoy et l'Arrière-pays », *L'horizon fabuleux,* t.II, José Corti 1988.
Finck Michèle, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens,* José Corti 1989.
Gasarian Gérard, *Yves Bonnefoy : la poésie, la présence*, Champ poétique, Champ Vallon, Seyssel 1986.
Jackson John E. : *La question du sujet. Un aspect de la modernité poétique européenne - T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy,* Neuchâtel, La Baconnière 1978.
– *Yves Bonnefoy*, Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1976.
– *A la souche obscure des rêves : la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy,* Le Mercure de France.
Née Patrick, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou le Moïse sauvé,* coll. Littératures modernes, PUF 1999..
Thélot Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy,* Genève, Droz 1983.
Vernier Richard, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel,* Jean-Michel Place 1985.
Numéros spéciaux de revue :
L'Arc, n°66, 1976.
Sud, 1985.
Catalogue de l'Exposition à la Bibliothèque Nationale, BN / Mercure de France 1992.
Le Temps qu'il fait, Cognac 1998.

Breton André :

André Breton en perspective cavalière, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, Les Cahiers de la N.R.F., Gallimard 1996.
Arrouye Jean, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine* n°4, 1983.
Bonnet Marguerite (sous la direction de), *Les Critiques de notre temps et André Breton,* Garnier 1974.
– *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste,* Corti 1975.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Chénieux-Gendron Jacqueline : « Les variantes de Nadja », Seminari Pasquali di Bagni di Luca, Pise, Pacini editore, 1989.
Crastre Victor., *Trilogie surréaliste; Nadja, Les Vases communicants, L'amour fou,* Sedes 1971.
La Beaumelle Agnès de et Monod-Fontaine I. (sous la direction de), *André Breton, La beauté convulsive*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1991 (catalogue de l'exposition).
Legrand Gérard, *Breton,* Belfond 1977.
Mourier-Casile Pascaline, *Nadja d'André Breton*, Gallimard Foliothèque 1994.
Murat Michel et Dumas Marie-Claire, *L'Herne* n°72, 1998.
Née Patrick, *Lire Nadja de Breton,* Dunod 1993.
Revue des Sciences Humaines, « André Breton », n°184, Presses de L'Université de Lille III, 1981.

Celan Paul :

Martine Broda (édité par), *Contre-jour. Etudes sur Paul Celan,* Colloque de Cerisy, coll. « Passages », Le Cerf 1986.
– *Dans la main de personne,* Le Cerf 1987.
Bollack Jean, *Poésie contre poésie ,* PUF 2001.
– *L'Ecrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, PUF 2003.

Césaire Aimé :

Combe Dominique, *Aimé Césaire, « cahier d'un retour au pays natal »,* PUF 1993.

Char René :

Alexandre Didier (textes recueillis et présentés par), *René Char. Fureur et mystère, Les Matinaux,* PENS 1991.
Dupouy Christine, *René Char,* Dossier Belfond 1987.
– « Les Transparents, du mythe au poème », *RHLF* « René Char », janv-fév. 1991.
Greilsamer Laurent, *L'Eclair au front. La vie de René Char*, Fayard 2004.
Leclair Danièle, *Lecture de René Char, Aromates Chasseurs et Chants de la Balandrane*, Archives des Lettres Modernes, 1988.
Mathieu Jean-Claude, « Noces d'herbe, salves de vent », RHLF *op. cit.*
– *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur,* Corti 1985.

Clancier Georges-Emmanuel :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Albert-Birot Arlette (sous la direction de), *GEC passager du siècle,* actes du colloque de Cerisy, Pulim 2002.

Baude Jeanne-Marie, *Création poétique et création romanesque dans l'œuvre de Georges-Emmanuel Clancier,* Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1997.

Bernard Michel-Georges, *Georges Emmanuel Clancier,* Seghers 1967.

Sud, « Clancier Guillevic Tortel », Marseille 1983.

Claudel Paul :

Alexandre Didier, *Le Gland et le chêne, Genèse et formulations de la poétique de Paul Claudel,* Champion 1999.

Brunel Pierre (sous la direction de), *Cahier de l'Herne* 1997.

Perez C-P., *Le défini et l'inépuisable, Essai sur Connaissance de l'Est de Paul Claudel*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n°557, Les Belles Lettres, Paris 1995.

Deguy Michel :

Bishop Michaël, *Michel Deguy,* Rodopi, Amsterdam 1988.

Charnet Yves (sous la direction de), *Le Poète que je cherche à être, Cahier Michel Deguy,* La Table Ronde / Belin 1996.

Loreau Max, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière,* Gallimard 1980.

Moussaron J-P., *La Poésie comme avenir, essai sur l'oeuvre de Michel Deguy,* Le Griffon d'Argile, Kingston (Canada) 1992.

Quignard Pascal, *Michel Deguy,* « Poètes d'aujourd'hui », Seghers 1975.

Numéros spéciaux de revues :

Sud n°78-79 , oct.1988.

Littérature n°114, juin 1999.

Deluy Henri :

Adelen C., *Henri Deluy, une passion de l'immédiat,* Fourbis 1995.

Dhôtel André :

Blondeau Philippe, *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque,* L'Harmattan 2003.

Cahiers André Dhôtel, n°1 , 2003.

Cornuz Jean-Louis, *André Dhôtel,* Idées et Calendes, Neuchâtel 1981.

Dupouy Christine (sous la direction de), *Lire Dhôtel,* PUL 2001.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'Ecole buissonnière, Entretiens avec Jérôme Garcin, Pierre Horay, 1984.

Reumaux Patrick, *L'honorable Monsieur Dhôtel,* La Manufacture, 1984.

Du Bouchet André :

Yves Bonnefoy, « La poésie d'André du Bouchet », *Critique* n°179, 1962.

Bulletin du Bibliophile, n°3-4, 1977.

Pierre Chapuis, *André du Bouchet,* Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1979.

Collot Michel, « André du Bouchet et 'le pouvoir du fonds' », *L'horizon fabuleux* t.II, *XXe siècle*, José Corti 1988.

