

Dytrt, Petr

Les grandes tendances de la poésie française depuis 1945

In: Dytrt, Petr. *Antologie textů k francouzské literatuře 2. pol. 20. století*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2013, pp. 184-208

ISBN 978-80-210-6481-2; ISBN 978-80-210-6484-3 (online : Mobipocket)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/128541>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Les grandes tendances de la poésie française depuis 1945³²

Commençons par deux tendances qui sont sans doute des constantes de la poésie française; mais qui ont été profondément modifiées depuis 1950, et qui sont aujourd'hui aussi grandes que d'autres tendances nouvelles, expérimentales. Il s'agit d'une poésie substantielle, éloquente, à la fois chant et développement, et, à l'autre extrême, un « art bref », souvent très bref.

Gaétan Picon, écrivant en 1958 sur « La Poésie Aujourd'hui », avait désigné comme maîtres, parmi les poètes « du déroulement », Claudel, Perse, Jouve, « même Péguy »; et, parmi leurs successeurs, Patrice de la Tour du Pin, Pierre Emmanuel, et Yves Bonnefoy³³. Aujourd'hui, il faudrait ajouter les noms d'André Frénaud, de Lorand Gaspar, de Pierre Oster, de Jacques Brault, d' Aimé Césaire, et de beaucoup d'autres. Mais, tandis qu'il y a, chez les maîtres, certitude et affirmation, la poésie de leurs successeurs est plus complexe. Elle est animée par un mouvement dialectique qui va du rien au tout, par une force qui nie autant qu'elle affirme, ou plutôt qui nie afin de pouvoir affirmer. Dans l'œuvre de Frénaud, par exemple, l'homme se nie au moment où il s'élève pour devenir « un homme porte-lumière »³⁴. De même, dans le poème d'Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*; la figure symbolique de Douve, tel le Phénix, meurt pour renaître triomphante. Et Bonnefoy qui, comme Frénaud, affirme qu'il n'y a pas de ciel, ou de paradis, trouve « une présence pure », et son « salut », dans une « feuille brisée... salie... »³⁵. Lorand Gaspar, poète d'une parole qu'il appelle « plénitude de rien », chante dans son poème *Gisements* l'illimité et « tout ce qui est avant le A et après le Z ».

Les poètes de l'art bref — aphorisme, poème-phrase, ou poème-mot — comprennent, entre autres, Char, Guillevic, André du Bouchet, Jaccottet, et Jean Daive. Pour prendre un exemple parmi les poètes de la génération de 1925 à 1940, l'œuvre de Philippe Jaccottet est, à plusieurs égards, une œuvre représentative. Comme il dit lui-même, sa poésie est « une science du rapport avec le vide », et il déclare: « A partir du rien. Là est ma loi. Tout le reste: fumée lointaine »³⁶. Un refus de tous les refuges — religion, rêves, souvenirs — et de toutes les évasions, s'accompagne non pas de désespoir mais de la recherche d'un nouvel art de vivre, et d'une condition différente — meilleure — pour

32 HACKETT C. A.. Grandes tendances de la poésie française depuis 1950. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1978, N°30. pp. 195-208.

33 Voir Histoire des littératures, tome III, *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, 1958, p. 1320-1325.

34 *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, p. 29.

35 *La Semaison*, Payot, 1963, p. 50.

36 Préface à *Élégies et autres vers*, Lausanne, Mermod, 1946, p. 14.

l'homme. Dans son œuvre, l'accent est toujours sur « notre vie », « notre monde », et le présent, « ce présent qu'il faudrait, dit-il, saisir comme la flamme... ». Une recherche « à partir du rien », telle est la loi de la plupart des poètes non seulement de l'art bref et « du déroulement », mais aussi, sous des formes très diverses, de presque toute la poésie française depuis 1950.

Cette nécessité, ou cette volonté, de partir du « rien » signifie, du point de vue littéraire, une rupture avec l'influence de Baudelaire et de la lignée des Mages, des Voyants, et des Surréalistes. Un jeune poète d'aujourd'hui, au lieu de s'efforcer d'atteindre un Inconnu dans l'homme lui-même, ou dans un au-delà, se contente de rester — pour citer Jaccottet — le « contemplateur du zodiaque terrestre, d'une galaxie arrêtée dans un jardin »³⁷. Sans ambition d'être un « déchiffreur » de symboles, il apprend le rôle plus humble, mais aussi ardu, de « serviteur du Visible » ; et, s'il lui arrive de découvrir des correspondances, ce ne seront pas des correspondances baudelairiennes, mais des rapports entre l'homme et ce monde.

On ne peut plus dire, comme on pouvait dire jusqu'en 1960, que la plus grande partie, et la meilleure, de la poésie française est baudelairienne. A l'influence féconde des *Fleurs du mal* et des *Petits poèmes en prose* s'est substituée l'influence d'*Un coup de dés* et des *Divagations* — un changement fondamental qui a entraîné d'autres changements, de perspective. Par exemple, Lautréamont est devenu, pour certains critiques du moins, plus important que Rimbaud (« quasiment préhistorique » pour Jacques Derrida); Ponge semble plus important que Jouve; Artaud et Bataille que Breton et Éluard.

Cette tendance mallarméenne est aujourd'hui dominante, et elle a bouleversé toutes les perspectives, parce que les critiques et les poètes se sont intéressés à un seul aspect de Mallarmé: le théoricien, préoccupé par l'« Opération », « l'acte », qui « toujours s'applique à du papier ». Bref, ce qui compte pour la plupart des jeunes poètes, ce n'est guère « l'homme chargé de voir divinement »³⁸, c'est « l'homme » qui « poursuit noir sur blanc »³⁹.

Dans la nouvelle aventure d'aujourd'hui, ce n'est plus le poète qui est le héros, mais l'homme, et le langage, « noir sur blanc ». Le poète se retire, s'efface, devient de moins en moins important ; mais, en même temps, les mots qu'il emploie semblent acquérir une importance tout à fait exceptionnelle. Est-ce là le signe d'un vrai pouvoir de la parole, ou un phénomène de défense et de compensation, dans un monde où, plus que jamais, les mots sont menacés et souillés? Ou est-ce qu'on cherche à établir une sépara-

37 *La Semaïson*, p. 32.

38 *L'Action restreinte*, *Ibid.*, p. 260.

39 « Le Livre; instrument spirituel », dans *Divagations*, Charpentier, 1943, p. 275.

tion absolue entre les mots et la vie? Impossible évasion! Quoi qu'il en soit, il y a, de nos jours, dans toute la poésie française, y compris « la pratique matérialiste du langage » de *Tel Quel*, un véritable culte, une mystique presque, des seuls mots, noirs et blancs, sur une page. Il existe toute une littérature qui a pour unique thème « le noir et le blanc ». Que d'exquises broderies, de fantaisies, de méditations philosophiques, de poèmes en prose — très beaux — et même de symphonies en blanc, et noir, majeurs!

Oui. « On a touché » non seulement au vers, mais — plus grave — au « modèle » consacré: Poète-Inspiration-Objet. C'est-à-dire, à l'idée que le Poète doit être *inspiré*, par un objet dans le monde extérieur, ou par une expérience vécue, afin de pouvoir composer un poème. Depuis quelques années déjà, le poète n'est plus un être inspiré, mais « un auteur », « un écrivain », « un scripteur », ou « un producteur de signes ». « Inspiration » est devenu « fonctionnement mental ». Le mot « poésie » s'emploie encore, mais souvent entre guillemets pour indiquer hésitation, précaution, ou mépris. Un « poème » est « écriture textuelle », « tranche d'écriture », ou, plus simplement, « texte » ou « écriture ». *Écriture* — mot-clef — qui dénote tout ce qui n'est pas « littérature ». *Écriture*, action gestuelle qui suggère le travail de l'artisan, ou une activité à la portée de tous, et qui s'oppose au travail, et aux illuminations, du Voyant. Quant au mot « lecteur », il semble qu'on n'ait pas encore trouvé de nouveau terme pour le remplacer; mais le lecteur est devenu un « décodeur de signes », et « le grand participant », et son rôle est d'une importance capitale. Car, ce qui importe aujourd'hui c'est moins le poète et l'objet de son inspiration, que la production d'un texte, les mots sur la page, et la lecture.

Prenons un exemple qui illustre ce changement. Lorsque Rimbaud s'écrie, dans *La Rivière de Cassis*: « Mais que salubre est le vent! » tout dans le poème nous fait croire que quelqu'un, un « je », nous parle; et que le vent se rapporte à quelque chose dans le monde extérieur — à un vent réel que le poète avait senti, et trouvé « salubre ». En revanche, dans un beau texte de Jacques Dupin, *La Difficulté du soleil*, le vent est fort différent, et autrement salubre. Ce texte est à propos de Reverdy, et évoque admirablement son œuvre poétique, qui est l'une des sources des tendances qui nous occupent. En voici un extrait: « Le vent. Ou le vide... Il s'engouffre par les blancs d'une typographie ouverte et dentelée. Il circule à travers les intervalles d'un texte fragmenté, irrésolu, disjoint, dont il est le principe unificateur et comme la salubre énergie silencieuse... »⁴⁰.

Comme le dit Dupin dans le même texte: « Le «je» est banni ou neutralisé. Personne ici ne parle, ne se découvre »; et l'on sent qu'il n'y a rien là-bas, dans le monde extérieur. Tout dans le texte semble se rapporter au texte. Dans le poème de Rimbaud, au

40 Georges RAILLARD, *Jacques Dupin*, Seghers, 1974, p. 133-5.

contraire, le mot « vent » avait un référent dehors, dans une réalité extra-linguistique. Chez Reverdy, il est devenu « un vide », mais « un vide actif », et une « salubre énergie silencieuse ». Plus tard — aujourd'hui — ce ne sera qu'un signe parmi d'autres signes sur la surface d'une page.

Il serait intéressant d'examiner brièvement, dans cette nouvelle perspective, la poésie surréaliste et la poésie concrète — ou spatiale (pour employer le terme plus usuel en France). Elles représentent deux tendances à la fois françaises et internationales. Mais le Spatialisme est devenu un mouvement international vers 1956, c'est-à-dire plus de trente ans après le Surréalisme, et s'oppose avec force à ses images, à ses cascades d'images, ainsi qu'à la poésie traditionnelle, qui est, selon Pierre Garnier, l'un des principaux Spatialistes français, « le lieu d'internement des mots ». Les Surréalistes explorent l'inconscient, notre vie spirituelle, tout le domaine de notre « ciel intérieur ». Et leurs milliers d'images sont autant de témoins, de « phares », de cette recherche qui continue encore, mais de façon moins vivace, moins exaltante, depuis la mort d'André Breton. Les Spatialistes, au contraire, proclament: « Elimination presque totale de la pensée, de la réflexion, de l'inconscient... »⁴¹. Ce qui les intéresse, c'est le visible; forme, ou figure graphique; l'image que font les mots sur la page, paysage linguistique, où, pour citer Garnier, « Chaque mot doit avoir son espace propre ». « Ce qui compte, dit-il, c'est l'espace que ces mots prennent d'eux-mêmes sur la page... Laissez-les prendre leur espace »⁴².

Ce que l'on remarque ici, comme dans presque toute la poésie contemporaine, c'est la présence obsédante de la page comme espace linguistique. On remarque également que les Spatialistes, dans l'espoir d'atteindre leur idéal — « la poésie à l'état pur » — ont suivi le conseil de Mallarmé: « céder l'initiative aux mots ». D'ailleurs, ils ont souvent exprimé leur admiration pour *Un Coup de dés*, son « essai de spatialisation ». Cependant, ils n'ont pas voulu imiter, à la manière de Mallarmé, une histoire ou un objet. Ils ont essayé de faire autre chose; mais ils se sont trouvés devant des problèmes. Ayant rejeté rhétoriques traditionnelles, rime et rythme, et jusqu'à la syntaxe et à la grammaire, ils ont abouti non pas à un beau livre, ou à une œuvre, mais à une figure. Que faire alors pour que cette figure soit plus que figure, ou simple dessin graphique? Que faire pour qu'elle soit vraiment poétique? Il faudrait, disent les manifestes spatialistes, « animer » la « langue-matière »; donner à chaque élément d'un mot une force, une énergie exceptionnelle. Les voyelles doivent être des « voyelles-lumière », et le verbe doit reprendre « sa place de soleil ». Ainsi, dit Garnier, les mots bougent sur la page, se dilatent et se

41 Pierre GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968, p. 104.

42 *Ibid.*, p. 131-3.

rétrécissent dans leur espace propre... « ils ont des pattes, ils ont des ailes, des roues, des mains, des pieds, des lumières proches et lointaines ». Enfin — suprême espoir — « Que nos mots... rejoignent l'espace cosmique — les mots-étoiles sur la page blanche »⁴³.