(textes réunis et présentés par), *Autour d'André du Bouchet,* actes du colloque de déc.1983, PENS 1986.

Depreux Jacques, *André du Bouchet ou la parole traversée,* Champ Vallon, Seyssel 1988.

Ducros F., « Parole débordée : lire André du Bouchet », *Le Poétique, le Réel,* Klincksieck « Méridiens » 1987.

L'Ire des vents, n°6-8, *Espaces offerts à André du Bouchet* , 1983.

Jaccottet Philippe, « Approche de Du Bouchet » et « Où il n'y a pas d'approche », *L'Entretien des Muses* [1968], Gallimard 1987.

Henri Maldiney, « Les blancs d'André du Bouchet », *Art et existence,* Klincsieck 1985.

Yves Peyré, *A hauteur d'oubli,* Galilée 1999.

Reynard J-M., *L'Interdit de langue,* Fourbis 1994.

Richard Jean-Pierre, « André du Bouchet », *Onze études sur la poésie moderne,* Le Seuil, 1964.

Dupin Jacques :

Lloze Evelyne, *Approches de Jacques Dupin,* Rodopi, Amsterdam 1993.

Pesquès N., *Balises pour Jacques Dupin,* Balises 1994.

Richard Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne,* Le Seuil 1964.

Viard Dominique, *L'Ecriture seconde, pratique poétique de Jacques Dupin*, Galilée 1982.

– (Sous la direction de) *L'Injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin,* La Table Ronde 1995.

L'Ephémère :

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Alain Mascarou, *Les Cahiers de « l'Ephémère » 1967-1972,* L'Harmattan 1998.

Follain Jean :

Debreuille Jean-Yves, *Jean Follain, un monde peuplé d'attente*, Autres temps, Marseille 1995.

Dhôtel André, *Jean Follain,* Seghers 1972.

Gaubert Serge (sous la direction de), *Lire Follain,* Presses Universitaires de Lyon, 1982.

Guillevic Eugène, *Avec Jean Follain,* Pully (CH), PAP « & », 1993.

Rouffiat Françoise, *Jean Follain, Le même, autrement,* Champ Poétique, Champ Vallon, Seyssel 1996.

Sud, n° spécial Jean Follain, Marseille 1979.

Frénaud André :

Bancquart Marie-Claire (sous la direction de), *André Frénaud « La négation exigeante »*, Colloque de Cerisy, Le temps qu'il fait, Cognac 2003.

Boddaert François (sous la direction de), *Pour André Frénaud,* Obsidiane Le Temps qu'il fait, 1993.

Broome Peter, *André Frénaud*, Rodopi, Amsterdam 1986.

Clancier Georges-Emmanuel et Jean-Yves Debreuille, *André Frénaud,* Poètes d'Aujourd'hui, Seghers 1989.

Debreuille Jean-Yves (présenté par), *Lire Frénaud,* Presses Universitaires de Lyon, 1985.

Leuwers Daniel (sous la direction de), *Frénaud-Tardieu,* série « colloques de Cerisy », n°2, fév. 1984.

Little Roger, *André Frénaud, entre l'interrogation et le vide,* Sud, Marseille 1989.

Munier Roger, *L'être et son poème, essai sur la poétique d'André Frénaud,* Encre Marine, Fougère 1993.

Schnyder Peter, *André Frénaud : vers une plénitude non révélée,* L'Harmattan 1997.

Sud, « André Frénaud », n° spécial, Marseille mai 1981.

Garnier Pierre :

Pierre Garnier, Actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire, textes réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1998.

Gaspar Lorand :

Espaces de Lorand Gaspar, Sud, Marseille 1983.

Favre Yves-Alain (sous la direction de), *Lorand Gaspar : poétique et poésie,* Presses de l'Université de Pau 1989.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Lorand Gaspar, Scherzo revue de littérature, n°3, 1998.
Renouard Madeleine (études réunies par), *Lorand Gaspar : transhumance et connaissance,* Jean-Michel Place 1995.

Glissant Edouard :

Cailler B., *Conquérant de la nuit nue : Edouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise,* G. Narr, Tübingen 1988.
Madou J-P., *Edouard Glissant. De mémoire d'arbres,* Rodopi, Amsterdam 1996.
Radford D., *Edouard Glissant,* Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1982.
Chevrier Jacques (textes réunis par), *Poétiques d'Edouard Glissant,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

Gracq Julien:

Boyer Alain-Michel, *Julien Gracq, Bretagne et Loire,* Aix-en-Provence, Edisud 1989.
Carrière Jean, *Julien Gracq, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon 1986.
Cahier de L'Herne n°20, 1972. Réédition en Biblio Essais, Le Livre de Poche 1987.
Cesbron Georges (textes réunis par), *Julien Gracq, visages d'une oeuvre,* Actes du colloque d'Angers, Presses de l'Université d'Angers 1981.
Murat Michel, *Julien Gracq,* Dossier Belfond 1992. Voir en particulier le chapitre sur le « génie des lieux », p.13 à 43.
– *Julien Gracq* (textes réunis par), actes du colloque de Cerisy-la-Salle, *Cahiers Julien Gracq,* n°2, Minard 1992.
Plasy Gilles, *Voyage en Gracquoland,* éd. de l'Instant, 1989.
Poitevin Jean-Louis, *Julien Gracq,* photographies de Yves Guillot, Marval, coll. « Lieux de l'écrit », 1990.

Guillevic Eugène :

Brophy M., *Eugène Guillevic,* Rodopi, Amsterdam 1993.
Gaubert Serge (présenté par), *Lire Guillevic*, Presses Universitaires de Lyon, 1983.
Guillevic, Les chemins du poème, Sud, Marseille 1987.
Mitchell A.M., *Guillevic,* Le Temps parallèle, Marseille 1989.
Jean Pierrot, *Guillevic ou la sérénité gagnée,* Champ Vallon, Seyssel 1984.
Rannou P., *Du menhir au poème,* Skol Vreizh, Morlaix 1991.
Sud, Colloque Clancier-Guillevic-Tortel, Cerisy-la-Salle 1979, Marseille 1983.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Tortel Jean, *Guillevic,* Poètes d'Aujourd'hui, Seghers [1954] 1990.

Jabès Edmond :

Blanchot Maurice, « L'interruption », *NRF* mai 1964. Première partie reprise dans *L'Entretien infini*, Gallimard 1969 ; deuxième partie dans *L'Amitié,* Gallimard 1971.

Bounoure Gabriel, *Edmond Jabès, la demeure et le livre,* Mercure de France 1965.

Cahen Didier, *Edmond Jabès,* Dossiers Belfond 1991.

Cahiers Obsidiane, n°5 spécial, février 1982.

Caws Mary-Ann, *Edmond Jabès,* Rodopi, Amsterdam 1988.

Derrida Jacques, « Edmond Jabès et la question du livre », « Ellipse », *L'écriture et la différence* [1967], Points Seuil 1979.

Duncan R.E., *Edmond Jabès ou le délire du sens*, Fourbis 1993.

Guglielmi Joseph, *La Ressemblance impossible, Edmond Jabès,* EFR 1978.

Lançon Daniel, *Jabès l'Egyptien,* Jean-Michel Place 1998.

L'Imprononçable (l'écriture nomade), Change n°22, mars 1975.

Instants n°1, *Pour Edmond Jabès,* 1989.

Le Livre lu (en Israël), ed. Point hors ligne, 1987.

Motte W.F., *Questioning Edmond Jabès,* University of Nebraska Press, Lincoln 1990.

Shillony H., *Edmond Jabès, une rhétorique de la subversion,* Lettres modernes 1991.

Stamelman Richard et Caws Mary Ann (textes réunis par), *Ecrire le livre* (colloque de Cerisy-la-Salle), Champ Vallon Seyssel 1989.

Jaccottet Philippe :

Cady Andrea, *A poetic of the visible world : a study of the verse and prose writing of Philippe Jaccottet, 1953-1983.* Thèse de doctorat, Reading University, 1987.

Dumas Marie-Claire (sous la direction de) : *La poésie de Philippe Jaccottet,* Champion 1986.

Dupouy Christine, « Jaccottet, la présence du chant », *Poésie 1945-1960 : les mots, la voix,* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, oct.1989.

Ecriture, Philippe Jaccottet, n°40, Lausanne, aut. 1992.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Faire-part, Philippe Jaccottet, n°10 / 11, Valence automne 1987.

Ferrage Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF 2000.

Mathieu Jean-Claude, « Le paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet », *Littérature* n°61, fév. 1986.

– « Les « paroles dans l'air » de Jaccottet », *Littérature* n°64, déc. 1986.

– *Philippe Jaccottet*, *L'Evidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Corti 2003.

Monte Michèle, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Champion 2002 .

Patrick Née et Jérôme Thélot (sous la direction de), *Philippe Jaccottet,* Le Temps qu'il fait, Cognac 2001.

Onimus Jean, *Philippe Jaccottet – Une poétique de l'insaisissable*, Champ poétique, Champ Vallon, Seyssel 1982.

Sud, Alentours de Philippe Jaccottet, n°80 /81, mars 1989.

Versants, Philippe Jaccottet, n°11, Neuchâtel 1987.

Vidal Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet,* Payot Lausanne 1989.

Jourdan Pierre-Albert :

Bonnefoy Yves, préface aux *Sandales de Paille,* Le Mercure de France 1987.

– « Les mots, les noms, la nature, la terre », *La Vérité de parole,* Mercure de France, 1988, p. 291-303 (repris en Folio / Essais, 1995).

Jaccottet Philippe, préface au *Bonjour et l'adieu,* Le Mercure de France 1992.

– « Messager qui efface les murailles, *Une transaction secrète,* Gallimard 1981.

Pierre-Albert Jourdan, Le Temps qu'il fait, cahier 10, Cognac 1996.

Laude Jean :

Collot Michel, « L'odyssée de la parole dans l'oeuvre de Jean Laude », *L'Horizon fabuleux,* t. II, *XXe siècle*, José Corti 1988.

Pour Jean Laude, Musée d'Art moderne, Saint-Etienne 1991.

Michaux Henri :

Analyses et réflexions sur Henri Michaux, Un barbare en Asie, ouvrage collectif, coll. Ellipses, ed. Marketing, 1992.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Bellour Raymond, *Henri Michaux ou une mesure de l'être,* Folio essais 1986.
Cahier de l'Herne Henri Michaux, 1966 [repris en Biblio Essais, Le Livre de Poche].
Dadoun Roger (présenté par), *Ruptures sur Henri Michaux*, Payot 1976.
Desson G. (textes réunis par), *Méthodes et savoir chez Henri Michaux, La Licorne,* Poitiers 1993.
Europe n°698-699, « Henri Michaux », juin-juillet 1987.
Halpern Anne-Elisabeth, *Henri Michaux, le laboratoire du poète,* Séli Arslan, 1998.
Liberté n°6, « Henri Michaux », Montréal nov-déc.1969.
Martin Jean-Pierre, *Ecritures de soi, expatriations,* José Corti 1994.
Mathieu Jean-Claude et Michel Collot (textes réunis par), *Passages et langages de Henri Michaux,* José Corti 1987.
Maulpoix Jean-Michel, *Michaux passager clandestin,* Champ poétique, Champ Vallon, Seyssel 1984.
Méthodes et savoirs chez Henri Michaux, La Licorne, Poitiers 1993.
Ouvry-Vial B., *Henri Michaux qui êtes-vous ?* La Manufacture, Lyon 1989.
Peyré Yves, *Permanence de l'ailleurs,* José Corti 1999.
Promesse n°19-20, « Henri Michaux », Poitiers déc.1967.
La Revue des Belles Lettres, « Henri Michaux », Lausanne-Genève 1973.
Roger J., *Henri Michaux : poésie pour savoir,* Presses Universitaires de Lyon, 1999.
Thibaut Bruno, « « Voyager contre » : la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux », *French Review 3,* 1990.