Le Spatialisme est l'une des tendances expérimentales, et extrêmes, de la poésie contemporaine; et, de ce point de vue-là, il est non seulement intéressant, mais représentatif. Cependant, le Spatialisme a peut-être trop sacrifié aux arts graphiques, et à la machine, aux petites machines portatives de la vie moderne — machines à écrire, magnétophones, etc. — et à une croyance formulée ainsi dans un manifeste de 1962: « Il est des temps où seule la matière est esprit »⁴⁴.

« Matière » ou « esprit », la poésie est aujourd'hui une série de recherches et d'expériences sur le langage et dans le langage; et les poètes, autant que les critiques, font inlassablement la critique du langage, et du poème. Ainsi, l'une des tendances actuelles les plus répandues c'est une poésie au sujet de la poésie; le poème qui est en même temps processus et création; une méditation sur la genèse et la composition du poème; ce qui est tantôt un hommage à l'esprit créateur, tantôt un jeu gratuit, narcissique. Toujours est-il que la poésie elle-même est aujourd'hui un des thèmes majeurs de la poésie française.

Dans l'œuvre de René Char, par exemple, il y a, surtout dans la période de 1945 à 1965, des séquences — des volumes — d'aphorismes qui ont pour thème divers aspects de la poésie: l'imagination, l'image, la fonction du poète, l'angoisse et l'extase de la création. Et, lorsque Char dit: « Le poème est ascension furieuse; la poésie, le jeu des berges arides », il exprime toute la lutte mallarméenne, et contemporaine, entre théorie et pratique, stérilité et création, poésie et poème. Parmi les poètes plus jeunes, Michel Deguy nous offre l'exemple le plus frappant de cette réflexion sur l'idée de la poésie et la réalité du poème. La pratique de la poésie et une méditation sur le langage de la poésie sont deux aspects complémentaires de l'évolution de Deguy depuis la publication en 1959 de son premier volume, *Les Meurtrières*. Deguy cherche à découvrir ce qu'il appelle « le langage du langage », et « un autre poème », plus profond, « sous le poème »; et, dans certains de ses textes, on trouve un mélange intime, plutôt une fusion, ou, pour employer ses propres termes, une *indivision* « du poétique et de la poétique ». On pourrait donner beaucoup d'autres exemples de cette « poésie-critique », de ce dialogue entre le poète, la poésie, et son poème, dans l'œuvre de Jabès, de Dupin, de Bernard Noël, de Jean-Claude Schneider, de Denis Roche, et de Pierre Garnier qui, sans faire de théorie métaphysique, demande dans un poème très bref sur le poème:

43 *Ibid.*, p. 130-3.

44 *Ibid.*, p. 132.

Le poème?

Est-ce moi, ombre chinoise,

qui fais ces gestes minuscules derrière l'écran?⁴⁵

Cependant, il existe une différence essentielle entre les poètes que nous venons de citer et la plupart des poètes de la génération de René Char. Ces derniers, sans chercher à expliquer l'inexplicable poésie, pourraient nous dire pourquoi et pour qui ils écrivent. Char, obsédé par la vie autant que par la poésie, est toujours conscient de l'homme « incertain de ses fins », et du « chaos sanglant » de notre civilisation. Même Michaux, attentif aux micro-mouvements de ses interminables « voyages en soi », est aussi « le téléscripteur » de notre époque, et, pour employer une autre de ses images, son « aiguille sismographique ». Ainsi que chez René Char, son dialogue entre le poète et le langage est en même temps un dialogue entre le poète et la vie.

Une réflexion profonde, exclusive presque, sur la poésie (théorie) et le poème (pratique) constitue une tendance qui nous a toujours semblé essentiellement et uniquement française. Mais il se peut qu'elle soit, comme le Surréalisme et le Spatialisme, plus générale; car voici un poète britannique, Donald Davie, qui écrit dans un poème intitulé *Ars Poetica*:

Most poems, or the best, Describe their birth, and this Is what they are—a space Cleared to walk around in.

Small clearances, small poems; Unlikely now the enormous, Luring, resonant spaces Carved out by a Virgil⁴⁶.

En effet, peu probables aujourd'hui, sans doute impossibles, des poèmes épiques, espaces immenses qui éveillent à travers les siècles des résonances profondes. C'est bien le moment des « small clearances, small poems », des espaces restreints, mais constellés de signes qui parfois brillent, ou scintillent.

Une tendance d'ordre formel est l'une des tendances les plus importantes de notre temps. Elle répond à une série d'interrogations: Comment retrouver pour la poésie une forme? Comment trouver une forme *nouvelle*, adéquate, valable? Comment redonner à la poésie une rigueur et une cohérence qui soient capables de remplacer cet « ancien jeu » de vers, de strophes, de rimes, et toute « la vieillerie poétique »? Comment trouver un compromis et réconcilier « l'ordre » et « l'aventure »?

Un peu avant, mais aussi après, 1950, Saint-John Perse, et Francis Ponge, ont essayé de résoudre ce problème de la forme en réinventant une sorte de poésie visuelle qui « imite », ou « figure », l'objet. Perse a construit des laisses de versets qui imitent — par

45 *Perpetuum mobile*, Gallimard, 1968, p. 18.