Ponge Francis :

Beugnot Pascal, *Poétique de Francis Ponge,* PUF écrivains, 1990.
Cahier de l'Herne Francis Ponge, 1986.
Ponge inventeur et classique, Colloque de Cerisy, 10 / 18, 1977.
Collot Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses,* Champ poétique, Champ Vallon, Seyssel 1991.
Derrida Jacques, *Signéponge,* Le Seuil 1988.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers [1969], Gallimard-Le Seuil 1970.

Etudes françaises, Francis Ponge, 17 /1-2, Presses de l'Université de Montréal, 1982.

Gleize Jean-Marie, *Francis Ponge,* Les contemporains, Le Seuil 1988.

Farasse Gérard , *L'Âne musicien,* Gallimard 1996.

Maldiney Henri, *Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge,* L'Age d'Homme, Lausanne 1974.

NRF n°433, hommage à Francis Ponge, fév.1989.

Sartre Jean-Paul, « L'homme et les choses »[1944], *Situations I,* Gallimard 1978.

Veck B., *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire,* Mardaga, Liège 1993.

Réda Jacques :

Favre Yves-Alain et Van Rogger-Andreucci Christine (sous la direction de), *Approches de Jacques Réda,* Presses Universitaires de Pau, 1994.

Maulpoix Jean-Michel, *Jacques Réda, le désastre et la merveille,* Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1986.

Micolet Hervé (textes présentés par), *Lire Réda,* Presses Universitaires de Lyon 1994.

Richard Jean-Pierre, « Scènes d'herbe », *L'Etat des choses,* Gallimard 1990.

Roud Gustave :

Cahiers Gustave Roud, n°10, Association des amis de Gustave Roud, Lausanne / Carouge, 1997.

Jaccottet Philippe, *Gustave Roud,* Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1968.

– « Gustave Roud, vue de la solitude »[1966], *L'Entretien des Muses* [1968] Gallimard 1979.

– « Au voyageur d'hiver (Gustave Roud) », *Une transaction secrète,* Gallimard 1987.

Jaquier Claire, *Gustave Roud et la tentation du romantisme,* Payot, Lausanne 1987.

Saint-John Perse :

Aquien Michèle, *L'Etre et le nom,* Champ Vallon, Seyssel 1985.

Cahiers Saint-John Perse, Gallimard, depuis 1978.

Caillois Roger, *Poétique de Saint-John Perse,* Gallimard 1954.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Callagher M., « Créolité de Saint-John Perse », *Cahiers de la NRF, « Saint-John Perse »*, n°14, 1998.
Levillain Henriette, *Le rituel poétique de Saint-John Perse,* Idées / Gallimard 1977.
Levillain Henriette et Sacotte Mireille (édité par), *Saint-John Perse. Antillanité et Universalité,* ed. Caribéennes, 1988.
Richard Jean-Pierre, « Figures avec paysages », *Microlectures II, Pages paysages,* Le Seuil 1984.
Sacotte Mireille, *Parcours de Saint-John Perse,* Champion / Slatkine 1987.
– *Saint-John-Perse,* Dossier Belfond 1991.

Schéhadé Georges :
Bounoure Gabriel, *Marelles sur le parvis,* Plon 1958.
Pingaud Bernard (sous la direction de), *Georges Schéhadé,* Ecrivains d'aujourd'hui, Grasset 1960.
Richard Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne,* Le Seuil 1964.
Stétié Salah, *Les Porteurs de feu,* Gallimard 1972.

Surréalisme :
Bancquart Marie-Claire, *Paris des Surréalistes,* Seghers 1972.
Chénieux-Gendron Jacqueline , *Le Surréalisme,* PUF Littératures modernes, 1984.
– *Le Surréalisme et le roman,* L'Age d'Homme Lausanne 1983.

Tardieu Jean :
Cahier de l'Herne 1991.
Debreuille Jean-Yves (présenté par), *Lire Tardieu,* Presses Universitaires de Lyon, 1988.
Europe n°688-689, *Jean Tardieu,* août-sept. 1986.
Flieder Laurent, *Jean Tardieu ou la présence absente,* Nizet 1993.
Onimus Jean, *Jean Tardieu, un rire inquiet*, Champ poétique, Champ Vallon 1985.
Valloton Jean-Pierre, « Causeries devant la fenêtre », Entretiens avec Jean Tardieu, P.A.Pingoud, Lausanne 1988.
Vernois Paul, *La Dramaturgie poétique de Jean Tardieu,* Klincsieck 1981.

Tel Quel :
Forest Philippe, *Histoire de Tel Quel,* « Fiction & Cie », Le Seuil 1995.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Thomas Henri :

La NRF, nov. 1989, n°442, oct. 1994, n°501.

Henri Thomas, Cahier n°13, Le Temps qu'il fait, Cognac 1998.

Toreilles Pierre :

Sud, Pierre Torreilles, l'espace de la parole. Hors série, Marseille 1985.

Tortel Jean :

Action poétique n°96-97, juillet 1984.

Arseguel G., *Le Regard écrit,* André Dimanche, Marseille 1997.

Courrier du centre international d'études poétiques, n°204, oct-déc. 1994.

Europe, n°720-730, janvier-février 1990.

Jean Raymond, *Jean Tortel,* Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1984.

Sud, Colloque Clancier-Guillevic-Tortel, Cerisy-la-Salle 1979, Marseille 1983.

Trassard Jean-Loup :

L'Ecriture du bocage : sur les chemins de Jean-Loup Trassard, Textes réunis et entretien par Arlette Bouloumié, Presses de l'Université d'Angers, 2000.

Richard Jean-Pierre, « Materia mater », *L'état des choses,* Gallimard 1990.

Dupouy Christine, « Un roman néolithique », *Critique* déc. 2001 , n°655.

Vigée Claude :

Finck A., *Lire Claude Vigée,* CRDP « Langue et culture régionales », Strasbourg 1990.

Lartichaux J-Y., *Claude Vigée*, Poètes d'aujourd'hui, Seghers 1978.

Péras H. et Finck Michèle (sous la direction de), *La Terre et le souffle : rencontre autour de Claude Vigée,* Albin Michel 1992.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Page laissée blanche intentionnellement

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

INDEX DES PERSONNES, REVUES, ET PRINCIPAUX MOUVEMENTS LITTÉRAIRES

Acéphale : 22.
Adorno Theodor Wiesengrund : 14.
A.E.(Georges William Russel) : 68, 70.
Albouy Pierre : 52,53.
Apollinaire Guillaume : 131, 208, 209, 241.
Aquien Michèle : 203, 248, 249.
Assoun Paul-Laurent : 109, 110.
Aragon Louis: 19, 20, 21 22, 26, 50, 52, 54, 71, 72, 74, 123, 124, 125, 130, 131, 165, 167, 172, 207, 208, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 254.
Argile : 12, 175.
Aristote : 203, 204, 205, 206.
Arnaud Noël : 154.
Augé Marc : 69, 71, 72, 75.
Bachelard Gaston : 77, 101, 256.
Ballard Jean : 153.
Balzac Honoré de : 18, 28.
Barrès Maurice: 14, 156, 158, 255.
Barthes Roland : 172, 173.
Bashô : 191, 216.
Bataille Georges : 111, 131, 135.
Baude Jeanne-Marie : 136.
Baudelaire Charles: 59, 107, 125, 153, 157, 168, 170, 176, 236.
Beaufret Jean : 160.
Bécache Marianne : 233, 234.
Benjamin Walter : 13, 19, 20, 54, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 124, 131.
Bergson Henri : 58.
Bitoun Pierre : 155.
Blanchot Maurice : 47, 48.
Boileau Nicolas : 244.
BonnefoyYves : 12, 13, 14, 25, 26, 37, 38, 39, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 92, 116, 117, 129, 132, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 163, 171, 174, 175, 191, 200, 211, 212, 213, 214, 247, 250, 254, 256.
Bory Michel : 162, 164.
Boticelli : 223.
Bouhier Jean : 153, 170.
Bouloumié Arlette : 103, 113.
Bréchon Robert : 59.
Bréhier Emile : 144, 145.
Breton André : 13, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 52, 53, 54, 75, 76, 101, 110, 130, 167, 168, 169, 179, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 216, 218, 219, 220, 224, 247, 248, 256.
Broda Martine : 43
Cadou René-Guy : 153, 154, 170, 254.
Cady Andrea : 256.
Cahiers de Rochefort : 153.
Cahiers du Sud : 153, 242.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Caillois Roger : 123, 124, 125, 129, 130, 131.
Camus Albert : 171.
Cardonne-Arlyck Elisabeth : 228.
Cayrol Jean : 173.
Celan Paul : 14, 43, 44, 45, 65, 138, 164, 174.
Césaire Aimé : 178, 179.
Cézanne Paul : 28, 132.
Char René : 6, 12, 14, 25, 26, 39, 41, 44, 47, 48, 66, 78, 83, 85, 86, 91, 109, 110, 111, 112, 116, 118, 119, 124, 129, 133, 134, 135, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 158, 164, 165, 171, 174, 191, 193, 197, 228, 245, 246, 252, 253, 254, 255.
Chateaubriand François René de : 17, 255.
Chénieux-Gendron Jacqueline : 208.
Chirico Giorgio de : 53.
Clare John : 214.
Classicisme : 162, 243, 244, 247.
Claudel Paul : 191, 206, 217, 221, 242, 247, 248, 256.
Cohen Marcel : 15, 31.
Collot Michel : 28, 65, 71.
Combe Dominique : 236, 237.
Confluences : 153.
Coyaud Maurice : 216.
Curtius Ernst Robert : 15.
Dalmas André : 214.
Debreuille Jean-Yves : 153, 154, 170.
De Gaulle Charles : 169.
Deguy Michel : 173, 174, 176.
Delille Jacques : 234.
Deluy Henri : 172.
De Roux Paul : 12.
Derrida Jacques : 54, 94.
De Schloezer Boris : 251.
Des Forêts Louis-René : 174.
Desnos Robert : 130.
Dhôtel André : 12, 90, 158, 159.
Digot Jean : 153.
Dobbels Daniel : 162.
Du BouchetAndré: 12, 14, 25, 27, 28, 34, 66, 109, 110, 116, 117, 118, 129, 161, 162, 163, 171, 173, 175, 193, 194, 195, 223, 254, 256, 257.
Duhamel Georges : 205.
Dumarsais : 203, 204, 205, 219, 220.
Dumas Marie-Claire : 219, 229.
Dumézil Georges : 157.
Dupin Jacques : 171, 173, 174, 175, 193, 254.
Dupouy Christine : 5, 6, 113, 133.
Durry Marie-Jeanne : 236.
Ecole de Rochefort : 153, 169, 170, 254..
Ecole d'Uriage : 155.
Eliade Mircea: 68, 69, 72, 77, 80, 81, 91, 255.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Eluard Paul : 208, 209, 210, 217.
L'Ephémère : 12, 174, 175.
Eschyle : 252.
Esteban Claude : 175.
Existentialisme : 132.
Falciola Bernard : 143.
Farias Victor : 150.
Les Feuillets de l'îlot : 153.
Finck Michèle : 144.
Follain Jean : 12, 18, 25, 44, 48, 49, 50, 71, 77, 78, 79, 82, 84, 90, 99, 100, 124, 125, 163, 169, 171, 183, 186, 192, 213, 214, 215, 236, 237, 253, 254, 255.
Fontaine : 153.
Fontanier : 205.
Fouchet Max-Pol : 153.
Fourier Charles : 247.
Frénaud André: 12, 14, 26, 29, 30, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 50, 69, 70, 71, 80, 81, 85, 90, 91, 109, 124, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 149, 150, 154, 155, 164, 165, 166, 171, 247, 249, 253, 254, 256.
Freud Sigmund : 14, 43, 95, 108, 109, 255.
Garelli Jacques : 33.
Gaulmier Jean : 52, 53.
Genette Gérard : 99.
Giono Jean : 14, 18, 110.
Giraudoux Jean : 237.
Glissant Edouard : 176, 177, 178, 179.
Goethe Johann Wolfgang von : 15, 18.
Gongora Luis de : 218, 238.
Gonsui : 216.
Goyet Francis : 248.
Gracq Julien : 100, 101, 102, 104, 105, 119, 120, 237.
Greilsamer Laurent : 14, 155.
Guillevic Eugène : 14, 25, 44, 87, 88, 90, 110, 112, 164, 165, 169, 171, 182, 183, 185, 186, 188, 194, 245, 253, 254, 255.
Haar Michel : 43.
Haïku : 181, 184, 190, 191, 193, 215, 217, 237, 252, 256.