46 Voir *Agenda*, vol. 14, n° 2, 1976, p. 3.

des changements de longueur, de rythme, et par leur aspect sur la page — des phénomènes de la nature: la pluie, la neige, les vagues de la mer. Ponge, de son côté, a trouvé « une forme rhétorique particulière » pour la pluie, la mer, le cycle des saisons; mais il a appliqué sa méthode ingénieuse avec plus de succès à de petits objets: le galet, l'orange, le pain, le savon, et la figue (sèche). « Pas grand-chose de commun entre cela et les calligrammes (d'Apollinaire), déclare Ponge, il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée »⁴⁷. Encore plus cachés, et plus essentiels, sont les calligrammes de la poésie plus récente, en particulier les calligrammes métaphysiques de Michel Deguy, qui écrit: « Le poème est calligramme non point d'un contour «imité» comme d'une bouteille ou d'une figue, mais plutôt de la configuration secrète de notre existence »⁴⁸.

Chez les jeunes poètes, des questions de forme, de technique, et parfois de versification, sont obsédantes. Jacques Réda, par exemple, après avoir écrit des poèmes en vers (mais sans rimes) et des poèmes en prose, s'avoue peu satisfait du compromis qu'il avait trouvé entre « le classique » et « le libre ». Ainsi il a décidé qu'il ne pourra plus écrire de poèmes, à cause, dit-il, « d'une ambition technique »; et depuis son dernier volume, *La Tourne* (1975), il compose des chroniques poétiques », et essaie d'inventer « une prosodie objectivement plausible ». Cette tendance, et ambition, d'ordre technique a été illustrée dans tous les sens du terme, par Jacques Roubaud qui l'exprime ainsi: « la recherche d'une voie nouvelle à partir d'une histoire, d'une tradition »⁴⁹. Dans tous ses volumes, il part d'une tradition littéraire, et des formes fixes de la poésie, notamment le sonnet, pour trouver d'autres formes plus flexibles, et une versification où le continu et le discontinu du poème, et de sa lecture, jouent de façon plus naturelle que dans « l'ancien jeu des vers ». En avançant dans cette « voie nouvelle », Roubaud a trouvé une solution partielle, et provisoire, au problème du fond et de la forme — de la forme que l'on doit, ou que l'on peut, donner à un poème. Car, tout en faisant de nombreuses expériences, non seulement linguistiques mais aussi mathématiques et ludiques, il a réussi à créer une poésie originale, où l'ancien et le nouveau, « le classique » et « le moderne », sont réconciliés. Jude Stefan, qui croit que la poésie est « technique qui inspire », est parti, lui aussi, du passé et d'une tradition, pour trouver « du nouveau », et une solution semblable, mais tout à fait personnelle, au même problème. En s'inspirant des techniques et des thèmes de ses prédécesseurs, surtout Scève, Sponde et Chassignet, il les a réinterprétés d'un point de vue individuel, et selon le climat de notre époque, « ce temps

47 *Le Grand Recueil (Méthodes)*, Gallimard, 1961, p. 36.

48 *Actes*, Gallimard, 1966, p. 73.

49 Voir G. Pérec, « Entretien Jacques Roubaud: „J'ai choisi le sonnet“ », dans *La Quinzaine Littéraire*, n° 42 (1^{er} -15 janvier 1968), p. 6-7.

de masse et de crasse ». En face de ce même problème, Jean Pérol demande, au début de son volume, *Ruptures*: « Or que fait l'époque elle-même; si ce n'est rompre avec un passé qu'elle prolonge, s'autodétruire pour mieux se lire dans son sacrifice, et tenter de maîtriser ses techniques tout en les inventant? »⁵⁰.

Pour son volume *Couleurs pliées*, Jean-Pierre Faye a trouvé une autre manière de donner cohérence à la poésie. En plus d'une versification qui a subi l'heureuse influence du « sprung rhythm » de Gérard Manley Hopkins, il y a un souci de la structure par des moyens typographiques. Parfois, un poème, au lieu d'être imprimé au milieu de la page, se trouve plus haut, ou légèrement à gauche, ou à droite; parfois, la page est laissée blanche, tantôt celle de gauche, tantôt celle de droite; parfois même, pour lire un poème très court, il faut tourner le livre à gauche, ou bien à droite. Des critiques et des lecteurs se sont plaints d'être obligés de faire cette gymnastique; mais, pour notre part, nous avons trouvé cet exercice assez agréable. Car, grâce à ce « jeu des pages », Faye nous aide à comprendre, à sentir, de façon palpable, la structure et la complexité de son thème, qui est un « dessin inlassable » de surfaces, de formes, de textures, de tensions et de perspectives.

D'autres poètes se servent des artifices typographiques de façon plus mallarméenne, et nous obligent à concentrer toute notre attention sur une page, où sont disposés beaucoup de blancs et peu de mots, parfois un seul mot, vulnérable ou tout-puissant dans sa solitude. Dans certaines œuvres, les blancs semblent purement décoratifs, ou des vides où rien n'a lieu. Dans d'autre, au contraire, ils jouent un rôle semblable à celui de la versification traditionnelle — et souvent plus efficace — et ils font partie intégrante, semble-t-il, d'une authentique exploration. Mais qui peut savoir ce qui a lieu, ou ce qui est censé avoir lieu, « parmi le blanc du papier »? Dans tous les cas, il est certain que les poètes organisent les blancs, leur donnent des valeurs particulières et des sens symboliques; et, de plus en plus, les utilisent comme un des principaux moyens de composer poèmes et textes: « Significatif silence, disait Mallarmé, qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers »⁵¹. Cependant, de temps en temps, les blancs sont utilisés pour décomposer un texte. Alors, ils sont mobilisés, de façon agressive, pour produire des effets de cassure; pour empêcher, ou détruire, cohésion et unité.

Sous la rubrique « tendance d'ordre formel », on pourrait faire mention de la calligraphie, et de l'emploi, par des écrivains aussi différents que Michaux, Pierre Garnier, et Philippe Sollers, des caractères ou des idéogrammes chinois et japonais. Ces idéogrammes, parce qu'ils sont à la fois écriture, signes et objets composés, proposent

⁵⁰ *Ruptures, récit-poèmes*, Gallimard, 1970, p. 5.

⁵¹ *Réponses à des enquêtes. Sur Poe*; Œuvres complètes, Pléiade, Gallimard, 1965, p. 872.

aux poètes de nouvelles leçons esthétiques, et autres. Michaux dit que la calligraphie chinoise « exalte » la langue et « parfait la poésie »; et, pour lui, la plus vieille langue du monde est une nouvelle sources d'énergie et de vie. De même, pour Garnier et les Spatialistes les idéogrammes sont plus vivants, plus dynamiques, que les lettres de notre alphabet. Et, pour d'autres raisons, d'ordre social et politique, Philippe Sollers trouve que la langue chinoise, avec ses 49.000 caractères, « dépasse » notre « lexique fini » et notre « système linguistique »⁵².

Il y a d'autres aspects, plus importants, de cette tendance orientale, qui est chinoise et politique chez les scripteurs et calligraphes de *Tel Quel*, et japonaise et littéraire chez les écrivains du collectif *Change* et ailleurs. Il est vrai que depuis vingt ans la poésie française, plus qu'à aucun moment dans le passé, est ouverte à l'influence de littératures étrangères — allemande, italienne, espagnole, russe, anglo-saxonne. Signe, et bon signe peut-être, d'une tendance à l'internationalisme? Cependant, la tendance orientale qui, elle aussi, traverse nos frontières mentales, nous semble la plus importante du point de vue littéraire. En France, elle n'est ni nouvelle, ni récente; mais elle est plus significative qu'elle n'était à l'époque où, en 1920, Éluard publiait dans *La Nouvelle Revue Française* ses *Onze Hai-Kais* et, sept ans plus tard, Claudel faisait paraître à Tokyo ses *Cent Phrases pour Éventail*. Actuellement, elle représente une réaction contre la poésie des Voyants et des Surréalistes, et fait partie d'un mouvement général vers une poésie « sans images », une poésie objective, impersonnelle, anonyme. Et, grâce aux petits genres poétiques du Japon, le *haïku* et le *tanka*, plusieurs poètes — par exemple, Deguy, Pérol, Garnier, Roubaud — ont appris, ainsi que Jaccottet, des leçons techniques, une sagesse humaine, et un exemple d'extrême modestie, « l'effacement absolu du poète ». A cet égard, le *Renga* de Jacques Roubaud, écrit en collaboration avec Octavio Paz, Edoardo Sanguineti, et Charles Tomlinson, est d'un intérêt tout à fait particulier. Bien que dédié à André Breton, *Renga* est fort différent des ouvrages surréalistes écrits en collaboration, tels *Les Champs magnétiques* et *L'Immaculée conception*. *Renga* a été, composé par une équipe d'auteurs de nationalités différentes, et qui, au lieu de capter d'étranges images surgies de l'Inconscient, nous font apprécier, de façon très lucide, un passé historique, objectif. Comme l'a bien dit Octavio Paz: « les auteurs disparaissent en tant qu'individus au bénéfice de l'œuvre commune »⁵³.

Alors que dans *Renga*, et dans ses autres volumes, Roubaud s'est inspiré de la littérature japonaise, Jean Pérol a été profondément influencé par la vie au Japon, où il habite depuis 1960. Pour lui, le Japon représente une rupture avec « une écriture périmée » et le

52 « Écriture et révolution » dans *Théorie d'ensemble*. Éd. du Seuil, 1968, p. 77-8.

53 *Renga*, poème, Gallimard, 1971, p. 22.

passé; et, en rejetant le « monde ancien », il prend comme exemple de son Esprit Nouveau le combattant d'un sport japonais, le judo. Voici quelques phrases de son texte, *Judo*:

Un cerveau de bois pourri, un cerveau de marbre dur, assez! ... Donnez-lui la force et la vitesse. Blanc et précis, blanc et redoutable, non comme un ange, mais comme un combattant de judo. Donnez-lui toute rigueur, toute blancheur. Qu'il traverse léger les débris des statues⁵⁴.

Voilà, peut-être, du nouveau; mais, pour certains, déjà aussi vieux, et aussi littéraire, que le *Départ* de Rimbaud: « Assez vu... Assez eu... Assez connu... », ou le cri d'Apollinaire au début de *Zone*: « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine. »

Ainsi, dans l'œuvre de Sollers et de Marcelin Pleynet la tendance orientale est mise au service de la politique. Sollers a affirmé: « Toute écriture, qu'elle le veuille ou non, est politique. L'écriture est la continuation de la politique par d'autres moyens »⁵⁵. Selon lui, le poète est désormais « quelqu'un qui doit rompre avec décision avec l'expression «poétique» et ses dieux »⁵⁶. Pratiquant cette écriture politique, Marcelin Pleynet, dans *Stanze, Incantation dite au bandeau d'or I-IV*, qui s'inspire d'une vieille légende chinoise, essaie de rompre avec la « poésie » et le passé. Dans cet ouvrage remarquablement subversif, on ne trouve que débris des statues et des dieux de la culture et de la civilisation. Et Pleynet s'écrie:

rupture écriture bavure en attendant.⁵⁷

En attendant, nous sommes dans un Univers de Signes: écriture, poésie, apoésie, antipoésie; langage signifiant, langage non signifiant, langage communication, langage manipulation, langage exercice et jeu, antilangage. Qu'est-ce qu'on attend? Une nouvelle conception du monde, et une nouvelle façon de vivre, pour que soit enfin possible une écriture vraiment nouvelle? Les Tours de Babel seront-elles « changées en ponts »⁵⁸, ou en passerelles? Ou le monde sera-t-il — comme le langage — atomisé? En attendant, les poètes, dans cette seconde moitié du XX^e siècle, ont pris pour thèmes: le langage même de la poésie, et, bon gré mal gré, celui qui l'emploie — l'homme, et sa place dans le monde. Deux thèmes complémentaires, vastes, infinis.

54 *Le Cœur véhément*, Gallimard, 1968, p. 130.

55 *Théorie d'ensemble*, p. 78.

56 *Logiques*, Éd. du Seuil, 1968, p. 217.

57 *Stanze*, Ed. du Seuil, 1973, p. 106.

58 Le vers d'Apollinaire « Tours de Babel changées en ponts » (*Liens*) est aussi le titre d'un poème concret du poète britannique John Furnival.

Jacques Prévert (1900–1977)

Après le succès de son premier recueil de poèmes *Paroles*, il devint un poète populaire grâce à son langage familier et ses jeux de mots. Ses poèmes sont depuis lors célèbres dans le monde francophone et massivement appris dans les écoles françaises. Il a également écrit des scénarios pour le cinéma. En 1925, il participe au mouvement surréaliste, qui se regroupe au 54 de la rue du Château près de Montparnasse. C'est en fait un logement « collectif » où habitent Marcel Duhamel, Raymond Queneau et Yves Tanguy. C'est Prévert qui trouvera le terme de cadavre exquis pour définir le jeu littéraire auquel ses amis et lui se livrent. Prévert est toutefois trop indépendant d'esprit pour faire véritablement partie d'un groupe constitué, quel qu'il soit. Il supporte mal les exigences d'André Breton, et la rupture est consommée en 1930. En 1932, il écrit les textes pour le groupe « Octobre » et il participera aux Olympiades du théâtre à Moscou.

Sa vie durant, il défendra les faibles, les opprimés, les victimes, avec une générosité bourrue mais toujours discrète. Avec Prévert, un univers à part se crée fuyant l'ordre voulu par Dieu et les «contre-amiraux» (l'une des nombreuses figures sociales qu'il tournait en dérision). Depuis longtemps Prévert écrit, participant à des créations collectives, mais de plus en plus, souvent avec son frère Pierre, il produit les scénarios de quelques-uns des sommets poétiques du cinéma français: *Le crime de Monsieur Lange* (1935) pour Jean Renoir, *Quai des brumes* (1935), *Drôle de drame* (1937), *Le jour se lève* (1939), *Les visiteurs du soir* (1941), *Les enfants du paradis* (1944), *Les portes de la nuit* (1946), tous pour Marcel Carné. Enfin, *La bergère et le ramoneur* (1953) sera repris par Paul Grimault pour donner naissance, en 1979, à un dessin animé intitulé *Le roi et l'oiseau*. Ses textes suscitent l'image et ses dialogues sont époustouflants de naturel, de justesse et d'humour.

Choses et autres

Frontières

— Votre nom?

— Nancy.

— D'où venez-vous?

— Caroline.

— Où allez-vous?

— Florence.

— Passez.

— Votre nom?

— On m'appelle Rose de Picardie, Blanche de Castille,
Violette de Parme ou Bleue de Méthylène.

— Vous êtes mariée?

— Oui.

— Avec qui?

— Avec Jaune d'œuf.

— Passez.

Malgré moi

Embauché malgré moi dans l'usine à idées
 j'ai refusé de pointer
 Mobilisé de même dans l'armée des idées
 j'ai déserté
 Je n'ai jamais compris grand chose
 Il n'y a jamais grand chose
 ni petite chose
 il y a autre chose
 Autre chose
 c'est ce que j'aime qui me plaît
 et que je fais.

Tant bien que mal

Ils sont marrants les êtres
 Vous tout comme moi
 Moi tout comme vous
 Et c'est pas du théâtre c'est la vie c'est partout
 Ils sont marrants les êtres
 En entrant chez les autres il y en a qui tombent bien il y en a qui tombent mal
 A celui qui tombe bien on dit
 Vous tombez bien et on lui offre à boire et une chaise où s'asseoir
 A celui qui tombe mal personne ne lui dit rien
 Ils sont marrants les êtres qui tombent chez les uns qui tombent chez les autres ils
 sont marrants les êtres
 Celui qui tombe mal une fois la porte au nez retombe dans l'escalier et l'autre passe
 dessus à grandes enjambées
 Quand il regagne la rue après s'être relevé il passe inaperçu oublié effacé
 La pluie tombe sur lui et tombe aussi la nuit
 Ils sont marrants les êtres
 Ils tombent ils tombent toujours ils tombent comme la nuit et se lèvent comme le
 jour.

Paroles

Composition française

Tout jeune Napoléon était très maigre
et officier d'artillerie
plus tard il devint empereur
alors il prit du ventre et beaucoup de pays
et le jour où il mourut il avait encore
du ventre
mais il était devenu plus petit.

Cortège

Un vieillard en or avec une montre en deuil
 Une reine de peine avec un homme d'Angleterre
 Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer
 Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
 Un serpent à café avec un moulin à lunettes
 Un chasseur de corde avec un danseur de têtes
 Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite
 Un chiard en habit noir avec un gentleman au maillot
 Un compositeur de potence avec un gibier de musique
 Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots
 Un repasseur de Coligny avec un amiral de ciseaux
 Une petite sœur du Bengale avec un tigre de Saint-Vincent-de-Paul
 Un professeur de porcelaine avec un raccommodeur de philosophie
 Un contrôleur de la Table Ronde avec des chevaliers de la Compagnie du Gaz de

Paris

Un canard à Sainte-Hélène avec un Napoléon à l'orange
 Un conservateur de Samothrace avec une Victoire de cimetièrre
 Un remorqueur de famille nombreuse avec un père de haute mer
 Un membre de la prostate avec une hypertrophie de l'Académie française
 Un gros cheval in partibus avec un grand évêque de cirque
 Un contrôleur à la croix de bois avec un petit chanteur d'autobus
 Un chirurgien terrible avec un enfant dentiste
 Et le général des huîtres avec un ouvrier de Jésuites.

Familiale

La mère fait du tricot
Le fils fait la guerre
Elle trouve ça tout naturel la mère
Et le père qu'est-ce qu'il fait le père?
Il fait des affaires
Sa femme fait du tricot
Son fils la guerre
Lui des affaires
Il trouve ça tout naturel le père
Et le fils et le fils
Qu'est-ce qu'il trouve le fils?
Il ne trouve rien absolument rien le fils
Le fils sa mère fait du tricot son père des affaires lui la guerre
Quand il aura fini la guerre
Il fera des affaires avec son père
La guerre continue la mère continue elle tricote
Le père continue il fait des affaires
Le fils est tué il ne continue plus
Le père et la mère vont au cimetière
Ils trouvent ça naturel le père et la mère
La vie continue la vie avec le tricot la guerre les affaires
Les affaires la guerre le tricot la guerre
Les affaires les affaires et les affaires
La vie avec le cimetière...

Histoires et d'autres histoires

En sortant de l'école

En sortant de l'école
nous avons rencontré
un grand chemin de fer
qui nous a emmenés
tout autour de la terre
dans un wagon doré

Tout autour de la terre
nous avons rencontré
la mer qui se promenait
avec tous ses coquillages
ses îles parfumées
et puis ses beaux naufrages
et ses saumons fumés

Au-dessus de la mer
nous avons rencontré
la lune et les étoiles
sur un bateau à voiles
partant pour le Japon
et les trois mousquetaires
des cinq doigts de la main
tournant ma manivelle
d'un petit sous-marin
plongeant au fond des mers
pour chercher des oursins

Revenant sur la terre
nous avons rencontré
sur la voie de chemin de fer
une maison qui fuyait
fuyait tout autour de la Terre
fuyait tout autour de la mer
fuyait devant l'hiver
qui voulait l'attraper

Mais nous sur notre chemin de fer
on s'est mis à rouler
rouler derrière l'hiver
et on l'a écrasé
et la maison s'est arrêtée
et le printemps nous a salués

C'était lui le garde-barrière
et il nous a bien remerciés
et toutes les fleurs de toute la terre
soudain se sont mises à pousser
pousser à tort et à travers
sur la voie du chemin de fer
qui ne voulait plus avancer
de peur de les abîmer

Alors on est revenu à pied
à pied tout autour de la terre
à pied tout autour de la mer
tout autour du soleil
de la lune et des étoiles
A pied à cheval en voiture
et en bateau à voiles.

Quelqu'un

Un homme sort de chez lui
C'est très tôt le matin
C'est un homme qui est triste
Cela se voit sur sa figure
Soudain dans une boîte à ordures
Il voit un vieux Bottin Mondain
Quand on est triste on passe le temps
Et l'homme prend le Bottin
Le secoue un peu et le feuillette machinalement
Les choses sont comme elles sont
Cet homme si triste est triste parce qu'il s'appelle Ducon
Et il feuillette
Et continue à feuilleter
Et il s'arrête
A la page D
Et il regarde la page des D-U Du ..
Et son regard d'homme triste devient plus gai et plus clair
Personne
Vraiment personne ne porte le même nom
Je suis le seul Ducon
Dit-il entre ses dents
Et il jette le livre s'époussette les mains
Et poursuit fièrement son petit bonhomme de chemin.

Henri Michaux (1889–1984)

La poésie d'Henri Michaux est l'une des plus neuves de notre temps. Venu de Namur en Belgique, ce poète n'a cessé de ressentir comme une blessure la présence du monde. Profondément sensible à la condition désarmée de l'homme, il découvre, des sa jeunesse, que la seule arme qui lui reste est le langage, il décide de s'en servir pour se défendre et pour attaquer. De là vient le rôle que joue dans cette œuvre l'humour, mais c'est un humour métaphysique, qui change les conditions mêmes de l'être par l'agressivité du langage qui le nomme Michaux a créé un personnage, qu'il appelle Plume (*Un certain Plume* (1930); *Plume* (1937)) et dont le symbolisme est évident, il ne cesse, un peu à la manière du Chariot de Chaplin, de se heurter au monde de ces chocs naissent des étincelles verbales humoristiques et fascinantes et ainsi la fatalité d'un monde hostile se trouve à la fois « encaissée » et exorcisée par le langage, qui joue à son égard le rôle d'une sorte de boomerang provoqué par le monde dans son heurt avec le poète, le langage finalement se retourne contre son ennemi en le transformant, il n'est donc pas étonnant que le langage se refuse à imiter le monde, mais le rompe plutôt et le désarticule pour le vaincre. Henri Michaux, qui a débuté en 1923, avec *Cas de folie circulaire, les idées philosophiques de « Qui je fus »*, est l'auteur d'une œuvre poétique très abondante, où l'ors retiendra surtout *Qui je fus* (1937), *La Nuit remue* (1931), *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Plume*, précède de *Lointain intérieur* (1937), *Exorcismes* (1943), *Apparitions* (1946), *Meidosems* (1948), *Passages* (1950), *Vents et Poussières* (1962), *Mouvements* (1982)

Textes :

La Nuit remue

Icebergs

L'image du froid et de la glace est un des aspects les plus obsédants du monde hostile. Les Icebergs représentent cette hostilité fatale et familière, la tentation du désespoir et du néant (pour l'auteur, ils évoquent d'augustes Bouddhas gelés). Mais cette familiarité même tend finalement à les exorciser et le poème s'achève sur une note de tendresse pour cette glace rendue inoffensive par sa parente avec les îles et les sources.

Icebergs, sans garde-fou, sans ceinture, où de vieux cormorans abattus et les âmes des matelots morts récemment viennent s'accouder aux nuits enchanteresses de l'hyperboréal.

Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel, enrobes dans la calotte glaciaire de la planète Terre.

Combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid.

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontinentées, Phares scintillants de la Mort sans issue, le cri éperdu du silence dure des siècles

Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des pays bouches, distants, et libres de vermine. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers.

Exorcismes

Alphabet

Tandis que j'étais dans le froid des approches de la mort, je regardai comme pour la dernière fois les êtres, profondément.

Au contact mortel de ce regard de glace, tout ce qui n'était pas essentiel disparut.

Cependant je les fouaillais, voulant retenir d'eux quelque chose que même la Mort ne pût desserrer.

Ils s'amenuisèrent, et se trouvèrent enfin réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel monde*.

Par là, je me soulageai de la peur qu'on ne m'arrachât tout entier à l'univers où j'avais vécu.

Rafferme par cette prise, je le contemplais, vaincu, quand le sang avec la satisfaction, revenant dans mes artérioles et mes veines, lentement je regrimpai le versant ouvert de la vie.

Francis Ponge (1899–1988)

Dès 1943, Ponge avait clairement affirmé sa poétique au titre même du recueil qui le rendit alors célèbre, *Le Parti pris des choses*. Si Mallarmé avait prétendu donner l'initiative aux mots, c'est des choses que Ponge prend le parti, et à elles qu'il réserve l'initiative. Aussi donne-t-il volontiers sa préférence, du point de vue technique, à la forme du poème en prose, et, pour bien l'affirmer, il fabriquera le néologisme *Proèmes*, qui servira

de titre à un recueil de 1948 le mot résulte de la contamination de prose et de poème. C'est qu'il s'agit bien en effet de constituer le poème par la mise en jeu de procédés objectifs d'enregistrement qui, d'ordinaire relèvent de la prose mais la poésie n'en est pas moins présente, qui, en poussant l'objectivité du langage jusqu'à ses extrêmes limites, dégage de l'objet toute sa charge poétique de mystère ou d'insolite. Œuvre poétique : *Le Parti pris des choses* (1942) ; *La Rage de l'expression* (1952) ; *Le Grand recueil* (1961) ; *Le Savon* (1967).

Textes :

La Rage de l'expression

L'CEILLET, — A bout de tige se déboutonne hors d'une olive souple de feuilles un jabot merveilleux de satin froid avec des creux d'ombre de neige viride ou siège encore un peu de chlorophylle, et dont le parfum provoque à l'intérieur du nez un plaisir juste au bord de l'éternuement.

Le Parti pris des choses

LA PLUIE. — La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères. A peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur Ses accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes.

René Char (1907–1988)

Désormais classique — son entrée dans la Bibliothèque de la Pléiade en est le signe —, l'œuvre, haute, fraternelle, de René Char rayonnait depuis longtemps d'une illuminant obscurité: « J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi. » La fascination qu'elle exerce semble naître d'une ouverture et d'un resserrement, de l'union paradoxale d'une parole chaleureuse et d'une écriture elliptique. Mots de grand vent, mais tirés d'une mine souterraine.

S'impose d'abord l'irréfutable présence du poète: à la pointe du pessimisme lucide, sa parole élargit l'espace, redresse l'homme, d'autant plus souverain qu'il s'expose, vulnérable. Grand style d'une vie « requalifiée », d'un marcheur « noble naturellement et délié autant qu'il se peut ». Si « toute respiration propose un règne », la vigueur du souffle, l'ampleur de la foulée s'appuient sur le sol d'une écriture dense, d'une nuit nourricière, où les mots pèsent le poids d'une forte expérience terrestre, éclairent en gardant une réserve de sens. Vigoureusement affirmative et personnelle, cette poésie ne se croit pas tenue pour autant d'effacer ses « ascendants »: les présocratiques et Nietzsche lui montrent que pensée et poésie peuvent être consubstantielles; Rimbaud, que la poésie n'atteint la vérité que dans le bond, l'accélération, l'en-avant; le romantisme allemand, que la parole se qualifie dans une relation à l'inconnu qui ne le réduit pas à du connu.

Dans sa préface à l'édition allemande des *Poésies* de Char, parue en 1959, Albert Camus écrit : « Je tiens René Char pour notre plus grand poète vivant et *Fureur et mystère* pour ce que la poésie française nous a donné de plus surprenant depuis *Les Illuminations* et *Alcools* [...] La nouveauté de Char est éclatante, en effet. Il est sans doute passé par le surréalisme, mais il s'y est prêté plutôt que donné, le temps d'apercevoir que son pas était mieux assuré quand il marchait seul. Dès la parution de *Seuls demeurent*, une poignée de poèmes suffirent en tout cas à faire lever sur notre poésie un vent libre et vierge. Après tant d'années où nos poètes, voués d'abord à la fabrication de « bibelots d'inanité », n'avaient lâché le luth que pour emboucher le clairon, la poésie devenait bûcher salubre. [...] L'homme et l'artiste, qui marchent du même pas, se sont trempés hier dans la lutte contre le totalitarisme hitlérien, aujourd'hui dans la dénonciation des nihilismes contraires et complices qui déchirent notre monde [...] Poète de la révolte et de la liberté, il n'a jamais accepté la complaisance, ni confondu, selon son expression, la révolte avec l'humeur [...] Sans l'avoir voulu, et seulement pour n'avoir rien refusé de son temps, Char fait plus alors que nous exprimer: il est aussi le poète de nos lendemains. Il rassemble, quoique solitaire, et à l'admiration qu'il suscite se mêle cette grande chaleur fraternelle où les hommes portent leurs meilleurs fruits. Soyons-en sûrs, c'est à des œuvres comme celle-ci que nous pourrions désormais demander recours et clairvoyance. »

Œuvre poétique : *Arsenal* (1929) ; *Ralentir Travaux* (1930) en collaboration avec André Breton et Paul Éluard ; *Seuls demeurent* (1945), *Fureur et Mystère* (1948), *Le Soleil des eaux* (1949) ; *Lettera Amorosa* (1952), *La Parole en archipel* (1952–1960, 1962), *Le Nu perdu* (1971) ; *Éloge d'une soupçonnée* (1988).

Commune présence

Pyrénées

Montagne des grands abusés,
Au sommet de vos tours fiévreuses
Faiblit la dernière clarté.
Rien que le vide et l'avalanche,
La détresse et le regret!
Tous ces troubadours mal-aimés
Ont vu blanchir dans un été
Leur doux royaume pessimiste.
Ah! la neige est inexorable
Qui aime qu'on souffre à ses pieds,
Qui veut que l'on meure glacé
Quand on a vécu dans les sables.

Fureur et mystère

Allégeance

ans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé.
Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste
l'aima?

Il cherche son pareil dans le vœu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité.
Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. A son insu, ma solitude est son
trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse.

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divi-
sé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste
l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas?

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!

Tes dix-huit ans réfractaires à l'amitié, à la malveillance, à la sottise des poètes de Paris ainsi qu'au ronronnement d'abeille stérile de ta famille ardennaise un peu folle, tu as bien fait de les éparpiller aux vents du large, de les jeter sous le couteau de leur précoce guillotine. Tu as eu raison d'abandonner le boulevard des paresseux, les estaminets des pisse-lyres, pour l'enfer des bêtes, pour le commerce des rusés et le bonjour des simples.

Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain. Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies.

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi.

Seuls demeurent

La liberté

Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien signifier l'issue de l'aube que le bougeoir du crépuscule.

Elle passa les grèves machinales;

Elle passa les cimes éventrées.

Prenaient fin la renonciation à visage de lâche, la sainteté du mensonge, l'alcool du bourreau.

Son verbe ne fut pas un aveugle bélier mais la toile où s'inscrivit mon souffle.

D'un pas à ne se mal guider que derrière l'absence, elle est venue, cygne sur la bles-sure par cette ligne blanche.