Hallier Jean-Edern : 174.
Handke Peter : 76, 77.
Hegel G.W.F. : 96.
Heidegger Martin : 5, 11, 12, 14, 26, 27, 30, 37, 44, 58, 65, 67, 69, 82, 83, 84, 85, 87, 95, 97, 98, 116, 120, 121, 133, 139, 140, 149, 150, 160, 161, 171, 173, 174, 252, 253, 256, 257.
Héraclite : 107.
Hölderlin J.C.F.: 12, 27, 37, 43, 44, 129, 133, 134, 135, 138, 160, 173, 253, 254.
Hollan Alexandre : 37, 65, 66, 68, 70, 116, 200.
Homère : 15.
Horace : 15, 244.
Hubert Etienne-Alain : 204, 205, 206, 209, 210, 211, 220.
Hugo Victor : 249.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Husserl Edmund : 89.
Ingres Jean Auguste Dominique : 241.
Jabès Edmond : 14, 15, 26, 31, 41, 65, 85, 124, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 164, 256.
Jaccottet Philippe: 7, 11, 12, 13, 14, 26, 32, 34, 35, 41, 43, 46, 51, 67, 69, 70, 76, 89, 90, 91, 92, 109, 111, 112, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 143, 150, 154, 161, 162, 163, 164, 171, 174, 181, 182, 183, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 235, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 256.
Jackson John E.: 143, 145, 146, 211.
Jacob Max : 154.
Jarrety Michel : 153.
Jensen : 14, 95.
Jourdan Pierre-Albert : 69, 89, 90, 91, 192, 255.
Jourde Pierre : 82.
Kant Emmanuel : 57, 95, 96, 98, 255.
Keats John : 146.
Klebaner Daniel : 25.
Kikakou : 216.
Klost Claude : 114, 115.
Krivitski Général : 166.
Lacoue-Labarthe Philippe : 176.
La Fontaine Jean de : 229, 235, 243.
Lalande André : 58, 96, 109, 224.
Lamartine Alphonse de : 21.
Laude Jean : 173.
Lautréamont comte de : 210, 242.
Leiris Michel : 174.
Leroi-Gourhan André : 113.
Lévinas Emmanuel : 40, 82, 83.
Lindenberg Daniel : 155.
Loiseaux Gérard : 158.
La Main à la plume : 154.
Maldiney Henri : 243.
Malherbe François de : 242, 243, 244, 245.
Mallarmé Stéphane : 141, 142.
Manoll Michel : 254.
Mao Tsé-Tung : 173.
Marin Louis : 97.
Maritain Jacques : 136.
Markale Jean : 168.
Martinet André : 115.
Martin-Scherrer Frédérique : 245.
Merleau-Ponty Maurice : 28, 29, 57, 58.
Meschonnic Henri : 227, 228.
Michaux Henri : 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 82, 174, 234.
Minotaure : 135.
Mistral Frédéric : 156.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Moilin Tony : 73.
Montaigne Michel de : 228, 234, 237.
Monteverdi Claudio : 196, 197, 223.
Morier Henri : 248, 249.
Nancy Jean-Luc : 176.
Née Patrick : 119, 147.
Nerval Gérard de : 12, 19, 100, 146, 166, 228, 254.
Nietzsche Friedrich : 121.
Nord-Sud : 205, 206, 209.
Novalis Friedrich : 146.
Nouveau Roman : 55, 161, 176.
N.R.F. : 12, 171, 175, 191.
Pausanias : 131.
Péret Benjamin : 164, 167.
Péri Gabriel : 169.
Pétain Philippe : 14, 156.
Pétrarque : 154, 196.
Picon Gaëtan : 174.
Pindare : 248.
Pingaud Bernard : 51, 135, 154.
Platon : 54, 93, 94, 139, 145.
Pleynet Marcelin : 174, 254.
Plotin : 145.
Poë Edgar Allan : 101.
Poètes casqués : 153.
Poésie 40 : 153.
Po&sie : 12, 176.
Ponge Francis : 81, 82, 90, 170, 172, 174, 183, 218, 235, 238, 242, 243, 247, 254.
Pourrat Henri : 158.
Poussin Nicolas : 25, 130, 143.
Pré-classicisme : 242, 243, 244, 252.
Proust Marcel : 12, 18, 28, 33, 99, 101, 108, 228, 254.
Racan marquis de : 244.
Racine Jean : 243.
Ramuz Charles Ferdinand : 18, 110.
Rancière Jacques : 162.
Réda Jacques : 12, 13, 14, 20, 47, 48, 75, 76, 86, 88, 89, 90, 93, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 124, 125, 127, 128, 152, 175, 176, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 255.
Reverdy Pierre: 154, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 219, 220.
Rimbaud Arthur : 42, 64, 129, 144, 150, 165, 204, 235, 242.
Risset Jacqueline : 173, 254.
Roche Denis : 173, 254.
Romantisme / romantique : 20, 22, 23, 25, 50, 52, 71, 131, 208, 244.
Ronsard Pierre de : 248, 249, 255.
Rosny Aîné : 114.
Roud Gustave : 150, 253.
Rouffiat Françoise : 214, 215.
Rousseau Jean-Baptiste : 249.
Rousseau Jean-Jacques : 12, 15, 16, 17, 33, 166, 227, 228, 254.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Sacotte Mireille : 165, 176.
Sade Marquis de : 23.
Saint-Gelais : 248.
Saint-John Perse : 37, 43, 176, 177, 178, 179, 247.
Saint-Pol Roux : 208.
Sandras Michel : 235.
Sartre Jean-Paul : 76, 161, 170, 171, 172.
Sébillet Thomas : 248.
Seghers Pierre : 153.
Senghor Léopold Sédar : 179.
Socrate : 94.
Soupault Philippe : 19.
Suied Alain : 175.
Surréalisme : 50, 101, 130, 131, 154, 169, 170, 207, 211, 213, 217, 240, 245, 253.
Surréaliste(s) : 23, 25, 26, 28, 50, 51, 52, 65, 74, 101, 130, 131, 154, 166, 167, 170, 208, 211, 213, 218, 242, 244, 253, 255, 256.
Tadié Jean-Yves : 236.
Tal-Coat : 175.
Tardieu Jean : 52.
Tavernier René : 153.
Tel Quel : 12, 162, 166, 172, 174, 253, 254.
Tertullien : 204.
Théophile de Viau : 205, 243.
Thiesse Anne-Marie : 156, 158.
Thoreau Henry-David : 12, 33, 228, 254.
Titien : 197.
Torreilles Pierre : 90, 251, 252.
Tortel Jean : 12, 90, 163, 164, 165, 169, 172, 181, 182, 186, 188, 189, 193, 243, 247, 254, 256.
Trassard Jean-Loup : 103, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117.
Tsvetaïeva Marina : 44.
Ubac Raoul : 29, 30, 39, 80, 138.
Valéry Paul : 28, 243.
Varron : 235.
Vernant Jean-Pierre : 54, 94.
Vezin François : 98.
Vigée Claude : 14, 65.
Virgile : 25, 244.
Zola Emile : 18.
Zumthor Paul : 235.

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

TABLE DES MATIÈRES

Michel Collot, préface p. 5-6

INTRODUCTION p. 11

L'influence de Heidegger (11). D'une avant-garde à l'autre ? (12). Dépasser la date de 1960 (12). L'amont du corpus : se contenter du surréalisme (13). Les intuitions de Jaccottet (13-14). Perspective psychanalytique (14). Le lieu est-il réactionnaire ? (14). Lieu et judéité (14-15). Le *locus amoenus* (15). Le jardin de Julie (15-16). Nature et culture (16-17). Chateaubriand (17-18). Le rapport au temps (18). La modernité (19). Aragon et « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » (20-22). Breton et la campagne : le manoir d'Ango (22-23), *L'Amour fou* (23), *Arcane XVII* (24-25). De nouveaux lieux (25). Bonnefoy et le *locus amoenus* (25). Esquisse de méthode (26).

CHAPITRE I : LE LIEU COMME QUESTION p. 27

1 – L'étonnement d'être p. 27

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Une perspective heideggerienne (27). Du Bouchet (27-28). Merleau-Ponty (28-29). Frénaud et Ubac (29-30). Jabès et le *Livre des Questions* (30-31). Jaccottet et *La Promenade sous les arbres* (31-34)

2 - Où est mon pays ? p. 34

Grignan (34). . L'Arrière-pays (35-37). La question du pays natal (37-38). Autour du chemin (38-39). Qui possède quoi ? (39-40). L'exil (40-42).

3 - Parler – se taire : une question de vie ou de mort p. 42

L'interrogation peut se révéler paralysante (42). *La Promenade sous les arbres* (42-43). La mortelle angoisse de Paul Celan (43-44). Le cheminement péremptoire de Char (44-47)

4 - Portrait du poète en balayeur p. 47

Préserver la question ? L'exemple de Réda (47-48). Influence des surréalistes (48) et de Follain (49-50)

5 - L'enjeu identitaire : l'interrogation surréaliste p. 51

Le Paysan de Paris (51-52). *Nadja* (52-54). Le passage de l'Opéra (54-55).

CHAPITRE II : LIEU ET ESPACE p. 57

1- Le lieu n'est pas l'espace p. 58

Qu'est-ce que l'espace ? (58). Michaux est homme de l'espace et non du lieu (58-65). Le lieu par opposition à l'espace (65-66). Du centre vers la périphérie (66-67). Le rassemblement permet l'ouverture (67). Point privilégié selon Eliade (68). Appel à l'absolu (68-69). Microcosme / macrocosme (69-70).

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

2 - Profondeur élémentaire, nombril du monde p. 70

Le profond comme accès à l'immense (74-75). S'échapper par le ciel (75). Par les entrailles : le Passage de l'Opéra (75-79). Terrains vagues (79). Matrice faisant communiquer le haut et le bas (79-83).

3 - Enfanter le monde p. 79

L'Epicerie d'enfance (79-80). Ecrire, tracer son sillon (80-81). Chez Ponge, la tentation du lieu est exorcisée (81-82). La conception subjective de Lévinas (82-83). Préserver le monde, mais aussi l'aménager (83-84). Sanctuaires (84-85). Maison ouverte à tous (85-86).

4 - Vers le lieu – sous le ciel p. 86

Etre choisi par le lieu (86-87). Le problème du haut-lieu : Carnac (87-88). Choix de lieux paradoxaux pour Bonnefoy et Réda (88-89). Sagesse de qui se contente de ce qu'il a (89-90). La Provence (90). L'extase (90-91). L'intuition (91).

CHAPITRE III : TEMPS ET LIEU (LA MÉMOIRE) p. 93

1- Interdépendance de l'espace et du temps p. 93

Le *Timée* (93). *Chôra* et *topos* (94-95). La métaphore archéologique en psychanalyse (95). Kant (95-96). Temps temporel et temps météorologique (97). Le *Dasein* (97-98).

2 - Donner le temps, accorder le lieu p. 99

Sur le lieu s'appuie la mémoire (99). *Chef-lieu* (99). *Les eaux étroites* (100-101). Une mémoire ambulante (102-103). La prairie de Jean-Loup Trassard (103-104).

3 - Le temps a-t-il jamais eu lieu ? p. 104

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Aller aux mirabelles (104-108).

4 - La tentation de l'immémorial p. 108

L'immémorial comme autre nom de l'origine (108-110). Une thématique qui se développe au lendemain de la guerre : Jaccottet (110-111), Char (111), Trassard (111-116), Du Bouchet (116). Hollan (116-117).

5 - Dialectique de l'amont et de l'aval p. 118

Le Retour Amont de René Char (118-119). Gracq (120). La temporellité (120-121).

CHAPITRE IV : LE LIEU COMME SACRÉ p. 123

1 - Le lieu à la lumière du sacré p. 123

L'univers révélé par les poètes n'est pas celui de tous les jours (124). La solitude caractérise également le flâneur des villes (124-125). Le sacré ou l'éclat d'un instant (125-126). Le poète, simple passeur ? (126-127). Incarnation par un personnage (127-128). La lumière (128-129). L'effroi (129-130).

2 - La tentation païenne p. 130

La figure de la sirène (130-131). Le recours à la mythologie (131-133). Les dieux : Hölderlin (133-134), Char (134-135). La relecture du catholicisme par Frénaud (135-137). Entrelacement des inspirations païenne et chrétienne (137-138). « L'auberge dans le sanctuaire » (138-139).

3 -Vers l'abstraction métaphysique p. 139

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

L'abstraction juive et néo-platonicienne (139-140). Jabès et le judaïsme (141). La filiation mallarméenne (141-143). Bonnefoy et Plotin (143-148).

CHAPITRE V : LIEU ET POLITIQUE p. 149

1 - Le lieu est-il réactionnaire ? p. 149

L'affaire Heidegger (149). Parenté Char / Frénaud / Heidegger (150-151). « Terre seconde » (151-152). La redécouverte de la campagne pendant la guerre (153). Vitalité de l'activité poétique en province (153-154).La campagne comme espace de liberté (154-155). Ambiguïtés (155). Ecrivains du lieu et régionalisme (156). La célébration nationaliste de Barrès (156-158). Désinvolture de Dhôtel (158-159). Malaise heideggerien (160-161).

2 - La question de l'engagement p. 161

« Paysages avec figures absentes » (161-162). Le silence de la poésie en politique : l'exemple de Tortel (163). Les méfaits esthétiques de l'engagement (164) n'excluent pas l'existence d'une poésie « civique » : Char (165), Frénaud (165-166). Honneur et déshonneur des poètes (166-169). L'épanouissement de la poésie du lieu coïncide avec le déclin du surréalisme (169-170). Les attaques de Sartre (170-172). *Tel Quel* contre Sartre (172) accueille en ses débuts la poésie du lieu (173-174) qui se réfugiera ensuite auprès de *L'Ephémère* (174-175) et d'*Argile* (175-176). Antillanité et universalité (Perse, Césaire, Glissant) (176-180).

CHAPITRE VI : ENTRE REGARD ET CHANT p. 181

1 - Le regard : formes brèves et haïku p. 181

La pratique du carnet (181-182). L'*Art poétique* selon Guillevic (182-185). Les formes brèves de Tortel (185-189). Les

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

notations de Jaccottet (190). Le haïku vu par Bonnefoy (191) et Jaccottet (191-194).

2 - Les mots, le chant p. 194

Le chant est-il premier ? (194-202)

CHAPITRE VII : LES PROBLÈMES DE L'IMAGE p. 203

1 - Rappels historiques p. 204

La métaphore selon Aristote (204), Dumarsais (204-205), Fontanier (205).

2 - Reverdy et Breton p. 205

L'image selon Reverdy (205-206) et selon Breton (206-207). Différences entre Aragon et Breton (207). L'image comme indice poétique (207-208). L'image selon Eluard (208-209). Opposition entre métaphore et comparaison (209-210). Nuances apportées par Breton au fil du temps (210).

3 - L'ambiguïté de la modernité face à l'image p. 211

Bonnefoy et l'image (211-213). Follain : une poésie sans images ? (213-215). Polémique autour du haïku (216). Jaccottet et l'image (217-223). Conclusion (223-225).

CHAPITRE VIII : ENTRE PROSE ET POÈME p. 227

1 - Le va-et-vient entre prose et vers p. 227

Au commencement était la prose (227-228). Vers et prose chez Réda (228-229). L'exemple d'« Article de pêche » (230-231). L'élasticité du [E] et des vers (231-232). Mélange des genres (232-

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

235). La prose selon Follain (235-237). Souffrances de Jaccottet (237-238). Atelier d'écriture (238-240).

2 - Vers un renouvellement dans la tradition p. 240

Aragon et la rime (240-241). *Pour un Malherbe* (242-243). Le pré-classicisme selon Tortel (243-245). La rime comme réconciliation (245-246). L'évolution de Jaccottet (246-247). Ode (247-249) et hymne (249). « Ménerbes » (249-250). « Le fleuve » (250-251). L'évolution de Pierre Torreilles (249-250)

CONCLUSION p. 253

BIBLIOGRAPHIE p. 259

1 - Les écrivains du lieu p. 259

1 - 1 - Les écrivains du lieu p. 259

1 - 2 - Dans la proximité du lieu p. 274

2 - Pensées du lieu p. 275

2 -1 - Philosophie p. 275

2 - 2 - Psychanalyse p. 277

2 - 3 - Histoire et politique p. 277

3 - Etudes critiques p. 277

3 - 1 - Ouvrages généraux p. 278

3 - 2 - Etudes auteur par auteur p. 279

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

INDEX DES PERSONNES, REVUES, ET PRINCIPAUX MOUVEMENTS LITTERAIRES p. 293

TABLE DES MATIERES p. 299

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert