



HAL
open science

**Mouvement et musique, partance et partition dans les
oeuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel
Maulpoix**
Claire Habig

► **To cite this version:**

Claire Habig. Mouvement et musique, partance et partition dans les oeuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Littératures. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC012 . tel-01586228

HAL Id: tel-01586228

<https://theses.hal.science/tel-01586228v1>

Submitted on 12 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE DOCTORALE 520 HUMANITÉS

EA 1337 Configurations littéraires

THÈSE présentée par :

Claire HABIG

soutenue le : **14 juin 2016**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Littérature française**

**MOUVEMENT ET MUSIQUE, *PARTANCE*
ET *PARTITION* DANS LES ŒUVRES DE
JACQUES RÉDA, GUY GOFFETTE ET
JEAN-MICHEL MAULPOIX**

THÈSE dirigée par :

Mme FINCK Michèle

Professeur, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme DUPOUY Christine

M. COLLOT Michel

Professeur, université de Tours

Professeur émérite, université Sorbonne Nouvelle – Paris III

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. WERLY Patrick

Maître de conférences habilité à diriger des recherches, université de Strasbourg

Mouvement et musique, *partance* et
partition dans les œuvres de Jacques
Réda, Guy Goffette et Jean-Michel
Maulpoix

Thèse présentée par Claire HABIG sous la direction de Mme Michèle
Finck, Professeur à l'Université de Strasbourg.

Juin 2016.

Sommaire

REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	9
PREAMBULE MOUVEMENT ET MUSIQUE DANS LES ŒUVRES DE BAUDELAIRE, MALLARME, VERLAINE ET RIMBAUD	39
PREMIERE PARTIE LE MOUVEMENT	93
CHAPITRE 1 : LES ITINERAIRES	97
CHAPITRE 2 : LA DESORIENTATION	147
CHAPITRE 3 : LA <i>PARTANCE</i>	209
DEUXIEME PARTIE LA MUSIQUE	245
CHAPITRE 1 : ADMIRATION	249
CHAPITRE 2 : COMPOSITION	281
CHAPITRE 3 : TRANSPOSITION	319
TROISIEME PARTIE MISE EN MOUVEMENT DE LA LANGUE PAR LA MUSIQUE	369
CHAPITRE 1 : MOUVEMENT DE LA MUSIQUE <i>VERSUS</i> MOUVEMENT DE LA LANGUE	373
CHAPITRE 2 : <i>PARTITION</i> DE LA <i>PARTANCE</i>	407
CHAPITRE 3 : LA LANGUE MUSICALE COMME MOYEN DE TRANSPORT : VERS UNE FORME DE DANSE	445
CONCLUSION	489
ANNEXES	503
INDEX DES AUTEURS	517
BIBLIOGRAPHIE	523
TABLE DES MATIERES	545

Remerciements

Voilà que s'achève la quatrième année d'une aventure riche et intense, souvent enthousiasmante, parfois un peu plus aride. Je voudrais remercier ici celles et ceux qui m'ont entourée pendant ces longs mois de travail solitaire. Ils ont su apaiser mes doutes et partager mes petites victoires, et leur soutien m'a été extrêmement précieux.

Il me faut tout d'abord exprimer ma gratitude à Michèle Finck, ma directrice de thèse, qui m'a guidée tout en me laissant toujours libre d'explorer les pistes que je flairais. Très à l'écoute, elle a su par son incomparable bienveillance laisser germer les idées souvent tâtonnantes que je lui présentais, confiante en mes capacités à mener à bien un projet que je découvrais vite tentaculaire. Ses conseils judicieux m'ont permis de m'engager à mon tour dans les rapports si fructueux entre les arts, et ses remarquables travaux m'ont servi de garde-fou dans la périlleuse étude que j'entreprenais sans trop savoir encore où elle allait guider mes pas.

Un grand merci aussi aux membres de mon jury qui ont accepté la lourde tâche d'évaluer mon travail en cette période estivale que je suis très chargée. C'est un plaisir et un honneur pour moi que de bénéficier de lecteurs aussi diligents dont les recherches ont accompagné mes propres réflexions.

Je pense aussi bien sûr à Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix qui ont été d'une gentillesse sans commune mesure. Qu'ils soient remerciés pour le temps qu'ils m'ont accordé, pour les rencontres si intéressantes, pour les lettres, livres et manuscrits qu'ils m'ont confiés, pour leurs encouragements, leur écoute attentive et leur bonté. Je suis ravie d'avoir découvert des hommes aussi profonds que leurs œuvres le laissaient présager.

Il y eut aussi la présence de professeurs qui ont accompagné ma route : ceux qui, comme Aline Baldensperger, ont nourri mon amour pour la littérature, tous ceux – nombreux – qui m'ont aidée à réussir les concours et que je côtoie toujours avec beaucoup de plaisir aux

détours des couloirs de l'université, à la bibliothèque ou lors de conférences, sans oublier Madame Guion et Monsieur Ducrey qui m'ont généreusement invitée à participer à des journées doctorales, Thierry Grenier dont l'enthousiasme à la lecture du manuscrit a été si rassurant, et Anne-Laurence Boeglin qui a été une tutrice hors pair lors de mon stage en lycée. Cette année de pause forcée dans l'avancement de la thèse aurait pu être une corvée ; cela a été tout le contraire. J'ai beaucoup appris, et j'aime à croire que loin d'avoir ralenti la réflexion, elle lui a permis de se développer souterrainement, en faisant mûrir d'autres qualités au contact des élèves, public exigeant mais ô combien formateur. J'ai la certitude que la recherche ne doit pas se faire de manière désincarnée, coupée de ceux auxquels elle s'adresse. Je suis à ce titre reconnaissante à Florence Trocmé d'avoir été la première à publier un de mes textes sur son site *Poezibao*, me donnant ainsi l'occasion de partager mon travail.

Mille mercis à mes relecteurs, amis et proches qui se sont frottés de si bonne grâce au travail ingrat de la relecture. J'embrasse de tout cœur Valérie et Jean-Marc qui ont si gentiment et si spontanément proposé leur aide, Anne-Laurence qui a sacrifié une partie de ses jours de vacances pour moi, Marion, Elsa et Laurent qui ont fait de même et que j'espère bien revoir à l'occasion d'une marche en montagne, Stéphane qui a traversé le fossé des disciplines, mes parents et mes petites sœurs, Pauline et Hélène, qui se sont pliés avec la meilleure volonté du monde à la lecture de la thèse, alors qu'ils en avaient sans doute les oreilles rebattues !

Je ne peux ici citer les noms de tous ceux et celles dont la présence a embelli mes journées, et je voudrais remercier infiniment mes amis et ma famille. Les premiers pour les sorties, les rires, l'insouciance, les séances de sport (je pense particulièrement à Ranine et à Vincent : à quand les mille abdos ?). Ils participent à la réalisation du fameux adage : « un esprit sain dans un corps sain ». Tiphaine, Annette, Laure, Élise et Pierre, Marion et Nicolas, Elsa et Laurent – avec une mention spéciale pour Isadora qui m'accompagne depuis l'hypokhâgne – mais aussi tous les compères de maths que j'apprécie de plus en plus, qui ont eu la gentillesse d'accueillir une « intruse » venant de la fac de lettres et que je ne me risquerai pas à nommer individuellement de peur d'en oublier un ; la seconde pour sa présence aimante, son soutien et son accueil toujours chaleureux. Je pense particulièrement à mes grands-pères et à mon oncle qui sont décédés pendant mes études. J'aimerais avoir fait en sorte qu'ils soient fiers. Un immense merci à tout ce clan tant aimé !

Je tiens enfin et surtout à remercier mon fiancé, Florian. Première victime des soirs de mauvaise humeur quand tout un raisonnement semblait s'effondrer après des heures de réflexion, mais aussi premier témoin de ma joie quand se présentait enfin l'idée tant attendue. J'ignore où tu as trouvé les trésors de patience et d'amour pour te montrer toujours d'humeur égale. Merci d'avoir été toujours là pour me soutenir, m'aider, me rassurer. Merci d'avoir été si compréhensif et si patient. Merci d'avoir été le premier public de mes communications et le premier lecteur de mes recherches. Merci de partager ta vie avec moi. Je t'aime.

Introduction

Ces premières lignes dérogent à la coutume universitaire du « nous ». Mais dans cet espace liminaire qu'elles constituent, seuil entre une expérience de lecture aussi intime qu'intense et le travail scientifique qu'elles introduisent, comment présenter le choix du sujet autrement que par le « je » ? Sans trop savoir encore où l'on s'aventure, ni combien de temps durera un cheminement que n'épargnent ni les errances ni les fourvoiements, on s'engage pourtant corps et âme dans la thèse, tant le pressentiment initial est puissant. Qu'il me soit donc permis de dire en mon nom propre l'émerveillement et l'étonnement qui sont à l'origine de ma recherche.

La voix de Verlaine, découverte il y a maintenant bien longtemps à travers la célèbre « Chanson d'automne »¹, m'a toujours touchée et s'il n'y avait déjà pléthore de travaux consacrés à sa poésie, nul doute que j'aurais essayé d'apporter modestement ma pierre à l'édifice imposant des lectures qui en ont été faites. Mais la quantité autant que la qualité de ces études m'effrayait et me *pesait*, et je préférais m'aventurer sur des chemins peu empruntés et faire mes armes loin des sentiers battus. « Trouver du *nouveau* »² était une expérience enthousiasmante, même si le fait de n'avoir que peu de guides ou de garde-fous constituait un danger considérable dont j'ai immédiatement mesuré l'ampleur. Quelle belle découverte alors que celle de Guy Goffette ! Je retrouvais quelque chose de la voix de Verlaine, tout en explorant un espace presque vierge, celui d'une poésie on ne peut plus contemporaine où nulle voie n'était encore tracée. J'ai tout de suite été frappée par la parenté avec le poète du XIX^{ème} siècle, et cette proximité des voix se retrouve d'ailleurs dans la proximité géographique. Né en 1947 en Lorraine belge, Guy Goffette a grandi non loin des Ardennes de Verlaine, dont il a tardivement découvert l'œuvre. Il reconnaît cette filiation et a consacré deux textes en prose à son aîné, se rangeant aussi à ses côtés dans la « Défense de Verlaine »³, poème qu'il glisse dans les poches du *Manteau de fortune*. Mais s'il est indéniable qu'une ressemblance entre les deux poètes existe – manifeste dans ce texte qui reprend les procédés d'écriture du poète maudit – il n'en demeure pas moins que leurs deux voix sont parfaitement reconnaissables. Malgré de profondes affinités, la musicalité de leurs poèmes n'est pas la même. Ce constat rapidement établi dès les premières lectures m'a amenée à m'interroger sur la particularité de l'œuvre de ce poète des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Comment se fait-il qu'au sein même de la filiation une

¹ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 72.

² Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975, p. 134.

³ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, Paris, Gallimard, 2001, p. 67.

différence si forte soit si vite perceptible⁴ ? Pourquoi ces deux écritures extrêmement musicales ne *sonnent-elles* pas de la même manière ? Y a-t-il quelque chose à creuser du côté du *blues*, musique de prédilection de Guy Goffette ? Sans le savoir encore, la première piste de la thèse était lancée, et la réflexion succédant à la pure émotion, nous troquons le « je » contre le « nous ».

En approfondissant nos lectures dans le but d'élucider ces questions, une autre caractéristique a retenu notre attention : la manière très particulière et déconcertante dont Guy Goffette envisage le départ. La soif d'un autre lieu habite son œuvre tout entière et fait peut-être écho à sa biographie. Il a grandi à Jamoigne, village blotti au creux de collines frontalières⁵, et nul doute que la proximité de l'ailleurs n'ait favorisé chez lui le désir de partir qui l'habitait déjà enfant, lorsque les plus beaux voyages étaient ceux de l'imagination : « J'avais dix ans et / plus de voyages dans mes poches que les grands navigateurs »⁶. Longtemps instituteur, Guy Goffette crée en 1980 *Triangle*, une revue de poésie, puis les cahiers de *L'Apprentypographe* qui lui permettent de faire revivre une vieille presse installée au fond de sa cave⁷. Mais il va bientôt « taquiner la frontière »⁸ au cours de ses nombreux voyages – Yougoslavie, Québec, Roumanie, entre autres – « insatisfait toujours, quoi qu'il arrive, traînant dans sa langue un pays d'exil, un paradis d'échos »⁹, parce que la terre promise et rêvée se dérobe sans cesse. Le seul moyen de la trouver semble alors être la poésie, puisque « c'est à l'intérieur du vers toujours que le passage de la ligne se fera »¹⁰. Guy Goffette a publié une vingtaine de livres et le prix Goncourt de la poésie, obtenu en 2010, couronne l'ensemble de son œuvre. Libraire un temps, il travaille désormais pour les éditions Gallimard, tout en publiant régulièrement de nouveaux recueils centrés autour du mouvement, comme l'indique un de ses premiers livres, *Nomadie*, paru en 1979. Le poète y décrit le besoin de partir et de quitter « la maison d'exil »¹¹, tout en exprimant à quel point le départ est difficile et l'enlèvement profond. Presque trente ans plus tard, *L'Adieu aux lisières*¹² (2007) traduit le même désir de franchissement et de dépassement des frontières, de tout ce qui retient et confine

⁴ Nous avons tenté de répondre à cette question dans notre mémoire de master : *De la détresse d'Icare à l'allégresse de l'oiseau, Guy Goffette ou l'humble chant d'un passant héritier de Verlaine*, soutenu le 16 juin 2010 à l'Université de Strasbourg, sous la direction de Michèle Finck.

⁵ Jamoigne est un village situé dans le sud de la Belgique, tout près de la frontière française et à quelques dizaines de kilomètres seulement du Luxembourg.

⁶ Guy Goffette, « Ô caravelles », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 13.

⁷ Guy Goffette, « Dits de l'apprentypographe », *Nomadie*, in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, Paris, Gallimard, 2003, p. 75-87.

⁸ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 141.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

¹¹ Guy Goffette, « La maison d'exil », *Nomadie*, in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, *op. cit.*, p. 13-28.

¹² Guy Goffette, *L'Adieu aux lisières*, Paris, Gallimard, 2007.

alors que *Partance*¹³ donnait dès 1995 les clefs d'un départ réussi et inattendu, puisque le poète y découvrait que « les vrais voyages sont immobiles »¹⁴. Tous les autres ouvrages laissent affleurer la soif d'ailleurs par la récurrence de termes liés au départ ou par la manifestation du désir d'une destination apparemment toujours hors de portée : *La Vie promise*¹⁵.

Ayant fait ce constat, il nous a semblé intéressant de réfléchir à l'existence de ressemblances avec d'autres œuvres et c'est très naturellement que celles de Jacques Réda et de Jean-Michel Maulpoix se sont offertes à notre exploration, un dialogue étant instauré entre ces trois poètes à l'intérieur même des textes de Guy Goffette. La légitimité de ce corpus entièrement neuf provient en partie des échanges que révèlent biographies et bibliographies. En effet, les trois poètes se connaissent et analysent respectivement et réciproquement leurs productions. Celle de Guy Goffette entre en résonance avec celle de Jacques Réda qui nourrit ses textes et à qui il en dédie plusieurs, comme *Verlaine d'ardoise et de pluie*¹⁶ par exemple, ou « La lecture à Metz »¹⁷, dans *L'Éloge pour une cuisine de province*. Il affirme d'ailleurs¹⁸ que l'idée de ce recueil est née du poème « Les Vivants »¹⁹ de cet auteur, qu'il récite volontiers par cœur²⁰. La première épigraphe de *L'Adieu aux lisières*²¹ lui est aussi empruntée et Jacques Réda rédige quant à lui un poème à son « ami GOFFETTE » à l'occasion de sa venue à Strasbourg²², faisant dialoguer les deux œuvres. Il a également été chargé de la préface de la réédition de trois ouvrages de son ami réunis dans la collection *Poésie*/Gallimard, et il s'acquitte de sa tâche en proposant un « avant-propoème » mettant justement en évidence l'importance du mouvement, puisqu'il est intitulé « Un kilomètre à pied avec Guy Goffette »²³. L'œuvre de Jacques Réda est aussi source de réflexion pour Jean-Michel Maulpoix et fait l'objet d'un

¹³ Guy Goffette, *Partance*, Charleville-Mézières, L'Étoile des limites, 1995.

¹⁴ Guy Goffette, *Partance et autres lieux* suivi de *Nema problema*, Paris, Gallimard, 2000, quatrième de couverture.

¹⁵ Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, Paris, Gallimard, 2000.

¹⁶ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *op. cit.*

¹⁷ Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸ À l'occasion des Bibliothèques Idéales de septembre 2013 à Strasbourg où nous l'avons rencontré. L'étude des œuvres de poètes contemporains présente l'immense avantage de pouvoir rencontrer les auteurs, et nous tenons compte dans ce travail des échanges verbaux et épistolaires que nous avons pu avoir avec chacun d'entre eux. Qu'ils soient tous trois remerciés pour leur bienveillante disponibilité.

¹⁹ Jacques Réda, *Amen* in *Amen, Récitatif, La tourne*, Paris, Gallimard, 1988, p. 12.

²⁰ À l'occasion des Bibliothèques Idéales de septembre 2013 à Strasbourg.

²¹ Jacques Réda, « Couvre-feu », *Récitatif* in *Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 97 : « Tel qui dormait près de son cœur entend battre par les fourrés le pas du matin qui s'approche », cité par Guy Goffette, *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 11.

²² Jacques Réda, « Ô Poètes, cessez de braire... », in Sébastien Le Benoist, *Guy Goffette ou l'appel des lisières*, dossier réalisé pour le compte des librairies du groupement Initiales, coordination Sébastien Le Benoist et Sophie Garayoa, 2008, disponible en ligne à l'adresse suivante, p. 5 (site consulté le 24/02/2016) : <http://www.initiales.org/Guy-Goffette>

²³ Jacques Réda, Préface à *Un manteau de fortune* suivi de *L'Adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, Paris, Poésie/Gallimard, 2014, p. 7.

ouvrage critique intitulé *Jacques Réda*²⁴. Il lui consacre également plusieurs passages de ses textes théoriques sur le lyrisme²⁵, de même qu'à Guy Goffette²⁶ qui bénéficie d'un article sur son site internet : « La vraie vie est-elle absente ? »²⁷. Il raconte dans *Domaine public* leur rencontre autour d'un même goût pour Verlaine, qu'il voit à son tour comme un être de mouvement, « en exil ou en exode », « passant peu considérable »²⁸. Citant deux vers de son « ami Guy », il met en évidence leurs points communs parmi lesquels figure « la manie des voyages »²⁹. Guy Goffette réserve quant à lui un passage de *La Mémoire du cœur*³⁰ à *L'Écrivain imaginaire*³¹, disant son admiration pour « la prose de poète » de Jean-Michel Maulpoix qui « retrace l'errance »³², lui offre le poème « Nuit »³³ et publie d'ailleurs son ami dans la revue *Triangle*, remerciant ainsi celui qui lui avait ouvert la porte de la collection « Recueil », comme Jacques Réda lui avait ouvert celle de *La Nouvelle Revue française*. Les relations d'amitié entre les trois poètes ainsi que l'intérêt constant qu'ils manifestent pour leurs œuvres respectives ont conduit à l'élaboration de ce corpus, dont la légitimité se trouve renforcée par leur conception déroutante du déplacement.

Auteur d'une production variée qui regroupe vers, prose, critique littéraire et musicale puisqu'il est spécialiste de jazz, Jacques Réda est né à Lunéville en 1929. Il participe à différentes revues avant de succéder à Georges Lambrichs et de diriger la *Nouvelle Revue française* de 1987 à 1995. Après avoir exercé différents métiers, il travaille, comme Guy Goffette, pour les éditions Gallimard. Son œuvre vaste et protéiforme reçoit le prix Goncourt de la poésie en 1999 et trouve une unité grâce à la préoccupation constante pour le mouvement. Connu pour ses déambulations parisiennes et ses promenades en banlieue, Jacques Réda se déplace essentiellement à pied ou à solex, moyens de transport qui lui permettent de profiter du paysage. Si les lieux sont au centre de ses textes, les mouvements de départ et de retour nous semblent tout aussi importants. En effet, une tension s'instaure entre partir et revenir, deux verbes essentiels et complexes dans son œuvre. Certains titres manifestent sans équivoque le

²⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, 1986. La première partie, rédigée par Jean-Michel Maulpoix, s'intitule *Jacques Réda, le désastre et la merveille*, la seconde rassemble des textes de Jacques Réda.

²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Errances de Jacques Réda », *Pour un lyrisme critique*, Paris, Corti, 2009, p. 191-202.

²⁶ *Ibid.*, « Guy Goffette, ou la vie commune », p. 221-225. Jacques Réda et Guy Goffette sont aussi mentionnés tous deux par Jean-Michel Maulpoix p. 89.

²⁷ Jean-Michel Maulpoix, article disponible à l'adresse suivante (consulté le 15/12/2014) :

<http://www.maulpoix.net/goffette.html>

²⁸ Jean-Michel Maulpoix, Préface in *Paul Verlaine, Poésies 1866-1874*, Paris, La Différence, 1993, p. 7.

²⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, Paris, Mercure de France 1998, p. 73, pour cette citation et la précédente.

³⁰ Guy Goffette, *La Mémoire du cœur, chroniques littéraires 1987-2012*, Paris, Gallimard, 2013.

³¹ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, Paris, Mercure de France, 1994.

³² Guy Goffette, *La Mémoire du cœur, chroniques littéraires 1987-2012, op. cit.*, p. 242.

³³ Guy Goffette, *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie, op. cit.*, p. 63.

désir de départ du poète – pensons à la triade *Aller aux mirabelles*, *Aller à Élisabethville* et *Aller au diable*³⁴ – mais le problème du retour est aussi très clairement énoncé dans *Le Vingtième me fatigue*, où le poète, mentionnant ses promenades au sein de l'arrondissement, écrit : « Mais il faudra que j'en revienne et c'est ce qui me retient de partir, puisqu'en rentrant je ne retrouverai que mon envie de m'en aller encore »³⁵. Pourtant, dans le titre *Retour au calme*, on a l'impression que le mouvement opposé au départ est positif, voire salvateur. Fort de son expérience, le poète compile par ailleurs toute une liste de conseils dans *Recommandations aux promeneurs*, et il est significatif de voir que la même section propose une aide pour le départ et pour le retour, comme si ni l'un ni l'autre n'étaient évidents : « savoir partir (et puis rentrer) »³⁶. Remarquons aussi que le poète va jusqu'à s'intéresser à la mobilité des atomes dans des recueils de poèmes consacrés à la physique³⁷ : c'est dire l'étendue de son intérêt pour le mouvement.

La figure du promeneur, fréquente chez Jacques Réda, apparaît aussi chez Jean-Michel Maulpoix. Né en 1952 à Montbéliard, il est à la fois écrivain et universitaire et il est particulièrement connu pour sa réflexion sur le lyrisme critique, notion à laquelle il consacre par exemple *Pour un lyrisme critique*³⁸. Grand voyageur, il enseigne actuellement à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III et dirige la revue *Le Nouveau Recueil*. Il est lauréat du prix Virgile qui lui est décerné en juin 2015. Les premières lignes de *Pas sur la neige* esquissent la silhouette d'un homme « qui marche sur la neige »³⁹ et dont les « pas lents, un peu lourds, [...] se rapprochent ou [...] s'éloignent »⁴⁰. Il est impossible d'identifier ce déplacement comme départ ou comme retour, et *L'Instinct de ciel* présentait déjà une difficulté quant à la définition de ces termes : « Jamais véritablement revenu de là où il n'est pas allé, de là vers où il n'a fait que partir, jamais revenu de ces lieux que l'on n'atteint pas »⁴¹. On découvre petit à petit que les déplacements physiques consignés dans *Chutes de pluie fine*⁴², né d'un voyage en

³⁴ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, Paris, Gallimard, 1991, *Aller à Élisabethville*, Paris, Gallimard, 1993, *Aller au diable*, Paris, Gallimard, 2002.

³⁵ Jacques Réda, *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement de Paris*, Genève, La Dogana, 2004, p. 12.

³⁶ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, 1988, p. 31.

³⁷ Jacques Réda, *La Physique amusante*, Paris, Gallimard, 2009, *Lettre au physicien*, (*La Physique amusante II*), Paris, Gallimard, 2012, *La Nébuleuse du songe* suivi de *Voies de contournement* (*La Physique amusante III*), Paris, Gallimard, 2014.

³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, Corti, 2009.

³⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel*, in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, Paris, Gallimard, 2005, p. 159.

⁴² Jean-Michel Maulpoix, *Chutes de pluie fine*, Paris, Mercure de France, 2002.

Chine, ou dans la section « Journal de voyage » de *Domaine public*⁴³ sont inséparables d'un cheminement intérieur assimilable à la quête d'un lieu idéal. Le déplacement binaire est un trait quasi définitionnel de la vie pour le poète qui se présente en « créature d'aéroport »⁴⁴, « les poches pleines de tickets d'envol »⁴⁵ : « Des pas, des en-allées et des retours font les mouvements d'une vie »⁴⁶. Pourtant, la conception qu'il propose du vers comme « en-allée » et de la rime comme « retour »⁴⁷, mise en parallèle avec l'absence de rimes dans son œuvre poétique, nous amène à nous interroger sur le statut ambigu du retour. Longtemps discrètement occulté au profit du départ, on a l'impression que le fait de passer sous silence son caractère inévitable permet au départ de durer. Mais le dernier livre du poète le place de manière fracassante sur le devant de la scène, faisant précisément de ce mouvement insatisfaisant le cœur de l'écriture. *Le Voyageur à son retour*⁴⁸, double du poète, avoue être parti uniquement pour rentrer : « Ces départs, après tout, n'ont pour objet que le retour »⁴⁹. Une tension est donc bien présente entre ces déplacements contradictoires, et les liens relationnels qui rapprochent les trois poètes doublent manifestement une même soif de déplacement et une même difficulté à déterminer clairement départ et retour, ce qui a parfois été relevé dans les ouvrages critiques.

Rares sont les analyses de grande ampleur qui ont été menées⁵⁰ concernant l'œuvre de Guy Goffette. Les études consistent essentiellement en des articles, rassemblés par exemple dans le numéro *Littératures*⁵¹ paru aux Presses Universitaires du Mirail sous la direction de Jean-Pierre Zubiante en 2007. Malgré leur brièveté, ces textes cernent avec beaucoup de justesse des enjeux importants de son écriture. Anne Gourio relève la présence d'un « instinct de ciel » extrêmement violent qui s'inscrit dans le schéma complexe du mouvement contradictoire partir/ne pas partir⁵² et Jean-Pierre Zubiante s'intéresse aux retours qui envahissent la langue, mettant en évidence les multiples figures de répétition qui font revenir

⁴³ Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, op. cit.

⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Testament du voyageur*, disponible à l'adresse suivante (site consulté le 15/12/2014) : <http://www.maulpoix.net/Testament.html>

⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Le goût du jour », *Domaine public*, op. cit., p. 20.

⁴⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Lumières naturelles », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 102.

⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, Corti, 2002, p. 24.

⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, Paris, Le Passeur Éditeur, 2016.

⁴⁹ *Ibid.*, « Prologue », p. 15.

⁵⁰ On signale néanmoins l'existence de la thèse de Sandrine Zimbris, consacrée à Guy Goffette et Philippe Jaccottet, *La poésie et l'intimité ou L'identité et l'être au monde*, soutenue en 2010 à Limoges et disponible en ligne à l'adresse suivante (consultée le 30/11/2014) : <http://epublications.unilim.fr/theses/2010/zimbris-sandrine/zimbris-sandrine.pdf>

⁵¹ Sous la direction de Jean-Pierre Zubiante, *Littératures, Guy Goffette*, Autour des *Romances sans paroles*, 57/2007, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

⁵² Anne Gourio, « Carré de ciel », in *Littératures, Guy Goffette*, Autour des *Romances sans paroles*, op. cit., p. 9-30.

les sons, les mots et les thèmes⁵³. Notons aussi la parution d'une revue lancée par le groupement de librairies *Initiales* à l'initiative de Sébastien Le Benoist, qui rassemble entre autres des textes de Jacques Réda et de Jean-Michel Maulpoix, ainsi que des inédits de Guy Goffette. Les productions sont centrées autour des notions d'expression lyrique et de frontière, et le titre, *Guy Goffette ou l'appel des lisières*⁵⁴ met l'accent sur une thématique centrale de l'œuvre. La revue *Europe* lui a par ailleurs consacré quelques notes de lecture, au sujet d'*Un Manteau de fortune*⁵⁵ et de *L'Autre Verlaine*⁵⁶. En ce qui concerne les études un peu plus longues, Jacqueline Michel propose un travail sur « la vie promise » dans lequel elle analyse la contradiction entre pesanteur et légèreté⁵⁷. Elle remarque que partagé entre un « ici » pesant et le désir de s'en extirper, le poète devient un être « en partance ». Enfin, Yves Leclair a rédigé une très belle biographie, *Guy Goffette sans légende*, alimentée par des entretiens avec le poète et scandée par le rythme de ses publications. Il souligne à de nombreuses reprises l'importance du départ pour l'écrivain, rappelant ses fugues enfantines et son origine frontalière, creuset d'une poésie qui obéit « au chant des sirènes du voyage, à l'appel de la route »⁵⁸. En une formule, il saisit une caractéristique essentielle de l'œuvre : « le poème de Goffette est claustrophobe »⁵⁹. La grande contemporanéité de l'œuvre explique le regrettable manque d'ouvrages critiques. Mais les travaux existants tendent à relever plutôt massivement la question du départ, s'interrogeant sur « la vie promise » ou « l'instinct de ciel » qui poussent le poète à quitter un lieu pour tenter de rejoindre ce qui s'apparente à un idéal.

Les études consacrées à l'œuvre de Jacques Réda sont bien plus nombreuses et plus approfondies. Marie Joqueviel-Bourjea propose une analyse des lieux dans *Jacques Réda, la dépossession heureuse : habiter quand même*⁶⁰. Elle structure son travail en deux parties, l'une consacrée au séjour et divisée en chapitres s'intéressant notamment au fait d'« être là », d'« être jeté » et de « descendre » et inscrivant le séjour dans l'espace dessiné par les quatre mots *là, où, entre, ici*, l'autre dévolue aux quatre villes qui ont marqué le poète et qui façonnent son écriture. Le mouvement est envisagé dans toute sa complexité puisque le poète

⁵³ Jean-Pierre Zubiante, « Guy Goffette en poésie : des retours en tous sens » in *Littératures, Guy Goffette*, Autour des *Romances sans paroles*, op. cit., p. 55-86.

⁵⁴ Sébastien Le Benoist, *Guy Goffette ou l'appel des lisières*, op. cit.

⁵⁵ Karim Haouadeg, « Un Manteau de fortune », Notes de lecture *Europe*, Claude Simon, n°1033, mai 2015.

⁵⁶ Max Alhau, « Guy GOFFETTE : L'autre Verlaine », Notes de lecture *Europe*, Georg Büchner, n°952-953, août-septembre 2008.

⁵⁷ Jacqueline Michel, *Une Difficile simplicité Lionel Ray - Guy Goffette - Paul de Roux*, Paris, Caractères, 2004, p. 43-65 : « Guy Goffette La Vie promise ou "comment prendre congé de l'épaisseur" ? ».

⁵⁸ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2012, p. 17.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, Paris, L'Harmattan, 2006.

est perçu à la fois comme sa victime et comme son moteur, et puisque l'aller se transforme parfois en retour, qu'il soit « effectif ou mnémonique »⁶¹. Il n'en demeure pas moins que ce sont les lieux qui retiennent l'attention, les mouvements n'étant traités que subsidiairement. Il en va de même dans l'ouvrage que Pascale Rougé consacre *Aux frontières*⁶² chez Jacques Réda. Elle s'interroge sur les lieux géographiques et sur les lieux de la langue, fait la distinction entre frontière et zone frontalière, soulignant l'attrait du poète pour le départ et pour la promenade, affirmant que les « zigzags » de la déambulation se retrouvent dans les méandres de la phrase⁶³, touchant du doigt un point qui retiendra toute notre attention. Le mouvement physique rejaillit dans l'écriture. Dans *Lire Réda*⁶⁴, Hervé Micolet met en évidence dès les premières pages la présence d'un « je » « déambulatoire ». Il insiste dans son introduction sur le fait que de nombreux textes rassemblés dans ce volume rendent compte de « ce mouvement, cette passion rôdeuse » qui « s'imposent à la première lecture »⁶⁵. Bernadette Engel-Roux souligne pour sa part⁶⁶ le sentiment d'exil du poète qui le pousse à partir sans cesse. Se sentant profondément seul, il n'a personne à qui adresser ses textes et les œuvres de Jacques Réda sont mises en parallèle avec celles d'Ovide, qui se trouve dans une situation identique en écrivant les *Tristes* et les *Pontiques*, privé de destinataire réellement défini, coupé de tous dans un exil et une solitude profonde. Les *Approches de Jacques Réda*⁶⁷ manifestent le même souci pour le mouvement et les lieux : Denise Gellini s'intéresse au seuil et à la porte, Catherine Coquio mentionne le « retour éternel du flâneur », Daniel Aranjo propose une « poétique du solex »⁶⁸. Rares sont les études qui ne prennent pas en considération l'importance du déplacement dans l'œuvre de Jacques Réda, ce qui tend à prouver que quelque chose d'essentiel se joue dans le mouvement, comme cela se manifeste fort bien dans l'entretien de Jacques Réda avec Mathieu Hilfiger, mené entre fin décembre 2014 et mars 2015 et très éloquemment intitulé « Mise en mouvement »⁶⁹.

La production de Jean-Michel Maulpoix, plus récente et partagée en un pan théorique et en un pan poétique, suscite surtout l'intérêt pour son renouvellement de la notion de lyrisme,

⁶¹ *Ibid.*, p. 206.

⁶² Pascale Rougé, *Aux frontières, sur Jacques Réda*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

⁶³ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁴ Hervé Micolet, *Lire Réda*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶ Bernadette Engel-Roux, *Rivage des Gètes : une lecture de Jacques Réda*, Mazamet, Babel, 1999.

⁶⁷ Sous la direction d'Yves-Alain Favre, *Approches de Jacques Réda : actes du colloque*, textes réunis par Christine Van Rogger-Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1994.

⁶⁸ *Ibid.*, voir en particulier les articles de Denise Gellini, « Le Seuil, la porte », p. 35-44, Catherine Coquio, « Le retour éternel du flâneur », p. 45-64 et Daniel Aranjo, « Poétique du solex », p. 65-78.

⁶⁹ Mathieu Hilfiger, « Entretien avec Jacques Réda », *Recours au Poème*, disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 20/06/2015) : <http://www.recoursapoeme.fr/rencontre/mise-en-mouvement-entretien-avec-jacques-reda/mathieu-hilfiger>

abordée en tant que « lyrisme critique ». Pourtant, cette nouvelle approche est inextricablement liée au mouvement, comme l'a pressenti Georges Guillain qui, attentif lecteur de *L'Adieu au poème*⁷⁰, se concentre sur le renversement du mouvement opéré par le lyrisme critique : de l'envol, on passe au creusement⁷¹. Mais la critique n'a que peu envisagé l'œuvre dans la perspective du déplacement qui, par son omniprésence, paraît pourtant essentiel. Citons cependant l'article de Charles Dobzynski, « Du lyrisme en circulation »⁷², qui met en évidence le « caractère ambulateur » de *Domaine public*⁷³, mais aussi la « Petite météorologie d'un marcheur de mots »⁷⁴ proposée par Guy Goffette, texte consacré à *Chutes de pluie fine* et à l'essai critique *Le Poète perplexe*⁷⁵, le premier étant présenté comme le « récitatif du voyageur solitaire ». Pensons également à l'article « Chutes de pluie fine » de Jean-Louis Ezine⁷⁶, qui présente le recueil du même titre comme un livre de voyages, un « tour du monde » géographique et une « navigation » littéraire⁷⁷. Enfin, il ne faudrait pas oublier que la revue *Nu(e)*⁷⁸ a consacré tout un numéro à Jean-Michel Maulpoix, associant les textes critiques à des inédits et à des entretiens.

La prééminence du mouvement dans des œuvres qui, bien plus que d'ériger le voyage en thème de prédilection, font de la tension entre des déplacements contraires leur structure sous-jacente, amène à s'interroger. Ce n'est pas tant l'exotisme que l'exode qui est en jeu, et le mouvement, sans cesse reconduit, est directement lié à une nécessité intérieure. Il nous semble donc important de réfléchir à cette notion. Partant de l'intuition que ces préoccupations concernant le départ et le retour sont liées à la musique, nous proposons une problématique neuve qui vise à comprendre la question du mouvement dans son rapport avec celle de la musique. Une lacune se trouve ainsi comblée puisque les deux notions n'ont été que rapidement traitées individuellement, et jamais mises en relation dans ce corpus.

⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, *L'Adieu au poème*, Paris, Corti, 2005.

⁷¹ Georges Guillain, « Jean-Michel Maulpoix : Courage dit-il ! », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mai 2005, n°899, p. 15-16.

⁷² Charles Dobzynski, « Du lyrisme en circulation. Bernard Noël, Jean-Michel Maulpoix », *Europe*, avril 1988, « Kateb Yacine », p. 253-259.

⁷³ Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, *op. cit.*

⁷⁴ Guy Goffette, « Petite météorologie d'un marcheur de mots », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mars 2002, article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 3/02/2016) : <http://www.maulpoix.net/chutes.html#Goffette>

⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, *op. cit.*

⁷⁶ Jean-Louis Ezine, « Chutes de pluie fine », *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} mars 2002, article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 3/02/2016) : <http://www.maulpoix.net/chutes.html#Ezine>

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Sous la direction de Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, *Nu(e), Autour du bleu sur l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix*, n° 48, avril 2011, coordonné par Corinne Bayle, Corinne Godmer et Jean-Yves Masson (à la suite d'une journée d'étude à l'Université de Paris-IV-Sorbonne, le 26 juin 2010).

Comme les déplacements, la musique est aussi centrale dans les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. En plus d'utiliser abondamment un vocabulaire musical et d'évoquer notes et portées, rythmes et mélodies, tous trois n'hésitent pas à donner pour titre à certains de leurs textes le nom de formes musicales telles que la chanson, le déchant et le prélude⁷⁹. Ils font fréquemment allusion à des musiciens⁸⁰ et affirment avec beaucoup de conviction leur profonde admiration pour cet art voisin de la poésie, avec lequel ils entretiennent des relations étroites et quotidiennes, voire professionnelles.

Guy Goffette se décrit dans *L'Ami du jars* « l'oreille plus près du cœur que de la tête »⁸¹, et mentionne les airs qu'il entendait enfant à l'occasion de fêtes foraines, soulignant la parfaite adéquation des mélodies et de ses états d'âme. Il y explique aussi son attachement à la musique :

« Voilà d'où je viens, voilà mon terreau musical : l'émotion primaire, oui, au premier degré [...] Et je ne peux rien faire, rien, contre ma gorge qui se serre, mes poils qui se dressent, le frisson qui me parcourt la colonne vertébrale de bas en haut quand un de ces "péquenots" du vieux Sud jette son blues à travers la nuit ; rien contre les milongas et les tangos des bas-fonds de Buenos Aires, contre les fados de Lisbonne, les *jiddische Lieder*, les complaintes et ballades siciliennes, les chants de fumerie et de prison, que sais-je, tous ces airs qui, d'une manière ou d'une autre, disent la séparation, la détresse, la nostalgie »⁸².

Il relève ici ses musiques de prédilection, mais celle qui a sa préférence est sans conteste le *blues*, et il s'est d'ailleurs lancé dans la traduction d'un important corpus de chants noirs d'Amérique depuis les années 1980⁸³. Ce goût pour la musique et pour le *blues* en particulier se perçoit dans sa poésie puisque nombreux sont les recueils ou les sections qui mettent en évidence dès leur titre le mot « *blues* » : *Tacatam blues*⁸⁴, « Blues à Charlestown »⁸⁵, « Blues du mur roumain »⁸⁶. Le poète met donc lui-même en exergue l'importance de la musique dans sa poésie, soulignant que son attrait est de l'ordre de la pure émotion et non de la réflexion puisqu'il se présente comme un « béotien »⁸⁷.

⁷⁹ Jacques Réda, *Treize chansons de l'amour noir*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, Guy Goffette, « Un arbre dans le matin (Déchant) », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 53, Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰ Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, 1990 regroupe de nombreux jazzmen comme par exemple Duke Ellington et Mahalia Jackson ; dans *Pas sur la neige*, *op. cit.*, Jean-Michel Maulpoix s'intéresse à Debussy et dans *L'Ami du jars*, Paris, Théodore Balmoral, 1997, Guy Goffette mentionne Big Bill Broonzy, p. 13.

⁸¹ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, *op. cit.*, p. 23.

⁸² *Ibid.*, p. 23-24.

⁸³ Voir le site suivant (consulté le 23/02/2016) : <http://www.franceinter.fr/personne-guy-goffette>

⁸⁴ Guy Goffette, *Tacatam blues*, in *Presqu'elles*, Paris, Gallimard, 2009, p. 53.

⁸⁵ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁶ Guy Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, Paris, Gallimard, 1995, p. 99.

⁸⁷ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, *op. cit.*, p. 23.

Jacques Réda au contraire est un spécialiste de jazz, et il a collaboré dès 1963 à *Jazz Magazine*. Bon nombre de ses articles sont rassemblés dans *L'Improviste : une lecture du jazz* et dans *Jouer le jeu : essai. L'Improviste, II*. Il a publié une *Anthologie des musiciens de jazz* puis une *Autobiographie du jazz : accompagnée de plus de cent cinquante solistes*, et dans *Le Grand orchestre*⁸⁸, il s'intéresse à Duke Ellington grâce auquel il a découvert et aimé cette musique. Dans « l'Avant-propos » de *L'Autobiographie du jazz*, Jacques Réda explique le choix du titre et les raisons pour lesquelles il connaît si bien cette musique :

« dès nos premières rencontres, vers 1945, c'est-à-dire au beau milieu de sa vie et à son principal tournant, je l'ai considéré comme un être, un seul être, plutôt qu'une société d'individus œuvrant dans une direction identique. Ainsi, je me suis de bonne heure appliqué à découvrir son enfance et sa jeunesse, et l'ai ensuite accompagné dans toutes les phases d'existence qu'un être connaît, pour peu qu'il reste actif durant une bonne cinquantaine d'années. Depuis le contact initial, peu de jours de ma propre existence se sont donc écoulés sans que j'écoute le jazz me raconter quelque chose de la sienne »⁸⁹.

La personnification indique le lien extrêmement étroit entre le poète et le jazz, davantage perçu comme un ami que comme un genre musical. Cette relation rejailit dans les œuvres de Jacques Réda et dans sa manière de concevoir son art. Son travail poétique est véritablement musical, en témoignent ses considérations rythmiques et mélodiques au sujet du E muet ainsi que son évocation du *swing* de la langue⁹⁰.

Quant à Jean-Michel Maulpoix, sa réflexion critique sur la notion de lyrisme, « musical par essence »⁹¹, l'amène nécessairement à prendre en considération cet art voisin au contact duquel il évolue quotidiennement par l'intermédiaire de sa femme, pianiste qui a renoncé à faire une carrière musicale⁹². *La Musique inconnue*⁹³ s'ouvre sur la description de la musicienne et propose toutes sortes de réflexions sur les rapports entre musique et poésie, la première fonctionnant un peu comme un modèle inaccessible pour la seconde : « [i]l m'importe que la musique continue de montrer à la poésie ce qu'elle n'est pas : qu'elle lui désigne un point improbable vers lequel elle ne peut que tendre. Qu'elle veille ainsi sur son désir. Son insatisfaction »⁹⁴. Jean-Michel Maulpoix y passe en revue les rapports de certains poètes de la

⁸⁸ Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., *Jouer le jeu : essai. L'Improviste, II*, Paris, Gallimard, 1985, *Anthologie des musiciens de jazz*, Paris, Stock, 1981, *Autobiographie du jazz : accompagnée de plus de cent cinquante solistes*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 2002, *Le Grand orchestre*, Paris, Gallimard, 2011.

⁸⁹ Jacques Réda *Autobiographie du jazz : accompagnée de plus de cent cinquante solistes*, op. cit., p. 7.

⁹⁰ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 58 et 65 par exemple.

⁹¹ Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématiques... », article disponible en ligne à l'adresse suivante (consulté le 19/12/2014) : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>

⁹² Entretien personnel avec Jean-Michel Maulpoix, le 17/11/2015.

⁹³ Jean-Michel Maulpoix, *La Musique inconnue*, Paris, Corti, 2013.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

modernité avec la musique, montrant l'étroite parenté des deux arts et la difficulté de définir la poésie sans tenir compte de son origine musicale. D'ailleurs le titre d'un de ses ouvrages reprend presque à l'identique celui d'une partition de Claude Debussy, *Des pas sur la neige*⁹⁵, mettant en évidence l'inspiration musicale du poète et le lien entre ces deux arts. La parenté du lyrisme et de la musique, soulignée par l'utilisation des mêmes termes de « phrasé », de « strophes » et de « voix », montre à quel point musique et poésie sont indissociables dans la réflexion et dans l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix.

La critique a peu réfléchi à la dimension musicale des œuvres des trois poètes de notre corpus. Si Benoît Conort mentionne la « voix musicale » de Guy Goffette et sa prédilection pour l'impair, héritée de Verlaine⁹⁶, aucune analyse n'en fait état de manière précise. Le même constat peut être fait au sujet de la poésie de Jacques Réda⁹⁷. Rares sont les auteurs à s'être intéressés à la musique dans sa production, alors même qu'une partie importante de ses publications y est consacrée. Seul le rythme est parfois mentionné, le pas du marcheur étant mis en relation avec l'avancée de la phrase, par exemple par Yves-Alain Favre⁹⁸, et Evelyne Lloze relève rapidement des citations prouvant la présence de « rhapsodies ferroviaires », alliances de termes musicaux et de vocabulaire lié au train⁹⁹. Une semblable lacune apparaît pour Jean-Michel Maulpoix : sa conception novatrice du lyrisme est beaucoup commentée, mais la dimension musicale de son œuvre est généralement laissée de côté. Alain Duault y rend cependant attentif, rappelant que l'écriture est autant le fruit d'une « exigence morale » que d'une « exigence musicale »¹⁰⁰. Le prélude de Debussy qui donne naissance à *Pas sur la neige*¹⁰¹ provoque un questionnement sur les rapports entre musique et poésie, et l'élément immaculé qu'est la neige est perçu par Alain Duault comme la métaphore d'une approche de l'écriture. Les signes, comme couverts d'une chape blanche, sont indéchiffrables et seule la musique, devenue presque silence, permet leur interprétation. Pascal Maillard, lisant l'*Écrivain imaginaire*¹⁰², relève la prose « musicale mais toute tendue vers le silence »¹⁰³ de Jean-Michel

⁹⁵ Claude Debussy, *Préludes*, livre 1. « Des pas sur la neige » a été composé en 1909.

⁹⁶ Benoît Conort, article « Goffette Guy » in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 308-309.

⁹⁷ Même si Marie Joqueviel-Bourjea s'est récemment intéressée à cette question, voir *Jacques Réda. À pied d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2015.

⁹⁸ Yves-Alain Favre, « Le temps dans la poésie de Jacques Réda », in *Approches de Jacques Réda, Actes du colloque organisé à l'Université de Pau le 8 juin 1991*, op. cit., p. 32.

⁹⁹ Evelyne Lloze, « Esquisse d'une topographie des rhapsodies ferroviaires de Jacques Réda », in *Écritures du chemin de fer*, sous la direction de François Moureau et Marie-Noële Polino, Paris, Klincksieck, 1997, p. 142-143.

¹⁰⁰ Alain Duault, « En lisant Jean-Michel Maulpoix », *Nouvelle revue française*, n°578, juin 2006, p. 239.

¹⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pas sur la neige*, op. cit.

¹⁰² Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit.

Maulpoix. Quant à Gabriel Grossi, il a récemment soutenu une thèse¹⁰⁴ consacrée à la notion de « basse continue » dans l'œuvre de ce poète, seul travail de grande ampleur dédié à l'art des sons.

L'étude de la musique dans les trois œuvres est donc encore majoritairement à l'état de balbutiement. En outre, personne à notre connaissance n'a essayé de comprendre la préoccupation du mouvement dans le rapport profond qu'elle entretient avec la musique chez Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Cela est surprenant dans la mesure où ces notions sont essentielles chez eux. Notre étonnement nous amène donc à interroger en profondeur les liens entre mouvement et musique.

Pour ce faire, penchons-nous un instant sur les définitions qu'on peut apporter à ces termes. Étymologiquement, le mot « mouvement » est hérité du latin *movere*, dont la richesse sémantique se déploie dans des domaines aussi variés que l'astronomie, la physique, la rhétorique, la botanique, la balistique, les arts plastiques... Expression d'un déplacement exercé sur soi-même ou sur autrui, l'impulsion peut être de l'ordre de la mise à distance et se faire éloignement ou écartement, mais elle se décline aussi en danse ou en ébranlement. Elle peut devenir agitation et glisser ainsi dans la sphère de l'émotion qui partage la même racine latine. Émouvoir quelqu'un, c'est imprimer en lui un mouvement, et l'on parle d'ailleurs, même si l'expression est un peu vieillie, du « premier mouvement » d'une personne pour évoquer ses émotions initiales. Le terme s'enrichit également d'une dimension artistique : il est possible d'évoquer le mouvement d'une œuvre picturale en se référant à la composition dynamique et animée d'une toile, mais aussi le mouvement d'un récit enlevé ou d'une phrase au style animé, et enfin le mouvement musical, à la fois indication de *tempo* et manière de désigner les subdivisions d'une partition.

D'un point de vue scientifique, le mouvement est particulièrement difficile à saisir. « Point aveugle », « zone d'ombre paradoxale »¹⁰⁵, il fait l'objet de plusieurs ruptures épistémologiques¹⁰⁶ au fil des siècles. Pour Aristote qui fonde sa définition sur le sens commun, le mouvement est simplement perçu en soi, comme le contraire du repos. Mais avec Galilée, cette approche est battue en brèche puisque celui-ci impose la nécessité d'un cadre. Il

¹⁰³ Pascal Maillard, « L'Écrivain imaginaire de Jean-Michel Maulpoix lu par Pascal Maillard », article disponible en ligne à l'adresse suivante (consulté le 23/02/2016) : <http://www.maulpoix.net/ecrivainimaginaire.htm>

¹⁰⁴ Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, thèse soutenue le 15 janvier 2015 à Nice, sous la direction du Professeur Béatrice Bonhomme.

¹⁰⁵ Gilles Hieronimus et Julien Lamy, « Préface », *Imagination et mouvement, Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, éd. Gilles Hieronimus et Julien Lamy, Cortil-Wodon (Belgique), E.M.E., 2011, p. 5.

¹⁰⁶ Vincent Bontems, « Métaphores et analogies du mouvement », in *Imagination et mouvement, Autour de Bachelard et Merleau-Ponty, op. cit.*, p. 75.

démontre qu'un objet n'est en mouvement que selon un référentiel bien précis, et qu' « il n'y a donc pas d'opposition absolue entre l'état de mouvement et le repos »¹⁰⁷, un objet pouvant simultanément être considéré comme immobile et mouvant. On passe donc à approche relative de la notion. Puis Newton a eu besoin de rétablir « l'idée d'un référentiel absolu »¹⁰⁸ avant qu'Einstein ne prouve avec la relativité générale que les corps déforment l'espace-temps et que tous les mouvements en découlent. Ils deviennent une « conséquence de la géométrie de l'univers physique »¹⁰⁹. Petit à petit, le mouvement perd de sa substance et d'autres concepts relaient cette notion floue, comme le « potentiel »¹¹⁰ par exemple, utilisé par Bachelard, qui ne conserve le terme « mouvement » qu'en reconnaissant qu'il s'agit d'une métaphore. C'est dire l'imprécision qui nimbe ce terme. Voilà sommairement brossée l'évolution d'une idée dont la teneur s'effiloche, à mesure qu'elle gagne en complexité. Mais notre but n'est pas de lire les textes poétiques à la lumière de définitions physiques qu'ils ne relaient d'ailleurs pas. Si nous évoquons le large spectre des approches du mouvement, c'est pour mieux saisir le caractère fuyant et ductile de cette notion porteuse de multiples sens et implications qui nourrissent profondément les trois œuvres de notre corpus qui s'engouffrent dans les contradictions relevées puisque prenant par exemple leurs distances avec Aristote, les poètes peuvent aisément envisager un mouvement au sein même du repos, et concilier ainsi les opposés.

Un détour par les travaux des linguistes et surtout des philosophes nous permettra de mieux embrasser les aspérités du mouvement, terme lui-même insaisissable et mouvant. La première définition qu'en donne le *Trésor de la langue française* consiste en un « déplacement [d'un corps] par rapport à un point fixe dans l'espace et à un moment déterminé »¹¹¹. Espace et temps sont indispensables pour évoquer le mouvement – souvent assimilable à un changement – qui s'élabore dans le cadre qu'ils circonscrivent. Pourtant, un écueil doit être évité, notamment en ce qui concerne le rapport du mouvement à l'espace. L'apport philosophique de Bergson est éclairant sur ce point. Il remarque qu'on a tendance à décomposer le mouvement en phases d'immobilités successives, en une « série de positions »¹¹², perdant ainsi de vue son

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹¹¹ *Trésor de la langue française*, version électronique disponible à l'adresse suivante (site consulté le 19/12/2014) : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=935874225;r=1;nat=;sol=1;>

¹¹² Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige/PUF, 2003, p. 6, et « S'agit-il du mouvement ? L'intelligence n'en retient qu'une série de positions : un point d'abord atteint, puis un autre, puis un autre encore. Objecte-t-on à l'entendement qu'entre ces points se passe quelque chose ? Vite il intercale des positions nouvelles, et ainsi de suite indéfiniment. »

unité et sa « continuité indivisible »¹¹³, ses phases de transition. L'erreur consiste à confondre le mouvement avec l'espace immobile qu'il traverse, or l'unité de la mobilité ne saurait être assimilable à un espace qui demeure figé¹¹⁴. Il y a là un antagonisme profond que le penseur qui s'interroge au sujet du mouvement doit prendre en compte. Il ne faut pas négliger son caractère insécable et dynamique sous peine de le dénaturer. Jean-Michel Maulpoix joue avec cette ambiguïté en proposant dans « Projection privée »¹¹⁵ des « Diapositives » qui pétrifient le mouvement et donnent à voir des instantanés, des déplacements stoppés par la capture de l'image dans laquelle on entre pourtant, mobile passager d'un lieu paralysé.

Merleau-Ponty apporte cependant une critique à la démonstration de Bergson. Observant qu'une pierre jetée est identique avant et après le mouvement, il en déduit que celui-ci n'est qu'« un attribut accidentel du mobile » constitué par la pierre. Une distinction est établie entre mouvement et mobile, et elle consiste en réalité à nier le mouvement puisque « le "mobile" ne *se meut* pas »¹¹⁶. On retrouve alors l'idée d'une succession de positions dont on est incapable d'envisager les transitions. Pour sortir de cette impasse, Merleau-Ponty accorde au corps un rôle essentiel. Ayant établi qu'il « faut un mouvant dans le mouvement » et « un fond du mouvement »¹¹⁷, il fait de notre champ visuel l'ingrédient de la perception du mouvement et affirme que « la relation du mobile à son fond passe par notre corps »¹¹⁸, gommant le problème de la confusion du mouvement et de l'espace. Les yeux sont essentiels dans cette approche. Nous pouvons voir les choses qui nous entourent mobiles ou immobiles en fonction du cadre dans lequel nous nous inscrivons. C'est donc par notre corps que le mouvement se donne comme tel.

Mais chez Merleau-Ponty, le mouvement est abordé de manière double. Il faut distinguer celui qui se déroule dans « l'espace objectif du *partes extra partes*, phénomène jugé superficiel par Merleau-Ponty, et un mouvement plus originaire, étrange mobilité immobile ou, plus exactement, dynamisme antérieur à l'opposition entre mobilité et immobilité locales »¹¹⁹. Pour ce philosophe, « le monde ne tient, l'Être ne tient qu'en mouvement »¹²⁰ et il s'agit de répondre à l'interrogation suivante : « Comment y a-t-il mouvement dans l'immobile ?

¹¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 7 : « notre intelligence, qui cherche partout la fixité, suppose après coup que le mouvement s'est appliqué sur cet espace (comme s'il pouvait coïncider lui mouvement, avec de l'immobilité !) et que le mobile est, tour à tour, en chacun des points de la ligne qu'il parcourt. »

¹¹⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 69-86, *ibid.* pour « Diapositives », p. 71.

¹¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 310.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 322.

¹¹⁹ Anabelle Dufourcq, « Mouvement originaire et mouvement imaginaire », in *Imagination et mouvement, Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 30.

Question qui implique : qu'est-ce que le mouvement ? »¹²¹. Le mouvement dans l'immobile est précisément réalisé par les poètes dans le phénomène de *partance* qui est leur moyen de se mettre en route sans se déplacer physiquement. Sans rien théoriser, ils le mettent en œuvre. Merleau-Ponty envisage la possibilité d'un cheminement hors du champ spatial, d'un « mouvement pré-spatial »¹²², autre manière de dépasser la critique faite à Bergson. Il part du principe que l'être est originellement en plusieurs endroits eux-mêmes liés entre eux, développant l'idée d'un syncrétisme initial qui se poursuit, et il en vient à élaborer l'idée d'un « bougé » originel qui « n'est pas un mouvement *dans* l'espace », mais qui « *engendre* espace et temps »¹²³. En effet, « le mouvement n'est pensable qu'à partir d'une matière qui constitue le support et l'union de ses deux termes »¹²⁴. Si le mouvement est possible, c'est donc parce que l'être est en puissance et simultanément en plusieurs endroits. Merleau-Ponty nous invite ainsi à prendre conscience de « l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme enjambe l'espace »¹²⁵.

Il n'y a qu'un pas à faire pour parler de l'imagination du mouvement¹²⁶, et Merleau-Ponty s'est d'ailleurs beaucoup intéressé aux travaux de Bachelard. Pour autant, soulignons que celui-ci « ne fait pas du mouvement une notion fondamentale »¹²⁷, bien qu'il distingue deux « dynamiques » de l'esprit : la raison et l'imagination¹²⁸. C'est à cette deuxième catégorie qu'il s'attache, tout particulièrement dans *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Il la présente comme « le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante »¹²⁹ et s'intéresse aux images. Non aux « image[s] stable[s] et achevée[s] [qui] coupe[nt] les ailes à l'imagination »¹³⁰, mais à la « mobilité des images »¹³¹. Dans cet ouvrage, il se consacre à l'étude de l'air, élément dans lequel « le mouvement prime la substance »¹³² et où l'on prend conscience « d'un allègement, d'une allégresse, d'une légèreté »¹³³. Il prend soin de relever les métaphores de la hauteur et de la chute, conscient que les images sont les moteurs

¹²¹ Maurice Merleau-Ponty, « Le monde sensible et le monde de l'expression », cours au Collège de France, 1952-1953, cours du jeudi, texte inédit, B.N., vol. XI, feuillet XIV7 131.

¹²² Anabelle Dufourcq, « Mouvement originaire et mouvement imaginaire », in *Imagination et mouvement, Autour de Bachelard et Merleau-Ponty, op. cit.*, p. 123.

¹²³ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961, p. 79.

¹²⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943.

¹²⁷ Vincent Bontems, « Métaphores et analogies du mouvement », in *Imagination et mouvement, Autour de Bachelard et Merleau-Ponty, op. cit.*, p. 69.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 7.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 14-15.

¹³³ *Ibid.*, p. 16.

de notre mouvement, ce qui est évident pour les poètes de notre corpus. Guy Goffette en particulier ne cesse de mettre en place ce même réseau de métaphores, passant continuellement de l'ascension à son contraire, tout comme Jean-Michel Maulpoix qui fait de ces opposés le socle d'une définition renouvelée du lyrisme.

Il nous faut enfin évoquer Jankélévitch qui dans *L'Irréversible et la nostalgie*¹³⁴ pose d'entrée de jeu une distinction importante, reprise en chœur par les poètes du corpus. Il consacre plusieurs pages à « [l]'aller et retour dans l'espace » avant de faire de même pour « [l]'aller et retour dans le temps », mettant le doigt sur le double mouvement qui traverse leurs œuvres et sur son double champ d'application, à la fois spatial et temporel.

Ces philosophes mettent en évidence des niches de sens où viennent se loger les complexes particularités de cette notion. Mouvement physique difficile à cerner dans son dynamisme, exigeant l'œil et le corps pour être reconnu, il se révèle exister avant l'espace et s'épanouir dans le cadre de l'imagination autant que de manière spatiale et temporelle. Comme les penseurs, les poètes invitent à considérer de très près la floraison d'implications entraînées par le mouvement, et il nous semble indispensable de convoquer ici Michaux qui englobe dans son œuvre divers aspects de cette notion, et qui fait par ailleurs l'objet d'un livre de Jean-Michel Maulpoix¹³⁵.

Considérant l'homme comme un être « mouvementé »¹³⁶, au sens propre et au sens figuré, il le sait traversé tant par les mouvements physiques que par les « mouvements de l'être intérieur »¹³⁷, déclinés en deux pans : ceux de l'esprit, vif et mobile, et ceux qui animent le corps, permettant le bon fonctionnement d'une savante mécanique dont le moteur est le battement du cœur. Lieu d'une mouvance permanente que Michaux dessine et écrit, l'homme est passé au crible de la plume qui cherche à capter la profusion de sens qui s'échappent du mouvement. Les signes dessinés par le poète dans *Mouvements* sont perçus comme animés, en particulier par la danse qui s'empare d'eux¹³⁸ et ils sont la preuve d'un dynamisme interne qui explose :

« Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue – sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent

¹³⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 12-21.

¹³⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins, Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, Paris, Pocket, 2013.

¹³⁶ Henri Michaux, « Mouvements de l'être intérieur », in *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 620-621.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 620.

¹³⁸ Henri Michaux, « Signes », in *Textes épars 1951-1954, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 431 : « Leur danse faisait l'homme-écrevisse, l'homme-démon, l'homme-araignée, l'homme dépassé, cent mains, cent serpents lui sortant de tous ses côtés en fureur ».

manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumetts (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens. »¹³⁹

L'homme est véritablement présenté comme un être de mouvement, et l'allusion à la soumission dans cet extrait ne doit pas tromper le lecteur. Le mouvement rend l'être à sa liberté. Ainsi les textes du poète sont entrecoupés de dessins qui rompent avec les habitudes éditoriales et réorganisent complètement l'espace de la page, selon le goût de Michaux qui prend ses distances avec toute règle :

« Je vois surtout leur [à propos des signes] mouvement. Je suis de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements, me débarrasse des constructions. Mouvement, comme désobéissance, comme remaniement. »¹⁴⁰

L'être qui s'abandonne à son propre mouvement coïncide avec son rythme intérieur :

« Mouvements d'écartèlement et d'exaspération intérieure plus que mouvements de la marche
mouvements d'explosion, de refus, d'étirement en tous sens
[...]
Mouvements sans tête
À quoi bon la tête quand on est débordé ?
Mouvements des replis et des enroulements sur soi-même
et des boucliers intérieurs

mouvements à jets multiples
mouvements à la place d'autres mouvements
qu'on ne peut montrer, mais qui habitent l'esprit »¹⁴¹

Le travail rythmique opéré par la répétition et les images violentes libère l'homme qui se défait du carcan du « mouvement de la marche »¹⁴² dont le rythme est imposé. Michaux réalise ainsi l'alliance du corps, de l'esprit et du texte. Comme l'indique Alice Godfroy, il « a inventé la première écriture kinesthésique »¹⁴³, puisque « [l]e grand jeu des signes graphiques se tient dans l'hésitation qu'ils opèrent volontairement entre leur qualité de corps et leur qualité de lettres [...] tendus les uns aux autres dans le mouvement de leur devenir réciproque »¹⁴⁴. Le mouvement est à la fois intérieur et extérieur, et commande l'écriture qui est tout imprégnée de son rythme. Nul doute qu'un lien existe entre cette poésie du corps en mouvement et les œuvres des poètes de notre corpus. L'être qui se déplace est traversé par un

¹³⁹ Henri Michaux, *Émergences-Résurgences, Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 2004, p. 580.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 595.

¹⁴¹ Henri Michaux, « Mouvements », *Face aux verrous, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 438.

¹⁴² Voir l'interprétation de Nina Parish dans l'article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 23/02/2016) : <https://textyles.revues.org/409>

¹⁴³ Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, thèse soutenue le 27 avril 2013, sous la direction du Professeur Michèle Finck, p. 209, (publiée chez Champion : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture, Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, 2015, et *Prendre corps et langue : étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse - arts et lettres, 2015).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

rythme qui rejaillit dans l'écrit, et la prééminence du corps se fait jour dans la poésie. Nietzsche réclamait des « vérités faites pour nos pieds »¹⁴⁵, Jean-Michel Maulpoix évoque les pas qu'il fait en écrivant¹⁴⁶, de même que Jacques Réda et Guy Goffette qui se déplacent au fil de leurs phrases¹⁴⁷. Mais où vont-ils ?

Même si Bergson nous invite à ne pas confondre mouvement et espace, il nous semble cependant important d'interroger la destination du déplacement puisque c'est l'objectif qui lui donne son impulsion. Vers où ou vers quoi le mouvement tend-il ? Il nous faut ici préciser que la critique a préféré la question du lieu à celle du mouvement à laquelle elle est bien sûr étroitement liée. Nous nous appuyerons donc sur plusieurs ouvrages qui apportent des éléments de réponse à la question de la destination, quels que soient les noms qui lui sont donnés.

Sophie Guermès parle du « lieu caché »¹⁴⁸ comme objet de la quête des poètes. Dès l'avant-propos de son ouvrage, elle analyse le rapport du lieu avec Dieu¹⁴⁹. La disparition de la divinité – qui coïncidait auparavant avec le lieu – provoque l'effacement du centre ainsi que la perte des repères, et l'espace se transforme en vaste domaine inconnu, condamnant le poète à l'errance. En effet, la « mort de Dieu » enregistrée par Nietzsche dans *Le Gai savoir*¹⁵⁰ entraîne la vacance du lieu de la parole. Les poètes traversent alors l'espace à la recherche d'un lieu où fonder leur propre parole puisqu'il ne sont plus porteurs ou traducteurs d'une autre voix. Cette soudaine autonomie, perçue parfois comme angoissante, les pousse au mouvement et Sophie Guermès, citant Rimbaud, rappelle que leur projet est situé « en avant », dans une mouvance permanente. À la poésie moderne échoit la tâche de fonder un nouveau lieu de parole, « lieu caché » qu'il faut découvrir et destination du mouvement.

Pour Patrick Née, la destination coïncide avec ce qu'il appelle « l'Ailleurs », notion déstabilisée par le romantisme et qu'il propose de redéfinir. Alors que les voyageurs se mettaient en mouvement dans une perspective utilitariste ou poussés par la curiosité avant le XIX^{ème} siècle, à partir du romantisme on voyage pour voyager. Le moteur du déplacement est un désir « d'évasion hors de l'espace du connu »¹⁵¹. À l'instar de Baudelaire, les hommes

¹⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, paragraphe 125, Paris, Gallimard, 1950, p. 169-171.

¹⁴⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Chambres du temps », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 64.

¹⁴⁷ Guy Goffette, *Journal de l'imitateur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006, p. 19-20 : « Je me demande quand même s'il ne va pas falloir que je ralentisse le rythme de ma lecture, économiser le carburant, en somme, si je veux éviter la panne sèche » et Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993, p. 99 : « Puis je m'en vais au fil d'une phrase ».

¹⁴⁸ Sophie Guermès, *La poésie moderne, Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁴⁹ *Ibid.*, « Avant-propos », p. 5-16.

¹⁵⁰ Friedrich Nietzsche, aphorisme 108 par exemple, « Livre III », *Le Gai savoir*, op. cit., p. 152.

¹⁵¹ Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, Paris, Hermann, 2009, p. 267.

veulent trouver du « nouveau »¹⁵², mais comme le monde a été exploré en ses moindres recoins, il n'y a plus aucune zone vierge susceptible d'éveiller leur intérêt. Le voyageur n'est donc plus animé par la curiosité, mais par la soif de « retrouver ce qui a été perdu »¹⁵³. Patrick Née affirme qu'il est motivé par « un protocole contradictoire d'une soif de "nouveau" immédiatement orientée vers l'origine perdue, c'est-à-dire en fait éminemment régressive »¹⁵⁴, d'un point de vue personnel puisque le sujet cherche à retrouver sa source, et du point de vue de la civilisation occidentale elle-même¹⁵⁵. La soif de l'origine, de la couleur locale qui n'a pas encore été dénaturée est le moteur d'un mouvement de départ qui ne peut plus tenir ses promesses : « L'Ailleurs n'est plus voué, mélancoliquement, qu'à toutes les formes du Retour »¹⁵⁶. Le mouvement est perverti, et la destination qui motive le départ se trouve en réalité dans un impossible retour.

Christine Dupouy est elle aussi sensible au rapport entre temps et lieu auquel elle consacre un chapitre de *La Question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, mettant en évidence leur lien à la mémoire¹⁵⁷ :

« Pour ressusciter 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 »¹⁵⁸.

Le mouvement vers le lieu se double d'un mouvement temporel, et les poètes sont nombreux à savoir qu'ils ne parviendront jamais à atteindre ce qui les motive. L'écriture de la quête du lieu apparaît alors comme « un chemin qui ne mène non pas nulle part mais à la poésie même »¹⁵⁹. Et en effet, sans doute que le seul moyen de rendre le déplacement satisfaisant est littéraire, comme nous invite à le penser Michel Collot pour qui la destination du mouvement est « l'horizon fabuleux »¹⁶⁰, lieu troué de « blancs » qui invitent à écrire une *fable*, une

¹⁵² Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 134.

¹⁵³ Patrick Née, *L'Ailleurs en question, op. cit.*, p. 298.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 298 : « Son rêve est celui d'une remontée aux sources à la fois ontogénétique (dans l'histoire du sujet) et phylogénétique (pour ce qui regarde la civilisation d'Occident tout entière) ».

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 287. Voir aussi l'introduction de Patrick Née et Daniel Lançon dans *L'Ailleurs depuis le romantisme, Essais sur les littératures en français*, sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Hermann, 2009, p. 11 : « la dimension spatiale de l'Ailleurs vaut pour sa dimension temporelle, innovation proprement romantique ».

¹⁵⁷ Christine Dupouy, *La question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, voir en particulier le « Chapitre 3 : Temps et lieu (la mémoire) », p. 93.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶⁰ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1988.

histoire¹⁶¹ : « faute de pouvoir s'y transporter, le poète essaiera de l'approcher par des métaphores »¹⁶². C'est ainsi que l'écrivain lie son sort au mouvement qui pourrait être éternel, puisqu'il semble condamné à ne jamais accéder au lieu dont il rêve.

Un profond bouleversement affecte donc le mouvement, et cela se remarque particulièrement bien pour peu que l'on soit attentif à l'évolution du thème du voyage. Au cours des siècles pendant lesquels les hommes devaient se déplacer par utilité, ils se méfiaient du mouvement et lorsqu'à partir de 1850 ils se sont mis à voyager pour voyager, ils ont été pris d'une sorte de fascination pour le déplacement. Sophie Nauleau retrace rapidement l'histoire de ce motif poétique en soulignant qu'avant cette période, le départ, « synonyme de perte et de séparation », est presque toujours difficile, ce qu'elle illustre à grand renfort de citations puisées de l'Antiquité au romantisme¹⁶³. Le poète se met en route de manière contrainte – du fait de la guerre bien souvent – et est parfaitement conscient des dangers qu'il encourt en quittant son lieu de résidence habituel. Le mouvement, perçu de manière négative, est donc évité, déconseillé et réduit au maximum. Mais un renversement se produit avec Baudelaire qui envie « les vrais voyageurs, ceux qui partent pour partir »¹⁶⁴ et qui manifeste à maintes reprises son désir de départ et de nouveauté. La sédentarité n'est soudain plus aussi prisée, et la mise en mouvement se fait pressante. Poètes modernes puis contemporains héritent de cet attrait pour l'ailleurs et partagent la soif de déplacement initiée par l'auteur des deux « Invitation[s] au voyage ». Nombreuses sont les exhortations à la mise en route, que ce soit au XIX^{ème} siècle avec Mallarmé qui exprime son désir dans la répétition d'un infinitif : « Fuir ! là-bas fuir ! »¹⁶⁵, Verlaine et Rimbaud, vagabonds et fugueurs qui lancent respectivement : « En route, mauvaise troupe »¹⁶⁶ et « En avant, route ! »¹⁶⁷, mais aussi tout au long du XX^{ème} siècle avec Saint-John Perse qui s'exclame « S'en aller ! s'en aller ! parole de vivant ! »¹⁶⁸, Michaux qui implore qu'on l'emmène « Emportez-moi dans une caravelle »¹⁶⁹, et tant d'autres... Les poètes qui manifestent leur désir de partir et consacrent des textes au voyage sont légion, et il n'est pas rare que leur biographie rende compte de la réalisation de ce souhait, qu'on pense par exemple à Blaise Cendrars ou Valéry Larbaud. Le déplacement

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 16 : « les "blancs" du message sensoriel obligent à inventer la *fable* du monde. Si l'on pouvait tout voir du paysage, il n'y aurait plus rien à en dire. »

¹⁶² *Ibid.*, p. 18.

¹⁶³ Sophie Nauleau, *Poètes en partance, De Charles Baudelaire à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 9.

¹⁶⁴ Charles Baudelaire, « Le Voyage » in *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 130.

¹⁶⁵ Stéphane Mallarmé, « Brise marine », *Poésies, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998, p. 15.

¹⁶⁶ Paul Verlaine, « Prologue » in *Jadis et Naguère, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 319.

¹⁶⁷ Arthur Rimbaud, « Démocratie », *Illuminations in Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 314.

¹⁶⁸ Saint-John Perse, *Vents, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 187.

¹⁶⁹ Henri Michaux, « Emportez-moi », *Mes Propriétés, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 502.

s'empare massivement des œuvres et des vies, faisant des poètes d'infatigables voyageurs, toujours sur le départ. Il semble bien que le mot d'ordre soit devenu ce verbe : « partir », lancé par Baudelaire et repris jusqu'à nos jours. Mais l'engouement que ce mouvement de départ exerce n'est-il pas trompeur ? Le départ se donne certes comme promesse de nouveauté et d'aventure, mais un rapide coup d'œil vers l'étymologie nous apprend qu'il est synonyme de perte et de séparation, et que même si le sens étymologique de « se départir » s'est maintenant estompé, il n'en demeure pas moins que le fait de partir est porteur de division, de partage, de renoncement. Et malgré cet aspect négatif, le retour n'est pas pour autant mieux perçu. Au contraire, il arrive fréquemment qu'il soit le signe de l'échec du départ. À considérer de près les textes des poètes de notre corpus, ces deux verbes – partir et revenir – mettent en jeu de nombreux et complexes réseaux sémantiques qui révèlent le pouvoir fécondant du mouvement que nous délimiterons à ces deux déplacements. Certes, nous avons rapidement montré le large champ d'application de cette notion qui trouve tant un répondant physique que philosophique, mais nous nous permettons de la circonscrire à la lumière des textes que nous étudions, sans pour autant nous interdire d'outrepasser les frontières des disciplines quand cela s'avérera utile.

Du déplacement vers une contrée exotique et identifiée, on passe donc au mouvement vers un « lieu caché » et qui semble inaccessible, provoquant un déplacement sans fin qui se décline en allers et retours, mais aussi en phases d'errance et d'exil. Christine Dupouy constate dans les dernières pages du livre qu'elle consacre à *La Question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, que « le poète du lieu est généralement en mouvement, et [que] de celui-ci surgit l'écriture »¹⁷⁰. C'est ce lien que nous souhaitons mettre en évidence en comprenant les modalités du rapport entre écriture et mouvement. Mais cette question ne nous intéresse que dans la mesure où elle est imbriquée avec la musique.

Parler de musique quand on s'intéresse à la poésie semble à première vue évident puisqu'elles partagent une origine commune en la personne d'Orphée. En Grèce antique, les deux arts étaient confondus, et Françoise Escal rappelle que « le lyrisme était trop lié à la musique pour relever de la poétique »¹⁷¹, mettant en évidence une union parfaite. Mais leur séparation et leur évolution tumultueuse nécessitent désormais de reconsidérer la définition du terme « musique ». Cette tâche périlleuse, longtemps laissée de côté, ne peut plus être repoussée et Valéry en souligne le caractère indispensable : « On ne peut rien comprendre au mouvement poétique qui s'est développé depuis 1840 ou 50 jusqu'à nos jours, si le rôle

¹⁷⁰ Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, op. cit., p. 228.

¹⁷¹ Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 9.

profond et capital que la musique a joué dans cette remarquable transformation n'est pas mis en évidence, élucidé et précisé »¹⁷². Critiques, compositeurs, philosophes, auteurs et penseurs perçoivent l'urgence de clarifier la situation entre son et sens. À la question « [m]ais qu'est-ce que la musique ? » posée par le pianiste et musicologue Rémy Stricker¹⁷³, plusieurs réponses peuvent être apportées. Jean-Louis Backès se place du point de vue étymologique pour souligner la parenté avec la poésie et la danse : « en grec, le mot "musique" désigne tout ce à quoi président les Muses, tout ce qui relève du rythme, donc évidemment la poésie, la danse, et ce que nous appelons, ayant réduit le champ du mot, "musique" »¹⁷⁴. Reste à délimiter l'acception actuelle de ce terme. Si l'on prend en compte les définitions philosophiques, la musique est perçue comme un art de la révélation du monde¹⁷⁵. Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer considère qu'elle est l'expression de la réalité en soi du monde, autrement dit de la volonté¹⁷⁶. Nietzsche, musicien et compositeur, résume cette idée dans *La Naissance de la tragédie* : « Selon Schopenhauer, nous comprenons donc la musique immédiatement comme langage de la volonté »¹⁷⁷. Or, la volonté étant l'essence des choses, la musique est le vrai langage de la réalité. Elle s'identifie parfaitement avec le monde, bien mieux que ne le font les mots du langage verbal. Elle n'est pas reproduction d'un phénomène, mais donne accès à la chose en soi, et fait donc partie de ce que Nietzsche appelle « l'art *dionysiaque* », opposé à l'art *apollinien* qui regroupe les arts de la représentation. Pour Schopenhauer, « le compositeur nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde »¹⁷⁸. La musique dit donc la vérité du monde, ce qui explique qu'elle « touche immédiatement le cœur, car elle est la véritable langue universelle, partout comprise »¹⁷⁹.

Après que Nietzsche a pris ses distances avec la théorie de la volonté, il reste cependant attaché à la musique, considérant qu'elle exprime la volonté de puissance et fonctionne comme un « stimulant à la vie », bien mieux que le langage, conçu pour « le

¹⁷² Paul Valéry, *Au concert Lamoureux en 1893, Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 1272-1273.

¹⁷³ Rémy Stricker, *Mais qu'est-ce que la musique ?* Arles, Actes Sud, 1997.

¹⁷⁴ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994, p. 17.

¹⁷⁵ Nous nous appuyons sur l'article d'Eric Blondel « Sans musique la vie serait une erreur », *Le Portique*, mis en ligne le 08 mai 2005 et disponible à l'adresse suivante (site consulté le 17/12/2014) : <http://leportique.revues.org/212>

¹⁷⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau revue et corrigée par R. Roos, Paris, PUF, 1966, p. 329 : la musique « est une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde ».

¹⁷⁷ Friedrich Nietzsche résume cette idée dans le paragraphe 16 de *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 182-188.

¹⁷⁸ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 332-333.

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, « Le drame musical grec », *Œuvres posthumes*, 1870-1873, trad. Backès, Paris, Gallimard, 1975. Nietzsche y cite Schopenhauer sans insérer de guillemets.

médiocre, le moyen, le communicable »¹⁸⁰. Il y a ici une nette valorisation de la musique, contrairement aux définitions qui en sont habituellement données. Édith Vanel remarque qu'elles procèdent presque toujours par défaut : « Que la musique soit comparée à la poésie dans un sens favorable ou défavorable, l'évaluation est faite en termes de manque »¹⁸¹. C'est le cas d'un point de vue linguistique puisqu'elle n'a pas de signifiés. Françoise Escal présente la musique comme un langage dépourvu de « la fonction cognitive du langage verbal »¹⁸². Elle exprime donc, mais ne signifie pas, et le sens qu'elle formule n'est pas conceptualisable. Pour Marcel Beaufile, « la musique est un acte païen de la sensation »¹⁸³. Elle est à l'origine directement liée au corps qui se fait vibration et cri pour accompagner les ondes sonores qui l'entourent, non sans avoir très vite un lien avec une dimension magique. Le son précède le verbe qui lui donne ensuite forme et sens. C'est pourquoi Marcel Beaufile présente le verbe comme « un frère jumeau du son » qui « a pu se transcender grâce à la fonction magique du sonore », acquérant ainsi « une nature-son » et une « nature-sens »¹⁸⁴ dont la musique reste privée. Parmi la multiplicité de définitions proposées, nous ne pouvons manquer de recourir aux quatre pistes explorées par Michèle Finck dans *Vorrei e non vorrei*¹⁸⁵. La première, dans la lignée des travaux de Boris de Schlözer, souligne l'union parfaite du contenu et de la forme, à la différence du langage qui repose sur un constant écart entre signifiant et signifié. La deuxième invite à concevoir la musique à la suite de Jankélévitch comme un « *espressivo* inexpressif », c'est-à-dire qu'elle ne cherche pas à transmettre une signification. Rousseau donne la troisième direction définitoire en formulant l'hypothèse que la musique est de l'ordre du faire et non du dire. Enfin, Adorno est convoqué pour la dernière définition : il insiste sur la dimension religieuse de la musique, qu'il perçoit comme une tentative sans cesse renouvelée non de transmettre un sens, mais d'énoncer le Nom divin.

Michèle Finck fait alors l'hypothèse que la musique se présente comme un Janus *bi frons*¹⁸⁶ pour la poésie moderne. Son premier visage suscite l'admiration du poète, fasciné par cet art de l'union du signe et de la substance, tandis que son second incarne une menace : le son risque sans cesse de l'emporter sur le sens. Les poètes sont donc tiraillés entre le désir de

¹⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, § 26, in *Le cas Wagner, Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 2005, p. 192.

¹⁸¹ Édith Vanel, « L'influence de la notion de musique dans le discours critique symboliste et post-symboliste sur la littérature : compte rendu de trois études anglo-saxonnes récentes », *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 17/12/2014) : <http://www.fabula.org/colloques/document1282.php>

¹⁸² Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, op. cit., p. 94.

¹⁸³ Marcel Beaufile, *Musique du son Musique du verbe*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 19.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁵ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, Paris, Honoré Champion, 2004, p.11-12.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

se mesurer à la musique et la crainte de la voir miner le signifié, ce qui explique leur double mouvement d'adhésion et de contestation. De fait, les auteurs qui se sont intéressés aux relations entre poésie et musique évoquent un processus constant d'attraction et de répulsion, que ce soit par les termes de systole et de diastole¹⁸⁷ ou de confluence et de diffluence¹⁸⁸. Marcel Beaufiles va jusqu'à proposer une nouvelle interprétation de la figure de l'Androgyne : musique et poésie tentent de retrouver l'unité perdue, mais « il semble qu'elles ne puissent vivre sans s'unir, s'unir sans se disjoindre, comme au nom d'un antagonisme fondamental »¹⁸⁹. La convocation du mythe montre clairement le processus d'« effrangement »¹⁹⁰ entre ces deux arts, pour reprendre un mot d'Adorno dans *L'Art et les arts*. Ce phénomène de « fluence » est remarqué par Pierre Brunel qui montre que musique et poésie *composent* l'une avec l'autre. Il fait résonner œuvres littéraires et musicales dans *Les Arpèges composés*¹⁹¹. Dès les premières pages, il revient sur le choix du titre et précise le caractère indissociable des deux arts¹⁹² qui forment un arpège, autrement dit, un « accord brisé » dans lequel il n'est pas rare qu'un véritable *agôn* se joue¹⁹³. C'est la raison pour laquelle Michèle Finck énonce l'hypothèse suivante : le poète, comme Zerlina dans *Don Giovanni* de Mozart, « voudrait et ne voudrait pas » un duo avec le musicien, « en proie à la tentation conflictuelle d'une adhésion et d'un retrait »¹⁹⁴, d'où le choix du titre *Vorrei e non vorrei*. Ce « chancellement »¹⁹⁵ se manifeste à partir de Baudelaire qui enregistre une faillite de la mélodie harmonieuse et met en œuvre une écriture de la dissonance, pleine de « faux accords »¹⁹⁶ et de « fêlures »¹⁹⁷, alors même qu'il admire cet art qui prend pleinement place dans sa théorie des correspondances. Rimbaud propose pour sa part un « écartèlement entre le cri [...] et le mutisme »¹⁹⁸ et Mallarmé veut « reprendre à la musique son bien »¹⁹⁹, affirmant faire de la musique, prenant ce terme « dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports »²⁰⁰.

¹⁸⁷ Marcel Beaufiles, *Musique du son Musique du verbe*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁸ Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁹ Marcel Beaufiles, *Musique du son Musique du verbe*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁰ Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 43.

¹⁹¹ Pierre Brunel, *Les arpèges composés, Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, voir par exemple p. 9.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁴ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁶ Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du mal* in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁷ *Ibid.*, « La Cloche fêlée », p. 71.

¹⁹⁸ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁹ Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 p. 367.

²⁰⁰ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893 », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, 1998, p. 807.

Ces trois poètes considérés comme des « phares » par Michèle Finck transmettent à leurs héritiers du XX^{ème} siècle un dialogue nouveau et difficile avec la musique. Si les formes musicales sont toujours utilisées – par Apollinaire par exemple avec la « Chanson du mal-aimé »²⁰¹ –, souffle et silence prennent l’ascendant sur le déroulement sans heurt d’une mélodie harmonieuse. Pascal Quignard parle de *La Haine de la musique*²⁰², Michaux écrit « contre Versailles, contre Chopin, contre Mozart, contre le Nombre d’or »²⁰³ et Valère Novarina affirme dans son essai *Devant la parole*²⁰⁴ que « l’organe du langage, c’est la main », comme si la voix était perdue, illustrant le constat que Jean-Michel Maulpoix fait d’un « lent étranglement du chant »²⁰⁵. Il évoque aussi la musique comme « la belle inconnue qui s’éloigne »²⁰⁶. Un fragile équilibre entre poésie et musique s’instaure donc, confrontant plus que jamais les poètes à la nécessité de dire puisqu’ils ne peuvent plus chanter. Mais comme on se défie du langage depuis le début de ce que Paz appelle « l’ère de la scission »²⁰⁷, les mots, le moi et le monde étant coupés, la musique pourrait être le moyen de pallier les insuffisances de la langue. Nous aimerions par conséquent nous mettre à l’écoute des textes, et nous inscrire dans la mouvance de la méthode appelée « audiocritique »²⁰⁸ par Michèle Finck. Établissant l’« urgence d’une poétique du son »²⁰⁹, elle crée cet outil d’analyse pour « interroger le matériau sonore créé par les poètes »²¹⁰, se plaçant « au point nodal où la poésie et la musique échangent leur substance »²¹¹. Le sens gît dans le son, dans le silence, dans les accents, et les œuvres des poètes de notre corpus, empreintes d’admiration pour la musique, se prêtent particulièrement bien à cet exercice. Tendons l’oreille, et que notre ouïe soit éblouie²¹² par un sens né dans le creuset de la musique.

S’interroger sur les liens entre *mouvement* et *musique* nous semble donc nécessaire et neuf, d’une part à cause du changement de regard porté sur le voyage, et d’autre part à cause de la relation tumultueuse entre poésie et musique, phénomènes qui sont nés dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et qui n’ont jamais été étudiés conjointement. Notre ambition est de parvenir à éclairer les liens jusque là méconnus entre mouvement et musique chez Jacques

²⁰¹ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2013, p. 31-33.

²⁰² Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

²⁰³ Henri Michaux, « Premières impressions », *Passages, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 342.

²⁰⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 62.

²⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*

²⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La Musique inconnue, op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁰⁷ Octavio Paz, *Itinéraire*, Paris, Gallimard, 1996, p. 49.

²⁰⁸ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 9.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Michèle Finck, *L’Ouïe éblouie*, Montélimar, Voix d’encre, 2007.

Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Notre problématique sera donc la suivante : en quoi la musicalité de l'écriture permet-elle de rendre compte des tensions liées aux mouvements de départ et de retour, voire de les résoudre ? Notre intuition est que par le travail de la matière sonore et rythmique, les poètes font entendre dans la langue les allées et venues qui les obsèdent. L'écriture épouse et traduit les préoccupations liées au déplacement et devient elle-même avancée dans le langage, cheminement et parfois errance. L'expression de Valéry qui définit le poème comme une « hésitation prolongée entre le son et le sens »²¹³ est au cœur de notre réflexion, puisque la polysémie du terme « sens », qui fait écho à Rimbaud et à sa célèbre formule « littéralement et dans tous les sens », indique à la fois une recherche de la signification et de la direction. Nous risquons aussi l'hypothèse suivante, à savoir que la grande musicalité de l'écriture peut parfois engendrer le seul mouvement à même de satisfaire le poète, la seule impulsion capable de lui permettre l'accès au lieu convoité. Passager de la langue, le poète se crée un passage grâce à la musicalité, et les pas qu'il ne cesse de transformer en phrases dessinent le chemin d'accès à ce qui demeure inatteignable hors du rythme.

La question du lieu pose aussi problème. Il nous semble que pour les trois poètes de notre corpus, l'ailleurs et l'ici sont extrêmement labiles. Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix sont en quête de quelque chose qu'on ne trouverait pas ici, ou en tout cas pas *sur place*. Le fait de considérer l'écriture comme une traversée et le lyrisme comme une errance²¹⁴, fait du poème lui-même un lieu qui double en quelque sorte le lieu du déplacement physique du voyageur. Le texte poétique est l'endroit où se dit le mouvement, mais il est aussi mouvement lui-même ; il est moteur et émotion, mouvement physique et mouvement musical. Intervalle, rythme, mouvement, le marcheur et le musicien partagent les mêmes mots et les mêmes maux : souffle court et pauses qui durent et entravent, paralysent. Analyser les liens entre mouvement et musique nous semble donc une exigence. La langue poétique est le lieu d'un déplacement que nous entendons tous, sans nécessairement prendre conscience que nous sommes transportés. C'est ce que notre travail vise à élucider.

Pour ce faire, nous proposerons d'abord un préambule qui tentera de mettre en évidence l'héritage légué aux poètes de notre corpus par Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud. Ils jouent un rôle central dans le changement de regard porté sur la musique et le mouvement, et dresser un arrière-plan contextuel permettra d'aborder avec plus de précision le devenir de ces questions dans la poésie de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel

²¹³ Paul Valéry, « Rhumbs », *Tel Quel* in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 637.

²¹⁴ Jean-Michel Maulpoix « Pour un lyrisme critique... », article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 24/02/2016) : <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html>

Maulpoix, d'autant plus que leurs textes entrent directement et explicitement en résonance avec leurs œuvres. Ce sera pour nous l'occasion de mettre en évidence des similitudes voire des parentés, ce qui nous autorisera à revenir ensuite plus précisément sur certains points de convergence à l'intérieur même du développement.

La première partie sera réservée à l'étude du mouvement chez les trois poètes et permettra de dégager avec précision les différentes formes et réalisations du départ et du retour. La mise en évidence des itinéraires propres à chaque poète de notre corpus éclairera les lieux de départ et d'arrivée, mais révélera aussi l'existence de déplacements frappés du sceau de l'errance. La désorientation tant géographique qu'intérieure n'amène-t-elle pas les poètes à élaborer des stratégies pour retrouver leur route, mais parfois aussi à interrompre le mouvement ? La complexité croissante de déplacements qui sont explicitement revendiqués comme contradictoires nous conduira finalement à redéfinir le mouvement en proposant le terme de *partance*, moyen d'allier les paradoxes d'un déplacement immobile, conjoignant l'ici et l'ailleurs.

Le mouvement étant aussi un vocable musical, nous nous tournerons dans la deuxième partie vers la musique, objet d'une admiration profonde des poètes de notre corpus. Malgré la relation difficile des écrivains à cet art, ils manifestent tous trois un goût certain pour la musique, d'autant plus fort qu'ils sont conscients des défaillances de la langue. Ils se rêvent alors compositeurs, ciselant des structures bien concertées, se souvenant que les poètes sont des chanteurs, mais déplorant de devoir composer avec des moyens réduits. Leur voix se brise et la transposition pourrait alors devenir leur planche de salut. Phénomène musical, ne s'efforcent-ils pas de l'appliquer au langage et d'utiliser des éléments musicaux dans les textes poétiques ? Ce faisant, nous verrons qu'ils ambitionnent de passer de la page d'écriture à la *partition*.

Les deux pôles de notre pensée étant exposés, la dernière partie visera à expliciter leur articulation : à savoir, comment la langue musicale permet la mise en mouvement. Si la langue est impuissante à provoquer un mouvement satisfaisant, la musique se révèle en revanche particulièrement efficace et c'est alors que le titre de la thèse trouvera sa pleine justification. Il nous appartiendra de montrer comment les trois poètes de notre corpus, grâce à leur travail de compositeur, réalisent chacun à leur manière une *partition* de la *partance*. Leur mouvement pourrait bien aboutir grâce à la musique et la langue deviendrait alors pleinement un moyen de transport, véhicule qui déplace poète et lecteur, et profonde émotion manifestée par la danse.

PRÉAMBULE

MOUVEMENT ET MUSIQUE DANS LES ŒUVRES DE BAUDELAIRE, MALLARMÉ, VERLAINE ET RIMBAUD

« Littéralement, il s'agit bien d'abord d'un préambule, soit de cet instant de surplace où le mouvement projeté (et qui déjà se projette) s'interroge avant la déambulation, mais aussi d'un mouvement en soi qui ne cherche pas à se résoudre. »²¹⁵

Jacques Réda

« J'ai choisi ceux que j'aime, que j'ai lus et relus [...] L'essentiel tient dans un dé à coudre. »²¹⁶

Guy Goffette

« Baudelaire pour l'ardeur du charbon, Verlaine pour les cheveux de la fée verte, Rimbaud pour les souliers blessés, Mallarmé pour les plis et les déchirures bleues. »²¹⁷

Jean-Michel Maulpoix

²¹⁵ Jacques Réda, « Les petites choses de Bill Basie », *L'Improviste : une lecture du jazz*, *op. cit.*, p. 182.

²¹⁶ Guy Goffette, *Partance*, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Journal d'un enfant sage*, *op. cit.*, p. 61.

« Par quatre chemins » : exercice de mise en jambe

Ne pas y aller « par quatre chemins » : quelle belle expression pour dire qu'on se dirige droit au but ! Efficacité et rapidité s'allient au risque peut-être de perdre parfois en diplomatie ce qu'elles gagnent à être directes. Ne s'embarrassant d'aucun obstacle et d'aucun délai, elles se tendent dans une trajectoire aussi droite qu'une avenue, refusant les circonvolutions et les voltes de venelles mystérieuses, gages d'errance et images de palabres interminables.

Mais ce faisant, ne se prive-t-on pas du charme du cheminement et des hasards de la route ? Ne renonce-t-on pas à de surprenantes découvertes hors des sentiers battus, et à des rencontres inopinées mais ô combien agréables ? Ne vaut-il pas la peine de prendre le risque de perdre du temps à musarder et à fureter sur les abords de la voie ? C'est ce que nous avons choisi de faire, prenant exemple sur Jean-Michel Maulpoix à qui nous reprenons ce titre²¹⁸. Son étude de Saint-John Perse, Henri Michaux, Francis Ponge et René Char emprunte quatre trajets dessinés par ces poètes du XX^{ème} siècle, et ne craint pas de s'attarder, consciente d'embrasser un cheminement qui est tant poétique qu'existential. À notre tour, nous aimerions nous livrer à cette promenade dans des œuvres qui font office de passage obligé.

Si la poésie « vient à pas légers »²¹⁹ et approche, comme tout ce qui importe, « à pas de colombe »²²⁰, elle inscrit son avancée agile sur des parcours sillonnés par de nombreux auteurs. Les plus récents suivent les balises soigneusement disposées par leurs prédécesseurs tout en se sentant libres d'explorer de nouveaux horizons et de défricher des territoires inconnus. Leurs parcours sont à la fois inspirés par ceux déjà réalisés dont ils conservent précieusement la trace, les poèmes opérant comme des cartes, et par des intuitions bien plus personnelles qui naissent à la croisée des chemins. Nous souhaitons donc nous aussi aller « par quatre chemins » dans ce préambule qui a pour objet de présenter dans leur rapport au mouvement et à la musique les quatre grands poètes de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle qui ont considérablement marqué la postérité. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud ont

²¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Par quatre chemins, Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, op. cit.

²¹⁹ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit.

²²⁰ Friedrich Nietzsche, *Cahiers posthumes III*, par Giorgio Colli, Paris, Éditions de l'Éclat, 2000, p. 215.

*marché en avant*²²¹, et ainsi ouvert une voie nouvelle. Chacun à leur manière, ils ont contribué à renouveler les relations entre poésie et musique et ils se situent au moment charnière où le regard porté sur le mouvement se modifie. De plus, Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix les lisent, les citent ou s'en inspirent et la relation qu'ils entretiennent avec leurs prédécesseurs peut aller de la simple dilection à la filiation. C'est ce rapport musical de nos trois poètes au XIX^{ème} siècle qui impose ce préambule.

Ces quatre grands noms de la poésie ont bénéficié d'études aussi nombreuses qu'approfondies auxquelles nous ne saurions mesurer notre travail qui ne se targue ni d'exhaustivité, ni d'érudition. Notre objectif, bien plus modeste, est d'esquisser un arrière-plan permettant de mieux comprendre le legs dont héritent les poètes de notre corpus et ces pages ne serviront qu'à mettre en lumière certains aspects pouvant fournir des clefs de lecture pour notre travail. Consciente de la limite de nos connaissances en ce qui concerne les œuvres magistrales de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud, nous nous appuyerons dans ce préambule sur des études de spécialistes que nous n'hésiterons pas à citer, non par paresse intellectuelle mais par respect pour une pensée souvent admirablement présentée que nous nous refusons à dénaturer, avant d'aborder en toute sérénité et armée de ce contrefort théorique la production des poètes de notre corpus. Puisse cette circonvolution constituer un salutaire exercice de mise en jambe qui nous permettra de prendre notre envol et de marcher dans les traces de chercheurs plus chevronnés, à la manière de Lucrèce qui dans le prologue du *De natura rerum*, inscrit ses pas dans les empreintes d'Épicure, non tant dans le but de rivaliser avec lui que dans celui d'imiter par amour des exploits déjà accomplis²²².

Qu'il nous soit donc permis d'aller « par quatre chemins » et de prendre le temps d'un détour qui n'en est pas un. Nous quitterons parfois momentanément les trois poètes de notre corpus, mais pour mieux y revenir, puisque nous emprunterons dans les pages qui suivent un trajet qu'ils ont eux-mêmes effectué et qui les a menés à dessiner leur propre route, croisant parfois celle des « alliés substantiels »²²³ que nous souhaitons désormais présenter en suivant un ordre chronologique, ce qui ne nous empêchera pas d'y revenir ponctuellement dans le corps de notre travail.

²²¹ Arthur Rimbaud, « Démocratie », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 314.

²²² Lucrèce, « Livre III », *De natura rerum*, dans *Les Lettres latines*, René Morisset et Georges Thévenot, Paris, Magnard, 1950, p. 109, vers 1 à 13 et en particulier : « *Te sequor, o Graie gentis decus, inque tuis nunc / Ficta pedum pono pressis vestigia signis, / Non ita certandi cupidus quam propter amorem / Quod te imitari aveo [...]* »

²²³ René Char, « Alliés substantiels », *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51.

BAUDELAIRE, *Tensions du mouvement et tensions de la musique : une esthétique de la fêlure*

« Certains jours, je m'en irais bien pour m'en aller. »²²⁴

Franz Bartelt

Selon John E. Jackson, c'est par Baudelaire que « la modernité entre en poésie »²²⁵. C'est dire à quel point son œuvre est un *phare* pour les poètes de la postérité qui l'accueillent à bras ouverts dans leurs textes et qui reconnaissent bien volontiers leur dette envers lui.

C'est le cas de Jacques Réda qui, évoquant ses débuts en poésie, affirme selon ses propres termes avoir « baudelairisé » durant quelques années, à partir de 1942 où sa découverte de plusieurs grands poètes lui causa « un ébahissement enthousiaste »²²⁶. Cette grande proximité avec l'œuvre lui permet d'ailleurs de reconnaître aussitôt la voix de Baudelaire²²⁷, qui n'est pas étrangère à sa propre écriture. En effet, le rêve baudelairien d'« une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », idéal né « de la fréquentation des villes », est réalisé sous la plume du « [p]arisien, flâneur des deux rives »²²⁸ qu'est Jacques Réda. Comme Baudelaire, il évolue dans l'espace de la ville parisienne, dont il recense les constantes modifications. Son exploration du cadre urbain l'amène à découvrir des merveilles insoupçonnées dont il fait son matériau poétique, au sein de textes en prose qui épousent le rythme de la marche. L'héritage

²²⁴ Franz Bartelt, *Les Marcheurs*, Finn, 1998, cité par Sophie Nauleau, *Poètes en partance. De Charles Baudelaire à Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 21.

²²⁵ John E. Jackson, « Baudelaire », *Dictionnaire de poésie moderne de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 48.

²²⁶ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy*, suivi de *Moyens de transport*, *op. cit.*, p. 50-51 pour cette citation et la précédente.

²²⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

²²⁸ Titre de journal relevé par Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, *op. cit.*, p. 108 note 18.

est cependant partiel, comme nous invite à le voir Jean-Michel Maulpoix qui montre que « la logique circulatoire contemporaine » « tourne plutôt autour de la ville »²²⁹. Celle-ci a tant changé qu'elle est désormais dépourvue de centre et que le véritable attrait est exercé par les périphéries²³⁰. Il n'en demeure pas moins que l'alliance entre l'exploration urbaine et la recherche d'une prose poétique capable d'en épouser les circonvolutions est baudelairienne. Ceci crée un premier axe – horizontal – sur lequel se déploie le mouvement chez Baudelaire, simple passant flânant dans les rues de Paris. Le voilà d'ailleurs qui traverse le *Boulevard des Capucines* chez Jean-Michel Maulpoix, dans la section « Coins de table », se promenant « au milieu des filles, une queue de rat verte autour du cou »²³¹, « dandy mince, courant les pavés d'un pas mat et nerveux, en bottes vernies, pantalon noir, long gilet, manchettes immaculées, gants roses et cravate sang de bœuf, à la main une légère canne à pommeau d'or. Froid, insolent, coupant et douloureux, en colère perpétuelle contre sa propre oisiveté. Partagé entre la morne incuriosité de qui sent qu'il n'a plus sa place en ce monde laborieux et les énervements de celui à qui ce même monde donne envie de crier »²³². Baudelaire est saisi en mouvement, et Jean-Michel Maulpoix attrape au vol dans ces quelques lignes deux éléments moteurs de sa complexe approche du déplacement : l'incuriosité et l'exil.

Les flâneries du passant au sein de la ville ne représentent qu'une des modalités du mouvement chez Baudelaire. N'oublions pas qu'il lance une double « Invitation au voyage »²³³ à laquelle les poètes ne manquent pas de répondre massivement, tentant à sa suite d'accéder à un rêve exotique qui se révélait pourtant à deux reprises hors de portée. La destination idéale de ce diptyque, façonnée à partir d'éléments géographiques réels rappelant la Hollande et d'évocations picturales, demeure nimbée de flou. Désignée par les adverbes « là » et « là-bas », elle est construite en parfaite opposition avec un ici déprimant. Le texte en prose est sans équivoque : il est impossible de passer dans le tableau peint par le poète qui d'un revers de la main balaye ce qui se révèle n'être qu'un rêve, bien éloigné du possible.

Rappelons que Baudelaire, qui a lui-même voyagé, écrit dans un contexte de profonde désillusion quant à l'ailleurs qui change soudainement de statut au XIX^{ème} siècle. Alors que la

²²⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Dans les rues de la ville », *Le Poète perplexe, op. cit.*, p. 77.

²³⁰ *Ibid.*, p. 80-81 : « le baguenaudeur post-moderne se montre radicalement déconcerté : il ne peut retrouver de centre nulle part, et la ville le renvoie toujours vers ses marges comme un boxeur dans ses cordes. Partout de la périphérie, rien que de la périphérie, tout est périphérique. [...] Le *tout* n'est plus en vue. Nous en avons fini avec les *Correspondances* ».

²³¹ Jean-Michel Maulpoix, *Boulevard des Capucines*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 71.

²³² *Ibid.*, p. 72. Voir aussi l'étude consacrée au « cœur de Charles Baudelaire » dans Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe, op. cit.*, p. 105-125.

²³³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 53 et 301.

curiosité et l'émerveillement²³⁴ suscités par des contrées longtemps inconnues constituent pendant des siècles un puissant motif de départ, et amènent les hommes à combler avec enthousiasme les zones restées vierges sur les mappemondes, la terre semble entièrement connue. Les territoires imaginaires disparaissent des cartes pour laisser place à une maîtrise totale de l'espace qui va de pair avec un développement des transports, et une facilité accrue des échanges. Le voyage ne peut plus se faire dans une perspective d'exploration puisqu'il n'y a plus rien à découvrir, et les auteurs romantiques se mettent à déplorer l'uniformisation du monde²³⁵. Tout commence à se ressembler et Patrick Née peut affirmer en conclusion de son ouvrage que « tout Ailleurs s'inverse vite en son contraire »²³⁶.

Par conséquent, Baudelaire devient incurieux et juge inutile tout déplacement sur la surface sans surprise de la terre. C'est là un élément important concernant le mouvement : il peut être curieusement absent. Dans le poème « Le Port », le poète reste immobile, simple observateur des vains mouvements effectués par d'autres : « il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir »²³⁷. Ailleurs et ici revenant au même, il ne sert à rien de se déplacer, et c'est sans doute là une manière de comprendre l'« amer savoir [...] qu'on tire du voyage »²³⁸. Le monde est désormais « monotone et petit »²³⁹, et la déchirante exclamation de Baudelaire qui réclame à toutes forces du « nouveau »²⁴⁰ à la fin du poème « Le Voyage » trouve un écho chez Jean-Michel Maulpoix, déçu de ne découvrir que du connu, alors même qu'il s'est rendu à l'autre bout du monde.

Voilà ce qu'il trouve dans l'aéroport de Saïgon :

« Dans la revue sur papier glacé de la compagnie Vietnam Airlines, rien qui concerne le pays, ses paysages ou son folklore, rien de ce qui naguère offrait au voyageur occidental les premières images de la culture qu'il allait découvrir. Rien qui ne soit à vendre... Mais des Harley-Davidson, des bijoux et des robes de haute couture ! Rien que du luxe de partout et de

²³⁴ Patrick Née montre que de l'Antiquité aux prémices du romantisme, le départ est déclenché par deux facteurs qu'il met en évidence dans *L'Ailleurs en question*, *op. cit.*, p. 267 et 281-282 : l'utilité et la curiosité. Le facteur de l'utilité est emprunté à Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1996, et le second est proposé par l'auteur lui-même.

²³⁵ Ce processus est accompagné par le *topos* du rétrécissement de la planète, comme l'indique Patrick Née, *op. cit.*, p. 285.

²³⁶ *Ibid.*, p. 290.

²³⁷ Charles Baudelaire, « Le Port », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 344-345.

²³⁸ *Ibid.*, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, p. 133.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, « Plonger [...] / Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! », p. 134.

nulle part... Même les mannequins sont des espèces d'hybrides asiatiques aux yeux bleu-noir, maquillées et blondies à l'occidentale : des Eurasiennes imaginaires... »²⁴¹

Le poète déplore de ne pouvoir bénéficier du même dépaysement que les anciens explorateurs, lui qui est désormais contraint de faire face à ce qu'il a laissé derrière lui et qui lui saute au visage malgré lui. La terre devenue si petite et tellement identique en tous ses points englu le mouvement en transformant l'ailleurs en ici.

La déception conduit alors le poète à lever les yeux – mouvement à présent situé sur un axe vertical – et il retrouve ainsi le geste baudelairien de l' « élévation », pour admirer les nuages : « Restent, heureusement, les nuages, les merveilleux nuages, jamais semblables, qui s'étirent et dont un rayon de soleil oblique fait sa gloire »²⁴². On retrouve ici l'expression finale de « L'Étranger », interrogé sur ses préférences : « – J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! »²⁴³. Remarquons qu'à deux reprises l'ailleurs est mentionné à travers la répétition de l'adverbe « là-bas », associé au déplacement des nuages. Le mouvement est à nouveau possible, et Jean-Michel Maulpoix en a parfaitement conscience lorsque, commentant ce poème, il parle de l'

« [a]mour du fugace et de l'insaisissable, autant dire amour de rien d'autre que du mouvement même et de ses plus légères concrétions [...]. Ce que le poème "Élévation" des *Fleurs du mal* formule comme un programme mystique, avec une certaine grandiloquence, "L'Étranger" le répète sur le mode mineur, d'une manière plus moderne, en inventant la forme volatile de la légèreté et la fugacité qu'il évoque. »²⁴⁴

Le recours au champ lexical du mouvement souligne la richesse de cette posture baudelairienne, attirée par le haut, aussi adoptée par Jacques Réda qui, en plus de construire toute une section d'*Amen* comme une « Lente approche du ciel »²⁴⁵, intitule un poème « Élévation »²⁴⁶. Jean-Michel Maulpoix va jusqu'à lever son verre de saké « Aux nuages de Baudelaire qui n'a pas pris l'avion »²⁴⁷, mettant en évidence la permanence de ce désir d'élévation malgré la nouveauté des moyens de transport. Quant à Guy Goffette, on aura l'occasion de montrer que toute son œuvre aspire à un envol, preuve de la permanence du désir baudelairien. L'élévation consiste en un mouvement vertical tendu vers l'Idéal qui est mis en tension à la fois avec le déplacement horizontal du passant et avec l'immobilité

²⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, « Théorie du calamar », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 41.

²⁴² *Ibid.*, p. 42. Une autre allusion à « L'Étranger » est mentionnée dans *L'Instinct de ciel*, op. cit., p. 160 : « Étranger, c'est ainsi que l'on nomme celui qui aime les nuages » in Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁴³ Charles Baudelaire, « L'Étranger », *Poèmes en prose*, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 277.

²⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, « J'aime les nuages... », article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 10/02/2016) : <http://www.maulpoix.net/baudelaire.html>

²⁴⁵ Jacques Réda, *Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 40-59.

²⁴⁶ Jacques Réda, « Élévation », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 183.

²⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Verres de saké », *Domaine public*, op. cit., p. 97.

paralysante du poète incurieux, mais aussi avec toutes sortes de déplacements descendants, comme on le verra.

Mais demeurons un instant encore avec « L'Étranger », figure parfaite de l'exilé. Il lève les yeux pour admirer les nuages mais sait que cette ascension n'est pas garante de l'accès à l'« idéal ». Les souffrances d'apatride du poète se manifestent avec une vivacité particulière dans « *Any where out of the world* »²⁴⁸, où est clairement exprimée une insatisfaction permanente : « Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas ». Après avoir proposé différentes destinations à son âme, le « je » lyrique n'y tient plus et s'exclame : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! »²⁴⁹, ce qui prouve à quel point la terre tout entière est incapable de répondre au désir d'évasion du poète. L'exil est hérité par les trois auteurs de notre corpus qui se sentent eux aussi jetés dans un monde qui ne leur correspond pas, comme nous le montrerons dans notre chapitre 2²⁵⁰. Signalons simplement pour l'heure que Guy Goffette ne craint pas d'écrire dans *L'Ami du jars* « j'ai toujours vécu en exil »²⁵¹, lui qui habite une « maison d'exil » dont les diverses pièces donnent lieu à des poèmes de *Nomadie*. Jacques Réda avoue qu'il a « le sentiment d'être involontairement séparé »²⁵², manifestant un vif manque, et Jean-Michel Maulpoix cite une phrase de Baudelaire pour dire le besoin de trouver un refuge, une demeure : « *Je me suis cherché un asile dans l'impeccable naïveté* »²⁵³. Tous trois reprennent d'ailleurs l'image de l'albatros. « Semblable au prince des nuées », le poète se trouve « exilé sur le sol », citations intégrées dans un texte que Jacques Réda consacre à Lester Young. Il reconnaît que bien que l'orchestre qui accueille le musicien, comparé à un « navire », ait su tenir le cap, et ait permis « à cet albatros baudelairien, *indolent compagnon de voyage* aux coups d'ailes imprévisibles [...] de déployer son vol », le « *roi de l'azur, prince des nuées*, plus tard seulement, et dans d'autres circonstances » sera « gravement frappé dans son essor »²⁵⁴. C'est le jazzman qui porte la symbolique de l'oiseau exilé. Une image renouvelée de l'albatros apparaît aussi chez Guy Goffette, à travers Icare²⁵⁵, figure récurrente dans son œuvre et contrainte à retourner sur terre, ainsi que chez Jean-Michel Maulpoix, sous les traits du grand pélican qu'est le Boeing,

²⁴⁸ Charles Baudelaire, « *Any where out of the world* », *Poèmes en prose, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 356.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Voir chapitre 2 de la première partie : La désorientation.

²⁵¹ Guy Goffette, *L'Ami du jars, op. cit.*, p. 17.

²⁵² Jacques Réda, *Aller aux mirabelles, op. cit.*, p. 76.

²⁵³ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public, op. cit.* p. 59.

²⁵⁴ Jacques Réda, « Luncford, Basie : le rebond et la glissade », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 97 pour cette citation et les précédentes.

²⁵⁵ Voir le premier chapitre de la première partie : Les itinéraires.

assimilé au « portrait du poète inconnu en oiseau blanc »²⁵⁶. C'est ici le mode de transport lui-même qui devient l'oiseau mythique, associant aussi étroitement que possible le voyage et l'inévitable exil dû à la perte de l'origine.

Pourtant, un lieu semblait convenir au poète, en témoignent les réminiscences insulaires de plusieurs textes. La destination exotique n'échapperait-elle pas à l'insatisfaction provoquée par le monde ? Mais il suffit de se pencher sur « La Vie antérieure » pour remarquer que si Baudelaire a été séduit par la vie et les paysages de l'île Bourbon²⁵⁷, ce n'est pas vraiment une destination géographique qu'il regrette. En effet, le dernier vers du poème manifeste l'origine réelle de la nostalgie et évoque « [l]e secret douloureux » qui fait languir le poète. Pour peu qu'on le mette en relation avec le titre, et avec ces trois vers de « L'Invitation au voyage » : « Tout y parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale »²⁵⁸, on remarque que Baudelaire regrette une origine perdue. Si une fascination pour les lointains persiste, c'est donc sur le mode du regret, et plus particulièrement de la nostalgie d'une origine irrémédiablement disparue. Patrick Née souligne « la dimension de perte qui hante les plus célèbres évocations exotiques des *Fleurs* »²⁵⁹ en donnant de nombreux exemples de cette expérience de dépossession, interprétant le vers final de « La Vie antérieure » comme la preuve d'un sujet « rongé donc dès l'origine »²⁶⁰. Lorsque le poète s'exclame « Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate ! / Loin ! loin ! »²⁶¹, c'est pour rejoindre un « lointain paradis parfumé », « vert paradis des amours enfantines ». Il en a été expulsé, et ce lieu parfait, caractérisé par une harmonie totale, est l'objet d'un éternel regret. La destination du voyage s'apparente donc à un Idéal, un ailleurs qui demeurent inatteignables et qui renvoient à la fois à l'enfance et au jardin d'Éden, lieu de l'innocence avant le péché²⁶². Le départ vers l'ailleurs s'envisage comme un retour vers l'origine, que tous les déplacements cherchent à rejoindre. Le souhait que formule Baudelaire dans « Le

²⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Élégie blanche », *Domaine public*, *op. cit.* p. 27.

²⁵⁷ Rappelons que Baudelaire a lui-même voyagé, contraint d'embarquer à bord du *Paquebot-des-Mers-du-Sud* à destination de Calcutta par son beau-père, Jacques Aupick, scandalisé par le comportement du jeune homme. Cette traversée à destination des Indes a été prématurément interrompue et Baudelaire n'est pas allé plus loin que l'île Maurice et l'île de la Réunion.

²⁵⁸ Charles Baudelaire, « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁹ Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, *op. cit.*, p. 23.

²⁶⁰ Patrick Née relève également le passage où cette dimension de perte est exprimée avec le plus d'intensité en affirmant que « c'est bien aux floués de l'arrachement au natal que s'adresse la pathétique anaphore vocative du « Cygne » [...] c'est, universellement, « À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! » qu'est dédié peut-être le plus intense *lamento* du romantisme », *ibid.*, p. 23-24.

²⁶¹ Charles Baudelaire, « *Moesta et errabunda* », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 63.

²⁶² Georges Blin va dans ce sens : « Malgré toutes ces contaminations imaginatives, le Paradis, pour Baudelaire, c'est avant tout le Ciel chrétien », voir *Baudelaire*, suivi de *Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, Paris, Gallimard, 2011, p. 115.

Voyage » et qui conclut *Les Fleurs du mal* : « Plonger [...] / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* »²⁶³, peut alors être compris, en suivant la lecture proposée par Patrick Née, comme le désir de « *trouver du plus ancien* », c'est-à-dire de retrouver son identité perdue. La même quête se lit chez Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix, l'un animé par le désir de retrouver le « jardin d'enfance », l'autre par la soif de retourner dans une période lointaine, mais aussi chez Jacques Réda qui désire rejoindre le « sombre Nil d'oubli »²⁶⁴ dont les sources demeurent inaccessibles.

La dimension métaphysique de cette quête baudelairienne affleure particulièrement bien dans le poème « *Élévation* », dont le titre renvoie à la fois au vocabulaire religieux et au mouvement. Ce texte dessine un paysage paradisiaque fait de « champs lumineux et sereins » dans lequel on évolue avec bonheur, et l'ascension se trouve donc associée à la plénitude. Mais ce déplacement coexiste avec toutes sortes de chutes néfastes et dangereuses. La section « *Spleen et Idéal* » repose sur des tensions situées sur l'axe vertical déjà évoqué qu'elles complètent : Baudelaire est partagé entre le désir de monter et le risque de tomber. « *Élévation* » traduit la force de l'aspiration du poète qui vise à se hisser le plus haut possible, en témoignent les répétitions des adverbes « au-dessus » et « par-delà »²⁶⁵, et il envie celui qui peut s'élancer « d'une aile vigoureuse »²⁶⁶. Lui se situe au contraire très bas et appelle « du fond du gouffre obscur »²⁶⁷. « L'horizon plombé »²⁶⁸ lui interdit tout envol. Toute l'œuvre est traversée par des tensions entre le désir d'élévation et son impossible réalisation. Austin remarque une opposition entre les poèmes : « Là où *Élévation* traduit l'irrésistible *Aufschwung* de l'esprit par une série d'images d'ascension, d'envol, de "libre essor", *L'Irrémédiable* développe une série exactement contraire, d'images de chute, de descente, de captivité »²⁶⁹. C'est dans ce schéma de chute et de désir d'élévation que « *Les Plaintes d'un Icare* » se font entendre. Le poète avoue « je sens mon aile qui se casse » et mentionne sa fin dans « l'abîme », alors qu'il a « étreint des nuées »²⁷⁰ et Marie-Jeanne Durry relève le « [m]ouvement ascensionnel toujours foudroyé par des chutes d'Icare »²⁷¹. Ce double mouvement est hérité par Guy Goffette qui le cristallise beaucoup plus nettement autour de la

²⁶³ Charles Baudelaire, « *Le Voyage* », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 134.

²⁶⁴ Jacques Réda, « *Mauvaise tête* », *Récitatif, in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 84.

²⁶⁵ Charles Baudelaire, « *Élévation* », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 10.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, « *De profundis clamavi* », p. 32.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire, Symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 94.

²⁷⁰ Charles Baudelaire, « *Les Plaintes d'un Icare* », *Nouvelles Fleurs du mal, Œuvres, op. cit.*, p. 143.

²⁷¹ Marie-Jeanne Durry, préface de l'édition proposée par Yves Florenne de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 17.

figure d'Icare, de l'envol à la chute. Sans cesse, il s'envole, attiré par le ciel, et sans cesse, il tombe dans l'indifférence générale. Innombrables sont les images d'ascension, de montée, et pesanteur ainsi que gravité leur répondent. Ce schéma d'aspiration et d'élévation puis de chute et de déception est directement hérité de Baudelaire, mais on verra que le poète contemporain parvient à mettre un terme à la malédiction de ce mouvement constamment voué à l'échec.

Si l'élévation, associée au désir d'ailleurs est si importante chez Baudelaire, c'est parce que la perte de l'origine a pour conséquence le déchirement de l'identité. On retrouve là une préoccupation qui motive les trois poètes de notre corpus dont les multiples mouvements sont tous en partie animés par le désir de se trouver un visage, un nom, une silhouette, une personnalité. Jacques Réda se plaît à se présenter sous toutes sortes d'identités fallacieuses – le voilà tour à tour poteau avertisseur²⁷², « ange un peu mité »²⁷³, « jeune hippocampe », « énergomène »²⁷⁴, ou « vieux canard fataliste »²⁷⁵ – et il tente dans une série de portraits d'artistes d'y lire des « autoportraits »²⁷⁶ ; Jean-Michel Maulpoix se découvre sans visage²⁷⁷ et Guy Goffette entend une « petite voix » « qui se balance / derrière la nuque, répétant // l'inlassable qui es-tu, qui es-tu, qui ? »²⁷⁸. Cette difficulté à cerner le « je » est déjà présente chez Baudelaire, et trouve d'ailleurs un relais chez Rimbaud.

Le souhait de Baudelaire pourrait donc être d'entamer un voyage dans le temps qui lui permettrait de reconquérir la plénitude de son identité, fragilisée par sa dissociation. Le mouvement change donc de nature et de géographique et métaphysique, il devient temporel. Le poète se situait dans un ailleurs parfait et se retrouve amputé d'une partie de son âme, depuis qu'il a été exilé dans l'ici. De cette séparation de l'origine découle un « écartèlement du sujet en *deux moi* : le moi humilié dans l'Ici, le moi compensatoire projeté dans l'Ailleurs [...] C'est sur une telle structure psychique *clivée* que repose la composition de tant de célèbres *Fleurs du mal* »²⁷⁹. Le mouvement est lancé par le désir de remédier au constat de la déchirure du « je », établi dans « La Cloche fêlée » de manière extrêmement claire : « Moi,

²⁷² Jacques Réda, « Deux vues de Javel, I », *Hors les murs*, *op. cit.*, p. 10.

²⁷³ Jacques Réda, *L'herbe des talus*, Paris, Gallimard, 1984, p. 78.

²⁷⁴ Les deux expressions sont tirées de « Traversée de Bologne » in Jacques Réda, *Retour au calme*, Paris, Gallimard, 1989, p. 40-41.

²⁷⁵ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard, 1997, p. 31.

²⁷⁶ Jacques Réda, *Autoportraits*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010.

²⁷⁷ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 38.

²⁷⁸ Guy Goffette, *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.* p. 219.

²⁷⁹ Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, *op. cit.* p. 30. Cette dualité se manifeste particulièrement bien dans le dialogue du poète avec son âme tel qu'il est présenté dans « *Any where out of the world* ». Deux instances se partagent le « je », le poète interrogeant son âme muette sur les destinations d'un éventuel séjour à l'étranger : « cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme », Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 356.

mon âme est fêlée »²⁸⁰. Cet extrait de vers peut donc se lire comme le moteur du mouvement chez Baudelaire.

À la fois horizontal et doublement vertical, recherché, évité ou absent, se déployant dans un cadre géographique, métaphysique ou temporel, tendu vers un ailleurs confondu avec l'« Idéal » qui se superpose avec une quête identitaire, le mouvement baudelairien est extrêmement complexe. Toutes ces tensions le rendent difficile à appréhender autrement que dans une diversité caractéristique de son inachèvement. Et la fêlure due à l'exil, à la perte de l'origine, et donc de l'identité, constitue le point nodal qui permet de comprendre l'étroite imbrication du mouvement et de la musique chez Baudelaire.

Son rapport à cet art est ambivalent. Considérons la mise à mal du matériau sonore dans son œuvre. L'âme qui ne s'accorde pas avec l'ici de ce monde le fait entendre, et la musique du vers ne repose plus sur l'harmonie et la mélodie mais accuse les « coups » d'un « bélier infatigable et lourd »²⁸¹. Une même poétique du coup se retrouve chez Jean-Michel Maulpoix, si ce n'est qu'elle est encore amplifiée : « Poésie, coup de grisou. Poésie, coup de pioche »²⁸². La violence baudelairienne présentée par Jérôme Thélot²⁸³ se retrouve ici. Évoquant l'œuvre de Baudelaire, Jean-Michel Maulpoix s'interroge d'ailleurs : « [p]lombée, grinçante, rendant un son de cloche fêlée, comment la poésie chanterait-elle encore ? »²⁸⁴. La disharmonie sonore ne cesse de répéter la disharmonie du « je », et la « cloche fêlée », image de l'âme déchirée, fait résonner la dissonance de l'être avec le monde²⁸⁵. « Faux accord », « affreux hurlement », « cri », voix « criarde », « râle », « fausset »²⁸⁶ malmènent la matière sonore. Pourtant, la musique trouve une place de choix dans la théorie des correspondances où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent »²⁸⁷. Elle participe donc pleinement à l'élaboration d'un sens qui sans elle serait incomplet, et elle est, comme le mouvement, mise sous tension. On sait par ailleurs à quel point est profonde l'admiration de Baudelaire pour Wagner : « je vous dois *la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée* »²⁸⁸. Lorsqu'il cherche à expliquer l'effet qu'a produit en lui l'écoute de *Tannhäuser*, Baudelaire

²⁸⁰ Charles Baudelaire, « La Cloche fêlée », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 71-72.

²⁸¹ *Ibid.* « Chant d'automne », p. 56-57.

²⁸² Jean-Michel Maulpoix, « Élégie blanche », *Domaine public, op. cit.*, p. 29.

²⁸³ Jérôme Thélot, *Baudelaire, violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1992.

²⁸⁴ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue, op. cit.*, p. 61.

²⁸⁵ Theodor Adorno considère que c'est par « l'émancipation de la dissonance » que la modernité entre en poésie, voir *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1981, p. 87.

²⁸⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I, op. cit.* : « L'Héautontimorouménos » p. 78, « *Spleen* » (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ») p. 74, « Les Phares » p. 13, « L'Héautontimorouménos » p. 78, « La Cloche fêlée » p. 71, « *Spleen* » (« Pluviôse, irrité contre la ville entière ») p. 72.

²⁸⁷ *Ibid.*, « Correspondances », p. 11.

²⁸⁸ Charles Baudelaire, « Lettre à Wagner du vendredi 17 février 1860 », *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 1452.

décrit « un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle »²⁸⁹. Ces termes indiquent une sensation de plénitude qui ravit le poète, comme si la fêlure était comblée et l'unité de l'identité rétablie²⁹⁰. Tout se passe comme si Baudelaire atteignait enfin cet ailleurs tant cherché où il ne fait plus qu'un avec lui-même. Et force est de constater que c'est par le mouvement qu'il décrit son état puisque la sensation éprouvée alors « ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer »²⁹¹. Il est difficile de ne pas faire le lien avec « La Musique »²⁹² qui rapproche précisément cet art de la mer et du mouvement. Ce sonnet met en évidence le rapport ambivalent de Baudelaire à la musique, entre défiance et admiration. Il y est évoqué le pouvoir enveloppant d'un « Art-Mère qui insuffle sens et substance aux mots »²⁹³, mais aussi le risque de sombrer dans le « gouffre » au-dessus duquel l'être est bercé ou d'être confronté à son propre désespoir dont la mer, image de la musique, est le miroir. Quelque chose de dangereux pourrait donc se manifester au sein d'un art capable par ailleurs de combler le poète en lui rendant son unité originelle, comme si mort et origine étaient associées dans le même mouvement pour conjurer l'exil.

L'analyse que propose Michèle Finck du conte du guitariste espagnol²⁹⁴, inséré dans *Les Paradis artificiels*, est très éclairante à ce sujet puisqu'elle dégage le lien entre l'exil, la mort et la musique. Le guitariste espagnol qui charme les foules en terre étrangère disparaît à la fin du conte. Même si le texte se clôt sur le trépas du musicien, Michèle Finck dégage le travail « thérapeutique » de la poétique du son, propre à « assurer le salut du portrait du poète en musicien »²⁹⁵. Provoquée par l'angoisse de la mort – le guitariste joue à partir de l'air entamé par le marbrier, métier funèbre s'il en est – et par l'exil dont elle console, elle est l'unique moyen d'apaisement d'un musicien qui compose en marchant. Cette intrication du mouvement et de la musique est reprise par les poètes de notre corpus qui, chacun à sa manière, retrouvent leur union salutaire. Une partie de notre travail s'attachera d'ailleurs à dresser le portrait de ces poètes en musiciens. Certes, il est difficile de chanter lorsqu'on hérite d'une langue rouée de coups, mais cette tâche est néanmoins indispensable, et Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix l'accomplissent avec brio, comme on le

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Dans ce sens, on peut aussi relever l'expression suivante : « quelque chose d'excessif et de superlatif », *ibid.*, p. 1453.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 1452.

²⁹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 68.

²⁹³ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *Essai de poétique du son, op. cit.*, p. 30.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 47 et suivantes.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

montrera, composant parfois avec de bien maigres moyens pour assurer la permanence du chant, effaçant cette tension caractéristique de l'œuvre du poète du XIX^{ème} siècle.

Un passage de relais s'observe donc entre Baudelaire, admirateur d'« une passante »²⁹⁶ désormais célèbre, et ces trois poètes qui se plaisent à se présenter comme des passants, passeurs et passagers, motivés par le désir de capter « le transitoire »²⁹⁷, eux qui se reconnaissent « en transit »²⁹⁸. Ils s'inscrivent donc pleinement dans la foulée de Baudelaire, bien que de manière plus ou moins discrète. Un certain déséquilibre peut en effet se faire sentir, sans que cela n'entache en rien une relation qui demeure privilégiée chez les trois auteurs du corpus.

Professeur et critique en plus d'être poète, Jean-Michel Maulpoix aborde l'œuvre de Baudelaire de manière récurrente et très visible, et nous n'avons pourtant pas, loin s'en faut, cité toutes les reprises et les échos innombrables dont son propre travail regorge, signe d'une filiation constante, puisque les références à Baudelaire affleurent régulièrement, que ce soit dans des textes critiques comme *Le Poète perplexe* (2002) et *La Musique inconnue* (2013), ou dans des textes poétiques. Citons par exemple *Ne cherchez plus mon cœur*, publié en 1986 puis en 2013, et placé à deux reprises « sous le signe de Baudelaire »²⁹⁹ puisque ce titre est une citation du poète du XIX^{ème} siècle. Un véritable dialogue se dessine, comme dans *Le Voyageur à son retour* (2016) où le poète contemporain reprend à dessein une question baudelairienne : « Notant cela, je songe à ces mots de Baudelaire : "Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie" »³⁰⁰. Une proximité jamais démentie se fait donc jour, imputable en partie au fait que Jean-Michel Maulpoix étudie de près l'œuvre de Baudelaire. Bien que moins visible à première vue, l'héritage baudelairien est néanmoins présent chez Jacques Réda, écrivain de la ville, qui évolue dans les pas du flâneur parisien. Il retrouve la nécessité de lier la poésie à la marche, même s'il s'attache davantage aux périphéries qu'au centre. Enfin, si Guy Goffette ne cite que très peu Baudelaire, toute son œuvre est cependant redevable au double mouvement vertical que nous avons tenté de dégager ici. Une grande cohérence se fait jour dans son œuvre puisque des premiers recueils aux plus récents, l'envol est toujours le signe d'un rêve irréalisable, et la chute est systématiquement inévitable, comme si la malédiction baudelairienne s'était transmise, secrètement léguée avec le reste de l'héritage.

²⁹⁶ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 92.

²⁹⁷ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 695.

²⁹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe, op. cit.*, p. 19.

²⁹⁹ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.

³⁰⁰ Jean-Michel Maulpoix, « King-size », *Le Voyageur à son retour, op. cit.*, p. 33.

La complexité d'un mouvement tendu vers un ailleurs qui se révèle plutôt un autrefois, articulé à la musique, mise à mal par une âme elle-même en disharmonie avec le monde, et pourtant considérée comme une chance de salut, transparait chez Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Ils sont tous trois marqués par cette étrange et contradictoire conception du mouvement. Tantôt désiré, tantôt interrompu, voire craint, il est le fruit d'une âme qui se sent exilée et déchirée. Sans identité, elle demeure un « faux accord ». Et si la musique de Wagner, donc du musicien, est source de jouissance, celle du poète ne cesse de clamer sa souffrance. L'œuvre de Baudelaire aborde musique et mouvement au cœur de tensions qui font de ces motifs des éléments extrêmement riches à exploiter pour la postérité.

La « vague Baudelaire » qui « se propage au-delà de n'importe quel obstacle »³⁰¹, selon Roberto Calasso, anime donc bien les auteurs de notre corpus puisque ce passant mécontent qui n'en finit pas de rôder dans la ville hante les textes et les esprits de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Mais avant d'arriver jusqu'à eux, elle traverse également l'œuvre de Mallarmé chez qui l'étroite imbrication du mouvement et de la musique s'observe aussi, même s'il fait seulement sien de manière provisoire l'héritage baudelairien en proposant une vision renouvelée de la langue poétique.

³⁰¹ Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 415, pour cette citation et la précédente.

MALLARMÉ, *L'« Instinct de ciel » d'un « homme en chambre »*, ou comment la musique met en mouvement les mots

« Repose-toi du son dans le silence,
et, du silence, daigne revenir au son. »

Victor Segalen, « Conseils au bon voyageur »³⁰²

Comment ne pas voir le lien entre Mallarmé et Jean-Michel Maulpoix lorsque celui-ci intitule l'un de ses ouvrages *L'Instinct de ciel*³⁰³, se plaçant ostensiblement sous le signe du poète qu'il cite en exergue de chaque partie et sous-partie et à qui il donne le dernier mot ? L'énonciation elle-même joue d'un flottement qui laisse penser que le temps de quelques pages, le poète contemporain, non content d'établir un dialogue avec son prédécesseur, se faufile dans sa peau, comme il glisse du « tu » au « je », deux pronoms qui s'appliquent davantage à Mallarmé qu'à celui qui tient la plume. Le pronom de deuxième personne du singulier est l'occasion d'une convergence du regard sur l'auteur d'*Hérodiade* : « La poésie, dis-tu, te *tient lieu de l'amour* »³⁰⁴. L'entremêlement de ce pronom de l'adresse et d'une citation mise en italique fait entendre la proximité, voire la familiarité de ces deux poètes. Le texte récent se nourrit des pages plus anciennes qui ne cessent d'affleurer par bribes. Ce rapprochement est encore plus troublant lorsque l'écriture livre ce qui se lit comme une confession à la première personne : « Geneviève mange sa mère et pousse comme un bouton de rose. J'ai mal travaillé ces temps-ci. Je suis un mauvais père »³⁰⁵. Difficile de déterminer dans l'entrelacs de deux personnalités et de deux écritures ce qui revient à Mallarmé et ce qui revient à Jean-Michel Maulpoix qui s'approprie ainsi pleinement « l'instinct de ciel ». Qui parle dans les paragraphes suivants ?

« Je consacrai naguère un petit opuscule au *filigrane bleu de l'âme*. À la force d'aimantation du large, nos stations prolongées sur les quais, les yeux vers quels lointains tournés ? Nous rêvions d'autre chose, inexorablement.

³⁰² Victor Segalen, « Conseils au bon voyageur », *Stèles*, Paris, La Différence, 1989, p. 92.

³⁰³ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel*, in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 193.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 195.

Ce n'était pas d'Azur diaphane que je parlais : loin des cieus éthérés, toute l'épaisseur et la substance, en nous, de cet *instinct de ciel*, sa manière par exemple de respirer l'odeur de sel, d'aller pleurer au cinéma, ou de choisir, l'hiver, pour la tiédeur, des pulls et des chemises... »³⁰⁶

« L'instinct de ciel » est tant évoqué par Mallarmé que par Jean-Michel Maulpoix qui l'adopte complètement, et le fait sien. Mais il est aussi décelable dans la fascination qu'exerce le ciel pour Guy Goffette chez qui il est le but d'Icare dont tous les efforts tendent à s'en approcher, et chez Jacques Réda dont les ciels sont innombrables et auxquels « il faudrait consacrer un livre entier »³⁰⁷. Il n'en demeure pas moins que ce sont les travaux de Jean-Michel Maulpoix qui permettent le mieux d'appréhender cette notion. Pour ce faire, il est passé par une approche théorique de l'œuvre de Mallarmé qu'il présente dans *Le Poète perplexe*, dans un très intéressant « portrait du poète en araignée »³⁰⁸. Suivons-le pas à pas pour embrasser étape par étape l'évolution de son approche du déplacement, essentielle pour comprendre ce que recouvre la notion d'« instinct de ciel », et pour saisir le passage de la posture debout à la station assise d'un poète « "rendu au sol" avec un devoir à remplir »³⁰⁹. L'imagerie des poètes en mouvement – « les hugoliens vols d'aigle ou de Nemrod, les échelles de Jacob, le "Plein ciel" » – s'évanouit au profit d'une « figure de poète en chambre »³¹⁰. C'est dire si le mouvement a subi des changements au cours de l'œuvre et de la vie.

D'abord influencé par Baudelaire dont il est l'héritier direct, Mallarmé reproduit la quête métaphysique d'un ailleurs qui demeure hors de portée, nommé chez lui l'Azur et opposé à l'ici-bas. Dans « Les Fenêtres »³¹¹, le « moribond sournois », attiré par le soleil et « d'azur bleu vorace », se redresse de son lit, avant que le risque d'une chute éternelle ne soit évoqué dans le dernier vers du poème³¹², reproduisant le schéma d'élévation et de descente propre à la poésie de Baudelaire. Bertrand Marchal indique plaisamment que dans ce poème, Mallarmé se fait plus baudelairien que Baudelaire³¹³, ce qui montre la filiation, au moins provisoire, de deux poètes pareillement animés du désir de partir. C'est une première manifestation de « l'instinct de ciel », confondu avec « l'élévation ». Mais comme le précise

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 199.

³⁰⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, 1986, p. 55 : « Il faudrait consacrer un livre entier aux ciels de Jacques Réda, constamment présents, observés, décrits, enluminés ou résumés le plus souvent d'une simple touche d'encre à la façon d'un peintre oriental. »

³⁰⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », « Passages de Stéphane Mallarmé », *Le Poète perplexe*, *op. cit.*, p. 155-170.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 171.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 170-171.

³¹¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1998, p. 9.

³¹² *Ibid.*, « – Au risque de tomber pendant l'éternité ? », p. 10.

³¹³ Voir les notes de Bertrand Marchal in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1152.

Jean-Michel Maulpoix, « dévoré par l'Idéal à un moment où celui-ci a épuisé ses noms d'emprunt »³¹⁴, Mallarmé sent que « la poésie continue de réclamer *autre chose*, mais elle sait que c'est en vain, et pour rien »³¹⁵.

De fait, il se sent à l'étroit dans le schéma baudelairien du mouvement lorsqu'il comprend que l'Azur demeurera toujours inaccessible et fatal³¹⁶. De nombreuses occurrences de la mort font tourner court le mouvement de départ, et soulignent la dimension funeste de la quête. Les « mendieurs d'azur » succombent face à « un ange très puissant » alors qu'ils ont à peine mordu « au citron d'or de l'idéal amer »³¹⁷, et le « Sonneur »³¹⁸ annonce son inévitable suicide par pendaison. Les occurrences de la mort répètent l'impossibilité de la quête métaphysique, révélée par l'échec systématique des projets d'évasion³¹⁹. Guy Goffette se souvient de Mallarmé dans *L'Adieu aux lisières* où il rappelle que

« [...] les mots
bonheur, éden, azur, azur

ne sont plus que cailloux,
ronces où la langue se blesse

et chardons dans le jardin
du cœur (quand ce n'est pas déjà

la poutre et la corde pour celui
qui a baissé les bras trop vite

devant l'inaccessible [...]) »³²⁰.

La répétition du mot « azur », terme mallarméen, tout comme celui de « corde » qui rappelle « Le Sonneur » placent le poète contemporain dans la lignée de Mallarmé. « L'inaccessible » vide de leur sens les mots « bonheur », « éden » et « azur » et cela rappelle la prise de conscience du poète du XIX^{ème} siècle. Mallarmé se trouve sans issue dans l'héritage baudelairien dont il finit par se défaire dans « Las de l'amer repos... »³²¹. Si les dix premiers vers rappellent encore nettement cette inspiration, c'est pour mieux s'en libérer par la suite :

³¹⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », « Passages de Stéphane Mallarmé », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 156.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

³¹⁶ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, Paris, Corti, 1988, p. 229.

³¹⁷ Stéphane Mallarmé, « Le Guignon », *Poésies, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 5.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

³¹⁹ Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 81. Il remarque que les poèmes dans la veine baudelairienne se clôturent sur une catastrophe.

³²⁰ Guy Goffette, « Le seul jardin », II, *L'Adieu aux lisières*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18.

³²¹ Stéphane Mallarmé, *Poésies, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 12.

« Je veux délaissier l'Art vorace d'un pays / cruel »³²². Jean-Michel Maulpoix écrit que Mallarmé reconnaît alors « que le ciel métaphysique s'était définitivement fermé au poème avec l'aphasie et la mort de Baudelaire en 1867 »³²³. Une nouvelle poétique naît alors et affleure particulièrement bien dans *Hérodiade*³²⁴, rédigée pendant la crise de Tournon entamée en 1866. La conception des déplacements en est profondément affectée.

Le mouvement de départ, matérialisé par « l'instinct de ciel », sans cesse voué à l'échec et à la chute ne peut plus se déployer en direction d'un idéal qu'on sait désormais inaccessible et funeste et le déplacement ne se fait donc plus vers le ciel mais subit une forme de paralysie avant de se déployer dans un mouvement contraire de fuite de l'Azur. La permanence de la mort comme seule issue de ses déplacements conduit Mallarmé à liquider la dimension métaphysique. Il s'est débarrassé de Dieu, le « vieux plumage », et le ciel est désormais vide³²⁵. Il ne cherche plus à rejoindre un paradis originel comme Baudelaire, mais l'attirance que le ciel continue cependant à exercer est vaine voire néfaste, et il faut donc s'en protéger. Comme l'indique Bertrand Marchal, « Hérodiade déteste "le bel azur" » – elle ferme d'ailleurs ses volets pour ne plus être importunée – « et le ciel n'existe plus pour elle que nocturne et glacé, non plus comme espace de l'élévation »³²⁶. Le poète cherche, comme la jeune fille, à le maintenir à distance et appelle les « brouillards » pour constituer un voile protecteur et occultant dans le poème « L'Azur »³²⁷. De l'attrait pour l'ailleurs on bascule dans une profonde répulsion et une défiance sans pareille. « L'instinct de ciel » est contrarié, et les efforts du poète sont vains. Il est hanté par « l'azur toujours vainqueur », et le dernier vers du poème est un douloureux constat d'échec : « Je suis hanté. L'azur ! L'azur ! L'Azur ! L'Azur ! »³²⁸. Du déplacement vers le ciel et l'azur, on passe donc à la conscience paralysante d'une impuissance qui va finalement se faire chute, descente, creusement. Le mouvement est redéployé, mais vers le bas cette fois, comme un moyen de fuir. Et voilà le « je » lyrique qui,

³²² Selon Bertrand Marchal, ce poème « manifeste la lassitude d'une poésie métaphysique héritée de Baudelaire », *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti, 1985, p. 28.

³²³ Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », « Passages de Stéphane Mallarmé », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 159.

³²⁴ Stéphane Mallarmé, « Hérodiade », *Poésies, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 17-22.

³²⁵ *Ibid.*, « L'Azur » : « le ciel est mort », p. 14.

³²⁶ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, p. 50 pour cette citation et la précédente.

³²⁷ Stéphane Mallarmé, « L'Azur », *Poésies, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 14.

³²⁸ *Ibid.*, p. 15. Une lecture de ce passage est proposée par Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 55 qui considère que « l'azur ne signifie rien d'autre que notre impuissance à nous élever vers l'azur ». De fait, il montre que les mouvements esquissés par le poète sont extrêmement réduits : aucune ascension, aucune élévation, mais la conscience paralysante d'une impuissance qui va finalement se faire chute, descente, creusement.

pour échapper à l'Azur, mord « la terre chaude où poussent les lilas »³²⁹, s'abîme et creuse « une fosse ».

Une fois définitivement effacé le contenu divin de l'Azur, et étouffé l'espoir presque machinal d'un secours venant du ciel, celui-ci n'est plus ni attirant ni repoussant, et il n'y a donc plus de raison d'esquisser un mouvement qui s'élèverait pour le rejoindre ou qui s'enfoncerait pour le fuir. Pourtant, on remarque que l'œuvre de Mallarmé persiste à évoquer des déplacements, preuve de la survivance de « l'instinct de ciel ». C'est ce que remarque fort justement Jean-Michel Maulpoix : « Ayant compris que l'on ne peut ni atteindre l'Éden ni s'en passer, Mallarmé entend poursuivre sur le papier, en connaissance de cause, et malgré tout ce qui s'y oppose, ce travail lyrique que réclame en lui la persistance de "l'instinct de ciel" »³³⁰. Quel sens donner alors à cette traversée de l'espace ? Et de quel espace s'agit-il, puisqu'il n'est plus métaphysique ou géographique ?

Michel Collot, s'intéressant au motif récurrent de l'éventail chez Mallarmé, considère que cet accessoire se présente « à la fois comme la négation et comme la relève de l'horizon »³³¹, permettant de maintenir à distance l'ailleurs en se présentant comme un « double artificiel et miniature de l'horizon naturel ». On peut masquer l'ailleurs tout en l'ayant à portée de main et en pouvant en apporter quelques bouffées mesurées. Comme l'indique le critique, « la trajectoire de l'éventail symbolise à merveille celle de la conscience mallarméenne, "revenue" de l'exploration décevante d'un lointain physique et métaphysique, pour se replier sur un espace clos d'écriture et d'intimité »³³². L'espace vers lequel se tourne Mallarmé est désormais celui de la page, ou de l'aile de papier qu'est l'éventail, qui se prête comme la feuille à l'écriture poétique puisque Mallarmé se sert de cet objet comme support d'écriture : « Là-bas de quelque vaste aurore / Pour que son vol revienne vers / Ta petite main qui s'ignore / J'ai marqué cette aile d'un vers »³³³. La rime « revienne vers » / « vers », qui insiste sur le retour, montre que le déplacement se fait dans un espace délimité, celui de la poésie. Ainsi, c'est le lieu de l'écriture qui est désormais investi du mouvement, et non un espace géographique, onirique ou métaphysique. Comme le remarque Patrick Née : « l'Ailleurs est désormais verbal ». Et Jean-Michel Maulpoix précise que « c'est en vertu d'un "instinct de ciel" maintenu, mais retourné vers l'ici-bas, rabattu vers la page, ou replié en

³²⁹ Stéphane Mallarmé, « Renouveau », *Poésies, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 11.

³³⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », « Passages de Stéphane Mallarmé », *Le Poète perplexe, op. cit.*, p. 158.

³³¹ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle, op. cit.*, p. 232 pour cette citation et la suivante.

³³² *Ibid.*, p. 233.

³³³ Stéphane Mallarmé, « Éventails », *Vers de circonstance, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 274.

éventail [...] que se poursuit la tâche orphique »³³⁴. L'écriture devient le lieu du déplacement, et c'est donc sur les mots que le mouvement s'opère.

Bertrand Marchal précise à propos de « Salut »³³⁵ que « la navigation est la métaphore de l'écriture »³³⁶. C'est là que se noue le plus étroitement sans doute la proximité des trois poètes de notre corpus avec Mallarmé. L'échec du mouvement animé par « l'instinct de ciel » est l'occasion d'un nouveau déplacement, sur la page, ô combien satisfaisant. Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix reconnaissent eux aussi se mouvoir grâce aux mots, à tel point qu'ils n'hésitent pas à poser une équivalence entre la marche et l'écriture. C'est à la source mallarméenne qu'ils s'abreuvent, réalisant ce que nous définirons comme un phénomène de *partance* et que Mallarmé subodore un siècle avant qu'ils ne le réalisent. La force de ce poète est qu'il pressent le rôle essentiel que la musique joue dans cette victoire du mouvement.

Mallarmé n'est plus comme Baudelaire en quête du paradis édénique. Le lieu qui l'attirait initialement n'existe plus pour le poète qui a vécu l'expérience du Néant et il va donc tenter de « se refabriquer un paradis moderne, de se refaire une virginité verbale »³³⁷. Pour recréer le monde à partir des idées, il reproduit dans le texte le mouvement d'ascension qui devait le conduire à l'ailleurs baudelairien en cherchant à opérer sur les mots une force d'élévation, exercée par le choix d'un vocabulaire qui permet le procédé d'« évocation », et par la recherche systématique de tout ce qui est léger et ajouré, de tout ce qui perd sa matière et sa densité au profit du vide³³⁸. Mais c'est surtout grâce à la musique qu'il parvient à ses fins. Le recours à cet art est également perceptible chez les trois poètes de notre corpus. Ils se tournent sans réserve vers la musique, conscients qu'elle dispose d'une faculté d'expression que ne possède pas la langue et qu'elle est en mesure de la régénérer, pour peu qu'on veuille bien prendre la peine de « transposer » ses qualités. Nous consacrerons tout un chapitre à cette notion³³⁹, dans lequel nous développerons l'importance de ce terme pour Mallarmé.

Il a toujours accordé une place centrale à cet art et sa poésie regorge de mentions sonores : « chant mélodieux », « chant d'ivresse », « chant clair », « creux néant musicien », « trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins », « clairons d'azur », ptyx « sonore »³⁴⁰. S'il

³³⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », « Passages de Stéphane Mallarmé », *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 167.

³³⁵ Stéphane Mallarmé, « Salut », *Poésies, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 4.

³³⁶ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 16.

³³⁷ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 535.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Voir chapitre 3 de la deuxième partie.

³⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 202, 186, 178, 42, 40, 40 et 131.

fait une telle place à la musique, c'est parce qu'elle lui permet de modifier le langage. Il exploite les potentialités musicales de la langue mais aussi la structure de la musique. Lorsqu'il découvre le drame wagnérien en 1885, son enthousiasme est profond. Il est intéressant de voir que la musique est associée pour lui à un mouvement d'élévation. En effet, le héros wagnérien bénéficie de la force ascensionnelle de la musique et « foule une brume autant que notre sol », se montrant « dans un lointain que comble la vapeur des plaintes »³⁴¹. Dans le même sens, la musique est une « gaze »³⁴², les trompettes sont « tout haut » et Mallarmé peut un an plus tard affirmer : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calice sus, *musicalement se lève*, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »³⁴³. On note ici l'accord entre musique et ascension, accord qui sera repris par Guy Goffette. Sa hantise de la chute lui fera chercher du côté de la musique, et plus particulièrement du silence, un moyen de remédier à la pesanteur et de favoriser l'envol. La partition d'*Igitur*³⁴⁴ repose essentiellement sur le silence, seul luxe de Mallarmé après les rimes³⁴⁵. Force est de constater que cet élément est une donnée musicale essentielle pour Guy Goffette qui remarque dans son art poétique que « [s]i la voix tombe avant la fin du morceau, / c'est sans doute faute de vouloir une musique / autre que le silence »³⁴⁶. Le choix d'écrire des sonnets privés d'un quatorzième vers et dont la dernière ligne est séparée par un blanc typographique invite à penser que le silence est matérialisé sur la partition qu'est la page, par le vide qui gagne l'espace. L'importance du silence affleure aussi chez Jean-Michel Maulpoix chez qui Antoine Emaz repère des effets de sourdine³⁴⁷. La voix s'amenuise et l'écriture s'apparente à la dentelle de Mallarmé : chaque phrase devient l'empreinte du vide³⁴⁸. La blancheur, si importante chez Jean-Michel Maulpoix qui « ne noirci[t] un peu que pour espacer la blancheur »³⁴⁹, est la représentation graphique de ce silence. Le mot devient idée pure par la musique, et la volatilisation³⁵⁰ recherchée par Mallarmé est alors effective et efficace. La lourdeur du langage est rédimée par la musique qui brise le carcan de la matière. Jean-Pierre Richard donne l'exemple du Faune dont la flûte

³⁴¹ Stéphane Mallarmé, *Divagations, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2003, p. 156.

³⁴² *Ibid.*, « Crayonné au théâtre », p. 175-176.

³⁴³ *Ibid.*, « Avant-dire au "Traité du verbe" de René Ghil », p. 678.

³⁴⁴ Stéphane Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 471.

³⁴⁵ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 178, « le silence, seul luxe après les rimes » et voir aussi p. 251 « l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal ».

³⁴⁶ Guy Goffette, *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise, op. cit.*, p. 228.

³⁴⁷ Antoine Emaz, préface de Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 22.

³⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Chambres du temps », *Pas sur la neige*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 63.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁵⁰ Terme de Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p. 377.

permet l'évanescence au-dessus du corps nu d'une « sonore, vaine et monotone ligne »³⁵¹. La musique donne donc à Mallarmé la possibilité de mener à bien son entreprise puisqu'elle est ascension, jaillissement. On comprend dans ces conditions qu'il veuille lui « reprendre son bien ».

Cette qualité qu'il convoite pourrait être la structure propre à la musique que Mallarmé rêve de transférer dans le langage. Il considère que la musique établit des rapports, en témoigne la définition qu'il en donne : « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou Rythme entre des rapports ; là plus divine que dans l'expression publique ou symphonique »³⁵². C'est dans le liant de la musique que réside sa grande puissance, et Mallarmé adopte cette approche, affirmant : « Jamais pensée ne se présente à moi, détachée ». Au contraire, les siennes sont « musicalement placées » et sonnent faux dès lors qu'elles sont isolées³⁵³. Le poète cherche à reproduire cette caractéristique musicale convoitée en réclamant une structure dans laquelle chaque élément gagne du sens. Le voilà qui souhaite donc « la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout – chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait – l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe »³⁵⁴. Les sonorités se dissolvent directement en songe, mais leur appareil architectural sera récupéré par le langage, qui devra, avec ses moyens propres, en refabriquer un équivalent »³⁵⁵. Pour Jean-Pierre Richard, cette structure permet l'épanouissement d'un art de la suggestion : une fois que les mots sont « prosodiquement reliés les uns aux autres en une texture miroitante, tout leur éclat horizontal devra se résumer et s'exalter en un seul jet de feu »³⁵⁶ et il remarque que nombreux sont les vers à nous faire « participer à un essor »³⁵⁷, identifié au « dégagement d'une structure, ou encore à l'envol de ce que Mallarmé nomme un "tiers-aspect" »³⁵⁸. Relevons ici le champ lexical de l'ascension. « L'instinct de ciel » se réalise au sein d'un texte trempé dans la musique, qui « susciterait en lui, mais à partir seulement de lui et de ses propres forces, un geste de dépassement »³⁵⁹ redoublé par la rime vers laquelle tend le vers et qui prouve « l'équilibre momentané et

³⁵¹ Stéphane Mallarmé, « L'Après-midi d'un faune », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 24.

³⁵² *Ibid.*, « Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893 », *op. cit.*, p. 807.

³⁵³ Stéphane Mallarmé à Jean Bernard, le 18 août 1898, *Correspondance*, Paris, Gallimard « Folio classique », 1995, p. 641.

³⁵⁴ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 69.

³⁵⁵ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p. 416.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 540.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 541.

double à la façon du vol »³⁶⁰ qui est atteint par la poésie. La musique permet donc, par la mise en place d'une structure, le jaillissement du sens. Les mots sont utilisés de telle sorte qu'ils rendent possible un mouvement de dépassement dans l'espace de la page que le poète investit pour recréer un paradis verbal.

Dimensions « sonore et spatiale » sont unies chez Mallarmé qui rédige avec le *Coup de dés* un « texte éminemment graphique, espaçant, dispersant, disséminant le vers [...] mais en ayant pour modèle la partition musicale, et cela de telle manière que le corps et le placement des caractères constitue une indication précise pour la voix »³⁶¹. Jean-Michel Maulpoix est sensible à cet aspect et cite Mallarmé : « La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation »³⁶². Cet aspect musical se retrouve chez les trois poètes de notre corpus qui ont tendance à présenter leurs textes comme des partitions et à utiliser le vocabulaire de cet art voisin du leur. Ils évoquent notes et portées, coda, noires et blanches, formes musicales...

Ce faisant, Guy Goffette exploite la dimension spatiale de la partition. Dans le « Prologue »³⁶³ de *L'Éloge pour une cuisine de province*, l'adverbe « loin » est systématiquement rejeté au bord de la page et constitue à lui seul un vers, décalé de tous les autres, comme s'il tombait après chaque groupement de lignes. Il est musicalement mis en valeur par son entourage de silence et son statut de refrain, demeurant « hors de portée comme les voix blanches et noires de la musique »³⁶⁴. Comme Mallarmé, Guy Goffette est à la recherche du « son nul » produit par « la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié »³⁶⁵. C'est le silence qui garantit le succès de l'envol du vers, chez les deux poètes. Mais ils observent chacun à leur manière la fin du vol. Chez Guy Goffette la hantise de la chute interrompt les plus belles envolées, et chez Mallarmé, le poème « mime un envol et se rabat »³⁶⁶. Les œuvres des deux poètes sont donc habitées par une même trajectoire, permise par la musique et le silence, tendue dans un envol qui s'interrompt.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 543.

³⁶¹ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, *op. cit.*, p. 73.

³⁶² Stéphane Mallarmé, préface *d'Igitur*, cité par Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, *op. cit.*, p. 73.

³⁶³ Guy Goffette, « Prologue », *Éloge pour une cuisine de province*, in *Éloge pour une cuisine de province suivi de La vie promise*, *op. cit.*, p. 23-26.

³⁶⁴ Guy Goffette, « Hors de portée », *La vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province suivi de La vie promise*, *op. cit.*, p. 203.

³⁶⁵ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 87.

³⁶⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, *op. cit.*, p. 42 et voir aussi Bertrand Marchal dans la Préface à *Igitur* de Stéphane Mallarmé, Gallimard, p. 18, cité par Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, *op. cit.*, p. 42 : il dessine un « simulacre de vol vers un au-delà fictif qui se reploie toujours en son en-deçà littéral ».

Seul Jacques Réda semble moins directement rattaché à Mallarmé dont il raconte pourtant sa découverte émerveillée dans *La Sauvette*³⁶⁷. En plus de fréquenter le même établissement scolaire que lui, il avoue avoir eu l'illusion de découvrir « Le Livre », celui dont Mallarmé rêvait d'écrire une partie, et d'en avoir fait l'acquisition lorsqu'il était adolescent. D'ailleurs le poète du XIX^{ème} siècle a tôt fait de pousser le jeune homme à l'écriture, lui qui avoue des années après « j'ai imité Mallarmé »³⁶⁸ et il reconnaît que « cet attachement ne s'est jamais démenti »³⁶⁹. La preuve en est que régulièrement, Mallarmé affleure dans les textes, soit qu'un de ses recueils de poèmes soit offert au jeune héros d'*Aller au diable*, soit que la rue de Rome offre un cadre à un roman³⁷⁰, ou soit encore que les personnages posent « un regard émerveillé sur un monde quasi mallarméen »³⁷¹, ou qu'il le cite au détour d'une phrase : « Rien n'a jamais vraiment eu lieu »³⁷². Ces fréquentes apparitions amènent Pascale Rougé à affirmer que « tout commence vraiment avec un recueil de poésie de Mallarmé »³⁷³, qui ne sera jamais oublié. Même dans ce qui semble le plus important aux yeux de Jacques Réda, c'est-à-dire le rythme de la poésie, le poète du XIX^{ème} siècle est incontournable : « Toujours est-il qu'à *sa propre origine* la poésie a partie liée avec un état un peu hystérique de la parole, que cette hystérie appartienne à la Pythie, au Barde, au Bateleur ou au Sorcier. Dans tous les cas on redécouvre l'empreinte de la *musique*, c'est-à-dire d'un *rythme autre* que celui de la langue ordinairement parlée, et lui faisant rendre dès lors un *autre ton*. [...] L'antique élément se refafile avec Mallarmé dans les *blancs* de la page »³⁷⁴. Même s'il est donc plus discret, sa présence régulièrement manifestée prouve l'importance de ce poète pour Jacques Réda.

Écrivain du lien, du « nœud rythmique »³⁷⁵, expression que lui emprunte Jean-Michel Maulpoix, Mallarmé renonce à une première vision intenable de l'ailleurs pour finalement « en rabattre ». « Il mime un envol et se rabat. Si *en rabattre* ne signifie pas seulement déchanter, se restreindre, mais aussi rapatrier vers le terrestre ce qui d'abord brûla

³⁶⁷ Jacques Réda, *La Sauvette*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 79.

³⁶⁸ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy*, suivi de *Moyens de transport*, *op. cit.*, p. 50-51.

³⁶⁹ Jacques Réda, *La Sauvette*, *op. cit.*, p. 79.

³⁷⁰ Jacques Réda, *Nouvelles Aventures de Pelby*, Paris, Gallimard, 2003, p. 13 : « Elle craignait aussi d'être reconnue malgré le casque acheté spécialement pour elle rue de Rome, en dessous de chez Mallarmé. »

³⁷¹ Jacques Réda, *Aller au diable*, *op. cit.*, p. 65.

³⁷² Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 101.

³⁷³ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 35.

³⁷⁴ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, *op. cit.*, p. 69.

³⁷⁵ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 64.

d'absolu »³⁷⁶. Renonçant à un mouvement géographique vain, il reste immobile et crée du mouvement dans les mots, comme si affleurait déjà un phénomène de *partance* amplifié par les poètes du corpus. Mallarmé trouve ainsi moyen, en se tournant vers la musique, de garder vivace cet « instinct de ciel » qui se transmet en tout homme et que Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix contribuent à faire perdurer.

Si chacun reprend l'héritage mallarméen à sa manière, on peut observer que de la dissonance baudelairienne on glisse au néant sonore mallarméen³⁷⁷. Les limites du mouvement et de la musique sont repoussées : les mots utilisent tout l'espace de la page dans leur envol hors des lignes habituelles, et les sons tendent à devenir nuls. Une certaine parenté avec Verlaine se décèle, lui qui compose des airs en mineur, avec des « sons déjà tout pénétrés de silence »³⁷⁸.

³⁷⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 42.

³⁷⁷ À cet égard rappelons que Mallarmé envisageait d'intituler *Atonies* la partie *Angoisses*, voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 694.

³⁷⁸ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 166.

VERLAINE, *Mouvement intérieur et nuances de la musique : une esthétique de la claudication*

« Le bout de la route était là...

La chanson s'éteignit un peu...

On coucha la Bonne Aventure

Dans les draps d'un petit lit bleu. »

Pierre Mac Orlan, « Chanson du voyage »³⁷⁹

« C'est la première et la dernière image : un homme qui marche. D'abord, on ne voit que lui. De dos. Une espèce de grand oiseau noir aux ailes repliées. Sur la tête, un chapeau haut de forme, et, s'écartant du corps claudicant, une canne qui bat l'air un peu. C'est à peine si le mouvement des jambes est perceptible. Simplement, la silhouette diminue peu à peu »³⁸⁰.

Voilà comment Verlaine est perçu par Guy Goffette qui l'associe d'emblée à un déplacement douloureux, irrégulier, saccadé. La boiterie du poète entrave sa marche, et nul doute que cette avancée physique difficile n'ait eu des répercussions sur la relation de Verlaine au mouvement. Au sens propre tout d'abord, puisqu'il boite, mais aussi dans un domaine tenant davantage du psychologique. La jambe qui traîne entrave celle qui avance et bloque son élan. Une forme d'oscillation, d'hésitation en découle, lisible dans la singulière conception que Verlaine propose du mouvement.

Poète aux nombreux départs qui donne de lui-même des autoportraits en vagabond³⁸¹, il est sans cesse présenté sur la route par Guy Goffette qui fait de ce thème le leitmotiv de *Verlaine d'ardoise et de pluie*. Comme l'écrit le poète contemporain, « [c]e n'est pas à un vieux trimardeur qu'on va faire la leçon, les routes, ça le connaît comme sa poche »³⁸². À tel point d'ailleurs qu'il fonctionne comme un guide :

« Ce qu'il aura fallu de temps pour que je me convertisse à Verlaine, combien d'errances, d'errements, de ciels perdus, de pluies, de larmes avant que le vieil Ardennais

³⁷⁹ Pierre Mac Orlan, *Poésies documentaires complètes*, cité par Sophie Nauleau in *Poètes en partance. De Charles Baudelaire à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 94.

³⁸⁰ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 19.

³⁸¹ Nous avons eu l'occasion d'en prendre connaissance au Musée des Lettres et Manuscrits de Paris qui a proposé une exposition intitulée « Verlaine emprisonné » du 8 février au 5 mai 2013.

³⁸² Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 22.

d'exil me rende à ma terre d'enfance avec le fil du cœur et le sens de ma route, je n'en reviens toujours pas »³⁸³.

C'est ainsi que Guy Goffette commence *L'Autre Verlaine*, en soulignant d'entrée de jeu le rôle d'accompagnateur voire de mentor que Verlaine joue pour lui. Le titre, un peu étonnant, fournit une explication à ces longues années passées dans l'ignorance du *Pauvre Lélian*. Si pour le lecteur il n'y a qu'un seul Verlaine – le poète – il n'en va pas de même pour Guy Goffette. En effet, un de ses camarades de classe portait le même patronyme. Vedette incontestée des matchs de football du jeudi après-midi, coqueluche des filles, il lui suffit de quelques buts spectaculaires pour ravir le succès de Guy Goffette, gardien de but dès lors rejeté dans l'ombre³⁸⁴. En grandissant, il oublia peu à peu le nom de Verlaine, et lorsque les œuvres du poète homonyme furent abordées en classe, elles furent supplantées par celles de Rimbaud. Ce n'est qu'en 1991, lors d'un séjour au bord du Saint-Laurent, qu'il découvrit véritablement son œuvre. Il fut subjugué par « cette voix que j'avais fuie, la voix même, douce et plaintive, de ma mère, la violente tendresse de mon père »³⁸⁵. Fasciné par la musicalité de Verlaine, Guy Goffette se plonge alors corps et âme dans la lecture de ses poèmes, allant jusqu'à rassembler « tout ce qui de près ou de loin concernait Verlaine, sa famille, ses origines »³⁸⁶. C'est d'ailleurs leurs origines communes qui ont suscité la connivence évoquée dans la citation suivante : « ensemble, nous avons [...] écouté les nuances du vert et du gris, et celles du schiste roux qui chante et qui pleure »³⁸⁷. Guy Goffette va jusqu'à refaire la route empruntée par Verlaine, se faisant compagnon de ses errances et écrivant lui aussi des vers en chemin :

« J'en aurai chanté, moi aussi, des vers sur la route pendant ces trois années de compagnonnage intérieur et presque physique avec Verlaine. *Simple comme un enfant*, oui, mais avec la sensation la plus vive de remarquer dans mes propres pas, à la fin boitant boiteux comme lui, dont l'ombre trébuchante éclairait un peu mieux ce chemin chaotique où j'avais failli tout perdre »³⁸⁸.

Il y a une fusion des deux hommes et des deux œuvres qui semblent ne plus faire qu'une, puisque le trajet de l'un se révèle celui de l'autre. Non parce que Guy Goffette se laisse prendre au jeu et se plaît à écrire à la manière de Verlaine et à proposer une imitation de ses œuvres, mais bien parce que c'est aussi sa propre route. Il n'emprunte pas ce chemin par mimétisme, mais par nécessité. La route de Verlaine est aussi la sienne, celle qu'il avait

³⁸³ Guy Goffette, *L'Autre Verlaine*, Paris, Gallimard, 2008, p. 13.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 16-19.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 40.

perdue et qu'il retrouve grâce à ce poète. Quel plus beau témoignage que ces quelques lignes pour exprimer la gratitude et la proximité du poète contemporain qui se met en mouvement sur l'instigation de Verlaine, en le suivant aveuglément, effectuant le même trajet que lui pour revenir dans les Ardennes ! Le mouvement de l'un devient celui de l'autre et tous deux avancent sur la même route, au même rythme. Une filiation très nette se lit donc particulièrement bien dans ce qui a trait au déplacement. Pourtant, chaque poète garde sa voix et la parenté indéniable des deux œuvres ne signifie pas pour autant une allégeance parfaite. Voyons ainsi quelle conception du déplacement anime Verlaine.

Comme Mallarmé, il a été marqué par Baudelaire. Dans l'article qu'il lui consacre en 1865³⁸⁹, il dit toute son admiration pour la modernité de ce poète et pour l'importance accordée à la sensation dans les *Fleurs du mal*. Plusieurs traces de l'engouement de Verlaine pour son prédécesseur se décèlent aisément dans son œuvre, comme le choix du titre « Spleen », le « fragment d'une imitation des *Petites Vieilles* de Baudelaire » ou la section érotique « Les Amies »³⁹⁰ dans *Parallèlement*. Mais ce qui nous intéresse ici est la quête, fugace il est vrai, d'un ailleurs tout droit venu de Baudelaire et recherché avec la même insistance que lui dans « Aspiration »³⁹¹. L'exergue empruntée à Rückert qui réclame « Des ailes ! Des ailes ! », l'évocation de l'âme qui, « dans cet Éden, boit à flots l'idéal », le contraste de « ce septième ciel » et du « monde impur où le fait chaque jour / Détruit le rêve », témoignent d'un héritage baudelairien évident. Le mouvement de départ est tendu vers un lieu édénique dans ce texte daté du 10 mai 1861. Mais les vers liminaires des *Poèmes saturniens* montrent une prise de distance avec la quête de l'Idéal. Si Verlaine s'inspire de Baudelaire dont il utilise ici certaines expressions³⁹², il prend au sein même de la reprise du mot « saturnien » ses distances. En effet, il reconnaît que l'Idéal est inaccessible à « ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE » puisque « [d]ans leurs veines le sang, subtil comme un poison, / Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule / En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule »³⁹³. Si la quête de l'Idéal est reconnue vaine au seuil même de l'œuvre, le mouvement qui s'est provisoirement tendu vers ce but n'a plus de raison d'être. Seule subsiste

³⁸⁹ Paul Verlaine, « Stéphane Mallarmé », *Les Poètes maudits, Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 657-666.

³⁹⁰ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 205, 11 et 486.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

³⁹² Jacques Borel précise que « l'épithète *saturnien* est très probablement inspirée de Baudelaire, qui [...] qualifiait les *Fleurs du mal* de "livre saturnien". Plus loin, l'hémistiche *Brûlant comme une lave* est un emprunt presque direct aux *Femmes damnées* », in Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 1074.

³⁹³ Pour les deux citations, Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 57.

l'image de l'ascension, revue sous la forme plus triviale de la montée et reprise par Guy Goffette.

Le poète contemporain n'a pas écrit d'ouvrage théorique sur la poésie et nulle part il ne donne les clefs de son écriture, fidèle à Verlaine qui se targuait lui aussi de ne pas avoir fait de théorie. Mais dans *La Vie promise* se trouve une section intitulée « *La montée au sonnet* (Pour un art poétique) »³⁹⁴. Malgré l'indéniable distance introduite par l'humour, le titre laisse entrevoir l'ébauche d'un discours métapoétique annoncé dans le jeu de mot sommet/sonnet. Le décalage entre le terme attendu – « sommet » – et la surprise de trouver à sa place le substantif « sonnet » fondent dans une même expression l'image de l'ascension et celle de la poésie. Ce n'est pas sans rappeler une strophe des « Vers dorés » de Verlaine :

« Je sais qu'il faut souffrir pour monter à ce faite
Et que la côte est rude à regarder d'en bas.
Je le sais, et je sais aussi, que maint poète
A trop étroits les reins ou les poumons trop gras. »³⁹⁵

Le problème est un excès de lourdeur, et l'on sait à quel point Verlaine abhorre tout ce qui *pèse*. Il recherche *l'impair*, « plus soluble dans l'air »³⁹⁶, et cette quête de légèreté est héritée par Guy Goffette qui n'a de cesse d'alléger le sonnet en le privant de son dernier vers, lâchant du lest pour réaliser l'envol tant rêvé par Icare. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant d'observer que cet art poétique est constitué de cinq poèmes, chiffre impair venant de Verlaine. La préoccupation de Guy Goffette pour le mouvement provient donc du poète du XIX^{ème} siècle auquel il emprunte une solution de délestage, et la récurrence de cette crainte de tomber avant d'effectuer pleinement la montée devient véritablement celle du poète contemporain qui cristallise ce désir autour d'Icare. Marcher avec Verlaine permet donc à Guy Goffette de retrouver son chemin vers sa terre natale, sa voix et sa personnalité véritable. Même s'il y a une parenté certaine, la proximité fait ressortir des spécificités de chaque poète, ici, le rôle clef d'Icare.

Jean-Michel Maulpoix partage le goût de Guy Goffette pour Verlaine et il évoque dans *Domaine public* une de leur rencontre motivée par cette dilection : « mon ami Guy, pour qui je suis venu ici, au pays d'ardoise et de pluie, causer Verlaine et boiterie »³⁹⁷. Il est curieux de noter que ces deux poètes se rejoignent dans une approche de Verlaine assez surprenante. Tous deux le considèrent comme un être de départ. Dans la présentation que Jean-Michel

³⁹⁴ Guy Goffette, *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 225-231.

³⁹⁵ Paul Verlaine, « Vers dorés », *Premiers vers* in *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 22.

³⁹⁶ *Ibid.*, « Art poétique », *Jadis et naguère*, p. 326.

³⁹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, *op. cit.*, p. 73.

Maulpoix propose des *Poésies 1866-1874* de Verlaine, il parle du « passant peu considérable »³⁹⁸ qu'il décrit volontiers comme soumis à une forme de voyage forcé, d'errance permanente. Guy Goffette est lui aussi sensible à la notion de départ dans l'œuvre du poète maudit, et présente ce mouvement comme le but ultime de Verlaine : « Car c'est partir qu'il voulait seulement, Verlaine »³⁹⁹. Ils adhèrent ainsi à l'image que le poète donne de lui-même, négligeant un élément biographique important : Verlaine est un être du retour. Il ne cesse de revenir : auprès de Mathilde avec laquelle il a de multiples fois cherché à se réconcilier, auprès de sa mère, à Paris qu'il craint pourtant pour les tentations qu'elle recèle. Il y a donc là quelque chose de singulier. Tout semble indiquer qu'alors même que les retours sont systématiques – et recherchés, volontaires – on ne retient du mouvement que le départ, comme si quelque chose de particulièrement important se jouait dans *l'en allée*.

Comme les poètes de notre corpus, Verlaine se déplace beaucoup. Originaire de Metz, il a passé sa vie à vagabonder entre les Ardennes, Paris, la Belgique et Londres. Abandonnant fils et épouse pour s'enfuir avec Rimbaud, il part pour la Belgique en 1872. Les « Paysages belges »⁴⁰⁰, dotés presque tous d'un nom de ville en guise de titre, épousent les différentes étapes de l'expédition qui s'échelonne de Walcourt à Bruxelles en passant par Charleroi et en poussant jusqu'à Malines⁴⁰¹. L'inscription des poèmes dans le cadre géographique est un procédé aussi utilisé par Jacques Réda et Jean-Michel Maulpoix – et dans une moindre mesure par Guy Goffette – qui écrivent au cours de leurs voyages et conservent le lien entre les lieux et les textes qui en sont nés. Mais même si les poèmes de Verlaine sont inspirés par ses périple, il n'en demeure pas moins qu'ils ne sont pas créés dans un but de restitution du pittoresque découvert en Belgique ou en Angleterre en ce qui concerne la section « Aquarelles »⁴⁰². Le déplacement ne sert nullement de prétexte pour décrire le paysage, rapidement esquissé à l'aide de petites touches de couleur qui ne sauraient rendre compte avec précision du cadre étranger dans lequel le poète évolue au moment où il écrit. Son but est moins la peinture d'un paysage ou d'un voyage que la restitution de ses sensations⁴⁰³. Une correspondance est ainsi établie entre le dehors et le dedans, et un glissement se produit entre

³⁹⁸ Jean-Michel Maulpoix, Préface in *Paul Verlaine, Poésies 1866-1874*, Paris, La Différence, 1993, p. 7.

³⁹⁹ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 111.

⁴⁰⁰ Paul Verlaine, *Romances sans paroles* in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 197.

⁴⁰¹ Seul le dernier texte fait exception avec un titre qui n'est pas géographique – « Birds in the night » – mais celui-ci est inspiré par un événement marquant du séjour à l'étranger, l'arrivée de Mathilde, bien décidée à reconquérir son mari. (*ibid.*, p. 202).

⁴⁰² *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰³ D'ailleurs une part importante leur est accordée, prouvant que la vue n'est pas l'unique sens qui importe dans cette entreprise. Verlaine est attentif aux sons et aux odeurs : « On sent donc quoi ? », « Oh ! votre haleine, / Sueur humaine, / Cris des métaux », « quelque oiseau faible chante » (*ibid.*, p. 198, 199).

la peinture du paysage et celle d'un état d'âme, glissement dont a conscience Verlaine lorsqu'il affirme : « Votre âme est un paysage choisi »⁴⁰⁴. Le déplacement du poète n'est donc pas entamé pour rejoindre un Idéal mais pour restituer les sensations éveillées par le cheminement au sein d'un paysage associé à l'âme, si bien qu'il se fait tant intérieur qu'extérieur, rejoignant l'étymologie commune à l'émotion et au mouvement. Le choix du titre « Paysages tristes »⁴⁰⁵ est à cet égard éclairant puisque la subjectivation du lieu montre à quel point le poète évolue dans un espace intérieur. C'est là une caractéristique du mouvement propre à Verlaine et en partie héritée par Jean-Michel Maulpoix qui joue de ce double plan sur lequel s'effectue le déplacement, affirmant dans *Pas sur la neige* que « c'est en lui que tombe la neige où il continue de marcher »⁴⁰⁶.

Ce déplacement intérieur est privé d'orientation et de destination, comme dans « Promenade sentimentale »⁴⁰⁷ par exemple où le poète affirme errer sans but : « Moi, j'errais tout seul, promenant ma plaie ». Le titre même du texte révèle le plan sur lequel s'opère le mouvement, plus de l'ordre de l'émotion et de la subjectivité que de la géographie. Les repères sont donc estompés dans une teinte blafarde qui nimbe tous les éléments du paysage ce qui rend difficile l'orientation : « il n'y a plus rien là de descriptif ; des teintes estompées, çà et là une touche plus vive, la magie des sonorités suffisent à suggérer les objets, les sensations, le sentiment dans ce qu'il a d'indéfinissable et souvent de comme effaré »⁴⁰⁸. En effet, « les nénuphars blêmes », la « brume vague », les « ondes blêmes » et les « calmes eaux », les « formes toutes blanches » et le « brumeux horizon »⁴⁰⁹ effacent les contours et égarent le poète. Le problème du mouvement intérieur est qu'il est voué à l'errance, l'âme étant égarée, sans but, « en allée ». Le lien est frappant avec Jean-Michel Maulpoix qui dans *Pas sur la neige* semble se souvenir de ce déplacement errant puisque lui aussi reprend la blancheur et le brouillard et s'en sert pour noyer dans le flou un mouvement intérieur désorienté. « Les pas d'une ombre errante » s'avancent dans « l'indistinct glacé » et traversent « des pays effacés »⁴¹⁰. Le même problème de repérage spatial se manifeste chez Jacques Réda et Guy Goffette qui constatent eux aussi un glissement du déplacement extérieur dans le domaine de l'intériorité. La récurrence de ce phénomène nous conduira d'ailleurs à consacrer

⁴⁰⁴ Paul Verlaine, « Clair de lune », *Fêtes galantes* in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 107.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, « Paysages tristes », *Poèmes saturniens*, p. 69.

⁴⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 13.

⁴⁰⁷ Paul Verlaine, « Paysages tristes », *Poèmes saturniens* in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 70.

⁴⁰⁸ Jacques Borel, in *Paul Verlaine, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 50.

⁴⁰⁹ Pour cette citation et les précédentes, voir « Paysages tristes », *Poèmes saturniens* in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 70, 71 et 73.

⁴¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 18, 14 et 15.

tout un chapitre à la désorientation⁴¹¹, tant géographique qu'intérieure dont souffrent les poètes à la suite de Verlaine. Nous verrons qu'elle est en partie liée à l'exil, autre élément central chez Verlaine et relativement complexe.

Cette question apparaît souvent chez Verlaine. Dès le « Prologue » des *Poèmes Saturniens*, un double exil est reconnu :

« Le monde, que troublait leur parole profonde,
Les exile. À leur tour ils exilent le monde !
C'est qu'ils ont à la fin compris qu'il ne faut plus
Mêler leur note pure aux cris irrésolus
Que va poussant la foule obscène et violente,
Et que l'isolement sied à leur marche lente »⁴¹².

Le poète rejette le monde et par ce geste de mise à distance, s'isole dans une marche marquée du double sceau de l'orgueil et de la peine : « Est-il possible, – le fût-il, – / Ce fier exil, ce triste exil ? »⁴¹³. Arnaud Bernadet, s'intéressant à l'exil verlainien, détaille les particularités de cette condition avec beaucoup de soin. Retenons simplement que si Verlaine crée une « communauté de l'exil »⁴¹⁴, sans doute animé par les propos des proscrits politiques du Second Empire, il est habité par l'« obsession de l'inclusion et de l'exclusion dans un groupe maudit ». Ainsi, se reconnaissant membre d'une bande ou d'un clan par rapport auquel il se définit, il ne cesse pourtant de s'en démarquer, affirmant une solitude qu'il semble revendiquer, comme si elle était inhérente à sa nature. Cette oscillation permanente crée une difficulté à établir la personnalité du poète puisque « le sujet n'acquiert son identité qu'en la perdant »⁴¹⁵. En se détachant du groupe auquel il s'est reconnu appartenir, il « énonce le consentement d'un exil à soi-même »⁴¹⁶. Un problème identitaire surgit alors, lié à ce continuels mouvement d'exclusion que le poète s'applique à lui-même. Il ne cesse de se mettre à part, de se bannir lui-même, de se retirer du monde. Ce déplacement l'amène à toujours rester à distance.

Pourtant, l'exil n'est pas total et l'âme du poète semble donc divisée en un ici et un ailleurs dont rend compte la septième des « Ariettes oubliées » : « Sais-je / moi-même que nous veut ce piège / D'être présents bien qu'exilés, / Encore que loin en allés ? »⁴¹⁷. Pour Jean-Pierre Richard, « le poète est à la fois ici et ailleurs » et se sent vivre « hors de lui-même,

⁴¹¹ Voir chapitre 2 de la première partie.

⁴¹² Paul Verlaine, « Prologue », *Poèmes saturniens* in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 60.

⁴¹³ *Ibid.*, « Ariettes oubliées », VII, *Romances sans paroles*, p. 195.

⁴¹⁴ Arnaud Bernadet, *L'exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 99.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹⁷ Paul Verlaine, « Ariettes oubliées », VII, *Romances sans paroles*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 195.

dans le lointain d'un faux exil ». Verlaine souffre d'une conscience à la fois « présente et absente à elle-même »⁴¹⁸, et c'est dans ce décalage que s'inscrit sa poésie. Le mouvement de l'âme consiste donc en une fuite qui ne saurait être complète, et l'errance si souvent présente dans les textes de Verlaine ne fait que dire la difficulté du poète à se trouver lui-même. On peut interpréter en ce sens l'usage intransitif que Verlaine fait des verbes de mouvement. Privé de complément comme il l'est de destination, le déplacement se fait désorientation et sans doute quête de sa propre identité, de sa propre unité puisque l'âme n'adhère pas à elle-même. C'est ce qui amène Steve Murphy à affirmer que le « devenir du paysage est le voyage » puisqu'il considère que Verlaine « se chercha indéfiniment, sous divers cieux et dans maints paysages »⁴¹⁹. Le mouvement est inséparable de l'errance d'une âme désorientée et exilée.

Cette difficile situation d'exilé est le moteur de son dynamisme et la dépossession, la perte à l'origine du mouvement « fait de l'exil un mode de réinvention de soi »⁴²⁰. Quelque chose de semblable se lit chez les trois poètes de notre corpus qui, conscients de leur exil, se mettent en route⁴²¹. C'est leur non appartenance au lieu qui les met en mouvement, ainsi que le désir de découvrir leur identité, mobile partagé par Verlaine, mais aussi, d'une manière différente, par Baudelaire.

La particularité de Verlaine est que l'errance entraîne un mouvement circulaire. Hésitant, constamment attiré par des éléments contradictoires, preuve de la profonde désorientation du poète, il oscille entre réalité et rêve. Jacques Borel remarque que le paysage intérieur est investi par le songe parce que l'âme qui « s'égaré et se quitte » est à la fois attirée et inquiétée par le rêve. Cette attitude ambivalente explique les « chemins en zigzag qu'elle a suivis » qui « impriment à sa poésie cette claudication si émouvante »⁴²². Des recueils placés sous le signe de la rêverie alternent avec ceux qui tendent à ancrer chaque objet dans la réalité, le poète essayant de se rassurer et de maîtriser cette pente native qui l'entraîne vers des « confins impersonnels »⁴²³ et qui le soustrait à la « Raison », dépassée par « l'Imagination ». Cette « part dévorante du songe »⁴²⁴, renforcée par la mélancolie profonde du poète et par sa

⁴¹⁸ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondesur*, op. cit., p. 178.

⁴¹⁹ Nicolas Wanlin, « Le dispositif du paysage dans *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes* », sous la direction de Steve Murphy, *Lectures de Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 141.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁴²¹ Voir le chapitre 2 de la première partie.

⁴²² Jacques Borel, in *Paul Verlaine, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 51.

⁴²³ *Ibid.*. La dimension onirique apparaît dans les *Fêtes galantes* et les *Romances sans paroles* alors que la réalité est plus présente dans *La Bonne Chanson* et dans certains poèmes de *Sagesse*.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 53.

crainte de « certaines faiblesses » se manifeste à travers le « vent mauvais » qui, « déjà, dans les *Poèmes saturniens*, par chaque interstice du poème et de l'être s'infiltrer et souffle, fait de l'âme esseulée cette feuille morte balayée et crispée dans le tourbillon qui l'emporte –, qui, vertigineusement, la chasse, l'entraîne ailleurs »⁴²⁵. Le rêve est porteur d'exil et de mort, puisque le tourbillon qu'il réveille et qui traverse toutes les *Fêtes galantes* se traduit par une véritable danse macabre :

« ce tournoiement dans un monde d'apparences déjà bu et dissous par le demi-jour des branches ou la clarté incertaine de la lune, ce sont bien des spectres aux yeux morts et aux lèvres molles qu'il entraînait ainsi. Tourbillon, effroi, soudain et définitif évanouissement, c'est là, si l'on y prend garde, le mouvement même d'une danse macabre »⁴²⁶.

Le tournoiement est un mouvement qui réapparaît chez Jacques Réda, à travers *La Tourne*⁴²⁷ notamment, mais aussi chez Jean-Michel Maulpoix, dans le tourbillon de la neige par exemple. Image d'un déplacement qui ne connaît ni de fin ni de début, il a quelque chose d'angoissant parce qu'il ne donne aucune prise, aucune maîtrise, et qu'il impose sans cesse son recommencement. Mais une nette prise de distance est affirmée : Jean-Michel Maulpoix et Jacques Réda décèlent dans la continuité du mouvement une source de satisfaction et il n'y a nulle trace de danse macabre dans leurs œuvres. Au contraire, la danse est profondément liée à la joie.

Le mouvement vers l'Idéal hérité de Baudelaire est donc vite abandonné au profit d'un déplacement intérieur, qui épouse les nombreuses errances et les multiples voyages de Verlaine. Son attention impressionniste aux paysages est en réalité la preuve de l'errance et de la fuite de l'âme, que les tensions entre rêve et réalité tendent à absenter. Cette singularité verlainienne d'un déplacement intérieur et hésitant est peut-être liée à la boiterie. La difficulté à effectuer un mouvement physique l'a conduit à être davantage attentif aux mouvements intérieurs, et les oscillations entre rêve et réalité ne sont sans doute pas étrangères à la démarche du poète qui associe l'élan et la retenue. La claudication de Verlaine, due à une « hydrarthrose du genou qui ne laisse pas de le faire souffrir »⁴²⁸, entraîne une musique nouvelle, née de l'association des contraires, au premier rang desquels *l'en allée* et le frein, le boulet de forçat :

« Et c'est de là, bien sûr, des mouvements contrastés et vagues à la fois de cette terre qui l'habite comme l'exil, de cette rencontre en lui du féminin et du viril, de la fragilité et de la

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁴²⁷ Jacques Réda, *Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit.

⁴²⁸ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 26.

brute, du schiste et de la pluie, que Verlaine tirera la native et sensuelle musicalité de son vers, sans égale dans la poésie française. »⁴²⁹

Musique et mouvement se nouent donc dans la claudication, puisque c'est par la « boiterie mélodieuse de la prosodie » que « le grelottement même d'une âme "en peine" et "de passage" se communique directement »⁴³⁰.

La voix de Verlaine, si aisément reconnaissable – Jacques Réda, qui a pour un temps « verlainisé », la décèle immédiatement⁴³¹ – habite les trois poètes de notre corpus qui ne peuvent s'empêcher de la laisser affleurer. Ainsi, de nombreux effets d'intertextualité marquent les textes. *Verlaine d'ardoise et de pluie* est conçu comme un entremêlement des voix des deux poètes, Jean-Michel Maulpoix ne se lasse pas de faire entendre des vers de Verlaine, citons par exemple les extraits suivants : « [p]as de voix chères dont il faut croire que jamais elles n'auront parlé », « [c]omme une inflexion de voix chères qui se sont tues », ou la réécriture verlainienne « [v]oici des ombres, des doutes et des mystères... »⁴³². Il insiste aussi sur la boiterie : « [c]e bleu qui nous enduit le cœur nous délivre de notre condition claudicante »⁴³³ et « [i]ls sont venus en claudiquant »⁴³⁴. Jacques Réda lui-même s'autorise à l'occasion une allusion : « un reflet verlainien d'étable [...] rend le bistro d'en face un moment habitable »⁴³⁵ ou encore, évoquant les notes qui s'échappent d'un piano : « chacune en définitive se révèle soluble dans l'air »⁴³⁶. Il semble que la musique verlainienne reste dans l'oreille et se manifeste soudainement, preuve de son profond ancrage chez les poètes de notre corpus.

Sa caractéristique principale est la boiterie. Jean-Michel Maulpoix avoue avoir parlé « Verlaine et boiterie » avec Guy Goffette⁴³⁷, et la claudication constitue,

« [...] sous la plume de Verlaine, l'élément majeur d'une poétique, à l'image des fantoches qui traversent le parc abandonné des *Fêtes galantes* :

*Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques »*

Au poète de faire danser sa claudication, sans recours abusif aux chevilles lyriques, ni vers boiteux par accident. »⁴³⁸

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁴³⁰ Jacques Borel, in *Paul Verlaine, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 3.

⁴³¹ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy* in *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy*, suivi de *Moyens de transport, op. cit.*, p. 50 et 68.

⁴³² Jean-Michel Maulpoix, *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 19, 51 et 50. C'est une réécriture de Paul Verlaine, « Green », *Romances sans paroles in Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 205 : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches ».

⁴³³ Jean-Michel Maulpoix, « Le regard bleu », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 38.

⁴³⁴ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 156.

⁴³⁵ Jacques Réda, « Vers Bezons », *Hors les murs*, Paris, Gallimard, 1982, p. 92.

⁴³⁶ Jacques Réda, « Phineas le carillonneur », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 317.

⁴³⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public, op. cit.*, p. 73.

La boiterie est entièrement associée à Verlaine et devient ici un objectif, le but du poète. Situé dans un entre-deux constant, il doit apprivoiser les contraires et concilier « désastre et merveille »⁴³⁹, ailleurs et ici, envol et chute, à la manière de Verlaine qui fait chanter ce qui le déchire.

Verlaine aime la musique et fréquente assidument les concerts Padeloup en 1863 et 1864. Il a également découvert avec bonheur les drames wagnériens et s'est rendu à plusieurs reprises dans des salons où se retrouvaient des musiciens avec lesquels il s'est lié d'amitié, comme Chabrier par exemple. « L'Art poétique » insiste sur la parenté entre poésie et musique :

« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
[...]
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.
[...]
De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin »⁴⁴⁰

On remarque que la musique a partie liée avec « la chose envolée » et l'âme « qui fuit ». La poésie qui laisse place à un travail musical permet le déplacement, la fuite de l'âme, sensible dans la boiterie. Le mètre impair utilisé dans ce poème est scandé de manières différentes, ce qui renforce l'impression de faux pas. Ainsi, le premier ennéasyllabe est scandé 4/5 (« De la musique avant toute chose ») alors que « Que ton vers soit la chose envolée » nécessite une césure après la troisième syllabe. L'enjambement de la quatrième strophe : « Oh ! la nuance seule fiancée / Le rêve au rêve et la flûte au cor ! » renforce cette impression de claudication. Mouvement et musique apparaissent liés dans ce poème qui souligne l'importance de cet art.

Si Verlaine dit ici son besoin de la musique en poésie, meilleur moyen pour restituer les impressions vagues d'une âme grâce à la chanson grise, pleine de nuances, deux observations peuvent être faites quant à la musicalité de son œuvre. On remarque d'une part une grande attention au bercement, à la douceur des sons qui se répondent et se relaient dans

⁴³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 21.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁰ Paul Verlaine, « L'Art poétique », *Jadis et naguère* in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 326-327.

des rythmes apaisés, mais la « chanson bien douce »⁴⁴¹ cohabite avec un travail de la dissonance. On note ainsi le recours à la « voix d'or vivant, [...] douce et sonore » et au « murmure charmant »⁴⁴², aux « doux chants » et aux « doux refrains »⁴⁴³ mais aussi aux « aigres guitares », aux « chants bizarres »⁴⁴⁴, au « vol criard », à la « rumeur mauvaise », à la « voix aigre et fausse », aux « rudes hurlements » et aux « aigres cris poitrinaires »⁴⁴⁵. Ce que Verlaine recherche semble bien être « un accord discord » et « des accords / Harmonieusement dissonants »⁴⁴⁶ qui, selon Jacques Borel, répètent la dissonance de l'âme, toute prête à « appareiller vers un vague et mouvant ailleurs »⁴⁴⁷.

La dissonance s'insère dans un travail de la matière sonore et rythmique. La mélodie du vers est perturbée par le « goût de l'impair, du rejet, du boitillement prosodique et du déhanchement syntaxique, [l'] esthétique du mot impropre et de la "méprise" volontaire »⁴⁴⁸. Tout est fait pour déstabiliser le vers, le faire boiter. Son mouvement perturbé épouse celui du poète, tiraillé. Dans le « Sonnet boiteux »⁴⁴⁹, Verlaine s'essaye à écrire avec treize syllabes et les tercets contiennent quatre vers blancs. Ses recherches sur le vers aboutissent à l'emploi de l'impair et des rejets, des césures déplacées et des E muets élidés. Le choix du mètre est aussi en grande partie responsable de l'impression de boiterie que produisent les vers de Verlaine. Jacques Borel cite à cet égard Octave Nadal qui analyse ce point dans *Crimen Amoris*⁴⁵⁰, relevant l'emploi de l'hendécasyllabe : « c'est le mètre le plus arythmique. [...] il ne s'équilibre que dans un faux pas continu »⁴⁵¹. Ou encore

« Sur ses vingt-cinq strophes les vingt et une premières réalisent un superbe désordre rythmique dû aux cadences à cloche-pied sur un nombre impair de syllabes. Mais les quatre dernières parviennent, grâce à un maniement suprême du vers, à redonner à l'hendécasyllabe l'harmonie d'un alexandrin solidement rythmé. L'impair retrouve la sécurité rythmique du pair. »⁴⁵¹

⁴⁴¹ *Ibid.*, *Sagesse*, XVI, p. 256.

⁴⁴² *Ibid.*, « *Nevermore* », *Poèmes saturniens*, p. 61 pour cette citation et la précédente.

⁴⁴³ *Ibid.*, « *Soleils couchants* », p. 69 et « *Il Bacio* », p. 82 pour cette citation et la précédente.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, « *Grotesques* », p. 68 pour cette citation et la précédente.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, « *Le rossignol* » p. 73-74, « *Sérénade* », p. 80, « *La mort de Philippe II* » p. 89 dans les *Poèmes saturniens* et « *Child wife* », *Romances sans paroles* p. 207 pour cette citation et les précédentes. (Arnaud Bernadet souligne aussi l'importance de la sourdine dans les œuvres de Verlaine, placées « aux abords de l'amusement », in Arnaud Bernadet commente *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine, Paris, Gallimard, 2007, p. 30.)

⁴⁴⁶ *Ibid.*, « *Nuit du Walpurgis classique* », *Poèmes saturniens*, p. 71.

⁴⁴⁷ Jacques Borel, in *Paul Verlaine, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 105. Voir aussi : « Si, partout, le vers hésite, se disloque, s'il semble à son tour "trembler et s'étonner", un secret effarement l'amenant à rechercher l'impair, l'indécis, l'asymétrie des allitérations et des coupes, le chevauchement ambigu de la phrase musicale chuchotée en mineur et de la phrase logique, c'est que le mot et le son ne vont plus désormais qu'à traduire une dissonance fondamentale : cette dissonance est celle de l'être même », *ibid.*, p. 106.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 323.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 378-1161.

⁴⁵¹ Octave Nadal, *Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 156.

Dans ce long poème où chaque hendécasyllabe est « un crime de lèse-alexandrin »⁴⁵², le rythme est mis à mal avant d'être rétabli, et les errances du poète, traduites par les boiteries de son vers impair, sont résorbées dans les dernières strophes qui disent la conversion et l'indication d'une nouvelle route à suivre. Verlaine retourne dans « le droit chemin » et le rythme apaisé des derniers vers épouse la tranquillité de l'âme, lancée (provisoirement) à la suite du Christ. Mouvement et musique se rejoignent dans le processus de déséquilibre qui affecte aussi bien la démarche incertaine et titubante que la musicalité dissonante, mineure et au rythme heurté de la poésie verlainienne. Le mouvement saccadé de la marche du poète se décèle dans la musique de ses vers, comme si une équivalence était posée et reprise par Jean-Michel Maulpoix et Jacques Réda qui rapprochent eux aussi la déambulation et l'écriture poétique. Dans « L'Art poétique *ad hoc* »⁴⁵³, Verlaine écrit : « Je fais ces vers comme l'on marche devant soi ». Les deux marcheurs que sont les poètes contemporains déambulent dans les vers. Dans *Pas sur la neige*, Jean-Michel Maulpoix parle d' « une ligne de pas », et écrit « [t]u fais en écrivant des pas sur la neige »⁴⁵⁴. De même, Jacques Réda évoque dans *L'Improviste* « la démarche assurée / D'un homme qui va sur ses deux pieds dans l'énorme scansion »⁴⁵⁵. La même idée est reprise dans *Les Ruines de Paris* et dans *La Course*, où sont respectivement mentionnées le déplacement dans l'écriture : « je m'en vais au fil d'une phrase indéfiniment pastorale »⁴⁵⁶ et « [...] le réseau mobile mais fidèle / Des phrases que nos pas écrivent quand nous circulons »⁴⁵⁷. D'ailleurs la musicalité de la démarche boitillante est relevée à travers la belle image de la « claudication de cristal »⁴⁵⁸.

Cette expression est utilisée par Jacques Réda à propos du jazz. En effet, il partage avec Verlaine un certain goût pour la boiterie. Il aime le jazz dont il est spécialiste et le décrit comme un boiteux :

« il semble bien que le jazz sorte de la nuit de ses origines en boitant. Il faut dire que son chemin a été long et difficile. Cependant il n'est pas fatigué. On ne sait à quel moment il a surmonté sa fatigue, en a fait en quelque sorte son moteur, mais c'est avec d'insoupçonnables réserves de forces qu'il arrive, résolu à aller de l'avant, quand bien même il lui faut quelque temps encore clopiner. Très vite, du reste, il s'avère que dans cette infirmité réside son salut. De la jambe un peu faible qu'il a traînée, il va faire le ressort de son élan. [...] Cette victoire

⁴⁵² Jérôme Solal, « "Du jour suffisamment et de l'espace assez" : Verlaine en prison », article disponible en ligne à l'adresse suivante, p. 34 (consulté le 05/02/2015) : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2004_num_34_126_1269

⁴⁵³ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 900.

⁴⁵⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Chambres du temps », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 63-64.

⁴⁵⁵ Jacques Réda, « Le secret de Freddie Green », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 166.

⁴⁵⁶ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993, p. 99.

⁴⁵⁷ Jacques Réda, « Un citoyen », *La course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

⁴⁵⁸ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 12.

sur la claudication fut progressive, bien sûr, et le jazz en gardera toujours une trace dans sa démarche »⁴⁵⁹.

La musicalité de Verlaine, caractérisée par la boiterie, semble se manifester dans le jazz, et le rebond, lié à cette démarche particulière, est l'un des points d'appui de la conception du vers de Jacques Réda. Il doit parvenir à restituer à la langue française son *swing*, et pour ce faire il poursuit le travail sur le vers entamé par Verlaine. Il invente le « vers mâché », libéré de toute mesure. Son attention à la musique et à la boiterie se lit dans son soin de rendre à la langue son rythme, moyen d'unir mouvement et musique : « Alors s'accomplit le sens de la déambulation par le Rythme »⁴⁶⁰. Il énonce clairement son but dans *Celle qui vient à pas légers* : « Mais en définitive quel est mon but ? Peut-être d'essayer de maintenir l'élément *musical* du poème »⁴⁶¹. Nul doute que l'exemple de Verlaine n'ait été déterminant dans cette entreprise.

Mais même si les poètes contemporains s'abreuvent à la source de Verlaine, ils ne doivent pas s'inféoder à son modèle mais garder dans une certaine mesure leurs distances. C'est ce qu'encourage à faire le premier poème de *Domaine public* : « La tête de Paul Verlaine »⁴⁶². Jean-Michel Maulpoix y propose une réflexion sur la poésie et la figure du poète. Son art en cette fin de siècle est dissonant, assimilé à un « hoquet d'ivrogne », un grincement, « une vaisselle brisée ». La poésie est une « vieille chienne » qui « ne mord plus », pleine de « puces qui la grattent », qui se rit « de n'être plus rien », si ce n'est « une vieille femme [...] clouée dans son fauteuil par son arthrose et ses varices ». Pourtant, une nécessité de dire encore se fait ressentir, impérieuse : « ce curieux besoin de paroles hâtives, de discorde et de bruit », et c'est la prose⁴⁶³ qui se charge d'assouvir ce besoin, créant à sa manière, parmi « une sorte de galimatias », un bain de musique. Mais la question du destinataire se pose : « les oreilles d'autrui sont distraites », et c'est sans doute pour cela que Maulpoix rêve d'un nouveau lyrisme⁴⁶⁴, celui « de la mitraille et de l'explosif ». Le cri, la violence de la langue doivent réveiller la sourde torpeur dans laquelle se trouvent les hommes. Le travail musical du langage peut jouer un rôle dans cette prise de conscience. Michèle Finck

⁴⁵⁹ Jacques Réda, « Lunceford, Basie : le rebond et la glissade », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 91-92.

⁴⁶⁰ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 65.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁶² Jean-Michel Maulpoix, « La tête de Paul Verlaine », *Domaine public*, op. cit., p. 11.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 16 : « De la prose, encore de la prose ».

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 13 : « Nous reprendrons goût au lyrisme, je vous le certifie ».

relève la « composition circulaire dynamique » de ce poème⁴⁶⁵ qui s'ouvre sur l'évocation de la statue de Verlaine et qui se referme sur cette même statue. « Double acte d'allégeance à Verlaine » qui permet de dépasser le « procès intenté à la poésie » par le dialogue avec les textes poétiques qui traverse ce poème de Jean-Michel Maulpoix. Michèle Finck remarque l'humour de la référence à Verlaine dont est mentionnée « la tête chauve », indiquant que l'hommage à la poésie du XIX^{ème} siècle ne peut se faire que dans le refus d'une posture qui figerait la référence verlainienne. La musicalité se cherche entre confiance et défiance du lyrisme, entre poésie et prose, entre lucidité et espoir. Ce que retient Maulpoix, c'est la recherche d'une voix de « l'entre-deux »⁴⁶⁶.

Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix sont donc marqués par la poésie de Verlaine qu'ils connaissent et apprécient profondément. Il nous semble par conséquent judicieux de conserver ce poète au sein des quatre *phares*, et non de suivre l'exemple d'Yves Bonnefoy qui fait de Baudelaire, Nerval, Mallarmé et Rimbaud le « tétragramme de [son] esprit »⁴⁶⁷, écartant à dessein Verlaine. Si Nerval a un rapport étroit au mouvement – qu'on pense au *Voyage en Orient* –, il n'est cependant pas mentionné par les poètes de notre corpus qui recourent bien plus volontiers à Verlaine avec lequel ils reconnaissent parfois même une filiation. Il paraît donc indispensable de conserver intact le support qu'ils constituent à eux quatre, Jean-Michel Maulpoix reconnaissant très clairement leur égale importance : « Je continue d'écrire en ce qui me concerne sur une table dont les quatre pieds sont : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé »⁴⁶⁸. Même si Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix se tournent vers Verlaine avec une intensité différente, ils font résonner dans leurs œuvres une déambulation musicale attentive à la boiterie, qui se décline chez Rimbaud dans l'alliance nouvelle du pas et du rythme sous forme de la danse.

⁴⁶⁵ Michèle Finck, « Poétique comparée de Rilke *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1910, et de Maulpoix, *La Tête de Paul Verlaine*, 1998 : deux portraits du poète aux extrémités du siècle », in *Nu(e)*⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, sous la direction de Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, avril 2011, p. 72.

⁴⁶⁶ Il s'agit des trois hypothèses avancées par Michèle Finck dans l'article précédemment cité et de son terme.

⁴⁶⁷ Yves Bonnefoy, *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 41.

⁴⁶⁸ Phrase prononcée lors d'un entretien datant de 2012, en réponse à la question « Pourquoi aimez-vous *Les Fleurs du mal* de Baudelaire ? » disponible à l'adresse suivante (site consulté le 5/01/2015) : http://www.dailymotion.com/video/xr39rg_jean-michel-maulpoix-pourquoi-aimez-vous-les-fleurs-du-mal-de-baudelaire_creation

RIMBAUD, *Du franchissement des limites à la création d'un espace musical : la mise en œuvre d'un projet harmonique qui aboutit à la danse*

« Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! »

René Char⁴⁶⁹

Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix partagent un goût certain pour Rimbaud. Le premier écrit à sa manière⁴⁷⁰ pendant quelques années, le second découpe la photo du poète maudit dans son manuel de cours et la glisse dans son portefeuille – « elle était ma vitamine dans les matins de froidure, mon absinthe aux soirs d'ennui, la grenade dégoupillée que je serrais contre mon cœur au long des lents dimanches d'internat promenés hors la ville »⁴⁷¹ – et le troisième consacre de longues et belles études au « cœur volé d'Arthur Rimbaud »⁴⁷² et à sa « Tête de faune »⁴⁷³. Tous trois le citent et sont marqués par sa célèbre formule « Je est un autre »⁴⁷⁴. Jacques Réda, considérant sa pratique de la poésie en vers et en prose, conclut de la manière suivante : « C'est peut-être ainsi que mon "je" est également cet "autre" dont parlait Rimbaud »⁴⁷⁵, et Guy Goffette, jouant d'un équivoque retour à la ligne, fait apparaître sous forme interrogative un pronom « Je » dont la fonction grammaticale est double : « est-ce moi est-ce un autre Je / questionne »⁴⁷⁶. Mais ce qui les marque le plus est le rapport de Rimbaud au déplacement.

⁴⁶⁹ René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p. 204.

⁴⁷⁰ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy*, in *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy* suivi de *Moyens de transport*, op. cit., p. 50-51 pour cette citation et la précédente.

⁴⁷¹ Guy Goffette, *La Mémoire du cœur, chroniques littéraires 1987-2012*, Paris, Gallimard, 2013, p. 66.

⁴⁷² Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 126-142.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 143-151.

⁴⁷⁴ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 343.

⁴⁷⁵ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy*, in *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy* suivi de *Moyens de transport*, op. cit., p. 69.

⁴⁷⁶ Guy Goffette, « La Sainte Face », *Éloge pour une cuisine de province*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 151.

Appelé « l'homme aux semelles de vent »⁴⁷⁷, le « vagabond »⁴⁷⁸, « l'enfant marcheur »⁴⁷⁹, Rimbaud est perçu comme un être en mouvement et croqué sur le vif par Delahaye qui esquisse son portrait :

« Il était alors très robuste ; allure souple, forte d'un marcheur résolu et patient, qui va toujours. Les grandes jambes faisaient, avec calme, des enjambées formidables, les longs bras ballants rythmaient (*sic*) les mouvements très réguliers, le buste était droit, la tête droite, les yeux regardaient dans le vague, toute la figure avait une expression de *défi résigné*, un air de s'attendre à tout, sans colère, sans crainte. »⁴⁸⁰

Les nombreux déplacements de Rimbaud qui voyage en France, en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, à Chypre, en Égypte et dans tant d'autres lieux ont intéressé Alain Borer qui a calculé que « la carte de ses voyages montrerait un graphique continu de l'ordre de soixante mille kilomètres »⁴⁸¹. C'est dire si Rimbaud est un être de mouvement. Lui-même en a parfaitement conscience et se présente comme un « bohémien »⁴⁸², « un piéton »⁴⁸³, nouant son identité dans un étroit réseau de « nomadités »⁴⁸⁴ déclinées dans « L'Éclair » : « saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, – prêtre »⁴⁸⁵. Les fugues de Rimbaud et ses longues marches l'ont d'ailleurs amené à métamorphoser le poète lyrique dans « Ma Bohême »⁴⁸⁶ en « Petit-Poucet » : « [...] rimant au milieu des ombres fantastiques, / Comme des lyres, je tirais les élastiques / De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! ». Pour Matthieu Letourneux, cette transformation d'Orphée en vagabond n'est nullement une dégradation de l'image du poète. Elle met au contraire en évidence la « figure idéale d'une œuvre en mouvement »⁴⁸⁷.

Mais curieusement, ce n'est pas tant le mouvement que son impossibilité que retiennent les poètes de notre corpus. Le fameux « On ne part pas »⁴⁸⁸ de Rimbaud les interpelle bien plus que tous les textes marqués par une énergie mouvante, comme si ce brutal

⁴⁷⁷ Paul Verlaine cité par Pierre Brunel, in Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Élise Boudou, « Vies », *Rimbaud*, adpf-association pour la diffusion de la pensée française, mars 2004, p. 52.

⁴⁷⁸ Stéphane Mallarmé, *Divagations, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 127.

⁴⁷⁹ Voir le film *Le fantôme de l'enfant marcheur, Arthur Rimbaud*, William Mimouni et Jean-Marie Le Sidaner, réalisé à partir de pistes lancées par Michel Butor, interrogé dans le musée Rimbaud de Charleville-Mézières, 1988.

⁴⁸⁰ Alain Buisine, « Pour un Rimbaud à marche forcée », sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, Paris, Tallandier, 1992, p. 23.

⁴⁸¹ Alain Borer, *L'heure de la fuite*, Paris, Gallimard, 1991, p. 73.

⁴⁸² Arthur Rimbaud, « Sensation », *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 36.

⁴⁸³ Arthur Rimbaud, *ibid.*, « Lettre à Paul Demeny, 28 août 1871 », p. 45 et « Enfance IV » : « Tenez : je suis un piéton, rien de plus », p. 291.

⁴⁸⁴ Pierre Brunel in *Arthur Rimbaud, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 47.

⁴⁸⁵ Arthur Rimbaud, « L'Éclair », *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 275.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, « Ma Bohême », p. 106.

⁴⁸⁷ Matthieu Letourneux, in Pierre Brunel, Matthieu Letourneux, Paule-Élise Boudou, « Vies », *Rimbaud*, adpf-association pour la diffusion de la pensée française, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁸⁸ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer in Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 249.

paradoxe les frappait dans leur élan. Ils reprennent unanimement ce qui se présente comme une énigme. Ainsi, Jean-Michel Maulpoix écrit : « "On ne part pas", me répétaient deux fois par jour les eaux limoneuses de la Sèvre avec une calme insistance »⁴⁸⁹, Jacques Réda prend le contre-pied de Rimbaud : « Au "mot fameux" de Rimbaud : "On ne part pas", Réda répond depuis "[s]on expérience plus modeste" : "On part tout le temps. On n'arrête pas de partir – qu'on le veuille ou non, du reste" »⁴⁹⁰, et Guy Goffette place cette phrase en exergue de la section « Ô caravelles » du *Manteau de fortune*⁴⁹¹. Un dialogue particulièrement étroit se noue entre ce poète et celui qu'il appelle le « James Dean de la poésie »⁴⁹² puisque *Partance* reprend cette citation et l'explicité : « *On ne part pas*, écrivait Rimbaud, ce qui pourrait aussi s'entendre par : on ne cesse de partir, et les vrais voyages ne sont pas ceux qu'on croit »⁴⁹³. La section « Blues à Charlestown »⁴⁹⁴, consacrée à la relation tumultueuse de Verlaine et de Rimbaud et parsemée d'allusions et de citations de celui-ci⁴⁹⁵, relate un épisode de la vie de Guy Goffette, et complique le rapport de Rimbaud au départ. La même citation est reprise, et cette fois approuvée : « Revenir à Charleville après cinq / ans de villégiature c'est dire / si Rimbe avait raison *On ne part pas* »⁴⁹⁶. Le retour finit toujours par interrompre le départ, et la biographie de Rimbaud le manifeste. Alain Buisine rappelle que si ce poète est un fugueur toujours en route, il revient constamment sur ses pas, « comme si le départ n'était qu'une façon de préparer le retour, de le rendre possible »⁴⁹⁷. Cette approche contradictoire du mouvement est reproduite par les poètes, si bien que cela nous conduira à redéfinir le départ, puisque nous verrons que malgré les constantes *en allées* des poètes, ils affirment unanimement, à la suite de Rimbaud, qu'ils ne partent pas. C'est cette donnée paradoxale qui

⁴⁸⁹ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 158.

⁴⁹⁰ Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, op. cit., p. 110 : « propos qu'a tenus Réda lors de l'émission "Carnet nomade" consacrée par France Culture à *Accidents de la circulation* et au *Lit de la reine* le 16/02/2001 ».

⁴⁹¹ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 11.

⁴⁹² Télérama Hors-texte, cité par Guy Goffette, *La Mémoire du cœur*, op. cit., p. 65.

⁴⁹³ Guy Goffette, *Partance*, op. cit., p. 22.

⁴⁹⁴ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 15 à 29.

⁴⁹⁵ Charleville sert de cadre à « Rimbe » dont les « voyelles », le « bateau », la « flache » sont mentionnés en plus de certaines citations comme le « dérèglement de tous les sens », « cette bête qui voyage beaucoup », « la quille éclate »... L'insertion des initiales de Rimbaud au sein du poème XII renforce l'entrelacement des deux voix dans cette section qui place la poésie de Guy Goffette dans la continuité de celle de Rimbaud.

⁴⁹⁶ Guy Goffette, « Blues à Charlestown », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 70.

⁴⁹⁷ Alain Buisine, « Pour un Rimbaud à marche forcée », sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, op. cit., p. 30 : « les trajets d'Arthur Rimbaud s'organisent en une incessante répétition d'allers et retours. Bien sûr Rimbaud est d'abord l'homme des départs, des fugues, des fuites. Constamment ce mouvement d'échappement. Ce bonheur de l' "en route". Cette extrême positivité de l'arrachement qui vaut toujours comme promesse de nouveau. Mais il n'est pas de départ que ne soit bientôt suivi de son retour dans les maternelles Ardennes, à Charleville ou à Roche. [...] Toujours un même mouvement qui progressivement l'éloigne de plus en plus loin de la terre natale avant de l'y ramener avec une inéluctable fatalité. Comme s'il lui était impossible de la quitter définitivement. Comme si le départ n'était qu'une façon de préparer le retour, de le rendre possible ».

nous mettra sur la piste de la *partance*⁴⁹⁸. Mais observons à présent en quoi consiste le mouvement chez le poète du XIX^{ème} siècle.

Le déplacement est permanent chez Rimbaud, ennuyé par un ici qui lui déplaît, et captivé par un ailleurs lointain. Le « Départ »⁴⁹⁹ est provoqué par une profonde lassitude manifestée par la triple anaphore « assez + participe passé en *u* » qui scande le dégoût du poète et suscite son désir de nouveauté ; le « Mouvement »⁵⁰⁰ est à la fois celui des voyageurs qui partent à la conquête du monde et celui du poème lui-même, en « lacet » comme « la berge des chutes du fleuve » ; les « Vagabonds »⁵⁰¹ errent, accablés de devoir retourner « en exil, en esclavage » [Annexes I, II, III]. L'œuvre toute entière est en mouvement, et Rimbaud énonce son programme, avec une double distance certes, celle de la prise en charge de la parole par la « Vierge folle » et celle de l'ironie, mais il n'en demeure pas moins que le déplacement y est central : « nous voyagerons, nous chasserons dans les déserts, nous dormirons sur les pavés des villes inconnues »⁵⁰². Ce mouvement permanent, évoqué par Jacques Réda au détour de *Hors les murs* – « le nomadisme incessant d'Abyssinie »⁵⁰³ – est peut-être à l'origine de la *Nomadie*⁵⁰⁴ de Guy Goffette. Les deux poètes contemporains sont marqués par la mobilité créatrice de Rimbaud.

Si l'on observe ses textes, rares sont les mentions d'une destination, ce qui laisse penser que le mouvement importe davantage que le lieu. Le « Bateau ivre »⁵⁰⁵, moyen de transport par excellence, ne fait voile vers nul port, et la seule chose qui semble compter est la tension vers l' « en avant », l'élan que se renvoient en écho les multiples « En avant route ! », « Allons, chapeau, capote, les deux poings dans les poches, et sortons ! », « Allons ! », « *En marche !* », « Je m'évade », « si nous allions ! allons ! allons ! »⁵⁰⁶. Ces verbes sont utilisés par Jacques Réda qui reprend la formule de Rimbaud « *Le salut c'est : en marche* », tout comme il reprend la nécessité de l'avancée : « J'ai poussé jusqu'au pont Marie pour remonter au pont des Arts, / puis je ne sais plus mais "on y va", me disais-je, "on y va" »⁵⁰⁷. Ces exclamations qui réclament le déplacement nous placent face à une poésie de la « marche en

⁴⁹⁸ Voir chapitre 3 de la première partie.

⁴⁹⁹ Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 296.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, *Les Illuminations*, p. 312.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁰² *Ibid.*, *Une Saison en enfer*, p. 262.

⁵⁰³ Jacques Réda, « Vers Bezons », *Hors les murs*, op. cit., p. 92.

⁵⁰⁴ Guy Goffette, *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit.

⁵⁰⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 162. Voir la parenté avec « Quatre lettres de Coleman Hawkins » in Jacques Réda, *L'Improvisiste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 74-76.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, « Démocratie » p. 314, « Lettre à Georges Izambard, 2 novembre 1870 » p. 337, « Mauvais sang » p. 249 et 252, « L'Impossible », p. 271, « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » p. 230 pour cette citation et les précédentes.

⁵⁰⁷ Jacques Réda, *Battues*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2009, p. 11.

avant qui ne connaît d'autre avenir, d'autre justification que son propre mouvement vers l'ailleurs. Car fondamentalement le voyage rimbaldien n'a pas de destination »⁵⁰⁸. C'est aussi ce que note Michel Collot qui ajoute une deuxième caractéristique au mouvement de Rimbaud : non seulement il est dépourvu de but, mais il tend vers le lointain⁵⁰⁹. Le critique, relevant l'insistance de l'adverbe « loin » dans « Sensation », – « Et j'irai *loin, bien loin* » – le met en rapport avec « Les Étrennes des Orphelins »⁵¹⁰ : « Plus de mère au logis ! – et le père est bien loin ! ». Le départ du père condamne l'enfant « à toujours partir sans arriver. Si le mouvement rimbaldien ne peut jamais vraiment s'arrêter, c'est qu'il est à la poursuite d'un objet absent et insaisissable »⁵¹¹. Ce mouvement, constant dans l'œuvre, subit néanmoins une évolution et Michel Collot en dégage trois phases.

Le père absent est associé au ciel ou au soleil et la figure maternelle à la terre ou à un élément liquide. Un mouvement vers le ciel est donc effectué pour retrouver le père, et le poète se présente comme le « Fils du Soleil »⁵¹². Mais toutes les tentatives échouent. Ainsi dans « Soleil et Chair »⁵¹³, l'envol de la Pensée ne permet à l'homme de ne rencontrer rien d'autre qu'un « azur muet » et un « espace insondable », où l'on « sombre »⁵¹⁴, et la fuite de l'horizon – « Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle ! » – « interdit l'accès au ciel, prolonge en quelque sorte la fuite du père, et voue le désir à une poursuite infinie et vaine »⁵¹⁵. La première manifestation du mouvement n'est donc pas satisfaisante, et ce malgré une période où un certain équilibre avait été atteint, dans la mesure où Rimbaud avait trouvé des substituts au père, en la personne d'Izambard par exemple, et des figures féminines capables de créer un foyer qui ferait oublier l'horizon, ne serait-ce que la nature, généreuse et accueillante. Mais la révolte de 1871 perturbe ce partage de l'espace et le mouvement qui le traverse.

Voilà le poète devenu « voleur de feu »⁵¹⁶. Le soleil n'est plus admiré mais largement tourné en dérision, et la révolte contre le père entraîne « une subversion systématique de toute limite »⁵¹⁷. Alors que l'horizon attirait le poète parce qu'il était associé au père, le lointain est

⁵⁰⁸ Alain Buisine, « Pour un Rimbaud à marche forcée », sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, op. cit., p. 21.

⁵⁰⁹ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, op. cit., p. 182 : le critique relève « deux caractéristiques constantes du mouvement rimbaldien, liées au recul de l'horizon : son absence de but, et sa vocation au lointain. »

⁵¹⁰ Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 15.

⁵¹¹ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, op. cit., p. 182.

⁵¹² Arthur Rimbaud, « Vagabonds », *Illuminations, Œuvres Complètes*, op. cit., p. 303.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹⁴ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, op. cit., p. 181.

⁵¹⁵ *Ibid.* Voir aussi Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, op. cit., p. 74 : ce phénomène est perçu comme le déclencheur du « désenchantement responsable de tous les départs à venir pour retrouver l'harmonie ».

⁵¹⁶ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 346.

⁵¹⁷ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, op. cit., p. 192.

désormais reconnu vide. Il n'est plus lié à l'origine mais à l'inconnu, et c'est « le Voyant »⁵¹⁸ qui tente de l'investir, dans un mouvement complètement déréglé dont Jacques Réda admire l'énergie qui le pousse à « raccourci[r] d'un bond les étapes »⁵¹⁹. Il est urgent de dépasser tout ce qui pourrait retenir, de faire table rase, de quitter ce qu'on connaît. Le franchissement des frontières se retrouve dans *L'Adieu aux lisières*⁵²⁰ de Guy Goffette, qui cherche aussi, bien que dans une moindre mesure, à se libérer de l'ici. Le thème de l'adieu, hérité de « L'Adieu »⁵²¹ de Rimbaud dans *Une Saison en enfer*, est aussi cher à Jean-Michel Maulpoix qui fait ses *Adieu[x] au poème*⁵²². Ils sont la preuve d'un retournement critique et la manifestation d'une « interrogation interne de la poésie sur elle-même »⁵²³, entreprise déjà menée, radicalement, par Rimbaud. Il a pratiqué un « lyrisme critique » en reprenant ses textes et en les remodelant, créant des interruptions qui brisent le « lyrisme naïf ». En cela, Jean-Michel Maulpoix prend sa succession et se met à l'écoute de la poésie et de notre monde, pour trouver une voix juste, celle d'un « lyrisme nouveau passant par un lyrisme critique au risque d'y succomber à son tour »⁵²⁴. La recherche de la justesse de la langue est essentielle, et le dépassement des limites indispensable dans cette quête, parsemée d'adieux et de franchissements. Toutes sortes de ruptures s'observent chez Rimbaud, comme celle du « Bateau ivre »⁵²⁵ qui se coupe de la terre avant de se fondre dans un espace qui unit ciel et mer, comme si l'horizon était atteint dans cette porosité des limites. Mais le danger représenté par les « gouffres » et les « cieux ultramarins qui croulent » déçoit finalement le poète, pris d'un vertige qui peut se lire selon Michel Collot « comme une *punition* de la transgression des limites »⁵²⁶. Le mouvement effréné du vagabond se retrouve dans l'écriture.

« Dans les "derniers vers" se multiplient les infractions vis-à-vis des règles de la prosodie classique, dont le respect avait jusqu'alors soutenu une image harmonieuse du mouvement : rejets et enjambements spectaculaires, subversion de la rime, qui brouillent les frontières du vers ; coupes aberrantes au sein des mètres pairs, ou choix systématique de l'impair, qui perturbent l'équilibre rythmique ; hiatus qui rompent l'enchaînement euphonique des syllabes »,

et il en va de même dans la prose. Les textes traduisent la « chute » : « de même qu'au terme de sa course le Voyant rencontre la surprise d'un horizon abyssal, de même la dernière phrase

⁵¹⁸ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 344.

⁵¹⁹ Jacques Réda, *La Sauvette*, op. cit., p. 108.

⁵²⁰ Guy Goffette, *L'Adieu aux lisières*, op. cit.

⁵²¹ Arthur Rimbaud, « L'Adieu », *Une Saison en enfer*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 279.

⁵²² Jean-Michel Maulpoix, *L'Adieu au poème*, Paris, Corti, 2005.

⁵²³ Pierre Brunel, « "Alchimie du verbe" revisitée dans Pour un lyrisme critique », in *Nu(e)*⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, sous la direction de Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, op. cit., p. 54.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵²⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 162.

⁵²⁶ Michel Collot, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, op. cit., p. 203.

du poème réduit souvent à néant ce qui précède, ou bien ouvre une perspective nouvelle et parfaitement déroutante »⁵²⁷. Le mouvement effréné se révèle dangereux et insatisfaisant.

Vient alors une troisième période, celle dans laquelle le poète tente de « fix[er] [s]es vertiges »⁵²⁸ et de rétablir un certain ordre au sein de l'espace. Les limites encadrent à nouveau le mouvement, et toute une architecture s'érige pour éviter la chute et relier ici et ailleurs, en particulier sous forme de « Ponts »⁵²⁹. Michel Collot souligne la dimension musicale de cet espace où « des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges »⁵³⁰. « La plénitude sonore qui se donne à entendre dans les *Illuminations* exprime la "joie" du poète » qui a retrouvé un mouvement plus serein et maîtrisé. L'espace est entièrement investi par la musique, et cela se décèle aussi chez les poètes de notre corpus. Chez Jean-Michel Maulpoix, « [l]es rivières, les plages, les aéroports et les gares sont [d]es boîtes à musiques, à carillons acidulés »⁵³¹, chez Guy Goffette la route se transforme en « point d'orgue »⁵³² et chez Jacques Réda « [l]es rails serrent de près les sillons du champ bien labouré, qui suivent eux-mêmes musicalement les méandres de la Marne [...] un simple alignement de piquets se hissant en rythme sur une côte »⁵³³.

Cette joyeuse omniprésence de la musique entraîne chez Rimbaud des épisodes de danse, comme le célèbre passage de « Phrases » : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse »⁵³⁴. La joie se manifeste de la même manière chez les poètes de notre corpus qui peuvent tous être envisagés dans une certaine mesure comme des danseurs, comme nous le montrerons dans le dernier chapitre de notre travail. Soulignons simplement que Jean-Michel Maulpoix lit dans cette citation la transformation du Poète qui n'est plus représenté par Mercure, l'ange ou le mage⁵³⁵ mais qui devient un danseur de corde, figure centrale dans son œuvre, notamment à travers le portrait du poète en « funambule »⁵³⁶.

La musique est donc essentielle pour Rimbaud. Indispensable pour organiser l'espace, elle l'est aussi pour rendre compte de ses visions. À plusieurs reprises, il se présente comme un musicien. Il est « un inventeur bien autrement que ceux qui [l]'ont précédé ; un musicien

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁵²⁸ Arthur Rimbaud, « Alchimie du Verbe », *Une Saison en enfer, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 263.

⁵²⁹ *Ibid.*, *Les Illuminations, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 300.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ Jean-Michel Maulpoix, « Kyoto », *Chutes de pluie fine, op. cit.*, p. 36.

⁵³² Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie, op. cit.*, p. 19.

⁵³³ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris, op. cit.*, p. 146.

⁵³⁴ Arthur Rimbaud, *Les Illuminations, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 298.

⁵³⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe, op. cit.*, p. 135.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 23.

même, qui a[i] trouvé quelque chose comme la clef de l'amour », il devient « un opéra fabuleux », veut « réduire le monde à une maison musicale », évoque « la nouvelle harmonie », « la musique savante », la « musique inconnue »⁵³⁷. Son but étant de restituer le fruit de ses explorations (« Si ce qu'il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe »⁵³⁸), une langue adéquate est indispensable et elle se révèle musicale. L'acte poétique devient « la pensée chantée et comprise du chanteur »⁵³⁹. Ainsi lance-t-il, dans la lettre à Demeny, le départ de son deuxième poème par cette affirmation : « J'ai l'archet en main, je commence »⁵⁴⁰. Il devient un compositeur, comme les poètes de notre corpus qui s'essayaient eux aussi à écrire de la musique, comme on le montrera⁵⁴¹. Il s'agit bien d'inventer un nouveau langage poétique qui permette d'entendre l'« inouï »⁵⁴² : ce projet annonce par avance « la musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres » de « Barbare »⁵⁴³ dans les *Illuminations*. De fait, la musique de Rimbaud est pleine de sons surprenants, d'alliances étranges et d'harmonies troublantes difficiles à identifier : « Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? »⁵⁴⁴. Le verbe de Rimbaud nécessite une forme nouvelle car « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles »⁵⁴⁵, et c'est par son caractère musical qu'il se distingue.

Ce faisant, il effleure ainsi « la musique inconnue » que cherche à toucher Jean-Michel Maulpoix qui place son livre sous le signe de Rimbaud dont il cite plusieurs passages en exergue. La musique et la poésie se présentent comme particulièrement liées au mouvement chez Rimbaud qui préconise à Delahaye de « beaucoup marcher et lire »⁵⁴⁶ afin de trouver la justesse de la voix, conseil suivi par Jean-Michel Maulpoix. « Lis ceci en marchant »⁵⁴⁷ est ainsi le titre d'une section du *Voyageur à son retour*. Le poète contemporain explique qu'il « cherche au fil de [s]es déambulations à retrouver ce moment où le pas devient phrase »⁵⁴⁸, se plaçant dans la lignée de Rimbaud chez qui l'on peut observer la parenté entre marche et

⁵³⁷ Arthur Rimbaud, « Vies II », *Illuminations* in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 295, *ibid.*, *Une saison en enfer* p. 268, « Phrases », « À une raison » et « Villes », *Illuminations*, p. 298, 297 et 302.

⁵³⁸ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 346.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 343.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 344.

⁵⁴¹ Voir en particulier le chapitre « Composition ».

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Arthur Rimbaud, « Barbare », *Illuminations* in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 309.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, « Les Ponts », p. 300.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, « Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 348.

⁵⁴⁶ Arthur Rimbaud, « Lettre à Ernest Delahaye juin 1872 », disponible sur le site suivant (consulté le 12/02/2016) : <http://www.mag4.net/Rimbaud>

⁵⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour, op. cit.*, p. 19-66.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

poésie puisque comme il l'écrit « J'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton féal » ou encore « Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course / Des rimes ». Le rythme de la marche et celui de l'écriture sont liés, et le pas devient mesure musicale pour Rimbaud. Il tisse un lien entre marche et rythme, et « en parcourant les routes, expérimente des harmonies »⁵⁴⁹. La musique pourrait alors fournir l'accès au lieu rêvé, aux « châteaux bâtis en os »⁵⁵⁰ dont elle constituerait la clef. Cet objet, essentiel sur un plan spatial et sur un plan musical, donne accès à ce qui est inaccessible, et à l'harmonie. De là sans doute le grand usage qu'en fait Jacques Réda chez qui les clefs sont nombreuses. Égarées, volées, disparues, retrouvées, elles sont un sésame, même si l'on ne sait pas toujours à quoi elles correspondent.

Mouvement et musique sont donc bien inséparables l'un de l'autre, et leur lien se décèle particulièrement bien dans le poème « Génie »⁵⁵¹ où ils vont de pair. Michèle Finck dégage la « dimension chorégraphique »⁵⁵² de ce texte dans lequel Rimbaud « fonde une parole qui a pour initiateur le "pas" »⁵⁵³, et elle conclut en disant que « la leçon "harmonique" de "Génie" » consiste à « écrire avec le pied, avec le mouvement, avec la vitesse »⁵⁵⁴ dont elle relève l'important champ lexical. Mais l'harmonie rêvée qui permettrait une union cosmique doit être mise à distance : elle est instable. La fin du poème montre que le « Génie » doit être congédié, et que l'harmonie est éphémère. « L'homme ne peut que se laisser traverser par le "projet harmonique" qui est une poétique du trajet ». Le mouvement est donc sans fin, et la musique ne peut que provisoirement le satisfaire, avant de le relancer, et de renvoyer le poète à son insatisfaction. Mouvement et musique sont étroitement enlacés dans la quête rimbalienne du lieu, et l'impossible réussite durable de l'entreprise du poète entraîne son silence et sa prise de distance avec la poésie. Mais « viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »⁵⁵⁵.

De fait, les poètes de notre corpus sont animés par la même quête. À la suite de Rimbaud, ils désirent « trouver le lieu et la formule »⁵⁵⁶. La recherche du lieu est essentielle chez Guy Goffette, partagé entre ailleurs et ici, et il reconnaît une parenté avec les préoccupations de Rimbaud dans un de ses « psaumes » : « Souvenez-vous, Seigneur, dans la houle des villes / sans âme, souvenez-vous de l'enfant perdu / qui cherchait dans ses poches le

⁵⁴⁹ Sophie Guermès, *La poésie moderne, Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99.

⁵⁵⁰ Arthur Rimbaud, « Villes II », *Illuminations* in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 302.

⁵⁵¹ Arthur Rimbaud, « Génie », *Illuminations* in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 315.

⁵⁵² Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *Essai de poétique du son*, op. cit., p. 85.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 344.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, « Vagabonds », *Illuminations*, p. 303.

lieu, la formule // et son nom et ses yeux comme un voleur de larmes »⁵⁵⁷. D'ailleurs on peut remarquer que *Partance* est éditée dans la collection « Le lieu et la formule », et que la citation de « Vagabonds » est insérée sur le rabat de la couverture. De même, Jacques Réda souhaite « trouver la formule et le lieu »⁵⁵⁸. Ils prennent donc la suite de Rimbaud qui se présente discrètement comme un guide. Dans « La Tête de Paul Verlaine »⁵⁵⁹, une intertextualité avec lui se fait jour. « Arthur continue de raser les murs. Il porte un sac à dos de cuir » dont s'échappent plusieurs expressions : « Marie a deux trous rouges au côté droit », « Tirer, tirer sur l'élastique de la mélancolie »... Ces allusions prouvent la permanence d'un dialogue avec le poète maudit, comme si, alors que la poésie est brisée dans la dérision et la sénilité, le poète du XIX^{ème} siècle demeurait aux côtés de Verlaine pour indiquer la nécessité de cet art. Il se poste sur la route, encourageant les poètes contemporains à poursuivre « malgré tout »⁵⁶⁰. Et de fait, l'entreprise rimbaldienne est reprise par Guy Goffette qui se souvient de l'importance de l'amour dans la section « Croquer la pomme » où il mentionne la Genèse et cite Rimbaud à la fin : « bref, si / l'amour est la seule aventure à vivre ; // si, comme disait le galopin d'azur / entre Aden et le paradis, *l'amour / est à réinventer*, n'attendons plus : / croquons la pomme jusqu'au trognon »⁵⁶¹. Elle intéresse aussi Jacques Réda qui admire « la captation par l'écrit de l'énergie qu'il y a dans le parlé, question qu'[il s'est] employé à traiter dans une pratique où [l]'ont guidé les exemples de Rimbaud, Claudel et Cingria »⁵⁶² puisque tout son effort consiste à « maintenir l'élément musical de la langue », en la revitalisant par le rythme du parlé, et bien sûr par Jean-Michel Maulpoix, à la recherche de la « vraie vie », tout comme Guy Goffette en quête de la « vie promise »⁵⁶³.

Un véritable dialogue s'instaure donc entre les poètes de notre corpus et Rimbaud dont les contradictions font figure d'énigme qu'ils reproduisent dans leurs œuvres. Le mouvement est simultanément possible et impossible, et intimement lié à la musique. Tous deux s'entremêlent harmonieusement au cœur d'une danse qui a quelque chose à voir avec la transe, moment où une parole inouïe transforme l'être en un corps nouveau, habité par un rythme seul capable de lui laisser entrevoir « non pas une contrée inconnue, mais nos

⁵⁵⁷ Guy Goffette, « Psaumes pour le temps qui me dure d'être sans toi », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 31.

⁵⁵⁸ Jacques Réda, *La Nébuleuse du songe* suivi de *Voies de contournement*, Paris, Gallimard, 2014, p. 19.

⁵⁵⁹ Jean-Michel Maulpoix, « La Tête de Paul Verlaine », *Domaine public*, op. cit., p. 11-17.

⁵⁶⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996.

⁵⁶¹ Guy Goffette, « Croquer la pomme », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 88.

⁵⁶² Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 64-65.

⁵⁶³ Guy Goffette, *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit.

alentours les plus immédiats, saisis d'incohérence par le voisinage formidable de l'au-delà »⁵⁶⁴.

Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud tendent donc à dévaluer l'ici dans un mouvement de quête d'un ailleurs idéal qui se retrouve chez les poètes de notre corpus. Tentés par l'ailleurs, ils reviennent sur leurs pas et auront à charge de réinventer un nouveau rapport à l'ici. En effet, imprégnés par des déplacements qui s'opèrent volontiers vers le haut mais conscients du risque de la chute, ils conçoivent à la suite de leurs aînés la musique comme un moyen de renouveler la langue en la rendant apte à restituer voire à permettre la résolution des mouvements contraires qui les animent. Le pas devient la mesure du vers, la phrase a de l'allant, du *swing*, et l'allure du marcheur aussi bien que l'équilibre du danseur servent à rêver l'alliance du mouvement et de la musique dans une langue poétique régénérée, capable de prendre en compte à la fois la signification et la multiplication des directions, se déployant « littéralement et dans tous les sens ».

À l'issue de ce préambule, voilà posés les jalons d'une relation difficile au mouvement et d'un recours parfois non moins ardu à la musique. Que font les poètes de notre corpus de ce legs ? C'est la question que nous souhaitons maintenant aborder de front, en nous autorisant à revenir ponctuellement à la source d'un poète *phare* afin de bien montrer le trajet souterrain des idées qui affluent puis disparaissent avant d'irriguer à nouveau des textes, dans un contexte parfois fort différent.

⁵⁶⁴ Jacques Rivière, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1977, p. 141.

PREMIÈRE PARTIE

LE MOUVEMENT

Vertigineuse est la lecture des textes de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Les mouvements y fusent dans toutes les directions ; à peine achevés ils renaissent plus rapides et plus vifs, sans cesse relancés sans jamais prendre le temps d'une pause ils bifurquent soudain, repartant à contre sens ou tournant en rond, qu'ils s'élèvent fougueusement en un envol enthousiaste ou s'achèvent brutalement dans une chute mortelle, avant de se déployer à nouveau, contre toute attente, dans un déplacement qui n'a rien perdu de sa vigueur. Voilà qui exige du lecteur souffle et condition physique pour arpenter d'un bon pas, d'une aile agile ou d'une nageoire puissante les espaces variés et surprenants que lui font traverser des poètes que rien n'arrête. Comment cette profusion de déplacements pourrait-elle laisser incurieux ? Passagers embarqués pour des voyages hauts en couleurs et riches en émotion, nous ne pouvons qu'être tentés d'embrasser dans leur ensemble ces multiples trajets afin de considérer avec un peu de recul l'étendue que nous avons nous aussi parcourue. D'où le mouvement qui nous a emportés est-il parti, et vers quel lieu se dirige-t-il ? Pourquoi semble-t-il si indispensable de se déplacer continuellement ? Comment expliquer la récurrence de trajets privilégiés et mille fois refaits ? Et avouons-le, ne nous sommes-nous pas demandé aussi, dans les moments de doute, si les poètes savaient bien toujours où ils allaient ? Parfois nous nous sommes peut-être sentis perdus, et nous avons eu l'impression qu'eux aussi étaient égarés, en proie à une profonde désorientation. Le mouvement ralentissait, la consultation de cartes et de boussoles donnait l'occasion de brèves haltes qui nous laissaient le temps d'observer le paysage. Déroutant au possible, plein d'illusions et de jeux d'optique, kaléidoscope brassant au hasard tous les éléments du ciel et de la terre, il devenait le cadre d'un déplacement tâtonnant, complètement privé de ses repères habituels. Mais pour peu qu'un guide de fortune ait fourni une indication fiable, la traversée tumultueuse pouvait reprendre. Pourtant, et cela n'a pas laissé de nous surprendre, les allers et retours si nombreux des poètes qui ne cessent de les consigner soigneusement sont parfois effacés, niés, brutalement réduits à néant, comme s'ils n'avaient jamais existé. Et parallèlement, il arrive que les rares moments de surplage soient désignés comme les seuls vrais départs des poètes, ce qui nécessite de se pencher avec attention sur le mouvement. N'est-il pas bien plus complexe qu'il pourrait sembler au premier abord ? Est-il si facilement opposable à l'immobilité ? N'est-il pas plus judicieux d'élaborer une nouvelle manière de dire ce déplacement contradictoire ?

Chapitre 1 : Les itinéraires

Le mouvement, décliné dans les œuvres du corpus en départs et en retours, s'organise selon des itinéraires propres à chaque poète, et c'est sous le signe de ce mot, utilisé par Jacques Réda comme titre d'une partie de *Celle qui vient à pas légers*⁵⁶⁵, que nous souhaitons entamer notre réflexion. Explorant les différentes pistes empruntées par chacun d'eux pour l'aller et pour le retour, il s'agira de mettre au jour l'organisation de ces déplacements contraires au sein de trajets privilégiés et récurrents dans les textes. Parties d'un lieu pour en rejoindre un autre, les figures qui hantent leurs textes se meuvent au gré d'une cartographie particulière partagée entre points de départ et destinations. Si le déplacement peut naître du rejet d'un endroit perçu comme une prison, il peut aussi être motivé par la quête d'un lieu meilleur, plus ou moins précis, mais presque inmanquablement décevant. Inaccessible ou non conforme aux attentes du voyageur, cette destination l'oblige à se remettre en route, qu'il le veuille ou non. Si enthousiaste que soit le départ, l'aller se révèle un mouvement décevant. Face à l'échec de ce déplacement pourtant plein de promesses, le retour attire l'attention. Ne pourrait-il pas se révéler moins négatif qu'il n'y paraît à première vue ? Il est certes bien plus complexe qu'on peut l'imaginer et fait l'objet d'un constant brouillage. Tantôt attirant, tantôt repoussant, à la fois possible et impossible, il se déploie dans des contextes très variés qui indiquent la grande instabilité de cette notion. Le retour pose définitivement problème aux poètes dont la méfiance se teinte parfois d'une forme de

⁵⁶⁵ Jacques Réda, « L'itinéraire », *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 31.

fascination. Les irréductibles tensions qui émergent inmanquablement entre aller et retour conduisent Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix à organiser le mouvement au sein d'itinéraires récurrents, dessinant ainsi des parcours lourds de significations qui traduisent leurs préoccupations quant aux déplacements. Chacun retient plus particulièrement un aspect frappant de l'aller et du retour, tentant de les combiner. L'étude des trajets nous permettra de mieux saisir les enjeux des structures récurrentes que sont la promenade chez Jacques Réda, le double mouvement vertical d'ascension et de chute chez Guy Goffette et l'aller simple chez Jean-Michel Maulpoix. Si le mouvement structure les œuvres du corpus qui partagent une commune prédilection pour l'aller et le retour, une grande diversité des approches est observable. Chaque poète évolue dans un univers qui lui est propre et avec lequel nous tenterons de nous familiariser, explorant à notre tour les parcours qu'ils empruntent.

A. L'aller

Les nombreux voyageurs qui arpentent les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix expriment sans cesse leur désir de partir et se mettent continuellement en route, vérifiant l'affirmation de Sophie Nauleau : « [d]es verbes du voyage, l'irrégulier "partir", bien que du troisième groupe, l'emporte haut la main »⁵⁶⁶. Mais comment expliquer leur départ ? D'où partent-ils et vers quoi tend leur mouvement ? Entravés dans les fers de la paralysie et souffrant d'un enfermement qui leur est nocif, ils ne rêvent que de s'échapper, avides d'un déplacement qu'ils jugent synonyme de liberté. S'ils fuient un lieu d'immobilité contrainte et de souffrance, ils sont aussi attirés par une destination meilleure dont ils se mettent en quête. Mais ce but extrêmement séduisant ne leur apporte pourtant qu'insatisfaction. Hors de portée ou décevant, il ne répond pas à leurs attentes. Ils doivent donc se remettre en route, à nouveau animés par le désir des grands chemins ou au contraire désormais forcés d'avancer sous la contrainte et ne pouvant trouver le repos auquel ils aspirent. Le déplacement devient alors une impérieuse nécessité. Les allers ont beau être récurrents, leurs motivations sont variées au sein d'une même œuvre, et peuvent se lire à travers le spectre d'une tripartition entre fuite, quête et nécessité. Les poètes manifestent tous

⁵⁶⁶ Sophie Nauleau, *Poètes en partance, De Charles Baudelaire à Henri Michaux*, op. cit., p. 7.

la même constante préoccupation pour cette première déclinaison du mouvement – l’aller – et investissent chacun ces trois voies, élaborant une géographie personnelle constituée d’une prison initiale et d’une destination merveilleuse et inaccessible, le tout traversé par un mouvement véritablement vital, allant de l’enthousiasme le plus pur à la contrainte la plus sévère. Il nous tiendra à cœur d’embrasser la totalité de ce déplacement, de son origine à son terme. Mettons-nous donc en route, et suivons les pas des poètes dans cette en allée.

1. Les maux de l’immobilité ou le mouvement comme fuite

Le point de départ du mouvement n’est pas toujours décrit, et les trois poètes de notre corpus se positionnent différemment à ce sujet, allant de l’élaboration précise d’un endroit au silence quasi total. Mais quelle que soit leur attitude face au lieu d’origine de l’aller, ils le fuient tous, souffrant chacun à leur manière des maux de l’immobilité.

1.1. La paralysie de Guy Goffette dans « la maison d’exil »

Dans *La Poétique de l’espace*⁵⁶⁷, Bachelard présente la maison comme un lieu essentiel pour l’homme, un concentré d’images qui structurent son psychisme puisqu’elle constitue son « coin du monde »⁵⁶⁸. Le philosophe en révèle le « bienfait le plus précieux » : « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix »⁵⁶⁹, et il donne plusieurs exemples du statut très positif dont elle bénéficie, en particulier chez André Lafon qui « rêve d’un logis, maison basse à fenêtres / Hautes, aux trois degrés usés, plats et verdis [...] Logis pauvre et secret à l’air d’antique estampe / Qui ne vit qu’en moi-même, où je rentre parfois / M’asseoir pour oublier le jour gris et la pluie »⁵⁷⁰. Rien de tel chez Guy Goffette qui décrit le point de départ du mouvement avec beaucoup de soin et de minutie et qui ne songe qu’à abandonner son logis. La « maison d’exil »⁵⁷¹ dans laquelle est enfermé le poète le fait mourir à petit feu. Le premier texte de *Nomadie* rend compte de la paralysie engendrée par la maison :

⁵⁶⁷ Gaston Bachelard, *Poétique de l’espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁷⁰ André Lafon, « *Poésies. Le rêve d’un logis* », p. 91, cité par Gaston Bachelard, *Poétique de l’espace*, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷¹ Guy Goffette, « La maison d’exil », *Nomadie in Solo d’ombres précédé de Nomadie*, *op. cit.*, p. 14.

Avant-Poème

Cinq ans d'empierrement cinq ans de glace
 Je fus cinq ans dans ce vaisseau figé
 qu'on appelle maison
 Cinq ans à déterrer sa coque grise
 Cinq ans cinq ans à m'enterrer

Je n'étais plus alors qu'une main noire et lourde
 un cheval fauché
 qui n'a plus que ses yeux pour courir
 une main à prise rapide
 et tout le ciel me passait sous le nez
 Une main dure à échafauder
 [...] ⁵⁷²

La répétition à cinq reprises du complément circonstanciel de temps « cinq ans » martèle chacune des années d'enfermement dans la maison, période marquée par une immobilité désespérante traduite par les images de pétrification données par « l'empierrement » et le « vaisseau figé » pris dans la « glace ». Cette paralysie est annonciatrice de la mort, désignée à travers le jeu de mots « déterrer / enterrer » qui montre qu'à mesure que les murs sortent de terre, le poète s'y enfonce, perdant petit à petit la vie. Les différentes allusions au chantier sont lestées d'une dimension mortifère. L'« enterrement » fait référence aux fondations et aux funérailles ; l'empierrement, processus d'assemblage des pierres pour élever les murs de la maison rend compte de la pétrification et de l'emmurement du poète ; la « prise rapide » fait allusion au ciment et à la paralysie de la main par ailleurs « dure à échafauder ». Cette main asservie aux travaux de construction, rendue inerte et mourante – « Je n'étais plus alors qu'une main noire et lourde » – n'est plus en mesure de courir sur la feuille. L'image saisissante du « cheval fauché / qui n'a plus que ses yeux pour courir » amplifie la paralysie. Il est indispensable que le poète quitte le lieu de mort qu'il se construit lui-même et se libère de son immobilité mortifère. Ce texte daté du 29 août 1978, l'un des premiers du poète⁵⁷³, pose de manière pressante « la question d'une "habitation poétique" », pour reprendre les termes de Jean-Claude Pinson qui demande « comment le monde désenchanté qui est le nôtre pourrait bien encore être habité poétiquement »⁵⁷⁴. Associer la maison à la sécheresse poétique place d'emblée l'écrivain face à un défi de taille : il lui faut trouver une autre manière

⁵⁷² *Ibid.*, « Avant-poème », p. 11-12.

⁵⁷³ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 28, à propos de *Quotidien rouge*, premier recueil de poèmes de Guy Goffette : « Au vrai, ce premier recueil écrit à vingt ans et des poussières, Goffette l'aura longtemps rejeté. Il en brûlera de nombreux exemplaires, jusqu'à chasser ceux retrouvés chez les bouquinistes ».

⁵⁷⁴ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995, p. 65 pour les deux citations.

d'habiter le monde, et elle passe par le mouvement puisque toute la section n'aura de cesse de faire sortir de la demeure mortifère.

La suite du recueil fait l'état des lieux de la maison. La section qui la présente en reproduit consciencieusement l'architecture⁵⁷⁵. On entre par la « porte, 1 », et l'on sort par la « porte, 2 ». Entre ces deux seuils, douze poèmes numérotés et intitulés « maison » présentent tour à tour les aspects négatifs de ce lieu et manifestent le désir de s'en échapper. La maison apparaît comme un lieu nocif pour plusieurs raisons. Tout d'abord, paralysante, elle empêche le mouvement et donc la liberté. « Maison, 1 » l'assimile à une « terre sous séquestre », « maison, 5 » à une « forteresse », « maison, 6 » à un « vaisseau figé sous la voile ». Cette prison s'ingénie à « brouiller [les] pistes de transhumance » dans « maison, 4 » et l'on souhaite finalement que ces lieux frappés de statisme se mettent en mouvement : « assez des liserons de pierre, des livres / de banquises, des rêves bien peignés // que les maisons s'en aillent elles aussi / sur les routes crier quincaillerie » dans « maison, 11 ». L'habitation est aussi considérée comme une « demeure » dans « maison, 9 » et le jeu de mots qui en fait une demeure et une folle renforce sa dangerosité. En effet, elle est un lieu de mort, pour la poésie mais aussi pour tout être et toute chose. Cela apparaît dans « maison, 8 » qui présente une « maison carrée » où « le verbe meurt d'apoplexie / et l'univers est exilé », et où tout est frappé du même sort tragique, comme l'indique l'énumération : « bibliothèque paravent miroir / tout ce que la maison touche / perd son sang de gazelle / et sa voix de jeune fille », mais aussi dans « maison, 12 » : « le silence des murs à l'intérieur tisse la corde / d'un pendu qu'on ne voit pas mais qui l'étrangle à petit feu ». Cette première section est donc le moyen pour Guy Goffette de présenter au seuil de son œuvre la maison comme un lieu d'enfermement qui devient le point d'origine du mouvement de départ. La paralysie annonciatrice d'une mort prochaine l'encourage à fuir, et la section suivante s'intitule éloquemment « Nomadie »⁵⁷⁶, néologisme adopté pour manifester la force du besoin de fuir⁵⁷⁷. La construction de la maison chez Guy Goffette a pour conséquence la paralysie et c'est bien pour cette raison qu'il faut s'en aller.

⁵⁷⁵ Guy Goffette, « La maison d'exil », *Nomadie* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, *op. cit.*, p. 14-28.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷⁷ Ce désir de partir loin de la maison est partagé par Michaux qui s'exclame, indigné qu'on veuille en quelque sorte l'assigner à résidence : « Ma chambre ! Quelle histoire ! Me construire ma chambre ! Ah ! Que je sois logé n'importe où ; par terre. Ma chambre ! Ils veulent donc que je demeure toute ma vie à Quito ». Henri Michaux, *Ecuador*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 183.

1.2. L'ellipse de la maison ou les problèmes cardiaques chez Jean-Michel Maulpoix

À l'inverse de Guy Goffette, Jean-Michel Maulpoix passe sous silence le lieu de départ, comme si le simple fait de le mentionner risquait de mettre en péril le poète et d'aggraver la pathologie cardiaque dont souffrent ses personnages. On a l'impression que l'immobilité du corps entraîne celle du cœur qui ralentit, menace de s'arrêter ou s'emporte au contraire, avant de fissurer tant il est plein d'un inassouvissable désir de départ. Il faut donc ruser pour proposer à cet organe une illusoire satisfaction et lui redonner la force de battre. Ce processus est décrit dans *Une Histoire de bleu* : « Lorsque le cœur ne nous bat plus, nous guettons le grand large dans les flaques de la rue afin d'y laper notre misère et d'offrir à notre désir un semblant de ciel »⁵⁷⁸. Le renversement de « l'instinct de ciel » mallarméen en « semblant de ciel », le passage au rabais de l'ailleurs riche de promesses en misérable reflet dans une flaque, la transformation du poète héritier d'Orphée en animal lapant le breuvage infâme qui lui permettra de survivre encore quelques heures montrent à quel point l'impossible départ mine l'être qui dépérit⁵⁷⁹. Tout se passe comme si l'état de fonctionnement du cœur était indissociable du déplacement du poète. Ainsi, dès que celui-ci est reclus, le cœur menace de s'interrompre et il faut le soigner en lui faisant croire que le départ est proche, ou en lui rappelant des voyages passés. L'écrivain se met alors à l'œuvre, esquissant à grands traits un ciel thérapeutique : « Chaque fois que ton cœur craque, tu prends ton dé, ta trousse et des aiguilles : des mots encore avec des mots, bouts de bois, cabanes d'enfants, excès, accès de ciel, fièvres d'encre »⁵⁸⁰. Les mots trompent le désir et un processus d'apaisement se met en place dans l'urgence : aux battements⁵⁸¹ désordonnés du cœur traduits par l'allitération en *k* dans le complément circonstanciel de temps (« chaque », « que », « cœur », « craque ») répondent des allitérations plus douces en *m* et en *b* (répétition de « mots », « bouts », « bois », « cabanes »). Mais elles sont vite impuissantes et la fin de la phrase manifeste un nouvel emballement du cœur, traduit par la reprise de l'allitération en *k* perceptible dans la paronomase, et redoublée par l'assonance en *è*, signe de douleur,

⁵⁷⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Le regard bleu », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 39.

⁵⁷⁹ Lors d'un entretien personnel avec Jean-Michel Maulpoix datant du 17 novembre 2015 au cours duquel nous lui avons exposé cet aspect de la thèse, il nous confiait être fasciné par le renversement du ciel sur la terre, et prendre des photos du ciel reflété dans les flaques, clichés qu'il nous a montrés.

⁵⁸⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Adresse au nageur », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 97.

⁵⁸¹ On verra l'importance de ce terme dans le travail rythmique du poète voir le chapitre 3 de la dernière partie.

gémissement impossible à calmer et qui débouche sur la « fièvre ». Le ciel demeure hors de portée et le cœur ne peut retrouver son rythme normal.

Il arrive même que les personnages souffrent d'« embolies de ciel bleu »⁵⁸². On a l'impression que le désir de ciel bleu ne passe pas et bouche les artères, constituant un caillot mortel. Le mouvement se présente bien comme une nécessité vitale, ainsi que l'indique le douloureux constat fait par le poète à propos de l'Amérique : « Ici, malheur à la faiblesse ! Il meurt, celui qui hésite ou s'arrête. Celui dont le cœur trop fragile espère de la douceur. Circule donc, étranger ! Presse le pas ! Ne t'attarde pas ! Ton seul salut est dans la conquête ou la fuite »⁵⁸³. Les phrases exclamatives et les verbes à l'impératif rendent compte de l'urgence du déplacement. Le surplace est mortel, et le salut directement associé à la mouvance dans cette citation qui unit la fragilité du cœur et la nécessité de la fuite. Rien d'étonnant alors à ce que les lieux d'où l'on souhaite partir ne soient pas mentionnés. Même les livres construits sous forme de journal de voyage se contentent d'indiquer les étapes du déplacement, et ne s'appesantissent guère sur le point de départ, ce qui est curieux si l'on songe à d'autres textes du même type. Jean-Claude Berchet, commentant la « Préface des récits de voyage au XIX^{ème} siècle »⁵⁸⁴, remarque la présence d'un préambule ou d'un avant-propos, affirmant que ce type de texte « ne commence jamais sans avoir procédé, dans un texte liminaire, à une mise en question de son propre enjeu »⁵⁸⁵ parce qu'il nécessite de se justifier et explique donc les raisons du départ, ses circonstances, et l'itinéraire projeté. Ainsi, même un siècle plus tard, dans « Par la mer intérieure »⁵⁸⁶ de Giuseppe Ungaretti, le texte commence par raconter les circonstances d'un départ qui semble d'emblée compromis. À l'enthousiaste phrase initiale « Je pars pour l'Égypte ! » succède l'évocation des problèmes de visa qui risquent de compromettre le trajet qui prend naissance en Italie, alors que le Consulat de Rome est fermé. Rien de tel chez Jean-Michel Maulpoix. Le poète peut ainsi affirmer : « Ne rien dire du commencement de la traversée »⁵⁸⁷. Cela se vérifie dans la section « Journal privé » de *Domaine public* par exemple, qui s'ouvre sur la mention de Paris, rappelant que le poète a pris le « métro de six heures du matin »⁵⁸⁸, sans remonter plus avant et sans dévoiler

⁵⁸² Jean-Michel Maulpoix, *Précis de théologie à l'usage des anges*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1988, p. 44.

⁵⁸³ Jean-Michel Maulpoix, « Halloween », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 110-111.

⁵⁸⁴ Jean-Claude Berchet, « Préface des récits de voyage au XIX^{ème} siècle » in *Écrire le voyage*, textes réunis par Gyögy Tverdota, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 4.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ Giuseppe Ungaretti, « Cahier égyptien », *À partir du désert, journal de voyage*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1965, p. 11.

⁵⁸⁷ Jean-Michel Maulpoix, « A story of blue », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 77.

⁵⁸⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, op. cit., p. 45.

l'origine véritable du mouvement. Il n'est évoqué qu'une fois entamé et escamote vraisemblablement la maison dont il n'est que très fugitivement question, dans un autre livre lui aussi construit comme un journal de voyage : « je rentre à la maison. Je repars »⁵⁸⁹. Le lieu passé sous silence est sans cesse quitté, comme si rien ne pouvait y retenir le poète, pressé d'en repartir sitôt arrivé, en témoigne la rapide succession des deux énoncés dans la citation. Une ellipse engloutit le point de départ qui ne sera plus mentionné. C'est là une particularité de la poésie de Jean-Michel Maulpoix. La « fatigue de l'immobilité contrainte sur quoi s'appuient tous les départs »⁵⁹⁰ est telle que le lieu fui est maintenu hors du champ de l'écriture, comme si l'on était si heureux de le quitter qu'on ne prenait la peine de le décrire, craignant peut-être une rechute à sa seule évocation.

1.3. Les cauchemars de Jacques Réda dans une maison labyrinthique

Entre les deux extrêmes que constituent la description détaillée et l'ellipse se situe Jacques Réda. Il mentionne le lieu de départ, mais sans le décrire trop longuement, et les maux dont souffrent les personnages des deux autres poètes du corpus affectent aussi les siens⁵⁹¹. L'immobilité contrainte, associée à l'enfermement, est néfaste et insupportable. Le même mouvement de fuite se retrouve chez lui, tout particulièrement dans *Recommandations aux promeneurs*. Le narrateur est victime d'une tentative de séquestration de la part des amis qui l'accueillent chez eux. Très vite, il prend conscience que « [l]a chose vraiment intéressante, comprenez-le, ce ne sont pas vos petits incidents de voyage, mais la maison où l'on vous tient enfin »⁵⁹², et il rêve alors de se sauver : « Dès le lendemain on voudrait être ailleurs »⁵⁹³. Mais cette envie de départ contrarie les hôtes qui ne l'entendent pas de cette oreille et veulent à toute force retenir leur ami. Leur résistance provoque « un cauchemar tout encombré de marches à monter et à descendre, de portes qui grincent ou n'ouvrent pas, de

⁵⁸⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Stockholm », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 137.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, « Manhattan », p. 108.

⁵⁹¹ Pour renforcer le caractère néfaste du surplace, pensons que les lieux de départ sont aussi des lieux de mort chez Jacques Réda. Ainsi, dans *Aller à Élisabethville*, op. cit., sa mère qui le fait partir lui reproche d'être responsable d'un bombardement (les enfants jouent à la guerre lorsque deux avions attaquent et « ma mère soulagea sa frayeur dans un torrent de reproches, comme si nos jeux incongrus avaient attiré le feu du ciel », p. 77, et plus loin « On m'éloignait de la zone sensible, où ma présence semblait avoir doué de magnétisme les objectifs » p. 81) et dans *Aller au diable*, op. cit., apprenant que Rose, avec laquelle il a eu une relation amoureuse, est morte après avoir avorté, il quitte secrètement la ville le 27 décembre, p. 144-145.

⁵⁹² Jacques Réda, « L'invitation à la halte », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 66.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 68.

couloirs tout à coup méconnaissables et qui bifurquent »⁵⁹⁴ lorsque le narrateur parvient enfin à s'endormir, désespéré de ne pouvoir s'enfuir. Le plancher qui grince et les aboiements du chien risqueraient de donner l'alerte s'il profitait de la nuit pour s'échapper, et son sommeil agité traduit la terrible crainte de l'immobilité. La maison se transforme alors en labyrinthe à l'instar de la phrase qui décrit le mauvais rêve. Construite comme une énumération d'obstacles, chaque nouveau terme qui la compose vient renforcer le dédale sans issue qu'elle reproduit en faisant résonner les sonorités du mot « cauchemar » : le substantif « marche » le reprend en miroir, instaurant une allitération en *m* (« marches », « monter », « méconnaissables ») qui aboutit à la transformation d'un environnement devenu reflet trompeur (« méconnaissable »), et l'allitération en *k* qui reprend l'attaque du « cauchemar » traduit l'absence d'issue. Quelle consonne pourrait mieux dire l'enfermement que l'occlusive ? Chaque terme qui la fait advenir fonctionne comme le choc du personnage qui se heurte à un mur, accumulant les « coups » (« encombré », « couloirs », « coups », « méconnaissables », « bifurquent »). La maison devient une prison au sein de laquelle le narrateur, piégé, souffre de cauchemar. L'immobilité à laquelle il est contraint trouble son sommeil et il n'y a rien d'étonnant à ce que certains recueils soient entièrement construits comme une fuite. C'est le cas de *Hors les murs*⁵⁹⁵ (1982) qui abrite des poèmes dessinant l'itinéraire d'une échappée hors de la ville de Paris et le titre d'un autre livre, *Affranchissons-nous*⁵⁹⁶ (1990), manifeste très nettement aussi le désir de liberté du poète. De franchir à affranchir il n'y a qu'un pas que Jacques Réda ne cesse de faire, fuyant hors des lieux d'enfermement.

Dans les trois œuvres se manifeste donc à différents degrés le besoin de fuir les lieux qui retiennent et emprisonnent, et les poètes valident la conception que Jankélévitch se fait du mouvement : « la mobilité est la liberté par excellence [...] Et inversement l'homme privé de sa liberté, c'est-à-dire frustré de son attribut essentiel, est d'abord un homme condamné à l'immobilité : tel est le châtement fondamental »⁵⁹⁷. Ils n'ont donc de cesse de se mettre en mouvement et de quitter les lieux d'enfermement. L'architecture de la maison et son caractère labyrinthique peuvent aussi bien être reproduits que passés sous silence, ces choix d'écriture mettant tous en évidence la puissance nocive d'un lieu de captivité. Soit les poètes recréent la maison dans le texte, rendant manifeste sa dangerosité pour le lecteur qui y évolue lui aussi à sa manière, soit au contraire – c'est le cas de Jean-Michel Maulpoix – en n'en disant rien, et

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Jacques Réda, *Hors les murs*, *op. cit.*

⁵⁹⁶ Jacques Réda, *Affranchissons-nous*, *op. cit.*

⁵⁹⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 12.

en soulignant ce silence pour rendre plus effrayante encore l'influence d'un lieu que l'on n'ose même pas évoquer. Cette différence de traitement dans la présentation du point d'origine du mouvement s'efface dans une commune mise en relief des symptômes physiques qui affectent les personnages enfermés et prouvent le caractère nocif de l'immobilité forcée : ils sont malades de ne pouvoir partir. La fièvre du départ s'empare d'eux, et ils n'ont de cesse une fois libérés de se mettre en quête d'un endroit meilleur.

2. De l'attraction à l'insatisfaction : la quête d'une destination ou une mobilité décevante

La quête d'une destination choisie par les personnages qui se déplacent explique aussi souvent l'en allée. Enfermés pendant une longue période, ils se mettent en route, espérant assouvir un désir d'ailleurs trop longtemps réprimé. Ils choisissent donc une destination qui les attire au plus haut point, et ont hâte de la rejoindre. Mais qu'elles soient réelles et géographiquement situables ou de l'ordre du pur fantasme, elles ne tiennent pas leurs promesses : inaccessibles ou insatisfaisantes, elles sont la source d'une profonde déception.

2.1. Aller à Élisabethville de Jacques Réda ou le récit d'une quête impossible

La destination annoncée dans le titre *Aller à Élisabethville*⁵⁹⁸ de Jacques Réda est géographiquement localisable et située non loin de l'habitation de l'adolescent, personnage principal de l'œuvre qui subit tout au long du récit une attraction extrêmement forte pour ce lieu. Mais rien ne lui est plus difficile que de s'y rendre, et plusieurs tentatives sont nécessaires pour un résultat extrêmement décevant. Il se heurte d'abord à sa mère qui refuse d'y aller autrement qu'en « voiture carrée ou de préférence arrondie »⁵⁹⁹, alléguant toutes sortes d'impossibilités pratiques⁶⁰⁰ avant d'avancer des obstacles moraux⁶⁰¹. L'adolescent ne renonce pas pour autant à son projet, tant il est séduit par ce qu'il appelle la ville des princesses. En effet, il imagine qu'Élisabethville – dont le narrateur rappelle au début de

⁵⁹⁸ Jacques Réda, *Aller à Élisabethville*, *op. cit.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰⁰ *Ibid.* (« horaires mal adaptés », « correspondance obligeant à une longue attente »).

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 37. La mère constate un « profond relâchement des mœurs » qu'elle craint d'observer sur les bords de la piscine d'Élisabethville, ayant appris « avec consternation que des gens parfois d'un certain âge, assez gras et aux trois quarts nus, dansaient *Orsay*, *Orsay* et le *Lambeth Walk* au bord d'une autre piscine ».

l'œuvre qu'elle porte le nom de la future reine des Belges – est peuplée de princesses, jeunes filles « ravissantes, un peu transparentes et lointaines »⁶⁰². Il tente à nouveau d'y accéder, s'y rendant avec son ami Jacques Ribot et une jeune fille qu'ils souhaitent tous deux impressionner. Mais le voyage est un échec : en plus d'être contraints de la laisser payer le passage en bac, ayant négligé de se munir de monnaie, ils constatent que leur invitée s'ennuie. Bien pire, à son retour à la maison, le narrateur rappelle qu'il eut l'impression « d'avoir oublié quelque chose, ou commis une erreur »⁶⁰³ en se rendant à Élisabethville. Le goût amer que lui laisse cette expédition le pousse à essayer d'y retourner, en vain. Reparti avec Jacques Ribot dont le vélo « creva au bout de trois cents mètres »⁶⁰⁴, il décide de retenter sa chance tout seul, « mais sans pouvoir aller plus loin que l'embarcadère, faute d'argent de nouveau »⁶⁰⁵. Déterminé à se rendre coûte que coûte à Élisabethville, il vole dans un tiroir la somme nécessaire avant de repartir. C'est alors qu'il rencontre sa mère sur le trajet et qu'il se voit contraint de rentrer sur-le-champ⁶⁰⁶. La destination est donc atteinte une seule fois, et pas véritablement puisque le lieu auquel a accédé l'adolescent n'est pas du tout celui qu'il imaginait. La structure du récit fait ressortir le contraste entre la ville des princesses – fantasmée par l'adolescent – et la réalité puisque le texte est jalonné d'évocations merveilleuses avant de proposer une description en total désaccord avec tout ce qui a précédé :

« La piscine n'était pas rouverte. Elle avait servi de dépôt de matériel à l'occupant et, fissurée, verdâtre, derrière des débris de palissade, béait lugubrement au soleil comme un grand caveau profané. Nous avons alors traîné le long d'avenues qui se coupaient à angle droit devant des villas hépatiques, déprimées »⁶⁰⁷.

Ce passage empreint de relents mortifères n'a rien à voir avec la ville des princesses. Les allusions à la guerre, les traces de démolition, la personnification des villas malades et le champ lexical de la mort la transforment en un lieu abandonné, délabré. La destination interdite qui demeure hors d'accès tout au long du récit est donc ralliée une seule fois et de manière très décevante. Le but du mouvement pose problème dans la mesure où le jeune homme se rend compte une fois qu'il l'atteint que ce n'est pas véritablement là qu'il souhaitait se rendre. Ce récit qui date de 1993 cristallise la problématique du lieu en rattachant à l'enfance une expérience qui marquera le poète et le rapprochera de Mallarmé, ainsi que le

⁶⁰² *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

remarque Christine Dupouy : « 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 ? »⁶⁰⁸. Si bien qu'il se mettra souvent en route sans savoir ce qu'il cherche, ou ne cherchant rien : « Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi, enfin des châssis de fenêtres peut-être bien inutilisables mais presque intacts. Nous ne cherchons rien... »⁶⁰⁹.

2.2. *Guy Goffette et la quête infructueuse de « la vie promise »*

Jacques Brault annonce dans *Poèmes choisis* que « poreux et perméables à la souffrance / nous sommes pleins de trous d'espérance / nous croyons encore à la plaine promise »⁶¹⁰, entrant en résonance avec Guy Goffette qui cherche lui aussi à atteindre une destination où l'existence serait meilleure : « la vie promise »⁶¹¹. C'est le titre qu'il donne à un recueil paru en 1991 et qui s'ouvre sur un constat amer : « vivre est autre chose ».

*Je me disais aussi : vivre est autre chose
que cet oubli du temps qui passe et des ravages
de l'amour, et de l'usure – ce que nous faisons
du matin à la nuit : fendre la mer,*

*fendre le ciel, la terre, tour à tour oiseau,
poisson, taupe, enfin : jouant à brasser l'air,
l'eau, les fruits, la poussière ; agissant comme,
brûlant pour, marchant vers, récoltant*

*quoi ? le ver dans la pomme, le vent dans les blés
puisque tout retombe toujours, puisque tout
recommence et rien n'est jamais pareil
à ce qui fut, ni pire ni meilleur,*

qui ne cesse de répéter : vivre est autre chose.⁶¹²

Remarquable par sa circularité – le même hémistiche tronqué est répété dans le premier et dans le dernier vers : « vivre est autre chose » – ce texte manifeste le décalage qui est à la source de l'insatisfaction du poète. Le choix d'un mètre fluctuant, oscillant de neuf à treize syllabes, renforce l'impossible accord avec le rêve d'harmonie. L'ellipse à trois reprises des compléments du verbe sous forme de participe présent après la préposition laisse affleurer la

⁶⁰⁸ Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, op. cit., p. 107.

⁶⁰⁹ Jacques Réda, « Sans bruit et presque sans paroles », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 18.

⁶¹⁰ Jacques Brault, *Poèmes choisis*, Montréal, éditions du Noroît, 1996, p. 29.

⁶¹¹ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 181.

⁶¹² *Ibid.*

critique d'une vie malheureusement vécue pour remplir un but, pour agir, et non simplement pour elle-même, comme l'est « la vie promise ». L'effet de surprise produit par la rupture du rythme « participe présent + préposition » avec l'utilisation d'un quatrième terme « participe présent + "quoi ?" », avec le pronom interrogatif d'autant plus accentué qu'il est rejeté au début de la strophe suivante, souligne la vacuité de l'existence. L'homme n'a pas même l'illusion d'être heureux, comme l'indique la réponse formulée dans la dernière strophe. La récolte est inexistante et les substantifs « ver » et « vent », monosyllabes unis par l'allitération en *v*, brisent le tourbillon des activités humaines perceptibles dans les répétitions, les énumérations, les nombreux verbes. Toute agitation est vaine et le poète se met donc en quête de cette existence, cherchant le « reflet du seul amour : la vie promise »⁶¹³. L'assimilation de la vie à une fiancée qui se refuse et exacerbe un désir qui ne peut trouver d'assouvissement rend compte de l'amour obsessionnel du poète pour cette destination curieuse qui brouille les frontières entre temps et espace.

En effet, l'expression qu'il forge est chargée de réminiscences bibliques qui laissent entrevoir une « terre promise ». Mais la géographie est refusée au profit de la temporalité, et le poète est impatient que le temps s'écoule et accomplisse la promesse. Or la vie promise est liée à un futur proche qui semble toujours se dérober. Comme l'indique Blanchot dans *Le Pas au-delà*, il ne reste du temps qu'une ligne à franchir, « toujours déjà franchie, cependant infranchissable »⁶¹⁴, et le passage irrémédiable du temps fait que ne subsiste qu'une maigre « espérance pour le passé au point de faire de l'avenir la prophétie d'un passé vide »⁶¹⁵. On croit s'approcher de la vie promise, mais elle s'évanouit au moment où l'on pensait la saisir : « on touche à ce qui n'est pas encore, / ce qui viendra : la vie // promise »⁶¹⁶. Le rejet de l'adjectif est intéressant car la typographie épouse la continuelle avancée de « la vie promise » dans le futur. Elle s'évanouit sans cesse. Alors même que l'adjectif épithète est intimement lié au substantif qu'il qualifie, il en est brutalement séparé par le rejet, comme « la vie promise » est rejetée dans le futur, toujours trop loin pour être saisie. Les vers du *Manteau de fortune* déplorent le fait que les « promesses pas à pas [qui] reculent »⁶¹⁷ et regrettent de voir s'accumuler « la cendre de toutes les promesses dans le tiroir / du temps »⁶¹⁸. Le futur n'est plus porteur de vie et le poète va jusqu'à mentionner les « futurs trépassés », signe de sa désillusion. Si proche que semble « la vie promise », jamais elle ne passe pleinement le seuil

⁶¹³ *Ibid.*, « Lettre à mon voisin », p. 264.

⁶¹⁴ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹⁶ Guy Goffette, « Assieds-toi mon âme », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹⁷ Guy Goffette, « Parenthèse noire », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹⁸ *Ibid.*, « Variations sur une montée en tramway », p. 42.

du présent et demeure une destination hors de portée. Elle reste donc toujours cette « vie étrangère, inaccessible présent »⁶¹⁹. Le substantif « présent » est ici à comprendre comme le temps présent, mais aussi comme un cadeau dont l'homme ne peut profiter et sur lequel il comptait.

2.3. Un « instinct de ciel » déçu chez Jean-Michel Maulpoix

Héritier de Mallarmé et partageant le même « instinct de ciel », Jean-Michel Maulpoix rêve de partir dans le bleu et de se fondre dans l'azur, destination qui entraîne la même déception que pour les deux autres poètes. Les personnages qui peuplent son œuvre « disent qu'on les attend là-bas, de l'autre côté de l'horizon »⁶²⁰ et « se bousculent et larmoient, croyant atteindre bientôt le ciel, aller s'asseoir très haut parmi les muses, causer enfin avec les anges »⁶²¹. La frénésie qui s'empare des malheureux qui ignorent encore leur sort les pousse à user de tous les stratagèmes pour accéder au plus vite à cet horizon rêvé. Les larmes censées attendrir et les bousculades destinées à gagner quelques places dans la file d'attente pour le ciel prouvent la force du désir d'ailleurs, depuis longtemps né dans les cœurs des mortels, en témoigne l'adverbe « enfin ». Mais ils ignorent l'illusion dans laquelle ils vivent, comme l'indiquent le participe présent « croyant » et la mention de créatures issues des mythologies grecque et chrétienne. S'il est possible d'aller dans le ciel, ce n'est pas pour devenir l'égal de ces êtres immortels avec lesquels on se fondrait parfaitement, ce que laisse entendre l'adverbe « parmi les muses », comme si l'on était l'un des leurs, et le verbe « causer enfin avec les anges », qui fait signe vers une camaraderie inappropriée. Non, si l'être humain s'envole, c'est pour prendre conscience de l'irréductible différence entre ces créatures et lui : « nous allons dans le ciel vérifier notre petitesse »⁶²². Il ne saurait être leur égal et si le temps d'un voyage en avion il traverse leur espace, ce n'est que pour cogner « aux portes closes du ciel »⁶²³, insensible aux stratégies mises en place pour s'en approcher⁶²⁴. Une subite prise de conscience survient alors :

⁶¹⁹ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 183.

⁶²⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Journaux du soir », *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, Gallimard, 2005, p. 45.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶²² Jean-Michel Maulpoix, « Les températures sont en baisse », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 113.

⁶²³ Jean-Michel Maulpoix, « Le marchand de couleurs », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 70.

« L'azur est lettre morte, l'horizon est indéchiffrable. [...] La terre n'est pas si difficile : elle veut bien de nos os. Mais le ciel bleu dédaigne notre pâleur, nos gamineries et nos prouesses de cirque. Rien ne sert de tendre des cordes, des guirlandes ni des chaînes d'or entre les galaxies : notre vieux corps est plein de pierres, couché déjà, inerte, bleuisant peu à peu, invisible bientôt comme cet azur autour de nous qui flotte et qu'il s'en va rejoindre. »⁶²⁵

La promesse d'un ciel plus clément n'est pas tenue, et le champ lexical de la mort (« morte », « os », « pâleur », « vieux », « inerte ») prédit un avenir sombre. Tous les efforts sont vains pour rejoindre l'horizon insensible aux tentatives humaines de s'en approcher, déclinées en deux rythmes ternaires. La reprise des propos de Rimbaud transforme la danse du poète manieur de mots en impuissance. Comment danser quand le corps est si lourd ? C'est finalement un retournement qui s'opère puisque l'azur inaccessible enveloppe ironiquement l'homme désespéré qui porte ses couleurs au moment du trépas, invisible pourtant, comme s'il se refusait à accorder le moindre plaisir au mourant. La destination demeure inaccessible, dédaigneuse.

Quels que soient les buts choisis par les poètes dont le mouvement est attiré par des destinations prometteuses, ils sont décevants parce qu'ils demeurent hors de portée. Aussi bien la localité facilement identifiable d'Élisabethville que les lieux plus flous que sont la « vie promise » et le ciel se dérobent et contraignent à un nouveau départ. Il faut se remettre en route, sans vraiment savoir où l'on se rend, puisque le lieu du repos reste inaccessible. Le déplacement, nécessaire, n'est alors plus forcément joyeux, et peut s'échelonner de l'enthousiasme à la douleur.

3. La nécessité d'un nouvel aller

Quand le mouvement tend en vain vers une destination décevante, il faut repartir. Plusieurs comportements sont alors envisageables : soit le poète est heureux d'avoir la chance de relancer un nouveau déplacement et il est plein d'espoir, certain que ses efforts ne seront cette fois pas vains, soit il regrette de devoir se remettre en route et souhaiterait rester sur place, immobile, quitte à mourir puisqu'il est de toute façon déçu, et parfois terriblement, par son échec à rallier la destination de ses rêves. Tout un éventail de nuances s'ouvre alors, de l'enthousiasme à la contrainte, allant jusqu'à la condamnation. Mais quelle que soit leur

⁶²⁴ On peut faire le lien avec « Le Voyageur » de Guillaume Apollinaire qui s'exclame « Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant » *Alcools, op. cit.*, p. 68.

⁶²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Une incertaine église », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 63.

approche de ce nouvel aller, les poètes reconnaissent tous la nécessité vitale du mouvement : il faut qu'ils se mettent en route.

3.1. L'expression d'une commune nécessité du mouvement dans les trois œuvres

« Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ; / Pars s'il le faut »⁶²⁶. Voilà la question posée par Baudelaire dans « Le Voyage ». Il semble bien que la réponse soit le départ, et Sophie Nauleau affirme d'ailleurs qu'il « donne le coup d'envoi aux poètes en partance »⁶²⁷, figures renouvelées du Juif errant « À qui rien ne suffit »⁶²⁸, victimes d'un déplacement éternel. Dans « Les nouvelles du soir », Jaccottet met en lumière l'obligation du mouvement : « Il ne faut pas que l'étranger / qui marche se retourne, ou il serait changé / en statue : on ne peut qu'avancer »⁶²⁹. Comme lui, les trois poètes de notre corpus affirment avec force la nécessité d'une remise en marche. Cela se repère facilement à travers l'emploi des verbes de modalité associés au départ. Présents en très grand nombre chez Jacques Réda, on peut citer les expressions suivantes : « Tout serait d'un seul coup englouti dans la dévoration calme de ce bout du monde, et plus jamais je n'aurais besoin de partir »⁶³⁰, « il me faudrait partir encore »⁶³¹, « devoir partir »⁶³², « Devoir partir est alors un supplice »⁶³³, « un voyage que je dois absolument entreprendre »⁶³⁴, et pour finir, cette phrase qui rend bien compte de l'absence de désir et de l'existence d'une contrainte : « Je sais que je vais marcher longtemps sans en avoir envie »⁶³⁵. Un lien se dessine avec Yves Bonnefoy qui écrit dans *L'Arrière-pays* : « Ah, comme je comprends la fin de l'*Odyssée*, quand Ulysse retrouve Ithaque, mais en sachant déjà qu'il lui faudra repartir »⁶³⁶. L'écho résonne dans les œuvres de Jean-Michel Maulpoix chez qui l'on trouve l'expression de la même obligation : « Mais à présent je dois partir »⁶³⁷, « il me faut partir »⁶³⁸, « il faut aller, il faut poursuivre »⁶³⁹. Il brosse le portrait flou

⁶²⁶ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 133.

⁶²⁷ Sophie Nauleau, *Poètes en partance, De Charles Baudelaire à Henri Michaux, op. cit.*, p. 15.

⁶²⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 133.

⁶²⁹ Philippe Jaccottet, « Les nouvelles du soir », *L'Effraie et autres poésies, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 8.

⁶³⁰ Jacques Réda, « Sans bruit et presque sans paroles », *Les Ruines de Paris, op. cit.*, p. 28.

⁶³¹ Jacques Réda, « La halte à l'auberge », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 44.

⁶³² Jacques Réda, « Devoir partir », *Recommandations aux promeneurs, op. cit.*, p. 11.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Jacques Réda, *Accidents de la circulation, op. cit.*

⁶³⁵ *Ibid.*, « Dans le dix-septième », p. 82.

⁶³⁶ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005, p. 17.

⁶³⁷ Jean-Michel Maulpoix, « La machine à coudre et le parapluie », *Domaine public, op. cit.*, p. 90-91.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 92.

d'un marcheur éternel « [s]achant du fond de sa chaleur qu'il n'est aucune issue à ce chemin. Et pourtant poursuivant sa marche »⁶⁴⁰. Le trajet devient vital, indispensable, inéluctable, même s'il est douloureux, tout comme chez Guy Goffette : « Je me disais : il faut encore, il faut – [...] aller venir »⁶⁴¹. Mais cette convergence qui répète dans les trois œuvres le besoin de partir donne lieu à de fortes divergences dans la manière d'affirmer la nécessité du mouvement.

3.2. *Un mouvement vital chez Jean-Michel Maulpoix*

Chez Jean-Michel Maulpoix, le mouvement est indispensable parce qu'il est vital. Constamment, le poète associe le déplacement à la vie, résumant en une phrase aux allures d'aphorisme sa conception du mouvement : « Il faut aller : c'est vivre »⁶⁴². Le double point pose une équivalence en proposant une équation sans inconnue. L'obligation d'avancer est édictée par la vie même. D'ailleurs l'existence est rapprochée du trajet, et l'homme n'a d'autre choix que de se déplacer, le chemin étant à la fois temporel et spatial dans cette phrase qui reprend bien l'équivalence vie / mouvement : « En chemin, en chemin toujours, puisque le temps et l'espace sont une même route, la seule trajectoire d'une même vie »⁶⁴³. Le champ lexical du mouvement fait de l'homme un voyageur, et la définition du voyage elle-même est revue et corrigée :

« S'agit-il vraiment de voyages ? N'est-ce pas plutôt de chemins cherchés et perdus, d'envols suivis d'atterrissages forcés, de fuites et de retrouvailles, de congés donnés à quiconque, de bagages égarés puis retrouvés, de visages dont se brouillent les traits, de doigts coincés dans les portières et de cœurs pris de cours ? Rien que vivre, après tout »⁶⁴⁴.

C'est la vie elle-même qui pousse au déplacement, et la définition du voyage ne s'applique donc pas tant au déplacement qu'au fait même d'être vivant. À l'inverse, l'immobilité est associée à la mort : « Plus tard, usé peut-être par trop de va-et-vient, saurai-je soutirer mon bonheur de la contemplation d'une mouche, d'une syllabe ou d'un brin d'herbe. Immobile enfin, incliné vers le sol, consentant, et tout près de m'y ensevelir. Mais à présent je dois

⁶³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 232.

⁶⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 17.

⁶⁴¹ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 190.

⁶⁴² Jean-Michel Maulpoix, « Journaux du soir », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 44.

⁶⁴³ Jean-Michel Maulpoix, « Bratislava », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 131.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

partir »⁶⁴⁵. L'homme n'a d'autre choix que d'avancer, le surplace étant signe de mort prochaine. La vie le force à se mettre en mouvement avant qu'il ne consente à disparaître.

3.3. Jacques Réda ou le « condamné » au départ

La notion de contrainte est très présente chez Jacques Réda qui se considère souvent comme « condamné » à partir. Mais elle plutôt associée à la mort, en témoigne la comparaison suivante : « j'ai pris le train comme un condamné qui monte à l'échafaud »⁶⁴⁶. L'adjectif revient dans une expression qui n'est pas sans rappeler le Juif errant, « condamné au voyage »⁶⁴⁷, et qui se lit peut-être en filigrane ici : « M'étais-je confondu avec la paix inaccessible / Au voyageur, avec la pierre où je voulais m'asseoir ? »⁶⁴⁸. Le repos est refusé au voyageur qui est contraint d'avancer sans cesse, et l'on pense à la rime « mouvement / châtement »⁶⁴⁹ de Baudelaire. Puni ou victime d'une machination, pion d'un système dont il ne peut que soupçonner l'existence, le « je » lyrique est contraint d'avancer. Cela aboutit chez Jacques Réda à l'étrange suspicion d'un programme dont il serait le jouet ou la victime. À plusieurs reprises, il évoque une « suite de mouvements automatiques auxquels le système [l]'a soumis »⁶⁵⁰, mentionne la présence d'« un programme rigoureux [qui l]'agit »⁶⁵¹, et il avoue dans *Recommandations aux promeneurs* : « J'en viens à me demander si, sans clairement le savoir [...] je ne suis pas comme la bête à bon Dieu le véhicule d'un message dont j'ignore le destinataire et la teneur »⁶⁵². Le poète exécuterait donc un mouvement comme un automate qu'on remonterait ou un pantin dont on tirerait les ficelles pour le faire avancer continuellement, n'étant capable que de soupçonner l'existence d'un tel mécanisme assimilé à la fatalité : « Rendus à la fatalité qui réglait ma propre trajectoire et qui veut que chaque pas soit prévu »⁶⁵³. Une force mystérieuse le contraindrait donc à se mouvoir et à avancer contre sa volonté, faisant là encore du mouvement une nécessité.

⁶⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La machine à coudre et le parapluie », *Domaine public*, op. cit., p. 91.

⁶⁴⁶ Jacques Réda, « Le fantôme de Barcelone », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 19.

⁶⁴⁷ Jacques Réda, « À Sevran », *Accidents de la circulation*, op. cit., p. 93.

⁶⁴⁸ Jacques Réda, « Deux songes », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 51.

⁶⁴⁹ Charles Baudelaire, « Les Hiboux », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 67.

⁶⁵⁰ Jacques Réda, « Rue Crémieux », *Accidents de la circulation*, op. cit., p. 62.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁵² Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 91.

⁶⁵³ Jacques Réda, « Deux vues de Javel I », *Hors les murs*, op. cit., p. 10.

3.4. Une nécessité contrariée chez Guy Goffette

Rien à voir avec les œuvres de Guy Goffette chez qui la nécessité se lit dans l'expression d'un désir violent et contrarié. C'est le seul poète du corpus chez qui se manifeste avec une telle constance l'enthousiasme du départ, et son attachement à Claudel l'explique peut-être⁶⁵⁴. Qu'on se souvienne de l'exclamation qui ouvre les « Vers d'exil » : « Paul, il nous faut partir pour un départ plus beau ! »⁶⁵⁵. Mais aussi fort que soit le souhait de reconduire le mouvement, il est rendu impossible par la multiplication des obstacles. L'immobilisation guette le poète qui désire se remettre en route et qui est victime d'un phénomène l'empêchant d'avancer : l'érection de murs nouveaux. Ayant victorieusement franchi ceux de la maison pour se mettre en route une première fois, il constate avec douleur que les murs s'élèvent pendant la nuit, brisant son élan : « La vue est différente à l'aube / quand on ouvre les volets : un mur // coupe la mer au bout de la jetée / où nous voulions courir »⁶⁵⁶. L'emploi du présent et de l'imparfait souligne l'impossible réalisation du projet initialement formulé. Le plan plein d'espoir traduit par le jeu de sonorités en *ou* est ironiquement introduit par « coupe » qui le réduit à néant. Enfermé, l'être demeure dans « ce champ clos où le jeune sang // noircit à piétiner son rêve »⁶⁵⁷. L'image du cheval prisonnier qui ronge son frein et piétine sur place revient sous la plume de Guy Goffette qui affirme : « j'ai serré, en bon cheval qui s'ignore, / mon désir de partir entre les dents »⁶⁵⁸. L'animal captif, contraint de rester immobile, lui permet de dire à la fois la nécessité de partir et son impossibilité, à l'instar de « La Prisonnière » qui s'exclame : « et si l'herbe ne pousse pas encore entre mes jambes / c'est que je reste debout et piétine comme une jument / impatiente d'attraper la mer qui bâille entre les collines »⁶⁵⁹. Sans doute est-ce là encore une trace de son admiration pour Claudel puisque dans les mêmes « Vers d'exil » déjà cités cet animal apparaît, mis en lien avec une immobilité forcée : « Cheval, on t'a en vain mis le mors dans la bouche »⁶⁶⁰. Mais l'espoir s'amenuise petit à petit et le désir éreinte le poète, assimilé à « celui qui ne sait plus désormais / que piétiner dans le même sillon // la noire et lourde argile des

⁶⁵⁴ Guy Goffette nous confiait lors d'un entretien en décembre 2015 être « tombé amoureux de Claudel à 13 ans », et il a d'ailleurs choisi et commenté l'iconographie de l'*Album Claudel*, Paris, Gallimard, 2011.

⁶⁵⁵ Paul Claudel, « Vers d'exil », *Poésies, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 27.

⁶⁵⁶ Guy Goffette, « Lettre à mon voisin », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 259.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, « Février à vélo », p. 269.

⁶⁵⁹ Guy Goffette, « Cuisine côté cour côté cœur », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁶⁰ Paul Claudel, « Vers d'exil », *Poésies, Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 28.

fatigues »⁶⁶¹. Finalement, il ne reste que la douleur une fois que l'espoir est mort, enterré par la fatigue. Le poète ne peut s'affranchir une seconde fois et souffre du désir inassouissable qui l'habite : « car partir reste en moi ce couteau à tourner dans la plaie / qui tourne et me fait ruer dans chacune de mes phrases à jamais »⁶⁶². Son souhait demeure irréalisable et inextinguible, et la nécessité d'un nouveau départ, pour forte qu'elle soit, ne parvient pas à se réaliser.

Une convergence certaine des trois œuvres se décèle dans le traitement de l'aller, toujours motivé par la fuite, la quête ou la nécessité. On a parfois tendance à associer un peu rapidement le départ à la libération et à l'enthousiasme, et l'on a pu voir que la joie de la mise en route ne saurait durer et que le poète est rarement libre de ses mouvements. Ne pouvant apaiser son inaltérable soif d'ailleurs, il est contraint à se remettre en route, un peu à l'aveuglette, ou à rentrer chez lui en désespoir de cause. Mais est-ce vraiment un échec que de rebrousser chemin ? Si le départ est systématiquement décevant, ne peut-on imaginer que le mouvement contraire serait plus riche qu'il n'y semble à première vue ? Difficile de répondre à ces questions, car même si le retour est un déplacement aussi fréquent dans les œuvres que l'aller, il est souvent laissé un peu de côté, dans l'ombre. Et lorsqu'il apparaît en pleine lumière, force est de constater que ses différentes réalisations sont si contradictoires qu'il est délicat de percer à jour le mystère d'un mouvement aussi complexe et fluctuant. Revenir sur ses pas n'est pas aussi simple qu'il y paraît à première vue.

B. Le retour

Précisons d'emblée que le retour est aussi important dans les œuvres que l'aller, et que même si sa présence est plus discrète, les poètes mettent tous en évidence la récurrence d'un déplacement binaire associant aller et retour. Mais le retour est un mouvement complexe et souvent flou. Riche en contradictions et suscitant des approches variées, il fait l'objet d'un intérêt méfiant ou fasciné. Quand bien même les poètes le craindraient, incertains de sa portée et tentés de le considérer comme la reconnaissance définitive de l'échec du départ, il n'en

⁶⁶¹ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁶² Guy Goffette, « Le prunier de Claudel », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 79.

demeure pas moins qu'ils sont curieux et parfois prêts à l'envisager avec optimisme. On observe alors un brouillage qui joue sur la polarité du retour, tantôt négatif, tantôt positif, et qui modifie le sens de ce terme en le privant d'une part de ses implications. Si les poètes évitent de rentrer, c'est parce qu'ils associent le retour à de vieilles habitudes passées de mode, à la vieillesse, à la mort. Et de fait, comme le départ est souvent envisagé comme une libération, il est logique qu'ils fassent tout pour ne pas revenir sur leurs pas. Ils opèrent donc tout un travail définitionnel pour redorer le blason du retour, n'hésitant pas à explorer des espaces géographiques, temporels et intérieurs. L'instabilité de ce déplacement occasionne un traitement variable d'un auteur à l'autre, beaucoup plus diversifié que l'aller qui générerait une certaine convergence. Rien de tel ici : le retour peut être prévu et envisagé avec sérénité voire avec joie, ou au contraire évité, contraint, lesté d'une dimension biblique, passé sous silence. Le retour se présente ainsi dans tous ses états, preuve de la complexité qu'il recouvre aux yeux des poètes. Il est bien difficile dans cette situation d'organiser la réflexion en établissant une typologie des différentes catégories de retour. Toute entreprise de classification risquerait en effet de schématiser la pensée fluctuante des auteurs, et c'est bien dans la diversité et la labilité que réside le problème du retour. Craignant de faire entrer de force ce mouvement dans une grille de lecture artificielle et réductrice, nous nous efforcerons de mettre à jour la grande complexité de ce déplacement en soulignant le brouillage définitionnel dont il fait l'objet ainsi que la variété des approches qu'il occasionne.

1. Le brouillage définitionnel

Une constante cohabitation des allers et des retours se lit dans les trois œuvres qui, bien qu'elles accordent autant de place aux deux mouvements, laissent le second dans un flou qui n'a d'égale que la clarté accordée au premier. Un brouillage considérable est sciemment opéré par les trois poètes qui déstabilisent complètement la notion de retour en modifiant la polarité négative ou positive accordée à ce déplacement et en reconstruisant la définition de ce terme.

1.1. Entre attraction et répulsion : une polarité changeante

Le brouillage définitionnel est tout d'abord dû aux modifications de la polarité du retour, puisque les poètes oscillent entre attraction et répulsion. Si le départ est libérateur, le retour est nécessairement synonyme d'un enfermement, et donc connoté négativement. Et si le départ est contraint, comme on a montré que l'immobilité était néfaste pour les poètes, le retour devrait là encore être négatif, alors même que Jankélévitch l'envisage comme une victoire de l'homme sur le mouvement, comme « l'opposé de tout inertie »⁶⁶³. En effet, Jacques Réda et Guy Goffette se plaignent de devoir rentrer. Le premier avoue avec tristesse avoir « perdu peu à peu l'innocence qui nous fait oublier le retour inéluctable »⁶⁶⁴, et le second exprime la douleur de la désillusion : « Oui, le pire, c'est encore ici, de ne cesser de revenir quand on a cru partir pour de bon »⁶⁶⁵. Dans les deux cas, le retour sonne le glas du départ et manifeste son échec, renvoyant le poète à son impuissance : rien ne peut empêcher de revenir, et le départ est par conséquent toujours compromis. Chose étonnante, rien de tel chez Jean-Michel Maulpoix. Il n'exprime jamais son regret de devoir rentrer et ne prend le plus souvent guère le temps de s'appesantir sur le retour. Tout se passe comme s'il était pressé de repartir et qu'occulter le retour lui donnait l'impression d'être toujours en mouvement. Le silence dans lequel il plonge le plus souvent ce déplacement peut se lire comme le signe d'une profonde répulsion qui trouve un écho dans les regrets exprimés par les deux autres poètes contraints d'assister à la transformation du départ en retour.

Pourtant, il arrive que le retour soit considéré positivement, au prix d'une redéfinition des termes. Jacques Réda opère un complet renversement sémantique et brouille définitivement le sens des deux déplacements contraires en affirmant que le retour ne signe pas la fin du mouvement de départ mais lui permet au contraire de renaître. Il s'exclame ainsi : « Voici le vrai départ, qui clôt la promenade »⁶⁶⁶. L'adjectif qualifiant le terme « départ » ne laisse pas de surprendre, surtout mis en relation avec la proposition relative qui introduit l'idée de limite, de fin. C'est là un véritable paradoxe : ce que l'on croit ordinairement, à savoir que le départ est un début et que le retour marque un terme est contredit par Jacques Réda. Il dénie toute authenticité à la définition traditionnelle du départ en utilisant le groupe nominal « vrai départ ». Le retour ne renvoie alors plus à l'épuisement du mouvement mais à sa naissance, et cela fait penser à l'image géométrique de la spirale,

⁶⁶³ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 16 : « le mouvement qui s'exerce dans les deux sens inverses de l'aller et du retour exprime, quand il est libre, le pouvoir violent et volontaire de rebrousser chemin [...] il est alors la résolution de renverser la vapeur et de revenir en arrière sans se laisser infléchir ni détourner par les obstacles. »

⁶⁶⁴ Jacques Réda, « Un voyage aux sources de la Seine », *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶⁵ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁶⁶⁶ Jacques Réda, « Aparté », *Récitatif in Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 116.

évoquée par Octavio Paz qui la présente ainsi : « la spirale, une ligne qui revient constamment à son point de départ – et qui s’en éloigne toujours plus. En fait, la spirale jamais ne revient. Nous ne revenons jamais au passé, c’est pourquoi tout retour est un commencement »⁶⁶⁷. Nous ne pouvons manquer de recourir ici à Nietzsche et à « l’éternel retour », conception cyclique du temps qui garantit un perpétuel recommencement. Mais chez Paz le passé ne revient jamais, contrairement à la conception du philosophe. Soulignons que si « l’éternel retour » n’a rien de novateur, le point sur lequel insiste le philosophe est le rapport de cette idée au futur, et c’est là qu’un lien peut être tissé avec Jacques Réda. Loin de grever l’existence du poids du passé qui reviendra éternellement, c’est vers l’avenir que fait signe le retour puisque le futur porte le germe de tout ce qui se reproduira sans cesse. On bénéficie ainsi de la garantie d’un mouvement permanent, ce qui importe au plus haut point au poète. Le retour est finalement la solution qu’il trouve pour conjurer l’immobilité. Revenir, c’est se ménager la possibilité de repartir. Et Jankélévitch est conscient de ce phénomène lorsqu’il opère la distinction entre « rentrer » et « être rentré », particulièrement opérante chez Jacques Réda : « Le rapatrié, une fois de retour dans ses foyers, est bien capable de s’expatrier à nouveau, rien que pour avoir le plaisir de rentrer ; non pas pour le plaisir d’être rentré, – car la nostalgie, en ce cas, ferait aussitôt place à l’ennui, mais pour faire durer le plus longtemps possible le plaisir du retour »⁶⁶⁸. Ce mot est donc modifié sémantiquement, tiré du côté du commencement et du futur par le poète. Preuve de l’importance de cette modification terminologique, plusieurs années plus tard, dans *Recommandations aux promeneurs*, le poète récidive : « On reviendra donc de nuit [...] C’est un autre voyage qui commence, quand le voyage est pourtant fini »⁶⁶⁹. La même idée de clôture est associée à un début et perturbe la limite entre départ et retour, connotant celui-ci d’une dimension extrêmement positive.

Ce travail définitionnel est également entrepris par Jean-Michel Maulpoix et Guy Goffette. Tous deux sont conscients que ce qui mine l’image qu’on a du retour, c’est son association à des choses passées, dépassées, voire disparues. Le retour signifie la rechute dans des habitudes perçues comme étriquées et souvent oppressantes. Il n’y a qu’un pas à faire pour l’associer à la mort, surtout après avoir entendu les poètes clamer que le départ est pour eux « une injection de vitamine »⁶⁷⁰ et que l’immobilité leur est mortifère. Ils régénèrent chacun à leur manière ce terme en le privant de cette part sémantique négative. Ainsi, pour Jean-Michel Maulpoix, quand un voyageur est de retour, cela ne signifie pas qu’il est

⁶⁶⁷ Octavio Paz, *Itinéraire*, op. cit., p. 124.

⁶⁶⁸ Vladimir Jankélévitch, *L’Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 296.

⁶⁶⁹ Jacques Réda, « Savoir partir (et puis rentrer) », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 33.

⁶⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Au pays du lézard blanc », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 49.

« revenu, mais rendu pour quelques heures à ce qui est, plutôt qu'emporté vers ce qui n'est pas encore, ou se retournant vers ce qui n'est déjà plus »⁶⁷¹. Le participe passé « revenu » n'est pas à comprendre dans son sens habituel, d'où l'adversatif qui en précise la définition. On s'aperçoit alors que le retour a l'avantage sur le départ qui leurre le voyageur en le plongeant dans une projection illusoire. Celui qui part en quête de la « vraie vie » ne peut qu'être déçu, puisque comme on le sait, elle « est toujours absente »⁶⁷². Celui qui revient au sens traditionnel est lui aussi dans l'erreur, parce qu'il veut retrouver quelque chose de définitivement passé. Il ne peut donc qu'être déçu. En revanche, le retour tel que le conçoit ici Jean-Michel Maulpoix est l'unique moyen de vivre véritablement. Être « rendu » au présent, c'est en quelque sorte retrouver la vie. Mais on aura l'occasion de voir que cette définition est difficile à appliquer⁶⁷³.

Guy Goffette vivifie lui aussi le terme « retour » en le soustrayant à l'image négative que lui confère sa parenté avec un passé encombrant et mort. Un poème d'*Éloge pour une cuisine de province* est réservé à cette correction terminologique :

« Mais revenir est une autre aventure
 [...]
 Revenir ce n'est pas le chemin d'habitude
 Ni la terre au bout qui bâille contre la haie
 Ni la mer de rêve plus rose et violente
 Que le tango du ciel dans les blés mûrs, ce n'est pas
 La maison d'enfance avec ses tuiles décharnées
 Et la grange perclue de rhumatismes qui s'accroche.
 Non, revenir n'est pas regarder en arrière
 Mais déposer devant soi dans l'herbe ce petit soldat
 Et le voir marcher à nouveau, cueillir une rose
 Et te la lancer en passant »⁶⁷⁴.

Les habitudes sont mises au rebut dans cette définition en creux qui procède d'abord par la négative. À six reprises, le poète dit ce que n'est pas le retour et qu'on a pourtant tendance à rattacher à cette idée. Tout ce qu'il pourrait y avoir d'ennui (le verbe « bâille » est un signe qui ne trompe pas), de dure réalité opposée au « rêve », de manque (les « tuiles décharnées » font pitié) et de souffrance (« perclue de rhumatismes ») est rejeté. La personnification du retour qui peut discrètement se lire en filigrane et qui associe ce mouvement à un vieillard ennuyé, ennuyeux, souffreteux et « qui s'accroche », étouffant la vie, est battue en brèche. Le retour fait peau neuve et les images de la maturité (« les blés mûrs ») et de la vieillesse

⁶⁷¹ *Ibid.*, « Apprentissage de la lenteur », p. 169.

⁶⁷² Jean-Michel Maulpoix, « La fin du siècle », *Domaine public*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁷³ Voir le chapitre 2 de cette partie, et plus particulièrement la sous-partie B.2 « La perte du sens de la vie ».

⁶⁷⁴ Guy Goffette, « Pour en finir », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 171.

disparaissent avec l'apparition d'une nouvelle jeunesse, pleine de vie et d'énergie. Le retour est une véritable réanimation, au sens étymologique du terme. Un souffle de vie renaît dans le « petit soldat », et quelles plus belles images que l'herbe et la rose pour dire le renouveau. Aux éléments statiques que sont la maison, la haie et la grange succède une mobilité nouvelle qui avait été perdue : la figurine marche « à nouveau ». Enfin, le trajet est inversé : « en arrière » devient « devant soi ». Là aussi, le retour fait peau neuve.

Chaque poète passe donc d'une polarité négative à une polarité positive, en reconsidérant le retour, régénéré et revivifié. Un flou se fait alors jour puisque ces différentes définitions cohabitent, indiquant clairement une difficulté des auteurs à se situer par rapport à ce mouvement qui les attire autant qu'il les repousse. Ils vont donc explorer les différentes pistes vers lesquelles le retour peut se déployer, faisant apparaître un nouveau brouillage : les terrains sur lesquels évoluent les poètes se superposent volontiers, rendant le mouvement simultanément possible et impossible.

1.2. Les différentes catégories de retours : spatial, temporel et intérieur

Le flou définitionnel qui nimbe le retour de mystère entraîne un phénomène déroutant : le retour est possible et impossible, parfois à quelques pages d'intervalle. Jacques Réda mentionne ses retours de promenade et indique très clairement « je rentre »⁶⁷⁵, dans *Les Ruines de Paris* par exemple. Mais ailleurs on trouve : « nous ne reviendrons pas »⁶⁷⁶. Il en va de même chez Guy Goffette qui raconte un retour brutal à la maison : « Il rentre avec moi à la maison »⁶⁷⁷ et qui affirme dans un autre texte « [...] il n'y a pas / de retour, pas de retour »⁶⁷⁸. Enfin, on retrouve cela chez Jean-Michel Maulpoix : « Je reviens de là où nul autre que moi ne pouvait aller »⁶⁷⁹, et « [t]u ne peux ni relire, ni apprendre par cœur, ni rebrousser chemin »⁶⁸⁰. Le mouvement est donc tantôt possible, tantôt impossible, et cela tient à l'espace dans lequel il se déploie. Il est à première vue plus facile d'imaginer rentrer dans un cadre géographique que de faire retour dans le temps. De fait, trois environnements sont investis par

⁶⁷⁵ Jacques Réda, « Le pied furtif de l'hérétique », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 14.

⁶⁷⁶ Jacques Réda, « Septembre », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 64.

⁶⁷⁷ Guy Goffette, *Géronimo a mal au dos*, Paris, Gallimard, 2013, p. 31.

⁶⁷⁸ Guy Goffette, « Lettre à mon voisin », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 256.

⁶⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Prologue », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 16.

⁶⁸⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Chambres du temps », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 64.

les poètes de retour : ils se déplacent dans un univers spatial, temporel ou intérieur, et c'est le contexte qui détermine alors si le retour est envisageable ou non. Mais il arrive fréquemment que ce déplacement soit double et s'inscrive simultanément dans deux cadres différents, opérant un nouveau brouillage.

Le contexte le plus simple à repérer est le cadre spatial qui permet le plus souvent de rentrer. Le poète revient de voyage ou de promenade et nous ne nous attarderons guère sur ce type de retour dans la mesure où le déplacement est possible et évident. En voilà quelques exemples à titre d'illustration. Jean-Michel Maulpoix évoque le retour spatial dans ses journaux de voyage, soit dans le titre : « Moscou aller-retour »⁶⁸¹, soit dans le texte : « Retour à Paris. Hagard petit jour d'étoiles tombées sur le tarmac luisant de pluie »⁶⁸². Jacques Réda annonce régulièrement « [j]e rentre »⁶⁸³ dans ses textes, lorsque l'excursion entamée aborde sa deuxième partie, et Guy Goffette évoque plus modestement encore le retour du jardin dans lequel il a passé un après-midi⁶⁸⁴. Ces retours s'inscrivent dans une géographie aisément perceptible qui épouse les atlas et nul obstacle ne se dresse pour empêcher cette catégorie de mouvement. Les poètes se déplacent d'un point à un autre et rallient sans difficulté leur lieu de départ. Signalons simplement que deux modalités du retour dans l'espace existent. Jankélévitch les a décrites dans *L'Irréversible et la nostalgie* : « l'une est le voyage circulaire, et l'autre l'aller et retour. Car on peut revoir les mêmes lieux soit après avoir fait le tour du monde, soit en repassant par le même chemin qu'à l'aller... »⁶⁸⁵.

Mais le retour peut aussi être temporel, et les choses se compliquent alors. L'enfance qui attire les poètes n'est pas aisée à retrouver. Même si Jacques Réda annonce dès le début de son œuvre qu'il « ne cherche pas une enfance à tout jamais paralysée »⁶⁸⁶, il revient néanmoins sur les lieux de ses jeunes années avec l'espoir de retrouver le passé dans *Aller aux mirabelles*. Ce récit d'un retour dans la ville de l'enfance se termine avec une expérience qui a singulièrement été repoussée le plus longtemps possible et qui associe retour spatial et retour temporel, le premier étant possible et le second impossible, comme le souligne Jankélévitch : « En "marche avant" comme en "marche arrière", l'homme a la plénière initiative et le contrôle du mouvement [...] Mais d'aucune manière il n'a l'initiative du temps : ni pour avancer, ni *a fortiori* pour reculer ; ni pour devenir, ni *a fortiori* pour revenir ; l'irréversible ne

⁶⁸¹ Jean-Michel Maulpoix, « Moscou aller-retour », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁸² *Ibid.*, « Théorie du calamar », p. 47.

⁶⁸³ Jacques Réda, « Le pied furtif de l'hérétique », *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁸⁴ Guy Goffette, « Famine », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁸⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁶ Jacques Réda, « Porte d'automne », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 66.

peut être renversé »⁶⁸⁷. C'est seulement la veille de son départ que le narrateur se rend devant la maison qu'il a habitée étant enfant. Il remarque qu'« [i]ci aussi presque rien n'a changé »⁶⁸⁸, et il poursuit : « Je dénombre à peu près la même quantité de boutiques ». On ne peut manquer de relever les marques d'approximation. La brèche ouverte par le « presque » et l'« à peu près » se révèle être une faille énorme qui aboutit à l'évidence d'un décalage et à l'impossibilité de retrouver le passé : « Notre ancien magasin est encore là, peu reconnaissable sous son nouvel aspect de bureau d'assurances ». Et même si le poète se dit heureux de ce changement – « Mais tant mieux » – et s'il précise qu'il n'aimerait pas s'y « voir évoluer en transparence dans des rangées de vélos fantômes », il n'en demeure pas moins qu'il est tenté de le faire, et confronté à l'impossibilité de ce phénomène de retour dans le temps. En effet, il raconte ce qu'il verrait s'il remontait les années et passait de l'autre côté du mur : « je traverserais sans peine mentalement la longue enfilade de pièces aboutissant à l'atelier [...] Je retrouverais au passage l'odeur particulière de chaque endroit [...] Je reviendrais par la cour étroite »⁶⁸⁹. Le narrateur se déplace à l'intérieur de la maison et la décrit en convoquant les différents sens (vue, odorat, toucher), tentant de rendre plus concrète une visite de la maison du passé qui ne peut être actualisée. L'usage continu du conditionnel dans ce passage ne saurait masquer l'impossibilité de revenir dans la maison passée. Le poète fait « comme si » l'espace d'un instant, mais sa description débouche abruptement sur un « [ç]a suffit » qui congédie le passé. Dès le lendemain, le personnage principal repart, conscient que l'enfance est impossible à retrouver. Une vingtaine d'années plus tard, il réaffirme avec beaucoup de clarté l'irréversibilité du temps et la vanité de son projet, lorsqu'il s'intéresse dans *Autoportraits*⁶⁹⁰ au *Retour* de Jacques Borel : « Vouloir alors revenir vers le passé n'est pas qu'une tâche impossible ; vouloir retrouver le temps perdu revient à perdre son temps »⁶⁹¹. Le jeu de mots en chiasme « temps perdu / perdre son temps » réduit à néant les efforts de mener à bien une nouvelle entreprise proustienne et Christine Dupouy, évoquant *Aller aux mirabelles*, indique que le vagabond découvre « la malédiction du jamais plus »⁶⁹². Le passé en tant que tel n'est pas une destination de retour envisageable, et seuls les lieux sont susceptibles d'accueillir le poète de retour.

Contrairement à Jacques Réda qui revient sur les lieux de son enfance pour reconnaître que le temps passé y est inaccessible, Jean-Michel Maulpoix privilégie nettement le retour

⁶⁸⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 21.

⁶⁸⁸ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, op. cit., p. 115.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

⁶⁹⁰ Jacques Réda, *Autoportraits*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2010.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁹² Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, op. cit., p. 104.

temporel au retour spatial. Dans *Pas sur la neige*, il annonce : « Je n'ai pas de pays natal. Seulement un temps natal »⁶⁹³. Dans ces conditions, difficile de revenir au lieu de l'origine, et jamais le poète ne le fait. En revanche, le retour temporel se décline en deux pans : le retour *dans* le temps passé, et le retour *du* temps passé. Ce dédoublement du cadre temporel est une particularité de son œuvre. Si l'on s'intéresse au retour *dans* le temps, on peut remarquer qu'il est un peu chaotique, dans la mesure où le poète retourne et ne retourne pas dans l'enfance, la retrouvant parfois avec surprise. Ainsi, le trajet entamé par le marcheur anonyme de *Pas sur la neige* a pour but l'enfance : « Celui qui marche sur la neige marche sur du ciel tombé. Il traverse des pays effacé, des lointains devenus très proches, et s'en retourne vers une enfance plus vaste que la sienne »⁶⁹⁴, et il en va de même dans *Un Dimanche après-midi dans la tête* : « On s'en retourne dans l'enfance à pas de loup »⁶⁹⁵. Mais dans le même ouvrage, le poète affirme l'impossibilité et la vanité de son projet : « je n'ai aucun pays vers où m'en revenir, aucune enfance qui ne paraisse point dérisoire, amère et fade dans la gorge »⁶⁹⁶, projet qui aboutit pourtant sans qu'il en ait été conscient dans *Chutes de pluie fine* : « Retrouvailles avec une enfance que je croyais perdue. Dans cette ville autrefois rasée, reconstruite pierre à pierre, d'une vétusté imaginaire, des inflexions de voix chères, surprises dans une langue inconnue »⁶⁹⁷. À Varsovie, le poète retrouve curieusement son enfance, et pourtant, dans le livre bilan intitulé *Le Voyageur à son retour*, il semble renvoyer à néant cette expérience en affirmant avec violence : « Tous les jouets sont au placard. L'enfance est morte : qu'on se le dise ! »⁶⁹⁸. Si elle attire le poète, elle demeure plus ou moins inaccessible, et il est vain de s'acharner à la retrouver. Il vaut mieux ne pas s'en occuper, et la laisser affleurer toute seule, puisque chez Jean-Michel Maulpoix, le temps passé revient, et habite le poète. En effet, c'est la deuxième modalité du retour du temps chez lui. Il est hanté par le passé, en témoignent les fantômes qui surgissent dans *Le Voyageur à son retour*. Le poète y décrit ce phénomène : l'enfant qui habite encore en lui est cerné de toutes parts : « Et ce sont alors toutes les ombres qui autour de lui deviennent menaçantes ; c'est du temps qui revient, qui insiste et qui cogne avec des bruits de chaînes et des cris angoissés »⁶⁹⁹. Le temps apparaît ici clairement comme un revenant. Le poète est hanté par le passé. D'ailleurs son monde est entièrement habité par

⁶⁹³ Jean-Michel Maulpoix, « La femme de neige », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, « Prélude », p. 15.

⁶⁹⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Un Dimanche après-midi dans la tête*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 17.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Varsovie », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁹⁸ Jean-Michel Maulpoix, « L'encrier », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁹⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, manuscrit, p. 66. Dans la version définitive du texte, ce passage a été supprimé.

les années révolues qui reviennent : « Non, je ne marche plus dans le même monde : celui-ci est plein d'ombres, tout peuplé de fantômes. Les voici qui reviennent en nombre. D'où sortis ? Je ne sais. La mémoire est un vieux placard »⁷⁰⁰.

Le placard, déjà mentionné pour l'enfance dans le même texte, fait un peu office de boîte de Pandore. Il renferme toutes sortes de spectres qui reviennent déranger le poète, qui désirait pourtant retrouver le temps passé. C'est finalement lui-même qui apparaît sous les traits d'un revenant puisque dans le « Portrait du poète », Jean-Michel Maulpoix écrit que « [l]e poète appartient à l'espèce des fantômes. Dans l'écrivain même, c'est une ombre qui revient, insiste, continue de frapper à la porte du cœur pour qu'on lui ouvre. [...] / Ce fantôme-là revient déranger les dormeurs. Il ne chante pas, ou guère. Il interroge plutôt. Il veille sur la question »⁷⁰¹. Et dans les « photographies » qu'il montre au lecteur, il l'invite à être attentif : « Regardez-y de près : ces photographies sont voilées, il y traîne un fantôme. Celui du voyageur dont le reflet est resté collé sur les vitres du train comme dans les draps du grand hôtel de l'insomnie »⁷⁰². Le cadre temporel est donc dédoublé chez Jean-Michel Maulpoix et susceptible de permettre ou non le retour, ce qui brouille l'approche qu'on peut avoir de cette notion. Le poète parvient parfois à remonter dans le temps lorsque c'est le temps lui-même qui revient, perturbant la chronologie. Enfin, le poète de retour est lui-même un revenant, à la grande différence de Guy Goffette qui affirme haut et clair qu'il n'y a dans son œuvre « ni légende, ni revenant »⁷⁰³. Il refuse complètement l'aspect sombre et fantomatique du retour qui est chez lui plein de vie et de couleurs.

Comme chez Jacques Réda, il superpose le retour spatial et temporel, mais n'arrive pas aux mêmes conclusions puisque chez lui, tous deux sont impossibles. En effet, le retour spatial est compliqué par la charge symbolique attribuée au lieu vers lequel on voudrait retourner : « le jardin d'enfance »⁷⁰⁴. Ce jardin associe étroitement temps et lieu, mais aussi réalité géographique et localisation symbolique. Le jardin dans lequel a vécu l'enfant et qui est décrit dans *Partance* par exemple⁷⁰⁵ est fréquemment associé au jardin d'Éden, notamment à travers l'expression « paradis d'enfance ». L'endroit localisable qu'il est possible de retrouver se double d'un lieu symbolique qui demeure hors de portée. Ce lieu merveilleux où un éternel été permet à une végétation luxuriante de se développer et de porter de nombreux fruits est décrit dans *Elle par bonheur et toujours nue* : « il y a les hauts arbres qui chantent,

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 65. Dans la version définitive du texte, ce passage a été supprimé.

⁷⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 99

⁷⁰² *Ibid.*, « Prologue », p. 16.

⁷⁰³ Guy Goffette, « Porte, 2 », *Nomadie* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁰⁴ Guy Goffette, *Elle par bonheur et toujours nue*, Paris, Gallimard, 1998, p. 66 et *Partance*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰⁵ Guy Goffette, *Partance*, *op. cit.*, p. 7-8.

les fleurs qui rient, les rosiers, les fuchsias, le lierre sur la façade et les fruits qui roulent et qu'on peut croquer. Il y a cela qu'on croit éternel et qui meurt dès qu'on a le dos tourné : le paradis d'enfance »⁷⁰⁶. L'harmonie parfaite des chants et des rires, l'abondance restituée dans l'énumération et l'évocation de fruits qu'on est autorisé à croquer dessinent un paysage idéal, presque mieux que le jardin édénique puisqu'aucun interdit ne doit y être respecté. Mais la dernière phrase de la citation ferme définitivement les portes de ce lieu et de ce temps : l'enfance « meurt », et le choix d'un verbe aussi brutal renvoie définitivement à néant les efforts du poète pour la ranimer. Il n'en demeure pas moins qu'il continue à en guetter la trace, comme le peintre Pierre Bonnard dont Guy Goffette rédige une biographie poétique : « Pierre ne cessera, depuis Le Clos du Grand-Lemps jusqu'à la maison rose du Cannet, de rechercher cette enfance enfouie parmi les noisetiers et les mimosas »⁷⁰⁷. Mais le jardin demeure fermé, et la dégradation progressive qui apparaît au début de *L'Adieu aux lisières* ne laisse guère d'illusions au poète. La section « Le seul jardin » s'ouvre sur l'évocation du jardin d'Éden au « gazon bleui », où Adam et Ève

« buvaient dans le même
gobelet, respiraient en même temps

que les arbres, les herbes et les
animaux, s'allongeaient nus

l'un contre l'autre en pleine lumière
et partageaient leurs membres

comme des fruits juteux et sans
pépins, et leurs cris à l'unisson

de la terre et du ciel éclataient
sur la bâche nocturne. »⁷⁰⁸

La répétition de « même » et le terme « unisson » traduisent l'harmonie parfaite entre les hommes et le jardin. Mais dès la fin du premier poème « s'effacent devant ses pas // les traces du jardin sans couture »⁷⁰⁹. Le chemin est définitivement perdu, et le jardin décrit dans le texte suivant est bien moins beau, plein d'une « herbe jonchée // de papiers gras et de canettes vides »⁷¹⁰. Le « jardin / du cœur » est quant à lui plein de « chardons »⁷¹¹, et le poète rêve de l'harmonie édénique perdue : « Ah, si tu étais assuré seulement / qu'un peu de ton désir passe

⁷⁰⁶ Guy Goffette, *Elle par bonheur et toujours nue*, op. cit., p. 63.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 66-67.

⁷⁰⁸ Guy Goffette, « Le seul jardin », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 14.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 18.

/ à la terre, revigore l'asphodèle / et le lys ; qu'à la sève du peuplier // ou de l'if, un reste de ton sang / se mêle et coure de branche en branche // avec le vent ». L'union parfaite du jardin d'Éden demeure hors de portée, et « le coin vert de l'ancien paradis », « si longtemps délaissé »⁷¹², est transformé en « angle mort / du jardin où nous avons vécu »⁷¹³. Le retour dans le jardin de l'enfance et dans le jardin paradisiaque est impossible. Guy Goffette reconnaît qu'il s'engage dans une impasse en tentant de retrouver l'enfant qu'il était, et associe la rupture du chemin qui mène au paradis avec celle de la route qui lui permettrait de faire retour vers lui-même : « Nous ne reviendrons plus vers nous, la route / est sans retour et tous les ponts // coupés »⁷¹⁴. Le rejet de « coupés » brise le chemin, empêchant de revenir sur ses pas et de se retrouver soi-même. C'est le poète lui-même qui devient alors la destination du mouvement de retour. Il s'agit en quelque sorte d'un retour sur soi. La subjectivité devient un espace qu'il est impossible de pleinement explorer chez Guy Goffette.

Ce dernier cadre, rapidement évoqué par Guy Goffette est aussi mentionné par Jean-Michel Maulpoix. Cet espace intérieur et subjectif est très flou et difficile à déterminer. Mais le poète affirme qu'il fait retour vers lui-même, et que ce déplacement lui est possible et familier. Voici la réponse qu'il ferait à la personne qui l'interrogerait quant à sa provenance dans *Le Voyageur à son retour* : « Peut-être faudrait-il répondre au bonhomme à casquette qui poinçonne mon ticket : je reviens d'un désir, d'un sommeil, d'un amour. C'est en moi que je voyageais ; nos terres intimes sont si lointaines... Je reviens de là où nul autre que moi ne pouvait aller »⁷¹⁵. Le poète se choisit lui-même comme terrain d'exploration, tentant de s'y retrouver : « Voyage est cet écart qui voudrait ramener à soi »⁷¹⁶. Le retour est donc un mouvement d'une région de son être à une autre, le poète évoluant en lui-même et se mettant en quête, comme Michaux avant lui, d'un « lointain intérieur »⁷¹⁷, allant aux confins de l'être exploré dans une continuité des espaces extérieur et intime : « L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace »⁷¹⁸. Il est difficile de cerner l'être et le mouvement semble indispensable pour s'approcher au plus près de sa vérité, quand bien même elle échappe toujours, comme le précise Bachelard : « Et si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en "rentrant" en

⁷¹² *Ibid.*, p. 23.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ Guy Goffette, « Lettre à mon voisin », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 263.

⁷¹⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Prologue », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 17.

⁷¹⁷ Henri Michaux, *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 557.

⁷¹⁸ Henri Michaux, « L'espace aux ombres », *Face aux verrous*, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 525.

soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances. Parfois aussi, il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur »⁷¹⁹. Il est indispensable de se déplacer, extérieurement et intérieurement pour tenter de se saisir soi-même, et donc de revenir en soi afin d'explorer un territoire intime.

Les brouillages sont donc importants et perturbent la définition du retour, perçu soit comme le terme d'un mouvement soit comme un véritable départ. Positif ou négatif, il est possible ou impossible selon les différents cadres dans lesquels il s'inscrit, les poètes n'hésitant pas à les superposer ou à les dédoubler, fragilisant davantage toute analyse par la diversité de leurs approches. Ces oscillations du sens et du contexte amènent les poètes à se positionner très différemment par rapport au mouvement de retour qu'ils appréhendent de manière variée.

2. Approches du retour

Dans les trois œuvres, le retour pose problème aux poètes. Ils réagissent très différemment par rapport à ce mouvement, passant du rejet le plus total à l'acceptation enthousiaste, et une certaine évolution peut parfois se lire au sein même d'une œuvre, preuve que le retour est un fonds complexe et inépuisable pour eux.

2.1. Guy Goffette et le retour à contre-cœur du fils prodigue

Guy Goffette est celui qui se méfie le plus du retour spatial et qui, de manière relativement constante, cherche à l'éviter⁷²⁰. Le départ est très souvent synonyme d'affranchissement pour lui, et il est par conséquent naturel qu'il se refuse à retourner sur ses pas et à renoncer à sa liberté. Il ne prend donc souvent le chemin du retour que lorsqu'il est contraint de le faire. L'exemple le plus parlant figure dans *Géronimo a mal au dos*⁷²¹. Ce livre rédigé en mémoire de son père et à forte teneur autobiographique remonte à la racine du problème lié au retour. Le poète y raconte qu'il a quitté ses parents dès que possible, à la fin de ses études, et qu'il s'est bien gardé de retourner chez eux, savourant une indépendance

⁷¹⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 241.

⁷²⁰ Alors qu'il rêve du retour temporel, comme l'indiquent les couleurs et les chants du jardin d'enfance.

⁷²¹ Guy Goffette, *Géronimo a mal au dos*, Paris, Gallimard, 2013.

fraîchement acquise⁷²². La situation se maintient ainsi des années, jusqu'à ce que le retour soit contraint par la mort. Au décès de son père, le poète n'a d'autre choix que de revenir, et le trajet est d'autant plus difficile à emprunter qu'il n'a jamais été effectué. Le voilà qui se décrit alors comme le fils prodigue, inquiet de l'accueil qu'on lui réservera. Il annonce dès le début du récit que « *Les fils / prodigues / n'ont pas / la cote / ici* »⁷²³ :

« Je m'attendais à tout en revenant ici, dans ce village perdu [...] »

Je m'attendais à tout, oui, un peu comme le prodigue sur le chemin du retour, avec ce gros sac de larmes et de remords qui lui fend l'épaule et qui ne crève pas. Qui ne peut pas crever : trop de jours, trop de nuits ont passé sur des paroles noires, des gestes insensés que l'éloignement, la solitude ont changé en pierre, et la toile du sac, à son tour, a durci.

Je m'attendais à tout, aux reproches des uns, au silence des autres, aux regards fuyants, aux visages qui se ferment soudain et se détournent, à la pitié. J'avais coupé trop brutalement avec ce petit monde, je l'avais pris de trop haut, moi, le fils du plâtrier, sous prétexte que j'avais fait des études, et je donnais le sentiment d'être arrivé avant même d'être parti. Je l'avais fui comme la peste, c'est vrai, et je revenais maintenant comme le choléra, la tête toujours aussi haute – c'est ma manière à moi de ne pas tomber – et surtout rien dans les mains pour me faire pardonner.

Ma mère m'a pris le plus simplement du monde dans ses bras et m'a serré très fort contre son corps maigre et cassé. Mes frères m'ont accueilli avec chaleur et des petits sourires de connivence. Ma sœur, les yeux rougis d'avoir pleuré tout son saoul, m'a attrapé par la main et conduit d'autorité vers la chambre du mort.

– Lui, d'abord, il t'a tellement attendu. »⁷²⁴

L'anaphore « je m'attendais à tout » qui rythme le texte prouve la mauvaise conscience du fils qui rentre chez son père et qui reconnaît ses torts dans cet extrait où la comparaison avec le fils prodigue est explicite. Il revient les mains vides et le cœur inquiet, portant le fardeau de ses remords, et imagine l'accueil qu'on lui réservera. Plusieurs possibilités sont envisagées, mais aucune ne correspond à la réalité. Nulle trace de rancœur ou de reproche dans ces salutations chaleureuses et affectueuses : comme le fils prodigue, le poète est accueilli à bras ouverts. La réécriture de cette parabole montre à quel point le retour est douloureux et difficile, et il est d'ailleurs assimilé au choléra. Rien d'étonnant alors à ce que le mouvement de retour soit sans cesse évité par le poète chez qui il est presque toujours contraint. Comme pour le fils prodigue, il est le fruit d'une nécessité. Si nous avons insisté sur cet aspect biographique, c'est parce que le retour évité et contraint se retrouve tout au long de l'œuvre

⁷²² *Ibid.*, p. 46 : « Pas d'adresse où me joindre, pas de téléphone, je me contentais d'envoyer à mes parents une ou deux cartes postales par an »⁷²². La répétition parallèle de l'adverbe de négation dans le rythme binaire souligne la difficile relation puisque la communication ne fonctionne que dans un sens. Les parents ne peuvent retourner la pareille, et l'initiative vient toujours du fils.

⁷²³ *Ibid.*, p. 21.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

du poète, comme on aura l'occasion de le voir dans l'élaboration d'un trajet récurrent⁷²⁵. La parabole contient en germe tous les retours forcés.

2.2. Jacques Réda et l'heureux retour aux origines

À la différence de Guy Goffette qui est contraint de rentrer, Jacques Réda apprécie le trajet du retour et revient sans difficulté sur les lieux qu'il a quittés. Bien plus, il choisit de revenir et se réjouit de ces déplacements. Ainsi, le retour dans la ville d'origine est source d'une profonde joie. Dans *Aller aux mirabelles*, le narrateur affirme que les retours « [l']exaltaient »⁷²⁶, et il parle de « l'excitation passagère d'un retour »⁷²⁷. S'il aime tant rentrer, c'est parce qu'il se sent étroitement lié à sa ville natale avec laquelle une relation de filiation est développée. En l'évoquant, il dit qu'il revient « vers sa présence maternelle »⁷²⁸, qu'il y « devine la résistance d'un indéchirable tissu commun »⁷²⁹, affirmant que « [c]'est sans doute aussi ce qui [l]'attache à cette ville » et conclut en annonçant qu'il y reviendra, même lorsque ses proches qui y vivent encore « ser[ont] tous partis pour refermer ailleurs le cercle »⁷³⁰. L'expression « dont rien n'a pu me désunir » et le verbe « engendrer » la présentent comme une matrice ou une figure maternelle, aussi mystérieuse que fascinante : elle possède un « charme ésotérique », détient un « secret » et est « énigmatique ». La « Coda » de l'ouvrage lève le voile sur ce secret qu'elle détient et que tente de percer à jour le poète. C'est pour voir clair en lui-même qu'il y retourne, essayant de déchiffrer ce qu'elle lui dérobe et qui demeure un « mystère toujours intact ». Tous ses déplacements sont alors l'occasion de venir à bout de cet étrange secret puisque lorsqu'il n'est pas dans cette ville, il en explore d'autres, toujours à l'affût d'une ressemblance avec son lieu natal, comme s'il ne cessait de la visiter en arpentant des « terres inconnues ». Toutes ses expéditions le montrent, l'œil et la plume vifs, à l'affût d'on ne sait quoi. Les minutieuses descriptions qu'il propose, les digressions qui accordent de l'importance à des points du décor apparemment anodins prennent soudain une autre dimension. Tout est susceptible d'être mis en relation avec la ville natale et pourrait être le déclencheur d'une révélation. Le poète rentre donc avec joie et

⁷²⁵ Voir la partie C de ce chapitre.

⁷²⁶ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 11.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 22, voir « Tandis que moi, parce qu'on m'a séparé de cette ville c'est vers sa présence maternelle que je reviens. »

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 29-30.

ténacité pour retrouver l'élément maternel du lieu natal et tenter de décrypter le mystère de son identité, étroitement lié au secret de la ville. C'est sans doute pour cela qu'il promet à sa tante Marie de revenir à la fin de l'ouvrage :

« – Tu repars déjà, constate Marie.
– Il faut bien.
Et pour atténuer la pauvreté de ma réponse, pauvrement :
– Mais je reviendrai. [...] J'ai rendu la clé.
[...] je sèmerai les noyaux au fur et à mesure sur la route.
Je reviendrai. »⁷³¹

Le poète se transforme en Petit Poucet et promet de revenir, preuve de l'importance du retour dans son œuvre. Il ne donne aucune explication concernant son départ, si ce n'est la nécessité de repartir, et reconnaît l'indigence de sa réponse avec la dérivation « pauvreté / pauvrement ». Mais la répétition « je reviendrai » atteste de la ferveur de ce qui ressemble à une promesse. Le retour est prévu dès le départ, permis par le chapelet de noyaux qui dessinent le chemin, et souhaité avant même que le poète ne se mette en route. Chaque retour est censé fournir une réponse au poète qui ne semble partir que pour mieux revenir. On observe, toutes proportions gardées, quelque chose de similaire chez René Char puisque le retour est pensé dans son œuvre comme une relance, un événement qui « ne redit pas le même, mais l'autre du même »⁷³², ainsi que le remarque Patrick Née, lisant ce poète à la lumière de Nietzsche.

2.3. Jean-Michel Maulpoix : de l'occultation du retour à sa mise en lumière

Entre Guy Goffette qui évite un retour qu'il craint et Jacques Réda qui prépare un retour qui le réjouit se situe Jean-Michel Maulpoix. Son approche du retour est beaucoup plus complexe et nuancée et il est le seul poète du corpus dont les œuvres attestent d'une remarquable évolution concernant le traitement de ce déplacement. Nombre de ses textes s'élaborent autour du voyage. Mais force est de constater que si le mouvement de départ y est sans cesse évoqué, le retour se fait bien plus discret. Le déséquilibre est si évident entre les deux types de déplacement que son absence se fait criante. Tout se passe comme si le poète occultait tout simplement le retour. Tout à la joie d'un nouveau départ, il ne prend guère la

⁷³¹ *Ibid.*, p. 123.

⁷³² Patrick Née, *René Char. Une poétique du Retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, p. 119.

peine de s'attarder à raconter le retour, mais se projette déjà dans un nouvel envol, si bien qu'on a l'impression que son déplacement ne s'arrête jamais. D'ailleurs il avoue aimer ne pas s'installer, c'est dire si le retour est escamoté : « Je loge à *Leo House*. Un lieu comme je les aime, où ne pas défaire ses valises »⁷³³. En ne parlant pas du retour, il gomme la fin du mouvement. Pendant de nombreux ouvrages ce processus est à l'œuvre, jusqu'à l'apogée constitué par *Pas sur la neige*. Si quelques rapides petites touches mentionnaient subrepticement le retour dans les textes précédents – au détour d'une phrase – ce livre-là, en détachant le mouvement de tout référent géographique ou temporel, le noie dans un continuum qui efface le retour au profit d'un déplacement infini, sans destination, sans terme et sans retour possible puisque privé de toute orientation et de tout but. Le mouvement ne vaut que pour lui-même et n'est plus identifiable. Tout ce qui importe est d'avancer toujours. Et pourtant, après l'effacement du retour dans la blancheur d'un paysage de neige, le voilà qui apparaît en pleine lumière dans un titre : *Le Voyageur à son retour*. Comment comprendre ce brusque revirement ? Pourquoi accorder soudain toute l'attention à un mouvement qui a été si soigneusement écarté pendant tant d'années ?

On a vu que le retour était occulté parce que le poète était pressé de repartir et entièrement absorbé par ce nouveau départ. S'il s'intéresse au retour, c'est peut-être parce qu'il n'y aura plus de départ. Pour corroborer cette hypothèse, soulignons que pour la première fois, le poète se montre sous les traits d'une personne plus âgée. Dès le début de cet ouvrage, il prend conscience de son âge à travers le changement de comportement des personnes qui s'adressent à lui :

« Un rideau de rides est tombé sur mon visage. À cause de quel chagrin, quelle angoisse, quelle fatigue, quel étranglement du souffle au fond de quelle nuit ? Nul ne le dira. Et ce n'est pas le miroir qui me renvoie l'image de ce vieillissement brutal, mais le regard d'autrui : dans la rue, on commence à me dire "Bonjour Monsieur" avec cet accent de respect que l'on réserve aux vieillards... »⁷³⁴

Le poète se voit pour la première fois comme un être âgé, et il insiste à plusieurs reprises sur ses cheveux blancs⁷³⁵. Même si la mort nourrit son écriture dès les premiers textes, elle est ici présente différemment, comme si elle devenait plus insistante, au point que le poète livre dans les dernières pages du livre son « testament »⁷³⁶. Tout se passe comme si ce livre marquait le terme du mouvement. D'ailleurs le poète reconnaît lui-même qu'il fait semblant :

⁷³³ Jean-Michel Maulpoix, « Les températures sont en baisse », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 107.

⁷³⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, manuscrit, p. 6. Ce passage a disparu de la version définitive.

⁷³⁵ *Ibid.* Voir aussi Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 17.

⁷³⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Testament du poète », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 103.

« Se pourrait-il qu'à présent je fasse seulement semblant : prendre une plume et un carnet, écrire encore, raturer, recommencer et faire croire que je m'en vais là-bas, vers un nouveau livre sans doute, quand ne demeure en vérité que la reprise vaine d'un vieux geste n'ayant plus d'autre raison d'être que de se répéter pour rien, ne partant plus nulle part et le sachant, mais poursuivant encore, comme pour connaître sa fatigue, et comme continue bêtement de battre le cœur de qui cessa d'aimer. »⁷³⁷

Le champ lexical de l'illusion est mis en regard avec la réalité. Le poète ouvre les yeux et fait face à la situation au détour d'un « en vérité » qui brise les faux semblants. L'écriture n'est désormais plus alimentée par le voyage, et les compléments circonstanciels de temps révèlent une impasse. Alors que le poète partait « là-bas », il ne se rend désormais plus « nulle part » et reconnaît qu'il continue pourtant d'écrire par habitude. Son écriture perd de son allant, s'essouffle depuis que

« la *donne* a changé. Le temps n'est plus aux grappes de proses et aux photographies hâtives que l'on trouve réunies dans ces pages. Elles témoignent d'un âge passé où l'écriture prospérait dans la mobilité, sur fond d'insouciance. Il prenait alors plaisir à se perdre. »⁷³⁸

L'abondance de l'écriture qui s'épanouit en « grappes » n'est plus d'actualité. La maturité est passée, et si les pages du cœur du livre sont les témoins d'une production pleine de vitalité, celles qui encadrent l'ouvrage se placent en contrepoint et insistent sur les images de mort. Il semblerait que le mouvement ne soit plus l'aliment de l'écriture⁷³⁹, et il n'y a dès lors plus de raison de prendre un nouveau départ. Ce texte marque la fin du règne de la mobilité, et ouvre peut-être une écriture nouvelle, plus proche du silence et d'un statisme qui favorise et prépare la disparition.

Le retour, laissé dans l'ombre tout au long de la production de Jean-Michel Maulpoix est subitement placé sur le devant de la scène pour manifester un total renversement de perspective. L'écriture était nourrie par le mouvement et imposait donc sans cesse un nouveau départ et l'occultation du retour. Mais maintenant que la mobilité ne la satisfait plus, le retour est mis en lumière et semble définitif. La promesse que le poète faisait dans *Chutes de pluie fine* : « Je vous promets de revenir »⁷⁴⁰ est donc tenue. Et l'on peut remarquer que déjà dans ce texte, il associait le retour à la disparition :

« Imaginer un être qui entretiendrait par angoisse une espèce de jardin privé, engraisé chaque jour de ses propres déchets : ongles et cheveux coupés, poils de barbe, brouillons, pages de carnets ou feuillets arrachés aux livres déjà lus... Cela, afin d'entrevoir ce que *retiendra* le sol de sa disparition – juste un peu de terre noire. Tel serait le jardin du voyageur

⁷³⁷ *Ibid.*, « Prologue », p. 18.

⁷³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, manuscrit, p. 7.

⁷³⁹ Voir la dernière partie pour une autre lecture de cette œuvre, et un lien plus fécond entre mouvement et musique.

⁷⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Au pays du lézard blanc », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 53.

à son retour. Le jardin de l'homme qui est revenu. L'envers de ses lointains. Le négatif de ses départs.

Imaginer encore cet homme ne se nourrissant plus que de ce qui pousse là, en orties, liserons ou mauvais chiendent, voire commençant vivant de s'amputer de soi morceau par morceau, afin de se connaître mort. »⁷⁴¹

Le poète enfin de retour est en passe de disparaître, et il fait retour sur lui-même pour se connaître mort. Il s'alimente de tout ce qu'il a produit et finit par se dévorer lui-même.

Le retour est donc une notion très complexe qui amène les poètes à s'interroger. Positif ou négatif selon le sens qu'on lui attribue, il est possible ou impossible en fonction du cadre dans lequel il se déploie. Il permet une grande variété d'approches : contraint de rentrer et inquiet comme le fils prodigue, Guy Goffette fait tout pour l'éviter. Jacques Réda au contraire se réjouit de retrouver sa ville natale, véritable présence maternelle détentrice du secret de son origine. Enfin, Jean-Michel Maulpoix connaît une évolution et glisse du silence entourant le retour à la pleine lumière lorsque tout départ se révèle vain.

Cette complexité à appréhender le mouvement de retour amène les poètes à élaborer des itinéraires récurrents qui leur permettent de manifester les difficultés qu'ils rencontrent à combiner aller et retour. Chacun à leur manière, ils expriment leurs préoccupations dans une organisation très personnelle des déplacements.

C. Les trajets privilégiés

Aller et retour alternent dans les œuvres, non sans tension. Chacun des auteurs du corpus a tendance à organiser ces mouvements opposés au sein d'un trajet qui revient de manière récurrente et qui en dit long sur ses préoccupations. Des itinéraires se dessinent alors, inscrits dans une géographie personnelle, inséparables d'habitudes de voyage et entrelacés à des références culturelles. Ils prennent la forme d'un trajet mille fois refait qui combine les éléments marquants des déplacements. Le départ est souvent empreint d'un commun enthousiasme. Les poètes sont heureux de se mettre en route et apprécient leur en allée qu'ils déclinent à leur manière, en l'adaptant à l'espace qu'ils souhaitent traverser. Mais de grandes divergences se lisent dans le retour, véritable point d'achoppement du trajet qui tourne court,

⁷⁴¹ *Ibid.*, « Un petit pot de crème brûlée », p. 170.

s'éternise ou promet de se relancer. Ces itinéraires qui se répètent dans les œuvres, variant cadres et personnages mais proposant presque systématiquement les mêmes caractéristiques quant aux mouvements de départ et de retour nous semblent hautement révélateurs des inquiétudes et des questionnements des poètes. Ils structurent leur écriture. Même si leurs trois œuvres sont habitées par le mouvement, ils l'abordent tous avec une profonde originalité.

1. Double mouvement vertical d'ascension et de chute chez Guy Goffette

Nous avons vu à quel point le désir de partir animait Guy Goffette qui assimile très facilement le départ à une libération. Le retour est chez lui évité et craint, comme la parabole du fils prodigue nous a permis de le montrer. Il organise alors le trajet selon un double mouvement vertical d'ascension et de chute, cristallisé autour de la figure mythologique d'Icare. Enfermé dans le labyrinthe avec son père par Minos, il rêve de s'en échapper, ce qui est possible grâce à l'ingéniosité de Dédale qui leur confectionne des ailes de cire et de plumes. Celui-ci, inquiet pour son fils, lui recommande de ne pas s'approcher trop près du soleil. Mais Icare, grisé par le départ, ivre de liberté, ne tient pas compte de ses conseils. La cire fond et il tombe dans la mer où il se noie. Guy Goffette est fasciné par le sort de cette créature assoiffée de ciel et de grand départ, qui finit par sombrer, revenant brutalement sur la terre qu'il rêvait de quitter. Le retour est contraint et ne se réalise que dans la mort. Le poète conjugue ainsi soif de départ et peur du retour.

Nombreuses sont les évocations d'Icare dans l'œuvre de Guy Goffette. Rapidement nommé au détour d'un vers⁷⁴², évoqué par allusion lorsqu'il est question de labyrinthe⁷⁴³, d'ailes ou de chute, ou objet de passages entiers, poèmes ou sections⁷⁴⁴, il habite la production du poète où il fonctionne comme un double de l'homme. La maison mortelle des premières œuvres prend de plus en plus de place, étend ses murs et son pouvoir nocif jusqu'à l'horizon, de sorte que l'enfermement du poète s'étend petit à petit à tous les hommes, victimes d'un

⁷⁴² Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 60, 93, 23, 128.

⁷⁴³ *Ibid.*, « Cuisine côté cour côté cœur », *Éloge pour une cuisine de province*, p. 103.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, « Jeunesse d'Icare », p. 67 et Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 65 par exemple.

dédale géant et moderne dans la section « Au fond du labyrinthe »⁷⁴⁵. Le premier poème commence ainsi :

« Je me souviens : tous passaient en courant
dans le couloir du métro, à gauche à droite,
tirant tirés, pressés pressant, et comme
dévorés par leur ombre. Ils couraient

les uns contre les autres, même visage même
nuit, et chacun était la nuit de l'autre [...] »⁷⁴⁶

Les jeux de sonorités et les répétitions (allitérations en *s*, en *k*, répétitions des mots « même », « nuit »), l'alliance en chiasme des participes présents et des participes passés dans les polyptotes (« tirant tirés, pressés pressant ») et les parallélismes de construction (« même visage même / nuit », « tirant tirés, pressés pressant ») élaborent la phrase selon l'architecture d'un labyrinthe moderne, le métro, hanté par un Minotaure devenu ombre qui happe les prisonniers au détour d'un enjambement : « comme / dévorés par leur ombre ». Le participe passé surprend dans le vers, comme est surpris l'homme qui court, espérant trouver la sortie à la prochaine intersection, alors qu'il se retrouve face à face avec le monstre. La mention du fil d'Ariane, « fil invisible » vainement recherché par un bras tendu hors de la foule, n'est là que pour accentuer l'impossible sortie hors du dédale. Aucune main secourable ne se tend pour libérer les prisonniers dont l'unique souhait est exprimé en un alexandrin : « Embarquer sans retour, voilà ce qu'ils voulaient »⁷⁴⁷.

Le départ est envisagé comme une libération, et nombreux sont les titres qui traduisent le désir d'ailleurs et de liberté : *L'Adieu aux lisières*, *Nomadie* ou encore *Partance*. Ils sont relayés par une multitude de termes associés à l'ascension, à la montée ou à l'élévation, que ce soit « l'échelle », « l'escalier », les verbes « grimper », « relever ». Autant de mots pour dire l'envol, forme du départ chez Guy Goffette. Mais le départ ascensionnel est toujours suivi d'une chute. Dans *Auden ou l'œil de la baleine*, où Goffette s'attarde longuement sur le tableau *Paysage avec la chute d'Icare* de Bruegel l'Ancien, il dit en parlant des enfants qui « continuent de monter dans le soleil comme Icare », que « sourds déjà comme lui aux appels de Dédale et de la vieille sagesse, ils continuent d'ignorer que tout ce qui s'élève en ce monde sera abaissé ainsi qu'il est écrit »⁷⁴⁸. La chute est d'autant plus inéluctable qu'elle est accentuée par la reprise d'un verset biblique, et le champ lexical de l'envol est contrebalancé

⁷⁴⁵ Guy Goffette, *Un manteau de fortune*, op. cit., p. 111, mais aussi Guy Goffette, « Jeunesse d'Icare », « Cuisine côté cour côté cœur », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 67 et 103.

⁷⁴⁶ Guy Goffette, « Au fond du labyrinthe », *Un manteau de fortune*, op. cit., p. 113.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁴⁸ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, op. cit., p. 71.

dans l'œuvre par la présence de quantité de termes liés au poids, à la chute, à l'épaisseur, à l'enfoncement. Ce drame se répète indéfiniment dans la poésie de Guy Goffette où la pesanteur contrebalance toujours « l'instinct de ciel » inscrivant partout en filigrane la chute. La mort est liée au poids : « C'est ainsi, soir après soir, que nous sommes devenus mortels, // accusant la fatigue, le froid / et la distance des corps soudain // rendus à la pesanteur »⁷⁴⁹. Le champ lexical de la pesanteur et de la chute est utilisé à de multiples reprises : « [tout] finit / par s'écrouler »⁷⁵⁰, « La caravane a chu dans l'herbe haute »⁷⁵¹, « Au bruit de sa chute dans les sables »⁷⁵², « Il s'enfonce déjà / dans le pressoir du temps »⁷⁵³, « comme s'il tombait de plus haut »⁷⁵⁴ ou le titre de section « le poids de la terre »⁷⁵⁵. De nombreux vers rappellent tout au long de la production de Goffette l'imminence de la chute comme « chaque pas est une chute d'Icare »⁷⁵⁶, ou « tout retombe toujours »⁷⁵⁷. Ascension et chute constituent donc un double mouvement récurrent chez Guy Goffette, et le départ est voué à l'échec puisqu'on finit toujours par revenir sur terre.

Les travaux de Bachelard sur les « phénomènes aériens » trouvent ici une parfaite application puisqu'on lit très clairement chez Guy Goffette les signes d'une « *psychologie ascensionnelle* ». « Il y a mobilité des images dans la proportion où, en sympathisant par l'imagination dynamique avec les phénomènes aériens, on prendra conscience d'un allègement, d'une allégresse, d'une légèreté »⁷⁵⁸. Toutes les images d'ascension sont positives chez Guy Goffette, contrairement à celles de la chute auxquelles elles s'opposent. Comme le précise Bachelard, « toute valorisation est verticalisation »⁷⁵⁹. C'est très net dans les œuvres de ce poète.

Son intérêt pour la chute d'Icare vient principalement de deux découvertes. La première est celle avec la peinture de Bruegel l'Ancien, *Paysage avec la chute d'Icare*,

⁷⁴⁹ Guy Goffette, « Chantier de l'élégie », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 35.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵¹ *Ibid.*, « Des lions », p. 14.

⁷⁵² Guy Goffette, « Les terrassiers du bord de mer », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 56.

⁷⁵³ Guy Goffette, « Des fenêtres d'abois », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 50.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁵⁵ Guy Goffette, « Le poids de la terre », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 119.

⁷⁵⁶ Guy Goffette, « La déchirure du ciel », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 129.

⁷⁵⁷ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 181.

⁷⁵⁸ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 17 pour les trois citations.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

tableau que « tous, nous connaissons »⁷⁶⁰ et que nous « avons vu accroché aux cimaises des musées, reproduit dans des revues, des catalogues, des dictionnaires ou sur ces chromos qui faisaient autrefois la joie des petits mangeurs de chocolat »⁷⁶¹. La seconde est celle avec le poème que Whystan Auden consacre à ce même tableau et qu'il interprète comme une allégorie de l'indifférence.

Le poète rend visible la chute, contrairement au tableau de Bruegel l'Ancien où le drame passe inaperçu. En effet, ce qui est frappant dans ce tableau, c'est qu'on ne remarque pas Icare. Bruegel s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide⁷⁶² et met en scène un pêcheur, un berger et un laboureur totalement absorbés par leur activité. Le laboureur, concentré sur le sillon de sa charrue, attire immédiatement le regard par son positionnement au premier plan et par le rouge éclatant de son vêtement. L'œil glisse ensuite vers le bateau, invitation au voyage, avant de s'orienter vers la ligne d'horizon, non sans effleurer au passage les rivages d'une cité prospère. Le spectateur est face à un monde où commerce et travail sont les garants de la richesse et d'un possible bonheur. Il est remarquable que le point de fuite du tableau qui tend vers la lumière de l'horizon ne soit pas capable de conserver l'attention du spectateur qui ne peut s'empêcher de revenir au laboureur et de s'arrêter sur les détails du tableau. C'est alors qu'il distingue avec peine deux jambes hors des remous de la mer. Mais aucun des trois personnages à proximité n'a détourné la tête au bruit de la chute. La caravelle en partance vers le nouveau monde est ignorée, voire dénoncée par l'attitude des personnages. On peut voir dans cet appel de l'ailleurs et dans l'abandon de la vie quotidienne marquée par le travail de la terre, une transgression du même ordre que celle opérée par Icare. En effet, Bruegel annonce l'inévitable sanction de celui qui, grisé par son envol loin de la terre vers un ailleurs plus attirant ne trouvera que la chute et la mort, et qui plus est, une mort qui passe tout à fait inaperçue. C'est cela qui pose problème à Guy Goffette, qui affirme que ce que le tableau de Bruegel met en évidence, c'est l'expérience quotidienne que nous pouvons faire de la détresse humaine. Il y a donc un glissement puisque la figure mythologique devient un représentant de tout homme souffrant. Le poète explique que nous assistons tous et tout le temps à la répétition infinie de la chute d'Icare : « Il suffit de marcher dans la rue, d'emprunter le métro ou les transports en commun [...] pour que ledit paysage [...] se remette à vivre devant nos yeux »⁷⁶³ et si nous prêtons l'oreille, nous entendons une voix :

⁷⁶⁰ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, op. cit., p. 67.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, 183-235, disponible à l'adresse suivante (site consulté le 4/03/2016) : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met08/M-08-152-259.htm>

⁷⁶³ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, op. cit., p. 67.

« Cassée, brûlante, et comme au bord du précipice, ce qu'elle dit [...] nous le savons tous, nous l'avons tellement entendu que nous pourrions le répéter par cœur sans sauter un seul mot : Je suis seul, je suis nu et je tombe et je tombe et je tombe. Regardez-moi, souriez-moi, secourez-moi, ne m'abandonnez pas »⁷⁶⁴.

Cet extrait constitue le point de passage entre le tableau et l'écriture. En effet, la chute picturale est traduite dans l'écriture à cet endroit précis. La première phrase porte des accents lourds de sens puisqu'ils se situent sur des monosyllabes qui traduisent l'indigence extrême. Le verbe « tomber », répété trois fois, se fait mimétique de la chute, d'autant plus qu'on a tendance à la lecture à accentuer à chaque fois un peu plus le verbe, ce qui produit une impression d'enfoncement. La deuxième phrase introduit une présence anonyme, destinataire des quatre impératifs qui s'adressent à elle mais aucune réaction ne suit ces paroles désespérées, comme le montre le parallélisme de construction qui suit : « nombreux les aveugles tout à coup, et nombreux les sourds »⁷⁶⁵. Icare devient l'emblème d'un être partagé entre rêve et réalité, espoir et désillusion, envol et chute, et c'est sur lui que se greffe le mouvement toujours reconduit dans l'œuvre de Guy Goffette. On aperçoit ainsi constamment cette figure mythologique, comme l'indiquent les titres « Jeunesse d'Icare »⁷⁶⁶, « Le relèvement d'Icare », « La chute d'Icare »⁷⁶⁷, mais aussi les nombreuses allusions à son parcours et à sa personne. Le départ associé à l'envol libérateur s'interrompt sans cesse dans une chute mortelle qui contraint à revenir sur terre, et ce schéma se retrouve tout au long de l'œuvre où les personnages refont « l'alphabet des gestes d'Icare »⁷⁶⁸, comme si le poète lui-même cherchait à refaire l'expérience baudelairienne de l'« apothéose céleste »⁷⁶⁹. Mais comme chez le poète du XIX^{ème} siècle, « c'est une courbe descendante » qui répond à « l'élan d'un idéalisme victorieux » et sans cesse est enregistrée « la chute de cet élan et la défaite de cet idéal »⁷⁷⁰.

2. La promenade chez Jacques Réda

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ Guy Goffette, « Jeunesse d'Icare », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 67.

⁷⁶⁷ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, op. cit., p. 65.

⁷⁶⁸ Guy Goffette, « Chloé », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, p. 93.

⁷⁶⁹ Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 91.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

Contrairement à Guy Goffette qui subit un retour brutal et fatal, Jacques Réda aime rentrer et prévoit le retour, le rendant ainsi en quelque sorte inoffensif. S'il a voyagé à l'étranger et visité Londres, Vienne, Rome, Barcelone et d'autres grandes villes, il affectionne particulièrement le déplacement plus modeste qu'est la promenade, si bien que Jean-Michel Maulpoix peut curieusement affirmer que « Réda est un voyageur sans voyage, je veux dire sans horizons lointains, sans projet, sans destination »⁷⁷¹. Et les journaux ne manquent pas de souligner son rapport au cheminement, en témoignent ces quelques titres proposés par *Le Monde* : « Jacques Réda, poète des dehors urbains : Parisien, flâneur des deux rives... », « Le Manuel du flâneur », « Jacques Réda et la nostalgie des chemins perdus », « Les Longs détours de Jacques Réda », « Jacques Réda l'incorrigible : Flâneur invétéré, du bitume au ballast... », « L'Honneur du citoyen : Jacques Réda ne se lasse pas d'arpenter Paris »...⁷⁷² Ces articles relèvent la permanence de l'image du promeneur qui traverse toute l'œuvre du poète, et le choix du terme « flâneur » place le poète contemporain dans le sillage de Baudelaire. Mais comme le fait remarquer Marie Joqueviel-Bourjea, « l'œuvre de Jacques Réda réinvente, assumant l'héritage baudelairien, la figure du poète flâneur »⁷⁷³, constat également effectué par Jean-Michel Maulpoix. Dans *Pour un lyrisme critique*, il montre que le poète contemporain n'est plus en mesure de découvrir en déambulant des « tableaux allégoriques » : « À l'œil du baguenaudeur postmoderne n'apparaissent plus de créatures ni de lieux exemplaires, investis d'une valeur morale, susceptibles de se coordonner pour former des figures lisibles et emblématiques »⁷⁷⁴. Ainsi, la question « Que cherche-t-il ? » posée par Baudelaire « à la déambulation aventureuse du "peintre de la vie moderne" » est remplacée par Jacques Réda par la question « Que reste-t-il ? », et tout particulièrement : « Que reste-t-il à chercher, qui orienterait le voyage »⁷⁷⁵ ? Il semble qu'il ne reste rien, si ce n'est le soin que le poète prend à décrire les lieux où il se promène⁷⁷⁶.

On le voit ainsi qui « marche d'un bon pas sous le cri mat de l'oiseau »⁷⁷⁷, qui « fait quelques pas dans la lumière aveugle »⁷⁷⁸, qui affirme qu'« il fait bon marcher avec du tabac

⁷⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 196.

⁷⁷² Relevés par Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, op. cit., p. 108 note 18.

⁷⁷³ Marie Joqueviel-Bourjea, « Jacques Réda, la dépossession heureuse, habiter quand même », article en ligne disponible à l'adresse suivante (consulté le 3/04/2015) : <http://www.fabula.org/actualites/marie-joqueviel-bourjea-jacques-reda-la-depossession-heureuse-habiter-quand-meme-14116.php>

⁷⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 192.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 191 pour toutes les citations.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁷⁷ Jacques Réda, « L'aurore hésite », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 43.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, « Deux songes », p. 51.

dans la poche »⁷⁷⁹. Plus tard, on l'aperçoit faire route avec un autre poète du corpus, dans un « Avant-propoème » intitulé « Un kilomètre à pied avec Guy Goffette » qui s'ouvre sur une injonction qu'on devine essoufflée : « *Dis donc, ne marche pas si vite, mon vieux Guy* »⁷⁸⁰. Sa pratique de cet exercice est soulignée à plusieurs reprises, comme dans *La Course* par exemple : « Je marche. Plus je marche et meilleur est mon pas »⁷⁸¹. La répétition du verbe et l'utilisation du superlatif indiquent une habitude, renforcée par le rythme créé par le retour allitératif du *m* en attaque et la permanence vocalique du *a*. D'ailleurs la « pratique un peu vivement soutenue de la promenade » qu'avoue le poète le conduit à écrire des *Recommandations aux promeneurs*, ouvrage dans lequel sont évoquées les nombreuses difficultés auxquelles est susceptible de se trouver confronté un néophyte. Il y prodigue des conseils concernant le choix d'un moyen de transport adapté au but fixé et y partage des mésaventures qui lui sont arrivées et qui doivent servir de mise en garde aux aventuriers qui prennent la route. L'un des titres de section met en exergue le double mouvement d'aller et de retour : « Savoir partir (et puis rentrer) »⁷⁸². Ni l'un ni l'autre ne semblent évidents, et la parenthèse qui paraît sauver le retour de l'oubli le met en réalité sous le feu des projecteurs. Complètement évincé par d'autres poètes, il occupe une place de choix chez Jacques Réda.

Mis en lumière dans le titre *Retour au calme*, il est régulièrement évoqué par le poète qui se présente par exemple dans *Les Ruines de Paris* sous les traits d'un « promeneur amateur qui de toute façon rentre au chaud / pour rédiger son petit morceau de bravoure bien lisse »⁷⁸³. Ailleurs, il affirme : « Je rentre ». À la longue description du paysage qu'il traverse succède une brève mention de ce qu'il trouve à son retour « [i]l y a des œufs, du fromage, du vin, beaucoup de disques »⁷⁸⁴. La perspective alléchante du repas peut aussi se transformer en obligation peu réjouissante lorsqu'elle interrompt une contemplation, comme celle des platanes de la rue Saint-Charles : « Je m'y absorbe en sachant qu'il faut absolument que je rentre (quelque chose comme du veau sera trop cuit), et il est certain que je rentre »⁷⁸⁵. Le verbe de modalité, renforcé par l'adverbe, ne laisse aucun choix au poète. Mais l'avantage de la promenade, c'est qu'un nouveau départ est toujours possible. Bien plus, le retour en est la condition.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, *La tourne in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 184.

⁷⁸⁰ Jacques Réda, Préface à *Un Manteau de fortune* suivi de *l'Adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, Paris, Poésie/Gallimard, 2014, p. 7.

⁷⁸¹ Jacques Réda, « La course, II », *La Course, Nouvelles poésies itinérantes et familières (1993-1998)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 138.

⁷⁸² Jacques Réda, « Savoir partir (et puis rentrer) », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 31.

⁷⁸³ Jacques Réda, « Une petite porte bleue », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 74.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, « Le pied furtif de l'hérétique », p. 14.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, « Dans le doux épaissement du gris », p. 50-51.

L'une des caractéristiques de la promenade, c'est qu'elle se déploie dans un lieu familier et qu'elle ne dure jamais très longtemps. Elle peut ainsi sans problème se répéter, et plusieurs signes montrent qu'elle est quotidienne chez Jacques Réda. Ainsi, il dispose d'itinéraires privilégiés, comme celui qu'il décrit dans *Recommandations aux promeneurs* : « Mais, bien sûr, s'il s'agit simplement d'aller à la poste, j'y vais à pied. C'est un de mes buts favoris de promenade »⁷⁸⁶. De même, dans la section « Le pied furtif de l'hérétique », le poète rend compte d'une habitude, comme l'indique l'adverbe « volontiers » : « Vers six heures, l'hiver, volontiers je descends l'avenue à gauche, par les jardins, et je me cogne à des chaises, à des petits buissons, parce qu'un ciel incompréhensible comme l'amour qui s'approche aspire tous mes yeux »⁷⁸⁷. Mais ce qui est sans doute le plus caractéristique de la récurrence de la promenade est la mésaventure aux tonalités fantastiques que raconte le poète dans *Le Vingtième me fatigue*. Il y transcrit le fruit de ses déplacements au sein de cet arrondissement, et plus particulièrement la rencontre qu'il a faite avec le spectre qui y vit : « Or ma fréquentation assidue était devenue pour lui une habitude et, comme certains amis abusifs, il s'est mis à souffrir de jalousie. [...] Durant des mois encore j'ai simulé l'enthousiasme ou au moins la curiosité »⁷⁸⁸. Cette citation manifeste bien la force de l'habitude, et le retour à la maison, point de départ du poète résident du Vingtième arrondissement, apparaît lors de l'écriture qui suit le déplacement : « À la corvée à peu près supportable de la promenade, succédaient les travaux forcés de la description »⁷⁸⁹. Pascale Rougé remarque que « Souvent c'est le verbe « revenir », qui ferme la marche »⁷⁹⁰, et elle en donne quelques exemples : « Conjugué tantôt au futur (« un jour, pourtant, je reviendrai » *Aller aux mirabelles* p.129), tantôt au subjonctif (« Veuille le sort qu'un jour on y revienne » *Recommandations aux promeneurs*, p.201), au gérondif (« S'en revenant de la rivière » *Cendres chaudes*, p.11), à la première personne du singulier ou du pluriel (« Alors nous reviendrons » *La Course*, p.38) »⁷⁹¹. Il ramène au point de départ, permettant ainsi un nouveau mouvement. On pourrait faire le rapprochement avec un autre poète de la promenade, Philippe Jaccottet, qui relance lui aussi le même déplacement au sein d'un cadre familier. Ainsi, dans *La Promenade sous les arbres*, il fait référence à plusieurs reprises au même trajet, doublant le mouvement physique de celui de l'écriture : « n'étais-je pas entré cette nuit-là, sur les pas de la lune, à l'intérieur

⁷⁸⁶ Jacques Réda, « Où, comment, quand, pourquoi ? », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 37.

⁷⁸⁷ Jacques Réda, « Le pied furtif de l'hérétique », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 9.

⁷⁸⁸ Jacques Réda, *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement*, op. cit., p. 13.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹⁰ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda*, op. cit., p. 77.

⁷⁹¹ *Ibid.*

d'un poème ? J'allais poser le pied dans l'herbe, n'ayant plus peur, prêt à tous les changements, altérations et métamorphoses qui pourraient m'advenir », et plus loin « [d]'un de ces regards à l'autre, d'une de ces lueurs à la prochaine étaient des distances tendues comme des fils invisibles, distances qu'il fallait franchir, chemins sombres qu'il fallait prendre une bonne fois pour que toute l'image reflétée dans le miroir eût un sens ; lequel sens durerait peut-être même quand le miroir, à l'aube, serait brisé par l'irruption d'un nouveau jour »⁷⁹². La promenade de Jaccottet est relancée pour venir à bout de « l'étrange énigme »⁷⁹³ qui habite la nature et que le poète tente de percer à jour. Chez Jacques Réda, la promenade est aussi motivée par la quête de « quelque chose d'introuvable » qui nécessite continuellement une nouvelle en allée. Lui seul insiste cependant autant sur le fait de revenir.

La récurrence de la promenade, constituée d'un aller et d'un retour parfois tout aussi difficiles l'un que l'autre, permet à Jacques Réda d'organiser le mouvement de telle manière qu'il renaisse sans cesse. Cette constante possibilité d'un nouveau départ lui donne l'opportunité de toujours relancer la quête d'identité qu'il mène.

3. L'aller simple chez Jean-Michel Maulpoix

Une évolution considérable traverse l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix au sujet des déplacements, rendant plus malaisé le repérage d'un trajet de prédilection. Mais le changement de cadre et de moyens de transport ne saurait cependant masquer une constante : le déplacement tend à se présenter comme un aller simple.

Il est curieux de remarquer que contrairement à Jacques Réda qui prévoit et inclut le retour, Jean-Michel Maulpoix l'occulte de ses œuvres. Dans *Une Histoire de bleu*, *Domaine public*, *L'Instinct de ciel* et *Chutes de pluie fine*, seuls comptent le départ et son prolongement qu'on souhaite éternel. Le retour n'est qu'exceptionnellement mentionné, comme si le fait de le passer sous silence permettait au mouvement de ne jamais s'arrêter. Ainsi, le poète n'évoque quasiment jamais le moment où il rentre, et ses déplacements semblent se fondre les uns dans les autres, puisque les évocations du cadre spatio-temporel dans les journaux de voyage laissent dans l'ombre les phases de retour. Le poète se présente ainsi toujours en déplacement, et son mouvement ne s'interrompt jamais plus longtemps que quelques jours. En effet, les étapes de ses voyages sont brèves : « 4 novembre / Los Angeles [...] 12

⁷⁹² Philippe Jaccottet, « Sur les pas de la lune » et « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014, p. 106 et 109.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 108.

novembre / Santa Barbara [...] 17 novembre / San Francisco [...] 23 novembre / New Orleans »⁷⁹⁴, et le poète se grise de la mouvance perpétuelle qu'il recherche, créant artificiellement un mouvement sans fin, repris sitôt qu'interrompu. Le voyage est volontairement amputé de son terme. Dans *Pas sur la neige*, un changement se produit puisque le déplacement est désormais celui d'un marcheur et que les repères temporels et géographiques sont estompés dans un grand tourbillon de neige. Mais il n'en demeure pas moins que le déplacement est là encore privé d'un terme et que seul le mouvement importe. La marche est éternelle, jamais arrêtée, comme le montre la succession de pas qui se dessinent les uns à la suite des autres dans les premières pages, épousant un déplacement éternel : aux « pas lents, un peu lourds »⁷⁹⁵ succèdent les mentions des « pas sur la neige »⁷⁹⁶, des « pas sur le souvenir de la couleur perdue », des « pas sur le temps », des « pas sur la mémoire de l'amour », des « pas où il n'est plus de chemin tracé », des « pas qui vont », des « pas faits pour se perdre »⁷⁹⁷... La répétition de ce mot qui fait écho au titre esquisse un chemin qui n'a pas de fin, et donc pas de retour, et qui semble suivi par un être nostalgique, habité par des souvenirs, ou par le regret. Cela rappelle le déplacement de Verlaine, d'une part dans le lien consonantique dessiné par Arnaud Bernadet entre « mélancolie » et « marcher » dans le poème « Grottesques », qui se retrouve chez Jean-Michel Maulpoix, hanté par la mémoire de choses irrémédiablement révolues, d'autre part dans l'importance des images de mort qui font écho au mouvement du « je » lyrique dans « Promenade sentimentale » qui faisait rimer « seul » et « linceul »⁷⁹⁸. Ainsi, « [c]ette neige, c'est encore de la mort et de la mémoire consumées » ou « la neige recoud les langes et le linceul »⁷⁹⁹. Le mouvement dans *Pas sur la neige* est solitaire et mélancolique, infini et obstiné comme chez Verlaine.

Le meilleur moyen pour empêcher le retour est de ne pas assigner de destination au déplacement. C'est ce à quoi aboutit Jean-Michel Maulpoix dans *Pas sur la neige*. Dans de nombreux recueils se pose le problème du but et l'on ne peut qu'être frappé par la récurrence de l'expression « nulle part ». Dans *Un Dimanche après-midi dans la tête*, le poète constate que « [n]ous n'allons ainsi nulle part »⁸⁰⁰. Dans *Ne cherchez plus mon cœur*, c'est cette fois « Sa vie [qui] s'écoule toute vers nulle part »⁸⁰¹. Dans *Une Histoire de bleu*, observant les

⁷⁹⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, op. cit., p. 49-50.

⁷⁹⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 13.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹⁸ Arnaud Bernadet, *L'Exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 103.

⁷⁹⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », « Poétique du flocon », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 15 et 35.

⁸⁰⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Un dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 110.

⁸⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, *Ne cherchez plus mon cœur*, Paris, P.O.L., 1986, p. 80.

hommes, le poète s'exclame : « Vers nulle part, ils y courent, et avec quel élan, quelle joie »⁸⁰², constat que fait également le narrateur du *Journal d'un enfant sage* qui s'interroge sur la destination des personnes circulant en métro : « Où vont-ils ? Je ne sais pas. Peut-être vers nulle part. Mais ils y courent, et avec quel empressement, quelle bonne volonté »⁸⁰³. Le poète fait aussi retour sur lui-même dans *Domaine public* : « Je marche vers nulle part en costume gris pied-de-poule »⁸⁰⁴. Toutes ces citations prouvent une sorte de fascination pour l'absence de but, comme si le poète était en quête d'un lieu inexistant. C'est dans *Pas sur la neige* que cette absence de destination est la plus évidente, et le poète y insiste. Il n'y a pas de chemin, ou le chemin n'a pas de fin, aux deux sens du terme : « Allant, sans que l'on sache pourquoi, ni vers où. Devant lui, nul chemin visible »⁸⁰⁵, « [p]as où il n'est plus de chemin tracé »⁸⁰⁶, « sachant du fond de sa chaleur qu'il n'est aucune issue à ce chemin »⁸⁰⁷. Tout cela garantit un cheminement sans retour : « Toujours, un homme qui ne va nulle part marche sur la route »⁸⁰⁸. L'adverbe rend bien compte du caractère éternel du mouvement. Ce que recherche Jean-Michel Maulpoix, c'est un aller simple, sans retour, un trajet éternel sans destination. Seul le mouvement importe. Ni la direction, ni la destination ne comptent, et toutes deux disparaissent.

Pourtant, un renversement se produit avec le dernier livre. Après avoir passé des années à éviter le retour, voilà que Jean-Michel Maulpoix le met en exergue dans *Le Voyageur à son retour*. Ce qui a été soigneusement occulté est placé sur le devant de la scène. Pourquoi s'être donné tant de mal pour ne pas revenir et finalement écrire un livre entier sur le retour ? D'autant qu'à première vue, mis à part les pages liminaires, ce recueil ne paraît pas si différent que cela des autres. Ainsi, toute une section présente la facture désormais habituelle du journal de voyage, dans lequel le poète n'évoque pas son retour. Alors comment comprendre ce brusque revirement ? Il est bien la preuve que quelque chose d'essentiel et de complexe se joue dans la tension entre départ et retour. Faut-il lire ce dernier ouvrage comme « le testament du voyageur » qui, rentré d'un long périple, se prépare à un dernier et définitif départ ? On peut le penser, dans la mesure où le poète, insistant sur sa vieillesse, indique que

« Bientôt, il n'y aurait plus de mots.
Plus de mots de plaisir ou de peine.
Plus de mots pour mourir à ma place. De mots pour faire mine.

⁸⁰² Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 147.

⁸⁰³ Jean-Michel Maulpoix, *Journal d'un enfant sage*, Paris, Mercure de France, 2010, p. 30.

⁸⁰⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, op. cit., p. 48.

⁸⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 13.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

D'aimer comme de disparaître.
 C'est à présent dans le silence ou dans le bruit que je regarde
 glisser les jours, puisqu'il n'est plus de mots qui les sauveraient de l'oubli »⁸⁰⁹.

La répétition de « plus de mots » justifierait cette dernière coulée d'encre qu'il faut offrir avant de disparaître. Pour ce faire, il faut rentrer et faire don de la seule chose que le voyageur dépourvu de tout puisse transmettre, puisqu'il affirme : « Je n'aurai rapporté de ces voyages ni toison, ni pomme d'or, ni pierres précieuses cousues dans la doublure de mon manteau. Pas même de la cannelle, du café ou de la rhubarbe »⁸¹⁰. Il peut tout au plus faire don d'« un assortiment de photographies ou de cartes postales »⁸¹¹, et c'est bien ce que représente ce dernier livre, placé sous le signe du partage. Les diapositives sont montrées aux proches, le recueil rassemble les amis qui participent à son élaboration. La voix se mêle ainsi aux autres, disant son amour pour le monde et pour eux, préparant par là même sa disparition puisque « [a]imer et disparaître, vous ne voulez pas le savoir, sont une même chose »⁸¹². L'aller simple est perturbé par ce retour, qui semble malgré tout se présenter lui-même encore comme un aller simple, un grand et définitif départ. Alors même que le retour est mis en évidence dans le titre, on a encore l'impression qu'un aller se prépare, comme si c'est bien cela qui intéressait vraiment le poète, avide d'un mouvement jamais interrompu.

Les poètes dessinent donc chacun à leur manière un trajet récurrent qui structure le mouvement et combine aller et retour. Sans cesse, les différents personnages de leurs œuvres empruntent ces itinéraires privilégiés, faisant et refaisant l'expérience du mouvement. Mais relancer le déplacement n'efface pas les tensions, exacerbées au contraire par les fréquentes allées et venues. Tous ces voyages ne font que répéter la difficulté d'un déplacement réussi. Et bien souvent, c'est l'errance qui prend le dessus, comme si, même perdu et déçu, l'essentiel était de se déplacer.

⁸⁰⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, (manuscrit), p. 6. Ce passage a été supprimé dans la version définitive.

⁸¹⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Prologue », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁸¹² *Ibid.*, « Testament du poète », p. 104.

Chapitre 2 : La désorientation

Le premier chapitre nous a permis de présenter l'organisation du mouvement, partagé entre des allers et retours qui s'élaborent au sein d'itinéraires propres à chaque poète. Mais ces déplacements sont fréquemment mis à mal par de longues phases de désorientation qui opèrent de complets brouillages. C'est donc aux perturbations du mouvement que nous nous intéresserons maintenant. Les voyageurs évoqués dans les textes s'égarer, victimes d'un environnement qui les déroutent au sens propre. Ils errent sans savoir où ils sont, avancent à tâtons et leur évolution hésitante est le symptôme d'une identité fragilisée. Autant perdus dans le monde qu'en eux-mêmes, ils voient s'évanouir tout repère quant au lieu et au « je ». Cela entraîne une dangereuse perte de certitudes. Comment trouver le sens de la vie quand la désorientation est totale ? Raisons de vivre et directions disparaissent, plongeant les êtres dans un flou dont rien ne vient à bout. Ils tentent de mettre un terme à leurs déplacements zigzagants en sollicitant toute l'aide extérieure qu'ils peuvent mobiliser. Outils d'orientation variés et guides sont mis à profit pour vaincre l'errance et retrouver le cap d'un mouvement sur lequel les voyageurs peuvent avoir prise. Mais boussoles, cartes et roses des vents sont défectueuses, et les indications des passants pas toujours très fiables. Seul le parcours poétique est bien balisé ; rien ne vient à bout de la désorientation tenace dont souffre le déplacement physique. Il arrive alors que les voyageurs, pourtant avides de mobilité, en viennent à désirer interrompre le mouvement pour élire domicile dans une immobilité réparatrice. Il s'agit là de la plus grande des perturbations infligées au déplacement, menacé d'être éliminé par des nomades en proie à un profond et durable égarement.

A. La désorientation géographique

Les personnages évoqués dans les textes de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix ne savent pas toujours où ils vont, et évoluent à l'aveuglette, ignorant comment rejoindre leur but, si tant est que l'objectif ne soit pas tout bonnement de se perdre, comme ils l'affirment parfois. Ils n'hésitent pas à mentionner leurs errances, quand bien même on se moquerait de leur piètre sens de l'orientation, et leur insistance à faire état de leurs doutes quant à leur localisation éveille l'attention. Même lorsqu'ils savent où ils sont, ils semblent perdus, ce qui amène à penser qu'ils sont naturellement et profondément désorientés. Ils en viennent d'ailleurs à envisager les choses avec optimisme, relevant les aspects positifs de l'errance et allant parfois jusqu'à vouloir se perdre. Leur évolution au sein d'un espace déroutant, au premier sens du terme, peut expliquer leur désorientation. Le paysage changeant et volontiers personnifié est lui-même en mouvement, ce qui perturbe le parcours des voyageurs facilement victimes de problèmes d'aiguillage. Comment se fier à des rues qui n'en font qu'à leur tête, ou à des routes qui n'avancent plus ou tournent en rond ? Comment se repérer dans des villes privées de centre et transformées en décors de théâtre ? Comment s'orienter lorsque ciel et terre basculent et échangent leurs places ? Tout est prétexte à confusion, et l'on remarque que cet état d'égarement qui affecte les poètes n'est pas nouveau. Au contraire, d'aussi loin qu'ils se souviennent, ils ont toujours été perdus. Ils ne connaissent pas l'endroit d'où ils viennent, ne savent vraiment où ils vont, et affirment tous être en exil. Ignorant où diriger leurs pas pour retrouver l'origine perdue, ils sont condamnés à errer, avançant à tâtons dans un univers qu'ils ne reconnaissent pas. C'est là une deuxième explication de leur désorientation : jetés dans un monde qui n'est pas le leur, ils ne peuvent qu'être égarés.

1. L'expérience commune de l'errance

Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix mettent souvent en scène des personnages qui se perdent et dont l'errance est un état familier, peut-être même naturel. On pourrait presque croire qu'ils sont nés pour être perdus, ou perdus par essence. Ils en viennent

à considérer la désorientation comme un but ou un point positif, et bien leur en prend car dans le paysage déroutant qui est le leur, il est impossible de trouver sa route du premier coup.

1.1. La perte des repères, conséquence d'un mauvais sens de l'orientation

On connaît l'épisode célèbre du « Voyage magique » lancé un peu malgré lui par André Breton. Il disait avec véhémence en 1922 son ennui face aux difficultés liées au mouvement dadaïste, en une longue énumération de personnes, idées et choses à abandonner. Le but était de se libérer des contraintes et de larguer les amarres. Le texte repose sur l'anaphore qui lui a donné son titre – « Lâchez tout »⁸¹³ – et se termine sur cette injonction : « Partez sur les routes ». Breton était loin d'imaginer qu'il serait pris au mot, et peu de temps après, un petit groupe d'amis partait pour l'aventure qui consistait à avancer au hasard des chemins depuis une ville tirée au sort. Le but était clairement de provoquer un phénomène de désorientation totale qui devait alimenter l'écriture en confrontant les voyageurs à une perte de repères volontairement et artificiellement créée, dans l'espoir de raviver les sources de l'écriture automatique. Breton revient sur ces quelques jours marquants, en disant à quel point l'absence de but et de balises était angoissante. Il se sentait retranché de la réalité, en prise avec des inquiétudes que rien ne pouvait vaincre⁸¹⁴. Cette expérimentation exceptionnelle est le quotidien des poètes du corpus, et sans doute, plus largement, des écrivains contemporains qui manifestent assez volontiers leur désorientation, comme Richard Rognet, constatant avec amertume que « [r]ien n'indique / le chemin, rien »⁸¹⁵, dans un recueil de poèmes au titre symptomatique, *Dérive du voyageur*.

Les œuvres que nous étudions sont traversées par des figures errantes dotées d'un mauvais sens de l'orientation. Chez Jean-Michel Maulpoix une voix s'élève, et les suppositions qu'elle formule quant à l'identification d'une localisation prouvent l'indigence des repères géographiques : « Où est-il ? Nul ne sait. Là-bas et ici-même. Sur une île. C'est-à-dire nulle part. Ou sur la mer. À la dérive »⁸¹⁶. Les contradictions et l'alternative montrent l'impossibilité d'établir des coordonnées stables. Le lieu échappe, fait défaut, comme le verbe, pivot de la phrase, qui glisse dans le silence au fil des propositions presque

⁸¹³ André Breton, « Lâchez tout », *Littérature*, nouvelle série, n°2, 1^{er} avril 1922, repris dans *Les Pas perdus*.

⁸¹⁴ André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1953, p. 75.

⁸¹⁵ Richard Rognet, *Dérive du voyageur*, Paris, Gallimard, 2003, p. 69.

⁸¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Ne cherchez plus mon cœur*, op. cit., p. 22.

exclusivement nominales de cet extrait. Le manque de ce mot essentiel reproduit celui de l'espace, parfaitement interchangeable, voire inexistant, à en croire l'expression récurrente dans l'œuvre de Maulpoix et ici présente de « nulle part »⁸¹⁷. Le mouvement est alors tout naturellement touché par le flou dont sont nimbés les lieux, et il s'effectue sans surprise « sur des chemins depuis longtemps frayés aveuglement »⁸¹⁸. L'adverbe ne dit que trop bien la désorientation profonde qui affecte le voyageur. Il reconnaît d'ailleurs bien volontiers sa difficulté à conserver des repères fixes dans un ouvrage plus tardif, ce qui montre la permanence de cet état⁸¹⁹. Ainsi, il écrit au sujet d'un trajet en avion : « J'ai croisé dans le ciel des îles, traversé des déserts, des montagnes de suie, des banquises, de vieilles lunes et de très vastes mers. J'ai perdu le nord et l'échelle, la perspective, le sens de l'en haut et de l'en bas »⁸²⁰. La confusion totale du paysage qui mêle toutes sortes de lieux lointains et opposés dans une longue énumération conduit à un brouillage qui n'est pas sans rappeler « Promontoire » de Rimbaud, où des éléments disparates issus de Carthage, de Venise, d'Allemagne, de Brooklyn, « de l'Italie, de l'Amérique et de l'Asie »⁸²¹ sont assemblés et proposés à la vue des voyageurs, constituant un « étonnant patchwork géographique juxtaposant les lieux et les paysages les plus éloignés et les plus hétéroclites »⁸²². Alain Buisine considère ce poème comme un « atlas rimbaldien ». L'œil du cyclone happe tout ce qui se laisse brasser en un kaléidoscope étrange, et cette concaténation de l'espace saisi en un seul regard dans toute sa diversité crée un lieu imaginaire. Mais chez Jean-Michel Maulpoix, ce tourbillon aveugle le voyageur, bien conscient de ne plus rien maîtriser en matière de lecture de paysage, comme l'indique la dernière phrase. Cette dérélition de l'espace qui tend vers le « nulle part » en balayant toutes les notations géographiques en une phrase permet d'indiquer un glissement. Ce n'est pas tant d'utopie qu'il s'agit que d'atopie. En effet, si Jean-Michel Maulpoix rêve de rejoindre un lieu qu'il sait utopique⁸²³, et si son mouvement est donc voué à ne pas aboutir, l'espace littéraire qui se dégage ici, détaché « de tout référent géographique réel » et bien identifiable, est foncièrement « atopique », selon la lecture qu'en

⁸¹⁷ Voir par exemple Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 20, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 18, et « Journal privé » p. 139, *Domaine public*, *op. cit.*, p. 48.

⁸¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Ne cherchez plus mon cœur*, *op. cit.*, p. 58.

⁸¹⁹ D'ailleurs l'expression « nulle part » constitue un fil rouge dans l'œuvre. Présente dès les premiers recueils, elle manifeste la désorientation. Voir par exemple *Un dimanche après-midi dans la tête*, *op. cit.*, p. 72, mais aussi plus récemment *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 18, 37.

⁸²⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Made in Japan », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 26.

⁸²¹ Arthur Rimbaud, « Promontoire », *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 310.

⁸²² Alain Buisine, « Pour un Rimbaud à marche forcée » in *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 26.

⁸²³ Voir chapitre 3 de la troisième partie.

propose Pierre Bayard⁸²⁴. Les lieux étant illisibles pour le poète, il n'a aucun moyen de se repérer dans l'espace qui n'a plus vraiment d'existence reconnue, et son mouvement est alors nécessairement affecté par une totale désorientation.

Guy Goffette connaît la même perte de repères, tout particulièrement perceptible dans le récit biographique qu'il fait d'un moment d'errance alors qu'il était enfant. Après une dispute avec son père, il s'est sauvé et s'est réfugié dans la forêt toute proche où il s'est égaré :

« C'est ce jour-là que je m'étais perdu.

Après avoir piétiné un bon moment dans des sentiers que je croyais connaître, m'être griffé les jambes dans les ronces, avoir cherché à m'orienter avec la mousse sur les troncs, comme je l'avais appris à l'école, j'ai compris que j'avais tourné en rond sans voir que le soir tombait. J'étais bon pour une nuit à la belle étoile, ce qui me coûterait cher le lendemain. Inutile de courir comme un dératé dans tous les sens, de crier à la cantonade, de faire peur aux animaux. Plutôt s'asseoir et réfléchir. Et chanter quand même un petit peu pour avoir de la compagnie. »⁸²⁵

L'enfant « cherche à s'orienter » en appliquant les leçons apprises à l'école, mais en vain. Il est bel et bien perdu et contraint d'attendre le petit jour pour tenter de retrouver son chemin, alors qu'il est tout près de chez lui, et en réalité à l'orée du bois. L'extrait s'ouvre sur une courte phrase qui montre à quel point le narrateur a été marqué par cet événement et les détails qui suivent prouvent que le souvenir en est encore très vivace. Le mouvement de l'enfant égaré qui piétine et repasse mille fois par les mêmes sentiers se retrouve dans la répétition de la sonorité *on* qui épouse sa course (« bon », « ronces », « troncs », « compris », « rond », « tombait », « bon », « compagnie »), et son mouvement circulaire – « j'avais tourné en rond » – est encore accentué par la reprise du son « rond », annoncé dans les « ronces » et les « troncs ». L'enfant égaré tourne sans trouver la sortie ou la route qui y mènerait. Cet épisode marquant porte en germe une vie d'errance. Le poète se montre par la suite en train d'« errer sur les chemins de l'homme »⁸²⁶, et il s'interroge : « À quelle distance de la route marchons-nous »⁸²⁷. Tout porte à croire que même s'il a finalement été capable de retrouver son chemin lors de l'épisode de la forêt, son sens de l'orientation s'est définitivement émoussé ce jour-là, l'empêchant durablement de savoir où se diriger.

On ne peut manquer de faire le lien avec un titre de Jacques Réda – *Le Sens de la marche*⁸²⁸ – qui peut se lire comme une préoccupation récurrente. Où diriger ses pas ? Il fait

⁸²⁴ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Paris, Minuit, 2012, p. 129. Selon lui, l'espace littéraire est foncièrement « atopique », en ce sens qu'il est détaché « de tout référent géographique réel ».

⁸²⁵ Guy Goffette, *Géronimo a mal au dos*, op. cit., p. 51-52.

⁸²⁶ Guy Goffette, « Jules Supervielle », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 70.

⁸²⁷ Guy Goffette, « À quelle distance de la route... », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 43.

⁸²⁸ Jacques Réda, *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, 1990.

lui aussi le récit d'une de ses errances, mais elle est prise avec plus de légèreté. Il se souvient d'un séjour en Italie dans un texte intitulé « Rome secrète »⁸²⁹ et n'hésite pas à se présenter comme l'objet de la dérision de ses amis :

« On se moque – je dis : on se moque, en fait on se fiche de moi lorsque je raconte ma petite mésaventure romaine.

J'avais débarqué un matin, pour revoir des amis qui, eux, repartaient pour Paris le soir même, et qui m'emmenèrent déjeuner sur la place Navona. Un moment après leur départ, la nuit tombée, je voulus retourner sur cette place voisine de mon hôtel situé près du Panthéon. Or j'en fus tout à fait incapable. Une sorte d'étroit mais efficace dédale circulaire me rejetait sans arrêt dans les rues sombres et, au bout d'une heure d'efforts ou peut-être davantage, j'allai me coucher comme on le pense assez déconcerté.

Cette histoire, si c'en est une, n'a pas de signification particulière. Tantôt elle peut me faire apparaître comme un parfait idiot, tantôt comme le héros d'une quête symbolique dont la place Navona eût été le centre, ce fameux centre mystique où n'accèdent que de rares élus, non sans avoir subi d'abord des épreuves un peu vexatoires. »

Cette anecdote apparemment sans importance est placée sous le signe de la moquerie, et le narrateur insiste sur la dimension risible qu'elle renferme en répétant à deux reprises le verbe « moque » puis en usant de l'épanorthose dans un effet de gradation. Il ne craint pas de se présenter comme un piètre touriste, incapable de retrouver une place. Le tour oral de certaines expressions (« on se fiche de moi », « j'avais débarqué ») indique que le narrateur considère son lecteur comme un ami à qui il raconte un petit fait uniquement destiné à le divertir. Il accentue d'ailleurs le trait : il n'y a rien à tirer de ses propos. Il hésite à leur accorder le statut d'« histoire » et affirme que si c'en est une, elle « n'a pas de signification particulière ». Mais il précise néanmoins que deux lectures en sont possibles avec le balancement introduit par le double « tantôt », rendant cette anecdote d'autant plus intéressante qu'elle est ouvertement dénigrée puis présentée comme recelant un sens qu'on nous dérobe. Soit le narrateur est à considérer comme un « parfait idiot » et le texte n'a dès lors que peu d'intérêt, soit il y a effectivement quelque chose à creuser du côté de la quête symbolique du centre. Si l'on met ce texte en perspective, à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Jacques Réda, les promeneurs affirment chercher le centre et ne pas le trouver, les villes le déroband à dessein⁸³⁰. L'errance est dès lors à comprendre comme le révélateur d'une situation existentielle particulière : l'être est constamment mis à l'écart du point névralgique, refoulé à l'approche d'un lieu spécial. Le centre recouvre on ne sait quel attrait, dérobe on ne sait quel secret. Le voyageur erre à la recherche de ce qui lui échappe, ne sachant où le trouver. Il se déplace alors dans un dédale, complètement perdu.

⁸²⁹ Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 85.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 140 : « Et comme il n'y a plus de centre, il peut se trouver partout : "Si l'univers n'a aucun centre disais-je, n'importe quel endroit peut tenir provisoirement ce rôle de milieu absolu" ».

Mais même lorsqu'il sait précisément où il se trouve, il dit être égaré. C'est dans les ouvrages de Jacques Réda que l'errance est le plus facilement avouée, ou du moins qu'elle est la plus visible. Cette mise en lumière de l'égarément est sans doute due au fort ancrage géographique de ses textes⁸³¹. La question de la localisation se retrouve régulièrement sous sa plume, comme par exemple dans *Accidents de la circulation*, œuvre rythmée par les occurrences du « où », pronom relatif ou adverbe interrogatif qui signale un questionnement permanent quant au lieu où l'on se trouve. La section et le contenu du chapitre situent clairement le personnage, mais un doute se manifeste malgré tout. Le titre pose le cadre : « Bords du treizième », mais dès les premières lignes une difficulté surgit : « où suis-je ? [...] Où je suis, pourtant, je peux le dire : à l'angle du boulevard Saint-Marcel »⁸³². Un paradoxe affleure : le promeneur sait et ne sait pas où il se trouve, alors qu'il est capable d'indiquer géographiquement sa localisation. Tout se passe comme s'il était désorienté alors même qu'il sait où il est, et que quelle que soit sa position géographique et sa connaissance des lieux, il se sent perdu. C'est ce que laisse entendre la suite, qui ramène la lancinante question : « où suis-je ? »⁸³³. Le poète semble bien voué à l'errance par nature.

Chez les trois auteurs, les personnages souffrent donc d'un sens de l'orientation peu fiable et s'égarèrent souvent. Mais une attention plus soutenue accordée aux phases de désorientation montre curieusement que celle-ci n'est pas systématiquement néfaste ou douloureuse, alors même qu'elle perturbe le mouvement.

1.2. Les délices de l'errance chez Jacques Réda et Jean-Michel Maulpoix

Les figures nomades qui parcourent les textes sont souvent égarées mais ne se plaignent pas toujours pour autant de leur sort, et l'on dirait même qu'elles apprécient, voire provoquent la désorientation. C'est du moins le cas chez Jean-Michel Maulpoix et Jacques Réda. Les

⁸³¹ Il suffit d'observer à quel point les rues de Paris sont décrites et identifiées, comme par exemple dans Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 91 : « Ce qui me plaît dans la rue des Pyrénées c'est d'abord qu'elle monte et qu'elle tourne, de tronçons en tronçons qui paraissent rectilignes d'après les plans, mais qui finissent par dessiner un immense arc de cercle, de la porte de Vincennes à Belleville par Ménilmontant. Au palier de la place Gambetta on présume qu'elle s'arrête [...] ».

⁸³² Jacques Réda, « Bords du treizième », *Accidents de la circulation*, *op. cit.*, p. 68.

⁸³³ *Ibid.*, p. 70.

œuvres de Guy Goffette évoquent peu l'errance, ou de façon implicite, comme si elle était trop pénible pour être relatée avec force détails⁸³⁴.

Si la peur d'être perdu est à l'origine de l'écriture⁸³⁵, plusieurs expériences d'égarement ont montré à Jacques Réda l'avantage qu'il pouvait retirer de cette perte de repères. Dans *Accidents de la circulation*, il évoque les bienfaits de la désorientation. Il commence par montrer que le trajet n'importe finalement pas tant pour son but que pour ses errances : « On finit ainsi par se perdre, et c'est précisément la leçon du chemin, ce point d'incertitude où un promeneur vraiment aventureux saurait déceler la révélation attendue. Mais en général on s'efforce de revenir sur ses pas »⁸³⁶. Une équivalence est posée entre la perte des repères géographiques et la perte des certitudes, et ce soudain manque profite au promeneur, pour peu qu'il soit suffisamment « aventureux ». L'existence d'une « révélation » imminente semble indiquer que seul le dénuement permet de la saisir. Tout se passe comme si un sens nouveau était accessible au voyageur qui ne sait plus où aller, comme si la perte des repères géographiques entraînait une découverte inédite et extrêmement rare. Une explication est donnée une dizaine de pages plus loin, alors que le narrateur mentionne une expérience singulière qui s'est produite à répétition quand il était égaré : « À plusieurs reprises je crus me perdre. Mais peu à peu, et non sans émotion (encore que l'aspect de ces quartiers n'ait rien de poignant ou de pittoresque), j'eus le sentiment de me retrouver »⁸³⁷. Le jeu de mots entre se perdre et se retrouver précise la révélation dont il était question plus haut : l'errance amène le promeneur à renouer avec lui-même, à se percevoir différemment. La connaissance géographique en viendrait presque à ensevelir l'identité sous des couches de repères qui obstruent l'accès à la véritable personnalité. Un égarement total permet alors de se ressaisir pleinement, et de se redécouvrir une fois les strates de repères enlevées. C'est la raison pour laquelle le poète utilise l'expression modalisée « je crus me perdre » : si l'égarement spatial est bien réel, les retrouvailles avec l'identité interdisent l'emploi catégorique du verbe « perdre ». D'autant plus que le poète gagne au change, comme le prouve l'émotion qu'il ressent alors. C'est sans doute la raison pour laquelle Jacques Réda mentionne l'existence d'un curieux labyrinthe : « [l]a plaine Breteuil est une vraie plaine, l'aire d'un labyrinthe non

⁸³⁴ L'errance est souvent implicite. Ainsi, il est souvent question des routes qui égarent le voyageur ou des ponts coupés sans qu'il soit clairement dit que le promeneur est perdu, voir 2.2 « Routes de perdition et rues personnifiées : un espace changeant chez Guy Goffette et Jacques Réda ».

⁸³⁵ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 105 : « J'avais bien déjà fabriqué la couverture, plié les cahiers de mon premier livre, et j'en connaissais même le titre et le sujet : *La Peur* – une peur que j'avais éprouvée à la fin d'une promenade, quand, par malice, Marie m'avait fait croire que nous étions perdus ». L'écriture donne un sens, oriente.

⁸³⁶ Jacques Réda, « Rue Laferrière », *Accidents de la circulation*, *op. cit.*, p. 46-47.

⁸³⁷ *Ibid.*, « Rue Titon », p. 58.

conçu pour vous égarer, mais pour qu'on y perde un peu le sens vulgaire de l'orientation au profit de la souveraineté bienveillante de l'espace »⁸³⁸. Le but du dédale n'est pas habituel : il ne doit pas perdre l'homme mais lui faire perdre une vision atrophiée de l'orientation. Il s'agit de considérer différemment l'espace, et de lui accorder un pouvoir d'apaisement. Il est capable d'apporter autre chose à l'homme qu'un simple chemin vers un but. Il peut devenir le lieu d'un cheminement vers soi-même. La désorientation devient alors un plaisir et une richesse.

Jean-Michel Maulpoix partage les délices de l'égarement avec Jacques Réda et écrit : « Il prenait alors plaisir à se perdre »⁸³⁹, ou encore « mon seul plaisir fut de me perdre »⁸⁴⁰. La désorientation étant une joie, elle devient un but : « Le Petit Poucet de nulle part. Désireux de se perdre »⁸⁴¹. Il n'est plus nécessaire de marquer le chemin pour être sûr de le retrouver. Au contraire, il est souhaitable de s'égarer, et le poète prend la route avec la ferme intention de se perdre, comme dans *La Matinée à l'anglaise* :

« Je me promène pour me perdre, corps et âme, dans l'impossible paysage. [...] J'ai beau chausser des bottes et enfiler une chemise de grosse laine, les chemins de campagne ne me racontent plus rien. [...] Il faudrait tomber malade, rester couché et ne pas reprendre avant longtemps ce chemin désuet. On réapparaîtrait ensuite sur la terre comme un nouveau-né. bercé par le vent, adoré par le monde... [...] On se promènerait à peine et l'on aurait alors vraiment envie de marcher. On regarderait s'enfuir le chemin, on accrocherait ses yeux aux branches, on aurait de la vie en soi. [...] La promenade est une phrase, le pas de nos voix sur les feuilles tombées. [...] Vivre, c'est devenu se perdre parmi toutes les choses que l'on aime »⁸⁴².

Se perdre est comme chez Jacques Réda la promesse d'une révélation, d'un gain. Ici, c'est un surcroît de vie que promet l'errance. Mais un problème surgit : la déambulation trop fréquente nuit au phénomène et le chemin d'habitude ne mène à rien. Il faut aborder la route avec un regard neuf, complètement vierge comme l'indique la comparaison avec le nouveau-né. Se perdre dans un chemin inconnu est alors la solution. L'errance que souhaite le poète est totale et engage tant le corps que l'âme, comme si aucun repère ne devait subsister. Une forme de libération et de grande disponibilité s'observent alors. Le poète est en mesure de recueillir les histoires du paysage, et c'est l'auteur qui est témoin des aventures des chemins, et non l'inverse. Mais la tenue de marche ne suffit pas à provoquer les confidences. La vie engendre la vie et il faut un être plein de vitalité pour qu'elle jaillisse encore plus abondante. Se perdre n'est donc pas automatique et nécessite un travail, une mise en condition. Il faut plus que le

⁸³⁸ *Ibid.*, « Dans le dix-septième », p. 86.

⁸³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, manuscrit, p. 7. Passage supprimé dans la version définitive.

⁸⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, *L'Instinct de ciel*, in *Une Histoire de bleu* suivi de *L'Instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁴² Jean-Michel Maulpoix, *La Matinée à l'anglaise*, Paris, Seghers, 1982, p. 46.

simple souhait d'errance pour parvenir à s'égarer, et cet état est présenté comme une grâce particulière. De fait, c'est un don merveilleux qui échoit au poète perdu, en témoigne la dernière phrase de la citation qui redéfinit le verbe « vivre » en l'assimilant à une perte bienheureuse dans tout ce que l'on aime. La « dépossession fondamentale » qui se joue dans l'écriture de Maulpoix et qui est particulièrement visible dans les épisodes d'errance peut alors se lire, selon l'interprétation de Michel Collot, « comme la chance d'un paradoxal accomplissement »⁸⁴³. L'errance rafraîchit le regard de l'être égaré qui considère alors avec une joie nouvelle tout ce qui l'entoure. Jean-Michel Maulpoix en arrive ainsi à s'exclamer : « nous ne vivons jamais que de nous perdre en route »⁸⁴⁴, montrant à quel point la désorientation est précieuse et combien elle est nécessaire à la vie.

À l'inverse de Guy Goffette qui souffre de l'errance, Jacques Réda et Jean-Michel Maulpoix apprécient parfois de ne plus avoir de repères géographiques et provoquent ces expériences d'égarement, conscients des avantages de la situation. Révélation identitaire pour l'un et surcroît de vie pour l'autre, l'errance renouvelle le regard de ces deux poètes. Un mouvement désorienté n'est donc pas nécessairement regrettable, et si le déplacement est perturbé, il ne s'ensuit pas que cette perturbation soit toujours négative. Les poètes ont tout intérêt à envisager positivement l'errance et à lui trouver des avantages dans la mesure où ils évoluent dans un espace qui les égare continuellement. Ils ont beaucoup de peine à maintenir le cap, victimes d'un paysage extrêmement déroutant. En effet, le cadre dans lequel s'effectue le mouvement est un premier moyen d'expliquer la désorientation géographique.

2. Un paysage déroutant

Les trois poètes du corpus se fixent des buts et cherchent à rejoindre des destinations. Mais leurs pas sont sans cesse déviés par un espace déroutant au premier sens du terme. Ils quittent la route, se fourvoient, se perdent, parce que le paysage affecte leur cheminement et le place sous le signe de l'imprévisible, les mettant sur la route de ce que René Daumal appelle « le contre-ciel »⁸⁴⁵.

⁸⁴³ Michel Collot, « Lyrisme et réalité », in *Littérature*, « De la poésie aujourd'hui », n° 110, 1998, p. 43.

⁸⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Un Dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 111.

⁸⁴⁵ René Daumal, *Le Contre-ciel* suivi de *Les dernières paroles du poète*, Paris, Gallimard, 1990.

2.1. *Le renversement du ciel et de la terre chez Jean-Michel Maulpoix et Guy Goffette*

Michel Collot rappelle que « [l]a ligne d'horizon articule l'organisation du paysage autour de quelques grandes oppositions binaires, comparables aux couples antithétiques qui structurent l'espace sémantique de la langue. La plus évidente de ces articulations fondatrices est celle qui unit, tout en les différenciant, le ciel et la terre. Ce n'est qu'en se confrontant l'une à l'autre, de part et d'autre d'un horizon, que ces deux étendues amorphes prennent forme et sens »⁸⁴⁶. C'est précisément cette distinction bien nette qui disparaît dans les textes de Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix⁸⁴⁷. Subitement, les pôles structurants échangent leurs places, perturbant considérablement le cheminement du poète qui est dès lors privé de repères, ne pouvant plus distinguer haut et bas⁸⁴⁸.

Jean-Michel Maulpoix rend souvent compte d'une fragilisation de la limite séparant ce qui est terrestre et ce qui est céleste. Le ciel tombe – il mentionne par exemple « une chute de ciel »⁸⁴⁹ – et les éléments terrestres s'élèvent, confondus avec des éléments célestes : « Brin d'herbe, ou brin de muguet : de la neige verte et très pointue, répartie vers le bleu en sens inverse »⁸⁵⁰. Les petites pousses apparaissent comme de la neige qui remonte au ciel, et une communication à sens inverse s'établit. De fait, les astres migrent sur terre : « Il se pourrait que sous la neige brille un invisible soleil »⁸⁵¹ et « si ce sont des sortes d'étoiles, elles ne sont pas faites pour briller dans le ciel mais sur la terre »⁸⁵². La neige est un moyen de brouillage particulièrement efficace. Dans *Pas sur la neige*, voici ce que cet élément inspire au poète : « Neige : quand l'altitude se rapproche, quand le ciel vient à nous. Puisqu'en vérité la neige ne tombe pas mais nous aspire à elle »⁸⁵³. La perte de distance est provoquée par l'effet d'aspiration mentionnée : la terre subit une forme d'attraction qui la fait s'élever, l'existence

⁸⁴⁶ « L'horizon du paysage », dans Charles Avocat *et al.*, *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, CIE-REC, 1984, p. 127.

⁸⁴⁷ Bernadette Engel-Roux relève cependant un passage dans lequel s'observe quelque chose de similaire chez Jacques Réda. Mais ce phénomène reste exceptionnel : « Le ciel qui, dans l'espace commun, est le repère absolu : le ce-qui-est-dessus, se renverse. Il devient le ciel et son reflet, ce qui est dessus et ce qui croule : « [...] plus personne, rien que du ciel comme moi partout présent et partout égaré ; du ciel guettant le ciel sous des buissons, dans la profondeur des fenêtres ; du ciel dévalant au bas d'une côte [...] avant de crouler », *Rivage des gêtes, une lecture de Jacques Réda*, Babel, 1999, p. 28.

⁸⁴⁸ On retrouve la même chose chez André du Bouchet : « ... être / au sol / comme au plus haut // ce sol / bleu // où / la montagne aura creusé », André Du Bouchet, *Ici en deux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 45. Le haut et le bas, comme le proche et le lointain, ne cessent d'échanger leurs positions respectives chez André du Bouchet, comme l'indique Michel Collot dans la préface.

⁸⁴⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Poétique du brin d'herbe », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁵¹ *Ibid.*, « La femme de neige », p. 85.

⁸⁵² Jean-Michel Maulpoix, « Effets de neige », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁵³ *Ibid.*, « Lumières naturelles », p. 96.

de la chute est niée et le sol finit par se confondre avec le ciel : « celui qui marche sur la neige marche sur du ciel tombé »⁸⁵⁴. On retrouve quelque chose de similaire chez du Bouchet qui « attend que [s]on pas s'ennuige »⁸⁵⁵ et qui n'hésite pas, lui non plus, à inverser les pôles. Le renversement est ici total puisque le ciel devient le support des pas. De même, la neige, tombée du ciel sur la terre et marquée des empreintes des passants, apparaît ici sous un jour complètement différent. Il est question

« de cette improbable neige qui monte plutôt qu'elle ne tombe et qui [...] vole à l'horizontale eu lieu de simplement tomber. C'est une neige désobéissante, qui ne prend jamais la forme des toits. De la neige du dessus [...] Neige d'en haut destinée au ciel d'en bas. »

Une fois encore, un brouillage entre ciel et terre est opéré, et le ciel est dédoublé, situé à la fois en haut et en bas. Ces deux bornes sont interchangeable et empêchent de se situer clairement, entraînant l'errance du poète qui s'égare entre ces deux ciels, l'un terrestre et l'autre céleste.

Chez Guy Goffette aussi on observe un brusque renversement des deux pôles, mais il est beaucoup moins fréquent. Le poète remarque par exemple que « la terre a basculé / pour voler au soleil / l'eau courbe »⁸⁵⁶, et il constate aussi une visite du ciel sur la terre : « Certains dimanches d'été, le ciel descend sur terre et tire au cordeau des routes pour les familles sans auto »⁸⁵⁷. Dans *Solo d'ombres*, « [l]e ciel tombe à sa place dans la terre »⁸⁵⁸. Aspirant à « toucher le ciel jusqu'au fond »⁸⁵⁹, le « je » lyrique rêve d'un basculement définitif qui placerait le ciel à sa portée. Mais il n'y parvient « pas plus que le merle en tombant ne renverse / l'axe de la terre »⁸⁶⁰, et il n'a plus qu'à prier « pour que la terre se renverse dans un sursaut de honte »⁸⁶¹. Un flottement se repère donc puisque le paysage est tantôt bien séparé en deux, ciel et terre occupant respectivement le haut et le bas du paysage, tantôt brouillé par les déplacements de l'un ou de l'autre⁸⁶².

⁸⁵⁴ *Ibid.*, « Prélude », p. 15.

⁸⁵⁵ André du Bouchet cité par Michel Collot, préface d'*Ici en deux*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁵⁶ Guy Goffette, « Printemps bleu », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, « Famine », p. 31.

⁸⁵⁸ Guy Goffette, « La digue », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁵⁹ Guy Goffette, « Un arbre dans le matin », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶⁰ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁶¹ Guy Goffette, « Réponses du berger », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁶² Exactement comme chez Nietzsche qui, comme l'indique Bachelard, montre que « la profondeur est en haut », voir Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 125, (par exemple dans la phrase suivante tirée des *Poèmes et fragments poétiques posthumes* : « Tu es la profondeur de tous les sommets », « *Bist aller Höhen Versunkenheit* », Friedrich Nietzsche, « À Hafiz », automne 1884, *Dithyrambes de Dionysos, poèmes et fragments posthumes (1882-1888)*, textes et variantes établis par G. Colli et

2.2. Routes de perdition et rues personnifiées : un espace changeant chez Guy Goffette et Jacques Réda

Si l'espace global est perturbé, la géographie terrestre est elle aussi en butte à des phénomènes déroutants. Routes et rues sont responsables de l'errance des poètes. Chez Guy Goffette, une difficulté surgit : quelle route emprunter pour arriver au but ? Il n'a souvent d'autre choix que de s'en remettre au hasard, et semble toujours s'aventurer sur le mauvais chemin, exactement comme Yves Bonnefoy à la recherche de « l'arrière-pays » : « 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 »⁸⁶³. Le même constat est fait par Guy Goffette, en témoignent ces vers :

« C'est la route qu'on n'a pas prise
qui essaime le plus – l'autre a fini

dans un sac au fond de quelle chambre obscure
avec la carte des illusions, un morceau

de montagne ou d'enfance et beaucoup
de poussière, autant dire perdue à jamais »⁸⁶⁴.

La route empruntée par le poète est une impasse, comme le souligne l'image du cul-de-sac, et égare l'homme dans des recoins poussiéreux. L'autre chemin « essaime », se diversifie en plusieurs embranchements dont on devine que l'un d'entre eux au moins aurait conduit à bon port. Il n'en est rien puisque le poète se perd. Animé du désir de trouver la route qui le mènerait à destination, il ne peut que constater qu'il lui est impossible d'y mettre les pieds, et que les autres hommes sont comme lui « prisonniers d'une route invisible »⁸⁶⁵ qui les égare. Aucune d'entre elles ne va malheureusement « toute seule / sans vertige ni doutes »⁸⁶⁶. Au contraire, elles sont fatiguées et s'arrêtent parfois pour reprendre leur souffle, quand elles ne sont pas définitivement mauvaises, comme celle « à toute allure là-bas qui tire la montagne

M. Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, p. 119. Cet ouvrage donne la traduction suivante : « Vertige de tous les sommets ».

⁸⁶³ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2005, p. 9 et p.18 « pourtant le vrai chemin est celui, là-bas, qui s'éloigne ».

⁸⁶⁴ Guy Goffette, « Lettre à mon voisin », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁶⁵ Guy Goffette, « Printemps », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁶⁶ Guy Goffette, « (Adieu châteaux) », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 28.

vers la mer et mon front vers la défaite du soleil »⁸⁶⁷. L'unique et introuvable bonne route est mise en concurrence avec une multitude d'autres chemins dévoyés, énumérés dans un poème de *L'Éloge pour une cuisine de province* qui dit toute l'admiration du poète pour les oiseaux, habitants du ciel, qui évoluent

« [...]

loin

de ces routes toutes tracées pour le commerce des choses
et la bonne marche des entreprises de démolition
de ces routes dressées contre l'aventure et le rêve
[...]

loin

de ces routes à coups de serpe dans la mémoire du désert
et dans la langue des collines
[...]

loin

de ces routes qui mènent l'homme à contre-ciel
toujours plus loin de la lumière »⁸⁶⁸

L'épiphore ponctue le texte en mettant en évidence, avec l'adjectif démonstratif à connotation péjorative ici, l'existence de routes de perdition destinées à des tractations mercantiles et à une mise à mal du rêve. Elles sont néfastes parce qu'elles sont purement utilitaires et envisagées comme des moyens de tirer un profit matériel : commerciales, capables de mener au cœur d'espace désertiques pour en exploiter les richesses, elles permettent l'accès à des lieux auparavant impossibles à visiter si ce n'est en rêve. La disposition typographique qui décroche l'adverbe « loin » et le place en marge traduit le désir d'éloignement du poète, qui souhaiterait comme les oiseaux prendre ses distances avec ces mauvaises routes. La pire est celle qui mène à « contre-ciel » et fourvoie définitivement l'homme. Une fois happé par ces routes, il s'engage irrémédiablement à contre-sens de son désir profond et s'éloigne de sa destination : « à présent qu'une route à quatre bandes / la traverse tu es entré toi aussi sans savoir / dans la file qui fait reculer l'horizon »⁸⁶⁹. Le poète s'égare parce qu'il n'emprunte pas la bonne route, impossible à trouver parmi la multitude de mauvais chemins qui l'attirent et le retiennent prisonnier. Dérouté, il ne peut que se perdre.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, « Réponses du berger », p. 124.

⁸⁶⁸ Guy Goffette, « Prologue », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, « Crépuscule, 2 », p. 35.

Chez Jacques Réda les routes aussi peuvent égarer le promeneur, et dans *Accidents de la circulation* il rédige une mise en garde contre les rues dont il dévoile les travers. En effet, si les avenues « aiment le faste, la gloire, la générosité du mouvement », « les rues sont égocentriques, attentives, quelquefois jusqu'à l'hypocondrie, à leurs malaises, à leurs défauts, ou au contraire presque trop satisfaites de curiosités accessoires qu'elles mettent un peu ridiculement en valeur », et elles sont présentées par le poète comme « des individus d'une nature complexe et contradictoire qu'il faut accepter comme ils sont »⁸⁷⁰. La personnification des rues est l'un des procédés le plus souvent utilisé par Jacques Réda pour montrer à quel point l'espace est facilement transformé en piège. Voilà ce qu'il dit à leur propos :

« les rues, si on leur tourne la tête, on ne sait pas de quoi elles seront ensuite capables pour leur malheur. Elles ressembleront à celles de la banlieue pavillonnaire qui ont complètement perdu le nord, auxquelles il faudrait sans arrêt rappeler le parcours qu'elles ont à suivre ou simplement leur nom qui se répète dans les communes avoisinantes. Si je prenais au mot la rue du Retrait dans les intentions qu'elle manifeste, ce serait abuser de l'innocence, parce qu'elle propose quelque chose qu'elle ne comprend pas bien. Elle m'emmènerait par exemple rue Boyer ou rue des Cascades, puis se laisserait emporter elle-même peut-être plus loin, dans une région où après un moment d'incertitude je finirais par retrouver ma route. Mais elle ? Rien de plus fâcheux pour une rue que d'être jetée dans l'inconnu, arrachée à ses habitudes. J'en connais plusieurs à Paris qui ont subi ce sort et que leur aventure a aigries, disposées à la méchanceté. Ou alors elles se font collantes, sollicitent bassement votre intérêt et votre pitié, surtout pour éveiller en vous un sentiment de culpabilité vague mais forte, si bien qu'on leur promet sans aucune sincérité de revenir. On oublie bientôt cette promesse, elles jamais, et dorénavant vous hanteront avec persévérance, le jour, la nuit. Ayant perdu leur territoire, elles en cherchent un autre dans l'espace de vos rêves les plus singuliers. C'est le moindre mal en l'occurrence. Il suffit en effet d'observer autour de soi, quand on circule, tous ces gens qui reviennent sur leurs pas, hésitent, repartent dans une autre direction d'où, au bout de deux minutes, on les voit resurgir anxieux, effarés, différant le plus longtemps possible l'instant où trop d'angoisse les oblige à se jeter sur vous et, souvent avec un excès gênant de politesse, à vous demander comment trouver la rue qu'ils arpentent depuis un quart d'heure ou telle autre qui se situe à des kilomètres de là. Puis ceux qui demeurent plantés indéfiniment au bord d'un carrefour sans mystère et, c'est visible, n'ont plus ni la force ni même l'envie de le traverser parce que c'est inutile, parce qu'ils ont cessé de percevoir la ville présente devant leurs yeux. Ils sont devenus une étendue vide pour des rues orphelines qui tournent en rond sans parvenir à se rejoindre, mais non sans brouiller complètement le reste du plan où elles ont eu jadis une raison d'être, une famille, un but. Il faut par conséquent prendre garde. »⁸⁷¹

Le poète met au jour un phénomène très perturbant : les rues ne savent pas toujours où elles sont censées guider les promeneurs. À plusieurs reprises dans cet extrait, il souligne leur incertitude et leur désorientation. Ainsi, elles « ont complètement perdu le nord », et il faut leur « rappeler le parcours qu'elles ont à suivre ou simplement leur nom ». Pire, non contentes d'égarer les passants, elles se perdent elles-mêmes, dépossédées de « leur territoire », et brouillent les plans dans lesquelles elles s'insèrent. La rue du Retrait, « innocente » et

⁸⁷⁰ Pour les deux citations, « Rue Laferrière », Jacques Réda, *Accidents de la circulation*, op. cit., p. 43.

⁸⁷¹ *Ibid.*, « Roman de l'escabeau », p. 20-21.

candide, est dotée d'une extrême naïveté et le poète n'ose profiter d'elle. La personnification fait de cette rue une jeune fille et une proie facile pour qui envisagerait de lui « tourner la tête ». Si le poète qui la suivrait risquerait de s'égarer, il pourrait retrouver sa route, mais la rue en serait incapable. Le paysage devient complètement fluctuant, et les passants y errent, ignorant à quel endroit ils se situent, arpentant des rues désormais « orphelines ». Les promeneurs mal intentionnés sont en mesure de déranger l'ordre du plan de la ville, et le poète, s'il se refuse à agir de la sorte, n'hésite pas à décrire l'effet malencontreux qui s'ensuivrait en évoquant les badauds perdus, incapables de se repérer car victimes de l'insidieux malaise des rues. La lecture que propose Baldine Saint-Girons du paysage comme « une *entité vivante* qui se développe en nous et hors de nous, *que nous percevons et qui nous émeut* » est tout à fait efficace pour les textes de Jacques Réda. Ils sont animés par « un sentiment extraordinaire de *présence à soutenir* »⁸⁷². Rien de plus facile que de s'égarer dans une ville où les rues se déplacent et se perdent elles-mêmes, ignorant leur localisation, leur but et leur nom. Le paysage, vivant, est en continuelle réorganisation et déroute le poète.

2.3. Le paysage comme lieu d'illusion chez Jacques Réda

En plus d'être en constant mouvement et de perturber ainsi la trajectoire du poète, le paysage est un lieu d'illusion. Il peut parfaitement prendre les allures d'un décor, et c'est d'ailleurs l'objet d'un article de Jean-Bernard Vray intitulé « La ville comme un théâtre »⁸⁷³. Il y remarque qu'« [a]vant qu'*Aller aux mirabelles* ne généralise la métaphore de la ville comme un théâtre, plusieurs textes de Jacques Réda l'accueillent et, à plusieurs reprises, l'appliquent déjà à la ville natale »⁸⁷⁴, soulignant la fortune d'une image qui perdure. Jacques Réda rend souvent compte de la dimension théâtrale des villes qu'il traverse. Dans *Accidents de la circulation*, après s'être longtemps égaré sans comprendre pourquoi il était incapable de trouver son chemin, il envisage soudain une explication impliquant le paysage lorsqu'il se retrouve par hasard face à une maquette de gare parcourue par des automates : « Voilà qui expliquerait pourquoi, depuis une demi-heure, je n'ai pas cessé de tourner en rond, de reprendre le même chemin qui me ramène devant les guichets où de nouveau j'hésite, avant

⁸⁷² Baldine Saint-Girons, « Lieu et paysage, un engendrement réciproque » in *Paysage état des lieux*, sous la direction de Françoise Chenet, Michel Collot et Baldine Saint-Girons, Bruxelles, Ousia, 2001, p. 513.

⁸⁷³ Jean-Bernard Vray, « La Ville comme un théâtre », in Hervé Micolet, *Lire Réda, op. cit.*, p. 53.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

de revenir me planter en haut des escaliers »⁸⁷⁵. Tout se passe comme s'il était malgré lui l'acteur d'une pièce qui le pousserait à errer dans un décor de papier mâché. Dans *Aller aux mirabelles*, ce phénomène d'errance au sein d'une ville pourtant connue est récurrent. Alors que le narrateur se promène dans la ville de son enfance qu'il connaît bien, il ne peut s'empêcher de remarquer qu'il lui est facile de s'y égarer et n'a de cesse d'en trouver le plan. En effet, il se met en quête d'une carte qui recenserait entièrement l'espace qu'il sent partout se dérober. Sans cesse il a la sensation que la ville lui échappe et qu'il n'en maîtrise pas l'étendue. Ainsi, il dit des casernes qu'

« elles s'imbriquent dans l'agglomération d'une façon qui paraît encore les agrandir, comme si des passages ignorés les faisaient communiquer entre elles, ouvrant un espace intérieur qu'on ne peut s'empêcher d'imaginer plus large que celui déjà vaste où l'on circule et, peut-être, capable de le contenir »⁸⁷⁶.

Cet « espace intérieur » est complètement caché au promeneur, et il est aisé d'imaginer que le lieu dans lequel il évolue est en réalité une toute petite partie d'une surface beaucoup plus grande dont il ignore l'existence et la délimitation. Les soldats qui habitent ces casernes sont évoqués dans un autre texte qui souligne la dimension de décor de la ville :

« Parfois au galop les dragons surgissaient des coulisses de leur propre théâtre, acteurs d'un drame aux mystérieuses répétitions, ou – à cinq heures – figurants désœuvrés traînant la botte sur les trottoirs. Silencieux, abrutis par les longues journées de caserne, ils flottaient, égarés dans notre espace, comme autant de fragments du décor qui avait donc une voie d'accès, une profondeur »⁸⁷⁷.

Une distinction est faite entre l'espace de la caserne d'où sortent les dragons, et l'espace dans lequel évolue le narrateur. Il constate que tous deux communiquent, même s'il ignore complètement de quelle manière ils sont reliés. Et même s'il se promène de l'autre côté des casernes pour tenter de percer le mystère du décor de théâtre, rien n'y fait. Le narrateur ne peut trouver ses repères dans cette ville dont il ignore les secrets et l'agencement : « c'était l'autre côté du décor, d'où l'on découvre au loin le dos des façades bordant la rue Carnot, mais sans rapport manifeste avec elles, plutôt comme le revers d'une autre ville que je ne connaîtrais jamais »⁸⁷⁸. Cette impossible connaissance du paysage l'amène à errer dans d'autres villes, en quête d'une piste qui lui permettrait de comprendre comment elle est construite : « cette ville dont j'ai recherché le plan magique dans toutes celles que j'ai

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁷⁶ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁸⁷⁷ Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁷⁸ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 15.

visitées »⁸⁷⁹. Il y a décidément de la magie dans ce lieu qui est autant constitué d'images que de réalité et qui rend poreuse la frontière entre les deux :

« Jusqu'à un certain point d'ailleurs on pouvait entrer dans les images, puisque la ville leur ressemblait, mais le passage n'était pas facile, sauf à de rares moments de vertige incontrôlable et imprévu. On se retrouvait alors au coin d'une vraie rue d'image, et on allait le franchir, mais les minuscules cristaux colorés composant la trame se mettaient à grossir, à tournoyer, à envahir tout l'espace et dissiper les formes. On était repoussé de l'autre côté »⁸⁸⁰.

Le narrateur ne peut maîtriser cet espace déroutant, et s'il a l'impression de pouvoir s'introduire dans l'espace caché de la ville, il ne peut réellement passer de l'autre côté du décor. Le lieu lui montre et lui dérobe ses secrets et ses coulisses si bien que le marcheur est désorienté au sein même de l'espace familier qu'elle représente, puisque sa dimension théâtrale lui confère une forme d'étrangeté. La ville multiplie les faux semblants pour égarer le poète, et elle joue avec lui, comme l'indique le passage suivant :

« De tel point du dix-septième, il devient possible d'estimer qu'il est très huitième, mais huitième à nuance seizième (ou autre), et qui se teinte là comme il l'entend. C'est une suite de carambolages. [...] Ces enclaves sont comme les casiers d'un jeu de l'oie spécifique de Paris. On croit progresser normalement dans une direction assurée, à travers une région dont l'unité provient du retour de certaines variables, et voilà qu'on tombe brusquement dans un casier imprévu, qu'on est réexpédié dans un autre espace et, peut-être, dans un temps différent. [...] On se souviendra toujours que la ville joue et propose volontiers de faux semblants. »⁸⁸¹

La ville est comparée à un immense jeu de l'oie dont les casiers sont constitués par des « enclaves », c'est-à-dire des espaces délimités pour leurs caractéristiques particulières. Si le promeneur avance droit vers son but, certain d'y parvenir sans encombres, il est détrompé par la brutalité avec laquelle il se retrouve perdu. Il souligne ainsi l'illusion dans cette citation : « il croit progresser normalement » et « faux semblants ». La ville joue avec les apparences et égare le passant qu'elle dévie complètement, modifiant soudain espace et temps⁸⁸². L'espace urbain est ainsi un lieu d'illusion où l'on ne peut que se perdre. Décor aux dimensions

⁸⁷⁹ Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 17.

⁸⁸⁰ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, op. cit., p. 66.

⁸⁸¹ Jacques Réda, « Dans le huitième », *Accidents de la circulation*, op. cit., p. 38.

⁸⁸² L'errance provoquée par la ville est aussi visible dans la « Traversée d'Athènes », *L'Incorrigible*, Gallimard, 1995, p. 85 : « [...] Des damiers

Semblent donc imposer leur logique à la ville.
Mais au lieu de les joindre avec soin bord à bord,
On les a décalés, et l'ensemble, mobile,
Imperceptiblement sur lui-même se tord.

Si bien que longtemps sûr d'aller droit à la cible,
Le marcheur s'en écarte en décrivant autour
Un vague demi-cercle à jamais extensible,
Puis erre en sens inverse au premier carrefour. »

gigantesques et insoupçonnées, immense plateau qui brise l'itinéraire et dérouté le promeneur, la ville égare le poète. Transformée en théâtre, de quel coup de théâtre intérieur est-elle le signe ⁸⁸³ ?

Certes, les personnages errants qui traversent les textes sont déroutés par le paysage. Mais cette incapacité à déchiffrer les lieux et à maintenir le cap est peut-être le signe qu'ils sont d'ailleurs, étrangers à ce monde dans lequel tout repère leur est refusé. Comme le remarque Michel Collot, « [b]ien 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 »⁸⁸⁴. Cet exil, conséquence d'une séparation douloureuse et irrémédiable est cause de l'errance.

3. Exil et errance

Chez les trois poètes du corpus apparaît une préoccupation liée à l'exil. Les personnages se sentent étrangers sur cette terre et mentionnent souvent leur situation d'exilé. En provenance d'un lieu perdu et en quête d'une destination meilleure, ils s'aventurent à tâtons dans un espace dans lequel ils ne peuvent trouver leurs marques puisqu'il ne correspond pas à leur environnement de naissance.

3.1. Mise à l'écart, séparation, exil : trois œuvres marquées par la coupure

« Le voyage a commencé dans un sentiment d'étrangeté, avec une question : est-ce moi l'étranger, ou bien cette terre, que je dis mienne, est-elle une terre étrangère ? Question aussi vieille que les hommes. Presque toujours, les religions lui ont apporté la même réponse : cette terre n'est pas vraiment la tienne, elle est le lieu de ton exil. Ta patrie est là-bas, loin de ce monde. Les gnostiques disaient que le véritable nom de l'homme est *l'Allogène*, l'autre, celui qui est de là-bas. Non, nous ne sommes pas d'ici. Pas plus que de là-bas : nos vies sont un va-et-vient continu entre "çà" et "là", quel que soit le nom que religions et philosophies donnent à ces lieux. [...] Que cherche le voyageur en parcourant sa patrie ? Le lieu de sa naissance ou de sa fin ? Peut-être cherche-t-il son destin. Peut-être son destin est-il de chercher. »⁸⁸⁵

⁸⁸³ Question posée par Jean-Bernard Vray dans *Lire Réda*, *op. cit.*, p. 54 : « La ville, tout à coup, comme un théâtre, pour quel coup de théâtre intérieur, désigné, mais non point énoncé ? »

⁸⁸⁴ Michel Collot, préface in Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸⁵ Octavio Paz, *Itinéraire*, *op. cit.*, p. 23-24.

Dans cet extrait d'*Itinéraire*, Octavio Paz pose très clairement la question de l'exil et reconnaît que c'est le lot de tout être humain, condamné à ne jamais se trouver chez lui. Cette expérience est vécue et écrite par les poètes de notre corpus, mais aussi partagée par de nombreux autres auteurs et perçue par Hannah Arendt comme « la condition de l'homme moderne »⁸⁸⁶. C'est le caractère général de cette situation qui conduit Jean-Claude Pinson à réfléchir aux moyens d'« habiter en poète » le monde. Dressant à la suite de tant d'écrivains le constat d'une inadéquation entre l'être et la terre, il va jusqu'à forger l'expression de poésie « hors sol »⁸⁸⁷, soulignant la floraison de textes dissociés d'un foyer terrestre à cause de cette commune expérience d'exil. Les poètes ont l'impression d'avoir été séparés et rejetés dans un monde qui ne leur correspond pas et où ils ne peuvent que se perdre. « Être jeté » est d'ailleurs le titre d'un chapitre de la thèse que Marie Joqueviel-Bourjea consacre à Jacques Réda. Elle y montre que le poète ne se sent pas chez lui sur terre et qu'il a constamment le sentiment d'avoir été mis à l'écart d'un endroit qui lui demeure plus ou moins flou. Il écrit qu'il a « le sentiment d'être involontairement séparé »⁸⁸⁸ et de vivre dans un « pays séparé »⁸⁸⁹. Cette situation le fait souffrir : « L'âme est ici profondément dépaysée. [...] / Ce manque obsède »⁸⁹⁰. Chez Jean-Michel Maulpoix c'est la naissance même qui coupe l'être du lieu d'origine : « Naître n'est d'abord que séparation. En même temps qu'un plus vaste espace nous est ouvert, un abri nous est retiré »⁸⁹¹. Le terme de séparation n'est pas employé par Guy Goffette. Il lui préfère celui d'exil, conscient cependant de l'espèce de posture qu'on pourrait lui reprocher : « D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours vécu en exil (je ris bien entendu, comme vous, de la grandiloquence de l'expression) »⁸⁹². La dérivation de ce terme fonctionne comme un fil rouge dans les sections « La maison d'exil » et « Nomadie »⁸⁹³, retraçant les souffrances du poète enfermé dans une terre qui n'est pas la sienne.

Jacques Réda utilise aussi ce mot, tout particulièrement dans *Aller à Élisabethville*, récit rythmé par les nombreuses périodes d'exil loin de la demeure familiale provoquées par la guerre, le décès d'un grand-père ou la reprise des cours. Chez ces deux poètes, il arrive que certains lieux d'exils soient parfois définis et délimités, et l'on sait par conséquent comment

⁸⁸⁶ Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1988.

⁸⁸⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 66.

⁸⁸⁸ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, op. cit., p. 76.

⁸⁸⁹ Jacques Réda, « Stances du pays séparé », *L'Adoption du système métrique (poèmes 1999-2003)*, Paris, Gallimard, 2004, p. 39.

⁸⁹⁰ Jacques Réda, *La tourne in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 162. Jean-Michel Maulpoix nous invite dans *Jacques Réda*, op. cit., à faire le parallèle avec Trakl, « L'âme est en vérité chose étrange sur terre », p. 38.

⁸⁹¹ Jean-Michel Maulpoix, *Un Dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 49.

⁸⁹² Guy Goffette, *L'Ami du jars*, op. cit., p. 17.

⁸⁹³ Guy Goffette, *Solo d'ombres précédé de Nomadie*, op. cit., p. 13 et p. 29.

remédier à la séparation⁸⁹⁴. En revanche, c'est plus compliqué chez Jean-Michel Maulpoix qui fait du monde entier une terre d'exil et qui mentionne « sa situation d'exilé dans le monde »⁸⁹⁵. D'où la citation de Baudelaire, qui revient plusieurs fois dans son œuvre et qui exprime le désir d'un mouvement qui quitterait tout ce qui est connu : « *Anywhere out of the world* »⁸⁹⁶. L'être exilé est séparé de son origine, et le problème de la patrie se pose continuellement. À chaque poète de notre corpus pourrait donc s'appliquer cette phrase de Claudel : « La séparation a eu lieu, et l'exil où il est entré le suit »⁸⁹⁷.

3.2. Une patrie inaccessible ou inconnue

Dans *Aller aux mirabelles*, Jacques Réda identifie clairement la patrie en précisant qu'elle lui est interdite : « Ainsi se montre à moi la patrie : sous l'espèce d'un fruit défendu »⁸⁹⁸. Il s'agit de la ville vers laquelle il retourne, et dont la nostalgie l'habite. Si l'on s'appuie sur la présentation qu'en fait Jankélévitch, on constate qu'elle est facile à apaiser : « Elle est le mal *du pays* [...] Et non seulement le mal du pays localise l'origine de la langueur, mais la nostalgie indique pour sa part le remède : le remède s'appelle le retour, *nostos*, [...] Pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi »⁸⁹⁹. C'est ce que fait le voyageur qui se réjouit de retrouver l'endroit où il est né. Mais comme l'annonçait le début de l'œuvre à travers l'image du fruit défendu, le retour n'est pas satisfaisant, et d'ailleurs le texte se clôt sur le départ, preuve que le poète n'a pas trouvé ce qu'il cherchait, quand bien même l'objet de son désir semblait être la ville. On ne peut manquer de faire le parallèle avec Ulysse, tel qu'il est présenté par Jankélévitch. Le mal du pays est guéri sitôt le pied posé sur le sol de la patrie. Et pourtant, « le lendemain même du retour la *déception* a supplanté la *nostalgie* », comme si la terre natale était incapable de combler le voyageur. Remontons alors plus loin dans les œuvres : tout au début de sa production, Jacques Réda se présente sous les traits d'un apatride : « Qui nous a séparés / Du sombre Nil d'oubli dont on ne connaît pas les

⁸⁹⁴ Chez Guy Goffette il faut commencer par sortir de la maison, chez Jacques Réda il faut y revenir, et plus particulièrement dans *Aller à Élisabethville*, où rentrer au foyer familial équivaut à rentrer d'exil.

⁸⁹⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989, p. 16.

⁸⁹⁶ Voir par exemple dans « Journal privé », *Domaine public*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁹⁷ Paul Claudel, « Pensée en mer », *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1946, p. 40. Voir aussi Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 23-24 : « En vérité, il suffit que quelque chose me touche [...] pour que l'être se clive, et sa lumière, et que je sois en exil. »

⁸⁹⁸ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁹⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 276.

sources ? »⁹⁰⁰. On ne peut manquer d'observer le syncrétisme religieux de la première citation. Le « Nil d'oubli » mêle une référence au Léthé, fleuve de l'oubli dans la mythologie grecque, et à Moïse, enfant à l'identité obscure puisque recueilli dans un panier flottant sur les eaux. Séparé de sa mère et adopté par la fille du Pharaon, il ignore longtemps qui il est. L'exil du poète est d'autant plus douloureux qu'il n'a pas de remède : il est impossible de retrouver la patrie perdue, dont la mémoire ne garde aucune trace. Ainsi, elle demeure énigmatique. Christian Doumet s'interroge à propos de ce qu'il nomme le « tropisme nostalgique » de Jacques Réda :

« Pourquoi le paysage des origines est-il impalpable ? Bien sûr, parce que son caractère originel et donc révolu le prive de sa qualité de présence tactile. Mais pour une autre raison peut-être encore : c'est qu'à l'origine même, ce paysage était déjà *impalpable*, qu'il évoquait déjà d'autres retours, et que dans cette chaîne de récurrences, on ne saurait saisir l'arche »⁹⁰¹.

Difficile dans ces conditions de retrouver sa patrie. Et c'est cette fois vers Jean-Pierre Martin que nous nous tournons, puisqu'il lie étroitement le texte de Jacques Réda à la référence rilkéenne : « À travers les miroitements du lieu, se manifeste le sentiment de la perte de l'origine, de ce que Rilke nomme le "pénible nulle part" »⁹⁰². Il est frappant d'observer que Jankélévitch fait lui aussi de l'expression « nulle part » l'ingrédient de la nostalgie,

« mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. Cette conscience soucieuse est l'inquiétude du nostalgique. Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent ; on peut donc dire à volonté qu'il est multi-présent, ou qu'il n'est nulle part : ici même il est physiquement présent, mais il se sent absent en esprit de ce lieu où il est présent par le corps ; là-bas, à l'inverse, il se sent moralement présent, mais il est en fait et actuellement absent de ces lieux chers qu'il a autrefois quittés. »⁹⁰³

Toute la difficulté consiste à faire coïncider le corps et l'esprit et à demeurer pleinement au même endroit. Le retour à la ville natale n'est finalement qu'un leurre. Ce qui motive véritablement la nostalgie, c'est le caractère irréversible du temps. Le poète se sent exilé d'un temps révolu, et comme l'indique le philosophe, « le remède (un demi-remède, à dire vrai) est donné avec le mal, et il s'appelle le mouvement »⁹⁰⁴. Si le temps est irréversible, l'espace autorise tous les mouvements, et l'exil de l'être nostalgique trouve un apaisement dans la mobilité, toujours réversible. C'est ainsi que Jean-Michel Maulpoix peut remarquer

⁹⁰⁰ Jacques Réda, « Mauvaise tête », *Récitatif in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 84.

⁹⁰¹ Christian Doumet, « Réda, ruines, retour » in *Lire Réda, op. cit.*, p. 66.

⁹⁰² Jean-Pierre Martin, « Territoires du désaccord », in *Lire Réda, op. cit.*, p. 105.

⁹⁰³ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie, op. cit.*, p. 280-281.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 299.

que c'est davantage à un temps irréversible qu'à un problème spatial que renvoie la question de l'exil :

« L'inspiration élégiaque des premiers recueils de Jacques Réda ne saurait donc s'expliquer par la nostalgie de l'enfance : il convient de situer en amont de celle-ci le *défaut d'être* qu'elle pressentit et sur quoi se fonde la poignance des souvenirs. La détresse du poète a sa source en deçà de toute biographie, dans le souci de quelque hypothétique patrie dont ce monde-ci serait la ruine »⁹⁰⁵.

Jean-Michel Maulpoix reconnaît aussi l'existence lointaine d'une patrie désormais inaccessible : « Tandis que nous allons très maladroitement sur la terre, en nous demandant ce que nous sommes venus y faire, étudiant le mouvement des astres et nous inquiétant de quelque patrie perdue, lui [le chat] trouve sa place tout de suite »⁹⁰⁶. L'adjectif qualificatif « perdue » et le déterminant « quelque » ne laissent guère d'illusions quant à la possibilité de retrouver ce lieu. D'autant plus que Jean-Michel Maulpoix esquisse la possibilité que le lieu soit en réalité une temporalité, celle de l'enfance⁹⁰⁷ : « Il n'existe nulle part de plus hautes terres que celles abandonnées au sortir de l'enfance. Malades de ces montagnes, nous dormons dans la plaine sur un lit de cailloux »⁹⁰⁸. Le poète se dit « malade » de ne pouvoir retrouver cette terre de l'enfance, et son exil est donc éternel. Une situation similaire se lit chez Guy Goffette qui ne parle pas de patrie mais, comme nous l'avons vu, se souvient du lieu de l'origine par excellence : le paradis où l'homme a été façonné. Ce chemin est cependant sans retour puisque « s'effacent devant ses pas // les traces du jardin sans couture »⁹⁰⁹. Étant donné que la patrie est inaccessible, l'exil risque de durer, et l'exode est rarement dépourvu d'errance.

3.3. L'errance de l'exode

Si nous parlons d'exode, c'est parce que ce terme apparaît sous la plume de Jacques Réda et de Jean-Michel Maulpoix⁹¹⁰. Absent de l'œuvre de Guy Goffette, il s'y lit en filigrane de la quête de la « vie promise ». Apparentée à une terre promise, elle permet d'assimiler le déplacement du poète à un exode, c'est-à-dire à un mouvement de fuite hors de ce monde

⁹⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda, op. cit.*, p. 14.

⁹⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Journal d'un enfant sage, op. cit.*, p. 127.

⁹⁰⁷ À mettre en parallèle avec le sous-titre « Recherche du pays natal » dans *Chutes de pluie fine, op. cit.*, p. 145. Ce n'est pas sans rappeler le *Cahier du retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

⁹⁰⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Un Dimanche après-midi dans la tête, op. cit.*, p. 72.

⁹⁰⁹ Guy Goffette, « Le seul jardin », *L'Adieu aux lisières, op. cit.*, p. 16.

⁹¹⁰ Pour Jacques Réda voir par exemple la section « Exode » dans *Hors les murs, op. cit.*, p. 106.

étranger. Le problème, c'est que les poètes ignorent où diriger leurs pas. Le manque causé par la disparition du lieu de naissance entraîne exil et errance. La « vie promise » recule toujours⁹¹¹ et le chemin s'efface chez Jean-Michel Maulpoix qui n'ose plus croire à la possibilité d' « atteindre un pays d'herbe verte aux vergers pleins de fruits, de coups d'ailes et de chants d'oiseaux »⁹¹². Quant à Jacques Réda, il refuse catégoriquement cet exode qui se rapproche du trajet biblique, sachant que la terre promise est inaccessible : « J'ai détourné ces pas qui déjà foulaient la pente de l'exode : / [...] / Qu'est-ce que c'est que cette patrie, au-delà des cailloux, / Dont vous ne goûterez pas l'herbe, et quel autre Canaan que la mort ? »⁹¹³. C'est le seul des trois poètes du corpus à ne pas céder à la tentation du départ pour un ailleurs plein de promesses. Il sait que cette patrie est illusoire et conduit à la mort, et préfère rester dans ce monde, même s'il est condamné à y errer éternellement. Et comme on l'a montré, c'est le poète qui aborde l'errance avec le plus d'optimisme, comme si convaincu de l'inutilité de l'exode, il préférerait trouver des raisons d'apprécier le lieu où il se trouve, plutôt que de rêver à un ailleurs illusoire.

Les poètes sont désorientés géographiquement. Dotés d'un sens de l'orientation très peu fiable, ils se perdent continuellement, avançant à l'aveuglette et sans repères pour retrouver leur chemin. Si Guy Goffette ne trouve aucun avantage à la désorientation, ce n'est pas le cas de Jacques Réda et de Jean-Michel Maulpoix qui apprécient d'être égarés, l'errance leur apportant une révélation quant à leur identité ou un surcroît de vie. Ils ont tout intérêt à envisager positivement la désorientation dans la mesure où ils évoluent dans un paysage déroutant. Instable, il est en continuel mouvement et perturbe considérablement le cheminement des poètes, dévoyés par le basculement du ciel et de la terre, le déplacement des routes et des rues et par un espace urbain maître des illusions. L'errance est inévitable au sein d'un cadre géographique fluctuant. Pourtant, la situation même des poètes, exilés dans ce monde, la provoque aussi. Il est impossible qu'ils ne se perdent pas alors qu'ils ne savent ni retrouver leur patrie, ni où diriger leurs pas pour trouver un endroit meilleur. Ils sont bien condamnés à la désorientation géographique. La difficulté à retrouver leur origine entraîne une désorientation intérieure : les trois poètes sont perdus en eux-mêmes.

⁹¹¹ Voir chapitre 1 de la première partie.

⁹¹² Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 18.

⁹¹³ Jacques Réda, « Mauvaise tête », *Récitatif in Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 84.

B. La désorientation intérieure

Perdus dans le monde, les trois poètes du corpus sont aussi perdus en eux-mêmes. Leur désorientation est autant géographique qu'intérieure, et leur égarement personnel se traduit tout naturellement par leur errance géographique. En effet, leurs personnages souffrent d'un certain trouble de l'identité, et le doute est consubstantiel à leur état d'exilés. Comme à la fin des *Exilés* de James Joyce, ils peuvent reprendre à leur compte les propos de Richard qui affirme : « J'ai une profonde, profonde blessure de doute »⁹¹⁴. L'unité de leur personnalité est brisée, ils ne reconnaissent pas leur reflet, prennent des formes différentes, se demandent qui ils sont. Cette fragilité les pousse à se mettre en quête de leur identité, et leur déplacement zigzagant est souvent le signe d'un mouvement vers eux-mêmes. Ils avancent dans le monde pour se découvrir, au risque de tourner en rond. Ignorant leur véritable identité, ils doutent du sens de l'existence et se mettent en quête de raisons de vivre. L'incertitude quant au sens de la vie se double d'une difficulté à choisir une direction. Où aller pour être certain de vivre ? Les trajectoires changeantes traduisent la difficulté à emprunter la bonne voie, et les poètes se découragent parfois.

1. A la recherche d'une identité perdue

L'homme exilé erre, mais vers quoi se dirige-t-il alors ? On peut fort bien imaginer qu'il reste attaché à sa destination première, mais le but qu'il poursuit n'est-il pas finalement la découverte de son propre être ? Nous reprenons ici la question formulée par Georges Thinhès à propos de l'errance des Romantiques allemands. Considérant que « le voyage est avant tout découverte de la conscience et de son lien avec le monde » et donc « indissociable de la volonté de se connaître soi-même », il remarque que les poètes sont animés par une « tentative d'effraction de soi ».

« Le voyage est donc à la fois exploration de l'extériorité et de l'intériorité. L'angoisse n'est plus celle que suscite un monde inconnu ; c'est celle d'un sujet qui se sonde et découvre en lui-même des profondeurs ignorées. Comme le voyage intérieur ainsi entrepris n'a pas de

⁹¹⁴ James Joyce, *Les Exilés*, Paris, Gallimard, 1950, p. 232.

terme assigné, il se transforme bientôt en une recherche sans but, elle-même génératrice d'une nouvelle incertitude : le voyage prend alors la forme de *l'errance* »⁹¹⁵.

De fait, les poètes exilés et séparés de leur origine ignorent qui ils sont. Ce constat est unanime dans les trois œuvres : une profonde désorientation intérieure se fait ressentir. Mais le défaut d'identité commun aux auteurs les fait réagir très différemment, et les mouvements qui y sont associés en témoignent. De la quête urgente et véritable à la recherche commencée puis interrompue et évitée, en passant par un semblant d'exploration, les poètes entament des déplacements révélateurs d'une désorientation intérieure qu'ils envisagent chacun à leur manière. Le mouvement se déploie donc tant dans un espace géographique que dans un espace intérieur⁹¹⁶.

1.1. De l'aliénation à l'altérité : Guy Goffette ou l'urgente quête d'identité

Chez Guy Goffette, l'exil est une situation douloureuse intimement liée à un défaut d'identité. Dans *l'Éloge pour une cuisine de province*, il met en regard la foule et le poète, passeur qui ne peut atteindre le lieu où il conduit pourtant tous les autres : « tous / sans le savoir ont rejoint la terre promise / lui seul reste sur l'autre bord / qui a perdu son nom »⁹¹⁷. L'exil arrive à son terme pour l'ensemble des hommes, excepté pour le poète qui les a pourtant menés sur les rives de la terre promise. S'il ne peut accéder à cet endroit auquel il aspire, c'est précisément à cause d'une identité qui se dérobe. Son nom est perdu, or il fonctionne comme un mot de passe qui ouvrirait l'accès. Le poète a beau chercher qui il est, il n'obtient aucune réponse et cette quête entraîne un mouvement incertain qui rend compte de la désorientation intérieure :

« Lieu aride où l'homme avance comme un ivrogne
tâtonnant dans la nuit, comme une phrase blanche
au fond de soi qui tourne et retourne sans rien
trouver sinon, sous la paille, cet abandon

⁹¹⁵ Georges Thinès, *Le thème de l'errance chez les Romantiques allemands* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1987. Disponible à l'adresse suivante (site consulté le 12 juin 2015) : www.arlfb.be

⁹¹⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Paris, Minuit, 2012, p. 111. Il introduit la notion de « pays intérieur », utile pour bien mettre en évidence le déploiement du mouvement dans un espace intérieur et extérieur : « L'articulation du pays imaginaire et du pays réel ne peut bien se comprendre sans introduire une troisième notion correspondant à la vie inconsciente du sujet, celle de pays intérieur. » Bayard emprunte l'expression à Freud qui assimilait le refoulé à un « pays étranger intérieur ».

⁹¹⁷ Guy Goffette, « La lecture à Metz », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 161.

de l'être »⁹¹⁸.

La comparaison avec l'ivrogne souligne le déplacement aléatoire et titubant. La deuxième comparaison met l'accent sur la blancheur d'un état civil vierge qui témoigne avec force d'un vide total. La formule « abandon // de l'être » est violemment coupée par le blanc typographique qui redit l'absence du nom. Ces deux comparaisons unissent désorientation géographique et intérieure : le poète ignore qui il est.

Alors que tous les hommes voient leur exil arriver à un terme puisqu'ils accostent sur les rives de la terre promise, le poète est le seul à rester enfermé dans « la maison d'exil » qui provoque une aliénation à laquelle il cherche à échapper. Si l'on observe l'énonciation utilisée pour décrire les lieux qui le retiennent prisonnier, on constate que le « je » y est mis à mal. Un défaut d'être est exprimé par l'absence presque systématique⁹¹⁹ du pronom personnel de la première personne du singulier dans la section d'ouverture de *Nomadie*. Le poète enfermé ne peut plus parler en son nom propre. Une rupture a eu lieu entre une période lointaine et oubliée où le sujet se connaissait et la situation d'incarcération et d'exil. Si l'on prend la définition de « l'identité personnelle » que Paul Ricoeur propose dans *Soi-même comme un autre*, on remarque que l'un des axes qu'il cite est le « principe de permanence dans le temps »⁹²⁰. C'est précisément cela qui rompt l'identité du poète. Ce phénomène est à mettre en relation avec l'image du miroir et le motif du reflet, particulièrement perceptible dans la première section de *L'Éloge pour une cuisine de province* intitulée « La voix des miroirs »⁹²¹. Dans le poème initial, il est question de « ce visage fui », celui de l'« infantile, détestable vieillard avant l'heure / qui [s]e rencogne[s] dans ces ruines prochaines ». Le prisonnier qui a lui-même érigé les quatre murs où il est reclus veut échapper à son reflet d'homme dégradé, et découvrir sa véritable identité. Son but est de « retrouver enfin son visage dans la glace »⁹²². Il est remarquable que la première occurrence du mot « visage » soit précédée par l'adjectif démonstratif « ce ». Il s'agit d'un reflet auquel on veut échapper et une distance est ainsi introduite. La deuxième apparition de ce terme en revanche est introduite par le pronom possessif « son ». C'est cette fois bien son propre visage qu'il veut voir. Mais l'exil et

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁹¹⁹ Le « je » n'apparaît qu'une fois dans *Nomadie*, *op. cit.*, p. 20 et les pronoms personnels « mes » et « ma » apparaissent respectivement p. 25 et p. 28.

⁹²⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 142.

⁹²¹ Guy Goffette, « La voix des miroirs », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 29.

⁹²² *Ibid.*, p. 31.

l'enfermement l'ont détruit, et il ne se reconnaît pas « dans ces visages minés »⁹²³. Cette image de la défiguration d'un reflet rongé, affaibli, montre l'aliénation du poète. Pour se retrouver, il n'a pas d'autre choix que de se libérer et de quitter cet endroit dévastateur. Son salut réside dans le départ et le mouvement se fait quête d'identité. L'« Avant-poème » précise d'ailleurs que l'origine de l'écriture et du mouvement de départ réside dans la prise de conscience, clairement datée, d'un enfermement néfaste qui empêche le poète de savoir qui il est : « Un jour qu'il faisait nuit / je me pêchai pour voir // L'hameçon m'est resté accroché dans la gorge // 29 août 1978 ». Ce poème placé en tête du recueil lance l'écriture et la soif de libération. Le jeu de mots qui repose sur le désir de voir au milieu des contrastes entre lumière et ombre traduit la volonté de lire clair en soi, de retrouver son reflet. La proie de l'hameçon est le poète lui-même qui pêche à la ligne pour se trouver, usant du vers comme d'une canne qu'il relancerait à chaque fois. La métaphore du pêcheur traverse toute l'œuvre⁹²⁴, prouvant la force de la quête d'identité. Au seuil de l'œuvre se prépare donc la mise en mouvement d'un poète qui cherche à se libérer et à se retrouver, et le pronom « je » peu utilisé dans les premiers textes se fera plus fréquent avec le temps.

Cette quête le motive sans cesse, en témoigne « la petite voix qui se balance / derrière la nuque, répétant // l'inlassable qui es-tu, qui es-tu, qui ? »⁹²⁵. L'insistance mise sur le pronom interrogatif répété trois fois dans le même vers est lourde de sens. Elle souligne en écho l'urgence et la permanence d'une recherche que rien ne peut interrompre, mais qui débouche sur un nouveau problème. De l'aliénation, le poète bascule dans l'altérité, ignorant toujours quelle est son identité. Un poème entier du *Pêcheur d'eau* rend compte de cette difficulté⁹²⁶ :

IV

Qui je suis, je l'ignore. Celui
 qui marche dans mes jambes
 a le poids d'une feuille
 [...]
 c'est une lampe qui ne voit rien
 [...]
 rien qui le console d'attendre
 le réveil de ce corps

⁹²³ *Ibid.*, p. 32.

⁹²⁴ Voir par exemple *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 15, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 230 : « comme un poète à la ligne », et *ibid.*, p. 273 : « Le douteur / de grand fond qui prend dans l'encrier / plus d'eau que de poisson ».

⁹²⁵ Guy Goffette, « Rien qu'un souffle », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 219.

⁹²⁶ Goffette Guy, « Passant comme la pluie », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 90.

traversé par l'inconnu qui dit je

avec la bouche d'un autre.

L'énonciation souligne les difficultés associées à l'identité. Le premier vers est intéressant dans la mesure où il pose avec clarté et simplicité le problème. La virgule sépare deux propositions de trois syllabes, instaurant un équilibre, renforcé par la répétition du pronom personnel « je » de chaque côté. Mais il est rompu par l'intrusion en fin de vers du pronom démonstratif « Celui ». Le fait de placer ce mot dans le même vers alors qu'il en rompt le rythme et l'unité, traduit la rupture de l'identité par la présence de cet élément autre, étranger, sans nom, qui est ici placé au même niveau que le « je », puisqu'il est dans le même vers, mais que le « je » ne reconnaît pas comme faisant partie de lui. Les échos du pronom personnel « qui » se propagent dans tout le poème par l'utilisation du pronom relatif homophone. « Qui » résonne dans le texte de vers en vers, portant le problème de l'identité à son paroxysme dans la découverte d'une altérité irréductible : « Ce corps / traversé par l'inconnu qui dit je // avec la bouche d'un autre⁹²⁷ ». « Inconnu », « je », « autre » habitent tous la même enveloppe charnelle que le poète se garde bien de reconnaître comme sienne. Une fois encore, il refuse l'emploi du pronom possessif, se mettant à distance du corps qu'il habite pourtant, mais qu'il partage avec les autres entités que sont « l'inconnu » et « l'autre »⁹²⁸. Ailleurs, il mentionne la présence d'un « autre moi toujours fuyant »⁹²⁹. Difficile de ne pas lire ici la filiation rimbaldienne du « Je est un autre », encore plus perceptible dans « La sainte Face » qui reprend le problème du visage et de l'identité et dont voici le début et la fin :

« Ce visage devant le jour, obscur
à qui la nuit d'un coup donne sa transparence
est-ce moi est-ce un autre Je
questionne [...]
ce visage devant le jour, obscur
en qui la nuit me lave de moi-même »

L'absence de ponctuation et la disposition typographique entretiennent l'ambivalence entre deux lectures qui cohabitent. La formule de Rimbaud est reprise et inversée avec la mention d'un « autre Je » qui déplace légèrement le sens de l'expression. C'est la première lecture qui apparaît, permise par la forme du vers qui épouse la phrase. On a tendance à la lire de manière

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ Quelque chose de similaire se retrouve chez Richard Rognet, voir *Dérive du voyageur*, *op. cit.*, p. 44 : « quelqu'un, le passant / qui erre en nous ».

⁹²⁹ Guy Goffette, « Avec humilité, Hölderlin », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 138.

interrogative, comme si elle était terminée. Mais le « Je » est aussi le sujet du verbe « questionne ». Le problème du visage qui n'est pas reconnu comme sien par le poète constitue un refrain qui encadre le poème et insiste sur une identité floue qui disparaît, lavée à grandes eaux. Le poète est en perpétuel exil et s'il quitte les lieux d'enfermement qui l'aliènent, il ne peut se saisir lui-même, conscient d'une profonde altérité. Pour reprendre une citation de Ricoeur, le poète découvre ici que « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens »⁹³⁰. C'est finalement la question de la voix poétique qui se pose. Qui parle lorsque le poète dit « je » ? Qui se faufile à travers les mots pour les rendre complices d'un sens qui échappe à leur auteur⁹³¹ ? Peut-être peut-on finalement penser comme Marina Tsvetaeva qu'« en fait, il n'y a pas de poètes, il y a – le poète. Un seul à travers tous »⁹³². Le parallèle nous est permis par un vers qui se débarrasse du problème dans un haussement d'épaule : « Vous ? moi ? quelle importance après tout »⁹³³. Et l'on peut conclure avec Anne Gourio en disant que « c'est alors dans le tourbillon des images de soi, des reflets brouillés, des jeux de dialogues et d'allusions que Goffette joue et déjoue sa propre identité : le moi chez Goffette s'éparpille en mille facettes, se perd avec une aisance déconcertante, oublie toutes ses attaches fixes pour explorer les lisières et les marges de l'identité »⁹³⁴. Le poète privé d'identité est condamné à un exil éternel. De l'aliénation dans un lieu d'enfermement à la découverte d'une altérité, il ne peut se saisir lui-même, et continue à se chercher, conscient que le nom qui lui échappe est le sésame pour accéder à la terre promise.

1.2. De la recherche d'identité à la fuite de son âme : Jacques Réda et la « dépossession heureuse »

⁹³⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 380.

⁹³¹ Voir par exemple le poème « Avec humilité, Hölderlin » : « Ainsi passons-nous notre vie à chercher sous la poigne des mots / la main qui frète le silence à la fin du poème / quand les choses les plus simples communiquent ». Les premiers vers soulignent la quête du poète cherchant qui opère cette forme de magie qui fait que les mots les plus simples, mis ensemble, soient capables de susciter tant de sens. Il avoue son ignorance : « et nous allons à travers cette complicité / sans rien comprendre », Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 138.

⁹³² Marina Tsvetaeva, *Vivre dans le feu Confessions*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 347.

⁹³³ Guy Goffette, « La chambre d'amis », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 134.

⁹³⁴ Anne Gourio, « Carré de ciel », in *Littératures, Guy Goffette, autour des Romances sans paroles*, n° 57, op. cit., p. 19.

Si l'identité du poète échappe dans l'œuvre de Guy Goffette où les miroirs ne renvoient jamais qu'un reflet trompeur et où l'être est habité par un inconnu, il n'en va pas de même chez Jacques Réda. Son œuvre regorge d'images d'une identité diffractée qui surgit partout et sous les formes les plus diverses. Cette abondance n'est cependant pas sans poser un problème, qui apparaît néanmoins sous une forme très différente. Si chez Guy Goffette la quête d'identité est impérieuse, chez Jacques Réda la situation est fluctuante. Il se cherche parfois, mais les phases d'exploration alternent avec des moments de fuite. Le poète cherche à se quitter lui-même, attendant de cette expérience singulière un bonheur sans précédent.

Dans *L'Improviste, une lecture du jazz*, l'auteur évoque la « vraie patrie », « l'origine », et leur « souvenir à moitié englouti »⁹³⁵. Dans *La tourne*, il avouait déjà n'avoir « plus de nom et plus d'histoire »⁹³⁶, et cette séparation d'avec l'origine entraîne une fragilisation de l'identité et une désorientation intérieure. Il reconnaît bien volontiers que c'est là que réside le problème et que c'est ce qui motive son écriture :

« Franchement : toutes ces histoires de circonscriptions urbaines qui ont perdu leur âme et tâtonnent en quête d'une nouvelle identité ; de distinctions de climat dont souriraient même un perceuteur, un balayeur, un chauffeur de taxi ou un facteur des postes ; de fantômes d'arrondissement m'imposant la charge de seconder, par des descriptions, leur effort incertain vers la réalisation d'une plénitude – qui pourrait prendre cela au sérieux ? Je vois bien que c'est mon propre morcellement qui me tarabuste, mon propre défaut d'âme qui m'inquiète. »⁹³⁷

Ainsi, on trouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Jacques Réda des phrases qui disent la dissolution complète de l'identité, en mettant en question la légitimité même de l'emploi du pronom personnel « je », comme par exemple : « quelqu'un doucement en chemin vers le plus-personne dit je »⁹³⁸. Cela va de pair avec une perte de la forme humaine, soulignée dans *Récitatif* par exemple : « ce n'est presque plus moi qui parle, qui vous appelle / du fond d'une exténuation dont vous n'avez aucune idée, / et n'ayant pour vous que ces mots qui sont ma dernière enveloppe en train de se dissoudre »⁹³⁹ et plus loin,

« Et je perçois autour de moi qui n'occupe plus aucun espace,
qui n'ai ni autour ni dedans, ni haut ni bas, comme une caisse
de planches démantelées avec ses clos tordus qui brillent,
je perçois en effet de grands claquements de bouches vides
peut-être redoutables »⁹⁴⁰

⁹³⁵ Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 21.

⁹³⁶ Jacques Réda, *La tourne* in *Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 189.

⁹³⁷ Jacques Réda, *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement de Paris*, op. cit., p. 25.

⁹³⁸ Jacques Réda, *Récitatif* in *Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 134.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 130-131.

La dissolution atteint son apogée dans la perte de la voix et du corps puisque l'espace n'est plus investi par le poète, complètement perdu. Cette perte d'identité va de pair avec une scission de l'être qui se découvre multiple, habité par plusieurs entités, comme lorsqu'il affirme : « On me traverse avec vraiment trop de désinvolture. / Même à l'abri chez moi je suis tout à coup dérangé / Par des inconnus »⁹⁴¹. Cela fragilise encore davantage l'identité, et un passage du « Fantôme de Barcelone », bien qu'écrit avec légèreté, est très révélateur de la scission du « je » :

« Ce fut alors que je commençai [...] à percer un des secrets les plus désopilants de ma nature. Sans doute la fièvre donnait-elle plus de relief à ce dédoublement qui, se manifestant autrefois dans l'alternance, pouvait du moins sembler correspondre à deux faces d'un même personnage. [...] À présent les deux attitudes étaient simultanées. Il en résultait une véritable altercation dont la confusion, la violence, jouant comme un centrifugeur, achevaient de séparer les éléments de chaque adversaire, doté d'un caractère qui ne s'était jamais montré si entier. Donc, quand je dis que je m'adressais des reproches, convient-il d'entendre, dans cette scène, je et me comme deux individus bien distincts. Nommons-les par commodité le songeur et le réaliste. »⁹⁴²

La question du dédoublement identitaire entre deux instances opposées est accentuée par la fin de la citation où le poète nomme les adversaires, reconnaissant que « je » et « me » sont à différencier. L'identité est bel et bien problématique, et il est curieux de remarquer que contrairement à Guy Goffette et, on le verra, à Jean-Michel Maulpoix, Jacques Réda est tout à fait capable de donner un aperçu de qui il est. La difficulté provient de la multiplicité d'images qu'il propose de lui-même. Là où chez les deux autres auteurs il n'y a pas de traits, chez Jacques Réda il y en a une profusion.

Il suffit de se pencher sur le titre *Autoportraits*⁹⁴³. L'horizon d'attente du lecteur, pour reprendre l'expression de Jauss⁹⁴⁴, consiste à découvrir des vignettes présentant l'auteur qui se donnerait à voir lui-même. Il n'en est rien. Ces autoportraits sont en réalité des portraits que lui inspirent des artistes qu'il apprécie. Mais « [c]'est toujours un peu soi que l'on peint lorsqu'on tente de décrire les autres, ou de les deviner. Peut-être leur emprunte-t-on aussi de quoi flatter un peu le portrait que l'on ébauche alors inconsciemment de soi-même »⁹⁴⁵. Il y a donc un jeu avec l'identité diffractée dans tout le volume et cachée à dessein. Cela peut être mis en parallèle avec les récits inspirés de la vie de l'auteur. En effet, dans la trilogie *Aller aux mirabelles*, *Aller à Élisabethville* et *Aller au diable*, clairement autobiographique, le

⁹⁴¹ Jacques Réda, « Hiver », *Le Citadin*, Paris, Gallimard, 1998, p. 67.

⁹⁴² Jacques Réda, « Le fantôme de Barcelone », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 21.

⁹⁴³ Jacques Réda, *Autoportraits*, op. cit.

⁹⁴⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1972.

⁹⁴⁵ Jacques Réda, *Autoportraits*, op. cit., notice de présentation dans le rabat de la couverture.

narrateur ne se présente pas avant que l'œuvre soit bien entamée. Il dit « je » sans préciser qu'il s'agit bien d'une autobiographie – la couverture mentionne le terme « récit » – et laisse le lecteur dans le doute. Est-ce de lui qu'il parle ou non ? Son nom de famille apparaît rapidement lorsqu'il est question de vélos, son père tenant autrefois une boutique de bicyclettes dont le narrateur en découvre un exemplaire au musée du cycle. Une sorte de jeu avec l'identité et l'identification se met en place. La partie commence avec cette phrase : « j'aimerais voir un jour un vélo entier dont je m'assure : c'est un Réda, la marque bien lisible sur le cadre, comme sur la couverture des livres qui tôt ou tard connaîtront le même sort »⁹⁴⁶. On a presque l'impression que l'auteur nargue avec la comparaison le lecteur qui lui aussi, aimerait bien pouvoir identifier le narrateur et se dire « c'est un Réda ». La personne qui s'occupe du musée déçoit le narrateur en affirmant : « Ah non, [...], nous n'avons pas un seul Réda »⁹⁴⁷. Mais juste après le jeu de cache-cache reprend : « J'en ai vu. Il y en a encore, mais où ? Dans une cave, au fond d'une grange... Si jamais vous repassez... »⁹⁴⁸, avant de se terminer avec l'expression « aussi fantomatique que le Réda »⁹⁴⁹. L'identité apparaît bien ici problématique, et les trois tomes du récit ne laissent affleurer que rarement le prénom « Jacques »⁹⁵⁰. L'auteur se cache et joue avec son identité, qu'il démultiplie⁹⁵¹. De fait, il se présente comme un poteau avertisseur⁹⁵², comme un « ange un peu mité »⁹⁵³, « comme un jeune hippocampe », « comme un énergumène »⁹⁵⁴, comme un « vieux canard fataliste »⁹⁵⁵... Les identités sont nombreuses, et souvent le poète se dévalorise. On peut à ce titre noter l'emploi récurrent de la formule « Je ne suis (plus) que... »⁹⁵⁶.

⁹⁴⁶ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, op. cit., p. 45.

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁵⁰ Une rencontre inopinée avec un ancien voisin à « la vue un peu basse » l'amène à s'identifier. Mais son interlocuteur a peine à le reconnaître : « Alors je me nomme. Il me toise, réfléchit, et enfin une lueur s'allume dans son regard : « Ah, Jacques, fait-il, j'ai eu du mal à te remettre : tu as vieilli » (p. 97). Plus tard, c'est Ninie, une ancienne nourrice qui prononce le prénom de l'auteur, mais ses souvenirs semblent obscurcis : « son démon s'est engourdi [...] une brève hilarité secoue toute sa masse : elle se souvient, pouffe comme on éternue. Et à chaque fois, d'une voix fêlée, elle ajoute : "Sacré Jacques, va" », in *Aller aux mirabelles*, op. cit. p. 99-100.

⁹⁵¹ Pascale Rougé explore aussi cette piste dans le chapitre « Le Je en défaut », *Aux Frontières, Sur Jacques Réda*, op. cit., voir par exemple p. 21 : « Tous les moyens sont bons – les noms d'emprunt dans les revues de jazz ou *La Nouvelle Revue française* (René Jacquelin) – pour conférer au patronyme un anonymat qu'il gagne déjà dans ce prénom bon à tout faire : des comptines ("Frères Jacques, dormez-vous ?"), des jeux ("Jacques a dit"), des expressions figées ("faire le Jacques") ».

⁹⁵² Jacques Réda, « Deux vues de Javel », *Hors les murs*, op. cit., p. 10.

⁹⁵³ Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 78.

⁹⁵⁴ Les deux expressions sont tirées de « Traversée de Bologne », *Retour au calme*, op. cit., p. 40-41.

⁹⁵⁵ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard, 1997.

⁹⁵⁶ Par exemple dans « Généralités », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 44 : « Je ne suis plus moi-même à présent qu'un souvenir qui divague ».

Mais curieusement, si elle souligne bien un défaut d'être, cette restriction peut être envisagée avec bonheur, savourée, entretenue. De fait, dans *Démêlés* il dévoile un autre comportement : « Mais poursuivre quoi ? Mon âme ? Quand ici avachi sur ce banc je ne m'occupe encore que de la fuir ? » et plus loin « C'est pourquoi nous fuyons »⁹⁵⁷. Le poète comprend l'avantage qu'il peut retirer de la situation. Ne pas avoir d'identité, c'est se fondre dans l'environnement, ne pas être délimité par un corps et une âme mais déborder dans ce qui nous entoure. La thèse de Marie Joqueviel-Bourjea est à ce titre très intéressante. Elle met en évidence le fait que le « moi en dispersion »⁹⁵⁸ éprouve le « bonheur de se confondre »⁹⁵⁹. Elle relève la multitude de verbes qui recensent ces instants d'extase : « *se fondre avec, se confondre avec, consentir à, s'abandonner à, se dissoudre dans, se changer en, devenir, être pénétré par, être traversé par, être parcouru par, être inclus dans* »⁹⁶⁰. La disparition de l'identité provoque une « dépossession heureuse » qui est « pure extase »⁹⁶¹ :

« Alors que me faut-il ? Ça, le saisissement bref quand on sort des Tuileries, et que dans cette seconde *on ne se sait plus quelqu'un voyant cela qui n'a plus le nom de soleil* happant le mystère qu'est l'obélisque, et l'on reste figé dans l'énormité rose par rien qui ressemble à de l'extase ou de la terreur »⁹⁶².

Il nous semble qu'on peut lire dans cette dépossession quelque chose de l'ordre du sublime défini par Kant. La perte de l'identité confronte l'être à quelque chose de plus grand qui l'absorbe. Ce sentiment est finalement recherché par le poète qui s'exclame avec délectation : « L'égarément ne peut pas être plus entier »⁹⁶³. Il est en effet intérieur et extérieur.

Bien qu'il souffre du manque d'identité dû à la séparation originelle, et même s'il cherche à se saisir, il prend conscience de l'expérience formidable que ce manque peut constituer. Il n'a dès lors plus à trouver qui il est puisque l'absence d'identité devient la condition de ce phénomène de « dépossession heureuse ». Marie Joqueviel-Bourjea rapproche sur ce point les œuvres de Jacques Réda et de Jean-Michel Maulpoix :

« Ce que dit Michel Collot à l'endroit de la poésie de Jean-Michel Maulpoix, serait tout aussi valable en ce qui concerne Réda : "Dans l'acte d'écrire, le sujet s'expose à une dépossession fondamentale. Mais loin d'y voir un pur et simple anéantissement, [...] Maulpoix l'envisage comme la chance d'un paradoxal accomplissement »⁹⁶⁴.

⁹⁵⁷ Jacques Réda, *Démêlés*, Paris, Gallimard, 2008, p. 104-105.

⁹⁵⁸ Marie Joqueviel Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même, op. cit.*, p. 23.

⁹⁵⁹ Jacques Réda, « Arrêts, buffets, liaisons routières », *Les Ruines de Paris, op. cit.*, p. 154.

⁹⁶⁰ Marie Joqueviel Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même, op. cit.*, p. 21.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁶² Jacques Réda, *Ruines de Paris, op. cit.*, p. 24-25.

⁹⁶³ Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 332.

⁹⁶⁴ Michel Collot, « Lyrisme et réalité » in *Littérature, op. cit.*, p. 43.

Cet accomplissement est effectivement lié à la perte d'identité, et Jean-Michel Maulpoix occupe une position unique parmi les auteurs du corpus.

1.3. Un semblant de désorientation chez Jean-Michel Maulpoix

Si Guy Goffette cherchait activement son identité, allant jusqu'à partir pour se trouver, Jacques Réda passe d'une phase de quête à une phase de fuite et d'abandon. Il prend conscience que le manque peut devenir positif. Jean-Michel Maulpoix quant à lui se démarque en faisant semblant de chercher à mettre un terme à la désorientation qu'il cherche en réalité à prolonger.

La perte de l'origine qui voue les poètes à l'exil est particulièrement ressentie par Jean-Michel Maulpoix. Il avoue sa désorientation dans cette réflexion notée dans un journal de voyage : « *Middle Est Airlines* : Orient moyen. Moi, toujours cherchant à m'orienter. Tremblant comme l'aiguille d'une boussole »⁹⁶⁵. Le poète fait ressortir la charge sémantique très forte du verbe « orienter ». En jouant de la dérivation Orient/orienter, il fait affleurer le sens étymologique d'*orior*, montrant que la perte de l'origine, de la naissance, entraîne une désorientation. L'Orient où le soleil se lève est le lieu vers lequel se dirige le poète pour retrouver peut-être la trace de sa propre origine. La comparaison rapproche le tremblement de l'aiguille du zigzag des déplacements. Le poète privé de son origine, exilé donc, est condamné à errer. Il est perdu en lui-même, et ne sait qui il est véritablement. La perte des repères spatiaux double celle des repères identitaires. Il en découle que comme Guy Goffette, Jean-Michel Maulpoix ne peut nous fournir son portrait. Il est incapable d'esquisser les traits qui le distinguent et le définissent, en témoigne cette carte d'identité qui pourrait presque convenir à un fantôme :

« On n'est rien que l'on sache, rien que l'on puisse dire, juste cette forme humaine un peu penchée, tiède si l'on y portait la main, mais comme inhabitée. C'est là quelqu'un sans doute, un absent de curieuse espèce, qui espère que lui reviendra bientôt le sentiment de sa propre existence ; quelqu'un qui tâtonne dans le vide à la recherche de son corps ; quelqu'un qui n'a plus de visage ; quelqu'un d'autre, ou personne, une sorte de fou pour tout dire, qui s'attendrait lui-même sur le quai d'une gare et resterait ainsi planté longtemps près de son ombre, dans le froid et le gris, sous la clarté des lampadaires, sans la moindre chance de se rencontrer jamais »⁹⁶⁶.

⁹⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Retour à Beyrouth », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 87.

⁹⁶⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 38.

La vacuité sous-tend le texte (répétition de « rien », « inhabitée », « absent », « vide », « personne », « ombre ») et le poète souligne son état fantomatique. Son enveloppe charnelle est vide, il n'est que « cette forme humaine [...] inhabitée », silhouette sans traits, sans visage. « Absent » de son corps, il le recherche et se met en quête de son visage, conscient du dédoublement que suppose ce vide intérieur lorsqu'il se décrit se tenant « près de son ombre ». Il tente de se saisir à l'aide de la quadruple répétition de « quelqu'un » qui lance à chaque fois une nouvelle tentative de se rapprocher de soi-même. Mais aucune n'aboutit, et l'être est séparé de soi-même, définitivement, comme l'indique la fin du passage qui souligne l'impossible coïncidence du poète avec lui-même, lui qui n'a pas « la moindre chance de se rencontrer jamais » et qui est pourtant animé du désir vain de retrouver « le sentiment de sa propre existence ». L'ignorance quant à l'identité est totale, comme le montre la structure parallèle qui ouvre la citation. Dans ces conditions, il n'y a rien d'étonnant à ce que la mélancolie affleure. En effet, la silhouette « un peu penchée » n'est pas sans rappeler l'ouvrage que Jean Starobinski consacre à Baudelaire, *La Mélancolie au miroir*⁹⁶⁷. Il remarque que l'iconographie représente cette allégorie comme une figure penchée. La reprise de l'adjectif est lourde de sens. Si l'on ignore sur quoi l'allégorie se courbe, Jean-Michel Maulpoix utilise parfois ce même adjectif lorsqu'il se décrit en train d'écrire⁹⁶⁸. Penché sur la feuille, il l'est comme sur un miroir, occupé à tenter de saisir ses traits fuyants et flous. Le « tâtonnement dans le vide » devient alors le mode de déplacement du poète qui se cherche lui-même, tentant de retrouver son unité, comme l'androgynisme platonicien. La question du double séparé apparaît dans un autre texte qui met lui aussi en évidence le mouvement comme corollaire de la perte d'identité :

« Chacun franchit des portes et fait de petits pas dans l'incompréhensible. À soi-même inconnu, sous une averse de pluie fine.
Où suis-je ? demande *Qui suis-je ?* Voyage est cet écart qui voudrait ramener à soi »⁹⁶⁹.

Les deux questions en italique sont mises en valeur par le changement de police. Le problème de l'identité esquissé dans la deuxième phrase se ramasse en un personnage nommé « qui suis-je ? ». Il y a presque un rappel d'Ulysse qui se présente comme « personne ». Mais là où il y avait ruse du voyageur prompt à leurrer le cyclope, il y a désormais quête d'une identité

⁹⁶⁷ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, , *Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

⁹⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Prologue », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 15 : « Que puis-je retrouver dans la chambre à mon retour ? Mon ombre à nouveau penchée vers la table. Le face à face avec des pages blanches que les mots lentement recouvrent. »

⁹⁶⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 17.

qui est inséparable d'une quête du lieu. L'égarément est là encore total, et le voyage est appréhendé comme un déplacement vers soi-même, un mouvement tant extérieur qu'intérieur.

Ce parallèle entre la désorientation intérieure et la désorientation géographique fait du voyage un déplacement tant physique que psychique. En effet, le poète l'envisage comme un « écart », une prise de recul pour s'appréhender différemment. Et il y a là quelque chose de différent par rapport à René Daumal chez qui désorientation et perte d'identité sont aussi associées, mais où la première semble la cause de la seconde :

« – où suis-je ?

(Non, non, ce n'est pas une devinette,
hélas, ce n'est pas une devinette,
que ce soit ici ou ailleurs,
je ne me reconnais plus.) »⁹⁷⁰

Chez Jean-Michel Maulpoix, le déplacement est riche en information, et le poète considère que le mouvement perturbé de l'être égaré peut lui en apprendre long sur lui-même. Il va jusqu'à formuler cette phrase : « Dis-moi quelle est ton errance et je te dirai qui tu es »⁹⁷¹. Le mouvement tâtonnant est révélateur de l'identité floue du voyageur. Si « le visage de l'homme qui voyage est flou dans les glaces »⁹⁷², son déplacement est cependant significatif. Il permet d'explorer un espace intérieur inconnu.

La perte de l'identité, provoquée par une origine inconnue, pousse à esquisser un déplacement tâtonnant. Les errances géographiques du poète doublent sa désorientation intérieure, et dans son œuvre critique, Jean-Michel Maulpoix reconnaît qu'« [o]n pourrait croire parfois qu'il [le poète] a perdu tout "bon sens". [...] L'énigme le fait avancer »⁹⁷³. L'obscurité le met en mouvement, et le bon sens, utilisé dans sa double acception géographique et psychologique, lui fait défaut. Il est perdu. Mais nous avons vu que l'errance pouvait avoir son charme. Qu'en est-il de la désorientation intérieure ? Est-elle aussi douloureuse que l'image de la mélancolie pouvait le laisser penser ? Force est de constater qu'il y a peut-être plus une posture, un jeu avec une attitude vite associée au poète malheureux et égaré, qu'une véritable souffrance. En effet, le poète semble se délecter de la multiplicité d'identités qu'il pourrait endosser – « Tout voyage donne à imaginer d'autres identités »⁹⁷⁴ – et le manque de certitude n'est pas nécessairement un mal. Au contraire, il permet une richesse incroyable. Ainsi, le poète sans visage peut se cacher derrière les traits de

⁹⁷⁰ René Daumal, *Le Contre-ciel* suivi de *Les dernières paroles du poète*, op. cit., p. 139.

⁹⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 84.

⁹⁷² Jean-Michel Maulpoix, « Moscou aller-retour », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 50.

⁹⁷³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 20.

⁹⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Au pays du lézard blanc », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 48.

tout le monde et changer de personnalité. La désorientation n'est alors pas à déplorer, comme cela apparaît dans la citation suivante : « Quelque figure humaine en train de se dissoudre. Cherchant, comme pour rien, dans la neige, *un semblant d'orientation* »⁹⁷⁵. La dissolution et l'absence de forme fixe prouvent une fois encore le manque d'identité. Mais la mise en italiques du « semblant d'orientation » indique un jeu, une distance. Le poète fait comme s'il cherchait à se repérer, mais semble apprécier son ignorance quant à sa destination et à son identité. Si le voyage lui permet de se mettre en quête de son identité, le poète ne souhaite pas nécessairement le voir aboutir. Au contraire, il cultive le tâtonnement et le flou. L'éloge qu'il fait de la neige⁹⁷⁶, élément de brouillage par excellence, ne cesse de répéter à quel point l'errance est positive. Aucune certitude quant à l'identité n'y est délivrée, aucun repère géographique n'y est dégagé. Le flou domine avec bonheur et le poète le reconnaît dans *Domaine public* : « L'écriture met en marche un curieux manège : je m'éloigne et je me rapproche, j'apparais puis je disparaïs. Je suis un escamoteur. Mon "moi" est un tour de passe-passe »⁹⁷⁷. L'identité est bien floue et fluctuante, mais c'est à dessein qu'elle le demeure. Le poète élabore un paysage vague, de neige et de brouillard, dans lequel il se fond sans se distinguer lui-même. Ce dessin très particulier du paysage dans lequel évolue un marcheur indescriptible et quasi invisible permet au poète de vivre une expérience fascinante. Comme l'indique Pierre Bayard, « [l]a réécriture de l'espace, ou, si l'on préfère, sa reconfiguration, permet au sujet d'y trouver une place nouvelle, fantasmatiquement plus épanouissante »⁹⁷⁸.

Les trois poètes sont donc désorientés, mais si Guy Goffette part pour trouver qui il est, Jacques Réda et Jean-Michel Maulpoix ont une attitude plus nuancée. Ils apprécient la désorientation parce qu'elle les conduit à un état d'accomplissement heureux. Ils savourent le fait d'être perdus, fondus dans leur environnement. Mais ignorer sa propre identité peut avoir une face négative. Quel sens donner à sa vie lorsque la désorientation est complète ?

2. La perte du sens de la vie

Les poètes ignorent où ils sont et qui ils sont, et leur errance tant géographique qu'intérieure perturbe leur rapport à la vie. Vers quelle direction se diriger ? Quel but assigner à leur existence ? Sens et but recouvrent tous deux un sens géographique et une finalité, ce qui

⁹⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 17.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, « Effets de neige », p. 24-25 par exemple.

⁹⁷⁷ Jean-Michel Maulpoix, « La machine à coudre et le parapluie », *Domaine public*, op. cit., p. 90.

⁹⁷⁸ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* op. cit., p. 90.

explique que le mouvement soit perturbé par la conception que les poètes ont de la vie. L'itinéraire initial et idéal ne fonctionne pas, la ligne toute droite qui devait les conduire à la « vraie vie » ou à la « vie promise » bifurque ou ne se laisse jamais rejoindre, les conduisant à une existence parallèle, qui n'est pas leur vie et dont ils ne savent comment sortir. Leur existence leur échappe, et leurs déplacements cherchent à la rejoindre.

2.1. L'absence de raisons de vivre

On peut tout d'abord remarquer que les poètes expriment leur insatisfaction quant à la vie. Déçus, ils sont incapables de lui trouver un sens. Dans *L'Écrivain imaginaire*, Jean-Michel Maulpoix écrit : « Cette vie m'a toujours paru trop étroite »⁹⁷⁹, soulignant le caractère étriqué d'une existence qui le comprime et l'opprime. Dans le premier recueil de poèmes de Jacques Réda est formulée la « prière du passant », humblement prononcée par un être épuisé de vivre : « Toi qui peux consoler, dieu des métamorphoses, vois / Le désordre uniforme de vivre et comme je suis las »⁹⁸⁰. Enfin, Guy Goffette ne se lasse pas de répéter, on l'a vu, que « vivre est autre chose » et qu'il est en quête de la « vie promise », bien différente du « mauvais drame de sa vie, cette vieille / partition à une seule main sur la scène du cœur / tandis que l'autre dans la coulisse bat le vide, / cherchant quoi ? »⁹⁸¹. Le constat est unanime : la vie qu'ils mènent ne correspond pas à leurs attentes et n'a pas de sens. Il arrive même qu'elle soit tout bonnement impossible, et le beau vers de O. V. de L. Milosz « [l]a vie est une fleur qui meurt dès qu'on la touche »⁹⁸², désigne parfaitement l'expérience vécue par les poètes du corpus.

Ainsi, tous trois notent la difficulté qu'ils éprouvent à vivre. Jean-Michel Maulpoix affirme que « [v]ivre n'est pas de ce monde-ci »⁹⁸³ et qu'il « troque la vie réelle contre la vie absente »⁹⁸⁴, se rapprochant ainsi de Proust et de sa célèbre formule : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la

⁹⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁸⁰ Jacques Réda, « Prière d'un passant », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁸¹ Guy Goffette, « Dimanche », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁸² Oskar Wladyslaw de Lubicz Milosz, « Le vent », *Les éléments, Poésies II*, Paris, Éditions André Silvaire, 1960, p. 19.

⁹⁸³ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

littérature »⁹⁸⁵. Mais le rôle de la littérature ne doit pas faire oublier l'importance de l'existence immédiate qui se rappelle au poète : « Il faut au désir de vie vraie s'alimenter parfois à des lèvres qui ne soient pas de papier »⁹⁸⁶. D'autre part, il est conscient des limites de l'écriture : « Écrire, beaucoup l'ont dit, n'est que cela : essayer de mieux vivre, fût-ce au point de se rendre la vie impossible »⁹⁸⁷. Il vit dans le faste de ses « coûteuses vies imaginaires »⁹⁸⁸, et animé par la recherche de la « vraie vie », il attend avec patience, porté par l'espoir qu'elle finira par arriver : « la vraie vie est toujours en retard »⁹⁸⁹. Mais l'espoir finit par tarir et le poète ne croit plus à une vie vraie si ce n'est dans la mort : « J'ai commencé de croire une heure après ma propre mort / À l'incertaine éternité, à Dieu qui dort derrière le jour / À la vraie vie »⁹⁹⁰. Et cette découverte est corroborée par la phrase suivante : « Sans doute ne sommes-nous pas au monde tant que nous existons »⁹⁹¹. L'arrière-plan rimbaldien s'y lit en filigrane. Dans *Une Saison en enfer*, au début de « Délires I », on trouve la célèbre formule : « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde »⁹⁹². Une nette séparation entre le poète et la vie est manifestée et reprise par Jean-Michel Maulpoix qui ne peut donner sens à une existence qu'il ne reconnaît pas comme sienne. Dépourvu d'identité, il est également privé de la « vraie vie » et il se met en quête de « raisons de vivre ». En vain : il ne comprend rien à cette vie : « Cette vie aussi, c'est du chinois ! Voilà quarante-six ans que je me tiens devant elle sans rien y comprendre »⁹⁹³.

Jacques Réda, lui aussi en peine de donner sens à son existence, envisage la possibilité du suicide dans un texte au titre ironique, « La grande vie » :

Fallait-il qu'on s'embête à crever le dimanche
 Pour aller à L'Escale à sept heures du soir
 Boire un, deux martinis au gin et sans pouvoir
 Jamais s'en payer un troisième

[...] On rentrait en effet par la route, au plus droit
 [...] Sans rien dire, en songeant que vivre est une tuile
 Qu'il eût fallu casser d'un coup de revolver. »⁹⁹⁴

⁹⁸⁵ Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé*, Paris, Garnier Flammarion, p. 289-290.

⁹⁸⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public, op. cit.*, p. 72.

⁹⁸⁷ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 105.

⁹⁸⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Sel noir », *Le Voyageur à son retour, op. cit.*, p. 58 « les images de nos coûteuses vies imaginaires ».

⁹⁸⁹ Jean-Michel Maulpoix, « La fin du siècle », *Domaine public, op. cit.*, p. 31.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, « Journal privé », p. 61.

⁹⁹¹ *Ibid.*, « La vie commune », p. 21.

⁹⁹² Arthur Rimbaud, « Délires », *Une Saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 260.

⁹⁹³ Jean-Michel Maulpoix, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine, op. cit.*, p. 17.

⁹⁹⁴ Jacques Réda, « La grande vie », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998, op. cit.*, p. 85.

Les tournures volontiers orales permettent l'utilisation de l'expression familière « vivre est une tuile » qui est ici prise au sens propre. La syllepse constitue la chute de ce poème qui se clôture violemment sur l'idée de la mort, aux antipodes du titre annoncé. Le poète en vient à s'interroger sur la définition à apporter au verbe « vivre », tant il est déçu dans le poème « Instant » :

« Encore un qui s'est enfoncé
Tout de suite dans le passé –
Est-ce vivre ? – [...] »

Vite il faut revenir à soi
Et dans le miroir on reçoit
Une gifle. »⁹⁹⁵

Il faut mettre ce texte en parallèle avec un autre poème : « La halte à l'auberge ». Le rapprochement est permis par le mot « instant » qui singularise un moment précis de doute dans un cas, ou de certitude dans l'autre :

« Je ne sais plus quel est le sens de cet instant
Où, par l'étroite fenêtre de l'auberge,
Le ciel pâle éclairait en moi cette certitude :
Voici le vrai visage de ma vie.
[...]
Tourné vers l'étroite fenêtre,
J'interrogeais des yeux le ciel tranquille,
Sachant que la réponse était déjà perdue
Et que, mon verre vide, il me faudrait partir encore. »⁹⁹⁶

Le premier extrait raconte une brutale prise de conscience. Le présent n'existe pour ainsi dire pas, tant les instants basculent vite dans le passé, enterrant la vie qui a à peine le temps d'éclorre. Le choix du participe passé « enfoncé » fait signe vers la tombe et la mort. Mais l'homme n'a pas le loisir de se poser des questions, il est rappelé à l'ordre par son reflet. Les deux poèmes utilisent le thème du visage, mais dans des sens différents. Le premier montre le poète violenté par son miroir qui lui intime de vivre le moment présent et de ne pas penser au passé sous peine de ne jamais trouver sa vie – la gifle peut être le coup accusé par un être qui peine déjà à se reconnaître dans le miroir tant le temps passe vite – et le second relate un épisode de bien-être complètement opposé. Le poète a, l'espace d'un bref instant, la certitude de savoir ce qu'est sa vie, en témoigne le vers « [v]oici le vrai visage de ma vie ». L'allitération en *v* qui unit à l'attaque les quatre mots importants de cette phrase tisse un réseau sonore caractérisé par la douceur de la consonne fricative labio-dentale, redoublé par l'assonance en *i* qui fait ressortir l'acuité de la perception. La vie est là. Mais la dernière

⁹⁹⁵ *Ibid.*, « L'instant », p. 99-100.

⁹⁹⁶ Jacques Réda, « La halte à l'auberge », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 44.

strophe en souligne la fugacité : la réponse « déjà perdue » remet l'être sur les routes. Son déplacement est associé à la quête du sens de la vie, et l'ouverture du poème sur l'oubli du sens montre que c'est bien là le moteur du mouvement. Mais il tourne à vide et lorsque le poète en prend conscience, il cherche à se séparer de la vie : « après cela j'avais essayé de quitter ma vie. Elle s'était en réalité déjà séparée de moi »⁹⁹⁷. Un décalage profond est creusé entre le poète et la vie, faisant de lui un être en sursis, un peu fantomatique, en quête de sens.

Guy Goffette évoque également la fugacité de la vie qui passe si rapidement qu'elle s'annule : « La vie nulle sous le grimoire des noms, / c'est nous à l'enseigne déjà des futurs / trépassés »⁹⁹⁸. Le basculement du futur dans le passé, souligné de manière très négative par le choix du terme « trépassés » met en évidence la dimension funèbre de la vie. Le jeu avec le contraste des antonymes fragilise l'existence. Pourtant, dans un poème inspiré d'une nature morte de Peter Fijt, « Le perroquet », le poète montre la présence de la vie, mais en précisant par la suite qu'elle est séparée de l'homme, égaré loin d'elle :

« C'est encore elle ici qui parle le plus fort,
la vie – et non le perroquet
[...] elle

qui donne son dernier gala parmi les plaies,
la belle offerte aux aveugles que nous sommes,
toujours quêtant ailleurs plus loin son souffle
et ses couleurs et nous perdant derrière

l'horizon, là, au bout de la mer où sombrent
les bateaux ; elle que voici opulente
et livrée nue au furieux désir
de la baiser longuement sur la bouche

quand déjà le regret nous poisse jusqu'aux yeux. »⁹⁹⁹

La vie se fait entendre mais c'est son absence qui ressort du texte censé la manifester. L'ironie perceptible dans le choix du thème de la vie dans une section inspirée de natures mortes est à son comble dans ce poème qui ne cesse de répéter l'impossible coïncidence et l'impossible entente entre l'homme et la vie. La réception fastueuse qu'est le « gala » n'est pas une véritable fête puisqu'elle est donnée à des blessés ; la « belle » ne peut être contemplée par ses invités « aveugles » qui se fourvoient en tentant de la rejoindre. Égarés bien loin d'elle, ils ne peuvent que la désirer et regretter son absence. C'est l'histoire de cet amour impossible et insensé que raconte le poète. La vie manque cruellement et ne peut être rejointe pas plus

⁹⁹⁷ *Ibid.*, *La tourne*, p. 149.

⁹⁹⁸ Guy Goffette, « Automne », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, « Le perroquet », p. 97.

qu'on ne peut lui attribuer un sens. Comment comprendre cette attirance dévorante pour une existence en parfait décalage avec l'homme ? Quel sens donner à cette incompatibilité ?

Ce qui ressort de manière unanime dans les trois œuvres est la séparation entre le poète et la vie. Tous trois ont conscience de ne pas vivre véritablement, et ne peuvent accorder un sens à leur existence. Cela se répercute sur leurs déplacements.

2.2. L'absence d'une direction

Le sens de la vie est à la fois la signification dont on peut la charger et la direction qu'elle emprunte. L'existence est perçue comme un trajet, une ligne chronologique tendue de la naissance à la mort. Cette représentation traditionnelle est reprise par les poètes qui s'égarerent en cherchant leur vie. Le mouvement est ainsi perturbé par la question du sens.

Guy Goffette donne de l'existence l'image d'un labyrinthe dans lequel l'homme se perd. Il mêle les références mythologiques pour représenter la vie : « Le fil bleu de ta vie, dans quelle cuisine d'ombres l'as-tu laissé se perdre, lui qui te menait doux »¹⁰⁰⁰. L'association de la vie au fil rappelle les Parques, maîtresses du destin des hommes, et le dédale place l'existence sous le signe d'Ariane, adjuvante de Thésée. La pelote qu'elle lui avait confiée à son entrée dans le labyrinthe devait le guider vers la sortie et lui garantir ainsi la vie sauve. Dans cette citation, la vie est compromise puisque le fil est perdu, lui qui était le seul garant du chemin, le seul guide. Le déplacement se fait alors hésitant, et l'errance est inévitable. La désorientation efface le sens de la vie. On ne sait plus où se diriger pour la trouver et l'on imagine alors facilement la mort rôder.

Cette question de la mort associée au sens de la vie apparaît très nettement chez Jacques Réda. Dans *Les cinq points cardinaux*, il joue avec les mots, et tout particulièrement avec la question du sens dont il exploite à dessein les différentes significations¹⁰⁰¹ : « La mort est-elle comme on l'a dit le seul "sens" certain de la vie ? Oui, puisque fatalement on y va »¹⁰⁰². La mort est présentée ici comme le but de la vie, son objectif, la fin du trajet. Mais elle apparaît aussi comme la seule signification de la vie, et on sent l'amertume poindre. Il est

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, « Le noyer d'hiver », p. 46.

¹⁰⁰¹ Le choix même du titre *Les cinq points cardinaux* pose la question du sens, comme le prouve cet extrait : « Je pense qu'on me reprochera d'avoir donné à mon développement un titre sans rapport avec les remarques qui le composent. Mais il me semble qu'associées à ce titre, elles peuvent faire naître, dans l'esprit du lecteur, des réflexions que je n'aurais pu moi-même former ou mener heureusement à leur terme. » Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2003, p. 82.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 55.

regrettable que la seule certitude quant au sens de la vie soit la mort. C'est presque une situation d'ironie tragique. Dans *Le Vingtième me fatigue*, le problème de la désorientation géographique est associé à une existence fuyante, à une vie disparue. L'auteur donne la parole à une rue qui pointe du doigt le problème existentiel du sens de la vie : « Je ne suis qu'un trait dans la figure invisible de ta vie, qu'un des passages innombrables où elle t'attire pour que tu ne la trouves jamais »¹⁰⁰³. C'est la vie elle-même qui se dérobe et qui égare le poète, le contraignant à la pourchasser dans les chemins de traverse où elle se cache intentionnellement. Mais ce jeu coûte la vie au voyageur, et l'amusement est modéré.

Jean-Michel Maulpoix mène la même quête : « je courus à travers le monde rechercher la vie que je n'avais plus »¹⁰⁰⁴. Le mouvement est motivé par la disparition de la vie, et la dimension géographique est très nettement exprimée par le poète. Il est en mesure d'esquisser une cartographie de son existence, fortement spatialisée : « J'ai visité ma propre vie et découvert de nouvelles chambres, en transit entre quiconque et personne »¹⁰⁰⁵. Là, c'est une maison sans cesse mouvante, dotée de nouvelles pièces, ailleurs c'est un pays, comme dans *Une Histoire de bleu* où le poète se dit « prêt à s'embarquer vers le premier jour de sa propre vie »¹⁰⁰⁶. Mais ce qui ressort le plus, c'est la désorientation. Il ignore à quoi ressemble sa vie et où elle se situe, découvrant à ses dépens de nouvelles pièces ou localisant un pays vers lequel il ne peut s'envoler. Partout il la pressent, mais ne peut la saisir. Un passage de *Domaine public* est évocateur de cette errance et de l'impossibilité de trouver un sens à la vie : « Je tourne autour de ma propre vie : j'en connais la sortie et j'en cherche l'entrée. J'ai mis par jalousie mon innocence et mes désirs sur tables d'écoute, et je circule parmi les phrases comme dans les rues d'une ville dépourvue de centre et de plan »¹⁰⁰⁷. La comparaison avec la ville privée de centre et de plan rend l'évolution du poète très difficile. Aucun repère ne subsiste, et il devient un véritable enquêteur, disposant d'un matériel perfectionné pour pister les moindres indices. Mais l'entrée demeure cachée, et il est condamné à avancer à côté de sa vie, sans pouvoir jamais la rejoindre. On arrive à l'apogée de la désorientation dans *Chutes de pluie fine*, lorsque le poète s'interroge avec angoisse : « Où ma vie ? Couchée dans quel sens, en travers de la voie ? »¹⁰⁰⁸. L'utilisation du mot « sens » dans sa dimension géographique fait

¹⁰⁰³ Jacques Réda, *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement de Paris*, op. cit., p. 88-89.

¹⁰⁰⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Retour à Bucarest », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 152.

¹⁰⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Cartes d'embarquement », *Domaine public*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Le regard bleu », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁰⁷ Jean-Michel Maulpoix, « La fin du siècle », *Domaine public*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁰⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Train de nuit », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 121.

prendre pleine conscience de l'impossibilité à situer la vie et donc à vivre. Le dernier ouvrage remet la même question sur le devant de la scène dans un poème intitulé « Train de vie » :

« Mais il semble cette fois qu'il ait attendu en vain le train de sa vraie vie sur le quai d'en face. Sans doute avait-il oublié qu'il n'en est pas du calendrier de nos jours comme des horaires des trains épinglés dans les gares : aucun train n'y repart en sens inverse.

Quand on l'a retrouvé, très tard, assis sur le bord de la voie, son cœur s'était arrêté de battre. »¹⁰⁰⁹

La mort est la conséquence d'une attente sur le mauvais quai, dans le mauvais sens. Signification et direction ici réunies dans l'erreur conduisent à la mort et au silence. Le poète « au bord de la voie » est aussi arrivé au bord de la voie, au seuil du silence. La désorientation identitaire et géographique mène donc les poètes à un mouvement perturbé, marqué par l'errance et par la quête d'un sens tant existentiel que spatial.

Les poètes ont des difficultés à trouver la vraie vie et ont conscience qu'elle leur échappera peut-être toujours. Ils utilisent tous les moyens à leur portée pour s'orienter, mais le mouvement risque d'être sans fin. N'aspirent-ils pas au repos ? Ne rêvent-ils pas d'un lieu où ils pourraient demeurer sereinement ? D'un achèvement du mouvement au profit d'un surplace réparateur ?

C. Retrouver la route ?

La désorientation totale dans laquelle sont plongés les poètes les amène à solliciter diverses ressources pour retrouver leur chemin. Ils se tournent vers les outils du géographe et utilisent roses des vents, cartes et boussoles, espérant repartir sur la bonne route. Mais ces aides matérielles ne remplissent pas leur office et ne cessent de renvoyer les voyageurs à leur profonde et inéluctable errance. Les points cardinaux ne sont pas fixes et les poètes perdent le nord, au sens propre comme au sens figuré. Confrontés à l'impuissance des objets, ils recourent à des adjuvants humains, comptant sur leur bonne volonté pour leur indiquer la route à suivre. Mais les guides qui surgissent ne sont pas tous fiables, et il arrive qu'ils laissent les voyageurs pantois et perplexes. Toutes ces aides ne permettent donc pas

¹⁰⁰⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Train de vie », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 95.

nécessairement de limiter les perturbations du mouvement. Au contraire, elles les amplifient parfois, déroutant davantage les poètes qui se sentent paradoxalement encore plus égarés après avoir été secourus. Pourtant, ils bénéficient d'infatigables compagnons et n'avancent pas seuls, mettant leurs pas dans ceux d'autres artistes qui ont ouvert la marche et frayé un passage à travers le monde et les pages. Partis en éclaireurs parfois des siècles auparavant, ils balisent le chemin de l'écriture. Si les auteurs du corpus sont donc désorientés dans des lieux peu rassurants, leur avancée dans la langue se fait sous la houlette bienveillante d'artistes qui ne cessent d'encourager les marcheurs épuisés. Mais il arrive que ces derniers souhaitent malgré tout mettre un terme à l'errance qu'ils pressentent éternelle, et qu'ils renoncent à leur destination au profit d'un repos longuement attendu. Lassés de circuler en vain, ils aspirent à élire domicile, prêts à renoncer à la mouvance au profit d'une existence enfin sédentaire.

1. Les outils du géographe

Les poètes utilisent les outils du géographe pour se repérer, à l'exception de Jean-Michel Maulpoix. Son goût pour la désorientation peut expliquer l'absence d'objets destinés à faciliter la poursuite d'un itinéraire. Conscient que sa destination idéale restera toujours hors de portée, il s'accommode d'un déplacement errant et éternel. Pour lui, le mouvement est synonyme de vie, et l'important est donc qu'il se déploie toujours, peu importe finalement dans quelle direction. Il ne s'embarrasse pas de précautions pour trouver une route qui n'existe pas, et avance au hasard, à l'inverse de Guy Goffette et Jacques Réda qui disposent de tout un arsenal de cartes, boussoles et roses des vents qui constituent l'équipement habituel des voyageurs. Mais si ces objets sont traditionnellement les garants d'un déplacement qui aboutit à sa destination, force est de constater qu'ils ne sont d'aucun secours pour ces deux poètes dont ils accentuent encore la désorientation. Curieusement, en leurs mains les objets perdent leurs capacités de repérage.

1.1 Modification de l'étoile cardinale

Il y a peu d'outils de géographe dans la besace de Guy Goffette et ceux qui y sont glissés sont inutilisables, comme cette « carte qui brûle »¹⁰¹⁰, cette autre qui n'empêche pas un naufrage¹⁰¹¹ et cette curieuse rose des vents à quatre branches dont on se sait trop que faire :

*« Et quatre sont les noms du vent dans la main des blés
[...]
Quatre sont les chevaux du vent qui tendent l'horizon jusqu'à la déchirure
Ô météorologie cruelle au doigt du vivant que la mort harcèle
rends-lui l'étoile cardinale [...]
Nord plein nord pour son front têtu
[...]
Sud mer sucrée pour saouler son désir
[...]
Est aigu pour le soc et le couteau du désert
[...]
Ouest pour adoucir les muscles de la lutte
[...]
Ouest ouest pour le plaisir de la balle au bond
pour oublier que l'homme est un animal de grand instinct
[...]
que son cœur est une machine à deux temps
son œil équerri de naissance
et son rêve toujours à ses côtés qui marche à contre-temps. »¹⁰¹²*

La rose des vents représente les quatre points cardinaux et les vents qui y sont associés. Chacun apporte sa maigre contribution au poète voyageur qui sera confronté à de grands dangers. Mais de quel secours sont-ils face à la « mort » et à la « météorologie cruelle » ? Ces ennemis de taille semblent invincibles face aux maigres dons offerts par les vents : obstination, ivresse, endurance, douceur, oubli. Ils sont présentés comme les bonnes fées qui dotent l'enfant des contes et tentent de remédier aux maléfiques imprécations prononcées avant leur venue. Et comme dans les contes, le danger encouru ne peut qu'être légèrement atténué. Le problème de fond subsiste : le décalage traduit par le contretemps final manifeste l'impossible arrivée à destination. Le rêve ne peut devenir réalité, et le poète n'atteindra pas son but idéal, l'adverbe « toujours » ensevelissant définitivement ses espoirs. Il est condamné à errer et à explorer les quatre directions de la rose des vents, sans aucune certitude quant au cap choisi. L'impératif « rends-lui l'étoile cardinale » montre la dépossession du poète et le vol dont il a été victime. Les quatre points qui constituent traditionnellement la rose des vents sont évoqués tour à tour dans le poème. L'ouest cependant bénéficie d'un double traitement et

¹⁰¹⁰ Guy Goffette, « Souvenir d'Ohrid », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 18.

¹⁰¹¹ Guy Goffette, « Pour Gehad E., 2 », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 89.

¹⁰¹² *Ibid.*, « Des fenêtres d'abois », p. 49-50.

de vers plus nombreux. Il est ainsi rendu plus visible, et cette mise en relief va à l'encontre des habitudes. On s'attend à ce que le nord soit privilégié et cette modification de la prévalence d'un point cardinal sur les autres perturbe l'utilisation de l'objet. Le déséquilibre dans le traitement des quatre vents souligne l'inutilité de l'étoile cardinale entre les mains du poète. Elle ne peut lui indiquer le nord et n'est par conséquent pas en mesure de le rendre à sa route. Le traitement singulier des points cardinaux, mis en souffrance comme chez Richard Rognet¹⁰¹³ – « souffrent les collines, / les points cardinaux / et nous, écartelés » – se retrouve chez Jacques Réda, tout particulièrement dans un titre surprenant qui met lui aussi en exergue le déséquilibre qui perturbe les repères. *Les Cinq points cardinaux* effacent la suprématie du nord en matière d'orientation, puisque ce repère est mis en concurrence avec un nouveau point, qui ne sera jamais nommé mais qui hante l'étoile cardinale, modifiant le magnétisme bien connu du nord. Une mise en tension des points de repère est à l'œuvre, et les poètes ne peuvent se fier aux roses des vents pour guider leurs pas. Un souffle puissant fait s'envoler tous les repères.

1.2. De tremblantes boussoles ou un Nord instable

L'ajout d'un cinquième point cardinal chez Jacques Réda provoque une fragilisation du magnétisme du nord, nettement visible lorsqu'on considère les boussoles utilisées par le poète. Toutes plus ou moins défectueuses ou surprenantes, elles mettent à l'épreuve la patience du voyageur égaré. Dans *Battues*, le poète mentionne cet objet en faisant part de l'étonnante conception qu'il s'en fait :

« Quand on monte une de ces longues rues moroses qui, à Paris, semblent avoir été tracées pour indiquer le Nord comme l'aiguille bleutée d'une trop imperturbable boussole (car les aiguilles des plus exactes frémissent toujours imperceptiblement, ou n'est-ce pas plutôt le Nord, incertain de sa position précise, qui reste en permanence frissonnant, peut-être aussi d'une certaine émotion ou d'une sorte de fierté qu'il éprouve de se savoir, des quatre points cardinaux, le plus magnétique et le plus utile ?) [...] on se défend pourtant mal de croire qu'une étendue toute différente enfin va se découvrir dans toute sa réalité concrète et métaphysique »¹⁰¹⁴

La boussole apparaît en deux temps. Elle est d'abord mentionnée dans la comparaison, où l'on remarque avec surprise que le poète reproche à l'aiguille qu'est la rue sa totale immobilité. La parenthèse – qui revient sur l'objet en proposant une réflexion que loin de

¹⁰¹³ Richard Rognet, *Dérive du voyageur*, op. cit., p. 85.

¹⁰¹⁴ Jacques Réda, « Essais en vol », *Battues*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2009, p. 13.

minimiser, elle met en valeur entre ses deux crochets – donne l'image surprenante de ce qu'est une bonne boussole aux yeux du poète. L'usage du superlatif ne laisse aucun doute : le mouvement léger de l'aiguille est un gage irréfutable de la qualité de l'outil de repérage. On ne peut manquer d'être étonné. Comment se fier à une direction tremblotante ? La suite est encore plus déroutante : la boussole palpite parce que le Nord lui-même n'est pas fixe. Impossible dans ces conditions d'utiliser sereinement les outils d'orientation. La personnification du point cardinal « incertain », « frissonnant », peut-être trop fier et doté d'ailleurs d'une majuscule¹⁰¹⁵ fait du « Nord » un personnage inconstant. Le choix des termes utilisés pour le décrire souligne sa mouvance. En effet, l'adjectif « incertain » renvoie à l'instabilité et peut dire le caractère chancelant d'un point qui ne demeure pas à sa place. Le frissonnement indique un tremblement permanent, presque maladif, et l'« émotion » du Nord dit à la fois son sentiment et son mouvement, si l'on prend en compte la dimension étymologique du terme. Le poète ne peut régler sa trajectoire sur le pôle, puisque lui-même est en constant déplacement, comme le montre le texte qui fait la part belle à la mobilité. Le magnétisme exercé par le point cardinal n'est donc absolument pas garant d'une orientation fiable. D'ailleurs le problème persiste et le poète dit à quel point son itinéraire est dévié, « le Nord demeurant à la fois le pivot sur quoi s'effectuerait l'embobinage, et l'étincelle polaire fuyante que le fil toujours redébobiné poursuivrait »¹⁰¹⁶. A la fois axe et point fugitif, il est mobile et ne permet pas un repérage fiable. Le fil d'Ariane s'emmêle sur cette bobine paradoxale, et la trajectoire ne peut se dessiner fermement. Le voyageur est bel et bien perdu. C'est finalement le paysage lui-même qui doit guider le poète démuné, à l'aide d'une boussole naturelle qui ne l'aide pas davantage. Il s'agit de la lune, et voilà ce qui est dit de l'astre : « On dirait / Qu'il cherche à m'indiquer, de son éclatante boussole / Sans aiguille, le nord mental dont la neige console / Un voyageur longtemps leurré par la forêt »¹⁰¹⁷. Le voyageur est perdu et condamné à le rester, puisque c'est cette fois une boussole naturelle incomplète qui se propose de le secourir. Certes, l'éclat du cadran lunaire est réconfortant, mais le nord n'est pas mis en lumière et l'itinéraire demeure obscur. La même situation de désorientation et de perte des points cardinaux est vécue par Verlaine, un siècle plus tôt :

« Ce n'est pas du Nord aujourd'hui
Que m'arriverait la lumière ;
Du Midi non plus, en dernière

¹⁰¹⁵ Les règles typographiques stipulent que lorsqu'il s'agit d'une direction la minuscule est de rigueur, contrairement aux occurrences qui invitent à envisager une région ou une zone géographique et où le mot prend alors une majuscule.

¹⁰¹⁶ Jacques Réda, « Essais en vol », *Battues*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰¹⁷ Jacques Réda, « La lune, rue pavée », *L'Adoption du système métrique : poèmes 1999-2003*, *op. cit.*, p. 25.

Analyse. Du Centre, oui?
Non. Mais d'où ? De nulle part, là ! »¹⁰¹⁸

Le Nord est perdu, invisible, mobile et fuyant, et les boussoles sont donc inutilisables.

1.3. Des cartes discutables

Reste alors un troisième outil, la carte, presque exclusivement utilisé par Jacques Réda. C'est l'objet du géographe qui a sa prédilection et on le voit très souvent arrêté à un carrefour, dépliant son plan¹⁰¹⁹. D'ailleurs il propose lui-même une carte à la fin d'*Aller à Élisabethville*, facilitant ainsi la compréhension du lecteur¹⁰²⁰. Mais là encore, une difficulté surgit. L'espace dans lequel évolue le poète ne correspond pas à celui répertorié sur le papier. Innombrables sont les mentions qui mettent en lumière les décalages entre le plan et le paysage.

Le premier point litigieux est l'établissement des limites, notamment entre les arrondissements de Paris. Le poète en conteste le bien-fondé et la cohérence à plusieurs reprises, notamment dans *Accidents de la circulation*, à propos du huitième arrondissement par exemple :

« je l'ai suffisamment parcouru pour me convaincre de l'arbitraire parfois choquant de ses limites. Du point de vue d'une certaine poésie de l'espace, qui n'obéit pas aux critères des administrations, il me semble que le huitième, indiscutablement borné au nord par les boulevards de Courcelles et des Batignolles et au sud par les quais, devrait récupérer au sud-ouest (aux dépens du seizième [...] la part du neuvième qu'il inclut indûment vers le nord-est entre la rue d'Amsterdam et la rue de Rome. [...] Alors qu'on circule dans un milieu urbain à peu près homogène, on éprouve tout à coup un changement de climat et de densité. »¹⁰²¹

Le promeneur ne souscrit pas aux frontières indiquées sur la carte et il propose un redécoupage des arrondissements, alléguant que celui-ci va à l'encontre du bon sens et perturbe le déplacement. En effet, le passant constate qu'il est dans le huitième arrondissement s'il se fie à sa carte, mais tout lui indique qu'il est dans le seizième s'il se laisse envahir par le « climat » du lieu. Un flou s'opère alors, le plan ne correspondant pas véritablement à la réalité. Et cela se complique encore de toutes sortes de nuances : « De tel point du dix-septième, il devient possible d'estimer qu'il est très huitième, mais huitième à

¹⁰¹⁸ Paul Verlaine, *Épigrammes, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 873.

¹⁰¹⁹ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs, op. cit.*, voir par exemple p. 36, 122 et 133, « Où, comment, quand, pourquoi ? » et « Un voyage aux sources de la Seine ».

¹⁰²⁰ Jacques Réda, *Aller à Élisabethville, op. cit.*

¹⁰²¹ Jacques Réda, « Dans le huitième », *Accidents de la circulation, op. cit.*, p. 37.

nuance seizième (ou autre), et qui se teinte là comme il l'entend »¹⁰²². Une palette de lieux constitue le cadre du promeneur qui déplore l'uniformisation qu'opère la carte. Il ne cesse de contester le pouvoir des plans et de remettre en question leurs découpages. On est confronté ici à ce qu'Augustin Bercque nomme « la transgression des cartes »¹⁰²³. Il est d'autant plus difficile de s'y fier qu'elles rendent rarement justice à la réalité dans la représentation même qu'elles en donnent. Ainsi, le poète fait remarquer que la rue Laferrière est mal dessinée : « Les plans qui la représentent coudée ou même, approximativement, en quart de cercle, ne donnent aucune idée de l'impression qu'on ressent lorsqu'on emprunte la rue Laferrière à l'improviste »¹⁰²⁴. Le poète prend ses distances avec les cartes qui ne restituent pas fidèlement la ville, vérifiant à ses dépens la célèbre formule du philosophe polonais-américain Alfred Korzybski¹⁰²⁵ : « Une carte n'est pas le territoire ». D'ailleurs elles indiquent toutes avec beaucoup de clarté l'existence d'un centre et d'une périphérie nettement discernables. Or, aussi déterminé qu'il soit à trouver le cœur de la ville, le promeneur n'y parvient pas, comme si la carte mentait : le centre se dérobe toujours. « Où était le centre ? Dans le motif énigmatique du bas-relief ? Dans l'œil de la papetière ? Sous la coupole du Saint-Esprit ? Ici même, à l'arrêt du 87, où je récapitule ? »¹⁰²⁶. La profusion de questions en cascade traduit les doutes du promeneur incapable de s'orienter vers ce que la carte circonscrit pourtant clairement. Il y a donc un décalage, ou un mensonge du papier¹⁰²⁷. Dans le chapitre « Centre et périphérie » que Pascale Rougé consacre à la poésie de Jacques Réda, elle écrit qu'« entre la recherche d'un centre toujours décevante et la fuite vers la périphérie dont il revient inévitablement, Réda est condamné à circuler »¹⁰²⁸. C'est le défaut des cartes qui entérine un mouvement interminable, parfois lancé à seule fin de compléter les plans indigents ou de trouver la carte inexistante d'une ville. C'est le cas à propos de la ville natale du poète qui pressent l'existence d'un pan entier qui ne figurerait sur aucune représentation et dont il se met en quête¹⁰²⁹ en vain. Jean-Michel Maulpoix reconnaît aussi rapidement l'insuffisance des cartes qui ne peuvent rendre justice au monde qui les déborde. Il mentionne ainsi l'existence

¹⁰²² *Ibid.*, p. 38.

¹⁰²³ Augustin Bercque, « La transgression des cartes », sous la direction de Véronique Maleval, Marion Picker, Florent Gabaude, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 81. Il mentionne notamment « leur prétention d'être le territoire alors que chacun sait qu'elle ne le sont pas ».

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰²⁵ Alfred Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire, prolégomènes aux systèmes non aristotéliens et à la sémantique générale*, traduit de l'anglais par Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.

¹⁰²⁶ Jacques Réda, « Automne », *Le Citadin*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰²⁷ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, par exemple p. 29 : « Faute d'un vrai centre, nous sommes voués à des rapports superficiels ou circonspects de collatéraux. »

¹⁰²⁸ Pascale Rougé, *Aux Frontières Sur Jacques Réda*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰²⁹ Jacques Réda, « Coda », *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 127.

d'un territoire que « nul ne saurait [le] situer, quoique ceux qui s'y rendent n'aient jamais pour occupation que d'en tracer la carte, toujours inachevée »¹⁰³⁰. On se situe aux antipodes d'un Michel Houellebecq dont l'un des personnages de *La Carte et le territoire* affirme catégoriquement que « LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE »¹⁰³¹, ou de Gracq qui mentionne l'existence d'un « sentiment de possession du terrain par la carte »¹⁰³². Contrairement aux poètes de notre corpus, le romancier fait de la représentation quelque chose de plus riche que la réalité. Le caractère incomplet et faux de la carte prouve au contraire chez les poètes que le réel ne peut se laisser saisir et déborde toutes les tentatives de le restituer sur papier. Les cartes ne peuvent donc jamais satisfaire le promeneur et le guider. Il est contraint à errer ou à se tourner vers les hommes pour demander son chemin, mais sans garantie de le trouver, et il court le risque de rester éternellement égaré, partageant l'angoisse de Richard Rognet, perceptible dans la répétition en boucle de « rien » : « Rien n'indique / le chemin, rien »¹⁰³³.

2. Les guides

Les poètes n'hésitent pas à recourir aux guides qui peuvent être répartis en deux catégories : ceux qui sont fiables et dont la présence constitue une inestimable aide, et ceux qui envoient sur de fausses pistes. Mais une autre distinction peut être apportée : si Jacques Réda recourt fréquemment à des êtres anonymes pour retrouver sa route, les deux autres poètes du corpus se réfèrent uniquement à l'illustre présence d'artistes qui accompagnent leur trajet et les rassurent dans l'adversité.

2.1. Les guides anonymes

Jacques Réda ne manque pas de demander sa route à des passants lorsqu'il est perdu. Il met alors un terme à la désorientation, et il n'est pas rare que les personnes qui l'entourent soient en mesure de l'aider. Mais il sélectionne avec soin les individus qu'il sollicite. S'il

¹⁰³⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Un Dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 110.

¹⁰³¹ Michel Houellebecq *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 82.

¹⁰³² Julien Gracq, entretien avec Jean-Louis Tissier (1978) rediffusé le 24 décembre 2007 sur France-Culture, disponible à l'adresse suivante (site consulté le 7/03/2016) : <http://locus-solus-fr.net/?p=170> : « J'ai un peu de sentiment de possession du terrain ou d'une région par la carte. »

¹⁰³³ Richard Rognet, *Dérive du voyageur*, op. cit., p. 69.

n'hésite pas à s'adresser à la « dame d'allure honnête et qui pousse un vélomoteur »¹⁰³⁴, il se refuse à interpeller les passants de Rome, « très rares, avec des airs sournois »¹⁰³⁵. Il arrive aussi que les guides interviennent de leur propre chef, avec des résultats plus ou moins convaincants. Égaré à West Brompton, le poète arrive à destination grâce à l'aide spontanée d'un vieil homme :

« Nous avons hésité longtemps sur le bord du trottoir
Et consulté le plan d'abord à l'envers. Un vieil homme
Affable s'approcha pour nous indiquer le chemin :
C'était bien là, tout près – merci – j'apercevais la porte »¹⁰³⁶

Son intervention est un succès, et l'insertion entre tirets du mot « merci » montre la rapidité avec laquelle le guide providentiel a su mettre un terme à la désorientation du poète. Le regard a tout juste le temps de se lever et de se poser sur la porte, terme du voyage. Le guide fait parfois un bout de chemin avec le poète égaré, comme cela apparaît lors d'une journée d'errance à Hérouville. Il est d'abord conseillé par « des gosses motorisés » qui le « renseignent. Mal et de façon contradictoire, mais avec une ferveur »¹⁰³⁷. Dans la même journée, il est à nouveau secouru par des « gamins » :

« Ils me prendront assez délicatement en charge, honorés dirait-on, malgré un soupçon de condescendance pour ma cylindrée ridicule (eux roulent en cent-vingt-cinq), car l'idée de rendre service les excite, les transfigure un peu. Tandis qu'un feu rouge nous arrête, le cadet me tend d'autorité une gauloise, comme entre égaux. Mais la timidité qu'il a vaincue explique sa brusquerie, et ce don m'honore à mon tour. En effet les rues sont désertes, la nuit descend ; il a redécouvert d'instinct le geste antique et propitiatoire des solitudes, quand deux hommes se croisant conjecturaient dans l'autre l'avènement possible d'un dieu. Ils s'évanouiront laconiques devant la gare. »¹⁰³⁸

Les adolescents font de leur mieux pour guider le poète qui apprécie leur aide. La lecture de cette scène comme une rencontre possible de divinités en fait ressortir le caractère fatal. C'est le destin qui a placé les jeunes gens sur le chemin du voyageur et lui a ainsi fait retrouver sa route, à deux reprises. Le sort veille à limiter l'errance en faisant intervenir régulièrement des guides. Mais les rencontres ne sont pas toujours aussi utiles, et il faut à ce propos rappeler un événement lui aussi teinté d'une veine antique. Le poète raconte qu'un jour, une femme qu'il nomme « Sibylle » a voulu lui apporter son aide. Il s'agit sans doute d'un des événements les plus déconcertants concernant les guides dans l'œuvre de Jacques Réda :

¹⁰³⁴ Jacques Réda, « Une nuit sur le mont Chauve », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 165.

¹⁰³⁵ Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 87.

¹⁰³⁶ Jacques Réda, « D'un pont à l'autre », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 120.

¹⁰³⁷ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 104.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

« C'est alors que j'ai vu paraître une des sibylles qui, au Dôme, ornement en blanc, noir et ocre rouge le marbre du pavement. Celle-ci était en tenue de sortie et plutôt même, dirais-je, de travail. Elle allait à grands pas avec un sac en toile cirée, et l'une de ses mèches argentées flottait comme par suite d'un effort au savon noir. On ne pouvait s'étonner qu'il en résulte un amoindrissement passager de ses facultés de divination. En effet :

- Je vois que vous cherchez le centre, dit-elle.

- Non, au contraire. Enfin [...] c'est à la gare que nous allons.

Alors elle leva son bras libre dans un geste qui rompait les sorts et, obliquant à gauche, à droite, à droite, à gauche et ainsi de suite, nous entraîna dans son impérieuse foulée de prophétesse jusqu'à un autre carrefour. Là elle désigna une des rues et, ce bras de nouveau dressé, deux mèches maintenant au vent du soir volant autour de sa grave figure, comme une formule sacrée elle nous jeta : *Giù, giù, giù !* »¹⁰³⁹

C'est là l'exemple le plus frappant d'une guide absolument inutile et dont les informations peuvent condamner à l'errance le promeneur. Les talents de prophétesse de la femme sont hautement mis en doute. Rien que sa description physique prête à sourire : la mention du savon noir, produit bien connu pour ses vertus décapantes, parachève un portrait teinté d'humour. Le lecteur comprend que cette lotion a vraisemblablement lavé à grandes eaux les talents de la prophétesse qui se fourvoie en constatant à tort que les passants qu'elle aborde se dirigent vers le centre. Mais le plus surprenant, et le plus comique aussi, est la succession de gestes complètement impossibles à comprendre qu'elle esquisse en tous sens. On devine qu'elle mime un trajet, mais l'absence de mots pour accompagner ce moulinet dressé à deux reprises rend vain son effort pour leur indiquer le chemin. Enfin, la triple répétition de la syllabe « *giù* » clôture l'extrait sur un terme énigmatique. Que faut-il comprendre ? Est-ce un début de prophétie ? Il s'agit sans nul doute d'un terme à interpréter, et la Sybille ne déroge pas à son métier. On remarque la présence d'un important champ lexical de la devineresse : (« sibylles », « divination », « sorts », « prophétesse », « formule sacrée »). Le poète rend ainsi compte d'un trajet qui lui est montré et qui semble lié à son destin, mais il est incapable de le comprendre. Une fois la sibylle évanouie (on peut relever le verbe « paraître » qui ouvre le récit et confère d'emblée au personnage une dimension surnaturelle), l'itinéraire n'est pas plus clair. Les pas qu'elle a faits au côté du voyageur n'ont pas suffi à l'orienter, et son entrée en scène a davantage contribué à obscurcir l'itinéraire qu'à le clarifier¹⁰⁴⁰. Les guides anonymes ne sont donc pas toujours – et de loin pas – des indicateurs fiables de la route à suivre, contrairement aux artistes qui balisent toujours avec succès le chemin des trois poètes.

¹⁰³⁹ Jacques Réda, « Un primitif à Sienne », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 159.

¹⁰⁴⁰ Pour un autre exemple de guide apparemment peu fiable, voir *ibid.*, p. 167 : « et nous voilà partis, lui (un ivrogne) grommelant et hoquetant sous sa casquette, moi, en samaritain un peu pharisaïque, priant le ciel pour qu'il ne m'entraîne pas au fond de quelque inextricable faubourg. »

2.2. Les poètes éclaireurs

Les poètes du corpus sollicitent abondamment d'autres auteurs partis en éclaireurs qui frayent le chemin et rassurent au long de la route sans fin. Les trois œuvres hébergent un intertexte important. Nombreuses sont les références et allusions à d'autres écrivains ou à d'autres artistes, faisant des textes une caisse de résonance, presque une « chambre d'amis »¹⁰⁴¹ pour reprendre une expression de Guy Goffette. Plusieurs modalités existent : les poètes cheminent dans les pas d'autres artistes, suivant la route qu'ils ont frayée des années auparavant, parfois des siècles plus tôt, ou (et ce n'est pas exclusif) ils accompagnent leurs déplacements de la lecture soutenue d'auteurs qui deviennent ainsi de véritables compagnons de voyage.

Guy Goffette constitue un cas intéressant dans la mesure où son grand amour pour Verlaine le conduit à refaire la route avec lui. Il raconte dans *L'Autre Verlaine* l'histoire de ce « cheminement intérieur »¹⁰⁴² fait de concert avec le poète maudit :

« Le printemps venu, j'ai pris la route avec Paul Verlaine. Ensemble, nous avons refait les chemins de son enfance, bu la pluie et les brouillards de l'Ardenne, écouté les nuances du vert et du gris, et celles du schiste roux qui chante et qui pleure. »¹⁰⁴³

Et plus loin :

« Ainsi ai-je marché, pendant plus de trois ans, en compagnie de Verlaine ; jour après jour, marché ses routes et ses déroutes, marché ses vers, un à un, sur les chemins qu'il avait marchés. Et les collines par lui sautées, je les ai bondies à mon tour sans jamais perdre de vue l'onduleuse ligne de l'horizon et du poème ensemble »¹⁰⁴⁴

On voit l'étroite relation entre les deux poètes, l'un mettant ses pas dans ceux de l'autre. La marche est longue et commune (le participe passé « marché » revient à quatre reprises dans la deuxième citation). Trois ans s'écoulent au cours desquels une parenté se noue dans la reproduction d'un trajet identique. L'itinéraire de Verlaine devient celui de Guy Goffette, qui suit son prédécesseur comme son ombre. L'ouvrage cite abondamment les lieux, authentifiant le déplacement des marcheurs qu'il inscrit dans la géographie des Ardennes. Le poète du XIX^{ème} siècle joue le rôle de guide : « Ce qu'il aura fallu de temps pour que je me convertisse à Verlaine, combien d'errances, d'errements, de ciels perdus, de pluies, de larmes avant que le

¹⁰⁴¹ Guy Goffette, « La chambre d'amis », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁴² Guy Goffette, *L'Autre Verlaine*, op. cit., p. 40 : « J'en aurai chanté, moi aussi, des vers sur la route pendant ces trois années de compagnonnage intérieur et presque physique avec Verlaine. *Simple comme un enfant*, oui, mais avec la sensation la plus vive de remarquer dans mes propres pas, à la fin boitant boiteux comme lui, dont l'ombre trébuchante éclairait un peu mieux ce chemin chaotique où j'avais failli tout perdre. »

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

vieil Ardennais d'exil me rendre à ma terre d'enfance avec le fil du cœur et le sens de ma route, je n'en reviens toujours pas »¹⁰⁴⁵.

La question du poète éclairé dont on suit scrupuleusement le mouvement affleure chez les deux autres poètes du corpus. Jacques Réda propose avec *Le Sens de la marche* des textes rédigés sur les traces d'autres écrivains. Il voyage dans les régions respectives de ces auteurs et visite par exemple le Nivernais de Jules Renard, la région des Lacs où a vécu Wordsworth, le village natal de Follain... Il va même à Combray en hommage à Proust. Mais c'est surtout La Fontaine qui frappe le lecteur. Le poète refait le trajet effectué par le fabuliste dans un texte intitulé « Sur la route de La Fontaine »¹⁰⁴⁶. Il s'arrête pour une halte à Amboise où il lui écrit, avant de rédiger quelques fables de son cru. Là encore, le trajet est balisé par des poètes éclairés. La situation se retrouve chez Jean-Michel Maulpoix mais dans une moindre mesure. Il se considère lui-même avec amusement, prenant soudain conscience qu'il adopte la posture d'un écrivain voyageur : « Tout près de me prendre pour le dernier poète, j'ai joué quelques heures à Valéry Larbaud. Dernier survivant d'une espèce disparue, partie chercher sa solitude à l'autre bout de la planète »¹⁰⁴⁷. La situation n'est pas tout à fait la même : si Goffette et Réda refont la même route que d'autres poètes, Maulpoix frôle l'identification ou le jeu de rôle, puisqu'il s'agit bien ici de jouer. On peut néanmoins observer une trajectoire commune dirigée vers le bout du monde. Tous trois mettent leurs pas dans ceux d'autres artistes, suivant la voie qu'ils ont tracée.

Mais les poètes peuvent aussi considérer leurs prédécesseurs comme des guides sans cheminer avec eux. Les auteurs orientent les poètes contemporains en fournissant des repères stables, comme chez Guy Goffette par exemple qui les convoque dans la section « Bureau des longitudes (Dilectures) »¹⁰⁴⁸. Le titre souligne la valeur des poètes dans l'orientation, puisque les longitudes renvoient directement aux coordonnées d'un point et donc à son repérage. Quant à Jacques Réda, il considère son mouvement parallèle à celui effectué par d'autres écrivains puisqu'ils partagent tous à ses yeux une commune fuite et esquissent donc le même déplacement :

« Dans une phase d'existence dont un des charmes vient de ce qu'on s'y comporte en fugitif, il est bon [...] de garder un contact mental avec d'autres fugitifs tellement plus vrais que nous-mêmes, et qui réactivent notre sentiment de modeste appartenance à ce que l'ordre humain a de meilleur : les prélats funambules et les doux saltimbanques de sa langue »¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴⁶ Jacques Réda, « Sur la route de La Fontaine », *Le Sens de la marche*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Baie d'Along », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴⁸ Guy Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁴⁹ Jacques Réda, « Lecture portative », *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit.*, p. 79.

L'accompagnement est ici intérieur et le poète se sent rassuré de penser qu'il n'est pas seul à se déplacer. Pour vaincre la solitude, il n'est pas rare que les trois poètes du corpus voyagent avec des livres, concrétisant de manière physique l'accompagnement spirituel d'autres écrivains. Ainsi, Guy Goffette entrepose dans sa caravane quelques ouvrages auxquels il tient : « J'ai choisi ceux que j'aime, que j'ai lus et relus, une bonne dizaine »¹⁰⁵⁰, et Jacques Réda voyage parfois en lisant, *Jonas* de Jean-Paul de Dadelsen par exemple¹⁰⁵¹. Jean-Michel Maulpoix remercie pour sa part à la fin de *Chutes de pluie fine* tous ceux qui ont cheminé avec lui : « La lecture n'est pas le moindre bonheur du voyage. Merci à mes attentifs compagnons de route : Charles Baudelaire, Paul Claudel, Michel Deguy, Clayton Eshleman, Gustave Flaubert, Florian, Ludovic Janvier, Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, Charles d'Orléans, Georges Perros, Arthur Rimbaud... »¹⁰⁵². Il énumère en partie les écrivains qui ont guidé sa route, et en fait de même pour Jacques Réda dont il identifie les compagnons de route :

« dans *L'herbe des talus* se rencontrent Larbaud (« Au Hvalbar »), Claudel (« Reconnaissance à l'Est »), Cavafy, Borges, Frost, Pessoa (« Jeanne de Luxembourg ») ; et dans *Celle qui vient à pas légers* se fondent des citations de Périer, Supervielle, Larbaud, Reverdy, Claudel, Cingria, Dadelsen, Rilke [...]

Avec le *Premier livre des reconnaissances* le paysage s'élargit : Bashô, Borges, Cavafy, Faulkner, Follain, Jaccottet, Frénaud, Pavese, Perros, Ponge, Robin, Stéfan, Ovide, Théocrite [...] »¹⁰⁵³

Les figures d'artistes se rencontrent au fil de la route et au fil des pages, et le titre *Livre des reconnaissances* choisi à trois reprises par Jacques Réda dit toute la gratitude du poète pour ses accompagnateurs. À la fois ouvrage de déplacement et de remerciement, il unit l'avancée dans le monde et l'avancée dans l'écriture, faisant du parcours physique un parcours poétique. Les poètes suivent les pas de leurs prédécesseurs, certains de ne pas s'égarer, du moins dans l'écriture. En effet, si l'itinéraire artistique est assuré, le mouvement physique continue à poser problème puisque la désorientation n'est pas vaincue par les différentes aides auxquelles recourent les poètes. Ne se lassent-ils pas alors d'avancer à tâtons ? N'aspirent-ils pas au repos ? Ne rêvent-ils pas d'un lieu où ils pourraient demeurer sereinement ? D'un achèvement du mouvement au profit d'un surplace réparateur ? Ne prennent-ils pas leurs distances avec le conseil formulé par Victor Segalen : « Garde bien d'élire un asile »¹⁰⁵⁴ ?

¹⁰⁵⁰ Guy Goffette, *Partance*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁵¹ Jacques Réda, *Autoportraits*, op. cit., p. 56 « (je m'étais en effet replongé dans le grand format du *Jonas* de Dadelsen paru l'année précédente) ».

¹⁰⁵² Jean-Michel Maulpoix, « Remerciement », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 179.

¹⁰⁵³ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, op. cit., p. 69-70.

¹⁰⁵⁴ Victor Segalen « Conseils au bon voyageur », *Stèles*, Paris, La Différence, 1989, p. 92.

3. Un désir de sédentarité ?

Étant donné que rien ne vient véritablement et durablement à bout de l'errance des poètes, ils sont dans un mouvement permanent, et vivent une constante existence de nomades. Désorientés autant qu'il est possible de l'être, ils avancent à l'aveuglette et de déception en déception, incapables de se rapprocher de leur vie ou de leur destination, quand bien même ils solliciteraient de l'aide. On peut alors se demander s'ils ne renonceraient pas au mouvement et à tous leurs buts au profit d'un lieu de repos, de séjour, d'habitation.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à Jacques Réda, Marie Joqueviel-Bourjea remarque l'importance de certains termes : « "espace", "séjour", "sites", "demeure" : ces mots insistent dans l'œuvre »¹⁰⁵⁵. Le but de son travail, manifesté dans le sous-titre qu'elle lui donne, est de mettre en évidence les moyens mis en œuvre par le poète pour « habiter quand même ». Malgré ses déplacements continus, il aspire au repos, comme cela apparaît dans un entretien qu'il accorde en 1986 à *Paroles écrites* : « À travers tous ces refuges provisoires, on cherche celui qui serait sûr, définitif. C'est ce que j'appelle l'espérance. Mais elle est un peu sans objet »¹⁰⁵⁶. La question est épineuse. Dans l'œuvre cohabitent des remarques indiquant l'impossibilité de s'arrêter et de s'établir, et des notations mentionnant au contraire une opportunité de trouver enfin un lieu où rester. Ainsi, le poète peut fermement constater son incapacité à demeurer sur place : « Car nulle part je n'habite et rien ne m'attache ou m'habite »¹⁰⁵⁷, et dans le même livre observer une paradoxale possibilité du contraire, lorsqu'il évoque le pianiste Tommy Flanagan :

« Au terme de la dépossession, seule la dépossession subsiste. Cependant elle subsiste, et sur cette évidence se fonde la poétique de Flanagan. Regardée en effet non comme le *point* extrême et douloureux du manque, mais comme le seul espace, ou négatif ou neutre, où le pianiste puisse *quand même* habiter, elle l'y rend à l'attente, à la chance d'une apparition alors d'autant plus émouvante et pure en ce lieu de transit, et sur laquelle il semble n'avoir et ne désirer d'autre pouvoir que celui de guide ou de médium qui s'efface »¹⁰⁵⁸.

Même si l'homme n'a plus rien, ni repères géographiques, ni identité, ni par conséquent loisir de trouver un lieu de séjour où il se sente chez lui, il dispose malgré tout d'une demeure. Là où rien ne subsiste existe cependant la chance de « *quand même* habiter ». Cette même idée revient sous la plume du poète qui la met en évidence par l'introduction de vers au sein d'un texte en prose et par l'italique dans ce passage des *Recommandations aux promeneurs* :

¹⁰⁵⁵ Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même, op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁵⁷ Jacques Réda, « Quatre lettres de Coleman Hawkins », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, « Deux pèlerins de la transparence », p. 296-297.

« Lorsque je serai las d'aller de place en place,
 Cherchant le lieu flagrant de la sérénité,
 J'achèterai peut-être une gaule et, planté
 Au bord d'un étang calme ou d'un ruisseau vivace,
 Je rejoindrai dans leur insituable espace
 Ces vagabonds acquis à l'immobilité.
 Ma fièvre d'autrefois, le monde illimité,
 Le passé, l'avenir, et le présent fugace
 Où si longtemps j'aurai porté mon baluchon,
 Ne pèseront pas plus alors sur mon bouchon
 Qu'une feuille de saule ou qu'une libellule.
 Et, d'onde en onde autour de ce frêle moyeu,
 Paraissant plus figé qu'au fond d'une cellule,
 J'irai sans fin à la dérive, au beau milieu. »¹⁰⁵⁹

Le lieu de la sérénité tant recherché par le poète se trouve peut-être juste à côté de lui. Immobilité et mobilité se rejoignent dans l'« insituable espace » d'un temps comme suspendu. Le poète n'est pas prêt encore à s'y établir, n'étant pas atteint de la lassitude qu'il prévoit pourtant. Quand elle se manifesterait, il sait comment accéder au lieu non cartographié du repos, où le mouvement est possible quand bien même tout semble figé. Deux fils s'entrelacent ici : celui de la mouvance permanente (« aller de place en place », « vivace », « fièvre », « illimité », « dérive ») et celui de l'immobilité définitive (« planté », « calme », « immobilité », « moyeu », « figé », « cellule »). Il est intéressant de remarquer que le mouvement se réalise dans l'immobilité et que les mots le font advenir. Les rimes font tourner les sons comme le poète qui se déplace autour du « frêle moyeu » qu'est le langage. Cette pièce essentielle de la roue est fixe, immobile, mais permet de mouvoir ce qui est fixé sur son axe. Le parallèle avec *La tourne* est frappant : le poète se déplace grâce aux mots. C'est la langue qui est son séjour et son véhicule¹⁰⁶⁰, sa demeure mobile et son lieu de repos. Quand il ne reste rien, les mots permettent de reconstruire, comme le souligne la lecture que Roger Munier propose d'*Amen*. Le poème « tente bien de nommer un séjour, de reconnaître un lieu viable. Mais [...] il n'y prétend que dans l'insécurité et comme dans la hâte incertaine d'un passage. Le séjour n'est pas immobile. Il est pris dans une sorte de mouvement, de tension qui le parcourt, comme s'il restait commandé par l'urgence de la marche. Il est bien, au sens propre, un séjour, soit la halte d'un moment dans le trajet, un lieu ouvert »¹⁰⁶¹. Le lieu du

¹⁰⁵⁹ Jacques Réda, « Article de pêche », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁶⁰ Voir le dernier chapitre de la partie III.

¹⁰⁶¹ Roger Munier, « Le Parcours oblique », in *Critique*, n°269, oct. 1969, p. 864-865.

repos où le mouvement s'apaiserait enfin est donc paradoxalement encore habité par la mobilité.

Il en va de même chez Jean-Michel Maulpoix. Le problème de la demeure apparaît également dans son œuvre, et là encore, une tension entre mouvement et immobilité affleure.

Dans *Le Poète perplexe*, il s'interroge sur le rôle de la langue et sur son statut d'habitation :

« on a observé que le poète était l'hôte d'une demeure réelle changeante. Quand il n'est pas sédentarisé de force, ce piéton s'en va volontiers d'un logis à l'autre, comme s'il lui fallait récuser les abris réels, s'approvisionner au-dehors et toujours rechercher l'entrouverture [...] Ainsi que l'écrivait Rilke, il n'est pour le poète *nulle part où demeurer* (1^{ère} élégie), sinon dans la langue même. »¹⁰⁶²

La langue est la demeure du poète qui s'y réfugie, alliant les contraires. Le premier extrait repose sur des paradoxes : « s'en aller et demeurer tout à la fois », « se mouvoir autant que se fixer ». Le second présente le poète comme un être de mouvement qui ne peut se sédentariser. Il lui est indispensable de se déplacer, et son habitation ne peut alors qu'être elle-même mobile. Jean-Michel Maulpoix s'interroge sur le choix d'un lieu de séjour :

« Où demeurer ?

Si l'homme aspire à demeurer, à construire et à s'établir, c'est précisément qu'il se connaît transitoire. Et s'il ne parvient pas à rester tranquille dans une chambre, c'est qu'une fièvre de mouvement est sa réponse ou sa réplique à l'angoisse de mourir.

Autant dire que ces deux côtés n'en font qu'un, et qu'habiter la condition mortelle qui est la nôtre implique d'être simultanément celui qui s'en va et celui qui reste. Chacun transporte en soi cette espèce de *maison roulante* qu'est la rêverie ou la pensée. »¹⁰⁶³

La « maison roulante » qu'est la langue est la seule demeure acceptable. Loin de figer le mouvement, elle permet de demeurer dans un lieu en perpétuel changement. La paralysie ne peut atteindre le poète « contraint de [s]'en aller toujours, ne pouvant [s]e poser nulle part puisque [s]a demeure est partout »¹⁰⁶⁴. Il vit ainsi dans la langue, seul refuge acceptable pour ce nomade : « Ces carnets de route ou de traque sont de petites demeures portatives »¹⁰⁶⁵. Mais comme le fait remarquer Blanchot, il ne peut s'y établir durablement, et une fois le texte écrit, « il se retrouve à nouveau comme au début de sa tâche et [...] il retrouve à nouveau le voisinage, l'intimité errante du dehors dont il n'a pu faire un séjour »¹⁰⁶⁶.

Chez Guy Goffette, les choses sont différentes. Il n'est jamais question d'une demeure portative ou de la recherche d'un lieu de surplace autre que la « vie promise ». Toute demeure est dangereuse puisque l'immobilité entraîne l'aliénation et la mort. Le fait qu'une si grande importance soit accordée à un séjour contraint dans la maison ainsi que les nombreuses

¹⁰⁶² Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁶⁴ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Prologue », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 14.

¹⁰⁶⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 18-19.

évoqueries de cette vie pesante de prisonnier expliquent qu'il ne cherche pas à s'établir. Le mouvement est pour lui une constante, et il ne souhaite pas le voir s'interrompre. Ainsi, les rares moments où il évoque un instant de surplace se situent dans un endroit ouvert, comme dans ce poème où les murs sont détruits :

« Au lecteur inconnu
 J'ai désigné non le vers lisse
 Mais sa cassure
 Cette brèche dans la muraille des vents
 Où je demeure
 Un bouquet de roses à la main »¹⁰⁶⁷.

À deux reprises l'insistance est portée sur l'ouverture. L'immobilité volontaire ne se réalise que lorsque le poète est certain de ne pas être enfermé et de pouvoir repartir. En revanche, il est animé par le même désir de rendre modestement le monde plus habitable par la langue. Il dit l'importance du texte poétique qui permet de ne pas figer les choses, comme l'indique le verbe « bouger »¹⁰⁶⁸ : « Avant que la mort vienne, / Écrire encore / Un poème soigné, / Avec de l'herbe / Toute nue, un morceau / De ciel bleu et / Des fleurs et des oiseaux / Pour que ça bouge »¹⁰⁶⁹. Dans le texte, immobile sur la page, le mouvement doit s'introduire. Ce qui semble fixe doit être mouvant.

Les trois œuvres entretiennent un rapport complexe entre mouvement et immobilité, l'une n'étant pas nécessairement le contraire de l'autre. Un lieu de l'entre-deux se dessine, appelant une définition nouvelle du mouvement.

¹⁰⁶⁷ Guy Goffette, « O. Mandelstam », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁶⁸ Les trois strophes du poème abritent des verbes de mouvement.

¹⁰⁶⁹ Guy Goffette, « Avant », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 65.

Chapitre 3 : *La partance*

Chose curieuse, alors que les œuvres du corpus sont traversées par toutes sortes de mouvements, alternant départs et retours au sein d'itinéraires bien établis ou entrecoupés de longues phases d'errance, il n'est pas rare que les poètes écrivent qu'il est impossible de partir, balayant d'une phrase tous les déplacements qui ont été étudiés. Subitement, ils renvoient à néant les nombreux mouvements menés, affirmant étrangement qu'ils n'ont jamais eu lieu. Même s'ils ne cessent de se mettre en route et multiplient les récits de voyage, ils n'hésitent pas à constater contre toute attente que le départ est un déplacement qu'ils n'ont jamais su mener à bien et qu'ils ne connaissent pas. Cette contradiction est renforcée par un constat tout aussi surprenant : alors même que le départ est déclaré inexistant, il apparaît qu'il est possible de partir tout en restant immobile. L'enfant, le rêveur, le lecteur et l'écrivain savent voyager sans bouger, et les poètes sont adeptes de ce type de déplacements qu'ils semblent finalement préférer à tout voyage réel. Le départ physique ne garantit pas toujours un mouvement acceptable, et le surplace auparavant abhorré semble riche de départs potentiels. Ce paradoxe qui anime les textes conduit inévitablement à redéfinir le mouvement, et tout particulièrement le départ. Les poètes en ont de toute évidence une conception très personnelle et le terme de *partance* qu'ils utilisent régulièrement semble plus approprié pour appréhender les enjeux d'un déplacement qui brasse les contradictions. À la fois mobile et immobile, il associe l'ailleurs et l'ici dans un entre-deux qui semble seul satisfaisant. Les poètes ne cherchent plus à quitter le monde mais choisissent d'y rester, et la partance pourrait finalement apparaître comme le seul véritable moyen d'habiter la terre.

A. Pourquoi redéfinir la notion de « départ » poétique

Les œuvres sont sans cesse traversées par des déplacements. Les départs se multiplient, et les textes offrent une belle panoplie de mises en route. Les poètes partent pour des destinations plus ou moins lointaines, plus ou moins claires, géographiques ou idéales, et ils ne cessent de le dire et d'en parler. Pourtant, ils en viennent tous à remettre en question ces déplacements et à les nier, annulant tout mouvement préalablement entamé dans l'affirmation catégorique qu'il est impossible de partir. Ils reprennent tous trois les mots de Rimbaud : « On ne part pas », instaurant une tension extrêmement forte dans les textes.

1. « On ne part pas »

Alors même que les départs se sont enchaînés, laissant peu de répit aux voyageurs qui sillonnent les pages et les pays, à plusieurs reprises, ces déplacements sont effacés, comme s'ils n'avaient jamais eu lieu. Ainsi, on trouve sous la plume de Jean-Michel Maulpoix une affirmation déconcertante dans le journal de voyage qu'est *Chutes de pluie fine* : « jamais, en vérité, je ne m'en vais »¹⁰⁷⁰. Comment comprendre cet aveu ? Au sein même des notes de voyage, le départ est nié. Le groupe prépositionnel « en vérité » est intéressant dans la mesure où il insiste sur la bonne foi du poète, encore soulignée, très discrètement certes, par l'homophonie « je ne m'en » / « je ne mens ». L'adverbe « jamais » semble ici ne pas être hyperbolique. Le départ est reconnu impossible, et donc inexistant. Mais ce constat est établi après une longue série de mouvements qui étaient considérés comme tels et que le poète reconnaît avoir mal identifiés. Une désillusion se fait jour suite au non aboutissement du départ : « Toujours le début de partir. [...] La banlieue est un port que l'on ne quitte pas »¹⁰⁷¹. Le mouvement ne peut se concrétiser et reste une simple esquisse, un geste interrompu qui ne permet aucun franchissement. Le déplacement est d'abord perçu comme un départ, mais ne va

¹⁰⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Brève histoire d'amour », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Matinée à l'anglaise*, Paris, Seghers, 1982, p. 57.

pas suffisamment loin pour véritablement en être un. D'ailleurs ce processus est étendu et généralisé à tous les hommes dans *L'Écrivain imaginaire* :

« Chaque fois qu'un homme s'élanche vers la mer et croit pouvoir prendre le large, la marée le repousse et le ramène là d'où il vient. "On ne part pas", me répétaient deux fois par jour les eaux limoneuses de la Sèvre avec une calme insistance »¹⁰⁷².

Le déplacement entamé par le voyageur avorte et ses illusions s'évanouissent bien vite. L'élan est brisé par le rythme binaire « le repousse et le ramène ». Le préfixe ainsi redoublé suggère que l'action ne peut que revenir à son point d'origine. La répétition de la marée est mimée par l'allitération en *r*, sonorité éloquentement placée à l'initiale de ces deux déplacements contraints qui minent le départ. Les eaux, personnifiées, répètent la fameuse citation de Rimbaud, condamnant définitivement tout éloignement. L'aveu du poète peut donc se lire comme la reconnaissance *a posteriori* d'un échec. Toutes les tentatives de partir entamées par les promeneurs, voyageurs et autres bourlingueurs ne se révèlent que « faux départ ». C'est le titre d'un poème de Guy Goffette¹⁰⁷³ qui déplore le surplace douloureux auquel il est soumis :

« Penser qu'on aurait pu devenir cela aussi :
des héros, le visage resplendissant
et le corps couturé de blessures,
Alexandre aux portes d'Ecbatane, Colomb ou –

Penser cela ici, dans l'herbe abandonnée
au piétinement des bœufs sombres,
et piétiner comme eux, l'âme assourdie,
mais l'œil prêt à ce qui doit venir

tôt ou tard, n'importe : qui viendra,
étant donné le point d'origine, l'axe,
l'uniformité du mouvement et la vitesse
avec laquelle comme un noyé

nous déglutissons nos échecs et nos ruines. »¹⁰⁷⁴

Les deux strophes qui ouvrent le texte mettent en regard deux mouvements opposés : celui à grande échelle de figures historiques glorieuses, connues pour leurs expéditions lointaines, et celui complètement étriqué des bovins et de l'être qui leur est comparé. La mise en parallèle est brutale pour celui qui « aurait pu devenir » un héros mais qui se retrouve prisonnier d'un enclos et d'un espace réduit. Le conditionnel passé marque le regret de celui qui est condamné au surplace. La dérivation autour du « piétinement » suggère la lourdeur d'un déplacement pesant qui n'avance pas, et qui atrophie l'âme. Tout le poème peut se lire comme le constat

¹⁰⁷² Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁷³ Cette expression apparaît aussi chez Guy Goffette, « Salle d'attente », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, *op. cit.*, p. 145 : « faux départs si / tous les chemins ne mènent pas à l'homme ».

¹⁰⁷⁴ Guy Goffette, « Faux départ », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 20.

d'un échec qui ne saurait se solder que par la mort. En effet, ce « qui viendra » de manière certaine et qui fera suite à l'enfoncement inéluctable de l'être (les images du noyé et de la déglutition insistent sur la dimension mortifère de cette immersion), c'est bien la mort qui effectue le seul mouvement véritable de la fin de ce poème. Si elle n'épargne pas les héros que sont Alexandre et Colomb, elle n'efface pas leur mouvement et c'est même lui qui les empêche de sombrer dans l'oubli où semble se trouver celui qui ne saurait dire « je » dans ce texte, comme s'il était déjà englouti. Tout départ n'est donc qu'illusion, et il est impossible de partir. D'ailleurs plus loin dans le même recueil, le poète regrette de n'avoir su partir et de se trouver encore « ici » à « rapiécer sans fin / des voiles anciennes »¹⁰⁷⁵ : « tu resteras toujours, quoi que tu fasses / ou dises, celui qui ne sait pas // partir »¹⁰⁷⁶.

On peut remarquer que Jacques Réda fait le même constat, dans le texte « Un kilomètre à pied avec Guy Goffette » : « *Dis donc, ne marche pas si vite, mon vieux Guy, / Tiré par ton profil qui fend la bise. Qu'est-ce qui / Nous presse ? On ne part pas ! Je crois plutôt qu'on rentre* »¹⁰⁷⁷. Les deux poètes sont unis dans l'impossible départ, et leur mouvement s'inscrit dans la filiation de Rimbaud. C'est parfois avec amertume que l'on reconnaît l'inanité de toute en allée : « Comment ai-je pu l'autre jour, ici, croire au départ / Pour le bout du monde ? »¹⁰⁷⁸. On se rend bien compte que tous les déplacements se révèlent vains et qu'on ne peut quitter un « ici » déplaisant, quels que soient les efforts fournis. D'ailleurs Jacques Réda rend compte de la profonde difficulté du mouvement, condamné au surplace dès son premier livre, en mentionnant la paralysie des marcheurs :

« Cependant vous marchez,
Donnant la main à vos enfants hallucinés
Sous le ciel vaste, et vous n'avancez pas. »¹⁰⁷⁹

Le paradoxe est frappant : le déplacement est complètement entravé puisque la marche se fait curieusement surplace. L'errance même est refusée aux marcheurs qui ne peuvent plus avancer, comme chez Yves Bonnefoy :

« Vois, déjà tous chemins que tu suivais se ferment,
Il ne t'est plus donné même ce répit
D'aller même perdu. Terre qui se dérobe
Est le bruit de tes pas qui ne progressent plus. »¹⁰⁸⁰

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, « Passant comme la pluie », p. 88.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁷⁷ Jacques Réda, Préface à *Un manteau de fortune* suivi de *l'Adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷⁸ Jacques Réda, « Retour à l'Est », *L'Incorrigible*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁷⁹ Jacques Réda, « Personnages dans la banlieue », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁸⁰ Yves Bonnefoy, « Menaces du témoin, II », *Hier régnant désert, Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 118.

Même affecté de perturbations, le mouvement ne peut plus se déployer. Les personnages n'ont même plus la satisfaction de progresser, mais se retrouvent englués dans une immobilité qui les fige et qui annonce la mort. Le trépas apparaît alors comme le moyen de mettre un terme à un mouvement voué à ne jamais se réaliser vraiment, et le promeneur avoue la libération qu'une fin prochaine constituerait à ses yeux : « Pour moi d'ailleurs aussi ce serait une délivrance : plus de querelles, plus de poids mort, plus de chimères, plus de faux départs »¹⁰⁸¹.

L'ailleurs qui attire les poètes est inaccessible puisqu'il est impossible de véritablement partir. Et si l'on peut, l'espace d'un instant, avoir l'illusion d'être en route, « comme ceux qui crurent un jour dépasser l'horizon »¹⁰⁸², on est bien vite rappelé à la réalité d'un douloureux surplace. L'ailleurs demeure hors de portée, comme l'écrit René Guy Cadou dans un poème qui met le problème du « faux départ » sur le devant de la scène :

« [...] la ligne d'horizon au fond de la serrure
La route au pied du mur
[...] Le plafond par où descendre
dans le ciel
Les faux départs inscrits dans les cadres dorés »¹⁰⁸³.

Comme le départ est reconnu impossible après-coup, Jean-Michel Maulpoix en déduit tout naturellement que les tentatives qui suivront seront elles aussi infructueuses et il annonce d'emblée, fort de cette expérience douloureuse, qu'il ne sera plus possible de partir à l'avenir. Tous les déplacements sont condamnés, et une forme de résignation se fait jour : « Je sais maintenant que nous ne partirons plus : nous avons appris à attendre cela qui n'arrive jamais »¹⁰⁸⁴. Le poète a acquis une connaissance qui lui permet de prédire l'impossibilité de tous les déplacements à venir. Mais cette phrase, datée de 1984, est néanmoins suivie de nombreux autres départs, relatés dans les ouvrages suivants. Quelque chose de contradictoire se joue donc là et affecte le départ d'une difficulté certaine. D'autant plus que le poète revient à la charge en réitérant la même annonce : « Jamais plus tu ne partiras / Un bâillon d'écume sur la bouche / tes navires sont de blancs papiers »¹⁰⁸⁵. L'adverbe « jamais » sonne comme le glas de tous les départs, avortés avant même d'être esquissés. Guy Goffette donne quant à lui l'image très parlante de l'ouvrage qui se détricote pour rendre compte de l'impossibilité future

¹⁰⁸¹ Jacques Réda, « Le fantôme de Barcelone », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁸² Guy Goffette, « Les dernières pièces », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁸³ René Guy Cadou, « Condamnation à vie », *Années lumière, Œuvres poétiques complètes, I*, Paris, Seghers, 1973, p. 79.

¹⁰⁸⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Un Dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Dans l'interstice*, Fontfroide, Fata Morgana, cité dans *Nu(e)*, numéro 48, p. 38.

de toute en allée : « Partir maille à maille se défait »¹⁰⁸⁶. C'est à la fois une illustration de la dérélition du départ et d'un évidement sémantique. Le sens se détricote lui aussi, nécessitant une nouvelle définition du départ, capable de prendre en charge cette difficulté liée à la contradiction du mouvement. Elle atteint son paroxysme dans l'équivalence extrêmement surprenante qui est posée par les poètes entre l'impossibilité de partir et la mise en évidence d'un départ constant. En effet, comme Jean-Michel Maulpoix, Jacques Réda et Guy Goffette citent eux aussi la phrase de Rimbaud : « On ne part pas »¹⁰⁸⁷. Mais ils en fournissent une lecture très particulière qui traduit leur perception complètement personnelle du mouvement.

2. « On ne cesse de partir »

Avant de commencer cette démonstration, rappelons que Jean-Michel Maulpoix ne remet pas en question les propos de Rimbaud. Jamais il n'affirme clairement que l'impossibilité du départ puisse être dépassée et contournée, même si une simple lecture de ses ouvrages prouve que même lorsque tout mouvement est entravé, il y a toujours un moyen de partir au fil du texte. Nous choisissons à dessein de traiter ce point plus loin¹⁰⁸⁸. Il y a là une différence considérable entre les trois poètes du corpus, l'un se démarquant fortement des deux autres dans cette filiation apparemment et provisoirement maintenue avec Rimbaud.

S'ils affirment l'impossibilité du mouvement et reprennent à leur compte la citation de l'homme « aux semelles de vent », les poètes semblent se contredire une nouvelle fois en disant à quel point le départ est constant. « Au "mot fameux" de Rimbaud : "On ne part pas", Réda répond depuis "[s]on expérience plus modeste" : "On part tout le temps. On n'arrête pas de partir – qu'on le veuille ou non, du reste" »¹⁰⁸⁹. Et il fait part d'une expérience de départ continu et joyeusement contraint dans *Recommandations aux promeneurs*. Il se trouve soudain sur la route – l'unique bonne route – et il part grâce à elle :

Je dérive, je flâne, j'accélère, je contourne, j'emprunte des raccourcis qui m'égareront et font durer le plaisir. [...] De l'autre côté du carrefour (il existe, marqué sur mes cartes, mais je n'en dirai pas plus), part une route qui est positivement *la* route, telle qu'on la veut. Avec sa double charge de tilleuls sur les épaules, elle se hisse d'un coup de reins gracieux vers le bord d'un plateau. Tout entière elle est démarrage, candide sans doute, mais sans rien d'étourdi. On la sent

¹⁰⁸⁶ Guy Goffette, « Brume », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 121.

¹⁰⁸⁷ Voir par exemple Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 28 : « *On ne part pas*, trancha R. », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 70 : « revenir à Charleville après cinq / ans de villégiature c'est dire / si Rimbe avait raison *On ne part pas* ».

¹⁰⁸⁸ Voir la partie III.

¹⁰⁸⁹ Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, op. cit., p. 110 : « propos qu'a tenus Réda lors de l'émission « Carnet nomade » consacrée par France Culture à *Accidents de la circulation* et au *Lit de la reine* le 16/02/2001 ».

expérimentée et forte d'un savoir qui ne néglige ni l'espoir ni la foi. Car elle affronte quand même un risque. Elle le court ; elle va triompher. C'est une route héroïque et droite, totale et simple comme un bonheur d'enfant. Je voudrais danser d'enthousiasme mais je ne bouge plus. Elle m'emporte. Et les premières étoiles infusent dans le ciel pâle, comme du tilleul, puis la lune glisse comme un gros chariot de foin en feu sous les branches. Nous ne cessons plus de partir. »¹⁰⁹⁰

L'errance conduit le promeneur à découvrir par hasard un chemin qui est le bon, et cette route tant attendue et tant désirée fait l'objet d'une description détaillée. Elle correspond parfaitement aux souhaits du voyageur qui la devine « telle qu'on la veut ». Personnifiée, c'est une jeune femme dont les épaules, zone érotique souvent mentionnée dans la littérature – qu'on pense aux épaules que découvre Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* – séduisent le narrateur, charmé par l'expérience et la grâce d'une telle créature. Un double réseau sémantique parcourt le texte où se lit en filigrane une expérience amoureuse. En effet, les caractéristiques de cette rencontre géographique (la carte est mentionnée mais vite laissée de côté) correspondent à celles d'une scène de première vue lors d'une rencontre amoureuse. On peut observer que les étapes recensées par Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent*¹⁰⁹¹ se retrouvent dans ce bref extrait. Le cadre de la rencontre est mis en place avec la mention des errances du promeneur qui se plaît à marcher sans but, indifférent aux sentiers empruntés. La description de ce qu'il convient d'appeler les deux protagonistes se fait par la même occasion. À l'évocation du personnage masculin, être volage qui passe de chemin en chemin sans qu'aucun ne sache le retenir, succède l'apparition de la route, singularisée par la mise en italique du déterminant. Son aspect physique est décrit – le narrateur ne retient que les épaules et les reins, ce qui est révélateur de la montée de son désir – et son caractère est restitué en quelques adjectifs : « candide », « expérimentée », « héroïque ». L'ensemble forme un portrait charmant et la grâce de cette figure féminisée au possible séduit le marcheur. C'est là que survient la deuxième étape, à savoir l'effet produit par la rencontre. Le personnage masculin est tout à fait fasciné par la route, et nous assistons ici à un phénomène de « ravissement », pour reprendre le terme de Roland Barthes¹⁰⁹². « Le ravisseur ne veut rien, ne fait rien ; il est immobile (comme une image), et c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt ». Cette immobilité se lit dans la paralysie du narrateur dont la volonté est inefficace : « je voudrais danser d'enthousiasme mais je ne bouge plus », et c'est la route qui le ravit puisqu'elle le capture au sens propre : « Elle m'emporte ». Le départ est alors infini, comme l'indique la dernière phrase, puisque la route est « tout entière [...]

¹⁰⁹⁰ Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *Recommandations aux promeneurs, op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁹¹ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1998.

¹⁰⁹² Roland Barthes, « Le Ravissement » in *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 223.

démarrage ». Cela peut se lire un peu audacieusement comme la concrétisation de l'amour, et il s'agit de la troisième étape. L'échange entre les protagonistes se décèle discrètement dans l'assouvissement de leur désir, si l'on en croit la métaphore de l'embrassement qui clôture l'extrait. Le feu de la passion est reporté et transposé dans la lecture du paysage, puisque c'est la lune qui est incendiée, comme un chariot de foin où pourrait se réaliser l'union des amants. Enfin, la dernière étape coïncide avec la dernière phrase : « Nous ne cessons plus de partir ». Il s'agit là de l'annulation de la distance qui sépare les personnages. Cette phase de franchissement correspond au mouvement qu'ils effectuent de concert. Le départ est infini. On voit bien dans ce bref passage l'amour porté à un mouvement de départ qui se révèle constant.

Alors qu'il reprend plusieurs fois la citation de Rimbaud en abondant dans son sens, Guy Goffette manifeste au seuil d'*Un Manteau de fortune* la tension entre le départ – le titre de la section initiale est « Ô caravelles » – et son impossibilité puisque l'épigraphe est « On ne part pas ». Il instaure ainsi une distance avec Rimbaud et met en évidence la permanence du départ au sein même de son impossibilité. Cette contradiction clairement affichée est à son comble dans une explication de texte on ne peut plus surprenante. En effet, Guy Goffette va encore plus loin que Jacques Réda en niant le rôle de la négation dans la citation rimbaldienne :

« Avant, je rêvais de partir pour partir et revenais toujours. Je pars sans bouger à présent, et il n'y a pas de retour. *On ne part pas*, écrivait Rimbaud, ce qui pourrait aussi s'entendre par : on ne cesse de partir, et les vrais voyages ne sont pas ceux qu'on croit. Cette mer qui n'existe pas derrière les peupliers est pour moi plus réelle que la mer, et plus loin que toutes les Abyssinie »¹⁰⁹³.

L'extrait s'ouvre avec la filiation baudelairienne. Le poète s'inscrit dans le sillage du poète du « Voyage » qui enviait « ceux qui partent pour partir », et la dédicace du *Pêcheur d'eau* – « à ceux qui partent »¹⁰⁹⁴ – montre qu'il partage la même admiration, sans être capable de réaliser le départ dont il rêve puisque le retour est inéluctable. Vient ensuite la citation rimbaldienne, mise en équivalence avec son contraire. Ne pas partir signifie partir tout le temps. On en arrive à une redéfinition du voyage, réalisé sur place et de manière définitive, et la répétition du verbe « partir » nourrit le texte plein d'allégresse du poète qui a enfin trouvé « le lieu et la formule ». Les voyages de Rimbaud sont mis à l'écart puisque son dernier périple a été effectué à Harar, aux confins de l'est éthiopien, zone qui correspond à l'Abyssinie¹⁰⁹⁵. Or le

¹⁰⁹³ Guy Goffette, *Partance*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁹⁴ Guy Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁹⁵ Voir à ce titre Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, 1970.

poète prétend être capable « sans bouger » d'aller plus loin encore. C'est dire la puissance de ce nouveau mode de déplacement qui se réalise de manière continue.

On voit bien qu'une nouvelle définition s'impose, puisque les contraires ne s'opposent plus¹⁰⁹⁶ et que le fait de rester n'est pas antonyme avec le départ. Qu'en est-il donc de ce mouvement ? Comment se réalise-t-il ?

B. Définition de la *partance*

1. Le choix du terme *partance*

On l'a bien remarqué, le terme « départ » ne correspond pas au mouvement effectué par les poètes, et est porteur d'une contradiction profonde qui empêche son efficacité. Un autre mot doit donc être trouvé pour rendre compte de leurs déplacements. Que choisir pour respecter et approcher la complexité de ce mouvement paradoxal ?

Les poètes eux-mêmes nous indiquent la voie et nous donnent la réponse. En effet, Guy Goffette insère sa réflexion sur le mouvement dans un petit recueil intitulé *Partance*. Il y partage l'expérience personnelle qui lui a permis de découvrir la richesse de ce mot. Ayant trouvé une vieille caravane abandonnée au bord d'un chemin de traverse et s'étant apitoyé sur son sort – elle est « livrée en pâture [...] aux mains des ténèbres », échouée dans un « paysage immobile » – il l'a installée définitivement au fond de son jardin et il s'y réfugie : « j'avais enfin trouvé un lieu à ma mesure, entre le camp volant et la cabane dans les branches, entre départ et arrivée. / Je la baptisai *Partance* »¹⁰⁹⁷. Le double emploi de la préposition « entre » dessine un entre-deux. La partance permet un départ immobile, un voyage sur place mais ô combien efficace. Elle est la clef du trajet parfait et conduit à destination, elle qui enseigne « comment doubler le cap des illusions et atteindre, au large, à cette vie entrevue dans le jardin d'enfance »¹⁰⁹⁸. Au fond du terrain, la caravane est pourtant « loin et une mer [la]

¹⁰⁹⁶ Jacques Brault répète « Nous ne partirons pas » dans *Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 55, en écho à Rimbaud. Pourtant un de ses livres s'intitule *Chemin faisant*, Montréal, La Presse, 1975.

¹⁰⁹⁷ Guy Goffette, *Partance*, *op. cit.*, p. 10, 11, 12.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

sépare » de la maison¹⁰⁹⁹. Le poète qui s'y rend embarque pour un périple lointain dont le bonheur dit le succès :

« Le ciel dans la lucarne est blanc lui aussi, j'y écris le premier mot de ce premier matin en caravane : bonheur, et fermant les yeux, je l'entends descendre dans ma gorge, ouvrir lentement le chemin de ma respiration. Il y a soudain sur la banquette un corps qui ne m'est plus étranger : le mien »¹¹⁰⁰.

La caravane fait signe vers la vie de bohème tant appréciée par les poètes. Mais le mouvement que suppose le moyen de transport dont le trajet peut être précisément suivi d'un point à un autre n'est pas le même que celui évoqué par Guy Goffette. La caravane n'a pas besoin de bouger pour que son passager se déplace. On remarque que ce voyage singulier permet de réunifier le poète qui éprouve à nouveau la plénitude d'un corps reconnu enfin comme sien. Le problème identitaire est résolu grâce à la *partance*, inséparable d'une joie profonde chez Guy Goffette. Ce phénomène fonctionne comme la clef d'un déplacement enfin satisfaisant qui serait saisi et décrit dans le recueil éponyme. Plus que le départ physique qui est immanquablement suivi d'un retour et qui n'est pas nécessairement garant d'un véritable déplacement, la *partance* permet un voyage aussi lointain que réparateur, tout en immobilité pourtant. « Entre départ et arrivée », elle dessine un entre-deux qu'il nous appartiendra d'explorer. Jacques Réda emploie peu le terme de « partance », mais il y recourt par exemple dans *L'Improviste* où l'on trouve cette expression : « ici ou là toujours en partance pour l'étranger »¹¹⁰¹. Mais même si ce mot apparaît moins fréquemment que chez les deux autres poètes du corpus, un entre-deux similaire se retrouve dans son œuvre. Jean-Michel Maulpoix quant à lui l'utilise très souvent, tout particulièrement dans *Une Histoire de bleu* : « Une frêle escadre est en partance », « la sirène d'un cargo en partance », « elle appelle amours ces marins en partance »¹¹⁰². Il n'hésite pas à recourir à ce mot, ce qui prouve qu'il l'investit d'un sens différent de celui de départ. On peut remarquer que très souvent, lorsque le terme « partance » est utilisé, le déplacement est un succès, ce qui n'est pas le cas pour le départ. Ainsi, même lorsque la *partance* n'est plus d'actualité, par exemple dans la phrase suivante : « Quand l'heure n'est plus à la partance, chacun se fie au paysage : il se retourne pour s'endormir »¹¹⁰³, le mouvement peut se réaliser. En effet, on peut supposer que la *partance* a quand même lieu, grâce au rêve qui permet l'évasion du dormeur.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁰¹ Jacques Réda, « Passage d'Éric Dolphy », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 149.

¹¹⁰² Jean-Michel Maulpoix, voir par exemple *Une Histoire de bleu* suivi de *L'Instinct de ciel, op. cit.*, p. 34, 49, 135 bleu, ou *Chutes de pluie fine, op. cit.*, p. 50 : « C'est ici le musée des partances et de tous les retours ».

¹¹⁰³ Jean-Michel Maulpoix, « Diverses manières de mourir », *Une Histoire de bleu* in *Une Histoire de bleu* suivi de *L'Instinct de ciel, op. cit.*, p. 118.

Nous avons donc adopté la *partance* pour redéfinir le mouvement chez les poètes. Partageant la même racine étymologique que le départ, elle dit un processus, une attitude, une capacité ou un goût à se trouver toujours sur le départ, encore ici mais déjà ailleurs. Pour mieux en cerner les enjeux, intéressons-nous à quelques situations de *partance*.

2. Des situations de *partance*

2.1. *L'enfant et l'image*

L'enfant se caractérise chez Jacques Réda et Guy Goffette par sa capacité à être en *partance*. C'est un voyageur accompli, en mesure de se rendre où bon lui semble à tout moment. Le narrateur raconte dans *Aller à Élisabethville* qu'enfant il imaginait des territoires inconnus qu'il se plaisait à cartographier. Inventant noms et paysages, il dessinait villes et routes :

« rien que des cercles plus ou moins gros reliés par le fil jaune ou rouge des routes, le trait noir barbelé qui représente les lignes ferroviaires. Je circulais. Empruntant la liaison Brmytl-Bunzca, qui est directe (via Szluretl, Iczwöldysz, Ttenna), et roulant à travers des paysages confus derrière les premiers plans de jardins encadrés par ma fenêtre, j'achevais souvent ces journées trompeusement studieuses à Wjelet-Iszbal – Sa Plage, Sa Piscine »¹¹⁰⁴.

Le verbe « circuler » manifeste le talent de l'enfant qui se déplace à mesure qu'il crée un monde. Rappelons que le jeune personnage principal n'a de cesse de se rendre à Élisabethville, et qu'il est particulièrement attiré par la piscine qu'abrite cette localité. Or par l'invention d'un territoire, il accède insidieusement et de manière détournée à ce lieu, en témoigne la fin de l'extrait. L'enfant est en *partance*, présent à la fois dans le monde concret et dans celui, imaginaire, dans lequel il évolue en parallèle.

Mais il est aussi à même de se rendre dans des lieux lointains et réels, en témoigne cette expérience singulière qu'il dévoile dans *L'Herbe des talus* :

« On me dit quelquefois : "Tiens, vous n'êtes donc jamais allé en Amérique ?" Je m'en excuse sur le manque de temps, d'argent, d'occasions. Comment, sans que l'on croie à une plaisanterie, ajouter que *je connais* ? Évidemment je parle de la *vraie* Amérique, celle où en fait on ne peut aller, c'est-à-dire de cette palissade brune et de ce terrain vague violâtre, avec un fond de maisons en escalier. Le reste n'est qu'anecdote. J'ignore de quelle façon la vraie Amérique se dérobe à ceux qui, paraît-il, en sont revenus. Il serait difficile de les convaincre que leur Amérique immense et réelle n'a pas de rapport avec la vérité. »

¹¹⁰⁴ Jacques Réda, *Aller à Élisabethville*, op. cit., p. 35.

On assiste ici au dédoublement de l'Amérique, partagée entre le continent réel et répertorié dans les atlas – la fausse –, et la terre représentée sur l'image qui est considérée comme « la vraie » et qu'il a vue étant petit. Le rythme ternaire qui justifie le fait que le narrateur ne se soit pas rendu en Amérique n'est qu'une façade. Les caractères italiques mettent en évidence le décalage entre les considérations habituelles des touristes ignorant qu'ils n'ont mis les pieds que sur un sol factice, et le territoire qui s'est volontairement dérobé à leur vue, mais qu'a exploré l'enfant. Et le narrateur va encore plus loin :

« j'ai découvert la vraie Amérique trop tôt ; trop tôt je suis tombé en arrêt devant ce terrain vague. Et ce n'était qu'une image, oui, mais justement. Seule une image pouvait contenir l'Amérique véritable, j'entends aussi bien pour un petit rêveur provincial de six ans, que pour n'importe quel adulte américain capable de la comprendre, à commencer par celui qui la dessinait ainsi pour ces pages de *Mickey*. La révélation – je n'ose dire : le voyage – n'aura coûté que cinquante centimes par semaine à mes parents. »

Le mot « voyage », prudemment avancé entre tirets, est finalement lâché. Il s'agit bien de cela. L'image se fait vecteur d'un trajet véritable puisqu'il donne accès à la vraie « Amérique », et c'est là un cas de *partance*. Même si l'enfant reste en province, occupé avec son livre, il se rend pourtant dans un territoire lointain. Aussi bien dans *Aller à Élisabethville* que dans *L'Herbe des talus*, la *partance* est provoquée par une image. Les cartes dessinées par l'enfant et les vignettes de *Mickey* font surgir un monde qui n'est qu'une représentation, mais qui semble réversible avec le monde réel. L'image avec laquelle joue l'enfant le conduit dans un monde où il peut évoluer avec aisance. Le chemin neuf qui se dessine sous ses pas mène à la *partance*.

Une situation analogue apparaît sous la plume de Guy Goffette dans un poème consacré à l'enfance :

« Enfant, je savais comme partir est doux
pour n'avoir jamais quitté la barque
des collines, fendu d'autre horizon
que la pluie quand elle ferme le matin,

et qu'il me fallait à tout prix trouver
la bonne lumière pour poser les mers
à leur place sur la carte et ne pas
déborder. J'avais dix ans et

plus de voyages dans mes poches
que les grands navigateurs, et si
je consentais à échanger la Sierra

Leone contre la Yakoutie, c'est que
vraiment la dentelle de neige

autour du timbre était la plus forte. »¹¹⁰⁵

L'enfant est doté d'un talent particulier pour voyager tout en restant sur place, comme l'indique la première strophe. De même que chez Jacques Réda, le support de la carte permet à son concepteur de se transporter ailleurs, et le paradoxe d'un départ immobile se poursuit avec l'utilisation du comparatif qui met en regard les expéditions des grands navigateurs et celles, innombrables, du petit dessinateur. Maître des territoires qu'il échange à la fin du poème, il « apais[e] les vents, cri[e] à la tempête / Passez muscade »¹¹⁰⁶, et largue les amarres¹¹⁰⁷, transformant le jardin en paysage marin. Les peupliers « hissent la voile de la grand-vergue », permettant au jeune « moussaillon »¹¹⁰⁸ de « quitt[er] la rade obscure des familles à jamais encalminées »¹¹⁰⁹. L'enfant maîtrise parfaitement l'art de la *partance* et se rend où il le souhaite. L'adulte peut parfois se souvenir de cette capacité à voyager sur place, et le timbre, moyen magique de passer d'un univers à un autre, garde son pouvoir chez Jacques Réda.

Dans un poème des *Recommandations aux promeneurs*, il dit la permanence de cette expérience de *partance*, à nouveau déclenchée par une image :

« Des mondes en effet nous attendent, serrés,
 Au fond de cinq ou six centimètres carrés,
 Dans un cadre imposant comme celui d'un temple.
 Sans penser à les acquérir je les contemple
 Avec l'émotion de l'enfant qui voyait
 L'univers bien plus grand à travers un œillet
 De porte, ou par le bois fendu des palissades.
 Et doucement, après d'insensibles glissades
 Par l'espace et le temps, je me trouve conduit
 Devant l'immensité de modèle réduit
 Où, figé, peu à peu je pénètre, évolue
 Entre les horizons d'une vie absolue –
 Mers, montagnes, palmiers, coupoles, éléphants,
 Navires, ciels en feu, nuages triomphants –
 Et j'en sors étourdi, laissant dans mon sillage
 Les ors et les parfums d'un fabuleux voyage. »

Le processus de la *partance* est ici décrit, l'adulte étant aspiré par le timbre. L'image qu'il présente est un « monde » dans lequel accède le contemplateur immobile qui est happé par le papier, transformé en univers paradoxal. Le « modèle réduit » est caractérisé par son

¹¹⁰⁵ Guy Goffette, « Ô Caravelles », *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 13.

¹¹⁰⁶ Guy Goffette, « Pour Gehad E., 2 », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 89.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, « Enfances », p. 65 : « Adieu / adieu père mère famille encalminée, la voile est tendue / et la mer au fond du potager va larguer nos amarres. [...] amiraux sans terre ni bateaux / nous coupions tous les ponts / avec ce monde utile et méprisable ».

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, « Pour Gehad E., 2 », p. 89.

¹¹⁰⁹ Guy Goffette, *Partance*, op. cit., p. 9.

« immensité », et l'énumération d'éléments exotiques crée un tourbillon d'impressions dont ressort un être sidéré par ce qu'il ne peut qu'appeler « un fabuleux voyage ». L'adjectif souligne que c'est l'imagination qui est à l'œuvre dans cette expédition au caractère merveilleux. Comme Alice aux pays des merveilles, le poète glisse dans un autre monde. La capacité de l'enfant qui voit tout plus grand par un petit trou est réactivée par l'adulte, et la *partance* qui est naturelle au premier est à nouveau vécue, malgré le passage des années, le temps d'un rêve.

2.2. *Le rêve*

Le rêve est un excellent moyen de provoquer la *partance*. En effet, le corps du dormeur est sur place, allongé en un lieu familier, alors que son esprit vagabonde où bon lui semble. Dans un texte de Jacques Réda au titre énigmatique – *Abelnoptuz* – le narrateur partage un souvenir très curieux. Il fait le récit d'une semaine de fièvre semble-t-il, pendant laquelle son observation déformante des immeubles aperçus par la fenêtre alors qu'il est alité l'entraîne dans un rêve qui le fait basculer dans un « faux univers parallèle ». Les façades qu'il considère se brouillent, créant un monde différent dans lequel il glisse insensiblement :

« Ainsi, le quatrième jour, j'entrai beaucoup plus avant dans ce faux univers parallèle [...] je me trouvais une fois de plus anaphase dans la case aux placards, mais déjà moins assujetti aux sensations étranges de ce transfert, je tirai presque involontairement une des portes. Elle s'ouvrit. Et, entre des épaisseurs de manteaux qui ne sentaient pas la naphthaline, mais – je l'ai tout de suite reconnue – l'odeur extasiante d'une bouillie dont on me gavait à dix-huit mois, je me suis frayé un passage qui m'a conduit de plain-pied avec l'amorce d'une route. Les arbres qui la bordaient n'étaient pas plus hauts que des choux, et les lignes de sa perspective formaient un X dont le point d'intervalle des barres cachait sûrement une trappe. Retour aussitôt dans mon lit, contre le mur continuant de pondre indéfiniment des angles velléitaires, des courbes larvaires, des polyèdres sans volume, des plans houleux. »¹¹¹⁰

Le narrateur vraisemblablement malade a une perception saugrenue des formes. Tout se modifie, bouge, et sans qu'il s'en aperçoive vraiment, il passe insensiblement de ce lieu d'une « inquiétante étrangeté » pour reprendre la formule de Freud, à un univers tout aussi déconcertant planté d'arbres-choux auquel on accède par un placard et qui est traversé par une route qui ramène le voyageur dans son lit, sans qu'il se souvienne l'avoir quitté. Cette expérience inédite est clairement perçue comme un voyage, et la fin de l'ouvrage ne laisse pas de place au doute : « C'est là que j'ai entrepris et achevé cette relation véridique »¹¹¹¹. Le

¹¹¹⁰ Jacques Réda, *Abelnoptuz*, Orléans, Théodore Balmoral, 1995, p. 39-40.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 51.

narrateur adopte le ton des récits de voyage du XVI^{ème} siècle, empruntant à dessein les termes habituellement employés par André Thevet et Jean de Léry. Il reprend le *topos* d'un récit authentique¹¹¹² – qu'on songe à la *Relation authentique* de ce dernier – et insiste sur la véracité de ses propos. Il s'agit bien là d'un cas de *partance* : même si le voyageur est immobile, le voyage n'est pas moins efficace. Jacques Réda est le seul à mentionner le rêve comme pourvoyeur de *partance*. En revanche, les trois poètes se retrouvent dans la *partance* occasionnée par le texte.

2.3. Le texte

Pour reprendre le titre de Julien Gracq, la *partance* s'effectue « [e]n lisant en écrivant ». La lecture peut provoquer ce phénomène, et c'est chez Guy Goffette que le plus bel exemple se trouve. Dans *Géronimo a mal au dos*, le jeune garçon houspillé par son père qui lui mène la vie dure trouve refuge chez un vieux voisin qui lui donne accès à un monde nouveau : la littérature.

« Accrochée à l'une des parois rudimentaires de son gîte, sa bouée de sauvetage : une petite étagère remplie de livres écornés. Rien de tel pour voyager loin et aussi souvent que tu veux, m'avait-il dit, en voyant mes yeux briller d'étonnement et de plaisir. [...] »

Joseph, qui connaissait mon père, avait tout de suite compris que nous partagions, l'un comme l'autre, chacun à notre mesure, un petit enfer domestique ; il avait compris, à ma façon de m'attarder devant son étagère, que j'avais hâte d'en sortir, d'entreprendre comme lui ce long voyage immobile qu'on appelle lire. »¹¹¹³

La lecture est un moyen de *partance* dans la mesure où elle déclenche un voyage, terme répété dans cet extrait. Le livre devient « bouée de sauvetage » et permet de rallier un ailleurs meilleur et de quitter pour un temps une réalité douloureuse. Une page plus loin, la même idée est reprise : « les livres, ça fait voyager loin »¹¹¹⁴. La lecture permet donc la *partance*, mais l'écriture est tout autant efficace.

Jean-Michel Maulpoix revient sans cesse sur le pouvoir de l'écriture en tant que *partance*. Dans *Une Histoire de bleu*, il associe le verbe « écrire » au « voyage » dans ce souhait : « Écrire m'est affaire de *partance* »¹¹¹⁵, « que le voyage d'écrire au moins se poursuive ». Les phrases dessinent alors un trajet (« Ces voyages sont des phrases »¹¹¹⁶) et le

¹¹¹² Qu'on pense à Jean de Léry qui veut « la vérité dite simplement », Préface, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1972, p. 29.

¹¹¹³ Guy Goffette, *Géronimo a mal au dos*, op. cit., p. 59.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹¹¹⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Carnet d'un éphémère », *Une Histoire de bleu* in *Une Histoire de bleu* suivi de *L'Instinct de ciel*, op. cit., p. 108.

¹¹¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 18.

poète se déplace au fil du texte qui naît. Si l'écriture accompagne le voyage physiquement réalisé, elle permet une autre forme de déplacement qui débute quand le corps ne se meut plus :

« je laisse aller ma plume sur le carnet noir tout gondolé dont la tranche rouge qui a déteint est devenue rose. Il va, ce léger bonheur d'or, avec un geste souple, étape et trajet à la fois, arrêt et mouvement encore. C'est curieux : quand le corps s'arrête et se repose un peu, la plume prend le relais. Écrire, c'est continuer. »¹¹¹⁷

Le champ lexical du mouvement traverse tout cet extrait, montrant que le déplacement réellement effectué par le poète est placé sur le même plan que celui réalisé à l'aide de la plume. De l'arrêt surgit un nouveau voyage, différent mais non moins efficace. Quand plus rien ne bouge, l'écriture permet encore de partir, et le poète avoue « tracer [s]es lignes de fuite »¹¹¹⁸ et entendre le « froissement d'un pas sur le papier »¹¹¹⁹. Le déplacement du corps est transposé dans celui de la plume, et permet le mouvement du poète qui avoue « reste[r] en partance » dans l'écriture¹¹²⁰. Le texte permet donc bien un voyage nouveau, aussi efficace sinon davantage qu'un déplacement physique.

Enfin, il faut un instant s'arrêter sur une remarque de Jean-Michel Maulpoix dans *Pour un lyrisme critique*, à propos des poètes lyriques, « en "partance", dans l'entre-deux des liens et de la séparation »¹¹²¹. Retenus et sur le départ, ils apprécient les zones de frontières qui leur offrent cet espace d'entre-deux. L'écriture lyrique est donc un moyen parfait pour réaliser la *partance*.

Comme nous venons de recenser les situations qui permettent le départ d'une autre sorte qu'est la *partance*, il nous appartient désormais de comprendre les enjeux et les atouts d'une telle redéfinition du mouvement.

3. Les enjeux de l'entre-deux qu'est la *partance*

L'avantage de la *partance*, c'est qu'elle se présente comme un entre-deux. Entre mobilité et immobilité, entre ici et ailleurs, entre partir et rester, elle ouvre un espace nouveau qui s'affranchit des oppositions et dans lequel les poètes aiment évoluer.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, « Au pays du lézard blanc », p. 53.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, « Chambres d'écriture », p. 156.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 158. D'ailleurs Jérémie Berton considère à juste titre la phrase comme un « *chemin mobile*, qui emprunte parfois les mêmes détours, remonte les routes, figure le déplacement »

¹¹²¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 92.

3.1. Mobilité / Immobilité

Rudolf Laban touche du doigt le problème auquel sont confrontés les trois poètes du corpus dans un poème mettant à l'honneur le couple antithétique qui nous intéresse : « Immobilité et mouvement », comme l'avait fait avant lui Yves Bonnefoy, dans son premier recueil, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*¹¹²². Ces deux contraires étaient associés à l'énigmatique Douve, à la fois femme et paysage, tantôt mouvante et tantôt fixe. Cette alternance est refusée par Laban qui dans un long texte, joue sur les différences des deux notions et fait ressortir dans les dernières strophes une complémentarité nouvelle, comme si on pouvait les envisager simultanément, ce qui est parfaitement contraire à l'approche d'Aristote qui fait du mouvement le contraire du repos. Nous reproduisons ici quelques vers qui manifestent le désir de mouvement qui anime l'immobilité :

« Immobilité aspirant à l'éveil
À être touchée par le Mouvement
Secouée
Portée
Poussée
Projetée hors d'elle-même...
[...]
Mouvement et Immobilité ensemble »¹¹²³

L'immobilité souhaite sortir de sa torpeur. Le mouvement peut l'éveiller et c'est précisément la complémentarité de ces deux contraires qui est concrétisée dans les œuvres de notre corpus. Les trois poètes parviennent à insuffler une mobilité au sein même de l'immobilité, et c'est ce processus que nous allons regarder de plus près.

Les auteurs sont parfois confrontés à la difficulté du départ. Ils n'arrivent pas à se mettre en route, persuadés de « la vanité de partir »¹¹²⁴, ils sont retenus – qu'on pense à cette phrase de Jean-Michel Maulpoix : « Nous avons parlé de partances, et de tout ce qui nous retenait »¹¹²⁵ – et hésitent sur le pas de la porte : « On part. On ferme à double tour mais aussitôt on rouvre »¹¹²⁶. Somme toute, malgré leur goût du voyage et de l'ailleurs, ils semblent un peu frileux et peu aventuriers, comme le montre ce poème de Guy Goffette qui indique la tension entre mobilité et immobilité :

Poète en Groningue

¹¹²² Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, 1953.

¹¹²³ Rudolf Laban, « Immobilité et mouvement », dans *Espace dynamique*, trad. E. Schwarz-Rémy, Bruxelles, éd. Contredanse, Nouvelles de danse, 2003, p. 282-285.

¹¹²⁴ Jacques Réda, « Un voyage aux sources de la Seine », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 99.

¹¹²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, op. cit., p. 56.

¹¹²⁶ Jacques Réda, « Pouvoir partir », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 26.

pour Rutger Kopland

Songer à partir, disait-il, et c'était encore
sous les mots du poème comme une barque
quand le soleil se noie au milieu du lac,
juste là où le vent n'élargit plus

les cercles, une barque frêle et qui
fait mine de vouloir s'en aller, va, revient,
et l'eau proteste contre la proue, et personne
pour comprendre et traduire cela :

que de si petites vagues – rêves, souvenirs
– aient toujours raison de nos plus fiers
élans, de nos désirs d'échapper au reflux.
Personne, sinon celui qui parle de partir

et cherche encore *un endroit pour rester*¹¹²⁷

Les deux citations du poète néerlandais enserrent le poème dans l'étau d'une contradiction : partir et rester encadrent le texte. Et il n'est pas anodin que les deux verbes, placés à proximité dans le dernier et l'avant-dernier vers ne riment pas et soient séparés par un blanc. Inconciliables, ils se partagent les mouvements de la barque qui va et vient, se laissant toujours ramener sur la rive. Partagé entre le rêve d'une mobilité aventureuse et le désir d'une immobilité somme toute confortable, le poète est tiraillé. Ce texte rappelle le « canot immobile » de Rimbaud, « toujours fixe ; et sa chaîne tirée / au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ? »¹¹²⁸. Si les deux embarcations sont attachées, une différence notable se fait jour. Pour Rimbaud, l'ici est de « boue » mais ne peut être quitté. En revanche, Guy Goffette, même s'il affiche son désir de partir, avoue finalement chercher à rester sur place et minimise ainsi – l'espace d'un instant – l'attraction de l'ailleurs. Il nous semble que ces oppositions trouvent à se résoudre dans la *partance*, moyen de conjoindre les deux fils que tresse le texte puisque le poète parvient à partir en restant, brouillant la limite entre ces catégories contraires. Partir et rester ne s'opposent plus.

C'est précisément cette tension qui disparaît dans la *partance* puisque l'être est à la fois mobile et immobile. On en arrive à l'image évoquée par Jean-Michel Maulpoix du « voyageur immobile »¹¹²⁹. Jacques Réda illustre admirablement cette expression dans ces quelques phrases de *Recommandations aux promeneurs* :

« je crois avoir compris l'une des raisons d'être de la pêche, du moins de cette pêche
ataraxique qui reconduit chaque jour les mêmes hommes au bord d'un même canal : ces

¹¹²⁷ Guy Goffette, « Poète en Groningue », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 73.

¹¹²⁸ Arthur Rimbaud, « Mémoire », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 235.

¹¹²⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Apprentissage de la lenteur », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 169.

hommes voyagent. Soit qu'ils s'échappent en solitaires grâce à ce parfait alibi, soit [...] qu'ils atteignent de quelque manière le centre idéal en vain poursuivi par les impatients de mon espèce. »¹¹³⁰

Quoi de plus immobile et figé qu'un pêcheur installé pour l'éternité semble-t-il sur une berge ? Le texte lui-même met en évidence le surplace des personnages observés par le poète en reprenant à dessein les mêmes mots, emprisonnant dans un réseau de répétitions les pêcheurs qui ne sauraient aller bien loin. En effet, le retour permanent des hommes sur le même lieu (le complément circonstanciel de temps « chaque jour » ne laisse pas de doute quant à la régularité de métronome des pêcheurs) est mimé par la récurrence des mots « pêche », « même », « hommes ». Pourtant, ce trajet restreint et balisé correspond à un voyage et l'immobilité tranquille est ainsi battue en brèche. Le calme est trompeur : les pêcheurs explorent des contrées lointaines. Bien plus : ils parviennent à accéder au point que le poète cherchait tant à atteindre en vain : le centre. En une alternative, le poète qui les considère esquisse les deux modalités envisageables de leur déplacement. Il reprend le procédé de la répétition employé auparavant pour dire le surplace, l'impossible évansion hors d'un trajet dessiné à l'avance et immuable. Pourtant ce ne sont cette fois plus les mots qui sont répétés mais les sons, et le caractère pesant de la duplication des termes s'estompe au profit de l'instauration d'une ligne mélodique qui insuffle un mouvement discret mais efficace à la phrase. L'allitération en *s* permet de passer avec souplesse d'une occurrence à une autre, permettant l'accès tout en douceur et en simplicité au centre, point névralgique du paragraphe. Le déplacement immobile se déploie grâce à un système de relais. La *partance* résout donc admirablement ce que Jacques Réda nomme « le paradoxe d'un mouvement immobile ou d'une fixité en action »¹¹³¹, et il n'a de cesse de retrouver ce « point d'équilibre insituable, comme à l'intersection d'un mouvement continu d'appareillage et d'un retour à la fixité. C'était ce point qu'il fallait poursuivre et qu'il a] touché fugitivement, peut-être, une fin de printemps près de la lingerie »¹¹³², expérience partagée par Jean Tardieu qui écrit dans *Le Témoin invisible* : « Pour avancer je tourne sur moi-même / Cyclone par l'immobile habité »¹¹³³, mais aussi par Queneau : « Je marcherai longtemps sur la route immobile / sans me faire de bile en marchant très longtemps / j'arriverai peut-être aux portes de la ville / en restant immobile et pourtant en marchant »¹¹³⁴. Il est intéressant de noter que déjà chez Baudelaire se décèlent les prémices de ce phénomène de *partance*. Dans l'étude que Jean-

¹¹³⁰ Jacques Réda, « Article de pêche », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 73.

¹¹³¹ Jacques Réda, « Le double écart d'Erroll Garner », *L'Improvisiste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 246.

¹¹³² Jacques Réda, *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 34.

¹¹³³ Jean Tardieu, « Suite mineure, X », *Le Témoin invisible, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 147.

¹¹³⁴ Raymond Queneau, « Le voyageur », *Battre la campagne*, Paris, Gallimard, 1968, p. 96.

Pierre Richard propose du « Balcon » dans *Pages paysages*, il montre que « la sédentarité qu'il prône et institue, elle reste bien entendue mobile, fuyante, jamais fixée » et considère ce lieu comme un « échangeur spontané d'espaces »¹¹³⁵. De fait, la fusion des deux contraires – mobilité et immobilité – entraîne un redécoupage de l'ici et de l'ailleurs. Il n'est « plus besoin de partir pour s'éloigner »¹¹³⁶.

3.2. Ici / ailleurs

Les poètes cherchent à fuir un ici dans lequel ils se sentent exilés, et qu'ils sont attirés par un ailleurs meilleur qui leur échappe sans cesse. Grâce à la *partance*, ils sont entre départ et arrivée, ou simultanément aux deux endroits. Guy Goffette en propose la définition : « J'avais enfin trouvé un lieu à ma mesure [...] entre départ et arrivée. Je la baptisai *Partance* »¹¹³⁷. Et quelque chose de similaire se trouve chez Jacques Réda qui, dans *Toutes sortes de gens*, fait le même type de constat :

« Car s'il est possible de s'émouvoir sur une divinité de l'enfance que tous les virages du destin guettent, ou bien pour des vieillards qui voient venir le dernier tournant, à ceux qui tiennent ferme le présent sous le poids de leurs paupières, entre leurs doigts même dépliés, il n'y a aucune raison de souhaiter bon voyage et bonne chance.

Chaque instant réalise pour eux le départ et l'arrivée. »¹¹³⁸

On se rend compte que le périple décrit et réalisé par des êtres aux yeux fermés est un véritable voyage et ne saurait que bien se réaliser. Inutile donc de s'inquiéter. Et la dernière phrase précise la réussite de ce qui apparaît bien comme un phénomène de *partance* : sur le départ et déjà arrivés, ils sont ici et ailleurs, simultanément.

Le travail fourni par Patrick Née dans *l'Ailleurs en question* invite à considérer une coupure très nette entre ici et ailleurs. C'est cette dichotomie qui s'estompe jusqu'à s'effacer dans les œuvres des poètes du corpus, puisque ailleurs et ici fusionnent. On ne peut s'empêcher de penser à ce titre à un recueil de du Bouchet, *Ici en deux*. Un travail de redécoupage de l'espace s'y lit également, mais il ne consiste pas en la même chose. En effet, comme l'indique Michel Collot,

« Dès le titre du recueil s'exprime ce paradoxe d'une relation au proche qui suppose sa mise à distance, une scission interne qui éloigne l'ici de lui-même, en le dédoublant. Ce dédoublement s'inscrit dans la physionomie et l'étymologie du mot *ici*, avec ses deux *i* séparés

¹¹³⁵ Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984, p. 16 pour les deux citations.

¹¹³⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel*, in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 229.

¹¹³⁷ Guy Goffette, *Partance*, op. cit., p. 12.

¹¹³⁸ Jacques Réda, *Toutes sortes de gens*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007, p. 36.

par un *c*, qui nous rappellent que l'adverbe français ne vient pas du latin *hic*, mais de sa forme redoublée en *ecce hic*, doublement déictique = : « voici ici ». Comme si la langue ne pouvait désigner le lieu où l'on est qu'au pris d'un redoublement qui, à la fois, le met en vue (*ecce*), et le met à l'écart, le scinde en deux, le dédouble (*ecce hic*) »¹¹³⁹.

Et il évoque l'image très concrète du marcheur – du Bouchet est un être de mouvement et pratique cet exercice physique – pour préciser que « [p]ar le regard, le souffle et le pas, le marcheur est à la fois ici et là-bas »¹¹⁴⁰. Il donne l'exemple suivant :

où
j'ai vu

je
me résous

alors
ne pouvant
ici en deux y atteindre

Et Collot de commenter : « [l]e paradoxe du regard, c'est que je suis là où je vois mais ne vois pas où je suis. L'horizon semble à portée de ma main et pourtant il demeure inaccessible »¹¹⁴¹. On a donc là un redécoupage de l'espace : ici est à la fois là et ailleurs, mais une scission demeure, empêchant le poète d'être partout à la fois. C'est précisément cette coupure qui disparaît chez les poètes du corpus.

Tout bien considéré, il semble qu'ils se rapprochent de l'expérience décrite par Martin Heidegger dans « Bâtir habiter penser ». Respectueux d'un « *Quadriparti* » qu'ils « ménagent », ils habitent véritablement et sont donc capables d'être à deux endroits en même temps. En effet, à en croire le philosophe, habiter rend possible un phénomène que nous avons identifié comme la *partance* :

« Mais l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes, et en plus *de l'espace* ; car, si je dis "un homme" et que par ce mot je pense un être qui ait manière humaine, c'est-à-dire qui habite, alors, en disant "un homme", je désigne déjà le séjour dans le *Quadriparti* auprès des choses. Alors même que notre comportement nous met en rapport avec des choses qui ne sont pas sous notre main, nous séjournons auprès des choses elles-mêmes. Nous ne nous représentons pas, comme on l'enseigne, les choses lointaines d'une façon purement intérieure, de sorte que, tenant lieu de ces choses, ce seraient seulement des représentations d'elles qui défileraient au-dedans de nous et dans notre tête. Si nous tous en ce moment nous pensons d'ici même [de Darmstadt] au vieux pont de Heidelberg, le mouvement de notre pensée jusqu'à ce lieu n'est pas une expérience qui serait seulement intérieure aux personnes ici présentes. Bien au contraire, lorsque nous pensons *au* pont en question, il appartient à l'être de cette pensée qu'*en elle-même* elle *se tient* dans tout l'éloignement qui nous sépare de ce lieu. D'ici nous sommes auprès du pont là-bas, et non pas, par exemple, auprès du contenu d'une

¹¹³⁹ Préface de Michel Collot in André Du Bouchet, *Ici en deux*, Paris, Gallimard, 2011, p. 10-11.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 15-16.

représentation logée dans notre conscience. Nous pouvons même, sans bouger d'ici, être beaucoup plus proches de ce pont et de ce à quoi il "ménage" un espace qu'une personne qui l'utilise journallement comme un moyen quelconque de passer la rivière. »¹¹⁴²

Le penseur nous invite à considérer une capacité propre à l'être habitant. Il est en mesure de se trouver là où il est mais aussi à l'endroit auquel il pense. Ici et ailleurs se rejoignent dans cette expérience. Et c'est bien parce que l'homme habite véritablement qu'il peut se déplacer, comme l'indique la suite du passage :

« "Les mortels *sont*", cela veut dire : *habitant*, ils se tiennent d'un bout à l'autre des espaces, du fait qu'ils séjournent parmi les choses et les lieux. Et c'est seulement parce que les mortels, conformément à leur être, se tiennent d'un bout à l'autre des espaces qu'ils peuvent les parcourir. Mais en allant ainsi, nous ne cessons pas de nous y tenir. Bien au contraire, nous nous déplaçons toujours à travers les espaces de telle façon que nous nous y tenons déjà dans toute leur extension, en séjournant constamment auprès des lieux et des choses proches ou éloignés. Si je me dirige vers la sortie de cette salle, j'y suis déjà et je ne pourrais aucunement y aller si je n'étais ainsi fait que j'y suis déjà. Il n'arrive jamais que je sois seulement ici, en tant que corps enfermé en lui-même, au contraire je suis là, c'est-à-dire me tenant déjà dans tout l'espace ; et c'est seulement ainsi que je puis le parcourir. »¹¹⁴³

Les hommes qui « habitent » au sens défini par Martin Heidegger sont doués de *partance*. La fin du passage est à ce titre frappante : c'est bien ce phénomène qui est décrit par le penseur. L'espace est parcouru sans bouger, l'ici et l'ailleurs étant pleinement investis par les « habitants » qui estompent la frontière entre les endroits.

Jacques Réda est celui qui exprime le plus souvent la disparition de cette séparation, se délectant de jongler avec les dénominations des lieux qui se retrouvent finalement correspondre à un seul endroit, l'entre-deux de la *partance* :

« Et puis quel besoin ai-je de pattes ? je suis là et toujours ailleurs ; ou ni là ni ailleurs mais ci même où je rédige ce petit mémorandum de mon exode à travers la substance qui, malgré tant d'apparences explosives et volumineuses, palpables ou mesurables, fuit et échappe à elle-même comme un frisson. »¹¹⁴⁴

Le déplacement brouille les délimitations entre ailleurs, ici et là, et le poète se moque de disposer d'un nouveau moyen de transport (les pattes). Il maîtrise parfaitement son mouvement et n'a que faire de s'embarrasser de telles catégorisations. Il est partout à la fois, et se meut d'ailleurs aussi vite qu'il le souhaite grâce à la *partance*. Elle correspond ainsi pleinement à son idéal : « En matière de voyage, son idéal : se transporter d'un seul coup par la pensée – ou le seul désir – à l'endroit où il a besoin de se rendre »¹¹⁴⁵. Et de fait, il revient

¹¹⁴² Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 186-187.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 187-188.

¹¹⁴⁴ Jacques Réda, *Toutes sortes de gens*, *op. cit.*, p. 91.

¹¹⁴⁵ Jacques Réda, « Éloge modéré de la lenteur », *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit.*, p. 87.

sur sa capacité à se trouver ici et là en même temps, et sur les moyens de provoquer la *partance* dans un autre texte de *Recommandations aux promeneurs* :

« Pour être franc, je me suis rendu deux fois à Barcelone. Pour être exact il faudrait dire deux demi-fois. [...] On m'objectera la difficulté de se trouver à moitié seulement quelque part. Il me semble que c'est au contraire notre état le plus courant. Une des dispositions constantes de l'homme est de souhaiter être ailleurs que là où il est, ou de s'y trouver effectivement sans tout à fait s'en rendre compte, par l'effet du sommeil, d'une rêverie, d'un moment d'hébétéude ou de distraction, voire de concentration extrême l'abstrayant de son milieu. »¹¹⁴⁶

Les premières lignes sont déroutantes pour qui n'est pas familier du processus de *partance*. Comment peut-on se rendre « deux demi-fois » en un lieu ? Ce demi parcours est le fait d'un être voyageant par moitié et se trouvant donc partiellement ici et partiellement ailleurs. Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard s'intéresse justement au cas de la rêverie et l'associe à l'ailleurs : « On ne la voit guère commencer et cependant elle commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs », et plus loin : « Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile »¹¹⁴⁷. Il est frappant de constater qu'il utilise le paradoxe de la *partance* pour décrire les pouvoirs de la rêverie. Et Jacques Réda va plus loin en généralisant le processus de *partance*, réalisé sans que les hommes ne le sachent toujours. Ainsi, elle serait un état naturel que les poètes, plus attentifs, cultiveraient avec une assiduité particulière, faisant fructifier ce don généreusement distribué. Au seuil des *Ruines de Paris*, le promeneur considère la péniche *Biche*. Mathieu Hilfiger sollicite la vigilance du lecteur, considérant à juste titre que cette attention aux moyens de transport est déterminante pour comprendre l'œuvre¹¹⁴⁸. Comme il le remarque, « [c]ette péniche-ci n'est pas à quai, elle aussi a levé l'ancre pour se mouvoir, elle est en mouvement ». La lourdeur du bateau, ironiquement déjouée par le nom de « Biche » qui lui a été attribué, ne le contraint pas au sur place. La péniche est en *partance*, et le pacte de lecture invite le lecteur à en faire autant. Immobile, il est pourtant convié à un voyage au fil des pages qui l'invite à concilier à son tour ailleurs et ici.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, « Le fantôme de Barcelone », p. 17.

¹¹⁴⁷ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 209-210 et 210 pour les deux citations.

¹¹⁴⁸ « Cette attention aux moyens de transport (je rappelle qu'un de vos livres porte précisément ce titre-là) qui ouvre le recueil n'est pas anodine, elle me paraît même déterminante pour comprendre votre œuvre. Cette péniche-ci n'est pas à quai, elle aussi a levé l'ancre pour se mouvoir, elle est en mouvement, peut-être sort-elle, comme vous bientôt, "hors des murs", peut-être quitte-t-elle doucement Paris par l'ouest », Mathieu Hilfiger, entretien avec Jacques Réda disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 30 juin 2015) : <http://www.recoursapoeme.fr/rencontre/mise-en-mouvement-entretien-avec-jacques-r%C3%A9da/mathieu-hilfiger#sthash.jwdX7UBZ.dpuf>

La fusion de l'ailleurs et de l'ici qui est opérée par Jacques Réda s'accompagne d'une dévalorisation de l'ailleurs chez Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Anne Gourio remarque que « l'instinct de ciel » qui anime les textes de Guy Goffette et qui motive l'élan icarien de l'œuvre, matérialisant très concrètement la soif d'ailleurs, est mis à mal par le jeu des références. Elle note que « Rimbaud et Mallarmé se croisent soudain dans une même expression : "la *flache* de ciel *chu* / sur l'asphalte" »¹¹⁴⁹ et interprète ces vers comme une mise à distance des rêves d'Idéal, affirmant qu'il « n'en demeure qu'une flaque où sombre le ciel »¹¹⁵⁰. L'ailleurs est défait et tombe dans l'ici, reproduisant la chute d'Icare, et les deux lieux fusionnent ainsi. Le regard auparavant « aimanté par l'horizon [...] s'est progressivement, au fil des recueils, recourbé vers la terre »¹¹⁵¹. Ce qui attirait le voyageur au loin se trouve finalement à portée de main, ici, comme cette humble (au sens étymologique) bague de rosée :

« Que cherchais-tu
sur la route que tu n'aies pas trouvé déjà
dans l'herbe familière
et déjà reperdu, bague de rosée »¹¹⁵².

Les routes qui conduisent ailleurs sont vaines, et l'ici est plus riche que le mirage d'un lieu lointain. L'ailleurs est ainsi dénigré et propulsé dans l'ici, et cela est très net chez Jean-Michel Maulpoix qui est autant attiré par l'idéal d'un lieu parfait que repoussé par ce qu'il sait n'être qu'une illusion et qu'il formule dans une expression aussi frappante que lapidaire : « Interdits d'azur »¹¹⁵³.

Dans son œuvre se trouve une dévalorisation de l'ailleurs qui le conduit à revenir ici¹¹⁵⁴. Parti pour explorer des contrées lointaines comme la Chine par exemple, il constate avec amertume l'uniformisation du monde, mise en évidence par Patrick Née qui fait du rétrécissement de la terre un *topos*¹¹⁵⁵. Ainsi, dans *Le Voyageur à son retour*, il note :

« Aéroport de Saïgon. En vol vers Hanoï.

L'avion est une vitrine. Dans la revue sur papier glacé de la compagnie *Vietnam Airlines*, rien qui concerne le pays, ses paysages ou son folklore, rien de ce qui naguère offrait au voyageur occidental les premières images de la culture qu'il allait découvrir. Rien qui ne

¹¹⁴⁹ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 24, cité par Anne Gourio, « Carré de ciel », *Littératures*, *op. cit.*, p. 11, c'est elle qui souligne.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁵² Guy Goffette, « Chantier de l'élégie », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁵³ Jean-Michel Maulpoix, « Adresse au nageur », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁵⁴ Patrick Née, *Revenir ici*, *Pour une sortie de l'Ailleurs romantique*, en préparation.

¹¹⁵⁵ Patrick Née, *L'Ailleurs en question*, *op. cit.*, p. 285 : « Le rétrécissement de la planète est un *topos* » à cause des moyens de transport. Il met en évidence l'uniformisation de la planète et l'extension de l'ici.

soit à vendre... Mais des Harley Davidson, des bijoux et des robes de haute couture ! Rien que du luxe de partout et de nulle part... Même les mannequins sont des espèces d'hybrides asiatiques maquillées et blondies à l'occidentale : des eurasiennes imaginaires... »¹¹⁵⁶

Les particularités des cultures se sont estompées au profit d'une mondialisation que déplore le voyageur, lassé de ne jamais rien voir de différent. Le pittoresque, le « folklore » sont absents, noyés dans un mélange de choses connues. Le triple « rien » assassine l'ailleurs, étendant du même coup les limites d'un ici qui recouvre le monde entier. Il est impossible de découvrir du neuf, et le poète peut reprendre à son compte l'exclamation de Baudelaire : « Plonger au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». Mais l'inconnu s'est réduit comme peau de chagrin. Le paysage est toujours le même. Ainsi, voilà ce que le voyageur découvre à Tel-Aviv :

« *Tel-Aviv*

Mac Donald's, Brodway bagels, Pizza hut.

Floraisons de supermarchés en rase campagne. Tel Aviv de béton, de verre et d'acier. Façades d'immeubles occultées par de gigantesques panneaux publicitaires. Une microscopique Amérique bizarrement comprimée. Langues et cultures mêlées. Je cherche partout l'horizon. »¹¹⁵⁷

L'Amérique et la culture occidentale ont tout envahi, et les enseignes en italiques se retrouvent partout. Le constat est sans appel : le voyageur est en quête d'horizon, d'ailleurs, mais ne peut le trouver. Il n'y en a plus. Il a été absorbé par l'ici, lieu dans lequel il est contraint de rester. Il doit donc s'en accommoder, et cela lui est possible grâce à la *partance*.

3.3. Séjourner ici par la partance

Si les poètes du corpus héritent du désir romantique d'ailleurs, voulant croire à l'existence d'un lieu lointain qui leur correspondrait pleinement et leur permettrait de rentrer d'exil, un décalage s'observe cependant. Loin d'être irrémédiablement et constamment attirés par cet ailleurs fabuleux, ils savent au moment même où ils rêvent que jamais ils n'accéderont à ce qui n'est qu'une chimère. C'est bien pour cela qu'ils reconnaissent unanimement que le départ est impossible. Ils sont voués à l'ici, et signalent discrètement qu'ils veulent y rester, quand bien même ils mentionnent leur situation d'exilés. Le legs romantique est mis en tension. Les trois poètes s'inscrivent parfaitement dans la situation décrite par Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète* :

¹¹⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Théorie du calamar », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 41.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, « Golgotha », p. 25.

« la donne nouvelle qui caractérise l'actuel paysage de la poésie présente le grand intérêt de porter au premier plan la question de l'habitation poétique. Car la mise en crise des deux paradigmes jusque-là dominants ramène à la "réalité rugueuse" d'un monde commun, là où naguère on s'employait surtout à le désertier pour gagner quelque contrée de pur silence ou pour construire quelque surréel pays de belles lettres.

[...] on est aujourd'hui attentif, peut-être plus qu'hier, à nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment "habitante" ». ¹¹⁵⁸

Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix ont reçu en héritage la soif romantique d'ailleurs qui se manifeste très nettement dans leurs textes, comme on a eu l'occasion de le montrer. Partir est un désir récurrent et clairement venu de la fin du XIX^{ème} siècle. Mais il serait faux de penser que cette aspiration est reprise telle quelle. En effet, elle est mise à mal par la naissance d'un désir contraire et inédit avant l'époque contemporaine : habiter ici, rester sur place.

Les trois poètes disent la souffrance impliquée par ce lourd héritage romantique. Jacques Réda évoque sa difficulté à se mettre en route et la violence déchirante du départ : « Devoir partir est alors un supplice », « il y a de l'arrachement dans les gestes du départ et une lourde vacillation de mélancolie »¹¹⁵⁹. Jean-Michel Maulpoix souligne son irrépressible et incompréhensible besoin de revenir ici : « Pourquoi suis-je tant de fois revenu ? Sur quel amour, quel attachement ou quelle résignation, quel espoir, quelle croyance, quelle manie, quelle névrose, quelle fidélité, quelle crainte ? »¹¹⁶⁰ et Guy Goffette avoue « chercher à rester » au moment même où il fait semblant de partir, donnant l'image de la barque et du reflux. Tout se passe comme si les poètes faisaient tout pour faire vivre l'héritage romantique et la soif d'ailleurs, mais qu'ils ne pouvaient s'empêcher de faire entendre un léger désaccord, une discrète prise de distance.

L'ailleurs est reconnu vain dans les trois œuvres. Le ciel demeure hors de portée, la destination parfaite se refuse toujours, et la *partance* est un moyen de renouveler cet héritage de l'ailleurs en l'adaptant à la découverte de l'inanité de l'idéal. Rien d'étonnant alors à ce que les trois poètes se tournent vers l'ici, avides d'y trouver de quoi rester. De fait, tous trois sont à la recherche de raisons de rester ou de revenir et leurs textes reconnaissent la beauté du lieu qu'ils cherchaient pourtant à quitter. Ainsi, Guy Goffette est très sensible au caractère éphémère de toute chose, comme en témoigne la dimension de perte qui traverse ses textes. Partir signifie risquer de perdre ce qui est ici et qui passe, et le passage est un mot clé de son

¹¹⁵⁸ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 16.

¹¹⁵⁹ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 11 et 25, « Devoir partir » et « Pouvoir partir ».

¹¹⁶⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Confession », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 98.

œuvre¹¹⁶¹. Lui-même est un passant conscient de ne pas pouvoir rester bien longtemps ici, et c'est avec beaucoup d'humilité qu'il écoute la leçon de la rivière : « va, passager, va comme l'eau // et comme elle, chante ce qui est, / chante et ne te retourne pas »¹¹⁶². Le poète est animé par un désir nouveau. Loin de chercher à fuir, il souhaite demeurer et sauver par son chant ce qui ne cesse de s'évanouir et de mourir. Toute son entreprise poétique peut ainsi se résumer en quelques mots : « tout passe. Et tout reste à chanter »¹¹⁶³. L'ici devient attrayant.

Si plusieurs textes de Jacques Réda ont été inspirés par des voyages lointains, de plus en plus le poète reste ici, et se promène dans un rayon court, conscient de la multitude de choses à voir sur place. Bien plus, son déplacement habituel, la promenade, l'amène à reconduire souvent le même itinéraire et à reconsidérer à chaque fois d'un œil neuf ce qu'il a déjà vu. Il cherche ainsi à venir à bout d'un ici inépuisable, aussi riche finalement qu'un ailleurs toujours hors de portée. Il ne cesse de dire la nécessité de revenir, comme si quelque chose subsistait toujours, le fameux « quelque chose d'introuvable »¹¹⁶⁴ qu'il sait se situer ici et qui lui donne justement toute sa saveur et toute sa richesse.

Enfin, Jean-Michel Maulpoix décrète fermement que rien ne le séparera plus de ce monde, mettant ainsi discrètement à distance les poètes romantiques. Il pointe du doigt l'incohérence rimbaldienne dans *Chutes de pluie fine* : « Mais celui qui répète ainsi *Nous ne sommes pas au monde* est pourtant bien là, sur la terre, quand il écrit ces lignes »¹¹⁶⁵ et il s'en éloigne nettement lorsqu'il affirme quelques pages plus loin : « Dans le taxi du retour, furieusement : / Je n'ai jamais eu d'autre projet que d'habiter cette terre. Les mots ne m'en sépareront plus »¹¹⁶⁶. La phrase qu'il écrit au sujet de du Bouchet s'applique parfaitement à sa propre production qui consiste finalement à renverser « l'ailleurs attendu en un ici qui prend de court »¹¹⁶⁷. Le désespoir rimbaldien dû à l'impossibilité de véritablement habiter le monde est balayé par un bonheur modeste certes mais néanmoins profond et réel : « Heureux

¹¹⁶¹ Voir par exemple Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 156 et 162 et Guy Goffette, « Psaumes pour le temps qui me dure d'être sans toi », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 32.

¹¹⁶² Guy Goffette, « Le seul jardin », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 19.

¹¹⁶³ Guy Goffette, *D'Exil comme en un long dimanche*, Max Elskamp, Paris, La Renaissance du Livre, 2002, p. 29.

¹¹⁶⁴ Jacques Réda, « On ne sait quoi d'introuvable », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 65.

¹¹⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La mer à Essaouira », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 86.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, « Le Palace », p. 96.

¹¹⁶⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Dans l'incertitude, j'ai tendu la main », sur *L'Emportement du muet* d'André Du Bouchet, article disponible à l'adresse suivante (site consulté le 30 juin 2015) : <http://www.maulpoix.net/bouchet.html>

simplement de ce là que notre tâche est de trouver et d'établir, quelle que soit notre condition »¹¹⁶⁸.

Ce goût qu'ils se découvrent tous trois pour l'ici les amène à essayer de le rendre habitable. Au cœur même de la maison qui le retient prisonnier, Guy Goffette découvre une pièce où il peut séjourner en paix. Le caractère paisible est essentiel à l'habitation telle que la conçoit Martin Heidegger. Remontant à l'étymologie de *bauen* (habiter), il découvre que ce mot vient de *wunian* ou *wunion* (respectivement issus du gothique et du vieux-saxon) et qu'ils « signifient demeurer, séjourner [...]. Mais le gothique *wunian* dit plus clairement quelle expérience nous avons de ce "demeurer". *Wunian* signifie être content, mis en paix, demeurer en paix »¹¹⁶⁹. C'est cette caractéristique qui distingue la cuisine du reste de la maison chez Guy Goffette. Pièce la plus modeste de la demeure, elle devient l'endroit où habiter. Lieu fui par Icare – « la cuisine, Icare y fut aussi / avant de fondre sur la mer »¹¹⁷⁰ – elle devient l'endroit de la *partance*, et c'est bien pour cela que le poète rédige un *Éloge pour une cuisine de province*. Alors même qu'elle fait partie de la « maison marâtre »¹¹⁷¹ hors de laquelle le prisonnier cherche à s'échapper, il s'établit dans la cuisine pour y demeurer, puisque la *partance* le rend à cette pièce, permettant d'habiter l'ici :

« Cuisine est mot de pluie pour petites filles en bonnet rouge
qui colorient le ciel en vert et les prairies en bleu
convertissent le loup en agneau
et mêlent les fraises des bois au feuillage des arbres de la mer
sous prétexte de sauver ce qui peut l'être encore avant
que cuisine redevienne cette île dans la maison
avec tous les parfums sagement rangés en pots sur l'étagère
toutes les couleurs tapies sous les larges palmes du papier décoloré qui s'effondre
tous les chemins assis autour de la table lasse
et les rêves blanchis et pliés en quatre au fond du buffet »¹¹⁷².

D'emblée la cuisine apparaît comme le lieu de l'enfance, et l'on a vu la capacité des petits dessinateurs à voyager sur place. Le même processus se repère dans cet extrait, avec les petites filles qui élaborent un monde bien à elles en coloriant une carte géographique. Haut et bas se mélangent dans une palette qui unit les contraires. L'ailleurs est accessible sur place, et la cuisine se métamorphose en île exotique. Parfums, couleurs et végétation luxuriante s'invitent dans la pièce, provoquant un voyage immobile, celui du poète et de l'enfant. La table, centre de la cuisine, devient la plaque tournante de mille chemins rêvés et enfin réunis,

¹¹⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Le Palace », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 95.

¹¹⁶⁹ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, op. cit., p. 175.

¹¹⁷⁰ Guy Goffette, « Jeunesse d'Icare », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 67.

¹¹⁷¹ Guy Goffette, *Partance*, op. cit., p. 19.

¹¹⁷² *Ibid.*, « Une montagne de silence », p. 85.

prêts à emmener le poète où il le souhaite, alors même qu'il est assis. Les rêves à portée de main sont bien rangés et prêts à l'emploi. Par la *partance*, le poète parvient donc à trouver un moyen de séjourner ici. La maison qui le retient prisonnier possède une pièce capable de le faire voyager sur place. La cuisine est douée du même pouvoir que la caravane *Partance*, et il est remarquable que toutes deux soient des lieux privilégiés de l'écriture¹¹⁷³.

Jean-Michel Maulpoix trouve lui aussi un moyen d'habiter ce monde par la *partance*. Dans ses écrits théoriques, il s'interroge sur le sort de l'homme, à la fois être de passage et de séjour :

« Si l'homme aspire à demeurer, à construire et à s'établir, c'est précisément qu'il se connaît transitoire. Et s'il ne parvient pas à rester tranquille dans une chambre, c'est qu'une fièvre de mouvement est sa réponse ou sa réplique à l'angoisse de mourir.

Autant dire que ces deux côtés n'en font qu'un, et qu'habiter la condition mortelle qui est la nôtre implique d'être simultanément celui qui s'en va et celui qui reste. Chacun transporte en soi cette espèce de *maison roulante* qu'est la rêverie ou la pensée.

[...]

Le poète, qui n'est après tout qu'un homme comme les autres, plus averti peut-être de ce boitement perpétuel entre le dehors et le dedans, fait usage de la langue comme d'une maison roulante, où s'en aller et demeurer tout à la fois. Écrire est la solution singulière qu'il a trouvée pour adhérer plus fermement à la condition partagée qui est la nôtre. Écrire est se mouvoir autant que se fixer. »¹¹⁷⁴

L'image de la « maison roulante » fait écho à la caravane de Guy Goffette, d'autant plus que le même contraste entre demeurer et passer, partir et rester est évoqué. Là encore, l'écriture apparaît comme le moyen de mener à bien la *partance* parce qu'elle est autant inscription dans un lieu que projection. Comme le poète l'écrit, « [f]ranchir, c'est habiter »¹¹⁷⁵, et c'est bien cela que permet l'écriture. Et il est intéressant de remarquer que cette réflexion sur l'habitation poétique permet une prise de distance avec les poètes antérieurs. Voilà ce que Jean-Michel Maulpoix écrit à ce sujet :

« Il apparaît qu'à travers l'histoire la condition du poète a changé. Il fut d'abord un homme en marche, tel Orphée courant les campagnes, tels les troubadours ou les trouvères parcourant les chemins, tel Jean-Jacques Rousseau traversant les Alpes, ou le piéton Rimbaud blessant ses souliers sur la grand route... Il fut ensuite un homme en chambre, penché tel Mallarmé "sur le papier que sa blancheur défend" ou s'enfermant comme Baudelaire, *à une heure du matin*, pour écrire quelques vers susceptibles de racheter une journée perdue.

À travers ces deux figures de l'homme en marche et de l'homme en chambre, ce sont deux visions de la poésie qui s'opposent, l'une privilégiant la Nature et l'inspiration, l'autre la langue et le travail. [...]

¹¹⁷³ Dans Guy Goffette, *Partance*, *op. cit.*, p. 17 le poète écrit (« j'y écris le premier mot de ce premier matin en caravane ») et dans Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 57, la table est assimilée au livre : « la table était ouverte / à la page la plus blanche de l'été ».

¹¹⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, *op. cit.*, p. 60-61.

¹¹⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Encre de Chine », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 20.

Mais une telle opposition est trop simple. Elle ne rend pas compte dans toute sa réalité de cette espèce d'intime boiterie entre le dedans et le dehors, le proche et le lointain, qu'est l'écriture. [...] Tout poème, à la fois, est un passage et une halte. »¹¹⁷⁶

Deux types de poètes s'opposent, catégorisés entre « l'homme en marche » et « l'homme en chambre ». Mais le critique remet en question cette bipartition, et s'il est possible de classer grossièrement les poètes dans ces deux groupes, il est impensable d'y faire entrer ceux de notre corpus. Hommes de mouvements, marcheurs invétérés, ils le sont indubitablement. Mais ce sont aussi profondément des hommes d'ici, du surplace. Par l'écriture, Jean-Michel Maulpoix trouve un moyen d'habiter le monde qu'il voulait quitter puisqu'il élit domicile dans cette « maison roulante » qui lui permet de séjourner ici tout en s'octroyant un voyage immobile.

Dans *Habiter en poète*, Jean-Claude Pinson consacre une étude à Jacques Réda. Il considère que le poète-voyageur habite le monde par ce qu'il appelle la « circulation lyrique ». De fait, celui-ci est effectivement ancré dans la « veine du lyrisme voyageur »¹¹⁷⁷, et même s'il « s'attache en priorité aux territoires du quotidien [...] il parvient pourtant à faire de l'ordinaire circulation l'occasion d'une incessante sortie hors des sentiers battus »¹¹⁷⁸. Jean-Claude Pinson souligne ainsi le mouvement indubitable du poète et sa capacité, tout en restant dans un ici relativement restreint, à s'en extraire. Sa préférence pour les « petits circuits »¹¹⁷⁹ ne l'empêche pas de voyager loin et de considérer cet environnement apparemment banal et routinier d'un œil neuf. Nous rejoignons cette analyse dans la mesure où les lieux les plus habituels sont découverts comme s'ils étaient étrangers, et nous voudrions aller un peu plus loin en mettant en évidence un objet qui rend bien compte de ce regard neuf porté sur l'ici. Il s'agit de la « fenêtre portative ». Là encore, l'expression allie mouvement et immobilité puisqu'à l'ancrage de la fenêtre répond sa dimension transportable. Cet objet étonnant est mentionné dans *Aller aux mirabelles*. L'ouvrage livre plusieurs réflexions quant aux choix de vie adoptés par les personnages. Le narrateur, on le sent bien, se compare à ses proches. Tout commence avec son cousin Pascal, modèle d'un départ radicalement mené. Le narrateur revenu dans la ville natale se rappelle d'une soirée étrange durant laquelle son cousin l'a emmené dans les ruines d'un manoir abandonné où il a monté une scène wagnérienne :

« Toute cette machinerie n'avait pas tardé à se détraquer, et nous avons ensuite été visiter les coulisses – des salles encore assez majestueuses jonchées de gravats [...] Peut-être avait-il voulu me faire entendre, mais sans compter sur le renfort d'une famille de cochons,

¹¹⁷⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 64.

¹¹⁷⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 197.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

comment le besoin de quitter la ville pour une autre solitude, pour n'importe quel ailleurs imaginaire, pouvait rendre un peu fou. »¹¹⁸⁰

Ce cousin entravé dans la ville ne rêve que de partir, et parvient à s'échapper du lieu qu'il déteste, mais il ne trouve que la mort. Ce choix-là est donc invalidé, et la folie du personnage, véritable héros wagnérien ironiquement placé au centre d'une scène décrépète envahie par des sangliers, ne fait que trop comprendre à quel point ce départ radical est un leurre. Partir est une fausse piste. Mais rester pose aussi problème, comme on le voit dans cet extrait qui met également en scène le choix du narrateur, lui aussi remis en question. Parlant de personnages toujours restés dans leur ville natale, mais apparemment taraudés par le regret ou le doute, le narrateur s'interroge sur le bien-fondé de son propre comportement, bien différent de celui de ses proches puisqu'il ne cesse de partir. Il évoque ici Vuillaume, et un autre des voisins de sa tante Marie qui l'héberge lors de son retour :

« Lui non plus n'est jamais parti, mais je comprends qu'avec ses paradoxes, ses plates-bandes pas "trop bien" entretenues et ses élans bourrus mais souvent suivis d'effet pour autrui [...] il n'a pas cessé de se débattre pendant que l'autre s'abîmait dans le décor de son jardin. Et moi qu'est-ce que je suis venu faire, jamais là ni ailleurs, avec ma fenêtre portative ? »¹¹⁸¹

Les tiraillements et le naufrage des deux personnages qui n'ont jamais quitté leur ville natale ne semblent pas non plus le bon comportement à adopter. L'image de l'enlèvement semble là encore mener à la mort. Survient alors un retour sur soi-même dans la dernière phrase. Le narrateur dit ne jamais être là ni ailleurs. Il nous semble au contraire qu'il est toujours là et ailleurs, précisément grâce à cette fenêtre portative¹¹⁸². Il considère le monde extérieur, l'ailleurs, à travers un carreau de sa propre maison. Tout en étant ici, il observe l'ailleurs, et se trouve donc à la fois plongé dans le surplace et dans un autre lieu. L'écran de la fenêtre lui permet le spectacle d'un lieu qu'il met à distance tout en y étant plongé puisque la fenêtre est métonymiquement la maison, le séjour. Si l'on veut, la première pierre de la maison du poète, la pierre angulaire, est la fenêtre. Et cette maison se déplace puisqu'elle est portative, faisant du poète un être séjournant dans le mouvement. Il y a là un décalage par rapport aux écrivains du XIX^{ème} siècle. On ne peut manquer de s'interroger sur la filiation avec Baudelaire, puisqu'il a rédigé un poème intitulé « Les fenêtres ». Mais la différence est notable puisqu'il considère la fenêtre de l'extérieur, affirmant on s'en souvient que « [c]elui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une

¹¹⁸⁰ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 49-50.

¹¹⁸² Cette lecture nous est permise par une citation de Jacques Réda qui pose l'équivalence suivante « je suis là et toujours ailleurs ; ou ni là ni ailleurs mais ci même », *Toutes sortes de gens*, *op. cit.*, p. 91.

fenêtre fermée »¹¹⁸³. Le cadre de la fenêtre découpe un tableau qui n'a rien à voir avec celui de Jacques Réda. En effet, chez Baudelaire c'est l'invention et l'imagination qui créent et « ref[on]t l'histoire ». Rien de tel chez le poète contemporain qui observe le monde tel qu'il se présente. Et lorsque Mallarmé reprend le titre de Baudelaire, c'est pour mettre au jour la transfiguration dont est capable l'art. Le malade alité se perd dans la contemplation d'un ciel qui fait oublier la laideur de l'hôpital. Il avoue fuir le dégoût que lui inspire sa situation et se projeter dans l'azur, avant de reconnaître qu' « ici-bas est maître ». Chez les deux poètes du XIX^{ème} siècle, tout est fait pour tenter d'oublier, d'effacer, d'améliorer, de transfigurer l'ici. C'est tout à fait l'inverse qui se produit chez Jacques Réda. En un siècle, les poètes ont fait en sorte de « revenir ici »¹¹⁸⁴ pour reprendre le titre d'un livre à venir de Patrick Née.

Dans les trois cas, les poètes peuvent séjourner et habiter poétiquement ici grâce à la *partance*. Il y a donc une prise de distance avec Rimbaud dans ce nouveau déplacement. Dans le poème « Départ », le poète marque son dégoût pour le monde qu'il s'apprête à quitter, grâce à la construction parallèle des phrases lapidaires « Assez vu. [...] / Assez eu. [...] / Assez connu ». Dans « Solde », le poète se débarrasse de tout, en témoigne l'anaphore « À vendre »¹¹⁸⁵. Et dans « Qu'est-ce pour nous mon cœur », il rêve d'une destruction totale du monde¹¹⁸⁶. Il anéantit tout pour un ailleurs qu'il crée. Souhaitant refaire un monde nouveau grâce à une langue nouvelle, il voit cependant ses efforts s'anéantir dans le silence et déplore le fait d'être « rendu au sol » et contraint d' « êtreindre la rugueuse réalité »¹¹⁸⁷. Rien de tel chez les poètes du corpus. Ils choisissent en toute conscience l'ici, la rugueuse réalité. Leur projet n'est pas de créer un monde mais de rendre celui-ci habitable afin de pouvoir s'y établir, accomplissant ainsi l'objectif que Mallarmé assigne à la poésie : « doue[r] d'authenticité notre séjour »¹¹⁸⁸. Et ils restent, se fixant dans la mouvance. D'ailleurs il est tout

¹¹⁸³ Charles Baudelaire, « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 339.

¹¹⁸⁴ Patrick Née, *Revenir ici, Pour une sortie de l'Ailleurs romantique*, en préparation

¹¹⁸⁵ Arthur Rimbaud, « Départ », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 296 ; « Solde », p. 318 ; « Qu'est-ce pour nous mon cœur », p. 230 pour les deux citations.

¹¹⁸⁶ Voir par exemple la fin du poème d'Arthur Rimbaud, *ibid.*, « Qu'est-ce pour nous mon cœur », p. 230 :

« Europe, Asie, Amérique, disparaissez.
Notre marche vengeresse a tout occupé,
Cités et campagnes ! — Nous serons écrasés !
Les volcans sauteront ! et l'océan frappé...

Oh ! mes amis ! — mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères —,
Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons !
Ô malheur ! je me sens frémir, la vieille terre,
Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond,

Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours. »

¹¹⁸⁷ Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une Saison en enfer, ibid.*, p. 279.

¹¹⁸⁸ Stéphane Mallarmé, « Sur la poésie », *Réponses à des enquêtes, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 659.

à fait significatif que Jean-Michel Maulpoix passe de la citation de Baudelaire « *Anywhere out of the world* » et des voyages lointains et successifs à un retour définitif dans *Le Voyageur à son retour*. La *partance* nous rend au monde et nous rend le monde. Nous adhérons donc parfaitement à la conclusion de Patrick Née qui pense que « nous vivons toujours sur ce substrat romantique de l’Ailleurs »¹¹⁸⁹. Les trois poètes du corpus sont « en lutte sourde ou ouverte contre son mirage »¹¹⁹⁰ et c’est par la *partance* qu’ils parviennent à résoudre les tensions associées au départ pour l’ailleurs.

La *partance* apparaît donc comme un moyen d’appréhender au plus près le mouvement chez les poètes du corpus. Située au croisement des contraires, elle ouvre un espace d’entre-deux dans lequel ils s’établissent, à la fois mobiles et immobiles. Cette notion s’impose dans des œuvres qui, on l’a bien vu, s’inscrivent à la fois dans le départ et dans sa négation. Au cœur des oppositions, elle permet de les concilier et de garder vif un mouvement qui s’épuise dans une mobilité qui ne trouve jamais de terme et aspire à s’interrompre. L’immobilité tant crainte devient un but lorsqu’elle coïncide avec l’élection d’un séjour, et les textes de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix sont à la fois la quête d’une demeure sans cesse mouvante et sa construction. Le mouvement de la plume se fond avec l’érection d’une maison de mots, et les poètes réalisent ainsi leur souhait. Ils partent en restant et accèdent à l’ailleurs en étant ici. La *partance* se montre donc indispensable dans l’étude du mouvement qu’elle enrichit de son contraire, puisqu’elle seule sait associer la fulgurante mobilité du nomade et l’immobilité d’un établissement durable dans l’ici. Le danger d’une mouvance incapable de s’interrompre pour trouver un terme et de s’évanouir lorsqu’elle touche son but est dépassé, de même que le risque d’un enlèvement qu’on devine mortifère. La *partance* est à la fois libre déplacement et ancrage qui affermit et elle permet de se déployer sans vaciller vers un but. Conjonction du plus volatil et du plus fixe, elle donne de la consistance à la labilité, de la stabilité à l’errance et de l’aplomb à l’inconsistance. Elle allège la torpeur, revivifie la pesanteur, évide l’alourdissement. Elle est le lieu qui se dessine, accueillant, dans le surplace enfin accepté, la mer au fond du jardin, l’ailleurs qui habite l’ici.

Notion indispensable dans l’approche du mouvement, la *partance* s’impose au terme de notre étude comme le dernier jalon avant d’aller plus loin. L’organisation des itinéraires sans cesse reconduits et sagement découpés en allers et retours se délite face aux perturbations occasionnées par l’errance profonde qui plonge les poètes dans une désorientation tant

¹¹⁸⁹ Patrick Née, *L’Ailleurs en question*, op. cit., p. 39.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*

géographique qu'intérieure. Retrouver la route se révèle impossible, et le mouvement tant désiré et tant aimé devient pénible lorsqu'on prend conscience qu'il est voué à durer toujours, incapable de s'arrêter à destination. La lassitude invite alors à envisager l'immobilité comme un bienfait, un repos bien mérité, et le séjour dans un surplace réparateur apparaît bien comme un but. Le déplacement prend fin, les poètes sont de retour et restent immobiles, renonçant apparemment à relancer le mouvement de départ qui les enthousiasmait tellement. Mais force est de constater qu'une autre forme de mouvement se profile alors dans le repos et l'inertie. Les poètes vivent un déplacement nouveau, allant jusqu'à nier l'existence de tout départ physique. C'est la raison pour laquelle le terme de *partance* est indispensable.

Que cette conclusion de partie soit aussi l'occasion pour nous de nous expliquer sur notre manière de travailler. Pour la clarté de notre développement, nous avons choisi de procéder par thèmes, et d'envisager le mouvement dans des phases successives qui ne correspondent pas nécessairement à une progression chronologique de l'œuvre. Le plus souvent très utile et très révélatrice puisqu'elle permet d'épouser au plus près l'évolution d'une production poétique et le renouvellement de ses points saillants, il nous a semblé qu'elle se prêtait moins bien à notre sujet dans la mesure où l'expérience de la *partance* n'est pas à proprement parler le fruit d'une technique que l'on pourrait acquérir, mais d'une grâce, d'une illumination. Ainsi, les poètes de notre corpus font part tous trois relativement tôt dans leurs textes de tels phénomènes qui ne sont pas automatiquement provoqués selon une liste d'ingrédients. L'écriture est tâtonnante, ouverte, prête à accueillir la *partance* qu'elle ne saurait forcer. C'est encore plus juste lorsqu'on met en regard le mouvement et la musique. La *partance* se déclenche parfois dès leurs premiers poèmes, mais elle semble ensuite se faire plus rare, avant de resurgir de manière inattendue. Le déplacement est donc sans cesse relancé pour la provoquer, les écrivains ne sachant pas nécessairement comment elle se met en place. Outil précieux pour appréhender le mouvement chez les poètes, elle ne s'élabore pas de manière concertée mais très aléatoirement, et elle est bien plus de l'ordre de l'intuition que de la construction, et si les poètes, comme l'écrit Jacques Réda, « consignent avec soin leurs notes de voyage », c'est pour tenter de saisir au plus près la réalité d'un tel déplacement.

Ce faisant, ils sont attentifs tant aux notations d'une *partance* qu'aux notes d'une *partition*, comme le souligne le double sens du mot « note ». N'est-ce pas s'inscrire dans la continuité du mouvement que de s'interroger ensuite sur la musique ? « Mouvement » n'est-il pas le terme employé pour désigner les parties d'un morceau ? Et les indications de tempo n'invitent-elles pas à jouer d'un mouvement lent (*largo*), tempéré (*andante*) ou rapide (*allegro*) ? Comme nous invite à le faire cette parenté lexicale, nous souhaitons rapprocher

mouvement et musique. L'intuition qui guide ce travail est née de l'observation de ces deux points communs aux œuvres du corpus. La première partie nous a permis de définir la particularité de ce mouvement. Dans une seconde partie nous nous attacherons à ressentir les résonances particulièrement musicales de ces œuvres. Nous pourrons ainsi comprendre ce que ce corpus a de particulier dans l'articulation de ces deux notions.

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

La même expérience saisissante s'est produite à la lecture des œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Ouvrir leurs livres ressemble à ouvrir une boîte à musique. Mille mélodies s'échappent des pages, brassant aussi bien de belles harmonies que des sons grinçants, et les chansons connues cohabitent avec des airs plus surprenants et rares. Au fil des lignes s'échappent de multiples sons, et compositeurs et musiciens habitent les textes, convoqués par des poètes qui n'ont de cesse de rappeler le lien étroit entre poésie et musique. Une admiration évidente pour cet art émane des œuvres, et chaque poète du corpus nourrit un goût profond pour un type de musique : blues, jazz ou morceaux de Debussy. Allusions et références implicites et explicites témoignent d'un rapport privilégié et quotidien avec ces airs. Cet attachement ne rejaillit-il pas dans l'écriture ? Il est d'autant plus tentant de le penser que les trois écrivains constatent les défaillances de la langue. Les mots sont malades, mourants et mal intentionnés, et ils ne sauraient restituer au plus près ce qu'ils sont pourtant chargés de transmettre. Comment alors ne pas céder à la séduction d'un art dont les capacités d'expression sont si puissantes ? Et musique et poésie ne sont-elles pas parentes ? Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix n'essayent-ils pas de revenir à la source de l'histoire des arts en proposant un véritable travail de composition, perceptible tant dans la construction des recueils et des textes que dans la formulation d'un chant lyrique ? Mais que reste-t-il d'Orphée ? Bien peu si l'on en croit la rareté de ses apparitions dans les textes, et il s'agit davantage de *composer avec* que de renouer véritablement avec les origines du lyrisme. Il faut se résigner à employer des moyens réduits, à mettre en œuvre un « lyrisme critique »¹¹⁹¹, plus marqué par une voix rauque et cassée que par de douces et fascinantes harmonies. Qu'il est tentant alors d'emprunter des éléments musicaux et de les reproduire dans la langue, en transposant les caractéristiques des morceaux aimés dans les textes ! Car ne s'agit-il pas d'une *transposition* ? Des formes glissent d'un art à l'autre, dépassant les cloisonnements. Écriture poétique et écriture musicale se rejoignent dans une nouvelle forme de *partition*, comme si l'étymologie était dépassée dans l'exercice poétique : la séparation des arts est atténuée dans un processus d'« effrangement »¹¹⁹² souligné par Adorno.

¹¹⁹¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit.

¹¹⁹² Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts*, op. cit., p. 43.

Chapitre 1 : Admiration

Dès nos premières lectures de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix, nous avons été frappée par l'extrême musicalité de leur écriture qui semblait le reflet d'une profonde admiration pour un art voisin du leur qu'il leur plaisait de faire résonner dans leurs textes. Un goût intense pour la musique se dégage d'œuvres qui n'hésitent pas à trouver leur source auprès d'interprètes ou de compositeurs qu'elles convoquent et accueillent avec bienveillance. Loin de se défier de cet art et de contribuer à alimenter les tensions entre poésie et musique, notamment autour de l'épineuse question du sens, ils se tournent sans réserve vers les musiciens, oubliant les tourments d'une relation faite d'attraction et de répulsion, d'union et de divorce. Un bref coup d'œil à la biographie des poètes suffit à montrer le rapport intime et quotidien qui les lie à la musique, et ce voisinage privilégié a tôt fait de leur révéler la richesse des harmonies, le rôle des dissonances, le travail des émotions immanquablement éveillées par un art qui ne recourt pourtant pas aux mots. Tous trois ont fait l'expérience du pouvoir évocateur de la musique : sans signifiés, elle a pourtant une signifiante. Cette capacité à délivrer un sens les intrigue autant qu'elle les ravit, et leur fascination n'est sans doute pas étrangère au douloureux constat des insuffisances de la langue. Ils prennent acte de ses défaillances, regrettant un langage unique et parfait, s'inscrivant dans le mythe de la tour de Babel. Les mots étaient alors juteux, riches, doux, fiables ; ils sont désormais malades et suscitent la méfiance. Ils jouent des tours, trompent les poètes et sont pleins de malice. Comment parvenir à exprimer le plus fragile et le plus délicat avec des mots aussi réticents ? Les auteurs se tournent alors vers la musique pour tenter de remédier aux défauts de la langue.

A. Goût profond pour la musique

Les rapports des poètes à la musique sont souvent tendus, empreints de méfiance et de suspicion. Les trois poètes de notre corpus se distinguent par une admiration sans réserve pour la musique qui détone avec les hésitations de leurs contemporains et de leurs prédécesseurs.

Dans un chapitre intitulé « Où l'on écoute », Jacques Réda retrace à grandes lignes les précautions prises par les auteurs de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} face à la musique. Il commence par citer Mallarmé qui dénigre le pouvoir de cet art :

« Elle ne se confie pas volontiers. Il la compare aux *mobiles variations de l'idée*, y voit les *proches irradiations d'un lever du jour* : vain, ajoute-t-il, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiant du chant, n'y confère un sens. »

Et il poursuit immédiatement avec un autre auteur :

« Claudel approuve, renchérit sans délai : *le voisinage de cette folle qui ne sait ce qu'elle dit a été pour tant d'écrivains d'aujourd'hui si pernicieux qu'il est agréable de voir quelqu'un, au nom de la parole articulée, lui fixer sa limite avec autorité.* »¹¹⁹³

La musique outrepassa ses fonctions et ne saurait s'emparer du sens, propriété du langage. Ces deux exemples illustrent parfaitement l'ambivalence des écrivains. Alors que poésie et musique partagent une origine commune¹¹⁹⁴, elles ne cessent ensuite de se déchirer. Dès les premières pages de l'ouvrage qu'il consacre aux rapports entre ces deux arts, Marcel Beaufils rappelle que musique et poésie sont « affectées d'un mouvement qui jamais ne se démentira plus, de diastole et de systole, d'attraction et de répulsion ». À la « symbiose » originelle succède un « éclatement »¹¹⁹⁵ qui brise définitivement leur union primitive. Leur premier divorce a lieu lorsque les aèdes sont remplacés par les rhapsodes et les déclamateurs, preuve que la poésie épique n'est plus chantée. Le mot, « frère jumeau du son »¹¹⁹⁶, ayant acquis une

¹¹⁹³ Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, op. cit., p. 35-36, pour les deux citations.

¹¹⁹⁴ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, op. cit., p. 17. Il rappelle que le mot « aède » désigne les « auteurs et interprètes » des épopées homériques et donne naissance à l'« ode » de la poésie lyrique, elle aussi chantée. Philippe Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses, petite conférence sur la musique*, Paris, Bayard, 2005, p. 21 : les muses sont « uniquement attachées à la musique et à la poésie » parce que « toute poésie était chantée ».

¹¹⁹⁵ Marcel Beaufils, *Musique du son Musique du verbe*, op. cit., p. 5 pour toutes ces citations.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

musicalité propre par les ressources de ses sonorités, s'est départi de la musique pour s'établir à son compte et stipuler au musical son indépendance. Comme l'indique Aude Locatelli, « [l]a musique et la poésie ont sans doute toujours été, de par leurs analogies, à la fois alliées et rivales, le texte et la musique apparaissant tour à tour comme des frères jumeaux ou comme des frères ennemis »¹¹⁹⁷. C'est bien à cause de ces similitudes que la musique peut être admirée, voire enviée, par des auteurs parfois jaloux de ses facilités à exprimer. Et pour revenir à Claudel et Mallarmé tels que les perçoit Jacques Réda, « [l]'un et l'autre définissent toutefois une attitude générale qui, le plus souvent, chez d'autres poètes, s'est traduite simplement par un embarras, une réserve, pour tout dire une défiance, sinon une hostilité »¹¹⁹⁸, attitude mise en lumière par Michèle Finck qui emprunte au *Don Giovanni* de Mozart sa célèbre formule – *Vorrei e non vorrei* – saisissant la complexité de ce rapport des poètes « en proie à la tentation conflictuelle d'une adhésion et d'un retrait »¹¹⁹⁹. Ce léger détour par l'évolution des arts permet de mieux faire ressortir la singularité des poètes de notre corpus. Bien que conscients de cette gêne, ils ne la partagent pas, ce qui les distingue de nombre d'autres auteurs. Chacun entretient de par son histoire et ses dilections un lien privilégié avec un type de musique. Mélomanes à n'en pas douter, ils ont cependant des approches variées de cet art. Béotien et néophyte, Guy Goffette n'hésite pas à avouer son ignorance en matière d'analyse musicale. Son écoute est pure de toute considération culturelle, et il est à mille lieues d'adhérer à quelque forme que ce soit de « musicalement correct ». À l'opposé, Jacques Réda et Jean-Michel Maulpoix partagent une approche plus réflexive. Si l'émotion est toujours intense, elle cède la place à une dimension intellectuelle. Du sensible, le pas est franchi vers l'intelligible. Ils tentent de passer « du domaine de l'ouïe dans celui de l'entendement »¹²⁰⁰ et proposent des raisonnements critiques. Le premier rédige des articles spécialisés pour un magazine de jazz, le second tente de saisir les rapports entre poésie et musique. Leur attachement profond à un art si riche et si fascinant les amène à accueillir des musiciens dans leurs textes. Mais leur sensibilité à la musique les invite aussi à reconnaître comme des mélodies à part entière et dignes d'attention des airs et des rythmes naturels, faisant cohabiter les plus grands noms du jazz, du blues et de l'impressionnisme avec des oiseaux. Les trois poètes de notre corpus, enjambant des siècles de discorde et de tensions,

¹¹⁹⁷ Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 103.

¹¹⁹⁸ Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, op. cit., p. 35-36.

¹¹⁹⁹ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, op. cit., p. 15.

¹²⁰⁰ Paul Claudel, *Un Poète regarde la Croix*, Paris, Gallimard, 1938, p. 222.

puisent à la source de ces arts et se tournent vers la musique comme ils se tourneraient vers une proche parente, sûrs d'être secourus, certains de bénéficier d'un accueil privilégié.

1. Guy Goffette et le blues

« [L]’oreille plus près du cœur que de la tête »¹²⁰¹ : voilà comment Guy Goffette se décrit dans *L’Ami du jars*, montrant par cette réorganisation des membres du corps humain la proximité du pavillon et du siège des sentiments. Il met ainsi en évidence le fait que son écoute ne passe pas par le filtre d’une connaissance culturelle ou théorique, et qu’il n’est nullement influencé par une éducation ou une tradition qui voudraient qu’il soit de bon ton de ne jurer que « par Weber, Monteverdi et Cie »¹²⁰². Mais cette formule lui permet aussi de se positionner dans l’histoire des rapports entre poésie et musique, et plus particulièrement de livrer son approche de la langue.

Comme le précise Paul Bekker, « [l]angage et musique sont originellement indivis »¹²⁰³. Mais le mot est chargé d’un rôle de communication, et son rôle premier est donc de n’être qu’un objet, un moyen de transmettre un sens, de s’adresser à ce que Guy Goffette appelle la « tête ». Le son est laissé de côté au profit de la signification, et le mot s’éloigne ainsi de sa fonction sonore pure, préparant

« un temps où la pensée première ayant élaboré les mots, et ces mots à leur tour rendu possible le développement d’une pensée, l’opération pensée se fermerait sur elle-même comme sur une utilité en soi, matérielle ou spéculative : où le jeu ne serait plus seulement de signes sonores, mais d’abstractions désonorisées. En ce sens, on peut dire que la fonction-sens postulait des abandons presque illimités sur la fonction-son »¹²⁰⁴.

Alors même que le mot possède une nature sonore, celle-ci tend à être gommée, à disparaître aux yeux des locuteurs qui ne l’entendent plus qu’au sens de comprendre. Verlaine déjà tentait, dans le choix de titres qui effacent les mots – qu’on pense aux *Romances sans paroles* – de créer un « univers de mots-notes, de mots-sons distribués en arpèges purs »¹²⁰⁵. Il cherchait à réinvestir la dimension sonore du mot – « De la musique avant toute chose » –, quitte à souligner paradoxalement l’absence de paroles, les mots ne valant « que » pour leurs sons, ce qui vise à limiter le rôle prépondérant de l’esprit. Même chose chez Rimbaud, en particulier dans le poème « Génie » où « la confiance dans la valeur tonale des mots,

¹²⁰¹ Guy Goffette, *L’Ami du jars*, op. cit., p. 23.

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ Paul Bekker, *Revue musicale*, juillet 1933, n° 148, p. 83 et suivantes.

¹²⁰⁴ Marcel Beaufrils, *Musique du son Musique du verbe*, op. cit., p. 24.

¹²⁰⁵ Octave Nadal, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 122.

l'attention aux figures acoustiques et rythmiques du langage » ont pour but « le "dérèglement" de la signification par le son. L'émancipation de la matière sonore et rythmique fait échec à toute cristallisation conceptuelle dans la langue »¹²⁰⁶. L'oreille se rapproche ainsi du cœur, lieu des affinités et de la pulsation, siège du rythme et de la vie.

C'est la raison pour laquelle la tête est mise au ban de l'écoute, et c'est avec beaucoup de simplicité que Guy Goffette livre ses goûts musicaux, avouant avoir « frissonn[é] délicieusement aux accents revenus de Piaf, Dalida, Rina Ketty, entre autres »¹²⁰⁷. Tentant d'approcher au plus près son attirance pour la musique, il énumère en quelques lignes les airs qui le touchent au plus profond :

« Voilà d'où je viens, voilà mon terreau musical : l'émotion primaire, oui, au premier degré [...] Et je ne peux rien faire, rien, contre ma gorge qui se serre, mes poils qui se dressent, le frisson qui me parcourt la colonne vertébrale de bas en haut quand un de ces "péquenots" du vieux Sud jette son blues à travers la nuit ; rien contre les milongas et les tangos des bas-fonds de Buenos Aires, contre les fados de Lisbonne, les *jiddische Lieder*, les complaintes et ballades siciliennes, les chants de fumerie et de prison, que sais-je, tous ces airs qui, d'une manière ou d'une autre, disent la séparation, la détresse, la nostalgie. »¹²⁰⁸

Difficile de dire la musique, de saisir ce qui fait palpiter subitement le cœur, d'approcher la raison de cette soudaine faiblesse. C'est par la description des manifestations physiques provoquées par l'écoute que le poète tente de rendre compte du charme opéré par la musique. En un rythme ternaire, il relève les symptômes traditionnels d'une forte émotion qu'il qualifie de « primaire ». Il la rattache ainsi à quelque chose d'initial, associé au commencement. Et il semble que ce soit précisément la faculté de la musique à réveiller le plus ancien en l'homme qui le trouble autant. Brusquement, quelque chose de l'origine qui sommeillait dans les tréfonds de son âme est remué et cela l'ébranle au plus haut point. L'énumération des musiques dotées d'un tel pouvoir sur le poète se clôture par une mention extrêmement importante : elles renvoient toutes à « la séparation, la détresse, la nostalgie ». On se souvient que le poète a le sentiment d'avoir été coupé du paradis et exilé dans un monde qui ne lui correspond pas. Voilà ce que la musique lui rappelle : elle évoque à la fois l'existence de ce paradis et le lui montre hors de portée. Elle est ainsi à mi-chemin entre quelque chose de très agréable puisqu'elle ouvre l'accès à ce qui a été perdu, et quelque chose de douloureux en ce qu'elle rappelle que ce chemin est brisé et que l'homme est définitivement séparé de ce qu'il recherche.

¹²⁰⁶ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique* « *Vorrei e non vorrei* », *op. cit.*, p. 92-93.

¹²⁰⁷ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 23 et 24.

Parmi toutes les musiques évoquées, c'est sans conteste le blues qui a la préférence du poète¹²⁰⁹, et cela s'observe nettement dans tout le recueil d'où est tirée la citation. Dès les premières pages de *L'Ami du jars*, le narrateur décrit un environnement qui n'a rien d'un *locus amœnus*. Usine de cellulose qui libère dans une rivière noire ses déchets, lignes de chemin de fer rouillées, relents de chou pourri, le paysage brossé est repoussant au possible et la conclusion du premier chapitre chargé de planter le décor fait apparaître la première occurrence d'une musique qui guidera le lecteur comme un fil rouge dans le livre: « C'est là que j'habite. On m'excusera d'avoir le blues et qu'il me chante : je ne l'ai pas fait exprès »¹²¹⁰. Quelques pages plus loin, il est fait mention du « vieux Big Bill Broonzy » et « de sa voix grave où roulent des cailloux »¹²¹¹, avant qu'un extrait de chanson ne soit cité. Le même musicien réapparaît très vite, mis en parallèle avec le rythme grâce auquel le narrateur enfant se berçait le soir venu :

« Enfant, pour m'endormir – et j'ai gardé longtemps cette "manie" – je devais rouler la tête sur l'oreiller, de gauche à droite, avec des "han ! han !" de bûcheron nain dans quelle obscure forêt. Quelque chose de cela m'est resté, un rythme lancinant, un balancement sur deux temps que le blues le plus fruste, les cailloux de Big Bill et ce papier peint infiniment qui se décolore, me redonnent comme la clef des profondeurs auxquelles on n'échappe jamais »¹²¹².

Le blues, reproduisant un rythme né dans l'enfance, est tout naturellement étroitement rattaché à cette période et d'autant plus cher au cœur du poète qu'il ravive des sensations lointaines et le met en contact avec ses propres « profondeurs ». Habité par cette musique, il reconnaît volontiers qu'

*« Il a toujours dix ans, un cœur de Saint-Sulpice
qui fond comme le plomb de ses petits soldats*

*quand la voix de Billie se brise à souhaiter
à tous et à personne son Good Morning Heartache »*¹²¹³

L'enfance est décidément toute proche lorsque le blues se fait entendre, et une fois de plus, même si le sens est figuré, c'est un phénomène physique qui est provoqué par Billie Holiday. Le cœur se délite quand la chanteuse le met en musique, et l'on remarque que c'est sur l'organe chanté par Billie que se porte l'attention du poète. Il est complètement troublé par le blues et ne peut rien contre les effets de cette musique à laquelle il ne saurait résister. Comme

¹²⁰⁹ Il est d'ailleurs cité en premier. Précisons par ailleurs que Guy Goffette s'est lancé dans la traduction d'un important corpus de chants noirs d'Amérique. Yves Leclair le mentionne d'ailleurs dans sa biographie du poète, voir *Guy Goffette sans légende, op. cit.*, p. 122.

¹²¹⁰ Guy Goffette, *L'Ami du jars, op. cit.*, p. 9.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹²¹² *Ibid.*, p. 15.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 27.

l'écrit Pascal Quignard, « les oreilles n'ont pas de paupières »¹²¹⁴, et le blues s'introduit dans l'auditeur qui est entièrement livré à la musique, ne pouvant s'en protéger et s'en délectant malgré la souffrance qu'elle occasionne. Il y a là un lien à faire avec une question posée par Michèle Finck dans *La Troisième Main* : « Musique apaise-t-elle la douleur / ou l'aggrave-t-elle ? »¹²¹⁵. Le blues calme une blessure dont il atteste en même temps la présence, la rendant de ce fait plus aiguë au moment même où il opère comme un lénifiant. Et c'est lui qui fait le lien entre cette fin de chapitre et l'ouverture du suivant : « *Every morning, I have the blues* »¹²¹⁶. Le narrateur cite avec une légère variation le titre maintes fois repris par les chanteurs de blues¹²¹⁷, infléchissant la citation pour introduire un événement marquant. Il invite le lecteur à le suivre le long du chemin qui le mène à l'école – rappelons que Guy Goffette a longtemps été instituteur – et il se donne du courage en chantant. Mais un matin, alors qu'il avance exceptionnellement en silence, il est surpris par une douce psalmodie, celle d'un jars habité par un « dandinement sur place [...]. Un, deux, un, plume blanche plume noire : le pur tempo. // Rocking était né »¹²¹⁸. Le choix du nom attribué au volatile n'est pas fait au hasard, et la danse du jars n'y est pas étrangère. En effet, Rocking reproduit le rythme de base du blues dont il semble lui-même être la partition avec ses plumes noires et blanches qui rappellent les notes d'une portée. L'effacement du narrateur passé, un air est entonné avec gaieté, et « Rocking se remet à danser »¹²¹⁹. En un court recueil, Guy Goffette relate d'où vient son attrait pour le blues et fait comprendre sa totale sujétion à cette musique qui le bouleverse depuis l'enfance. En outre, il fait le lien entre musique et danse, nouant pas et sons à la fin du livre, vérifiant l'affirmation de Pascal Quignard : « Jamais la musique ne se dissociera de la danse qu'elle anime rythmiquement »¹²²⁰. Le rythme est essentiel dans la perception de la musique qui anime Guy Goffette, même si à aucun moment il ne l'aborde de manière technique, se refusant à analyser les procédés qui font du blues un si puissant phénomène. En cela, il est très différent des deux autres poètes du corpus qui ont une approche beaucoup plus réflexive.

2. Jacques Réda et le jazz

¹²¹⁴ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 119.

¹²¹⁵ Michèle Finck, *La Troisième Main*, Orbey, Arfuyen, 2015, p. 30.

¹²¹⁶ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, op. cit., p. 29.

¹²¹⁷ La chanson maintes fois reprise débute par les paroles suivantes : « *Every day, every day I have the blues* ».

¹²¹⁸ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, op. cit., p. 35.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹²²⁰ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 120.

En plus d'être poète, Jacques Réda est spécialiste de jazz¹²²¹. Il a longtemps collaboré à *Jazz Magazine*, et s'est pris de passion pour ce type de musique auquel il a consacré de nombreux articles et plusieurs ouvrages¹²²². Même s'il s'agit là d'une activité de critique et non de poète à proprement parler, il nous semble que ces deux pans de sa production ne sont pas aussi distincts qu'ils peuvent le paraître à première vue. En effet, il n'est pas rare d'observer des passages extrêmement poétiques au sein des articles consacrés au jazz, parmi lesquels figurent sans doute certains des plus beaux de sa production¹²²³. En outre, il n'hésite pas à y aborder des thèmes au fondement de son exercice d'écriture, comme les problèmes de la séparation et de la demeure par exemple¹²²⁴. D'ailleurs Jean-Michel Maulpoix lui-même intègre les textes consacrés au jazz à son étude de l'œuvre de Jacques Réda, observant que même si le poète « prend soin de séparer nettement les domaines du jazz et de la poésie », ses nombreux écrits musicaux y trouvent leur place « car ils ne sont pas seulement [...] l'œuvre d'un spécialiste : la poésie y est présente, prenant langue parfois avec la musique, jusqu'à figurer rythmiquement par ses cadences, ses coupes et sa diction, le staccato un peu heurté de tel saxophoniste »¹²²⁵. Mais il prend cependant ses précautions avec ce matériau et nous voudrions faire de même : « de telles tentatives restent rares ; Réda y accorde peu de crédit »¹²²⁶. Qu'il nous soit pourtant permis de faire un détour dans le domaine musical de sa production afin de cerner au plus près l'importance du jazz pour le poète.

Dans l'*Avant-propos* de l'*Autobiographie du jazz*, Jacques Réda revient sur le choix de ce titre surprenant qui prélude à un texte qui remplit les règles de cet exercice de style. Rédigé à la première personne, il se présente bien comme le fait du jazz lui-même, personnifié d'entrée de jeu par l'énonciation. L'auteur explique que s'il connaît si bien le jazz, c'est

¹²²¹ C'est le seul poète du corpus à avoir pris des cours de musique étant enfant. Un souvenir affleure dans *Aller à Elisabethville*, *op. cit.*, p. 34 : « Moi aussi j'avais des leçons à apprendre, et un clavier à marteler, mais ce que j'en obtenais ne ressemblait jamais tout à fait à de la musique. »

¹²²² Dans *L'improvisiste, Une lecture du jazz*, *op. cit.*, figure la présentation suivante : « il collabore régulièrement depuis 1963 au mensuel *Jazz Magazine*. Entre 1980 et 1985, il a publié trois livres sur le jazz : *Anthologie des musiciens de jazz*, chez Stock, *L'improvisiste, une lecture du jazz* et *Jouer le jeu (L'improvisiste II)* aux éditions Gallimard. Ce sont ces deux derniers ouvrages qui, revus, augmentés et refondus en un seul, forment la matière du présent volume. Jacques Réda a également collaboré au *Dictionnaire du jazz* paru chez Robert Laffont dans la collection Bouquins. »

¹²²³ Jacques Réda, *L'improvisiste : une lecture du jazz*, *op. cit.* Nous pensons par exemple au passage consacré au blues, « La seule couleur », p. 20-22, aux « Quatre lettres de Coleman Hawkins » p. 74-76, à la présentation du jazz comme un être boiteux p. 91-92 dans « Lunceford, Basie : le rebond et la glissade »...

¹²²⁴ *Ibid.*, voir par exemple le passage consacré à « habiter quand même », malgré la « dépossession » dans « Deux pèlerins de la transparence », p. 296-297.

¹²²⁵ *Ibid.*, « Ellington et sa mise en œuvre », p. 65.

¹²²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, *op. cit.*, p. 65.

« Sans doute parce que dès nos premières rencontres, vers 1945, c'est-à-dire au beau milieu de sa vie et à son principal tournant, je l'ai considéré comme un être, un seul être, plutôt qu'une société d'individus œuvrant dans une direction identique. Ainsi, je me suis de bonne heure appliqué à découvrir son enfance et sa jeunesse, et l'ai ensuite accompagné dans toutes les phases d'existence qu'un être connaît, pour peu qu'il reste actif durant une bonne cinquantaine d'années. Depuis le contact initial, peu de jours de ma propre existence se sont donc écoulés sans que j'écoute le jazz me raconter quelque chose de la sienne. »¹²²⁷

On ne peut qu'être frappé par le lien d'amitié qui se révèle dans ces quelques lignes. La personnification du jazz entamée dans le titre se poursuit : il est considéré comme un être passé par tous les âges de la vie. L'auteur prend en compte aussi bien ses premiers balbutiements que sa croissance et son développement, et il est en mesure de le faire car il a véritablement cheminé avec lui, ayant noué une relation d'amitié. Amoureusement, il suit les premiers pas du jazz puis consigne son évolution, avant d'enregistrer sa caducité et ses multiples transformations « dans des directions si diverses, qu'appeler jazz aujourd'hui certaines manifestations musicales relève au moins de l'irréflexion »¹²²⁸. Le poète est quant à lui capable de reconnaître et d'identifier le jazz sous ses nouveaux traits, tout comme il sait démasquer les imposteurs. Dans *L'Improviste*, il livre sans compter son admiration pour Mahalia Jackson, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Bud Freeman, Lester Young, Freddie Green et tant d'autres grands noms du jazz. Il consacre à chacun un bref chapitre ou une vignette, parfois même un poème, s'attachant à décrire une particularité du musicien ou l'effet que produit sur lui-même une œuvre, comme dans ce passage consacré à Garner :

« Contraint d'analyser le pouvoir profond qu'exerce la musique de Garner, en effet, pour ce qui me concerne, je me résoudrais à imiter – bien plus suggestif que ces lignes – l'irrésistible, obstiné, doux, dénégatoire-approbatif dodelinement du chef qui me prend quand je l'écoute, et l'euphorique et paresseux babil dont je ne puis me retenir d'orner en même temps ses méliques, curieux tropes qui produisent quelque chose comme :

da dia da dia da di da di la di dia dia [...]

Un tel résultat paraîtra faible, peut-être ; il arrive aussi qu'il provoque chez le lecteur une très sincère consternation. Je ne dirai donc rien des instants de lévitation véritable, à trois pieds au-dessus du tapis, le moindre souffle m'entraînant alors par la fenêtre vers le zénith où, parmi les courants contraires dont il arbitre sereinement la lutte, et avec tout son poids de carillons d'argent fin, souple acier, puissant bronze, plane le piano à queue ailé d'Erroll Garner. »¹²²⁹

Sans entrer dans des considérations techniques, Jacques Réda a l'humilité de reconnaître son impuissance à retranscrire en mots la musique, et se contente de donner un aperçu plein d'humour des conséquences de son écoute de la musique de Garner. Le lecteur est surpris de découvrir une imitation non de la ligne mélodique ou rythmique du morceau qui serait

¹²²⁷ Jacques Réda *Autobiographie du jazz : accompagnée de plus de cent cinquante solistes*, op. cit., p. 7.

¹²²⁸ Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 13-14.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 247-248.

« raconté »¹²³⁰, mais du mouvement de tête que ne peut retenir l'auditeur. La description est donc déportée du domaine musical auquel elle ne saurait rendre justice pour s'attacher au domaine physique. Au-delà des mots, le pouvoir de Garner est restitué par des mots qui ne sont pas ceux que l'on aurait attendus, et qui n'en ont que plus de force. L'auditeur est fasciné et décrit ses symptômes, comme Guy Goffette. C'est bien ce que Jankélévitch nomme « l'opération impalpable du Charme » qui est ici dévoilée :

« La musique *agit* sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales. [...] "elle pénètre à l'intérieur de l'âme", dit Platon (*République*, III, 401 d) [...] Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même ; il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore, il frissonne follement sous l'archet ou les doigts de l'instrumentiste »¹²³¹.

À l'instar d'un charmeur de serpent, le musicien le fait onduler sous ses notes, et on ne peut manquer de relever la longueur de l'énumération nécessaire pour préciser la totale soumission de l'auditeur. Les mots peinent à exprimer l'effet produit par la musique. La prétériorité, motivée par la « très sincère consternation » du lecteur que devine l'auteur, renforce davantage encore le charme opéré par le musicien, puisqu'il est question de lévitation. Le poète perd ses mots, contraint de formuler des onomatopées dénuées de sens, et accompagne ainsi d'un pur son les notes de Garner, prouvant l'espèce de transe qui s'est emparée de lui par la musique. Pour un homme de lettres, il n'y a sans doute pas de plus beau moyen que de montrer en toute humilité le pouvoir de la musique sur lui : elle est capable de lui ôter l'usage des mots. Cette impuissance passagère est le signe d'un évident pouvoir du jazz, capable de bouleverser le poète. Le travail critique est ainsi perturbé et n'en dit que mieux le charme de la musique.

3. Jean-Michel Maulpoix et la musique inconnue

Comme Jacques Réda, Jean-Michel Maulpoix cherche à comprendre la musique, mais contrairement à lui, il ne s'intéresse pas à un type de musique en particulier mais bien au phénomène général, et plus exactement aux rapports entre la poésie et cet autre art des rythmes et des sons.

Partageant sa vie avec une pianiste qui a hésité à faire une carrière musicale, il réfléchit aux différences et à la proximité entre musique et poésie. Voilà ce qu'il écrit pour

¹²³⁰ Sans doute pour éviter l'écueil moqué par Tardieu dans « La sonate et les trois messieurs ou comment parler musique », in *La Comédie de la comédie*, Paris, Gallimard, 1984, p. 119-137.

¹²³¹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961, p. 6.

présenter *La Musique inconnue*, ouvrage dans lequel se concentre sa réflexion sur ces deux arts :

« La musique me reste inconnue. Je ne suis pas musicien¹²³², et le corps du seul instrument dont je joue est rempli d'encre noire... Aussi ne lira-t-on pas dans ce livre, à proprement parler, une étude sur la musique, mais une suite d'essais sur certaines idées que l'écriture poétique s'en fait et sur les songeries qu'elle développe à son propos. Puisque depuis toujours "les routes de musique et de poésie se croisent", les pages qui suivent s'attardent un peu sur ce que pensent les mots de la belle inconnue qui s'éloigne... »¹²³³

L'ouvrage s'ouvre sur une épigraphe de Rimbaud dont s'inspire la première phrase de l'extrait cité : « Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue »¹²³⁴. Le texte de Jean-Michel Maulpoix naît de l'expression rimbaldienne qu'il s'attache à clarifier, et une large part du livre est d'ailleurs consacrée aux poètes du XIX^{ème} siècle. Mais cette toute première phrase dit bien que le mystère que représente la musique demeure entier pour le poète, quand bien même elle est omniprésente dans sa vie. Le texte se présente donc comme une tentative de lever un peu le voile sur cette énigmatique voisine à travers le prisme de poètes proches de cet art. Leurs différentes approches de la musique sont restituées et permettent d'appréhender d'un peu plus près les rapports entre les deux arts.

Une filiation très nette se dessine dès le titre avec Rimbaud, et elle se poursuit dans la mesure où la musique est perçue par les deux écrivains comme la clef de voûte de leur entreprise poétique. Pour l'un, la musique apparaît comme la « clef » d'un « projet harmonique »¹²³⁵, pour l'autre, comme un modèle inégalable. Tous deux sont à la fois fascinés et presque déçus par cet art qui demeure toujours hors de portée. Rimbaud s'exclame « la musique savante manque à notre désir » – Michèle Finck souligne ce qu'a de « précaire » et de « problématique » l'entreprise qu'il mène – et Jean-Michel Maulpoix la présente comme un horizon vers lequel tendre : « Il m'importe que la musique continue de montrer à la poésie ce qu'elle n'est pas : qu'elle lui désigne un point improbable vers lequel elle ne peut que tendre. Qu'elle veille ainsi sur son désir. Son insatisfaction »¹²³⁶. Une forme de toute-puissance de la musique affleure, voire une supériorité.

Les premières lignes du texte sont à ce titre intéressantes puisqu'elles brossent deux portraits :

« Elle est au piano, comme jamais elle ne sera à moi.

¹²³² Guy Goffette joue quant à lui de la guitare et Jacques Réda possède une batterie (après avoir pris des cours de piano), informations recueillies au cours d'un entretien avec Guy Goffette en décembre 2015.

¹²³³ Jean-Michel Maulpoix, *La Musique inconnue*, op. cit., quatrième de couverture.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹²³⁵ Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Paris, Seuil, 1961, p. 163.

¹²³⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La Musique inconnue*, op. cit., p. 15.

Elle joue, le dos tourné. En face d'un miroir noir où ses cheveux sont d'or. Son visage y fait une tache claire. Une large double feuille ouverte, un peu jaunie, absorbe son regard. Je ne comprends rien à sa lecture. Fermer les yeux, tendre l'oreille : j'ignore tout de son silence à elle quand ses mains vont sur le clavier. J'ignore cette langue qu'elle ne parle pas, mais qui lui court par les épaules, de l'œil jusqu'au bout des doigts.

[...]

Je suis à ma table. Vieille histoire de pages blanches, de plume d'or et de signes sombres... Avec le temps, le paysage derrière la fenêtre a changé. C'est vers un autre "petit jardin" que mes regards s'enfuient parfois. Mais j'écris toujours sur un carnet noir.

[...]

Rien n'est plus cher au poète que l'idée d'un toucher qui réveille, ainsi que le baiser des anciens contes... Celui de la plume sur le papier ranime bien davantage que de très anciens souvenirs : la chaleur douce de mains perdues.

Pendant que je m'é gare en d'indéfinies *chercheries*, au piano, elle enchante. Peu importe que ce soit tristesse ou joie, douceur ou furie. Ce toucher-là joue sur les cordes du grand animal noir, lointain et silencieux, que nous avons au cœur. Elle déchiffre, lèvres fermées, ce poème même "qui chante en moi mais que je ne puis noter".

Plus que les sonorités de la musique, son silence m'obsède. Qu'elle existe ainsi, dans un corps de femme, avec un mutisme obstiné, bouche serrée, langue nouée... Comme n'écoulant plus que le sang qui circule dans ses veines. Ou la sève invisible de l'arbre qui s'est dressé dans son oreille. Et qu'elle "exprime" telle tension d'âme en se passant des mots ! »¹²³⁷

La description de la pianiste est mise en parallèle avec celle du poète. Les attaques des deux paragraphes sont symétriques : « Elle est au piano » / « Je suis à ma table ». C'est à la fois à une situation et à une appartenance que renvoie l'auxiliaire assorti de la préposition *à*. L'une appartient à la musique, l'autre à la poésie. Les deux artistes sont cependant appréhendés grâce à un vocabulaire très proche : le noir et l'or sont repris d'un paragraphe à l'autre, et il est question de feuilles et de regard dans les deux cas. De plus, la langue de la pianiste est mentionnée, et le toucher est à la fois celui de la musicienne et celui de l'écrivain, de même que le silence. Mais le rapprochement débouche sur le constat de la puissance de la musique et de sa force insoupçonnée. Elle n'a pas besoin du secours des mots pour « exprimer », et touche directement l'âme de l'auditeur après avoir traversé le corps de l'interprète. Le poète insiste sur le mutisme de la musique et de la musicienne : elles n'ont pas de mots (« son silence » à deux reprises, « cette langue qu'elle ne parle pas », « lèvres fermées », « un mutisme obstiné », « bouche serrée, langue nouée », « en se passant des mots ») et pourtant elles expriment quelque chose. Il approche là le problème du sens et de l'expression, raison essentielle du conflit entre poètes et musiciens. La similitude du langage de la musique a souvent été relevée¹²³⁸, mais une différence de taille les sépare¹²³⁹. La musique, alors même

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 11 et 12.

¹²³⁸ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 3 : « La musique offre une similitude avec le langage. [...] / Comme le langage, la musique se présente comme une succession dans le temps de sons articulés

qu' « elle n'est pas un système de signes »¹²⁴⁰, signifie quand même. Elle se situe non dans le sémantique mais dans le sémiotique pour reprendre la terminologie de Benveniste¹²⁴¹. C'est ce qui amène Jankélévitch à parler au seuil de son célèbre ouvrage *La Musique et l'ineffable* de la « double complication » de la musique : « à la fois expressive et inexpressive, [...] elle a un sens et n'a pas de sens »¹²⁴². Et il met en garde contre la tentation de faire dire à la musique ce qu'elle ne dit pas, invitant à prendre ses précautions face au « mirage de l'expression »¹²⁴³. Il dégage la notion d' « *espressivo* inexpressif », estimant que la musique est effectivement un art du sens mais détaché du souci de transmettre des significations, raison pour laquelle Roland Barthes parle de la *signifiance* de la musique en opposition à la *signification* de la langue¹²⁴⁴. C'est précisément ce qui se joue dans cet extrait : la musicienne est privée de mots, le poète insiste sur ce fait, et pourtant ce manque n'est pas un défaut mais une richesse puisqu'elle « enchante », alors que l'écrivain s'égare. Le vocabulaire employé pour transcrire l'effet de la musique est celui de la poésie, et l'on peut d'ailleurs voir que le poète rapproche la musique des vers de Rilke¹²⁴⁵. Le poème intérieur et fuyant est capté par la musique qui le traduit et le livre, alors que le poète ne peut y parvenir. Il est très clair qu'il admire la musique et sa capacité à dire sans parler les émotions les plus intimes et les plus fragiles. C'est cette richesse de la musique qui donne lieu à la réflexion du poète.

Chez les trois auteurs du corpus transparaît donc nettement un goût profond pour la musique, et s'ils admirent les interprètes et les compositeurs, ils sont prêts à s'enthousiasmer pour des musiques bien plus modestes et banales, conscients qu' « il n'y a pas de petite

qui sont plus que de simples sons. Ils disent quelque chose, souvent quelque chose d'humain. Et ils le disent avec d'autant plus de force que la musique est élaborée ».

¹²³⁹ Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1979, p. 31 : « En musique, le signifié est immanent au signifiant, le contenu à la forme, à tel point que rigoureusement parlant la musique n'a pas un sens mais *est un sens* »¹²³⁹.

¹²⁴⁰ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁴¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 21. Le sens que la musique délivre est « refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même ».

¹²⁴² Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 36. Il s'agit du titre d'une sous-partie.

¹²⁴⁴ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, essais critiques III*, Seuil, 1982, p. 229 : « En troisième lieu, ce qui est écouté ici et là (principalement dans le champ de l'art, dont la fonction est souvent utopiste), ce n'est pas la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens : ce phénomène de miroitement s'appelle la *signifiance* (distincte de la *signification*) ». De plus, le sens ne peut se saisir dans la musique, il ne cesse de renaître et de fuir. La musique est un art du non-dit, elle est « à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette *signifiance*, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer », *ibid.*, « Le grain de la voix », p. 251.

¹²⁴⁵ Rainer Maria Rilke, *Les Sonnets à Orphée en Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994, p. 133 : « Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation ! / Ô c'est Orphée qui chante ! Ô grand arbre en l'oreille ! »

musique »¹²⁴⁶. Ainsi, bien que de nombreux musiciens se croisent au détour des textes de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix, le premier ayant sans conteste la plus grande panoplie de références, il arrive que les poètes fassent part de leur admiration pour des airs bien plus humbles et surprenants. C'est la raison pour laquelle les oiseaux côtoient Duke Ellington, Billie Holiday et Debussy.

4. Les oiseaux chanteurs

L'oiseau est un motif important dans la poésie de Guy Goffette. Merles, mésanges, martinets, corbeaux, loriots, geais, passereaux, alouettes, grues, choucas, mouettes, serins, étourneaux, moineaux, milans peuplent ses textes. Mais le plus souvent, c'est le terme générique d'oiseau qui est employé. Présenté comme un contrepoint d'Icare, il est son parfait opposé. Alors que le jeune homme ne maîtrise pas son vol et tombe en criant sa détresse, l'oiseau s'envole et chante, modèle du poète auquel il fournit sa plume¹²⁴⁷. Pourtant, bien qu'omniprésent dans l'œuvre, le chant de l'oiseau reste mystérieux. Adam et Ève se souviennent avec nostalgie avoir chanté avec les oiseaux : « nous chantions d'un même souffle avec les oiseaux »¹²⁴⁸, mais la plupart du temps, rien n'est dit des vocalises. L'admiration du poète transparait donc davantage à travers la multitude d'oiseaux cités et la profusion des occurrences qu'à travers une description précise. Bien que nombreux, ils restent discrets, comme ce merle dont seul le chant compte : « Comme dans un tableau de maître / légèrement incliné sur la vitre du monde : un merle invisible chante // et c'est la secrète douleur du peintre qu'on perçoit »¹²⁴⁹. Jamais le chant de l'oiseau n'est qualifié par Guy Goffette. « Bleu ramage »¹²⁵⁰ et « trille inachevé »¹²⁵¹ sont les seules variantes d'un chant qui reste aussi mystérieux que fascinant. Tout se passe comme s'il était impossible de donner à entendre la beauté du chant de l'oiseau, et cette musique reste donc dans le domaine du silence.

¹²⁴⁶ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, op. cit., p. 36.

¹²⁴⁷ Voir pour plus de précisions notre mémoire de master, *De la détresse d'Icare à l'allégresse de l'oiseau*, Guy Goffette ou l'humble chant d'un passant héritier de Verlaine, op. cit., p. 62-98.

¹²⁴⁸ Guy Goffette, « Au fond du labyrinthe », *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 115.

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ Guy Goffette, « La montée au sonnet », *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 231.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 228.

Jacques Réda s'intéresse lui aussi aux oiseaux, bien que de manière plus rare. Son admiration est évidente lorsqu'il mentionne le chant de l'alouette qu'il imagine volontiers comme son dernier domicile :

« Mais peu importe : si justement nommée avec cet hiatus intérieur spacieux et ce qu'il évoque d'un chant follement vrillé dans la lumière,
alouette soit la demeure ailée où
reposent mes derniers jours. »¹²⁵²

Contrairement aux textes de Guy Goffette, on a ici une approche précise du chant de l'alouette, associée à la lumière et à l'espace. Dans *La Course*, plusieurs poèmes sont consacrés aux volatiles en tout genre, comme par exemple à la tourterelle¹²⁵³ ou au pinson jugé « obstiné », comme l'indique le sous-titre :

« L'oiseau, qui ne sait qu'un chant mais à jet continu le répète,
recommence au fond du jardin que la pluie a engourdi.
De moment en moment peut-être oublie-t-il ce qui précède
et croit-il pour la première fois toujours le découvrir. »¹²⁵⁴

L'ostinato auquel se livre le pinson se retrouve dans les jeux de sonorités. L'allitération en *k* et l'assonance en *i* constituent la basse continue sur laquelle se greffent les autres sons. On sait ce que la répétition et l'insistance peuvent avoir d'inquiétant, et dans *Les Cinq points cardinaux*, Jacques Réda s'étend davantage sur le chant du pinson qu'il oppose à celui du merle. Loin d'être aussi gai que l'expression courante l'affirme, le pinson est porteur d'un doute métaphysique. L'admiration que ressent le poète pour ces petits chanteurs le pousse à tenter de percer à jour le mystère de leurs vocalises, et il analyse leurs concerts avec minutie :

« Parlons un peu des oiseaux. Et bien sûr des oiseaux chanteurs où l'on distinguera deux grandes espèces : les artistes, les métaphysiciens. [...]

Ce que le pinson chante est une formule de l'inépuisable ébahissement métaphysique. Il répète "je suis là" sur le mode d'une constatation figée et obsédante dont on ne sait bientôt plus si, derrière sa gaieté proverbiale, elle ne cache pas comme une incertitude ou une angoisse d'être là. Il réitère l'exposé de son thème pour s'assurer à nouveau de sa présence, et sans doute pour s'en féliciter, mais en même temps il s'en étonne, et reprend sans se lasser cette affirmation surprenante qui, d'instant en instant, fore dans l'après-midi d'été le même passage sans issue, repose dans les mêmes termes péremptoirs, faute de réponse, la même fondamentale question. Au contraire le merle (mais mieux vaudrait dire les merles, car chacun a sa personnalité) réinvente sans arrêt de nouveaux traits et de nouveaux rythmes. Ils improvisent, essentiellement, et bien qu'on lui ait attribué d'autres possibles origines, on conçoit que le surnom de Blackbird abrégé en Bird, donc le Merle, ait été donné à Charlie Parker. Tous les matins à partir de février je les écoute, encore plongé dans la nuit (après quoi, je l'avoue, je me rendors), eux, tout en haut d'une antenne de télévision ou d'un ailante, exultant devant l'apparition des premières plumes enflammées du soleil. Oui, ils exultent, et je crois secondaires, dans les tournois où ils se provoquent et s'affrontent parfois à plusieurs, les

¹²⁵² Jacques Réda, *Ponts flottants*, Paris, Gallimard, 2006, p. 32.

¹²⁵³ Jacques Réda, « Une obstinée (la tourterelle) », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 93.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, « Un obstiné (le pinson) », p. 91.

affaires de préséance et de délimitation de territoire qui peuvent bien également les stimuler. C'est d'abord dans l'exultation qu'ils rivalisent, pour saluer le jour qui renaît. Il y a pourtant un pathétique dans leurs vocalises impérieuses. Telle est leur véhémence qu'elles semblent contenir leur propre écho, suggérant ensemble un espoir et une nostalgie d'un autre monde, et l'illusion d'une profondeur. Comme dans un miroir sonore, on dirait alors que chaque merle observe son propre chant ; qu'il s'ingénie, en exécutant ad libitum ses variations, à tromper la vigilance de ce double qui avec un infime décalage le répète et, comme le pinson, répète qu'il est là, seulement là. On distingue en effet chez les merles des virtuoses tout à fait dignes de nos prodiges de la clarinette ou du violon. Jamais toutefois ils ne réinterprètent mais, toujours, dans les limites de leur timbre et de leur registre, se lancent à neuf, insoucieux du mode et de la mesure, ne reprenant un motif que s'ils paraissent en être surpris eux-mêmes et enchantés. Peut-être déchirés entre la pure exultation de l'instant et le désir de le perpétuer dans une forme, entre la spontanéité de l'instinct et un pressentiment de l'art, ils tracent à vif dans l'air des signes du monde en tant qu'effusion déchirante, impatience, perpétuel renouvellement. »¹²⁵⁵

Jacques Réda décrit les chants des pinsons et des merles en utilisant le vocabulaire musical : « chanteur », « thème », « rythmes », « improvisent », « vocalises », « ad libitum », « variations », « virtuoses », « timbre », « registre », « mode », « mesure », « motif », et va jusqu'à les comparer à « nos prodiges de la clarinette ou du violon », prouvant que leurs chants sont autant à considérer comme de la musique que les concerts les plus réputés. Pour lui, les vocalises des oiseaux disent la même chose que le blues. En effet, attaché au jazz il l'est aussi au blues qu'il tente d'appréhender dans *Les cinq points cardinaux* :

« Le blues dit la séparation, et que le monde est le lieu immédiat où elle s'effectue. S'il le fait avec une telle justesse et une telle rigueur, c'est qu'il s'est élaboré à travers une expérience collective de la déportation, de l'exil, de l'esclavage. [...] Pourtant la mélodie du blues n'exprime pas simplement le "je suis là" malheureux de la séparation. Indéfiniment renouvelable sa séquence harmonique passe par une courte phrase de deux mesures où s'ébauchent un élan joyeux, une espérance de réconciliation. [...] Mais c'est toujours en lui la séparation qui se chante, à travers tous les mots [...]. Ici l'on repense aux leçons distinctes mais complémentaires du pinson et des merles ; à l'obsession ontologique de l'un, à la jubilation inquiètement renouvelée des autres. Celui qui improvise *ad lib* sur la grille harmonique du blues les réunit. »¹²⁵⁶

Les mêmes préoccupations perçues par le poète dans le chant des oiseaux se retrouvent dans le blues, et la fin de la citation souligne à quel point ce type de musique repose sur la même double postulation d'une crainte métaphysique et d'une joie profonde bien que nuancée d'inquiétude. Une parenté extrêmement proche lie oiseaux et musiciens de blues, comme l'indique le surnom de Bird attribué à Parker, et la suite du passage cité où Jacques Réda mentionne

« le thème en *riffs* orchestrés de *Blues in the groove*, d'un bonheur fiévreusement exalté, comme si l'aiguillonnait quelque insatisfaction irréductible ; ou, dans *Uptown blues*,

¹²⁵⁵ Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, op. cit., p. 41-43.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

les essors successifs de l'alto et de la trompette (Willie Smith, Snooky Young) élevant la violence de la plainte vers la louange, en majesté. »¹²⁵⁷

Musiciens de blues et oiseaux se rejoignent dans l'inquiétude et l'exultation, justifiant ainsi l'admiration dont bénéficient les frêles volatiles aux vocalises si puissants. Les oiseaux, musiciens naturels et spontanés, suscitent donc bien l'intérêt des poètes qui s'attachent eux aussi à produire un chant.

Quel que soit l'artiste, les poètes sont extrêmement sensibles à la musique, qu'elle soit le fait de célèbres musiciens ou d'oiseaux. Leur oreille est attentive et sait déceler mélodie et rythme où qu'ils se trouvent, prête à profiter des musiques les plus inattendues et parfois les plus humbles. Ce goût profond pour la musique va de pair avec le constat d'une défaillance de la langue. En effet, si les poètes se tournent si spontanément et avec une telle absence de réserve vers la musique, c'est parce qu'ils souffrent d'observer les insuffisances des mots.

B. Défaillance de la langue

La musique habite et ravit les poètes. Sans recourir au moindre mot, elle touche leur cœur et en dit bien plus long que les phrases qu'ils ne parviennent plus à faire qu'avec peine. Découragés, ils constatent que les mots se dégradent. Ils tombent malades, s'affaiblissent, disparaissent ou deviennent malveillants, prêts à tendre des pièges à chaque phrase qu'ils font trébucher à dessein. Pourtant, les poètes ont souvenir d'une langue très ancienne et désormais perdue qui correspondait parfaitement à leurs attentes et à leurs besoins. Langue d'Adam qui a été remplacée par d'innombrables dialectes comme le rappelle le mythe de la tour de Babel, elle constituait un véritable âge d'or. Tout pouvait se nommer avec justesse et précision, et cet idiome délectable était musical au plus haut point. Le souffle des hommes se confondait avec le chant des oiseaux, et toute chose était désignée avec bonheur par son nom. Mais cette langue parfaite s'est gangrenée, et les poètes souffrent désormais de leur impuissance. Comment continuer à écrire de la poésie lorsque la langue est si abîmée ? Comment ne pas admirer et peut-être envier la musique dont les capacités d'expression n'ont pas été

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

affaiblies ? Ne parvient-elle pas à faire sens à sa manière ? Il est tentant de se tourner vers les autres arts pour pallier les insuffisances des mots et revivifier une langue pantelante. La musique peut alors faire office de source de jouvence, de viatique et de baume pour le langage.

1. Dégradation des mots

Un des problèmes majeurs rencontrés par les poètes est la maladie des mots. Ces derniers présentent des symptômes qui les rendent impropres à l'utilisation et ils sont en quelque sorte hors service. Outil essentiel du poète, le vocabulaire se délite, et les mots lui manquent cruellement. Comment peut-il écrire sans eux, comment peut-il cerner l'indicible avec des mots flageolants et indisposés ?

1.1. Maladie et faiblesse des mots

Jean-Michel Maulpoix évoque rapidement quelques maladies qui affectent sa langue : « Ma langue a des fièvres infantiles : des rougeoles, des coqueluches »¹²⁵⁸. Dans *Une Histoire de bleu*, il reprend l'image de la fièvre : « Les mots me viennent par vagues. Ils voudraient dire des choses que je ne maîtrise pas. Ils tâtonnent, ils palpent le vide et tout à coup s'enfièvent pour une image qu'ils ont prise pour la vérité »¹²⁵⁹. Mais c'est Jacques Réda qui est le plus prolix à ce sujet. S'intéressant à l'itinéraire effectué par les mots depuis leur naissance jusqu'à aujourd'hui, il fait part de sa grande inquiétude en constatant leur état :

« s'ils ne claquaient pas en cours de route, ils n'arriveraient jamais nulle part sur la voie qu'à l'envers ils avaient déjà parcourue en pleine santé, où on les reconnaîtrait de moins en moins à chaque étape si tant est qu'on les y attendît, et pourquoi pas avec des discours, une fanfare, une cellule d'urgence psychologique pour leur remonter le moral ? »¹²⁶⁰

Les mots sont défigurés par la maladie, et déprimés semble-t-il face à la désaffection et au désintérêt qu'ils suscitent. Leur mort est évoquée dans un terme familier qui souligne à lui seul le décalage entre les moyens d'expression et les registres de langue. Ce terme a gagné un sens figuré qui bloque l'accès au mot normalement dévolu à l'expression du décès, et dans ces

¹²⁵⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Train de nuit », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 121.

¹²⁵⁹ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu suivi de L'instinct de ciel*, op. cit., p. 217.

¹²⁶⁰ Jacques Réda, « Fugue », *Démêlés*, op. cit., p. 91.

circonstances, l'énumération est bien compréhensible. Il faut mettre du baume au cœur des mots malmenés et fragilisés par l'usage qui en est fait. Une autre solution est envisagée par le poète :

« Il me sembla qu'une solution séduisante eût été d'en choisir quelques-uns parmi les moins atteints, chacun sous ses deux formes masculine et féminine, et de les installer aussi confortablement que possible dans une sorte d'autocar de Noé amphibie aseptisé, climatisé, susceptible de flotter assez longtemps, grâce à sa réserve d'aquazole, pour rejoindre à contre-courant, par exemple, les sources du sanscrit »¹²⁶¹.

Il est question ici d'une réécriture biblique de l'arche de Noé modernisée en autocar. Il faut reconduire les mots aux sources du sens pour les revivifier. « Les sources du sanscrit » constituent la destination idéale d'un voyage de santé qui est indispensable au bien-être des mots. Mais le poète ne se fait guère d'illusions et constate amèrement que « [n]ul voyage ne les reconduirait au lieu de leur naissance »¹²⁶².

La maladie des mots entraîne leur grande fragilité. Guy Goffette évoque « la portée fragile des syllabes »¹²⁶³, Jacques Réda parle de « la poussière de nos mots »¹²⁶⁴, du « trébuchement de la parole »¹²⁶⁵, des « voyelles transparentes » et des « friables consonnes »¹²⁶⁶, allant jusqu'à constater l'existence de « mots cassés »¹²⁶⁷. Jean-Michel Maulpoix mentionne le caractère maladivement inquiet et timoré des mots : « Sur le papier, les mots hésitent : chacun se présente à son tour, l'air timide et transi, comme s'il se sentait menacé ; il regarde de tous côtés, il cherche des échappatoires, l'oreille par-ci, les yeux par-là »¹²⁶⁸. Leur grande faiblesse les rend excessivement prudents, toute chose pouvant se transformer en menace.

1.2. Une langue veuve : la mort des mots

Les mots sont si délicats et fragiles que toute entreprise un peu trop ambitieuse peut se révéler catastrophique. Dans *Une Histoire de bleu*, l'approche de la mer constitue un danger mortel :

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 93.

¹²⁶³ Guy Goffette, « Manœuvres, répétitions », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 163.

¹²⁶⁴ Jacques Réda, « Naissance de Virgile R. », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁶⁵ *Ibid.*

¹²⁶⁶ *Ibid.*

¹²⁶⁷ *Ibid.*, « Personnages dans la banlieue », p. 24.

¹²⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 125.

« En vérité, pourtant, les mots se noient : elle est une affaire trop grande. Il faut à la parole des digues et des gués, des passerelles, des ports et des patries, toutes sortes de petites affaires rassurantes, des choses simples autant que précises à quoi penser et auxquelles se tenir, des clés, des colliers et des chiens, mettre ce bleu en boîte, tenir le large en laisse »¹²⁶⁹.

Dire la mer est une tâche trop importante pour des mots déjà affaiblis, et le sort qui leur est réservé est la noyade. La parole a besoin de limites pour ne pas se perdre dans l'infini qui la dépasse et la met en échec. L'énumération enfile les exemples comme des perles sur le fil qui retient les mots à la vie. Cette liste bien rythmée fait se succéder des éléments qui s'enchaînent tout naturellement au gré des rassurants jeux de sonorités. Le langage, s'il s'en tient à ce qu'il sait dire, est capable de circonscrire un espace dans lequel il peut survivre. Mais malheur à lui s'il s'aventure au-delà de ses limites. Dire la mer est précisément outrepasser ses capacités et encourir la noyade. À ce rythme-là, le poète remarque que « [b]ientôt, il n'y aura[it] plus de mots »¹²⁷⁰. La mort des mots est aussi enregistrée par Jacques Réda dans un poème de *La Course* : « [...] Dans la vase / Où j'avance, les mots sont comme des corps-morts / Ballottés par le cours indifférent du fleuve »¹²⁷¹. La disparition des mots provoque la fragilisation de la langue. Jean-Michel Maulpoix parle du « tissu défait du langage »¹²⁷² et constate désabusé qu'il y a « [j]uste un trou de plus dans la langue »¹²⁷³ lorsqu'un mot décède. Cela occasionne une déperdition du vocabulaire déjà très fragilisé. Les mots font défaut, ou sont privés de sens : « Les rares mots essentiels sont orphelins de définition et d'usage »¹²⁷⁴. D'ailleurs le « je » lyrique est bien en peine de nommer certaines choses dans *Ne cherchez plus mon cœur*, et l'anaphore du pronom démonstratif neutre « cela » indique le manque de termes pour désigner avec justesse : « Cela qui s'aventure ne porte pas de nom »¹²⁷⁵. Le poète est en difficulté lorsqu'il s'agit d'appréhender ce que Beckett appelle « l'innommable », et ce que l'énigmatique personnage du roman éponyme exprime au sujet de ses propres propos pourrait tout à fait correspondre au poète :

« À aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi [...]. C'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour

¹²⁶⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Une incertaine église », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 61.

¹²⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, (manuscrit), p. 6. Ce passage a été supprimé de la version définitive.

¹²⁷¹ Jacques Réda, « Sextine du fleuve », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 87.

¹²⁷² Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 18.

¹²⁷³ Jean-Michel Maulpoix, « Une incertaine église », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 62.

¹²⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, *La Matinée à l'anglaise*, op. cit. p. 21.

¹²⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Ne cherchez plus mon cœur*, op. cit., p. 11.

moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus [...] il s'agit de quelqu'un, ou il s'agit de quelque chose. »¹²⁷⁶

Les mots manquent, n'existent pas ou ont disparu, confrontant les poètes à la difficile tâche de dire sans mots. Ainsi, Guy Goffette évoque des personnages qui « découvrent la langue veuve / à dire *je t'aime* »¹²⁷⁷, et mentionne le manque de termes pour rendre compte de certains motifs : « un pays bleu en filigrane / que les yeux ne peuvent traduire – pas plus / que le mot *sehnsucht* longtemps roulé / sur la langue – fait basculer le livre dans la nuit / et la chance avec lui de toucher par les mots / la frange du vif »¹²⁷⁸. Ce défaut de la langue est souligné ailleurs : « Si riche d'aimer qu'on se dise en poèmes / on manque de mots pour louer l'Autre »¹²⁷⁹. Par conséquent, l'essentiel demeure hors du poème, comme si les mots étaient définitivement impuissants à dire le plus important : « Le tant présent à ses mots, le voici / sans paroles jeté hors du poème »¹²⁸⁰. Comment travailler avec « des mots de rien »¹²⁸¹ et avec « ces verbes / ramassés sur la route et traînés dans la pluie »¹²⁸² ? Le vocabulaire souffre d'une véritable indigence. Malades, disparus, faibles ou marqués du sceau d'une pauvreté extrême, les mots perturbent le travail du poète. D'autant plus qu'ils prennent parfois un malin plaisir à lui compliquer intentionnellement la tâche, poussant la malice jusqu'à devenir dangereux.

1.3. Malice, méchanceté et contamination : quand les mots sont dangereux

Les mots savent se montrer malicieux et leur caractère indépendant et obstiné rend difficile le travail d'écriture. Ils se révèlent tout à fait indisciplinés. Jean-Michel Maulpoix constate que « [l]es mots pourtant obéissent mal : tantôt ils se couchent en longs déliés paisibles, et tantôt se redressent, se tordent et bleuissent illisiblement »¹²⁸³. Il évoque aussi

¹²⁷⁶ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 195.

¹²⁷⁷ Guy Goffette, « Herbertstrasse », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 117.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, « Envoi », p. 124.

¹²⁸⁰ Guy Goffette, « Muses », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 227.

¹²⁸¹ Guy Goffette, « Jules Spervielle, II », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 72.

¹²⁸² Guy Goffette, « La montée au sonnet, IV », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 231.

¹²⁸³ Jean-Michel Maulpoix, *Ne cherchez plus mon cœur*, op. cit., p. 64.

« leur aveuglement » et « leurs tromperies »¹²⁸⁴ avec lesquels il a appris à composer, comme Jacques Réda qui observe avec prudence leur « transparence menteuse »¹²⁸⁵. Il en vient finalement à se demander que penser d'eux :

« Que font les mots lorsque tu dors ? Se promènent-ils enfin librement dans ta tête, sans souci de phrases justes ni de pensées claires, quittant bientôt leurs façons empruntées pour nager tout leur saoul ? Se racontent-ils des histoires peu convenables ? Sont-ils heureux de se retrouver, se saluer, s'embrasser, s'enlacer en quelque repli tranquille de ton sommeil ? Se moquent-ils de toi ou te prennent-ils en pitié ? Plaignent-ils tes désirs ou s'arrangent-ils pour les satisfaire en douce, avec toute la bonne volonté dont ils sont capables ? Se font-ils la guerre ? Lèvent-ils des armées ? S'entretuent-ils jusqu'à ce que leur cauchemar te réveille ? Répètent-ils interminablement la même phrase, celle que tu cherches depuis toujours mais ne parviens pas à écrire ? »¹²⁸⁶

On est loin de l'admiration sans limite exprimée par Pablo Neruda dans *J'avoue que j'ai vécu*. Le poète chilien montre sa maîtrise des mots par la succession d'actions qu'il opère sur eux, et fait de ce magnifique texte une déclaration d'amour¹²⁸⁷ :

« Je les aime, je m'y colle, je les traque, je les mords, je les dilapide... J'aime tant les mots... Les mots inattendus... Ce que gloutonnement on attend, on guette, jusqu'à ce qu'ils tombent soudain... Termes aimés... Ils brillent comme des pierres de couleurs, ils sautent comme des poissons de platine, ils sont écume, fil, métal, rosée... ».

Nous n'avons retenu qu'un très bref passage des longues pages où l'admiration euphorique de Pablo Neruda se lit. Mais rien que dans ces quelques lignes, le poète dit à trois reprises son amour pour les mots. Rien de tel chez les poètes du corpus. Ils sont à la merci des mots, les attendent, les cherchent, tentent de les organiser tant bien que mal. Se battent avec eux pour les ranger en ordre dans une phrase et ont parfois toutes les peines du monde à les trouver lorsqu'ils se dérobent et se cachent. Jacques Réda partage une expérience qui montre le caractère indépendant des mots. Il rédige un texte consacré à Harry Edison et cherche un mot pour dire la caractéristique précise et propre qui convient à ce musicien. Mais le mot se refuse à lui. Il commence quand même à rédiger, se montrant patient et espérant voir arriver le petit récalcitrant. Il se lance donc dans l'explication de l'importance du terme approprié :

« Il existe toujours le mot juste, celui qui seul exprime aussi exactement que possible telle ou telle réalité de la pensée ou des faits. Certains de ses synonymes peuvent avoir plus d'éclat, plus de charme, mais – s'ils frôlent souvent la cible et l'atteignent même quelquefois – seul ce mot vise le centre et, comme une flèche bien pointue et bien empennée, s'y plante avec une vibration dont le bref bourdonnement ravit, convainc. Il y a pourtant des réalités qui n'ont pas de centre, ou dont le centre se déplace, et qu'il est impossible d'épingler d'un seul mot, et d'autres qu'on ne peut fixer de façon précise qu'à l'aide d'un mot qui semble d'abord

¹²⁸⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Carnet d'un éphémère », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 107.

¹²⁸⁵ Jacques Réda, « Porte d'automne », *Amen* in *Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 67.

¹²⁸⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 180-181.

¹²⁸⁷ Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 71-72.

inadéquat. À vrai dire, c'est ce mot qui la fait alors apparaître, comme si la cible naissait de la flèche partie comme au hasard. Il s'agit proprement de coups de chance ou de traits de génie. »¹²⁸⁸

On voit bien ici toute l'importance du mot juste, seul capable de saisir intégralement une réalité qui semblait ne pas exister avant d'être fixée par ce terme. C'est cette quête du mot qu'engage Jacques Réda, mais rien n'y fait. Le terme tant attendu et tant recherché refuse de se présenter sous la plume de l'écrivain : « Au bout de cette ultime digression le mot juste fuit toujours. Ne le poursuivons pas davantage. »¹²⁸⁹ Ce texte éloquemment intitulé « Harry Edison ou le mot juste »¹²⁹⁰ se clôt sur la capitulation de l'écrivain. Il perd face aux mots.

Le jeu des mots pourrait être innocent, mais il semble qu'une certaine dureté se dégage d'eux. Guy Goffette mentionne à plusieurs reprises « la poigne des mots », et toujours pour signaler que quelque chose échappe, comme si les mots, trop durs, faisaient fuir la délicate essence que tente de capter le poète¹²⁹¹. Il évoque les « paroles [...] qui [...] gardent une dent contre nous »¹²⁹², soulignant leur méchanceté et leur rancune. Bien plus : les mots sont un outil de mort dans *Une Histoire de bleu* : « Ces mots, la corde où ils se pendent »¹²⁹³. Il faut donc se méfier de leur caractère joueur, vindicatif et indépendant. Mais s'il faut prendre garde aux mots, c'est aussi parce qu'ils représentent un danger de contamination. Malades, ils peuvent infecter le poète, comme cela apparaît chez Jean-Michel Maulpoix :

« Je peux identifier le mal qui me rongait naguère : mon corps fut ravagé de phrases. Troué de paroles et mangé de vers, il n'était plus remué que de ces créatures voraces qui le vidaient lentement de sa substance. Des mots prospéraient sur mon ignorance, avalaient ce qui leur semblait bon, éprouvaient ce qui leur plaisait : ils décidaient de tout et vivaient à ma place. Enfermé dans la chambre, je ne percevais plus la lumière du jour et je n'habitais plus ce monde. Mon cœur même n'était plus à moi : j'étais une collection de phrases, un catalogue de formules et de visages. »¹²⁹⁴

Les mots représentent un véritable danger. Assimilés à des vers qui se repaissent d'une chair infectée, ils dévorent le poète. Toute vie s'échappe de lui, il perd son identité, devenant tout entier une proie à la merci de paroles qu'il ne maîtrise plus. Loin d'être loyaux et enthousiastes comme cela était le cas « naguère », loin de coïncider parfaitement avec le monde qu'ils sont chargés de décrire, les mots tendent des pièges ou faiblissent, laissant les

¹²⁸⁸ Jacques Réda, « Harry Edison ou le mot juste », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 113.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁹¹ Guy Goffette, « Herbertstrasse », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise, op. cit.*, p. 117 : « Qu'est-ce qui résiste sous la poigne des mots » et « Avec humilité, Hölderlin », *ibid.*, p. 138 : « Ainsi passons-nous notre vie à chercher sous la poigne des mots / la main qui frète le silence ».

¹²⁹² Guy Goffette, « Psaumes pour le temps qui me dure d'être sans toi, II », *L'Adieu aux lisières, op. cit.*, p. 30.

¹²⁹³ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 149.

¹²⁹⁴ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 139.

poètes aux prises avec un langage troué. Face à la capacité d'expression infinie de la musique qui semble toujours toucher juste et remuer l'âme sans même passer par les mots, la langue se délite progressivement et les poètes ont le sentiment de ne cesser de s'éloigner d'un âge d'or où les mots étaient fiables, innombrables et secourables.

2. Un âge d'or regretté : du babil à Babel

L'admiration des poètes pour la musique s'explique en partie par le fait que contrairement à la langue qui n'a pas su conserver toute sa musicalité, sa saveur et son sens, elle touche directement l'auditeur, exprimant le plus intime de chaque homme sans même recourir aux mots. Un âge d'or se dessine dans les textes où se manifeste l'amour d'une langue parfaite disparue.

Les écrivains ont régulièrement formulé le regret d'une langue originelle dotée de toutes les qualités. Musicale et capable de tout dire, elle hante leur esprit et alimente leur lassitude d'avoir à composer avec « des mots de peu ».

Dans son *Essai sur l'origine des langues*, Rousseau cherche à comprendre et à retrouver le langage primitif. Dans les chapitres 3 et 4, il en souligne le caractère musical et poétique. En effet, après avoir établi que la parole est née non des besoins (les gestes auraient suffi), mais des passions, il montre que « le langage figuré fut le premier à naître »¹²⁹⁵, donnant ainsi la primauté à la poésie. L'homme était alors dans un rapport au monde presque exclusivement empreint d'affectivité et de subjectivité, et ses premières exclamations furent poussées par la joie ou la peur, et déformées par les passions. Ce n'est qu'une fois apaisé qu'il a porté un regard objectif sur les choses et qu'il a pu les renommer, leur accordant en second lieu un sens propre. Rousseau donne l'exemple de l'homme surpris par d'autres sauvages. Le regard déformé par la peur, il les nomme « géants ». Après avoir remarqué qu'ils ne sont ni plus grands, ni plus forts, il se calme et peut les appeler « hommes ». Cette langue empreinte de passion et de poésie est également musicale. En effet, sous le coup des émotions, « [I]es simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte »¹²⁹⁶. Et Rousseau de décrire cette langue première :

« Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées effaçant l'hiatus des voyelles suffiraient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche, les sons seraient très variés, et la diversité des

¹²⁹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, Fac-similé du manuscrit de Neuchâtel*, introduction de Jean Starobinski, Paris, Champion, 1997, chapitre 3, p. 14.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, chapitre 4, p. 16.

accents multiplierait les mêmes voix : la quantité, le rythme seraient de nouvelles sources de combinaison, en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanterait au lieu de parler »¹²⁹⁷.

Cette langue originelle est donc musicale et ce n'est qu'en évoluant qu'elle perd cette caractéristique, Rousseau affirmant que la recherche de la clarté et l'établissement de règles entraînent l'extinction de la musicalité. Il retrace donc à sa manière l'origine commune de la musique et de la poésie en imaginant une langue primitive qui serait à la croisée des deux arts, formant un âge d'or pour la poésie.

Cette langue disparue est regrettée par les poètes du corpus qui s'inscrivent pour leur part dans deux mythes bibliques associés au langage : l'épisode de la Genèse où Dieu confère à Adam le pouvoir de nommer, et celui de la tour de Babel qui fait coïncider la perte de cette langue parfaite et la naissance d'une multitude de dialectes. S'ils se positionnent différemment par rapport à ces récits, les poètes se rejoignent dans le constat désabusé et douloureux de la disparition d'une langue originelle et parfaite. L'âge d'or du langage est définitivement perdu dans l'ère de la modernité, définie par Georges Steiner comme la « rupture de l'alliance entre mot et monde »¹²⁹⁸.

Chez Jean-Michel Maulpoix, seul le premier mythe est mentionné. Il évoque dans *Émondés* un homme « fait de mots en miettes. Sa chair se souvient d'une langue perdue »¹²⁹⁹. Dans *Journal d'un enfant sage*, il revient sur cette idée de langue primitive disparue en dépeignant le paradis :

« Avant le premier bruit, le premier geste, la première intention, avant qu'il y eût place sur terre pour la douleur, quand au jardin tout était calme, sous les broussailles et les brouillards du jour tout neuf, quand le monde sentait la peinture, le plâtre, les planches coupées et qu'il n'y avait pas encore de fissures dans le ciel, quand la mer épelait ses vagues et classait ses poissons dans l'ordre alphabétique sous le préau sonore des falaises au premier jour de l'équinoxe, tandis que les oiseaux jaseurs visitaient les arbres et choisissaient pour s'établir les plus belles branches, quand ne battaient pas les horloges dans les salons et les cuisines qui ne sentaient ni le tabac ni la soupe, quand les diables restaient dans leurs boîtes et les dieux près de la fontaine marivaudaient, quand l'homme faisait la sieste sans rêver près de la femme épanouie, déjà secrète, quand il n'y avait ni cendre, ni poussière, ni souvenir, parce qu'aucun temps n'était passé et que personne n'était mort, quand il était possible de croire que cela, ainsi, durerait toujours, les mots déjà faisaient le guet, prêts à sauter sur l'occasion d'offrir leurs loyaux services à ceux qui devaient disparaître et ne le savaient pas. »¹³⁰⁰

La répétition de l'adjectif « premier », renforcée par les marqueurs temporels « avant » et « pas encore », inscrit la description dans une antériorité qui correspond au paradis originel.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

¹²⁹⁸ Georges Steiner, *Réelles présences, Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 4.

¹²⁹⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Émondés*, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁰⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Fable du premier jour », *Journal d'un enfant sage*, *op. cit.*, p. 125-126.

En une seule phrase est évoqué un lieu merveilleux. L'harmonie qui y règne est restituée par les rythmes binaires et ternaires ainsi que par les jeux de sonorités, comme « broussailles » et « brouillards », les allitérations en *p* (répétition de « premier », « place », « peinture », « plâtre », « planches »...) et en *s* (« fissures », « classait », « poissons », « sous », « sonore »...) qui donnent à voir l'image d'un monde parfait, pas encore usé et souillé, pas encore marqué par la douleur et par la mort. Poissons et oiseaux, homme et femme jouissent en toute quiétude de ce jardin splendide et tout neuf. La réécriture de la Genèse à laquelle se livre ici le poète est accentuée par la reprise de l'expression « premier jour », ancrant cette fable dans le récit de la Création divine. Les éléments essentiels en sont repris avec la mention des diverses créatures vivantes, de la mer et des mots. Dieu a donné pouvoir à Adam de nommer tout ce qui l'entoure, et le poète se souvient de cette capacité à désigner. Il rappelle donc l'existence des mots, présents eux aussi dès le début, à l'affût pour porter secours aux hommes et lutter contre la disparition. Loyaux et sur le pied de guerre, ils attendent de servir. Rien de plus n'est dit à leur sujet, mais on devine qu'ils constituent cette fameuse langue adamique et originelle qui permet aux hommes de nommer ce qui les entoure à la perfection. À chaque chose correspond un mot fait sur mesure, plein d'allégresse et d'admiration. Il y a fort à parier que ce soit cette langue-là dont le poète déplore la perte, regrettant que les mots soient à présent « en miettes ».

Jacques Réda évoque lui aussi au détour d'un poème l'existence d'une langue disparue, sa langue à lui dont il aurait perdu tout souvenir, contraint de parler celle du lieu dans lequel il a été exilé :

« Comment mieux réparer la faute involontaire
Qui lui valut d'errer sombre sur notre terre
Sans comprendre son sort ni la langue d'ici,

Même s'il la parlait avec une certaine
Aisance, comme l'eau coule d'une fontaine
Dont la mousse capitonne un cœur endurci. »¹³⁰¹

La faute fait inmanquablement penser au péché, d'autant plus que le châtement correspond à une expulsion hors d'un lieu familial. Voilà le « je » lyrique contraint « d'errer sombre sur notre terre », étranger à une langue qui n'est pas la sienne. D'ailleurs le premier poème d'*Amen* fait référence à des langues étrangères. Il y est question de la « tradition germanique » et surtout, d'un mot qui lui était jusqu'alors inconnu : « Ainsi *meurs* fut le sens brutal de la langue étrangère »¹³⁰². Deux épisodes bibliques se croisent donc : la faute qui conduit à

¹³⁰¹ Jacques Réda, « L'autre », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 82.

¹³⁰² Jacques Réda, « Mort d'un poète », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 11.

l'éviction d'un lieu merveilleux et la tour de Babel qui place face à d'autres langages. Une sorte de concaténation est opérée puisque l'expulsion hors du paradis entraîne la perte d'une langue initiale parfaite et la création d'une multitude de langages marqués par la mort et l'imperfection. Cette fusion des deux épisodes se décèle aussi dans un splendide texte de *La tourne*, véritable déclaration d'amour à la langue :

« Mon parler, c'est à vous que j'écris, à vous ma langue,
 et j'ai douceur de 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 tout à coup qui se déchire :
 [...]
 et tu crois même ressaisir à pleines brassées
 la vieille odeur de foin qui n'avait pas encore de nom,
o immer mehr entweichendes Begreifen
o Angst, o Last, ô poids soulevé maintenant comme une plume,
o Tiefe ohne Grund maintenant traversée de rayons,
 tu recommences mot à mot cette histoire muette
 [...]
 oh à mon tour déjà dans le souffle de la baleine
 qui ne nous rendra plus sinon sur quel rivage où la
 parole et le temps manquent comme une chute
 [...]
 mais venant sans répit à petits craquements de branches mortes,
 froissements d'herbe et gloussements sous la rive creusée,
 tintements de cailloux sur la pente et partout contentement
 circonspect et furtif du son innombrable qui monte
 encore maintenant dans sa naïveté première ;
 [...]
 venant alors à petits gongs, petites clochettes, fous rires brefs, chapeaux pointus,
 hing hing tch'ong hing hing,
 à l'est à l'ouest au nord au sud au centre étendant son empire,
 expulsant les montagnes, les fleurs, les oiseaux, les rivières
 de leur certitude endormie et mettant à la place exactement
 comme il vient d'être dit montagnes, fleurs, oiseaux, rivières,
 mais pas longtemps, mais bientôt prise
 de la peur affreuse d'une femme distraite et quand même un peu folle
 qui dans une foule indifférente ne retrouve plus ses enfants,
 qui les cherche, qui les appelle,
 et sans doute est-ce plutôt la mémoire qu'elle a perdue,
 car elle ne sait même plus leurs noms, au hasard elle essaye
 les syllabes les bruits qui clochent dans sa pauvre tête,
 elle dit Kwiat, Kwiat, Fjellet, elle crie
 Fuglen, Floden, Upe, Lumi,
 Blomman, Kukka, Gorà, Zogu
 [...] »¹³⁰³

Deux temporalités se dégagent du texte et coïncident avec deux états de la langue. L'une – sans doute la langue adamique – met en place les éléments du paradis dans un babil et une

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 195-197.

joie sans limite, alors que l'autre délire, est folle, souffre de ne plus trouver ses mots. La première nomme avec délectation le monde qui n'est alors qu'une « histoire muette », le tirant hors du silence initial dans lequel il est plongé. « Parole et temps » ne manquaient alors pas dans ce lieu où elle assignait à toute chose sa place avec une euphorie perceptible dans l'énumération des sons qui constitue un véritable babil. On retrouve quelque chose de la description faite par Rousseau : « La plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement »¹³⁰⁴. Rien à voir avec les tentatives de retrouver les mots opérées par une langue désormais folle qui ne trouve plus ses petits. Elle appelle mais sans se souvenir des termes, juxtaposant des syllabes, essayant des combinaisons qui n'ont aucun sens. Une dégradation s'observe donc et l'on peut remarquer que le poète lui-même manque de mots puisqu'il recourt à la langue allemande pour dire son émotion.

Si Jean-Michel Maulpoix et Jacques Réda font allusion implicitement à ces épisodes bibliques, Guy Goffette en revanche se réfère très clairement à la Genèse et au mythe de la tour de Babel. Il imagine la langue adamique, la considérant comme une sorte de babil conservé par les enfants, marqué par l'allégresse, l'enthousiasme, l'admiration, mots clefs de cet état primaire et parfait de la parole qui apparaît dans *L'Adieu aux lisières* :

« le pouvoir de nommer d'un seul
souffle la plénitude et l'éternité

du présent : Ô, disaient-ils, Ô
(et l'écho de ce cri à travers
les siècles n'en finit pas de rebondir
comme si la pomme roulait encore

dans la lumière, inentamée)
Ô
disent-ils, effaçant d'un coup
Babel et toutes les langues et les
frontières¹³⁰⁵ »

Avant que la pomme ne soit croquée, l'homme et l'oiseau chantaient d'un même souffle le « ô » adamique¹³⁰⁶. Cette exclamation qui revient sans cesse dans la première partie du « Seul jardin » a la forme même de la pomme encore inentamée. La profusion de la lettre ô matérialise la pomme, centre de tout le problème de la langue et du chant. En chantant, l'oiseau rappelle la plénitude originelle. Son souffle était encore celui de l'homme, mais sitôt

¹³⁰⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, Fac-similé du manuscrit de Neuchâtel, op. cit.*, chapitre 4, p. 18.

¹³⁰⁵ Guy Goffette, « Le seul jardin », *L'Adieu aux lisières, op. cit.*, p. 14-15.

¹³⁰⁶ Guy Goffette, « Au fond du labyrinthe, III », *Un Manteau de fortune, op. cit.*, p. 115 : « nous chantions d'un même souffle avec les oiseaux ».

la pomme croquée, l'homme n'a plus pu prononcer ce « ô » d'émerveillement. La langue unique et sans défaut a été perdue et remplacée par de multiples langages. Dans *Mimologiques*, Genette, s'intéressant aux travaux de Wachter, montre que la voyelle O est la seule véritable voyelle. Il considère que A, E, I, U et Y « ne sont [...] que cinq variétés secondaires d'un seul son, caractérisé exclusivement par l'ouverture de la bouche, et noté par une imitation de cette ouverture ». On retrouve chez Guy Goffette la prévalence du O, premier son formé par la bouche humaine. Son poème renvoie à l'état primitif et primaire d'une langue encore constituée d'une seule voyelle. Mais l'homme qui avait bravé une première fois l'interdit en voulant se mesurer à Dieu et devenir son égal en goûtant au fruit de la connaissance du bien et du mal, a voulu construire une tour si haute qu'elle toucherait le ciel. Ce projet plein d'orgueil a été interrompu par l'apparition des langues. Les hommes, désormais incapables de se comprendre, se sont dispersés sur la terre. La construction de la tour de Babel marque le début des divisions, des frontières, des séparations, de la violence, ce que laisse entendre la paronomase « les haies, les haines¹³⁰⁷ ». *L'Adieu aux lisières* peut se comprendre aussi comme une quête de la langue adamique et de la plénitude originelle. Toute une section de ce recueil est intitulée « CROQUER LA POMME *Fantaisie en vers boiteux*¹³⁰⁸ », comme si une fois le geste transgressif accompli, toute langue était condamnée à la défaillance. Les trois poètes semblent donc s'inscrire pleinement dans la continuité des nombreux siècles au cours desquels « la perte de la langue unique est un drame, et "Babel" est tenue pour responsable de tous les maux du monde moderne »¹³⁰⁹.

Pour Platon, il semble que l'imperfection soit inhérente au langage, et sa théorie se place en contre-point de l'idée d'un âge d'or de la langue. En effet, dans le *Cratyle*, Socrate examine puis réfute les thèses d'Hermogène et du personnage éponyme, l'un soutenant que les noms sont attribués aux choses par convention, l'autre qu'ils le sont par nature. Après avoir montré les limites de ces deux conceptions, il pose la question du sens, développée dans le *Théétète*. Il est intéressant de noter que dans sa démonstration, Socrate envisage la possibilité que les noms soient affectés par erreur à des choses, et il va jusqu'à faire du décalage entre les mots et les choses une nécessité. En effet, il montre que les mots sont des

¹³⁰⁷ Guy Goffette, « Le seul jardin », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁰⁹ Sylvie Parizet, *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*, Grenoble, Ellug Université Stendhal, 2010, p. 7, voir aussi p. 7-8 : « Confusion, ruines, chaos... : tels sont les termes qu'évoque le plus souvent l'image de la tour inachevée. L'univers babélien est alors vu comme un monde de souffrance et d'incompréhension qui, par la folie de l'*hybris* humaine, a succédé au cosmos sagement conçu et ordonné par un Dieu qui exigeait de l'homme "de la mesure en toutes choses". Cette interprétation est mise en tension avec une autre manière d'aborder Babel, comme un bienfait qui se détacherait du danger d'un totalitarisme découlant de l'ordre instauré par Dieu. »

images qui renvoient à la réalité¹³¹⁰. Or ces images ne peuvent être une parfaite imitation des choses, sans quoi deux originaux coexisteraient. Le nom doit donc montrer qu'il n'est qu'une copie et par là même une distance inévitable est introduite entre le mot et la chose. Une part d'imperfection est inhérente au langage. Et c'est cela qui permet l'existence de la poésie.

Mallarmé reconnaît le défaut des langues en reprenant lui aussi le mythe de Babel, mais il admet que c'est bien parce que le langage est imparfait que la poésie est nécessaire :

« Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples – Seulement, sachons, n'existeraient pas le vers : lui, philosophiquement rémunère les défauts des langues, complètement supérieur. »¹³¹¹

Le mythe de Babel occasionnerait la dégradation de la langue qui a perdu son rapport à la vérité. Le décalage entre les mots et les choses se perçoit dans le caractère arbitraire du signe qui est mis en évidence par Mallarmé. Entre signifiant et signifié¹³¹² un gouffre se creuse. Il suffit de considérer les mots « nuit » et « jour », dont le sens et la sonorité sont en opposition. Le langage ne peut donc exprimer la vérité des choses, et c'est précisément ce défaut qui permet à la poésie de naître dans la faille entre signifié et signifiant. Le vers peut « philosophiquement » remédier à cette situation. C'est-à-dire que pour Mallarmé, la musique, art de l'immédiateté et du rapport direct à la vérité, peut sauver les mots de l'« universel reportage ». En effet, ce que Mallarmé admire dans cet art, c'est sa capacité à suggérer au lieu de dire. Le sens n'est pas exprimé directement mais mystérieusement délivré et c'est cela que tente de réaliser le poète. L'expression de « concert muet »¹³¹³ qu'il emploie souligne le caractère abstrait de la musique : elle ne dit rien. Les « mots de la tribu » doivent donc être disposés de telle sorte qu'ils acquièrent la dimension musicale qui libère. Chez Mallarmé, le

¹³¹⁰ Platon, *Cratyle*, Paris, Flammarion, 1998, a et b 430 a, p. 165-167.

¹³¹¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 208.

¹³¹² Nous empruntons la terminologie établie par Ferdinand de Saussure dans *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 97 et suivantes.

¹³¹³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 209 : « Pas que l'un ou l'autre élément ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphant, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur : de leurs communauté et retrempe, éclaire, l'instrumentation jusqu'à l'évidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités. Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante. »

travail de la syntaxe est essentiel pour mener à bien ce projet. Le problème étant d'utiliser des mots mal adaptés aux choses et trop enclins à nommer et à se séparer du mystère, il faut les disposer de telle sorte qu'ils gagnent la suggestion propre à la musique¹³¹⁴.

Les poètes se rêvent donc compositeurs, admirant l'effort de structuration pleine de sens effectué par les musiciens. Le déclin de la langue les conduit à rêver d'une musique de la poésie qui serait à même de remédier aux défauts du langage. Bien que conscients de l'irréductible séparation entre poésie et musique, ils écrivent à la limite des deux arts, tentant de retrouver et de recréer peut-être leur origine commune. Ils effectuent des « efforts comme incoercibles » pour « retrouver un instant d'unité. [...] on peut penser [...] au vieux mythe de l'Androgyne, où homme et femme, désunis par l'éclatement de quelque antique unité, sont poussés par toutes les forces du désir vers la nostalgie de l'union primitive »¹³¹⁵. Ils sont bien décidés à investir le point de jonction entre langage et musique, logeant leurs efforts dans le point d'intersection dessiné par Marcel Beaufils dans *Musique du son Musique du verbe* :

« Si donc nous envisagions l'immense aventure sonore, qui mène l'homme du premier pipeau à la symphonie moderne [...] comme constituant l'une des branches d'un "V" ; si nous envisagions l'aventure du verbe de son côté comme une opération analogue, mais divergente, cette fois explorant les seuils spirituels de la vie, et constituant l'autre branche de ce "V", nous trouverions, à la bissectrice de l'angle, une direction médiane : le langage poétique. Ici, le mot garde sa position de sens : mais il trahit comme une angoisse du verbe de ne pas se laisser dépouiller de sa racine dans l'universel : le son. »¹³¹⁶

Le langage a été dépouillé de sa fonction sonore, et seule la poésie lui garantit de conserver cette préoccupation. Les poètes s'essayaient par conséquent à la composition, même s'ils s'aperçoivent vite qu'il leur faut avant tout « composer avec » la crise du lyrisme qui distend les rapports à la musique.

¹³¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Entretiens, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 700 : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve ».

¹³¹⁵ Marcel Beaufils, *Musique du son Musique du verbe, op. cit.*, p. 5.

¹³¹⁶ *Ibid.*

Chapitre 2 : Composition

Composer est un terme qui, bien que dévolu à plusieurs domaines, est particulièrement rattaché à la musique. Un compositeur, c'est avant tout un musicien qui écrit des partitions, crée des œuvres, met en place des structures. Si l'on retient le travail d'ordonnement, les poètes sont aussi des compositeurs. Ils rassemblent leurs textes dans des recueils à l'élaboration concertée, et mettent tous leurs efforts en œuvre pour travailler une matière musicale : la voix. Le lyrisme est sans aucun doute le genre poétique au plus près de la musique, en témoigne l'étymologie qui le rapproche de la lyre. Avec le lyrisme, les poètes composent un chant, longtemps mélodieux à l'instar de celui d'Orphée. Mais au milieu du XIX^{ème} siècle surgit une crise. Les poètes se détournent de l'épanchement et de la grandiloquence, conduisant le chant dans des tonalités mineures, dans la disharmonie et le *couac* ou le silence. La composition passe donc de sonorités mélodieuses dérivées de la lyre d'Orphée à des sons volontiers grinçants. Mais composer a deux sens, l'un transitif, l'autre intransitif. Composer, c'est parfois *composer avec*, se résigner à utiliser des moyens réduits. Et c'est dans cette perspective que nous souhaitons prendre en compte la notion de « lyrisme critique » dans l'approche que les trois poètes du corpus ont de la musique. Eux qui rêvent d'être compositeurs doivent *composer avec* peu. Ils doivent faire avec une nouvelle forme de lyrisme, s'accommoder du silence des Muses et se résigner à chanter avec les minces filets d'une voix désormais brisée. De l'harmonie initiale qui régnait dans les chants d'Orphée on

passé à une poésie de la voix rauque. La poésie n'est plus en mesure de produire une musique grandiose depuis que les Muses ont disparu, mais elle lutte contre l'étranglement de la voix.

A. La composition comme structuration

Les poètes rêvent d'être compositeurs et de retrouver l'unité originelle des deux arts que sont la poésie et la musique. Ils affichent leur désir dans des titres qui font signe vers des schémas musicaux, se plaisent à dire qu'ils utilisent le matériel des musiciens et organisent eux-mêmes avec beaucoup de soin leurs poèmes dans des structures concertées, manifestant ainsi un souci de la composition que ne renieraient pas les musiciens.

1. Le rêve d'être compositeur

Poésie et musique sont originellement confondues, et leur héritage commun est la composition. En effet, les premières formes poétiques sont des formes musicales, et Françoise Escal rappelle que « formes versifiées et thèmes (au sens d'unités de contenu) sont souvent liés à l'origine, ce dont témoignent des genres comme la villanelle, la bergerette ou la pastourelle, qui se caractérisent autant par leur sujet que par leur structure »¹³¹⁷. Tout porte à croire que les poètes recherchent cette fusion initiale et rêvent d'un « comme-un » des arts pour reprendre l'expression de Michel Deguy dans *La poésie n'est pas seule*¹³¹⁸. Ce désir de venir à bout des cloisons se manifeste chez les écrivains en général qui puisent formes et idées chez les compositeurs, allant jusqu'à endosser parfois de manière surprenante le rôle de ces derniers. Chez Thomas Mann, table et instrument de musique se fondent en un lieu de composition hybride : « Voilà mon piano à queue »¹³¹⁹, dit-il en parlant de son bureau. Un rapide aperçu de certains titres prouve le désir d'une forme musicale. Qu'on pense par

¹³¹⁷ Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, op. cit., p. 120.

¹³¹⁸ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule, Court traité de poésie*, Paris, Seuil, 1987, p. 142. Il mentionne l'« obligation de rattacher les choses de la poésie à ces choses prochaines qui sont celles de la peinture, de la musique, de la philosophie dans le milieu de l'être-comme des arts *entre eux* – du caractère comme-un des arts ».

¹³¹⁹ Jacqueline Ott, « L'émotion musicale transposée dans l'œuvre romanesque de T. Mann », *Revue de littérature comparée*, n°3, juillet-septembre 1987, p. 307.

exemple à *Preludio e fughe* de Umberto Saba, aux *Four Quartets* de T.S. Eliot et à la « Symphonie en blanc majeur » de Théophile Gautier. Qu'on se rappelle aussi que l'ouvrage d'Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, est composé comme une grande symphonie en sept mouvements¹³²⁰. Les poètes de notre corpus n'échappent pas à ce phénomène et se rêvent eux aussi compositeurs. À la suite de Mallarmé qui affirmait faire « de la Musique », de Verlaine qui désirait « de la musique avant toute chose » et de Rimbaud qui finissait par se présenter dans les *Illuminations* comme « un musicien même »¹³²¹, ils empruntent le matériel des compositeurs et le lecteur ne peut qu'être surpris par la variété des notations musicales. Très souvent apparaissent des éléments caractéristiques de la musique. Impossible de dénombrer les mentions de notes, portées, noires, blanches, indications de tempo, instruments... La musique est omniprésente dans les textes poétiques, si bien que l'on est tenté de se demander si les poètes n'ont pas tendance à confondre écriture poétique et écriture musicale. Bien sûr, la poésie n'est pas analysable en termes de musique, et nous nous garderons bien de confondre les deux arts. Il n'en demeure pas moins qu'un travail est opéré à leur limite qui devient poreuse, comme si les auteurs du corpus cédaient à la tentation de présenter au lecteur des *partitions*. Ainsi, celui-ci découvre avec surprise des titres de recueils ou de sections clairement venus de la musique, comme *Récitatif*, *La tourne* ou encore *Coda* chez Jacques Réda. Le premier, comme le rappelle Jean-Michel Maulpoix, est :

« le récit et le récital des mobiles et des motifs de la poésie par la poésie même. "Récitatif", écrit Littré, est un "terme de musique dramatique" s'appliquant à un *chant qui n'est mesuré que par à peu près (il pourrait très bien ne pas l'être), et que le chanteur exécute comme le plain-chant, sans régularité mathématique de rythme ; il représente la parole ordinaire et n'en diffère que parce que les syllabes sont prononcées sur les notes de la gamme ; il ne contient que le récit de l'action et se distingue des airs et des chœurs*. La parole poétique devient en effet dans *Récitatif* la récitante du drame ordinaire d'une vie dépourvue de centre, de certitude, et cheminant en son défaut »¹³²².

Il souligne la dimension musicale du recueil qui place la voix au cœur de ses priorités. De même, la « tourne » désigne l'acte effectué par le pianiste ou son aide qui, à mesure que le morceau progresse, passe d'une page de la partition à l'autre. Enfin, la « coda » est la fin d'un morceau et le titre du poème qui clôture *Aller aux mirabelles*. Sans cesse, la musique s'invite dans le texte poétique, amenant dès les premiers mots le lecteur à aborder la poésie sous l'angle de la musique. Chez Guy Goffette une section est intitulée « Accompagnements »¹³²³

¹³²⁰ Pierre Brunel, *Les Arpèges composés, Musique et littérature, op. cit.*, p. 10.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 8.

¹³²² Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda, op. cit.*, p. 27-28.

¹³²³ Guy Goffette, *La Vie promise in Éloge pour une cuisine de province suivi de La Vie promise, op. cit.*, p. 207.

et l'un de ses poèmes (« À Georges Perros au piano »¹³²⁴), rappelle la formation musicale de cet écrivain. L'accompagnement, de même que les « variations »¹³²⁵ mises en exergue dans *Un Manteau de fortune*, le « chansonnier »¹³²⁶, les « Trois chansons d'amour et une complainte »¹³²⁷, placent le texte poétique sous le signe de la musique. L'oreille est d'entrée de jeu préparée à entendre une mélodie. Les titres mettent ainsi en place un système de référence qui renvoie à un autre art, si bien que l'on peut adhérer à l'affirmation de Pascal Quignard : « Pour être franc, je ne crois pas qu'en étant écrivain on ne soit pas du tout musicien »¹³²⁸.

Ces intitulés sont relayés par une multitude d'indications plus discrètes mais néanmoins récurrentes qui rappellent la prégnance de la musique. On ne peut manquer de noter la profusion d'instruments de musique convoqués par les poètes. Réels ou imaginaires, ils résonnent dans leurs textes. Pensons au piano des « petits Mozart »¹³²⁹, à celui de Georges Perros¹³³⁰, aux « percussion[s], instrument à corde ou à vent, clavier »¹³³¹ de *Domaine public...* mais aussi à tous les instruments qui rendent compte d'une perception personnelle du monde, ce qui est particulièrement le cas chez Jean-Michel Maulpoix. Ainsi, tout est à l'origine de la musique : « Les rivières, les plages, les aéroports et les gares sont mes boîtes à musiques, à carillons acidulés. / *Moi* : ce point instable et vibratoire sur lequel toute altérité vient jouer sa musique »¹³³². Ou encore : « Tête et cœur sont des boîtes à rimes. Et l'homme un instrument à cordes. Plutôt sèches, mais capables de rendre un bruit de pluie »¹³³³. Pensons aussi à la neige, considérée comme un instrument : « Virtuosité de la neige. Est-il un autre instrument qui puisse modifier à lui seul l'acoustique d'un paysage ? »¹³³⁴.

Enfin, l'écriture elle-même tend à utiliser des éléments musicaux. Dans *Pas sur la neige*, le poète évoque « les lignes de ses portées »¹³³⁵. Guy Goffette mentionne son papier à musique : « Vois cette ombre plutôt qui grandit sur le papier réglé quatre sur quatre / (papier-

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 212.

¹³²⁵ Guy Goffette, « Variations sur une montée en tramway », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 37.

¹³²⁶ *Ibid.*, « Petit chansonnier pour Monsieur Thomas », p. 77.

¹³²⁷ Guy Goffette, « Treize chansons d'amour et une complainte », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 109.

¹³²⁸ Entretien de Pascal Quignard avec Michaël Levinas et Mireille Calle-Gruber in Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq et Stella Spriet (éd.), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les Muses*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 143.

¹³²⁹ Guy Goffette, « Les petits Mozart », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 70.

¹³³⁰ *Ibid.*, « À Georges Perros au piano », *La Vie promise*, p. 212.

¹³³¹ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, *op. cit.*, p. 71.

¹³³² Jean-Michel Maulpoix, « Kyoto », *Chutes de pluie fine*, *op. cit.*, p. 36.

¹³³³ *Ibid.*, « Rubrique du riz », p. 49.

¹³³⁴ Jean-Michel Maulpoix, « L'ombre bleue », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 45.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 43.

musique à dissonance sans autre musicien que l'angoisse) »¹³³⁶, et Jacques Réda emploie la mention de tempo « *ad libitum* »¹³³⁷ et utilise les notes de musique :

« Mi jamais comme mitraille mais toujours miracle-ou-misère,
La non pas comme Lazare mais labeur et lamentation,
Ré comme résignons-nous mes frères au lieu de révolution,
Et Sol sans solidarité ni soleil : solitude –
Assez de cette progression de quarte en quarte vers l'hébétude,
Assez »¹³³⁸

Le travail sonore est évident ici puisque chaque note est reprise à l'initiale des mots du vers qu'elle introduit. On peut également relever la mention de l'intervalle de quarte dans l'enchaînement des notes, ce qui n'est pas sans rappeler un poème de Verlaine :

« Sur une clef de sol impossible juchées,
les notes ont un rhume et les *do* sont des *la*,
mais qu'importe ! »¹³³⁹

On voit donc bien la tentation d'écrire en reprenant des procédés musicaux, comme si à toute force, les poètes cherchaient à reconstituer l'Androgyne initial¹³⁴⁰.

Observant la permanence des mentions musicales dans les titres littéraires, Claude Lévi-Strauss a formulé l'hypothèse d'une origine mythique commune. Au fil des siècles, la musique a recueilli la forme (notamment avec Frescobaldi puis Bach), alors que le roman, à peu près contemporain, s'est émancipé des contraintes formelles et a adopté un déroulement plus libre. « Ces deux orientations divergentes se sont accentuées avec le temps : la musique s'est faite de constructions formelles de plus en plus élaborées au détriment de la signification, tandis que la littérature romanesque, de plus en plus réduite à la fiction, au sens aristotélicien du terme, souffrirait d'un manque de plus en plus évident d'une "charpente interne" »¹³⁴¹. Voilà pour le roman, nostalgique d'une forme qui lui a échappé. Qu'en est-il pour la poésie ? L'origine commune est encore plus évidente, comme on a eu l'occasion de le montrer, et Françoise Escal remarque qu'

¹³³⁶ Guy Goffette, « Cuisine côté cour côté cœur », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 105.

¹³³⁷ Jacques Réda, « Ode à Tatum », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 211.

¹³³⁸ *Ibid.*, « Passage d'Éric Dolphy », p. 146.

¹³³⁹ Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques Complètes*, op. cit., p. 85. Voir aussi Georges Perec qui compose un opéra inachevé, *L'art effaré* jouant sur la parenté des notes et des mots puisque derrière chaque expression se trouvent les notes de la gamme, comme l'indique déjà le titre composé de la, ré, fa, ré. Consulter Bernard Magné, « L'art effaré. Fragments d'un opéra inachevé de G. Perec suivis de quelques considérations sur les mots et les notes » in *Les Cahiers de l'IRCAM*, 6, « Musique : texte », IRCAM-Centre G. Pompidou, 4^e trim. 1994, p. 153-183. À titre d'exemple, voir l'ouverture : « *Chœur* : Scylla mire et dorée / Domicile admiré / Scylla dorée / Scylla d'eau mirée / D'eau Scylla amie ! »

¹³⁴⁰ Marcel Beauvils, *Musique du son Musique du verbe*, op. cit., p. 5.

¹³⁴¹ *Musique et littérature au XX^e siècle*, textes réunis par Pascal Dethurens, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 158, et Claude Lévi-Strauss, « Finale », *L'Homme nu*, Paris, Plon, 2009, p. 584.

« on perçoit la nostalgie d'une telle fusion chez certains poètes de la Renaissance : à la fin du *Cinquième livre des Odes*, Ronsard fait imprimer trente-deux feuillets de musique polyphonique pour *supérius, ténor, contratenor et bassus*. Sous la double influence du lyrisme grec et de la tradition médiévale de la chanson, il avait médité la régularité strophique de ses poèmes de façon qu'ils puissent être chantés. Il ne concevait guère la poésie sans chant ni accompagnement musical. L'édition de 1552 des *Amours* comporte, elle aussi, un supplément musical : appel à la musique qui est alors un adieu. Une fois la séparation accomplie, c'est dans les formes poétiques versifiées que le lyrisme prendra d'abord figure et refuge, les déployant et organisant, les composant musicalement »¹³⁴².

Le mot est lâché : les poètes composent toujours, même après la rupture avec la musique. N'est-ce pas là en effet le point commun, l'héritage partagé à parts égales entre les musiciens et les poètes ?

2. La structure

Les musiciens n'ont pas l'apanage de la structure, comme voudrait nous le faire croire l'attribution du mot « compositeur » aux seuls maîtres des notes. Il faut se souvenir que la lyre d'Orphée lui est donnée par Apollon, dieu qui vient au secours du chanteur et opère le miracle du chant *post mortem*. Dans la *Quatrième Pythique* de Pindare, Orphée est d'ailleurs présenté comme le fils de ce dieu, et non comme celui d'Æagre¹³⁴³. Le chanteur est placé sous la protection de la divinité de l'harmonie et de la belle forme, et l'on peut à ce titre relever le travail exercé par les poètes du corpus sur la construction de leurs recueils. L'assemblage des textes peut particulièrement s'apparenter à la composition, surtout lorsque les formes musicales telles que la fugue ou la rengaine prêtent leur cadre à l'écriture poétique. Mais ce phénomène à mi-chemin de la transposition et de la composition sera traité plus loin¹³⁴⁴, dans son rapport avec le mouvement. Contentons-nous pour l'heure de mettre en évidence le souci de la structure chez les poètes de notre corpus, indépendamment de la reproduction d'une dimension musicale.

On peut remarquer que la facture des textes poétiques est tout naturellement analysée en termes de composition. Cela revient sous la plume de Jean-Michel Maulpoix, notamment lorsqu'il analyse la cinquième « Ariette Oubliée » de Verlaine : « Premier élément surprenant pour le lecteur qui découvre ce texte : sa composition en deux sizains symétriques de décasyllabes qui s'avèrent au plan syntaxique et au plan rythmique totalement divergents. /

¹³⁴² Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, op. cit., p. 119.

¹³⁴³ Sous la direction de Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1130 et suivantes.

¹³⁴⁴ Voir partie III.

Composé d'une seule phrase complexe et sinueuse, le premier sizain manifeste le *charme* insidieux exercé par la musique »¹³⁴⁵, ou encore : « Cette composition en deux temps opposés manifeste le singulier positionnement du sujet lyrique verlainien »¹³⁴⁶. Sans cesse l'idée du texte comme composition réapparaît, et cela traduit une nécessaire parenté avec la musique. D'ailleurs Françoise Escal rappelle que Valéry « assimilait le travail du poète à celui du musicien : il concevait la composition poétique comme un phénomène musical, depuis le "désordre initial" jusqu'à l' "agencement des parties" »¹³⁴⁷. Dès lors qu'il y a organisation, agencement concerté, il y a donc composition, et il est significatif que les deux arts soient rapprochés dans l'extrait suivant, précisément parce qu'ils ont en commun ce travail de la forme : « La musique, la littérature commencent à partir du moment où l'enchaînement des sons, l'enchaînement des mots, ne sont pas laissés au hasard. À partir du moment où il y a *composition* »¹³⁴⁸. En ce sens, on peut donc dire que Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix sont des compositeurs.

La dimension apollinienne d'un art formellement irréprochable affleure dans l'agencement d'*Une Histoire de bleu*. Ce recueil présente une structure particulièrement intéressante puisque le chiffre 9 en est le sous-bassement, comme le reconnaît volontiers le poète : « Semblables au cortège des neuf muses, ce sont ici neuf courts chapitres, réunissant chacun neuf textes, qui invitent à retrouver dans l'équilibre même de leur écriture cette plénitude longuement recherchée »¹³⁴⁹. Hommage aux Muses, le recueil est construit à leur image, preuve d'une structure concertée. Le poète décline les teintes d'une même couleur dans des textes qui ressemblent à un nuancier. « Compose avec ce bleu »¹³⁵⁰, est-il écrit dans « Adresse au nageur ». C'est ici que se trouve sans doute le point de départ de la démarche poétique qui a donné naissance à ce recueil. Composer avec, c'est à la fois « faire avec » le bleu, se résigner à prendre en compte cette couleur, et en organiser les nuances sur une palette qui décline progressivement et équitablement toutes les teintes du bleu. Le souci de la structure affleure aussi dans *Pas sur la neige*, où l'on passe de l'hiver au printemps grâce à deux sections construites en regard : « *Poétique du flocon* » et « *Poétique du brin d'herbe* », toutes deux typographiquement rapprochées par l'usage de l'italique dans le titre et par

¹³⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 107.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁴⁷ Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, op. cit., p. 9-10.

¹³⁴⁸ Pierre Brunel, *Les Arpèges composés, Musique et littérature*, op. cit., p. 12.

¹³⁴⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Une histoire de bleu », voir le site suivant (consulté le 15/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/bleu.html>

¹³⁵⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Adresse au nageur », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 94.

l'utilisation de textes brefs. Une progression est donc à l'œuvre et le cheminement du poète à travers l'hiver et à travers l'écriture le mène à une reverdie, à un nouveau printemps. Après le deuil et la blancheur viennent la couleur, l'espoir et la vie. La section « Lumières naturelles » prépare le printemps avec l'épigraphe de Francis Ponge qui met en évidence la vie et le vert : « Le principe de la vie est une aiguillée de fil vert. Mille aiguillées de fil vert font un pré »¹³⁵¹. La composition du recueil fait donc l'objet d'un soin particulier.

Dans *Hors les murs*¹³⁵², Jacques Réda propose une structure bien réfléchie. Ses quatre sections sont toutes pensées comme des mouvements d'échappée hors de la capitale. La première, « Le parallèle de Vaugirard », fonctionne avec des doublons. Chaque titre est suivi d'une paire de textes, en témoignent les intitulés parallèles : « Deux vues de Javel », « Deux vues de Bercy », « Deux vues de la Poterne », « Deux vues de Plaisance »... Seul le dernier texte est isolé : « Vue de Montparnasse ». La deuxième section – « L'année à la périphérie » – est constituée de poèmes consacrés à chaque mois, de juillet à juin. Fait notable, le mois de décembre est remplacé par un poème intitulé « Noël à Créteil », mais le mois d'avril est placé en surplus du poème « Pâques à Vélizy ». Un treizième poème clandestin joue donc avec la structure annoncée du calendrier. Chaque mois est l'occasion d'une excursion hors de Paris, et un poème est ajouté pour la route. La section suivante associe un texte à chaque arrêt de bus de la « Ligne 323 » dont le dernier poème est sans surprise le « Terminus ». Enfin, une dernière section « Eaux et forêts » s'éloigne des quartiers résidentiels et permet d'achever un recueil qui fuit la capitale. Tout est fait pour composer une sortie hors de Paris.

La structure est très soignée chez Guy Goffette, et l'on peut même parler d'architecture dans le cas d'une section comme « La maison d'exil »¹³⁵³, dont les douze poèmes « Maison » sont intercalés comme des pièces entre deux « Porte[s] ». Le même soin est apporté quelques années plus tard dans *l'Éloge pour une cuisine de province*. Ce recueil est constitué de sept sections : un « Prologue », « La voix des miroirs », « Des fenêtres d'abois », « Les portes de la mer », « La déchirure du ciel », « La chambre d'amis » et « Pour en finir ». Parmi ces ensembles, les quatre principaux, ceux qui renvoient directement à un élément de la maison – « La voix des miroirs », « Des fenêtres d'abois », « Les portes de la mer » et « La chambre d'amis » – débutent par un poème en italiques. C'est ce qui amène Anne Gourio à écrire que

« Le lecteur d'*Éloge pour une cuisine de province* est d'abord frappé par l'ordonnancement rigoureux de ses sections : les quatre principales sont bâties selon

¹³⁵¹ Jean-Michel Maulpoix, « Lumières naturelles », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 93.

¹³⁵² Jacques Réda, *Hors les murs*, op. cit.

¹³⁵³ Guy Goffette, « La maison d'exil », *Nomadie in Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 13 à 28.

un même schéma, faisant alterner vastes laisses lyriques en italiques et poèmes denses, s'offrant au regard comme des petits "blocs" de vers redoublant, au plan formel, les effets d'encadrement produits par les titres des sections »¹³⁵⁴.

En effet, tout ce qui est directement situé dans la maison fait l'objet d'une construction similaire. On peut remarquer que ces ensembles sont au nombre de quatre, chiffre clef dans le recueil puisqu'il est « repris en volutes dans les laisses ouvrant chacune des sections » écartelant « le désir de lecture entre deux postulations contradictoires. Contre la douceur de la clôture promise par le titre, l'espace aussitôt lève ses murailles »¹³⁵⁵. De fait, il est sans cesse question du désir d'ailleurs d'une part et du souhait de rester à l'abri de la maison d'autre part. Le poète partagé entre ces aspirations contraires maintient le chiffre « quatre » jusqu'à pénétrer dans « une dernière chambre, celle de la mort "quatre fois répétée", qui viendra "referme[r] le ciel à jamais". Ainsi, "quatre" ferme et "quatre" ouvre, "quatre" enclot et "quatre" délivre, "quatre" contraint et "quatre" promet »¹³⁵⁶. Mais comme l'indique Anne Gourio, à y regarder de plus près,

« la rigueur de l'ordonnancement formel est comme contesté depuis l'intérieur du recueil. De fait, il s'agit manifestement de poser un cadre et de le faire éclater dans le même mouvement. Car les recueils sont tous construits autour de multiples effets de déboîtements : nombreux sont les échos entre la fin d'un poème et le titre du suivant, ou entre un poème et le titre de la section suivante¹³⁵⁷, ou encore entre le titre d'une section et le titre d'un sous-ensemble qui n'en dépend pas ("L'échancrure du monde", sous-ensemble de "Des fenêtres aux (sic) abois", appelle inévitablement "La déchirure du ciel", autre section du recueil). L'unité du poème, comme celle des sections, se voit du coup contestée dans le moment même où elle est affirmée. »¹³⁵⁸

Un grand soin est donc apporté à la structure, qui manifeste les désirs contraires d'un poète qui prend garde à la composition de son recueil, chargée de sens. La poésie, située au point de jonction entre langage et musique se place dans le croisement des deux branches du « V » esquissé par Marcel Beaufils¹³⁵⁹. En effet, alliance du son et du sens, elle devrait permettre aux poètes de conserver un lien fort avec la musique. D'ailleurs Poulenc, cherchant à mettre en musique les textes d'Éluard, affirmait être en quête de « la clé musicale » de sa

¹³⁵⁴ Anne Gourio, « Carré de ciel » in *Littératures, Guy Goffette Autour des Romances sans paroles, op. cit.*, p. 16.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁵⁶ Anne Gourio, « Carré de ciel » in *Littératures, Guy Goffette Autour des Romances sans paroles, op. cit.*, p. 10.

¹³⁵⁷ Par exemple « Envoi » se termine avec le vent qui « déchire » et la section suivante est intitulée « La déchirure du ciel. Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise, op. cit.*, p. 124-125.

¹³⁵⁸ Anne Gourio, « Carré de ciel » in *Littératures, Guy Goffette Autour des Romances sans paroles, op. cit.*, p. 16.

¹³⁵⁹ Marcel Beaufils, *Musique du son Musique du verbe, op. cit.*, p. 24.

poésie¹³⁶⁰. Cela montre bien que le texte poétique est d'emblée chargé de musique. Françoise Escal souligne que la littérature possède « sa musique propre, comme la langue » et que « [l]a musique habite la langue d'une manière générale, et la poésie d'une façon plus particulière, spécifique »¹³⁶¹. Elle rappelle que

« souvent même, des écrivains ont protesté de cette musique latente du langage verbal et de ses formes poétiques, la littérature n'ayant rien à envier sur ce terrain à la musique. Pour Dante, la poésie était une forgerie façonnée autant par la musique que par la rhétorique. Pour d'autres, le langage poétique n'a même rien à attendre de sa mise en musique, et ils récusent par avance leur association : "... j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment ; les beaux vers portent en eux leur mélodie", écrit Lamartine, dans l'Entretien XXX de son *Cours familier de littérature*. Gautier croit que poésie et musique sont plus "antipathiques" qu'on ne pense communément »¹³⁶².

Cette charge musicale propre à la langue explique les tentatives de suicide exercées par le mot :

« Déjà, certains jeux avec le langage exacerbent sa potentialité musicale au point que sa fonction référentielle peut en être oblitérée. Il arrive à la langue de se vouloir pure inanité sonore, kyrielle syllabique, métalalie. Cette priorité donnée à l'aspect sonore du texte confère alors à la langue le même fonctionnement symbolique [...] que la musique : son sens, informulable, *est* sa forme. Présent et absent, il est désormais irréductible à la signification linguistique ou comptable. »¹³⁶³

La poésie est donc un matériau musical organisé, structuré, et en ce sens les poètes sont bien des compositeurs. Comme la poésie lyrique est la seule à se réclamer de la lyre¹³⁶⁴, instrument de musique, il y a fort à parier que le travail musical soit encore plus avéré. Qu'en est-il du lyrisme chez les poètes de notre corpus ?

B. La composition par le chant lyrique

Placé sous l'égide de la lyre et d'Orphée, poète musicien, le lyrisme noue étroitement poésie et musique. D'ailleurs Jean-Michel Maulpoix affirme que « le lyrisme est musical par

¹³⁶⁰ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, édition intégrale et notes établies par Renaud Machart, Paris, Cicero éditeurs, 1993, p. 60.

¹³⁶¹ Françoise Escal, *Contrepoints Musique et littérature*, op. cit., p. 111-112.

¹³⁶² *Ibid.*

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 338-339.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 119 : « Le lyrisme est la seule notion littéraire qui se réclame expressément, par son étymologie, de la lyre, emblème des pouvoirs du poète. »

essence »¹³⁶⁵, ce qui fait inévitablement du poète un musicien. Mais cette notion portée à son apogée par les auteurs romantiques est violemment attaquée par leurs successeurs qui s'insurgent contre l'épanchement excessif d'une subjectivité qu'ils jugent impudique. Redéfinir le lyrisme s'impose pour lui permettre de perdurer et de conserver le lien privilégié de la poésie avec la musique.

1. Le chant mélodieux d'Orphée

Originellement, Orphée est le chanteur par excellence, charmant tout ce qui l'entoure en s'accompagnant de sa lyre à sept cordes. Eva Kushner explique qu'« il en est venu à représenter les dons les plus caractéristiques de l'esprit grec : la musique qui apaise et qui transforme, la parole qui persuade, la poésie si indissolublement liée à la musique »¹³⁶⁶. En effet, elle rappelle que « [l]e mythe d'Orphée représente précisément l'expression symbolique par excellence de la fusion du rêve apollinien et de l'ivresse dionysiaque, à la fois dans la musique et dans la poésie, qui, ne l'oublions pas, ne se distingue que progressivement de la musique »¹³⁶⁷. Le lyrisme, directement issu du chant d'Orphée, concrétise l'alliance entre musique et poésie. Voilà la définition qu'en donne Jean-Michel Maulpoix :

« La poésie lyrique est souvent définie comme le genre littéraire qui accueille **l'expression personnelle des sentiments du poète**. L'auteur lyrique parle en effet en son nom propre ; il dit "je". Cette définition, toutefois, est insuffisante, en ce qu'elle néglige deux autres composantes essentielles du lyrisme qui sont la recherche de la **musicalité** et la visée de **l'idéal**. Il convient donc plutôt de percevoir celui-ci comme l'expression d'un sujet singulier qui tend à métamorphoser, voire à sublimer le contenu de son expérience et de sa vie affective, dans une parole mélodieuse et rythmée ayant la musique pour modèle. »¹³⁶⁸

La musique est inhérente au lyrisme, puisqu'elle est nécessaire à sa définition. Et il s'agit d'une musique héritée d'Orphée, dont la mélodie est si envoûtante qu'elle est capable de charmer tout ce qui vit. Mais il ne reste pas grand chose du mythe, brisé par le temps comme les cordes de la lyre. Orphée disparaît, et son absence est criante dans les œuvres de notre corpus. Alors même qu'il est l'image parfaite de la fusion entre les deux arts, et qu'il incarne au plus haut point le rêve de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix, sa place est vacante. Il subsiste uniquement chez Jean-Michel Maulpoix, où il s'é gare : « Imaginer

¹³⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématiques... », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>

¹³⁶⁶ Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 53.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématiques... », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm> C'est l'auteur qui souligne.

Orphée, loin des montagnes thraces, se perdant dans la neige, suivi d'un long cortège de bêtes et d'arbres glacés »¹³⁶⁹. Il y a fort à parier que sa voix pâtisse de cette errance dans le froid, et de fait, l'harmonie caractéristique du lyrisme qui atteint son apogée avec le romantisme, lorsqu'il déborde les cloisons des genres littéraires et envahit la littérature toute entière¹³⁷⁰, est violemment battue en brèche. L'essai consacré à *La Voix d'Orphée* tente de saisir en quoi consiste le lyrisme, et donne une assise historique à l'évolution de cette notion controversée, tant rejetée et dévoyée qu'utile et régénérée.

2. Mise à distance du lyrisme

La pierre d'achoppement est la place prépondérante accordée à la subjectivité. Un rapide détour du côté des dictionnaires en dit long. Le mot même de « lyrisme » est relativement récent. Jean-Claude Pinson précise que « dans son dictionnaire de 1866, Littré le donne comme un néologisme. S'il le définit d'abord à travers les idées de "style élevé" et de "langage inspiré", il ajoute aussitôt : "En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique" »¹³⁷¹. C'est bien ce style marqué par une exagération des sentiments personnels et par une grandiloquence de l'expression qui pose problème. Jacques Réda prend ses distances avec « la honteuse émotion lyrique »¹³⁷², Guy Goffette s'insurge contre « l'azur qui met / toujours trop de miel sur la queue des vers »¹³⁷³, et contre la « voix de sucre candi » qui lui « arrache la gorge »¹³⁷⁴, autant d'images qui rejettent une mièvrerie qui va jusqu'à provoquer l'écœurement. Jean-Michel Maulpoix pour sa part semble regretter le lyrisme d'autrefois et rêve d'un texte à réciter

« comme un poème du père Hugo ou de Ronsard, cueillant des roses dans son jardin, à l'heure où la campagne blanchit.

Après tout, c'était pas si mal, ce bruit d'horloge ou de violoncelle du cœur bien accordé.

Dans une poitrine heureuse, la parole naguère rendait de beaux sons »¹³⁷⁵.

¹³⁶⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 15-16.

¹³⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématiques... », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm> « Le critique Brunetière résume ce triomphe d'une formule, en écrivant: "avec le romantisme, c'est le lyrisme qui pénètre la littérature entière" ».

¹³⁷¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 209-210.

¹³⁷² Jacques Réda, « D'un pont à l'autre », *La course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 121.

¹³⁷³ Guy Goffette, « Adieu châteaux », *Un manteau de fortune*, op. cit., p. 28.

¹³⁷⁴ Guy Goffette « Cuisine côté cour côté cœur », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La vie promise*, op. cit., p. 105.

¹³⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La tête de Paul Verlaine », *Domaine public*, op. cit., p. 15.

Mais ces images d'harmonie ne sont plus conformes à la situation de l'écrivain actuel, et la désignation familière du « père Hugo » déstabilise le représentant par excellence du lyrisme. En effet, Jean-Michel Maulpoix donne dans ses réflexions critiques l'exemple des *Voix intérieures* de Hugo comme faisant partie des « fleurons » du lyrisme, et il écrit qu'« aux alentours de 1830, Victor Hugo incarne plus que tout autre les trois domaines du lyrisme nouveau : dramatique dans *Hernani*, intime dans *Les Feuilles d'automne*, épique dans *Notre-Dame de Paris* »¹³⁷⁶. On voit nettement la prise de distance se dessiner entre un lyrisme à son apogée et un refus très marqué de la part des poètes contemporains, qui s'engouffrent dans la brèche ouverte par les quatre *phares* que nous avons évoqués en préambule. Mis à l'écart par Baudelaire qui préfère les ressources de l'imagination à celles de la sensibilité et avec lequel commence la dépersonnalisation de la poésie moderne¹³⁷⁷, fustigé par Rimbaud qui juge la poésie subjective « horriblement fadasse » et qui condamne un « Musset [...] quatorze fois exécration »¹³⁷⁸, le lyrisme est dépassé par Verlaine et par l'imprécision d'un sujet fondu dans le paysage et pour ainsi dire effacé. Il n'y a plus chez lui « l'effusion d'une intériorité subjective, mais la modulation d'une ambiance où l'individualité du poète se trouve dissoute jusqu'à la perte du sentiment de soi »¹³⁷⁹. Jean-Pierre Richard en vient à formuler l'idée « d'un lyrisme impersonnel »¹³⁸⁰ dans lequel « intériorité et extériorité se mêlent »¹³⁸¹. Quant à Mallarmé, il bannit définitivement le style lyrique aux aveux trop personnels et impudiques du romantisme et prône la « disparition élocutoire du poète », poussant ainsi la crise à son paroxysme¹³⁸². L'épanchement est mis au ban de sa poésie, et la remise en cause du lyrisme est totale. Les *couacs* et les grincements, le silence et les dissonances sont désormais les

¹³⁷⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématiques... », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>

¹³⁷⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine* p. 223 : « Avec Baudelaire, écrit Hugo Friedrich, commence la dépersonnalisation de la poésie moderne ».

¹³⁷⁸ Arthur Rimbaud, lettre à Izambard du 13 mai 1871, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 248.

¹³⁷⁹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine, op. cit.*, p. 214.

¹³⁸⁰ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur, op. cit.*, p. 175-176.

¹³⁸¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine, op. cit.*, p. 214.

¹³⁸² Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématiques... », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>

À l'inspiration et à l'enthousiasme, Mallarmé préfère le travail lucide et conscient. Il refuse de se laisser envahir par un souffle qui n'est pas le sien et par des mots qu'il n'a pas choisis, optant pour un travail éminemment conscient, en témoigne cet extrait de sa correspondance avec Henri Cazalis : « Je t'envoie ce poème de *l'Azur* que tu sembles si désireux de posséder. Je l'ai travaillé, ces derniers jours, et je ne te cacherai pas qu'il m'a donné infiniment de mal, – outre qu'avant de prendre sa plume il fallait, pour conquérir un moment de *lucidité* complète, terrasser ma navrante Impuissance. Il m'a donné beaucoup de mal, parce que bannissant *mille gracieusetés lyriques et beaux vers* qui hantaient incessamment ma cervelle, j'ai voulu rester *implacablement* dans mon sujet. Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de *recherche* [...] »¹³⁸². Mallarmé prend très nettement ses distances avec le lyrisme et les théories de l'inspiration, leur opposant un travail visant à produire un effet soigneusement concerté. Stéphane Mallarmé, Lettre du 7 janvier 1864, in *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Folio, 1995, p. 161.

ingrédients des poètes qui composent toujours, mais différemment. C'est en empruntant à la musique « une mélancolique gamme d'adieux » que la poésie « fait ses adieux au lyrisme »¹³⁸³. Mais ces adieux ne sont pas le signe de la disparition inéluctable et définitive du lyrisme. Au contraire, ils sont le moyen de venir à bout d'une notion dépassée et de la régénérer, de creuser les « stigmates » du lyrisme. « Ainsi lui marque-t-elle sa fidélité, exprimée dans l'angle de la finitude et de la perte. Comme si le lyrisme d'alors se révélait plus pur d'être presque perdu, moins bavard, chargé de moins de pathos et de plus de musique »¹³⁸⁴. Cela entraîne nécessairement une modification profonde du chant, et donc une redéfinition du lyrisme.

C. Composer avec...

1. Composer avec le lyrisme critique

1.1. Nécessité d'une redéfinition

Deux difficultés majeures se posent lorsqu'on aborde la définition du lyrisme : la notion d'élévation et la notion de subjectivité. Toutes deux doivent être revues pour permettre au lyrisme de subsister.

« Il n'est rien de plus essentiel à la définition du lyrisme que l'idée d'élévation »¹³⁸⁵ écrit Jean-Michel Maulpoix dans *La Voix d'Orphée*. Mais comment

« le "style élevé" pourrait-il ne pas faire problème lorsque se sont évanouies les hauteurs que voudrait invoquer le poème ? Si Dieu est mort, si l'Absolu est à jamais perdu, un tel style, en l'absence d'un répondant sublime, risque bien en effet de n'être plus que le masque mensonger du vide du ciel poétique. Dès lors qu'il a pris conscience que le Néant est au fondement de sa condition, le poète moderne, tel Mallarmé, ne pourrait alors que renoncer à l'illusion lyrique et à l'emphase rhétorique qui l'accompagne : il ne lui resterait plus qu'à "creuser le vers", qu'à tirer parti des ressources de la lettre. »¹³⁸⁶

¹³⁸³ Jean-Michel Maulpoix, *La Musique inconnue*, op. cit., p. 27.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 27-28 pour cette citation et la précédente.

¹³⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989, p. 15.

¹³⁸⁶ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 210.

Le sous-bassement métaphysique du lyrisme est ébranlé et justifie les remises en cause qui ont eu lieu. Bien sûr, on ne peut plus croire comme avant à l'enthousiasme et à l'inspiration divine, pas plus qu'au poète *vates*, porte-parole d'un dieu dont il est l'intermédiaire¹³⁸⁷. Il est à ce titre intéressant d'observer que les dieux chez Jacques Réda sont déçus :

« Mais les dieux où sont-ils, les pauvres ? – À la cave ;
Et n'en remontent que la nuit, chercher dans la poubelle
De quoi manger un peu. Les dieux
Ont tourné au coin de la rue. Les dieux
Commandent humblement un grog à la buvette de la gare
Et vomissent au petit jour contre un arbre. Les dieux
Voudraient mourir. »¹³⁸⁸

Le groupe nominal « les dieux », presque systématiquement placé en fin de vers, les montre au bord du vide et de l'oubli, à la marge. Ils sont effectivement présentés comme des marginaux, clochards ivres et désespérés. Dans ces conditions, il est impossible pour le poète de se dire prophète, au sens étymologique du terme. Le poète ne porte plus la parole divine, ne sait rien de plus que les autres hommes : « Quel poète oserait encore revendiquer, à l'instar d'Arthur Rimbaud, le titre de "suprême savant" ? »¹³⁸⁹. Un décalage se fait jour entre une période où la foi en la présence divine autorisait une conception positive de l'idéal, accessible au terme d'un effort d'élévation, et un temps où la mort de Dieu plonge les poètes dans l'ignorance¹³⁹⁰ et rend vaine l'idée d'idéal. Mais cela ne signifie pas que la célébration disparaisse. Elle est certes moins tournée vers le haut, mais l'humilité dans laquelle elle se déploie permet tout de même à la célébration de garder toute sa valeur et sa beauté. Un nouveau mode d'élévation est donc à l'œuvre et s'attache à sortir de l'ombre et de la banalité des choses et des êtres apparemment sans grande importance. Le nouveau lyrisme, lyrisme critique ou néo-lyrisme conserve un rapport à l'élévation mais ne l'applique pas aux mêmes objets que le lyrisme romantique :

« le lyrisme sort les choses de leur insignifiance pour les investir d'une qualité ou d'une puissance qui les rend, au sens propre, extraordinaires : ainsi le prosaïque et le banal deviennent-ils magiques. La poésie brouille les frontières entre le réel et le merveilleux : elle témoigne de l'irrationnel, force un passage vers l'au-delà, rapatrie de l'invisible dans le visible, et découvre dans le quotidien familier de quoi s'aventurer dans l'impénétrable »¹³⁹¹.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 88 : « La notion d'enthousiasme [...] n'est plus qu'une métaphore, et le poète moderne ne peut plus se représenter [...] comme l' élu des dieux [...] il n'y a plus de souffle divin, de parole originaire et sacrée. »

¹³⁸⁸ Jacques Réda, « Situation de l'âme », *Récitatif in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 86.

¹³⁸⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*, p. 12.

¹³⁹⁰ *Ibid.* : « Le lyrisme critique donne plutôt à entendre la voix d'un *ignorant*, au sens où Jaccottet emploie ce mot, c'est-à-dire d'un être sans aura ni puissance, conscient de ne pouvoir percer ni le grand secret du monde ni les raisons d'être de sa propre existence. »

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

En distinguant des objets qu'elle met en valeur et qu'elle loue, la poésie lyrique reste dans l'élévation, même si, comme le remarque Jean-Michel Maulpoix, « [c]e sont, pour l'essentiel, des éloges inattendus ou à contre-pied. [...] Soit l'éloge est parodique, mordu par le sarcasme, soit il choisit pour objet ce dont la poésie ne parle pas ou se détourne »¹³⁹². Ainsi, Guy Goffette propose un *Éloge pour une cuisine de province*, louant tant la pièce maîtresse de son enfance que « les figures de poètes chers qui furent ses grandes admirations »¹³⁹³. Jacques Réda fait des lises de courses, manifestant « un lyrisme appauvri [qui] parle bas et s'attache aux objets les plus humbles de l'existence quotidienne »¹³⁹⁴. Par le simple fait de choisir, de distinguer un élément dans la masse de la réalité, la poésie fait un éloge. Jean-Michel Maulpoix reprend l'expression de Jean-Luc Nancy affirmant que la poésie « fait le difficile ». Selon lui c'est précisément cela qui garantit la valeur de l'éloge. « La poésie n'a pas besoin de se répandre en compliments pour se montrer élogieuse. En faisant la difficile, elle distingue et valorise »¹³⁹⁵. Le critère de l'élévation et de la célébration demeure donc, mais au lieu d'être tourné vers le ciel de l'idéal, il est ramené vers la terre et se déploie en toute humilité.

En ce qui concerne la définition du lyrisme comme expression grandiloquente et impudique de la subjectivité, plusieurs remarques doivent être apportées. Dès les premières lignes de *L'Amour du nom*, Martine Broda s'attaque à une idée fautive : « non, le lyrisme, sauf dans quelques très mauvais cas, ce n'est pas la niaiserie, la mièvrerie, l'enflure du moi »¹³⁹⁶. De fait, penser que le moi est sur le devant de la scène dans la poésie lyrique pose problème dans la mesure où dès l'Antiquité, le poète lyrique est dépossédé de lui-même, dessaisi de sa propre personnalité. Martine Broda rappelle en se référant à *La Naissance de la tragédie* que si le poète parle, « c'est comme sujet abstrait, sans rapport avec l'homme empirique-réel, car il s'est démis de sa subjectivité dans le processus dionysiaque, "ivresse et dessaisissement de soi" »¹³⁹⁷. Jean-Claude Pinson va dans le même sens lorsqu'il invoque le lyrisme dionysiaque, fondé non sur le sujet mais sur sa mise hors circuit dans le phénomène de transe¹³⁹⁸. On en

¹³⁹² *Ibid.*, p. 50.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 56-57 : « Comme Jean-Luc Nancy le rappelle opportunément dans un ouvrage intitulé *Résistance de la poésie*, la poésie "fait le difficile" : elle est cette parole élective qui choisit ses objets avec un soin jaloux, et elle souligne ce qui est difficile, à dire, à faire... C'est dans cette difficulté que réside à mes yeux le principe du *juste éloge* ».

¹³⁹⁶ Martine Broda, *L'amour du nom*, Paris, Corti, 1997, p. 9.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁹⁸ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine, op. cit.*, p. 214 : « le lyrisme ne se réduit pas au lyrisme subjectif. On pourrait d'abord invoquer [...] le grand lyrisme dionysiaque, dont on sait qu'il se fonde non sur le sujet, mais au contraire sur sa dépossession, sa mise hors circuit à la faveur d'un "état poétique" qui s'apparente à la transe mystique. »

trouve de très beaux exemples dans les moments de dépossession évoqués par Jacques Réda¹³⁹⁹.

Autre élément qui défend le lyrisme contre la critique de l'épanchement incontrôlé : le souci de la justesse de la voix. Comme le souligne Jean-Claude Pinson, la confession « est toujours menacée d'un renversement, dialectique qui voit la sincérité devenir *pose* de la sincérité, insincérité d'un langage ampoulé, encombré de pathos »¹⁴⁰⁰. Le poète lyrique post-romantique prend ses précautions. Il est conscient que l'identité est multiple et que le moi est diffracté. L'altérité étant inhérente au sujet, « [i]l sait ce que peut avoir de naïf l'idée d'un épanchement sincère du cœur »¹⁴⁰¹ et recourt volontiers à l'humour et à l'autodérision pour instaurer une distance et ne jamais tomber dans la pose reprochée au lyrisme.

Chez Guy Goffette, l'exaltation lyrique est dévoyée, comme le reconnaît Yves Leclair dans l'analyse qu'il propose du « Blues du mur roumain »¹⁴⁰². Il remarque que les délicates assonances qui terminent ordinairement les vers de Guy Goffette sont ici remplacées par des rimes saugrenues « dont l'écholalie crée un décalage amusant avec l'épopée ratée de ce retour au bercail »¹⁴⁰³. Le dernier poème de la section présente le poète qui arrive chez lui après un voyage en Roumanie. Il retrouve son « nid » et ses « œufs rangés », projets de poèmes. Le poète est donc présenté comme une poule pondeuse et son travail est tourné en dérision. De même, il démystifie l'Odyssée en reprenant à son compte le cliché du retour d'Ulysse au pays natal :

« Voyager disait l'autre rajeunit
En quittant Bucarest j'ai retrouvé mon nid

tout neuf mes œufs rangés – poèmes en plan menus
projets – et Pénélope avec un homme nu

que je pris pour Ulysse et qui n'était ô mère
que moi sale et barbu comme on revient de mer

bredouille ayant mangé sa faim d'îles d'eau
et juré ses grands dieux de vivre sur le dos

les yeux rivés au ciel à brouter les nuages
qui vous allègent seuls et de l'âtre et de l'âge. »¹⁴⁰⁴

¹³⁹⁹ Consulter à ce propos l'ouvrage de Marie Joqueviel Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, op. cit.

¹⁴⁰⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 217.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*

¹⁴⁰² Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 120.

¹⁴⁰³ *Ibid.*

¹⁴⁰⁴ Guy Goffette, « Blues du mur roumain, VII », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 107.

Yves Leclair note l'homophonie entre « ô mère » et Homère, soulignant l'ironie d'un tel appel. « Et, comble de misère, le voyageur éconduit retrouve sa "*Pénélope*" non pas à l'attendre en tissant fidèlement sa belle toile, mais – n'était l'enjambement soudain (si j'ose dire) – "*avec un homme nu*" ! – qui n'est en réalité que le poète lui-même, "sale et barbu". Le noble héros d'Homère est transformé en "*ignoble antihéros*" postmoderne » qui termine animalisé, en train de « brouter »¹⁴⁰⁵. L'ironie permet de dégonfler la posture du sujet tenté de s'épancher.

Il en va de même chez Jacques Réda qui s'attaque plus systématiquement à « la honteuse émotion lyrique »¹⁴⁰⁶ en mettant en œuvre une stratégie développée sur plusieurs fronts et mise au jour par Marie-Joqueviel Bourjea¹⁴⁰⁷. Tout d'abord, il dénigre la figure même du poète, l'empêchant de verser dans le sentimentalisme. L'ironie est dirigée contre le poète lui-même, « grand maboul » qui se figure volontiers avec humour et autodérision en usant d'expressions inattendues. Le sujet lyrique est quelqu'un d'« un peu timbré, trop sensible », a les traits d'un « ange un peu mité », et est affublé d'une « tête de patate »¹⁴⁰⁸. La posture de Victor Hugo incarnant le vers en personne est bien loin. D'autant plus que le poète n'hésite pas à se désigner sous un vocable animal. Le voilà « vrai cochon des bois », « mouton pris de tournis », « vieux canard fataliste » ou « matou circonspect »¹⁴⁰⁹, quand il n'endosse pas le plumage du « pigeon commun de nos villes » :

« Cette volaille, que l'on voit trotter et picorer obstinément n'importe quelles saletés sur le bitume, n'a que peu de rapports avec l'oiseau qui s'enlève d'un puissant claquement d'ailes pour évoluer autour des monuments.

[...]

Dans une alternance aussi nette du terre-à-terre et de la grâce, comment ne pas discerner une allégorie du poète, personnage souvent ordinaire dans ses habitudes et mesquin dans ses réactions, mais dont les sentiments de temps à autre s'élèvent sur le battement du

¹⁴⁰⁵ Quelque chose de similaire se trouve chez Jacques Réda dans *Les Ruines de Paris*, *op. cit.* p. 48-49 dans un texte plein d'ironie : « Et de nouveau ces provocations hurlées comme dans *L'Illiade* : je saisis le mot *brocanteur*. Ainsi peut-être Hector a-t-il humilié Achille, avant que l'autre en effet n'accroche ses armes comme à Biron. Retombant des hauteurs de l'épopée, je songe que le brocanteur qui vient parfois vers dix heures du matin a fait provisoirement fortune : alors il s'est offert comme tout le monde un tourisme à Bangkok, et le décalage horaire l'a mis sens dessus dessous. Mais il ne s'agit pas de brocante ni de bagarre d'ivrognes ou de héros. J'ouvre, je me penche et, en bas sur la place, je vois ces deux types qui se démènent et je comprends enfin *pommes de terre*. »

¹⁴⁰⁶ Jacques Réda, « D'un pont à l'autre », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴⁰⁷ Marie Joqueviel-Bourjea, « "Salut, talus, Thébaïde pour une urbaine / Extase" Jacques Réda : un lyrisme ironique ? », voir le site suivant (consulté le 17/10/2015) : <http://www.fabula.org/colloques/document1012.php>

¹⁴⁰⁸ Pour cette citation et les précédentes voir Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 92, « Le lait de l'aube », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, *op. cit.*, p. 84, *L'Herbe des talus*, *op. cit.*, p. 78 et *Accidents de la circulation*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁰⁹ Pour cette citation et les précédentes, voir Jacques Réda, *Le Sens de la marche*, *op. cit.*, p. 112, « À la montagne », *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit.*, p. 180, « L'activité du soir », *La Liberté des rues*, Gallimard, 1997, p. 31 et « Deuxième élégie du voyage », *L'Adoption du système métrique*, Gallimard, 2004, p. 33.

mètre ? Baudelaire en a fixé le modèle avec son albatros. On ne saurait tirer du pigeon une image aussi grandiose et frappante, sinon un petit nombre de détails plus ou moins instructifs. Ils proviennent de mon expérience – en tant que pigeon.

[...]

L'ivresse de mon essor me ressaisit quelquefois par bouffées, tandis que je malmène une ordure dans le caniveau, ou harcèle stupidement une pigeonne encore plus stupide. »

L'ironie est ici mordante : le poète est avili en pigeon affairé à triturer des ordures ou à faire la cour, engagé dans une parade nuptiale ridiculisée. Maladroit, balourd et peureux, il fait basculer le vol admirable de l'albatros dans la trivialité du plus négligeable des oiseaux. Rien de noble ne subsiste et le sujet lyrique est complètement malmené.

Sa quête subit la même attaque : on passe d'un « sublime d'ordre "romantique" » à « un sublime "moderne", sans emphase, quoique extatique toujours »¹⁴¹⁰. Le poète s'emploie à découvrir du sacré dans les lieux dont tout le monde se détourne, en particulier les terrains vagues qui accueillent les restes d'une présence divine. D'où le manifeste rédigé par le poète qui se propose de « créer l'Union pour la Préservation des Terrains Vagues » :

« Une moitié au moins de ces espaces devrait être laissée à l'abandon. Avec le danger que représentent ces tas de planches et de plâtre, parfaitement, et l'insalubrité de ces épandages d'immondices et d'eaux sales. Faites à tout hasard piquer vos enfants contre le tétanos, la typhoïde, ils ne s'enhardiront jamais trop. D'ailleurs on aura soin de ne pas abattre les palissades, en tôles et madriers capables de résister cent ans. Car quelque agrément qu'on éprouve quand on y rôde, le terrain vague se déploie d'abord, entre ces interstices, comme un plan de méditation. La leçon tient dans sa seule présence de sauvagerie maussade, et mieux vaut s'abstenir d'en tirer une doctrine ou de l'art [...]. Terrain vague de l'âme et Dieu sait ce qui peut s'y produire, s'y glisser en fait d'ingénus poètes et de criminels. Ainsi travestir le terrain vague en cour de pouponnière, c'est risquer d'offusquer dans l'être la liberté du dieu, négligeant qu'il enseigne, autant qu'une obscure espérance, la solitude et l'effroi de la mort. Point. »

On peut observer que ce texte traduit une quête existentielle. La « leçon » et la « méditation » font partie d'une quête du sacré qui ne se départit pas d'ironie. Nous en voulons pour preuve le seul adjectif « parfaitement » chargé de toute l'ironie de l'auteur qui feint

« d'adhérer à un discours catastrophiste auquel, bien évidemment, il ne souscrit pas. Ce manifeste – qui n'en est pas un – aura surtout servi à manifester l'absolue nécessité d'accueillir, pour le poète contemporain, le paradoxe : les formules oxymoriques que sont "obscur espoir" et "sauvagerie maussade" définissent à l'évidence un lyrisme "en mode mineur" qui, refusant d'abandonner la partie, se voit contraint de la jouer ailleurs – autrement. Par exemple en faisant des terrains vagues de modernes églises. »¹⁴¹¹

La quête elle-même du poète est rabaissée par l'ironie.

¹⁴¹⁰ Il suffit de voir cette expression pour s'en convaincre : « Salut, talus, Thébaïde pour une urbaine / Extase », Jacques Réda, *Hors les murs*, op. cit., p. 72. C'est d'ailleurs cette expression que Marie Joqueviel-Bourjea choisit pour titre de son article : « "Salut, talus, Thébaïde pour une urbaine / Extase" Jacques Réda : un lyrisme ironique ? », voir le site suivant (consulté le 17/10/2015) : <http://www.fabula.org/colloques/document1012.php>

¹⁴¹¹ *Ibid.*

Enfin, le dernier point qui marque une distance ironique avec le lyrisme est la forme même. On peut remarquer que Jacques Réda se plaît à utiliser les formes versifiées traditionnelles, comme c'est le cas dans *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*¹⁴¹². Ce recueil se place dans la lignée des siècles précédents en revendiquant la forme classique du « Discours ». Mais ce respect d'un moule éprouvé ne saurait masquer une dimension parodique qui affleure dans le choix surprenant des thèmes des poèmes : « Sur les supermarchés », « Aux robots ». Le poète reprend des formes traditionnelles et en même temps les défait par l'ironie. Il en va de même dans les « petites élégies nasales »¹⁴¹³ dont le titre souligne la double dimension ironique et de déploration. Le sujet déplore sincèrement le temps qui passe, mais l'intitulé invite le lecteur à ne peut-être pas le prendre au sérieux¹⁴¹⁴. Jacques Réda multiplie donc les stratégies de mise à distance du lyrisme traditionnel, mettant en place un lyrisme ironique et rejoignant ainsi la définition du lyrisme critique dont l'ironie est un ingrédient.

Quant à Jean-Michel Maulpoix, s'il use aussi d'ironie et de dérision, c'est pour accabler une poésie qui ne correspond plus à la situation du poète. On n'est plus du côté de l'humour comme chez les deux autres poètes du corpus, mais du côté d'un violent rejet. La poésie est dénigrée, moquée, ridiculisée et tout bonnement enterrée. La poésie, ou plus exactement une forme de poésie qui n'est plus conciliable avec l'époque contemporaine. Remarquant qu'un des essais de Jean-Michel Maulpoix s'intitule *Adieux au poème*, Laurence Liban demande au poète si la poésie est morte. Voilà la réponse qui lui est apportée : « J'ai voulu dire adieu à une certaine idée du poème tel que nous l'avons aimé »¹⁴¹⁵. C'est bien à un type de poésie que s'en prennent les poètes. Dans *Domaine public*, plusieurs phrases traduisent le rejet du lyrisme romantique : « Les vieux rouages lyriques de l'âme, rouillés de sel, à jamais grippés. [...] L'ancienne lyre a brisé ses doigts. Elle pend détendue à un clou, ainsi que le ciel à la cheminée / Vieux trophée de chasseur d'azur, mordu à mort par la chimère »¹⁴¹⁶. Le lyrisme tel qu'il a existé n'est plus possible, en témoignent les images de vétusté renforcées par la répétition de l'adjectif « vieux ». D'ailleurs « la poésie fait ses adieux »¹⁴¹⁷, et le poète rêve de l'enterrer comme cela apparaît dans *Émondés* à travers le titre

¹⁴¹² Jacques Réda, *Lettre sur l'univers : et autres discours en vers français*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁴¹³ Jacques Réda, « Trois petites élégies nasales », *L'Adoption du système métrique : poèmes 1999-2003*, op. cit., p. 111-114.

¹⁴¹⁴ A propos de la prise de distance avec l'élégie, voir l'« Élégie blanche » de Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, op. cit., p. 26-29 et le « Chantier de l'élégie » chez Guy Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 25-36.

¹⁴¹⁵ Entretien de Laurence Liban avec Jean-Michel Maulpoix, voir le site suivant (consulté le 22/10/2015) : http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-jean-michel-maulpoix_821246.html

¹⁴¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Élégie blanche », *Domaine public*, op. cit., p. 28.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, « La fin du siècle », p. 31.

« Mise en bière du poème »¹⁴¹⁸, et dans *Domaine public* : « La poésie, ah si je pouvais, quelles obsèques je lui ferais, avec calèche rouge et chevaux à pompons »¹⁴¹⁹. Elle est dénigrée, comme le montrent les attaques qu'elle subit : « Le poème ? Une vaisselle brisée [...] La poésie est une vieille chienne qui aboie contre les enfants des autres. Elle ne mord plus ». Ou encore : « La poésie, ça la fait rire, ces os dans les poubelles et ces puces qui la grattent ». « La poésie, je le répète, est une vieille femme qui soulève le rideau et qui observe les passants par la fenêtre. / Clouée dans son fauteuil par son arthrose et ses varices, elle regarde les jolies filles à la télévision. [...] Ils abusent cette infirme, rivée à sa chaise de misère »¹⁴²⁰. La poésie est présentée comme une vieille femme sourde et impotente, inoffensive et gâteuse. Elle ne sert plus à rien. Une nouvelle forme de lyrisme se déploie alors : le poète n'a pas abandonné tout espoir. Voilà comment il le décrit :

« Nous reprendrons goût au lyrisme, je vous le certifie. L'enthousiasme nous reviendra. Avec des cris intempestifs.
Pas celui des ânes qui vont brouter derrière l'église et qui écoutent dévotement sonner les cloches.
Celui plutôt de la mitraille et de l'explosif »¹⁴²¹.

La promesse d'un nouveau lyrisme est faite, plein d'ironie et de distance, marqué par le cri et par la violence. Mais pour lui faire voir le jour, il faut se défaire de l'ancien.

1.2. Lyrisme critique

Ce retour que le poète fait sur son écriture, cette manière qu'il a de se surveiller et de se voir écrire amène Jean-Michel Maulpoix à parler de lyrisme critique¹⁴²². En effet, conscient du déclin du lyrisme romantique et du rejet violent dont il fait l'objet, le poète se rend compte qu'il faut renouveler cette notion afin de la faire perdurer. « La notion de "lyrisme critique" s'oppose à l'affirmation selon laquelle la poésie appartiendrait au passé, laissant place à la *post-poésie*. Elle suppose la persistance, voire la reviviscence du chant, ne fût-il plus que *Chant d'en bas* »¹⁴²³. Le lyrisme doit être remis en question et appréhendé différemment pour subsister :

¹⁴¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Émondes*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴¹⁹ Jean-Michel Maulpoix, « La fin du siècle », *Domaine public*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, « La tête de Paul Verlaine », p. 12, 13, et 14.

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴²² Jean-Michel Maulpoix, « Pour un lyrisme critique... », voir le site suivant (consulté le 22/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html> : « le lyrisme d'aujourd'hui est critique ».

¹⁴²³ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 11-12.

« je réaffirme la nécessité du *lyrisme critique*, c'est-à-dire du geste réflexif inhérent à l'écriture même, telle qu'elle invente, analyse et réfracte. [...]

J'entends aussi bien par "lyrisme critique" l'état auquel la poésie parvient, quand elle a pris conscience que l'heure n'est plus à l'invention de nouvelles formes, mais refuse de céder à la tentation du bricolage postmoderne, pour se rendre suprêmement attentive aux éclats de sa voix et mesurer objectivement les forces qui la mobilisent ou l'étranglent »¹⁴²⁴.

Cette redéfinition s'impose dans un cadre de rejet de la poésie en général et du lyrisme en particulier. Le déclin du lyrisme romantique est entériné et conduit à sa mort. C'est bien l'idée de la disparition définitive d'une forme dépassée de poésie qui est enregistrée par les poètes qui font preuve de propos parfois surprenants lorsqu'ils mentionnent leur art. Le lyrisme n'est plus marqué du sceau de l'harmonie, le poète n'est plus en parfaite adéquation avec la poésie et le dieu qui l'inspire, pas plus qu'avec la Muse qu'il rejette et tient à distance. Cela modifie donc nécessairement le rapport qu'il a avec la musique. Le voilà obligé de composer avec peu.

2. Composer avec l'éloignement des Muses

« Composer avec » signifie faire des concessions, ne pas être trop exigeant, se résigner à faire avec, renoncer, s'adapter. Autant d'expressions verbales qui disent bien l'état actuel de la poésie qui fait avec son temps, qui s'accommode tant bien que mal d'une situation de « brouillage des signes »¹⁴²⁵ qui la rend peu lisible et ne lui facilite pas la tâche. La poésie doit se plier aux exigences de l'actuelle situation, elle doit se mettre à jour pour subsister et cela implique nécessairement la fin d'une poésie dépassée, incapable de coïncider pleinement avec les données contemporaines. « Libre aux *nouveaux* ! d'exécrer les ancêtres »¹⁴²⁶, clamait Rimbaud. Quelque chose d'analogue se lit chez Jean-Michel Maulpoix, Guy Goffette et Jacques Réda bien que dans une moindre mesure. Tous trois observent la nécessité d'un changement. Il se lit dans la désaffection des mythes rattachés à la poésie, et tout particulièrement dans celui de la Muse.

Mentionnée chez Verlaine dans « Le poète et la Muse »¹⁴²⁷ et rabaissée au rang d'absinthe (la « Muse verte »), chez Rimbaud (« J'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁴²⁵ Entretien de Laurence Liban avec Jean-Michel Maulpoix, voir le site suivant (consulté le 22/10/2015) : http://www.l'express.fr/culture/livre/entretien-avec-jean-michel-maulpoix_821246.html

¹⁴²⁶ Arthur Rimbaud, lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 343.

¹⁴²⁷ Paul Verlaine, « Le Poète et la Muse », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 374.

féal »¹⁴²⁸) et Mallarmé (« J'ai Muse, moi ton pitre, enjambé la fenêtre »)¹⁴²⁹, elle apparaît aussi chez Baudelaire, mais comme un être souffrant, par exemple dans « La Muse malade »¹⁴³⁰ :

« Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes »

ou encore dans « La Muse vénale »¹⁴³¹ :

« Ô muse de mon cœur, amante des palais,
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées,
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ? »

Une dégradation de la figure de la Muse apparaît et accompagne le changement de définition du lyrisme. Chez Jean-Michel Maulpoix, la Muse est objet de désir et de fascination et continue d'œuvrer, bien qu'à distance, comme on peut le voir dans *l'Adresse aux Muses* :

« Votre tâche, la première, fut d'éveiller cette âme qui dormait dans l'enfance. [...] Muse, c'est bien ainsi que je dois vous nommer puisqu'il ne me fut jamais vraiment donné de vous rejoindre. Vous êtes intervenues souvent, mais de loin, en dépit même de votre peau, et toujours trop brièvement, afin de me conduire ou me déplacer. Mais aucune des heures qu'ensemble nous avons vécues ne fut plus durable que sur le papier où en définitive elles avaient vocation de s'inscrire.
[...] Il m'importe que vous restiez étrange. Et que vous restiez, enfuies ou enfouies, les maîtresses de ce qui s'écrit.
Il vous appartient de veiller sur le matin du monde aussi bien que sur sa mémoire, puisqu'avec vous perdure quelque chose du commencement. »¹⁴³²

Dans ce texte un lien avec l'Antiquité est établi puisque les Muses sont plusieurs et conservent leur rôle d'inspiratrices, même si elles sont désormais lointaines et distantes. Sur son site internet, Jean-Michel Maulpoix invite à consulter un article de Yasmine Getz consacré à la Muse. Elle observe que la dégradation de la Muse accompagne celle de la figure du poète (il n'est plus *vates*) et l'explique tant par les conditions historiques que par « la dégradation de l'image féminine en général ». La Muse subit le même traitement que la femme qui devient soudain objet de méfiance, danger pour l'homme :

« Si vous cherchez la femme, ne cherchez donc plus la muse mais la "Circé tyrannique aux dangereux parfums", la sirène, la sphynge, le vampire soumis aux métamorphoses, la femme non "vase sacré" mais "outré aux flancs gluants, toute pleine de pus" [« Les Métamorphoses du vampire », Baudelaire], la goule, Messaline, Dalila, Hérodiade ou Salomé : la femme fatale, aux hommes. [...] La Muse, réduite à l'impuissance ou carrément "Muse de

¹⁴²⁸ Arthur Rimbaud, « Ma Bohème », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 106.

¹⁴²⁹ Stéphane Mallarmé, « Le Pitre châtié », *Poésies, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 8-9.

¹⁴³⁰ Charles Baudelaire, « La Muse malade », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 14.

¹⁴³¹ *Ibid.*, « La Muse vénale », p. 15.

¹⁴³² Jean-Michel Maulpoix, « La ronde des muses », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/muses.htm>

l'impuissance", n'a plus de *voix*, [...] Voici venu le temps des simulacres, des femmes peintes, des femmes sculptées, dures et froides comme le marbre, impénétrables, celles qui détruisent l'artiste »¹⁴³³.

Dans ces conditions, les poètes, à l'instar de Mallarmé, en viennent à placer à distance l'inspiration et la Muse, la dévisageant pour mieux la comprendre. Il s'agit désormais de composer avec « lucidité ». Yasmine Getz en vient finalement à penser que c'est la Muse qui est la langue, ce qu'elle explique de la manière suivante :

« Le poète *défait* : n'est-ce pas cela l'inspiration : n'est-ce pas cela la Muse? Quand par l'exercice de la langue, au travers de la langue, dans ce que le poète trame, dans les plis de ce qu'il tisse, au fil de son existence, il y a de *l'in-su*, de *l'in-espéré*, de *l'in-fini* : cet infini qu'il berce sur le fini de son poème. Quelque chose qui – à la fois avant lui et devant lui – le précède, et l'excède, quelque chose qu'il ignore, qui survient dans la langue, surgit avec la langue »¹⁴³⁴

Ainsi, si Jean-Michel Maulpoix est reconnaissant à la Muse, ce n'est pas tant à l'image traditionnelle qu'à ce nouveau visage, celui de la langue, qu'il rend hommage.

Chez Guy Goffette, la figure de la Muse est flottante et oscille entre celle d'une femme et celle d'un groupe de femmes. Dans *Le Pêcheur d'eau*, la Muse est clairement rabaissée au rang de mégère dans un texte où le poète tond l'herbe d'octobre, plein de désespoir :

« La machine crachote vaillamment
comme intoxiquée elle aussi

par cet afflux de sang bucolique
tandis que sur le seuil la muse en tablier,

pour couper court à de sombres soucis,
participe en criant : Attention

à ta chemise, l'herbe tache ! »¹⁴³⁵

Loin de soulever l'enthousiasme du poète, la muse renforce son désespoir (« Au fond, / désespoir n'est pas si mal »¹⁴³⁶) par son cri, et non par une douce mélodie. D'ailleurs il n'est nullement question d'une relation amoureuse comme la Muse a autrefois pu en susciter, en témoigne le « comprimé / du soir qui tombe sans un flocc // dans le philtre des vieux amants »¹⁴³⁷. La Muse est dégradée.

Le poème liminaire de « l'art poétique » de Guy Goffette interroge la source de la voix poétique.

¹⁴³³ Yasmine Getz, « La muse qui est la langue », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/MuseYasmine.html>

¹⁴³⁴ *Ibid.*

¹⁴³⁵ Guy Goffette, « Chantier de l'élégie, I », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁴³⁶ *Ibid.*

¹⁴³⁷ *Ibid.*

Muses

*Seins de glace ou d'enfer, orage
en plaine et la mer entre les collines
agenouillant sans mot dire celui
qui n'avait soif que de lui-même.*

*Le tant présent à ses mots, le voici
sans paroles jeté hors du poème,
chair à nouveau et feu et eau,
porte battue battant le cœur*

*comme une grange dans l'été paille et poutre
avec la mort petite mais sourde
qui s'impatiente, voudrait parler,*

*parle, de plus en plus haut,
jusqu'à ne plus entendre qu'elle,
dans leur bouche, qui muse.¹⁴³⁸*

L'inspiration est, comme le laisse entendre le titre, le fait des Muses. Ce thème conventionnel et très fréquent est traité ici avec beaucoup d'originalité. Guy Goffette laisse vite affleurer une différence fondamentale avec la tradition poétique. Rien chez lui ne subsiste de la figure habituelle de la Muse comme inspiratrice du poète. Le seul élément qui s'y rattache encore est la séduction féminine introduite par les premiers vers. Mais cette séduction est complexe. En effet, si à l'écrit le doute n'est pas permis, la lecture à voix haute permet de faire ressortir tout un jeu sur les homophonies. Les « seins de glace » deviennent « les saints de glace », et un paradoxe apparaît alors avec les saints « d'enfer », et « sans mot dire » se transforme en « sans maudire ». Le vocable religieux transparaît en filigrane (on note aussi le participe présent « agenouillant »), faisant de cette première strophe un subtil entrelacement d'éléments érotiques et religieux. C'est un habile moyen de faire ressortir différentes conceptions de l'inspiration poétique : soit sous forme de la Muse, maîtresse incontestée du poète, soit sous forme de l'enthousiasme divin, modernisé ici par le vocabulaire chrétien. La Muse est traditionnellement l'inspiratrice de la voix poétique et c'est bien la voix qui est l'objet de ce poème. Le champ lexical de la parole est omniprésent : « sans mot dire », « mots », « sans paroles », renforcé par le polyptote « parler », et l'on remarque que c'est surtout le silence de la Muse qui est mis en évidence. Aucune parole n'émane de cette figure féminine qui reste muette¹⁴³⁹, ce qui est contraire aux représentations habituelles. En revanche, la parole fait l'objet d'un déplacement notable et inattendu. C'est la voix de la mort qui se fait entendre à

¹⁴³⁸ Guy Goffette, « Muses », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 227.

¹⁴³⁹ On peut faire le lien avec l'article de Yasmine Getz, « La muse qui est la langue », voir le site suivant (consulté le 16/10/2015) : <http://www.maulpoix.net/MuseYasmine.html>

l'issue d'une longue gradation. Guy Goffette se démarque donc de la tradition en faisant taire la Muse. Les deux seuls vers de neuf syllabes qui pourraient matérialiser la présence des neuf Muses, sont ceux qui désignent nommément la mort comme source de la parole poétique. On imagine que les Muses, représentées par la synecdoque « seins », l'empêchent de prendre la parole, mais malgré sa « petitesse » – on a presque l'impression que la mort est une enfant qui s'impatiente et que ses grandes sœurs ne laissent pas parler – elle parvient à ses fins en parlant dans la bouche même des Muses, rappelées par l'adjectif possessif « leur ». La boucle est bouclée : du titre « Muses », substantif au pluriel, on est arrivé à la mort qui « muse ». Le terme est léger et convient à la petitesse de la mort, présentée comme une enfant qui joue. Mais c'est à cause de l'omniprésence de la mort que la voix poétique s'élève, pour sauver de l'oubli tout ce qui est et qui passera.

Chez Verlaine, on trouve un certain mépris pour l'inspiration et pour la Muse. Dans la troisième partie de l'« Épilogue » des *Poèmes saturniens*, l'ironie est rendue évidente par la profusion des substantifs à majuscule. La Muse est particulièrement tournée en ridicule :

« La Muse, dont la voix est puissante sans doute,
Puisqu'elle fait d'un coup dans les premiers cerveaux,
Comme ces pissenlits dont s'émaille la route,
Pousser tout un jardin de poèmes nouveaux¹⁴⁴⁰ ».

La Muse est décriée au profit du travail. On remarque la même dérision dans les « Vieux Coppées » :

« Je veux, durant cent vers coupés en dizains chastes
Comme les ronds égaux d'un même saucisson,
Servir aux amateurs un plat de ma façon. [...]]
Muse, accours, donne-moi ton ut le plus léger,
Et chantons notre gamme en notes bien égales,
À l'instar de Monsieur Coppée et des cigales. »¹⁴⁴¹

Quant au premier vers du poème « Le poète et la muse »¹⁴⁴², il met l'accent sur l'adjectif placé en fin de vers : « La Chambre, as-tu gardé leurs spectres ridicules ». On a vu que Guy Goffette faisait taire les Muses au profit de la mort, et qu'il prenait donc, comme Verlaine, ses distances avec cette figure traditionnelle. Dans l'*Éloge pour une cuisine de province*, les Muses réapparaissent, à plusieurs cette fois. Il est significatif que « Retour des Muses »¹⁴⁴³ suive « Une montagne de silence »¹⁴⁴⁴, comme si les Muses étaient parties, condamnant le

¹⁴⁴⁰ Paul Verlaine, « Épilogue, III », *Poèmes saturniens*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 95.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, « Vieux Coppées, II », p. 298.

¹⁴⁴² *Ibid.*, « Le Poète et la Muse », p. 374.

¹⁴⁴³ Guy Goffette, « Retour des muses », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 91-98.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, « Une montagne de silence », p. 90.

poète à un silence qui n'est pas l'absence de bruit, mais l'incapacité de l'être à percevoir « ces paroles dans l'air, ces voix / qui figent les hirondelles sous le toit »¹⁴⁴⁵. La reprise anaphorique avec une légère variation insiste sur cette surdité : « C'est vrai, tu n'entends rien » au début de la première strophe, puis « Vrai, tu n'entends rien » au début de la deuxième. Mais le locuteur n'est pas le seul à ne plus rien entendre, comme l'indique la dernière strophe : « – Une montagne de silence à traverser, dis-tu / à qui veut l'entendre / mais tous sont devenus sourds / sous les remblais de ta terrasse¹⁴⁴⁶ ». Peut-être aussi que le poète doit se plonger dans le silence pour se rendre à nouveau disponible à la voix des Muses, pour préparer son oreille à leur retour¹⁴⁴⁷. Mais on note tout de même un changement conséquent. Il n'y a plus que six Muses sur les neuf de la mythologie, et ce ne sont plus les mêmes. De la liste initiale (Calliope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomène, Polymnie, Terpsichore, Thalie et Uranie) ne subsistent aucune. Elles sont remplacées par Chloé, Io, Aiolé, Bakché, Néréidé et Astré. Une lecture attentive des poèmes qui leur sont consacrés permet cependant d'émettre des hypothèses quant à leur identité. Si de rares traces semblent indiquer une origine commune (Astré peut par exemple rappeler Uranie dans la mesure où son nom qui renvoie aux étoiles et la mention d'une constellation peuvent faire signe vers la musique des astres présidée par Uranie), elles sont amplement modifiées. Chloé signifie « herbe verdoyante » et le poème qui lui est consacré présente de nombreuses occurrences du champ lexical de la botanique. Aiolé peut dériver d'Éole, dieu du vent, Io est une référence à la très séduisante prêtresse d'Héra transformée en génisse par Zeus, Bakché se rapporte à Bacchus, hypothèse corroborée par le champ lexical du vin très présent dans le poème, Néréidé condense en une seule figure les cinquante filles de Nérée, dieu de la mer, et Astré fait référence aux astres. Cette section fonctionne un peu comme un art poétique caché puisqu'on y décèle une nouvelle position quant à l'inspiration. Les Muses sont devenues les thèmes chers au poète : l'herbe du jardin, la séduction, le vent, l'ivresse et le vin, la mer, le ciel. Cette prise de distance marque une volonté de se départir de la parole poétique comme fruit d'une voix inspiratrice qui serait supérieure et première. Chez Guy Goffette, la seule voix qui compte est celle du poète, porteur de toutes les voix humbles qui restent muettes. Le problème qui se pose est justement celui de la voix. Qui prend en charge la parole ? Est-ce le poète qui consacre un texte à chacune des Muses ou est-ce chaque Muse qui parle, et le titre du poème fonctionnerait alors

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁴⁷ Yves Leclair précise que la section « Le retour des muses » est inspirée d'une série de reproductions du photographe tchèque Miloslav Stibor, *Guy Goffette sans légende, op. cit.*, p. 58.

comme une sorte de didascalie ? Cette dernière interprétation paraît renforcée par le titre des sections. En effet, on pourrait donc considérer qu'après des siècles de silence qui seraient dus à l'absence des Muses, leur parole surgirait à nouveau dans cette section. Mais cette parole est bien sûr différente, dans la mesure où elles ne sont plus les Muses traditionnelles. La figure féminine reste cependant très importante, et tout particulièrement son corps, en témoignent les occurrences suivantes : « reins », « corps », « seins », « taille », « aisselle », « visage », « yeux ». Ce qui est surprenant, c'est que ces nouvelles Muses ne parlent pas. Leur corps prend en charge le langage, et le seul alphabet mentionné est celui des gestes : « elle réapprend seule chaque soir / l'alphabet des gestes d'Icare¹⁴⁴⁸ ». Il y a une dégradation des Muses. Autrefois filles de Mnémosyne, elle ne sont désormais plus que des femmes banales, simples travailleuses comme Chloé « qui se fane assise à la chaîne / trente heures par semaine¹⁴⁴⁹ ». Elles sont pourtant toujours mystérieuses et séduisantes, comme Iò « n'ayant d'autre digue que ses seins / pour maintenir le fleuve dans son lit¹⁴⁵⁰ ». C'est bien plus à des figures de l'impuissance et de la faiblesse que renvoient ces nouvelles muses qu'à des figures de l'inspiration. D'ailleurs le fait qu'il en manque trois souligne la lacune, le défaut d'inspiration. Ces Muses suscitent la pitié et ne maîtrisent plus les mots : elles tentent désormais d'apprendre « l'alphabet des gestes », elles sont muettes.

Rien de tel chez Jacques Réda où la Muse n'apparaît pas, silence sans doute révélateur d'une prise de distance très nette avec l'inspiration. Il y a chez lui des moments de grâce, mais ils sont détachés de toute référence mythologique.

Le rejet, la dégradation ou la mort de la Muse¹⁴⁵¹ entraîne naturellement un rapport différent à la musique. La Muse n'étant plus garante de l'harmonie et ne présidant plus à la parole poétique, celle-ci se fragilise, et son lien à la musique se distend. De là la mise en place d'une poétique de la « raucité », du *couac*, de l'étranglement.

3. Composer avec une voix brisée

¹⁴⁴⁸ Guy Goffette, « Chloé », *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 93.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, « Iò », p. 94.

¹⁴⁵¹ Jean-Claude Pinson, « Après la mort des muses, La poésie contemporaine entre contingent et sacré », *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 88.

Dans le « cinquième mouvement » de son étude des *Épiphanies musicales*, Michèle Finck, s'inspirant de Paul Celan¹⁴⁵², « pose les bases d'une poétique des restes de la musique »¹⁴⁵³. En effet, « le signe distinctif de la poésie moderne n'est pas tant le bonheur musical que la tension vers la musique »¹⁴⁵⁴, et la récurrence du terme « rauque » dans la poésie depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle l'amène à « relire l'histoire de la poésie moderne à partir de la raucité »¹⁴⁵⁵. Présent chez Baudelaire dans « *Moesta et errabunda* » (« Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse / Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs, / De cette fonction sublime de berceuse ? »¹⁴⁵⁶), chez Rimbaud dans le poème « *Beeing Beateous* »¹⁴⁵⁷ – « Devant une neige, un Être de Beauté de haute taille [...] Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère la beauté » – elle se retrouve chez Yves Bonnefoy dans « Voix rauques »¹⁴⁵⁸. Michèle Finck, analysant l'œuvre et ce texte en particulier, en arrive à la conclusion suivante : « "Le reste chantable", c'est la raucité pour autant qu'elle est l'incarnation acoustique de la matière et de la finitude »¹⁴⁵⁹.

Chez les poètes de notre corpus, l'adjectif rauque n'est pas prépondérant¹⁴⁶⁰, mais la voix est largement mise en souffrance et se rattache donc à cette esthétique de la brisure, de la rudesse. Si le lien à la matière n'est pas frappant, en revanche, celui à la finitude est évident, comme nous tenterons de le montrer.

¹⁴⁵² À ce propos voir l'entretien de Laurence Liban avec Jean-Michel Maulpoix, disponible sur le site suivant (consulté le 22/10/2015) : http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-jean-michelmaulpoix_821246.html « Paul Celan écrivait : "Il y a encore des chants à chanter au-delà des hommes." Après Auschwitz, il ne s'agit plus des chants de célébration ni d'élévation. Il est plutôt question de prendre soin de la finitude comme on prend soin des morts, d'en veiller la trace, d'en entretenir la mémoire, d'être soi-même le souci d'une souffrance passée. Mais il reste le désir désespéré de remettre en circulation les deux grands motifs dont le déclin semble inexorable : l'espérance et la beauté. »

¹⁴⁵³ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur*, Paris, Champion, 2014, p. 255 : « *singbarer Rest* ».

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 288.

¹⁴⁵⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 63. Jean-Michel Maulpoix parle du « cri rauque » de Baudelaire dans *La musique inconnue, op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁵⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 263.

¹⁴⁵⁸ Yves Bonnefoy, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992, p. 129.

¹⁴⁵⁹ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur, op. cit.*, p. 286.

¹⁴⁶⁰ Jacques Réda, « La fête est finie », *Récitatif in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 103 : « au son rauque du haut-parleur ».

3.1. Mise à mal de la gorge

Il suffit de se pencher sur l'origine physiologique de la voix pour constater que la gorge est mutilée et le son étranglé. Chez Guy Goffette, les titres sont révélateurs d'un enserrement du cou qui étouffe la voix et fait mourir le son. Dans *Un été autour du cou*, dès les premières pages, il est question de la voix, et il très intéressant de voir que l'adjectif « rauque » est utilisé : « si elle m'avait enveloppé en douceur dans sa voix de renarde, traînante comme la steppe, le temps que s'arrondissent au fond de ma gorge l'accent et le souffle, jusqu'à ce qu'ils me deviennent naturels et familiers [...] au lieu d'en remettre comme elle avait fait sur la languueur et le rauque d'une sirène de lupanar »¹⁴⁶¹. À la douceur de la voix de la femme répond la mise en condition de la gorge de l'enfant qui s'arrondit délicatement. Mais ce processus est refusé par la raucité de la sirène de lupanar. La séduction de la voix d'Orphée est battue en brèche par la dégradation d'une autre figure mythique de la voix, la sirène, ici directement associée à la prostitution. D'emblée un problème de voix est posé, qui se manifeste de façon récurrente dans ce livre qui relate la relation d'une femme de trente ans et d'un garçon d'à peine plus de dix ans. S'il n'avait pas rencontré la Monette, l'enfant aurait continué de « dire papa à [s]on père, et maman, et bonjour madame sans rougir, et donner des ordres à [s]es soldats de plomb sans que [s]a voix se mette soudain à douter d'elle-même, à trembler »¹⁴⁶². Dès le chapitre suivant, une prolepse permet de montrer le narrateur « un bas de femme autour du cou, mort ou tout comme »¹⁴⁶³, avant qu'il apparaisse « comme un geai dépossédé de son cri à l'approche des chasseurs »¹⁴⁶⁴. L'étranglement de la voix préparé au début du livre est finalement réalisé lorsque « Simon fit un effort pour dire quelque chose, mais aucun son ne sortit de sa gorge »¹⁴⁶⁵. Cet enserrement est repris à la clôture du livre, dans la toute dernière image : « comme un bas autour du cou »¹⁴⁶⁶. Sans cesse la voix est menacée d'étouffement, et la préoccupation du poète quant à l'extinction de son chant revient dans la section « Tout un dimanche autour du cou »¹⁴⁶⁷, mais aussi à travers la présence de bas et de cordes dans d'autres œuvres. Ainsi, dans *Une Enfance lingère* aussi, l'oncle Paul « avait ramassé un des bas dépareillés sur la table et déjà me le nouait autour du

¹⁴⁶¹ Guy Goffette, *Un été autour du cou*, Paris, Gallimard, 2001, p. 13-14.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁶⁷ Guy Goffette, « Dimanche de poissons », « Tout un dimanche autour du cou », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 11 et p. 21.

cou »¹⁴⁶⁸. Dans l'*Éloge pour une cuisine de province*, c'est la figure du pendu qui dessine le stade ultime de l'étranglement : « la corde du pendu »¹⁴⁶⁹.

Chez Jacques Réda la gorge est aussi mise en souffrance voire mutilée, en témoignent les images violentes qui sont évoquées dans *Amen*, *Récitatif* et *La tourne*. Il est question de « la bêche / qui déterre et dont le tranchant déjà cherche la gorge », du « tranchant du couteau sur la gorge », de « la douceur égorgée » et de « l'appel étranglé dans la gorge »¹⁴⁷⁰. Il est surprenant de constater le décalage entre le titre *Récitatif*, pièce musicale censée mettre en avant la voix, et le corps de ce recueil qui manifeste le souci obsédant du poète d'avoir encore une voix audible. L'anaphore désespérée « Écoutez-moi »¹⁴⁷¹ qui martèle le texte souligne le désarroi de celui qui ignore si un son traverse encore ses lèvres : « celui qui parle / entend sa voix dans sa tête fermée », « je voudrais que vous m'écoutez – sans savoir si je parle. Aucune certitude. Aucun contrôle. Il me semble que j'articule avec une véhémence grotesque et sans doute inutile »¹⁴⁷². On est loin ici du chant d'Orphée qui stimule l'écoute et qui charme les auditeurs, prêts à suivre le chanteur pour ne pas interrompre le concert de sa voix. Le poète est désormais incapable de savoir si sa parole est audible. La « raucité » est portée à son comble dans la quasi extinction de la voix. Il n'y a plus de son mais « de grands claquements de bouches vides / peut-être redoutables »¹⁴⁷³ et « les derniers débris de la voix »¹⁴⁷⁴, une « voix déracinée »¹⁴⁷⁵, se laissent ici entendre.

Quant à Jean-Michel Maulpoix, il dit de la voix qu'elle est « cassée », « coincée sous l'épiglotte »¹⁴⁷⁶. Le « je lyrique » a « le souffle court », il est « comme un plongeur qui s'asphyxie »¹⁴⁷⁷. Rien que les éléments corporels et physiques font état d'un larynx qui n'est plus en état de fonctionner correctement et de laisser s'échapper autre chose qu'un filet de voix ou une voix cassée, étranglée.

¹⁴⁶⁸ Guy Goffette, *Une enfance lingère*, Paris, Gallimard, 2006, p. 167.

¹⁴⁶⁹ Guy Goffette, « Passage de la Visitation », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 150. Voir aussi « Dimanche de poissons », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 21 : « la corde des jours ».

¹⁴⁷⁰ Pour cette citation et les précédentes, Jacques Réda, *Amen*, *Récitatif*, *La tourne*, op. cit., « Le crime de Basse-Yutz » et « L'Intervalle », *Amen*, p. 30 et 73 ; « Le détour » et « Bruges », *Récitatif*, p. 96 et 123.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, « Récitatif », *Récitatif*, p. 129 et suivantes.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴⁷⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Le grand pavois », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 84.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 83 pour les deux citations.

3.2. Jacques Réda et la voix inarticulée

La voix est donc basse, et les poètes chuchotent parfois plus qu'ils ne chantent. Chez Jacques Réda cela est prégnant, surtout dans les premiers recueils :

« Peut-être devons-nous parler encore un peu plus bas
(Et déjà dans le bois l'obscur a tendu ses collets,
Les chemins égarés qui reviennent s'étranglent).
Parler plus bas, sous la mélancolie et la colère,
Et même sans espoir d'être mieux entendus. »¹⁴⁷⁸

On voit ici le lien entre l'étranglement et le filet d'une voix à peine audible. Sans cesse il est question de murmure. Il faut « causer à voix basse », « on l'entend murmurer », « un murmure qui se disperse », « chuchote encore », « nul n'a plus de voix », « un murmure de fou », ou encore « Muets »¹⁴⁷⁹. Si le poète a la voix si peu assurée, c'est à cause de sa conscience d'un désastre. Le lien entre la « raucité » et la finitude se vérifie particulièrement bien à travers les vers suivants : « ce vent grave qui nous ressemble et parle notre langue / Où chante à mi-voix un désastre »¹⁴⁸⁰. Le chant est nécessairement étouffé par son contenu. Le désastre consiste, pour reprendre les mots de Jean-Michel Maulpoix analysant l'œuvre de Jacques Réda, en « l'épreuve déchirante de la déréluction qui, sans répit, chasse le poète loin du cœur paisible de l'origine et le rejette vers des périphéries de plus en plus incertaines où le *moi* tend à se confondre avec un paysage désolé de plâtras »¹⁴⁸¹. Le problème est le « défaut d'être »¹⁴⁸² qui habite le poète qui ne sait encore comme y faire face. Comment peut-il prendre en charge une parole ou un chant alors qu'il peut à peine dire « je » ? *Récitatif* pose clairement la difficulté :

« déjà ce n'est presque plus moi qui parle, qui vous appelle
du fond d'une exténuation dont vous n'avez aucune idée,
et n'ayant pour vous que ces mots qui sont ma dernière enveloppe en train de se dissoudre »

et plus loin :

« Et je perçois autour de moi qui n'occupe plus aucun espace,
qui n'ai ni autour ni dedans, ni haut ni bas, comme une caisse
de planches démantelées avec ses clous tordus qui brillent »¹⁴⁸³.

¹⁴⁷⁸ Jacques Réda, « La voix dans l'intervalle », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, « Palais-Royal » p. 26, « Post-scriptum » p. 29, « L'automne rue Rousselet » p. 57, *Amen* ; « Les lettres de l'épithaphe » p. 88, *Récitatif* ; « La terre qui s'éloigne » p. 75 *Amen* ; « Le détour » p. 96 et « La fête est finie », p. 100, *Récitatif*.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, « Automne », *Amen*, p. 59.

¹⁴⁸¹ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda, le désastre et la merveille, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁸³ Jacques Réda, « Récitatif », *Récitatif in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 130-131 pour cette citation et la précédente.

Il faut donc d'abord établir un nouvel espace et redonner consistance au « je » pour que la voix puisse regagner en assurance. Avec *La tourne* s'engage une nouvelle approche, marquée par le mouvement et l'élection d'un nouveau territoire, celui de la ville, qui permettra au chant de se modifier. Mais les premiers recueils sont clairement marqués par l'étouffement tragique d'une voix inarticulée, signe de la finitude.

3.3. *Guy Goffette et le déchant*

On peut voir dans l'œuvre de Guy Goffette qu'à l'enchantement du monde de l'enfant répondent le désenchantement et le déchant. Les passages consacrés à l'enfance sont souvent marqués par l'optimisme mais les rêves se révèlent illusoire, comme l'indique le verbe croire : « Nous avons cru longtemps qu'il nous suffisait / d'allonger le bras pour toucher le ciel »¹⁴⁸⁴. L'enchantement s'évanouit brusquement :

« [...] Alors le petit train
 qui nous emportait sans effort
 à travers la bruyère des siècles
 et des noms enchanteurs, à cent lieues
 de nous-mêmes et de la banale
 existence, le petit train se cabre
 et verse au pied du talus. »¹⁴⁸⁵

Les rêves s'évanouissent avec le passage du temps et le chant prend la forme du « déchant »¹⁴⁸⁶. Ce mot allie la forme musicale du contrepoint au désenchantement, au fait de déchanter. Ainsi plusieurs « déchants » traversent l'œuvre de Guy Goffette. Le premier est celui du « marié qui déchante »¹⁴⁸⁷ dans le poème « La déchirure (déchant) ». Comme l'indique Yves Leclair, « il s'agit d'une écriture lyrique contrapuntique écrite au-dessus ou en dessous du plain-chant du lyrisme – chant brisé, chant qui déchante, poème à contre-pied, à contre-chant, en contrepoint qui psalmodie, de façon abrupte ou bancale et sans prendre les doux gants des poètes élégiaques [...] *Délyre, délyrisme* – la lyre est tombée, fendue. Les

¹⁴⁸⁴ Guy Goffette, « Aux lisières, I », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, « Le seul jardin », p. 22.

¹⁴⁸⁶ On peut remarquer que Marie Joqueviel-Bourjea est tentée d'utiliser le même terme pour les deux premiers recueils de Jacques Réda dans l'article « "Salut, talus, Thébaïde pour une urbaine / Extase" Jacques Réda : un lyrisme ironique ? » Voir le site suivant (consulté le 22/10/2015) : <http://www.fabula.org/colloques/document1012.php>

¹⁴⁸⁷ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 43.

cordes désaccordées chantent juste en sonnant faux. Désaccord, désamour »¹⁴⁸⁸. Un autre « déchant » dit bien le rapport du désenchantement à la fragilité de la voix. Alors qu'un nouveau mur se dresse face au poète la voix s'élève, discrète :

« comme une phrase en rade sur la page
et c'est d'elle pourtant qu'un corps sera tiré
profond, lointain, comme une flûte :
ce poème à mi-voix »¹⁴⁸⁹.

L'impuissance du poète se retrouve dans la voix du déchant, poème à mi-voix, mais poème qui colle au plus près de la situation du poète. Celui-ci refuse une voix qui ne serait pas juste, qui ne serait pas marquée par la brisure : « au lecteur inconnu j'ai désigné non le vers lisse / mais sa cassure »¹⁴⁹⁰. Il bannit définitivement un chant trop sirupeux : « Non, la cuisine que tu chantes n'est pas de mon sang / sa voix de sucre candi m'arrache la gorge »¹⁴⁹¹, de même qu'il se méfie de « l'azur qui met / toujours trop de miel sur la queue des vers »¹⁴⁹². Le déchant lui permet d'émettre une voix juste, quand bien même elle ne serait pas harmonieuse, parce qu'elle est adaptée à la situation du poète dont les illusions s'évanouissent, et qui est sans cesse rappelé à sa petitesse.

3.4. Jean-Michel Maulpoix et le chant faussé

Chez Jean-Michel Maulpoix, au sein même des textes structurés selon le chiffre 9 des Muses se lit une prise de distance avec une musique harmonieuse. La section « Le Grand pavois »¹⁴⁹³ est interprétée par Antoine Emaz comme « un adieu parodique au "grand" lyrisme », avec un « chant faussé »¹⁴⁹⁴. De fait, le poète mentionne de nombreux instruments de musique, mais c'est pour dénoncer la grandiloquence d'un chant qui ne correspond plus à la situation :

« Avec mes tympanons, ma trompe et mes timbales
Je chanterai sur un semblant d'air lyrique
Le grand tintamarre de la mer et sa fable moderne et désuète
Pleine à ras bord de vieilleries et de trésors légendaires

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁴⁸⁹ Guy Goffette, « (déchant) », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, « O. Mandelstam », p. 140.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, « Cuisine côté cour côté cœur », p. 105.

¹⁴⁹² Guy Goffette, « (Adieu châteaux) », *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁹³ Jean-Michel Maulpoix, « Le grand pavois », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 77-87.

¹⁴⁹⁴ Antoine Emaz, préface d'*Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 22.

Accrue de performances et de péripéties nouvelles
Traversée de steamers, de cargos, de brise-glaces et de méthaniers monumentaux.

Ce sera une espèce inouïe de poème
Gonflé de belles images et de bons sentiments
Mimant à la manière antique le pathos de la mer et la discorde de ses bruits archaïques
Pressant l'accordéon du large au poumon bleu gonflé d'œdème
Faisant chanter ses boursouflures au pied des phares et des balises
Médusant ses moutons, ses mollusques
Soldant le gros temps à bas prix. »¹⁴⁹⁵

L'air lyrique est faux : il ne convient plus, n'est plus adapté à la situation du poète. Les moyens musicaux ont changé et il serait mensonger de conserver un air lyrique antique. L'allitération en *t* du premier vers fait basculer le chant dans l'emphase, amplifiée par l'adjectif « grand » et l'énumération de la première strophe. La seconde insiste sur la grandiloquence avec l'adjectif « gonflé » et le substantif « boursoufflure ». Le poème verse ici dans l'exagération : ce lyrisme-là n'est plus possible¹⁴⁹⁶, comme cela apparaît dès les pages suivantes. L'image de la « pauvre cocotte lyrique aux yeux cernés »¹⁴⁹⁷ qui « récite d'une voix de fausset » et chante perchée sur ses cothurnes branlants quand tout le monde est parti marque la mise à distance de la voix mélodieuse. Désormais, le poème est plein d'une musique en souffrance, comme l'indique le poète dans *La Musique inconnue* :

« Charles Baudelaire pourtant voit se lézarder l'ancienne figure du poète musicien, héritier de l'Orphée charmeur. Ni lyre, ni cithare, mais un son de "cloche fêlée". Page et clavier commencent de s'éloigner l'un de l'autre. Il n'est alors plus question pour quiconque d'être "le vers personnellement" à la façon du père Hugo, ni de chanter comme lui d'inspiration. Celui qui porte la livrée de la désolation ne saurait être poète que par instants, et de plus en plus rares : par éclipses, ou de mémoire, c'est-à-dire par le souvenir qu'il conserve de ce que fut la poésie. Il ne formulera plus que par fragments son idée du lyrisme et du chant. »¹⁴⁹⁸

C'est la « désolation » du poète qui est responsable de ce chant faussé. Il n'est plus possible de chanter de beaux chants mélodieux quand on connaît l'âme mauvaise que les événements ont révélée, comme cela apparaît dans *Domaine public* :

« Tel un homme qui se châtierait lui-même, il n'est qu'un "faux accord" dans la divine symphonie, porteur de discorde et fauteur de troubles. Impur et se connaissant tel. Tout le contraire des belles âmes de jadis dont la beauté et la bonté garantissaient l'inspiration et les chants mélodieux. Il a le goût des instruments discordants, tel cet orgue de barbarie, "joyeusement vulgaire", qui semble destiné à la tristesse des rues. »¹⁴⁹⁹

¹⁴⁹⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Le grand pavois », *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 81.

¹⁴⁹⁶ Ce lyrisme n'est plus possible, mais le poète en prône une nouvelle forme : il est « né lyrique », Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 231.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, « Le grand pavois », *Une histoire de bleu*, p. 85, pour cette citation et la suivante.

¹⁴⁹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 17-18.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

Le poème est désormais le lieu d'une musique de peu, le poète composant avec une langue en lambeaux :

« Poème, la bouche de quelqu'un d'autre, ou de n'importe qui. [...] Poème : pièce pour raclement de gorge et papiers froissés
Poésie, coup de grisou. Poésie, coup de pioche : sous la langue un cœur enterré. »¹⁵⁰⁰

Jean-Michel Maulpoix abandonne les lourdes lyres d'or¹⁵⁰¹ pour exprimer au plus juste la situation du poète et de l'homme dans une perte d'harmonie que restitue le poème, désormais frappé de coups. Le lien est fait avec Baudelaire qui assène aussi des « coups de bélier » à la langue. Le chant sonne mal : « Ô cette manière de se racler la gorge dans le poème ! »¹⁵⁰², mais il subsiste quand même : « La voix traversée de bâillements, de trous d'air, le poète tardif chante malgré tout / Des clous rouillent dans sa gorge »¹⁵⁰³. Ce chant faussé est le signe d'une disharmonie inhérente à l'homme.

On a donc dans les trois œuvres une mise à distance du chant harmonieux, remplacé par une voix blessée, cassée, au bord du silence, qui déchante et qui refuse la mélodie des instruments de musique, préférant une esthétique du coup à même de renforcer le chant faussé qui se fait désormais entendre. « Une lyre qui ne serait pas rauque risquerait d'être mensongère »¹⁵⁰⁴, souligne Michèle Finck. La musique de la langue est complètement meurtrie dans le lyrisme critique, et les poètes déjà obligés de composer avec les défaillances de la langue doivent encore faire avec une situation difficile de crise du lyrisme. Bien que démunis, ils continuent pourtant à espérer et Jean-Michel Maulpoix ne peut se « résigner à penser que la poésie soit privée de voix, ou que l'époque n'attende plus d'elle que le constat sans appel d'un désastre. »¹⁵⁰⁵ Certes,

« Il s'avère impossible aujourd'hui de poursuivre, sans imprimer dans l'écriture même le signe de son impuissance et de son défaut. Certains font subir à la langue des violences qui la brisent : elle ne chante plus, ne parle plus, ne respire plus. Je cherche une relation plus juste, une autre gymnastique répétant l'élan et la chute : épuisant exercice de qui s'entraîne obstinément pour des chants qu'il sait ne plus pouvoir articuler. »¹⁵⁰⁶

¹⁵⁰⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Élégie blanche », *Domaine public*, op. cit., p. 29.

¹⁵⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 199 : « J'ai raccroché la lyre, vendu le plectre, le hautbois et la boîte à musique. Finis les festins, les concerts, les flûtes et les couronnes de fleurs, les masques, les brodequins, les porte-voix et les clairons ! »

¹⁵⁰² Jean-Michel Maulpoix, « Recherche du pays natal », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 146.

¹⁵⁰³ Jean-Michel Maulpoix, « La vie commune », *Domaine public*, op. cit., p. 22.

¹⁵⁰⁴ Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur*, op. cit., p. 192.

¹⁵⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 53-54.

Mais même si le langage est défait, même si le texte se délite, la poésie doit subsister¹⁵⁰⁷. Elle est nécessaire, et l'on sait le profond besoin de poètes en « temps de détresse ». Cela dit, il est plus que jamais difficile de conserver sa foi en une poésie désertée par les mots. La question de Claude Prigent, mise avec provocation en titre de son ouvrage, tire néanmoins la sonnette d'alarme. *À quoi bon encore des poètes*¹⁵⁰⁸ ? La poésie est-elle encore bonne à quelque chose dans son état de grande faiblesse ? Et tout bien réfléchi, le langage, même en pleine possession de ses moyens n'est-il pas toujours voué à l'échec ? Ne souffre-t-il pas par essence d'une difficulté à exprimer ? Jacques Réda effleure cette question cruciale dans *Les Cinq points cardinaux* :

« C'est au cours d'un voyage à l'étranger, dans un pays dont la langue m'était sous sa forme écrite ou parlée impénétrable, que cette pensée peut-être sans nouveauté m'est venue un jour : le langage ne dit rien, mais il "veut dire" et n'y parvient jamais tout à fait ». ¹⁵⁰⁹

Il semble que le langage soit d'emblée frappé du sceau de l'impuissance, alors que la musique paraît déborder d'un surcroît d'expressivité. Deux entités se font face : le langage veut dire mais n'y parvient jamais que de manière imparfaite, la musique ne cherche pas à parler mais exprime avec profusion et facilité. Difficile de ne pas admirer cet art où tout semble si limpide et si simple quand on voit les obstacles rencontrés par une poésie en crise. La musique ne serait-elle pas « la dernière langue universelle après l'édification de la tour de Babel »¹⁵¹⁰ ? Les poètes réduits à composer avec de maigres filets de voix brisée se tournent donc sans réserve vers la musique, prêts à transposer des éléments musicaux dans la poésie pour venir à son secours, animés par un « *ut musica poesis* »¹⁵¹¹ qui affleure déjà chez Baudelaire. Ne rêve-t-il pas que le sang de la « Muse malade » « coulât à flots rythmiques »¹⁵¹² ? Cette transposition fait office d'une transfusion censée ranimer la poésie.

¹⁵⁰⁷ On trouve la même chose au théâtre. Voir en particulier Novarina, qui estime qu'on ne peut pas nommer mais seulement appeler : « Nous n'appelons les choses ainsi, que parce que nous ne pouvons pas nommer – nous ne faisons qu'appeler. Nous n'appelons les choses que parce qu'elles ne sont pas vraiment là. » Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 2000, p. 85.

¹⁵⁰⁸ Christian Prigent, *À quoi bon encore des poètes*, Paris, P.O.L., 1996.

¹⁵⁰⁹ Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, op. cit., p. 77.

¹⁵¹⁰ Jean-Louis Leleu, préface à Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, op. cit., p. XI. « Benjamin à la fin de l'avant-dernier chapitre de son livre sur le Trauerspiel, citant un extrait des *Fragments posthumes d'un jeune physicien* de Johann Wilhelm Ritter, indique qu'on trouve là le germe d'une théorie du langage encore inexplorée, à laquelle il reviendrait de montrer comment la musique – "la dernière langue universelle après l'édification de la tour de Babel" – détermine, par sa médiation, le passage de la parole à l'écriture – en d'autres termes : comment la parole ne peut être écrite qu'indirectement, en se faisant musicale. »

¹⁵¹¹ Patrick Née, « *Ut musica poesis* », article consacré à *La troisième main* de Michèle Finck, op. cit., disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 14/03/2016) : <http://poezibao.typepad.com/files/michèle-finck-la-3e-main-lecture-de-patrick-née.pdf>

¹⁵¹² Charles Baudelaire, « La muse malade », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 14-15.

Chapitre 3 : Transposition

La critique suit de près l'évolution des rapports entre musique et poésie qui cherchent à s'approprier autant qu'elles se méfient l'une de l'autre. Les dernières décennies ont été l'occasion de rapprochements remarquables, et l'on note « la tendance de la création artistique à s'orienter en direction de formes transgénériques »¹⁵¹³. Les arts tendent à se confondre, ou du moins à emprunter des techniques qui ne leur sont pas propres et à les adapter au sein d'œuvres situées à la limite de chaque genre. C'est ce procédé que nous nous proposons de percer à jour grâce à la notion de transposition. Terme clef dans l'esthétique de Mallarmé, nous aurons l'occasion de voir que les poètes de notre corpus prennent leurs distances par rapport à leur prédécesseur. Pour eux, la musique ne reste pas idéale, mais ils reproduisent à leur manière des techniques ou des formes musicales très précises dans leurs textes, s'inspirant de la musique pour régénérer leur art et lui apporter un surcroît de sens. Mais musique et poésie restent irréductibles, et c'est donc toujours avec la conscience des limites de la transposition que nous envisagerons les œuvres des poètes qui transfèrent des caractéristiques de genres musicaux – le blues et le jazz pour Guy Goffette et Jacques Réda – ou d'un morceau de musique en particulier en ce qui concerne Jean-Michel Maulpoix qui s'inspire de la partition *Des pas sur la neige* de Debussy. La récurrence de procédés soigneusement restitués prouve qu'au-delà d'une simple attirance pour la musique, quelque chose de plus profond se joue dans les œuvres.

¹⁵¹³ Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, PUF, 2001, p. 7.

A. Définitions et mise en contexte

Si poètes et musiciens entretiennent une relation teintée de méfiance bien illustrée par l'image de « l'accord brisé »¹⁵¹⁴, il n'en demeure pas moins qu'ils font des pas les uns vers les autres, conscients de l'apport extrêmement riche que peut constituer la rencontre de ces deux arts. Les frères jumeaux que sont le son et le sens¹⁵¹⁵ tentent de cheminer main dans la main, et les artistes œuvrent à leur rapprochement. Ainsi, on trouve toutes sortes d'expériences situées à la limite entre musique et poésie, matérialisant la zone de « fluence » évoquée par Adorno, où la transposition est un procédé récurrent. D'ailleurs n'est-elle pas préparée par Baudelaire et sa théorie des correspondances ? C'est le point de départ des réflexions d'Étienne Souriau qui cherche si les sonorités des syllabes dans la poésie et des notes dans la musique peuvent être les éléments « d'un même jeu sublime, s'exerçant dans des conditions diverses mais parallèles »¹⁵¹⁶.

1. Quand les frontières entre les arts sont brouillées : le phénomène d'« effrangement »

La prudence est de mise lorsqu'on s'intéresse aux rapports entre poésie et musique. Ainsi Michèle Finck signale que toute étude à la croisée des deux arts se doit de respecter « l'hétérogénéité problématique de la littérature et de la musique qui a pour origine l'aptitude de la musique, pour laquelle il est impossible de postuler une vocation "significative", à court-circuiter le schéma "signifiant-signifié-référent", constitutif du langage »¹⁵¹⁷. C'est donc avec précaution que nous tenterons d'explorer la dernière zone mise au jour par Jean-Louis Cupers dans *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, à savoir celle où se lit « la présence de la musique dans les tentatives de recréer littérairement certaines œuvres

¹⁵¹⁴ Pierre Brunel, *Les Arpèges composés, Musique et littérature*, op. cit., p. 31 : « La relation entre la musique et la littérature, ces "arpèges composés", interdit d'oublier que l'arpège est un accord brisé ».

¹⁵¹⁵ Pour reprendre l'expression de Marcel Beaufils, *Musique du son Musique du verbe*, op. cit., p. 18.

¹⁵¹⁶ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 152.

¹⁵¹⁷ Michèle Finck, « Littérature comparée et poésie : perspectives de recherche », in *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 181.

musicales ou l'emploi de techniques musicales dans l'œuvre littéraire »¹⁵¹⁸. Nous souhaitons placer les réflexions qui vont suivre sous le patronage d'Adorno qui ouvre la voie aux études transgénériques.

Dans *L'Art et les arts*, il expose le fruit de son travail d'observation et de définition de la double notion mise en exergue par le titre. Pour l'appréhender au plus près, il s'appuie sur le développement historique des différents genres artistiques et constate que « [d]ans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent ». Il poursuit en écrivant qu'« il y a une telle variété et une telle insistance dans ce phénomène qu'il faudrait être aveugle pour ne pas soupçonner là les symptômes d'une tendance puissante »¹⁵¹⁹. Il remarque que les arts jouent avec leurs limites et donne l'exemple de la musique qui emprunte plusieurs de ses techniques récentes à la peinture, ou encore celui de la narration moderne qui adopte l'approche sérielle de la musique¹⁵²⁰. Mais Adorno précise d'emblée que même si certains tentent de s'appropriier les éléments caractéristiques d'autres arts, se contentant de les plaquer de manière « décorative »¹⁵²¹ dans leur propre genre artistique, il y a quelque chose de bien plus profond dans ce phénomène de grande ampleur. En effet, chaque art est travaillé de l'intérieur par la nécessité de remettre en question ses limites et de les modifier. Ce processus historique est porté en germe dans chaque art et se développe massivement dans la modernité. Comme l'indique Jean Lauxerois au sujet de chaque type d'art, commentant le texte d'Adorno, « il travaille ainsi à sa limite, creusant paradoxalement sa différence dans le déplacement transversal qu'il opère en direction de tel autre art vers lequel il converge, à partir d'un questionnement sur sa propre singularité »¹⁵²². C'est donc non par un désir de fusion ou de mimétisme avec un autre genre artistique mais bien sous l'effet d'une nécessité que chaque art tend à dépasser les limites qui lui ont été imposées historiquement. Si Adorno

¹⁵¹⁸ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Presses universitaires de Saint Louis, 1988, p. 105 : « Le domaine musico-littéraire proprement dit se répartit *grosso modo* en quatre zones distinctes. La première étudie les œuvres où les deux arts se conjuguent ou se rencontrent : opéra, lied, etc. Traditionnellement du ressort de la musicologie, ce panneau hybride comprend aussi une recherche plus fondamentale, esthétique essentiellement, que tente d'articuler, dans le schéma général des arts, les positions respectives de la littérature et de la musique. L'étude et la description des éléments communs aux deux arts est évidemment un préalable de cette partie de la recherche. Les deux autres zones comprennent l'étude de l'influence de la littérature sur la musique et l'influence inverse : par exemple la présence de la littérature dans la musique à programme ou vice versa, la présence de la musique dans les tentatives de recréer littérairement certaines œuvres musicales ou l'emploi de techniques musicales dans l'œuvre littéraire. »

¹⁵¹⁹ Pour cette citation et la précédente, Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 43. Cette citation d'Adorno est la clef de voûte de l'ouvrage *Littérature comparée et correspondance des arts*, sous la direction d'Yves-Michel Ergal et de Michèle Finck, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.

¹⁵²⁰ Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts*, *op. cit.*, p. 43-44.

¹⁵²¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵²² Jean Lauxerois, préface de Theodor W. Adorno, *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 15.

est particulièrement frappé par la « fluence » entre musique et peinture, c'est à la porosité entre musique et poésie que nous souhaitons nous intéresser. Nous pensons que l'« effrangement » entre ces deux arts se manifeste particulièrement bien à travers la notion de transposition.

2. Double transposition du texte et double définition de la musique

Transposer est un vocable musical. Cela consiste à « copier ou à exécuter un morceau dans un autre ton que celui où il est écrit ou composé ; ou encore, si le morceau n'a pas de tonalité propre, à en changer la hauteur absolue en haussant ou baissant toutes les notes d'un même intervalle, ce qui n'en modifie pas la signification en hauteur relative »¹⁵²³. La transposition peut être par intervalle ou par les clefs, la première consistant à hausser ou baisser chaque note d'un même intervalle déterminé, la seconde à lire ou copier le modèle dans une autre clef que celle qu'il comporte¹⁵²⁴. Voilà en quoi consiste la transposition musicale. Mais ce terme s'applique aussi à d'autres disciplines et consiste alors à déplacer d'un domaine à un autre un élément, en l'« adaptant à des conditions nouvelles, à un contexte différent »¹⁵²⁵. C'est bien ce phénomène de glissement qui nous intéresse puisqu'il est fréquent dans les rapports entre musique et poésie. Les éléments présents dans un des deux arts sont déplacés dans l'autre et en quelque sorte « traduits ». De fait, « [*les différents arts sont comme des langues différentes*, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables »¹⁵²⁶. Ce passage d'un art à l'autre est nommé trans-position par Jacques Derrida qui remarque que la poésie mime la musique et réciproquement, « chacune dans son registre » : « Un art mime l'autre grâce à ce qui lui manque et qu'il désire "exprimer" par trans-position »¹⁵²⁷. Mais deux mimiques sont différenciées : une mimique mortifère qui redouble et répète un élément et une mimique amoureuse qui « désireuse de l'autre, jette sur cette différence intransgressible, l'un n'étant pas l'autre, le pont de son

¹⁵²³ Sous la direction de Marc Vignal, *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 2005, p. 1002, disponible à l'adresse suivante (consulté le 31/08/2015) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f1008.image>

¹⁵²⁴ *Ibid.*

¹⁵²⁵ Voir le site suivant (consulté le 31/08/2015) :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transposition/79226>

¹⁵²⁶ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵²⁷ Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule, court traité de poétique*, Seuil, 1987, p. 144.

émulation d'être comme l'autre »¹⁵²⁸. C'est à cette relation amoureuse que nous souhaitons nous intéresser grâce à l'étude de la transposition.

2.1. Quand le texte demeure : surcroît de sens de la transposition

Le plus souvent, comme le remarque Jacques Réda, la transposition passe du texte à la musique, c'est-à-dire que les mots et le sens sont transférés sur la partition : « il est assez rare en effet qu'un poète adapte des vers à une mélodie »¹⁵²⁹. L'exemple qui vient immédiatement à l'esprit est la mise en musique d'un poème¹⁵³⁰. Bien que le texte demeure, la musique s'efforce de le traduire à sa manière et reproduit avec ses propres moyens les effets et le sens qu'il délivre. André Wyss montre comment le compositeur s'y prend pour passer « du poème à la mélodie »¹⁵³¹. Pour ce faire, il compare les mises en musique que Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn, Claude Debussy et Léo Ferré ont proposées de « Green » de Verlaine, dans les *Romances sans paroles*. Après avoir analysé la structure et les particularités de chaque morceau, constatant que les mélodies étudiées « rendent » certains aspects du texte, il en vient à se poser une question essentielle lorsqu'on s'intéresse à la transposition d'un texte vers la mélodie : « la musique a-t-elle à "rendre" quoi que ce soit ? [...] Doit-elle traduire des sens du texte ? [...] est-ce bien légitime ? À quoi bon traduire ce qui dans le texte est clair ? »¹⁵³². Le problème de la transposition est ici abordé sous l'angle de la traduction. Deux langages sont mis en concurrence, celui du texte et celui de la musique, l'un devant reproduire fidèlement ce que l'autre exprime déjà. La redondance est inévitable et peut-être pas souhaitable¹⁵³³. Il y a ici bien évidemment une allusion à Mallarmé qui affirmait que la poésie devait « reprendre son bien » à la musique qui n'avait qu'à le lui rendre. Cette affirmation péremptoire est remise en question par André Wyss qui dégage les particularités des deux langages concernés dans la transposition. Dans un passage très éloquent, il les met en regard et observe la présence de

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁵²⁹ Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, *op. cit.*, p. 44 : « S'il est assez rare en effet qu'un poète adapte des vers à une mélodie [note 3 p. 49 : « Je ne compte pas ici les auteurs appointés d'un *livret*. »] on trouve en revanche beaucoup de musique "déposée le long des vers". »

¹⁵³⁰ Précisons qu'il ne s'agit pourtant pas là d'une transposition à proprement parler mais plutôt d'un accompagnement, dans la mesure où les mots demeurent et où ils sont agrémentés de notes. La permanence des mots rend impossible la vérification de la qualité de cette transposition musicale.

¹⁵³¹ André Wyss, *Éloge du phrasé*, PUF, 1999, p. 21. C'est le titre d'un paragraphe.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 25.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 26. André Wyss propose que la musique préserve et conserve l'intelligibilité du texte, l'essentiel étant qu'elle produise des figures significatives différentes, parallèles à celles du poème.

deux formes de musiques différentes. Ces précisions permettent de cibler avec plus de justesse l'effort de transposition, ses implications et ses limites :

« dans toute pièce musicale qui se fonde sur du texte, il y a deux langages qui se superposent, qui sont à la fois de même nature et d'essence totalement différente. Il ne faut pas juger de l'un par l'autre, il ne faut pas tirer l'un vers l'autre : il ne faut pas attendre que la musique parle, ni que le poème chante ; la musique ne parle qu'au travers du texte, et le poème ne chante que par la musique. Et si, quand elles sont séparées l'une de l'autre, la musique parle et la poésie chante, cela ne peut être que métaphoriquement [...].

Mais – j'en viens par là à l'essentiel selon moi – ne devrait-on pas dire qu'il y a deux musiques ? Nos mélodies rendent et augmentent certains aspects du texte : ce qui dit un sentiment, une passion, ce qui traduit un geste, ce qui installe un rapport à l'autre, bref, ce qui est expression du moi psychologique ou qui ressortit à la communication peut trouver une traduction, impossible à méconnaître.

Cette musique est celle dont les penseurs du XVIII^e siècle disaient qu'elle a la même origine que la parole. Mais elle est très différente : elle ne peut "rendre" certains éléments du texte – des abstractions telles que "ma fatigue" et sa reprise, par personnification dans "à vos pieds reposée" ("ma fatigue" n'est pas tout à fait équivalent à "moi qui suis fatiguée" ; cette métonymie est caractéristique du langage articulé et lui est réservée) ou telles que "la fierté tendre", "le charme insigne", "des candeurs de cygne", "des aspects nacrés" ; ou bien une contradiction dans les termes telle que "bonne tempête", qui ne saurait trouver d'équivalent autre que lointain et très indirect dans la musique. Cette musique peut à la rigueur dire à sa façon : "Le vent pleure", ou "Rêvons", elle ne peut pas dire : "C'est l'heure."

Mais il y a heureusement une autre musique : celle-là ne doit rien à la parole humaine ; elle n'imité rien, ni les inflexions de la parole, ni les bruits du monde. Elle n'a de sens qu'elle-même, n'a d'autre signification que de nous donner des formes, nourriture d'une haute spiritualité. Cette musique-là est *la* musique, la musique dite parfois "pure", celle par exemple de la polyphonie de Palestrina, des sonates et des fugues de Bach, peut-être aussi du chant grégorien.

Et ce qui fait la richesse incomparable de la poésie chantée, c'est que ces deux musiques toujours coexistent. Si la musique imitative de la parole préserve les sens véhiculés par le texte, les maintient intelligibles et peut-être les augmente, l'autre musique produit les figures vraiment essentielles qui vont parallèlement aux formes du poème. On observe même que, dans les cas idéaux, la mise en musique, loin de gêner la sensibilité du lecteur de poésie, la rencontre, par le fait que la musique évite de reprendre à son compte cela précisément que le lecteur pourrait chercher d'abord dans le poème. La musique la plus réussie est sans doute celle qui, loin de redoubler les formes ou les effets du poème, en produit d'autres, équivalents ou parallèles, dans un ordre autre que celui de la poésie »¹⁵³⁴.

André Wyss s'intéresse ici à la musique qui cherche à transposer un texte. Après avoir analysé dans son ouvrage la reproduction mimétique induite par « la conformité de la mélodie à la respiration du vers, à ses rythmes, à ses inflexions », par la reprise musicale de « la césure, de la ponctuation et de la séparation des vers »¹⁵³⁵, il remarque le caractère imparfait de cette musique-là et l'oppose à la musique « pure » qui n'a rien à « rendre » au langage mais signifie par ses propres formes. Il y a alors non mimétisme mais parallélisme, structures nouvelles qui expriment à leur manière ce que dit le poème, et bien plus encore. Deux musiques existent donc : la première peut transposer de manière imparfaite et incomplète

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 26.

certains passages du texte et travaille en rapport étroit avec les mots, tentant de les imiter, mais seule la seconde peut véritablement rendre compte du sens en s'affranchissant du texte et en proposant un système qui repose non sur l'imitation servile mais sur le parallélisme. La transposition est donc double puisque deux types de musiques sont distingués. Pour en revenir au problème qui nous occupe, poésie et musique disent à leur manière la même chose, et cela renforce le message : « dès que deux systèmes symboliques sont réunis, leur capacité de symboliser s'en trouve accrue par le fait même que des structures mises ensemble constituent plus que la somme des éléments qui composent le tout »¹⁵³⁶.

2.2. *Quand le texte s'efface : limites de la transposition*

André Wyss a ici étudié les morceaux qui reposent sur un texte qu'ils mettent en mélodie et conservent donc. Mais il arrive aussi que le texte du poème soit effacé au profit de la seule musique qui s'en inspire. On pourrait alors penser que la musique délivre à elle seule un sens qui n'est plus perceptible grâce au texte, mais qui est pourtant identique, fidèle. C'est le cas du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* que Debussy compose à partir du poème de Mallarmé. Jacques Réda s'intéresse précisément à cet exemple. Constatant que la musique est capable de « représenter un faune forcément invisible », il se méfie pourtant :

« Puis on ne tarde pas à soupçonner dans le prodige un simple effet du langage, sous l'autorité duquel le compositeur s'est rangé. Mais la musique ? Soutiendra-t-on qu'elle évoque uniquement le poème dont elle s'est inspirée ?

C'était sans doute l'intention de Debussy. Mais ôtons au tableau le titre explicite qui le désigne, que verrions-nous ? Un faune ? En est-on sûr ? Sait-on quelles figures, quelles scènes naîtraient dans l'imagination d'un auditeur non prévenu ? Égarée l'étiquette permettant de l'identifier, ce faune musical donne raison à la fois au poète et au philosophe : il *ne se confie pas volontiers* ; n'est plus qu'une des *représentations analogiques* que la musique permet et qui n'ont, selon Nietzsche, *aucune valeur exclusive par rapport à d'autres images*. »¹⁵³⁷

La musique tente de reproduire ce que les mots disent, mais n'y parvient qu'avec la béquille du langage, quand bien même il serait réduit au titre. Sans lui, il y a fort à parier que l'auditeur soit incapable de percevoir la parenté avec le poème. La transposition pose donc problème lorsque le langage s'absente, et l'effort de Debussy est reconnu vain par Mallarmé qui, bien qu'admirant le travail de son ami compositeur, aurait témoigné sa surprise en

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵³⁷ Jacques Réda, *Les cinq points cardinaux*, op. cit., p. 39-40.

apprenant la mise en musique de son poème, déclarant qu'il croyait l'avoir fait lui-même¹⁵³⁸. Cette boutade de Mallarmé montre que la transposition est inefficace puisqu'elle fonctionne du même au même et nous invite à réévaluer ce terme et à redéfinir la musique.

3. Redéfinition mallarméenne de la musique

On se situe là à un cas limite, puisque chez Mallarmé les « poèmes ont plus à perdre qu'à gagner dans le contact avec la musique » étant donné qu'ils sont dotés d'un « mode de signifier si original et en même temps si caractéristique du mode de signifier de la poésie, c'est-à-dire tributaire des infinités de rapports que le lecteur est désireux et capable d'établir entre des mots, des rythmes, des mesures, des images, des sonorités »¹⁵³⁹. Ce qui invalide la transposition chez Mallarmé du texte vers la mélodie, c'est la définition qu'il donne à la musique. Rappelons que pour lui, elle est davantage rythme que son. Dans une lettre à Edmund Gosse, il écrit : « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports »¹⁵⁴⁰. La conclusion formulée par Nikolaj d'Origny Lübecker est la suivante : « Par conséquent, rien n'empêche une œuvre littéraire d'être aussi "Musicale" qu'une œuvre musicale »¹⁵⁴¹. Quelques mois plus tard, dans *Planches et feuillets*, Mallarmé évoque la possibilité pour la musique d'être mise à mal par les instruments, trop pure pour ne pas être abîmée par eux. Fasciné par *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck (pas encore mis en musique par Debussy), il parle de cette pièce comme « d'un art où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité »¹⁵⁴². Cette

¹⁵³⁸ André Wyss, *Éloge du phrasé*, op. cit., p. 67-68. Précisons tout de même qu'« on rapporte plusieurs opinions de Mallarmé sur la partition de Debussy [...] Le poème visant un but totalement musical, il est peu surprenant que Mallarmé ait déclaré, aux dires de René Peter : "Je croyais l'avoir mis en musique moi-même ; c'est une transposition du même au même". En revanche, Poniatowski parle de "longues méditations au cours desquelles le musicien reçut du poète ses idées sur le rôle de la musique". Mallarmé assista à la première audition de l'œuvre de Debussy ; [...] Debussy avait déjà joué la partition à Mallarmé. Dans une lettre du 25 mars 1910) G. Jean-Aubry, le compositeur déclare que [...] "Mallarmé vint chez moi, fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : "Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur." " Ailleurs, dans une lettre non datée à Debussy, Mallarmé parle de "votre illustration de *L'Après-Midi d'un Faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. », Edward Lockspeiser, *Debussy sa vie et sa pensée*, Fayard, 1962, p. 197-198.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁵⁴⁰ Stéphane Mallarmé, lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, *Œuvres Complètes*, I, op. cit., p. 807.

¹⁵⁴¹ Nikolaj d'Origny Lübecker, *Le Sacrifice de la sirène: "Un coup de dés" et la poétique de Stéphane Mallarmé*, Museum Tusulanum Press, 2003, article disponible en ligne à l'adresse suivante (consulté le 2/09/2015) :

<https://books.google.fr/books?id=OXpZuT2KXxIC&pg=PA29&lpg=PA29&dq=transposition+mallarmé&source=bl&ots=y4XBNyNDh6&sig=kvIYwvKnrAZ3wzM9O6btFw4wuBg&hl=fr&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAGoVC hMI8C2ja7TxwIVzLYUCH1yPQyY#v=onepage&q=transposition%20mallarmé&f=false>

¹⁵⁴² Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, II, Gallimard, 2003, p. 197.

conception de la musique détachée des sons explique la présence d'expressions comme le « néant sonore », « inanité sonore » qui montrent que le son n'est pas, dans l'optique de Mallarmé, à rattacher à la définition essentielle de la musique, contrairement au rythme. Son but est alors de transposer – le terme est important – le rythme de toute chose : « Cette visée, je la dis Transposition »¹⁵⁴³.

4. L'entreprise mallarméenne de transposition

En effet, la transposition est chez lui la clef de la poésie et explique sa proximité avec la musique. L'art musical a le mérite immense de reposer sur des structures que le poète cherche à reproduire. Le bien qu'il cherche à « reprendre à la musique », c'est précisément cette capacité à créer des structures, des rapports, à élaborer un sens non dans le seul son, mais dans le rythme. C'est là que la transposition se révèle : Mallarmé reprend à la musique une caractéristique qu'il applique à la poésie. La transposition se fait donc dans l'autre sens que celui évoqué précédemment : on intègre un élément musical au texte poétique. L'importance de la transposition ainsi que le caractère néfaste des instruments et des sons pour les idées qui ne subsistent que tues apparaît dans un passage de *Crise de vers* qui souligne la double dimension de la transposition et son caractère essentiel :

« Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer. Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien :

car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes – le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 211.

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »¹⁵⁴⁴

La transposition est essentielle chez Mallarmé et consiste à reproduire les rythmes de chaque chose dans la poésie, grâce aux rapports entre les mots. La poésie doit dire la disparition de l'objet transformé en idée, en notion pure, en fleur « absente de tout bouquet ». L'esthétique mallarméenne repose sur deux éléments centraux : la négation et la transposition. Annette de La Motte explique que : « La *négation*, "suppression du monde et accession de l'être à l'idée" selon Hegel, déplace l'objet réel du monde des hommes dans un monde de l'abstraction. La *transposition* amène l'objet matériel à la notion pure de cet objet : "La *divine transposition*", explique Mallarmé, "pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va *du fait à l'idéal*" »¹⁵⁴⁵. Voilà en quoi consiste le rêve de Mallarmé, et pour le réaliser, il effectue une transposition puisqu'en reprenant son bien à la musique, il applique ses procédés dans la poésie. Comme l'indique Larissa Drigo Agostinho, « les sons [...] n'ont de "sens" qu'à l'intérieur du système musical qui les constitue »¹⁵⁴⁶. Ils ne veulent rien dire mais prennent sens dans une structure qui les sauve de « l'universel reportage »¹⁵⁴⁷. C'est cette structure qui amène Mallarmé à accorder une telle importance à la syntaxe : « Quel pivot, j'entends, dans ce contraste, à l'intelligibilité ? il faut une garantie – La Syntaxe »¹⁵⁴⁸. Si la transposition concerne les objets qui passent du monde dans la poésie, une autre forme de transposition s'observe puisque Mallarmé, cherchant à « reprendre son bien à la Musique », utilise des caractéristiques musicales pour créer ses poèmes et transposer le rythme de toute chose. On ne peut manquer de remarquer qu'il présente *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* comme une partition, considérant que la mise en page ainsi que le travail typographique doivent indiquer des différences de hauteur :

« Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 212-213.

¹⁵⁴⁵ Annette de La Motte, *Au-delà du mot: une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*, voir le site suivant (consulté le 3/09/2015) :

<https://books.google.fr/books?id=7QNjEyKlexMC&pg=PA80&lpg=PA80&dq=divine+transposition+mallarmé&source=bl&ots=dUQ2uUYIKE&sig=Iq8uM9dnld49yS17RaTWNSY2aY&hl=fr&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAGoVChMik7rgyLfVxwIVRD4UCh0yUQjk#v=onepage&q=divine%20transposition%20mallarmé&f=false>

¹⁵⁴⁶ Larissa Drigo Agostinho, « De la page blanche à la musique: Mallarmé et l'écriture du silence », voir le site suivant (consulté le 5/09/2015) :

[http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos5/logosphre-n5/larissa-drigo-agostinho/!](http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos5/logosphre-n5/larissa-drigo-agostinho/)

¹⁵⁴⁷ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, II, *op. cit.*, p. 212.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 232-233.

importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. »¹⁵⁴⁹

Jean-Louis Backès est frappé par la parenté évidente ici entre musique et poésie et remarque que « le mot "portée" semble vouloir prendre un sens technique, désigner les cinq lignes parallèles sur lesquelles s'écrivent les notes de musique, mais évite ce sens. Comme sur certaines partitions d'aujourd'hui on indique les variations de hauteur, sans donner de repères : la voix monte ou descend ; on ne dit pas de combien elle monte ou descend. Dans ce domaine humble, littérature et musique se rencontrent »¹⁵⁵⁰. Mallarmé met en évidence le travail musical qui est à l'œuvre dans ce texte. Il transforme son lecteur en interprète et guide sa voix à la fois dans la sonorité (la hauteur des sons est indiquée) et dans le rythme puisque la séparation des groupes de mots introduit des moments de silence. Il reconnaît le caractère novateur de sa « tentative » :

« Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. »¹⁵⁵¹

La question de la transposition affleure : un passage est dessiné entre musique et poésie à la fin de cet extrait. Le poète « reprend » des éléments musicaux et les fait repasser dans le domaine littéraire. Si Mallarmé représente un cas unique dans la poésie et occupe une place bien particulière dans la zone de « fluence » mise en évidence par Adorno, son travail reste inégalé. Il fait de la transposition la pierre de touche de son entreprise poétique puisqu'elle est à la fois un objectif et un moyen. Mais la définition qu'il donne à la musique perturbe légèrement le sens de la transposition et empêche de le reprendre tel quel. En effet, le poète « reprend » quelque chose qui a « apparten[u] aux Lettres » et c'est en plus à la musique en général et non à un type de musique qu'il se réfère. Son effort de transposition est donc nécessairement différent de celui mis en œuvre par les trois auteurs de notre corpus.

B. Du texte à la *partition*

¹⁵⁴⁹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, I, *op. cit.*, p. 391-392.

¹⁵⁵⁰ Backès Jean-Louis, *Musique et littérature*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁵¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, I, *op. cit.*, p. 392.

En 1946, Isidore Isou crée le mouvement lettriste, aussi appelé « musiquelettriste » dont il présente la visée dans un livre au titre éloquent : *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*¹⁵⁵². Le but est de restituer aux lettres leur rôle et de les amener à remplacer les éléments musicaux. Il explique qu'à l'origine, la poésie était musicale et que la musique ne faisait qu'accompagner ce qu'elle possédait déjà, à savoir le rythme et l'harmonie. Le lettrisme, en redonnant à la lettre un statut indépendant et en adjoignant à l'alphabet des signes nouveaux et des sons tels que des éternuements, des soupirs ou des claquements de langue, vise à renouer avec la musique qui deviendra dès lors inutile : « La poésie, devenue musique par le lettrisme, vainc la musique sur son terrain théorique et se démontre supérieure à l'art vers lequel elle s'est élevée »¹⁵⁵³. Rien de tel chez les trois poètes de notre corpus qui ne visent jamais à remplacer la musique mais y puisent dans un but de régénération de la langue. De plus, l'expérience lettriste vise à désémantiser l'écriture, ce qui est à l'opposé de la démarche de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix qui cherchent au contraire à redonner sens à la langue. Ils ne cachent pas leur intérêt et leur admiration pour la musique et s'essayent avec plaisir à la composition, eux qui sont tentés de reprendre des procédés musicaux, comme on a eu l'occasion de le montrer. Cela signale un travail de fond qui dépasse la simple recherche d'ornement. La musique joue un rôle central dans leur conception de la poésie, et la transposition est au cœur de leur œuvre, comme nous le montrerons à travers trois exemples précis.

1. Guy Goffette et la transposition du blues

On a souligné le goût de Guy Goffette pour le blues. Son admiration pour cette musique étant profonde, elle rejaillit tout naturellement dans ses textes, au travers de références et d'allusions, comme on l'a vu, mais aussi grâce à un effort de transposition. À trois reprises, l'auteur met le mot « blues » en évidence dans des titres, invitant son lecteur à appréhender le texte comme une *partition*. Mais avant d'aller plus loin, essayons de saisir les particularités de cette musique pour voir ce qu'en retient le poète.

¹⁵⁵² Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 207.

Définir le blues est un exercice périlleux. Les spécialistes eux-mêmes avouent à quel point la chose est malaisée¹⁵⁵⁴, et ils reconnaissent l'importante place laissée aux approximations dans leurs entreprises de cerner cette musique. Pour dessiner l'histoire et l'évolution du blues, il faut bien sûr remonter à l'arrivée des esclaves sur le sol américain. Les grandes plantations de canne à sucre et de coton deviennent « le creuset musical d'un faisceau de traditions orales, chantées et dansées »¹⁵⁵⁵ puisqu'elles brassent les cultures. Mais le blues, soulignons-le, n'est pas né pendant la période de l'esclavage, mais avec l'émancipation qui entraîne parfois des conditions de vie encore pire. Dénués de tout, certains anciens esclaves occupent de minuscules métairies coupées du monde, et après avoir chanté pendant des décennies en groupe, ils sont désormais seuls. D'autres ne peuvent acquérir de métairie et sont contraints de s'établir en périphérie des villes où ils vivent misérablement mais où ils découvrent les loisirs. De nombreux lieux de divertissement se créent, et partout la musique s'installe. Cette période est aussi le moment d'émergence d'une nouvelle catégorie sociale : le *songster*, musicien itinérant, va de chantier en ville, de voie ferrée en campement d'ouvriers. Il est l'ancêtre du bluesman auquel il cède sa place entre 1895 et 1914¹⁵⁵⁶. À bien des égards, la ségrégation était plus pénible et plus dégradante encore que l'esclavage, et les Noirs privés de tout ont commencé à adapter les chansons et à les rendre de plus en plus personnelles. Elles reflètent le mal de vivre, la solitude, la conscience d'une très nette séparation particulièrement vive dans le Sud ségrégationniste. C'est alors que le bluesman apparaît :

« Il répond à la situation créée par la ségrégation, la commente, la contourne avec humour, l'apprivoise, la rend presque supportable ! Les folk-songs racontaient les exploits de personnages mythiques auxquels les Noirs pouvaient s'identifier. En devenant bluesman, le *songster* noir va plus loin. Il dit je pour la première fois dans l'histoire des Noirs en Amérique, raconte sa vision des choses, ses sentiments. »¹⁵⁵⁷

Une unification progressive s'opère ensuite¹⁵⁵⁸. Même si cette musique acquiert petit à petit une structure reconnaissable, elle reste empreinte d'individualité. Chaque bluesman a son propre blues¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁴ Gérard Herzhaft, *Le blues*, Que sais-je ?, PUF, 2008, p. 7 : « Une définition complète et précise du blues est chose malaisée car, si le blues est bien sûr une musique, il a été aussi beaucoup plus que cela pour les Noirs américains qui l'ont créé. Et si les spécialistes analysent (souvent de façon confuse) le blues en termes musicaux, les créateurs de cet art n'en parlent jamais que de façon lyrique. »

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁵⁶ Gérard Herzhaft, *La grande encyclopédie du blues*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁵⁸ En partie grâce aux musiciens itinérants, aux *Minstrel Shows* – spectacles visant à imiter les Noirs autant dans leur comportement que dans leur musique – et à la religion car de plus en plus de *preachers* ont recours à la musique pour diffuser leur message. Mais le phénomène le plus efficace a bien sûr été l'avènement du disque et des *Race Records* à partir de 1920.

¹⁵⁵⁹ LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, *op. cit.*, p. 107 : « Les chanteurs de blues ont eu beau adopter certaines techniques et paroles uniformes, ils ont gardé une façon de chanter aussi indépendante que dans le cri. Chacun

En ce qui concerne son nom, difficile de déterminer exactement d'où il vient¹⁵⁶⁰. Le mot *blues* vient de l'abréviation de l'expression anglaise *blue devils* (« diables bleus »), qui signifie « idées noires ». Le terme *blue* dont dérive vraisemblablement aussi le *blues* est issu de l'ancien français et désigne « l'histoire personnelle »¹⁵⁶¹. Ce mot est d'usage courant dès le milieu du XIX^{ème} siècle où il est chargé de connotations dépressives et cafardeuses. La musique tire donc son nom d'un mot qui existait avant elle.

Jacques Réda tente d'approcher cette notion dans un très beau passage qui souligne le problème de la traduction :

« De *to have* ou *to get the blues* il n'y a pas de traduction littérale possible. *Avoir les bleus* ne signifie rien, *broyer du noir* n'est qu'une équivalence malencontreuse et, en tout cas, irrecevable pour la définition d'un état d'âme où cette douceur consolante de la couleur prouve assez qu'il ne s'agit pas uniquement ni même principalement de mélancolie. En outre : *the blues* – ils sont plusieurs. Devenu d'usage en français, le singulier serait donc une faute si les langues pouvaient en commettre. Mais cette restriction apparente produit en fait le contraire d'un appauvrissement. Parler *du blues* suppose alors, dans l'énorme corpus de ce *trobar* afro-américain, l'existence d'un principe actif, déterminant en chacune de ses parties, et d'ailleurs démontré par son entière actuation dans une forme étonnamment stable au moins depuis un siècle. En effet la diversité infinie du répertoire *des blues* comme cantilènes [...] n'empêche pas *le blues*, en tant qu'absolu musical distinct des paroles qu'il véhicule, de toujours répéter harmoniquement *le même*. »¹⁵⁶²

Cette part thématique n'est sans doute pas étrangère à l'emploi du mot *blues* chez Guy Goffette. « Le blues du mur roumain » rend par exemple compte de l'exil lointain du poète, de même que le « Blues à Charlestown » inscrit l'auteur et Rimbaud dans une profonde solitude. Mais nous pensons qu'un travail de la forme, du son et du rythme peut aussi expliquer le choix de ce mot et qu'une transposition habite ces textes.

Contrairement à ce qu'on peut penser, le blues n'est pas nécessairement une musique mélancolique. Il se nourrit de la solitude et de la tristesse, mais peut tout à fait les exprimer dans un registre humoristique. La prise de distance impliquée par le recul de la dérision facilite l'acceptation de son sort tragique. Ainsi, si le chanteur a le blues, cela ne l'empêche pas de produire une musique reposant sur un humour parfois d'autant plus efficace qu'il est corrosif. Il fonctionne comme une soupape permettant de libérer les tensions et de rendre

chantait un blues différent : le blues de Peatie Wheatstraw, le blues de Blind Lemon, le blues de Blind Willie Johnson, etc. »

¹⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 13, constatant qu' « il n'existe à notre connaissance aucune explication écrite quant à la naissance de ce terme avant 1960 » s'étonne que « Même un folkloriste aussi averti qu'Alan Lomax qui a enregistré des centaines de chansons et d'interviews de musiciens noirs pour la Bibliothèque du Congrès dans les années 1930 et 1940 employait le terme *blues* comme un terme du langage courant, sans jamais chercher à approfondir son étymologie. »

¹⁵⁶¹ Il reste dans la langue française actuelle le terme *bluette*, qui est, pour tous les *bluesmen*, la signification du blues, une chanson à la première personne du singulier. Voir le site suivant, consulté le 15/09/2015 : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Blues>

¹⁵⁶² Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 20-21.

supportable ces sentiments nocifs qui donnent naissance au blues¹⁵⁶³. Dans « Blues du mur roumain », c'est l'auto-dérision portée à son comble qui indique le désir de reproduire une caractéristique du blues. En effet, la section se distingue par son humour décapant. Le poète qui séjourne à Bucarest juste après la révolution roumaine (en décembre 1989) éprouve une profonde solitude. Pour la contrer, il tente de s'en amuser et rejoint une caractéristique du blues, « coutumier de l'humour et de l'ironie qui semblent constituer sa botte secrète »¹⁵⁶⁴. En effet, le décalage humoristique est une « force de vie »¹⁵⁶⁵. C'est exactement ce qu'on trouve dans cette section. Rappelons qu'elle se situe à la fin du recueil du *Pêcheur d'eau*, et qu'à l'instar des chanteurs de blues, le poète chante sa souffrance. Comme l'indique Yves Leclair¹⁵⁶⁶, la mélodie qui repose sur des jeux d'assonances dans le recueil va prendre de l'assurance et finir sur un retour à la rime et à l'alexandrin dont les douze syllabes, précisons-le, rappellent les douze mesures du blues. Une évolution considérable se fait jour depuis les premières pages du recueil et Yves Leclair remarque avec justesse que « ce n'est [...] plus le registre totalement tragique et désespéré du début »¹⁵⁶⁷ que l'on trouve dans les dernières pages. Il parle d'un « parodique blues »¹⁵⁶⁸. Il nous semble que si l'humour, l'ironie et l'autodérision sont bien présents dans ce texte, et s'il y a effectivement parodie¹⁵⁶⁹, elle ne prend pas pour objet le blues. En effet, ces éléments sont les ingrédients du blues. La parodie fait partie du blues, et c'est là l'élément que Guy Goffette transpose.

¹⁵⁶³ Voir Robert Springer, *Fonctions sociales du blues*, Parenthèses, 1999, p. 140-142, disponible sur le site suivant (consulté le 4/09/2015) : https://books.google.fr/books?id=54P7ufG_qCwC&pg=PA141&lpg=PA141&dq=blues+ironie&source=bl&ots=tS5_h4Y9zH&sig=SqzONtlbmPg7sjpiNQ7z0TsY6xs&hl=fr&sa=X&ved=0CDMQ6AEwA2oVChMIvix-oHdxwIVQdUaCh2M-A8q#v=onepage&q=blues%20ironie&f=false. Pour des exemples de blues humoristiques, voir les paroles de Lonnie Johnson par exemple, qui traite avec dérision la Grande Dépression (*Hardtimes ain't gone nowhere*, Chicago, 1937) citées et traduites par Robert Springer : « People is hollerin' about hard times, [bis] / Tell me, what's it all about ? [bis] / Hard times don't worry me, I was broke when they first started out » [Les gens chialent que les temps sont durs, / Dites-moi, de quoi parlent-ils ? / Les temps durs ne me tracassent pas, j'étais déjà fauché quand ils ont commencé.] Robert Springer rappelle par ailleurs dans *Fonctions sociales du blues*, *op. cit.*, p. 154 que Charlie Lincoln, dont le surnom était Laughin' Charlie, commençait souvent ses chansons par un grand éclat de rire. P.140, il cite deux autres exemples : « Good Time Blues » de Jelly Roll Anderson : « Operator, operator, please let me read your board [bis] / For there's good time here and better ones down the road » [M'sieu le mécanicien, puis-je voir votre tableau d'affichage ? / Car si on vit bien ici, on vit encore mieux plus loin.] et T. C. Johnson and « Blue Coat » Tom Nelson, J. C. Johnson's Blues, Memphis, 1928, Okeh 8838 : « I don't see why white folks don't have no blues / They got all cash money and brownskin women too » [Je ne comprends pas pourquoi les Blancs n'ont pas le cafard / Ils n'ont que de l'argent liquide et, en plus, des femmes café au lait].

¹⁵⁶⁴ Robert Springer, *Fonctions sociales du blues*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵⁶⁶ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵⁶⁹ Voir le chapitre consacré à la composition.

Le titre est inspiré de celui d'une œuvre de Wystan Auden, *Le blues du mur romain* d'où est extraite la citation mise en exergue au *Pêcheur d'eau* : « *Quand je serai rentré de guerre, et borgne, et vieux, / Je ne ferai plus rien que regarder les cieux* »¹⁵⁷⁰. Les deux poètes partagent solitude et goût pour le voyage, mais celui entamé par Guy Goffette rime avec « ratage » comme le fait justement remarquer Yves Leclair. De fait, l'échappée belle du poète ne le comble pas. Parti pour fuir, en ayant « soupé du vert et des cages à lapins / des retombées d'usine qui font rouiller les pins / et s'explorer les vaches »¹⁵⁷¹, il mentionne les « trois heures de vol dans un branlant clapier »¹⁵⁷² ainsi que « la furonculose » qui vient avec l'âge. Tous les malheurs du poète qui regrette sa prime jeunesse et ses histoires d'amour dans le premier poème sont moqués et tournés en dérision, d'où ce passage d'Yves Leclair :

« le jouet des maux qu'était devenu le Goffette des affects, se transcende en jeu de mots ; le déchant se transmute en chant, [...], le désaccord du cœur désolé en accords dissonants que console la seule musique du distique boiteux : "...ni ..ni ..nu ..nu ... mer ...mère ..d'eau... dos ..nuage ..âge". On croirait entendre une comptine pour endormir un enfant do, un vieil enfant nu dans les bras maternels de sa "mer" et dans les nuages du *dodo*. Délirisme saugrenu, rébus farcesque du chanteur bleu de l'âme, polyphonies facétieuses des sons et des sens, pitrerie phonétique où la rime hache l' "homme nu" "men[u]" ou bien renvoie "d'eau" à "dos" ou les "nuages" dans "l'âge", hélas ! »¹⁵⁷³

Ailleurs il écrit à propos de « l'écholalie » des « rimes saugrenues et mêmes humoristiques » citées dans cet extrait que « mises bout à bout, elles résonnent comiquement dans l'oreille »¹⁵⁷⁴, créant des dissonances, autre élément constitutif du blues. Cette « fantaisie » inspirée d'un « coup de blues » vise à chasser le cafard par l'humour, à prendre une distance ironique et salutaire avec un sort pas toujours clément. D'ailleurs le terme « blues » apparaît : « l'anglais non juste un blues ou deux mal dépêtrés / du chant belgo-lorrain »¹⁵⁷⁵. Dans ce texte, la transposition consiste donc essentiellement en une reprise de « l'esprit du blues ». On remarque cependant l'usage discret de la dissonance, élément constitutif du blues qui se développe dans un autre texte de Guy Goffette.

Gérard Herzhaft apporte une précision quant à la gamme utilisée en blues :

« Sur le plan musicologique, le blues – comme toute la musique du sud des Etats-Unis – utilise la gamme pentatonique avec, souvent, une quinte bémolisée (la seule véritable *blue note*, car la bémolisation de la tierce et de la septième fait partie intégrante de la gamme pentatonique mineure).

¹⁵⁷⁰ Guy Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 104.

¹⁵⁷³ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 120.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*

¹⁵⁷⁵ Guy Goffette, « Blues du mur roumain », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 105.

La note bleue est en effet tout à fait typique du blues et introduit souvent des dissonances. L'usage de la gamme pentatonique mineure et de la fameuse note bleue qui consiste à abaisser le son parfois jusqu'à un demi-ton donne la coloration si caractéristique du blues. La tierce mineure entre souvent en dissonance avec la tierce majeure sur laquelle repose l'accord de septième de la gamme blues, ce qui contribue à créer la tonalité plaintive de ce type de musique. Dans « Blues à Charlestown », Guy Goffette multiplie les dissonances. Bien sûr, il ne s'agit pas alors nécessairement du frottement entre deux sons mais de la rupture d'une harmonie, de la mise en place d'un désaccord qui gêne, qui perturbe l'oreille ou l'esprit. Soudain un élément détone, et nombreuses sont les dissonances dans cette section d'*Un Manteau de fortune*. La première est instaurée par le titre du recueil qui reprend avec une fausse note celui d'un livre de Gérard Macé paru en 1987, *Le Manteau de Fortuny*. On a ici un procédé qui rappelle celui du blues. Le Roi Jones raconte qu'amenés à chanter la gamme diatonique, les chanteurs de blues « dérapent », produisent des effets « glissés et coulés »¹⁵⁷⁶, ont tendance à moduler invariablement certaines notes, en particulier la septième de la gamme¹⁵⁷⁷. Sans doute n'est-ce là qu'un hasard, mais c'est précisément la septième syllabe du titre qui est infléchie.

La reprise modulée de Macé place l'ouvrage sous le signe de la mémoire. En effet, Gérard Macé a été inspiré par un grand couturier italien, Fortuny, personnage de Proust dans la *Recherche*. Albertine possède un manteau qu'il a créé et c'est en suivant le fil de cette œuvre de maître que Macé se souvient de la robe couleur de temps de Peau d'âne et des voiles de Shéhérazade ou d'Esther. L'œuvre qu'il produit est placée sous le signe de la douceur et de l'harmonie. Le chatoiement des étoffes guide le lecteur séduit par ce voyage au cœur de la littérature. Si un voyage littéraire est aussi proposé par Guy Goffette dans la première section du recueil intitulée « *Ô caravelles* »¹⁵⁷⁸, on se rend vite compte en lisant la suivante – « Blues à Charlestown » – que le contenu détone. Le poète alors en résidence d'écrivain à Charleville-Mézières¹⁵⁷⁹ se souvient de Rimbaud, et de son fameux « On ne part pas »¹⁵⁸⁰. Le voyage est d'emblée bloqué. Ce n'est pas sous le signe de l'harmonie qu'il décide de rendre compte de son séjour. Tout grince et heurte l'oreille dans « Blues à Charlestown », jusqu'au titre qui reprend avec ironie l'expression avec laquelle Rimbaud désigne sa ville. La polyphonie du jeu de mots mentionne la danse de *jazz hot* des années 1920, qui a vu le jour à Harlem et qui est

¹⁵⁷⁶ LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, op. cit., p. 50.

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*

¹⁵⁷⁸ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁷⁹ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 171.

¹⁵⁸⁰ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 11.

chargée d'accents blues et une autre ville américaine, où le blues s'est développé, Charleston. Deux fils se nouent donc : celui de l'hommage à Rimbaud, et celui d'un décalage dissonant dû au sentiment de blues : Charleville devient Charlestown, ville exécrée. Rien d'étonnant alors à ce que le poète tisse ces deux brins dès le premier poème qui est introduit par un nouveau jeu de mots puisque son titre – « (Rimbe de Noël) » – repose à la fois sur le surnom de Rimbaud et sur l'expression usuelle de « dinde de Noël ». Le poète ardennais est associé au plus trivial, au plus bas, dans une étrange disharmonie. « Rimbe » et « dinde » résonnent, sonnent ensemble dans une proximité qui ne saurait convenir à la « gamme » traditionnelle du poète. Dès le titre, le lecteur est heurté par cette dissonance. D'ailleurs ce n'est pas le seul volatile auquel est comparé Rimbaud. Dans le dixième poème de la section – qui en compte treize et place ainsi le texte sous le signe de la malchance –, il est fait mention de « J A R », autrement dit, Jean Arthur Rimbaud. L'écho avec le jars dont le poète est l'ami est frappant (d'ailleurs le mot apparaît dans le deuxième vers du poème) et là encore le blues n'est pas loin puisqu'une nouvelle note dissonante est introduite : « Rimbe » est infléchi en « dinde » et « J A R » en « jars »¹⁵⁸¹. Ces deux notations ne sonnent pas exactement juste et dérangent le lecteur. D'ailleurs la suite du premier poème cultive la disharmonie initiale :

« et Rimbe, s'il reparaît, c'est en croûte
dans la vitrine des charcuteries
où trône une tête de veau (elle a
deux trous rouges qui clignotent pour rien :
Charleville a ses illuminations) ».

Le poète reprend son idée de départ, à savoir l'association de Rimbaud à une viande prête à être servie. C'est cette fois à la tête de veau qu'il est assimilé au travers d'un collage disharmonieux : les « deux trous rouges » sont repris du « Dormeur du val » et une dernière note est ajoutée avec la mention des *Illuminations*. Tout est fait pour rappeler un thème connu et le traiter avec dissonance.

Les treize poèmes de cette section suintent l'ennui, la solitude et le mal-être et ce sont d'ailleurs de « vieux dizains » qui rendent compte de ce séjour placé sous le signe de la disharmonie. Nombreuses sont les références géographiques et littéraires à la ville et au poète qu'elle a vu grandir. Ajoutons que presque toutes ces références sont détournées dans la dissonance. Ainsi, le « Mont-Olympe », colline de la ville et pâtisserie de Charleville-Mézières, sert de titre au deuxième poème. Mais contrairement à l'Olympe grec, séjour des dieux et des muses, celui-ci est déserté par les neuf sœurs¹⁵⁸², renvoyant le poète à une

¹⁵⁸¹ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 176.

¹⁵⁸² *Ibid.* : « Adieux les muses / vertes du *Mont-Olympe* ».

sécheresse poétique qui explique peut-être les grincements de ces « vieux dizains »¹⁵⁸³. L'île du Vieux Moulin, située entre deux bras de la Meuse, est aperçue au cours d'une promenade dominicale¹⁵⁸⁴. Mais elle est désormais le séjour d'un fantôme puisqu'elle abrite le Musée Rimbaud. Le « bateau ivre » est disparu lui aussi (remplacé par des « bateaux impassibles ») et ne fend plus « l'eau / ballante où l'éphèbe rageur boutait / le feu de Dieu aux voyelles mourantes / des roseaux »¹⁵⁸⁵. L'allusion au poème « Voyelles » sert à accentuer le caractère mortifère de la section. La vacuité résonne dans ces sons décalés qui ne disent plus que la mort et la disparition. La Place ducale inspire un poème intitulé « Ducasse ducale »¹⁵⁸⁶ où le jeu de sonorités souligne la dissonance : un frottement sonore fait se côtoyer la consonne sifflante et la consonne liquide, seul élément qui permet de différencier les deux mots. Le poète s'inscrit dans ce paysage pluvieux et maussade en évoquant la rue de Mantoue dans le poème IV, lieu où il est domicilié. Mais là encore, un élément détonnant est introduit : *Rebecca* n'est pas – ou pas seulement – une référence biblique à la femme d'Isaac, mais un clin d'œil bien plus terre à terre et trivial à l'enseigne d'un magasin de vêtements pour femmes. D'ailleurs le choix de l'adjectif « callipyge » n'est pas associé comme c'est traditionnellement le cas à Vénus, mais aux « dames bien en chair »¹⁵⁸⁷. C'est à la fois une référence à « Vénus Anadyomène », poème de Rimbaud, et à un élément de la vie de Guy Goffette – son domicile – qui est introduite sur le mode de la dissonance. Les références littéraires émaillent les poèmes de cette section, parfois de manière beaucoup plus évidente que celle-ci. Pour n'en relever que quelques-unes : « cette bête qui voyage beaucoup », « dérèglement de tous les sens », « la quille éclate », « On ne part pas ». Guy Goffette reprend les mots de Rimbaud et les incorpore à son texte. Comme les bluesmen inspirés par une expérience commune – en l'occurrence la solitude et le désir profond de partir – il choisit de traiter le même thème à sa manière, laissant jaillir sa propre individualité. D'ailleurs il n'est pas anodin que ces textes pleins de « couacs »¹⁵⁸⁸ soient traversés par des « cris », élément clef de la musique noire. En effet, les esclaves chantaient ce qu'on appelle des « *work songs* » directement importés d'Afrique semble-t-il. Chaque activité donnait lieu à un chant, marqué par les exigences du travail physique qu'ils étaient en train d'accomplir. Il n'est ainsi pas rare d'y trouver des onomatopées qui imitent les bruits produits par les corps à l'effort, ou des cris. Quand les esclaves étaient à l'ouvrage loin du maître, celui-ci exigeait qu'ils lancent un cri

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 18 : « On y monte le dimanche à pied, en passant devant le moulin ».

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

afin qu'il sache où ils étaient et qu'il s'assure de leur présence¹⁵⁸⁹. Le désir de partir cher aux bluesmen est partagé par le poète dans « Adieu châteaux », texte encadré par le verbe « partir » et ponctué de cris : « Ah partir (tout de suite ces hauts cris / de concierge. [...] / [...] / Partir, ô gangrène du fol amour »¹⁵⁹⁰.

Mais Rimbaud n'est pas le seul poète à être évoqué dans cette section. Le coup de blues de Guy Goffette l'amène à rappeler l'autre membre du couple infernal. En effet, Verlaine rejoint Rimbaud dans cet hommage décalé et le titre du poème qui lui est consacré met en exergue la fausseté de la dissonance. « Faux Lélian » fait le portrait d'un imposteur, d'un homme qui ne sonne pas juste : « c'est qu'il faut plus qu'une barbe pisseuse, / un air de ressemblance et dégoiser / sa vie sur neuf pieds "à la manière de" / pour mériter de boire tout son saoul / aux lèvres des Carolopolitaines »¹⁵⁹¹. Bien que le poème soit rédigé en décasyllabes, un vers de onze syllabes se glisse dans le poème et en perturbe le rythme, précisément celui qui souligne l'imposture, l'imitation ratée du « à la manière de ». La dissonance est là encore de mise : rien ne sonne tout à fait juste dans ces textes rédigés pour des auteurs originaires de la même région, au premier rang desquels se trouve Jacques Réda¹⁵⁹². Tout se passe comme si le séjour carolopolitain était si pesant et si solitaire que le poète se tourne vers ses amis, ou vers une autre forme de compagnie à en croire les trois lettres qui traversent la section. Encalminé dans la ville qu'il ne peut quitter, le « solitaire ensablé dans ses mots » est incapable d'emprunter les « bateaux impassibles »¹⁵⁹³. Il est condamné au sur place et à l'isolement, et rêve de « partir un peu vers des soleils plus ivres »¹⁵⁹⁴. Son séjour forcé et solitaire l'amène à rêver de compagnie. D'où les trois « lettre[s] à l'inconnue d'en face » qui sont inspirées par « une photo de dame en porte-jarretelles, rue de Mantoue [...] postée à la fenêtre [...] à qui l'esseulé envoie une lettre différée en trois morceaux sur un air de *blues* qui s'emballe et dégénère en *charleston* »¹⁵⁹⁵ comme le précise Yves Leclair.

¹⁵⁸⁹ Archie Shepp, grand saxophoniste de jazz américain, rappelle à cet égard que le surnom du bluesman Howlin' Wolf lui vient de son cri de loup, héritage du cri des *work songs*. Voir le site suivant (consulté le 3/09/2015) : <http://www.humanite.fr/archie-shepp-le-blues-sublime-et-le-cri-de-rebellion-551579> Mais si l'on interroge Howlin' Wolf sur l'origine de son surnom, il répond : « Ce nom est inspiré par mon grand-père, qui me racontait souvent des histoires de loups dans cette partie du pays. Il me prévenait que les loups m'attraperaient si je n'étais pas sage », Collectif, *Les dieux du blues*, Éditions Atlas, 1995, p. 312.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁹² Ces dizains sont adressés à André Velter, Franz Bartelt, William Cliff, Alain Borer et Jude Stéfan.

¹⁵⁹³ Guy Goffette, *Un Manteau de fortune*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁹⁵ Yves Leclair, *Guy Goffette sans légende*, *op. cit.*, p. 173.

Aussi bien le thème – une profonde solitude et un isolement sans pareil – que la dissonance, fil directeur de cette section cafardeuse, permettent de remarquer l’effort de transposition fourni par Guy Goffette. Ces textes sont à la fois empreints de la souffrance et de l’ennui provoqués par l’esseulement et d’une forme de dérision.

Avant d’être livrés à eux-mêmes, les esclaves vivaient en groupe et jouaient une musique collective. Leurs chants sont marqués par la technique de l’antienne, héritée du chant traditionnel africain. Un soliste – le *leader* – entame le chant avec l’exposition d’un thème qui est commenté par le chœur qui improvise aussi longtemps qu’il le souhaite¹⁵⁹⁶. Les chansons de travail se chantaient *a capella*, l’activité physique rendant impossible l’utilisation d’un instrument¹⁵⁹⁷. Mais l’accompagnement apparaît dès les premiers blues. Si les tout premiers étaient assez souples au niveau de la structure, la forme plus ou moins définitive du blues repose sur douze mesures. Voilà la définition proposée par Gérard Herzhaft dans *La grande encyclopédie du blues* :

« En général, le blues est composé de strophes de trois versets selon un schéma AAB, le dernier verset rimant avec le premier répété une deuxième fois. Le blues utilise aussi une séquence harmonique fréquente sur la base de trois accords (premier, quatrième et cinquième degrés) avec une altération des accords du premier et du quatrième degré (blue-notes). Enfin, le blues est une pièce rythmée avec un glissement vers le temps fort, souple et régulier (swing). Le blues est une forme de ballade que l’on chante et que l’on écoute en se balançant. Mais de nombreux blues n’obéissent pas à ces règles : les douze mesures sont souvent treize ou onze, huit ou dix ; les trois accords dominants ne sont parfois que deux ou même un seul dans certains styles (Delta blues). Et les blue-notes ne sont pas toujours si prééminentes, parfois même totalement absentes. »¹⁵⁹⁸

Cette définition insiste sur la labilité du blues, notion insaisissable¹⁵⁹⁹, mais permet de dégager les caractéristiques de la forme du blues. Dans « Tacatam blues », le poète fait l’alliance du train et de la musique, et c’est surtout par un travail sur la structure qu’il transpose le blues. On ne peut manquer d’être frappé par le caractère répétitif de ce texte. Sans cesse, les mêmes mots reviennent et bercent le lecteur. La première subdivision de la section s’inscrit pleinement dans le rythme du blues dont Goffette se plaît à reproduire la structure :

« Elle a les jambes serrées dans un collant noir.

¹⁵⁹⁶ LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, *op. cit.*, p. 52-53.

¹⁵⁹⁷ De plus la musique pouvait représenter un danger et les propriétaires d’esclaves ont tôt fait dans les Codes Noirs de prohiber l’usage de la flûte et du tambour. En plus de fragiliser ainsi le lien communautaire, ils empêchaient tout moyen de communication et toute révolte. En effet, le tambour aurait pu être un instrument de soulèvement et de rassemblement. Audible d’une plantation à l’autre, il aurait pu faciliter les échanges et des troubles massifs auraient pu voir le jour.

¹⁵⁹⁸ Gérard Herzhaft, *La grande encyclopédie du blues*, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁵⁹⁹ Gérard Herzhaft, *Le blues*, *Que sais-je ?*, *op. cit.*, p. 8-9 : « Quoi qu’il en soit, le poème de douze mesures avec une versification AAB fréquente qu’on appelle blues a une existence musicologique identifiable, mais fluctuante et approximative », voir aussi p. 7 : « les exceptions à une règle au demeurant jamais fixée sont notables et très fréquentes. »

Elle a les jambes serrées l'une contre l'autre dans un collant noir.
 Elle est assise en face de moi, sagement assise comme une écolière bien élevée, les
 jambes sagement serrées l'une contre l'autre entre mes jambes ouvertes, grandes
 ouvertes devant moi dans la ruelle du compartiment vide. »¹⁶⁰⁰

Trois phrases constituent le texte. La première est répétée avec un bref ajout par la deuxième, et la troisième consiste en un commentaire plus long. Cela rappelle la structure AAB du blues. LeRoi Jones commente la structure en trois phrases en disant que les deux premières étaient répétées pendant que le chanteur attendait de trouver la troisième. « Ou bien, ce qui était typique des cris et des clamés, la première phrase pouvant être répétée un grand nombre de fois, simplement parce qu'elle plaisait au chanteur qui parfois n'était pas capable d'en trouver une autre »¹⁶⁰¹. D'emblée le poète reproduit donc un système propre au blues. On peut aussi considérer ce premier poème comme l'exposition du thème qui sera ensuite commenté par les autres textes de la section, selon le procédé courant de l'antienne, chant avec répons, commentaire du chœur qui peut s'exprimer aussi longtemps qu'il le désire sur le mode de l'improvisation. LeRoi Jones insiste : l'improvisation est un « aspect majeur de la musique africaine, et elle a vigoureusement survécu dans la musique noire américaine »¹⁶⁰². C'est sans doute pour transposer cet élément d'improvisation que le poète ne cesse de reprendre les mêmes mots, comme s'il mimait le chœur à la recherche d'un nouvel élément à ajouter au chant. Il rebondit à chaque fois sur un mot ou une expression, ce qui crée un rythme très singulier. Ainsi, « [e]lle regarde par la vitre le paysage qui défile » se transforme en « [e]lle regarde par la vitre filer le paysage » puis « [e]lle regarde, la tête tournée vers la vitre, la campagne filante ». Ce dernier mot donne naissance à un nouveau continu sonore introduit par « les nuages effilés » qui devient « [e]lle tire sans bouger sur le fil des images » dont le verbe, repris et répété « [e]lle tire, tire par la vitre », « [e]lle tire tout à elle », est à nouveau modulé dans l'expression « [s]on collant bien tiré ». Toute la section est traversée par ce système de reprises qui fait penser au blues et à ses répétitions et commentaires avec variations. La structure est donc ici le signe de la transposition du blues au texte.

Enfin, le rythme est essentiel dans le blues :

« Mais la caractéristique essentielle et la plus originale du blues est le *swing*. Le rythme est la base même d'une musique dansée. Il existe bien sûr partout aussi bien en Afrique qu'en Europe ou en Asie. Mais comme l'ont fait remarquer quelques auteurs perspicaces, tel Denis Constant-Martin [...], le balancement à contretemps – le *swing* – n'existe sous cette forme nulle part ailleurs qu'en Amérique. »¹⁶⁰³

¹⁶⁰⁰ Guy Goffette, « Tacatam blues », in *Presqu'elles*, Paris, Gallimard, 2009, p. 55.

¹⁶⁰¹ LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, op. cit., p. 102.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 52-53.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 8-9.

En effet, le swing est la seule caractéristique toujours présente dans le blues, sans doute – comme l’interprétation de Denis Constant-Martin nous invite à le penser – parce qu’ « [a]vec le swing, le corps noir est libre de se balancer à contretemps, comme il veut, quand il veut, malgré les chaînes ou la mutilation »¹⁶⁰⁴. S’il est si présent, c’est parce qu’il permet de prendre le « contre-pied absolu du rythme "officiel" » imposé par les Blancs. Le passage suivant, tiré de *L’Ami du jars*, est marqué par un rythme qui n’est pas sans rappeler celui du blues :

« Voilà d’où je viens, voilà mon terreau musical : l’émotion primaire, oui, au premier degré [...] Et je ne peux rien faire, rien, contre ma gorge qui se serre, mes poils qui se dressent, le frisson qui me parcourt la colonne vertébrale de bas en haut quand un de ces « péquenots » du vieux Sud jette son blues à travers la nuit ; rien contre les milongas et les tangos des bas-fonds de Buenos Aires, contre les fados de Lisbonne, les *jiddische Lieder*, les complaintes et ballades siciliennes, les chants de fumerie et de prison, que sais-je, tous ces airs qui, d’une manière ou d’une autre, disent la séparation, la détresse, la nostalgie. »¹⁶⁰⁵

On ne peut manquer d’être frappé par l’insistance de la binarité. La répétition du « voilà » entame une série de doublets : primaire/premier, rien faire/rien, rien contre/contre, les milongas et les tangos, les complaintes et ballades siciliennes, les chants de fumerie et de prison. Le rythme de base du blues, à savoir la succession de deux croches, est restitué dans l’extrait. Il faut cependant aussi prendre en considération les rythmes ternaires qui s’y greffent : ils rappellent que ces deux temps sur lesquels repose le blues sont en réalité inscrits dans une perception ternaire due à l’effet *shuffle* caractéristique de ce type de musique. Il s’agit de traîner le deuxième temps qui s’allonge et provoque l’effet ternaire. En effet, le rythme de base du blues consiste à accentuer la première et la troisième croche des trois que comporte un temps, en traînant la dernière. Par l’entrelacement de ces deux continus rythmiques, Guy Goffette réalise donc une transposition du blues, même si l’aspect rythmique repris du swing est discret dans son œuvre.

Que ce soit en respectant l’esprit du blues, mélancolique et humoristique, ou en appliquant à la langue les caractéristiques sonores, rythmiques et structurelles du blues, Guy Goffette opère une transposition de la musique dans ses textes. Force est de constater que le swing, caractéristique essentielle de la musique noire qui figure en bonne place dans la définition du blues apportée par Gérard Herzhaft est un procédé peu développé par le poète qui privilégie d’autres aspects. En revanche, il est incontournable chez Jacques Réda, spécialiste du jazz, musique qui découle du blues et s’inscrit dans sa droite lignée.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁰⁵ Guy Goffette, *L’Ami du jars*, *op. cit.*, p. 23 et 24.

2. Jacques Réda et la transposition du jazz

Le jazz trouve son inspiration dans deux sources majeures : le blues et le ragtime, qui contribuent pour une bonne part au « *melting pot* musical »¹⁶⁰⁶ rassemblé à la Nouvelle-Orléans. Ces deux types de musique constituent en quelque sorte l'« état gestationnel » du jazz¹⁶⁰⁷. Mais celui-ci se nourrit de bien d'autres influences, et son hybridité est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques principales.

En ce qui concerne la filiation avec le blues, soulignons d'emblée une difficulté à laquelle se trouve confronté l'auditeur. Beaucoup de morceaux de jazz se présentent comme des blues – à en croire leur titre – alors même qu'ils n'en sont pas du tout. Une certaine méfiance est donc de mise lorsqu'on cherche à départager les styles de musique. Ainsi, *Limehouse Blues*, *Down Hearted Blues*, *Wild Cat Blues*, *Savoy Blues*, *Bye Bye Blues*, *Santa Claus Blues*, *Tokyo Blues*, *Junk Blues*, et, en plus provocant : *Lady Sings the Blues* ou *I Ain't Nothin' but the Blues* sont tous des noms trompeurs¹⁶⁰⁸. Il n'en demeure pas moins que cette tendance à faire signe vers le blues révèle les rapports étroits des deux musiques, mais soulève aussi un problème. Quand bien même il est ostensiblement mis en évidence, le blues n'est pas la seule influence qui donne naissance au jazz. Celui-ci se laisse imprégner de toutes sortes d'autres musiques, et il est réducteur de faire du blues un élément de reconnaissance du jazz. Michel Dorigné met en garde les auditeurs :

« Pour beaucoup de profanes, le langage du jazz, c'est celui du blues. Pour d'autres, le jazz qui s'écarte de ce langage spécifique (gamme et *blue note*) est du mauvais jazz. Rien n'est plus faux. En effet, l'essor du jazz commence au moment où il "s'échappe" des formules limitées et limitatives du blues. Certes, par un de ces paradoxes dont toute l'histoire du jazz est imprégnée, le blues demeure un des rouages essentiels et, en période creuse, les musiciens retournent vers lui, l'explorent à nouveau, tentant d'y découvrir une nouvelle échappée [...]. Ainsi le blues ne doit-il être considéré que comme une des sources constantes du jazz parmi beaucoup d'autres. Il convient de se faire à l'idée que le jazz n'a jamais été un produit pur et que son hybridité se nourrit constamment d'apports nouveaux et hétérogènes. »¹⁶⁰⁹

Si le blues est donc l'humus sur lequel croît le jazz, celui-ci s'en distancie autant qu'il s'en nourrit. Sans le blues, les *work songs* et les chants africains, il n'aurait sans doute pas pu se développer. Mais plus qu'un simple dérivé ou successeur de cette musique, il suit son propre chemin, à la croisée de diverses influences qui en ont fait une musique extrêmement originale.

¹⁶⁰⁶ Aude Locatelli, *Jazz, belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Classiques Garnier, 2011, p. 7.

¹⁶⁰⁷ Lucien Malson, Christian Bellest, *Que sais-je ? Le jazz*, PUF, 2007, p. 5.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁰⁹ Michel Dorigné, dans *Jazz, culture et société*, Les Éditions Ouvrières, 1967, p. 130. Voir aussi LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, *op. cit.*, p. 113 : « le jazz n'est pas seulement le successeur du blues, c'est une musique très originale, dérivée et contemporaine du blues, qui s'est engagée dans sa voie propre. »

La remarque de Michel Dorigné nous invite donc à prendre en compte des sources différentes et complémentaires.

L'autre racine du jazz est le ragtime. Ce type de musique est préfiguré par la marche et par le « *cake walk* », concours de danse afro-américaine qui octroyait au vainqueur un gâteau à la fin du XIX^e siècle. Le ragtime reprend des morceaux de facture classique – il s'inspire de la musique occidentale – qu'il traite systématiquement de manière syncopée, d'où son nom qui signifie littéralement « temps déchiré, en lambeaux ». La main droite joue la mélodie en instaurant une tension avec la main gauche qui martèle avec une régularité de métronome les temps, sur un mode binaire. Le ragtime se caractérise par un scrupuleux respect de la valeur des notes. Chaque temps est bien en place, et la syncope se greffe sur un schéma très stable. Les jazzmen, s'ils s'inspirent des thèmes du *rag* dont ils reprennent au début les mêmes enchaînements d'accords¹⁶¹⁰, s'en démarquent par l'improvisation et par leur rapport au rythme. Comme avec le blues, la relation du jazz au ragtime est à la fois de filiation et d'émancipation. Il suffit d'observer à cet égard que les tout premiers jazz ont été appelés « *ragged music* » et de rappeler que Jelly Roll, « qui pratiqua le *rag* originel, comme ses formes évoluées, s'est flatté d'avoir été, en 1902, "l'inventeur du jazz" »¹⁶¹¹. C'est dire la continuité de ces deux musiques. Mais le jazz vient à bout du *rag* qu'il remplace. En effet, ce qui a d'abord été perçu comme une nouvelle forme de ragtime s'est vite révélé une musique différente, essentiellement à cause de son rythme très caractéristique.

Définir le jazz est aussi ardu que définir le blues, en partie parce que ce phénomène musical est « polymorphe et se démultiplie en une série d'appellations spécifiques – *jazz new-orleans*, *swing* ou *middle jazz*, *bebop*, *free jazz* notamment – désignant les courants qui ont successivement dominé son histoire »¹⁶¹². D'ailleurs l'abondante bibliographie critique qui lui est consacrée fait état de la difficulté à saisir l'essence de cette musique. Laurent Cugny, reconnaissant que « [l]es tentatives de définition du jazz n'ont pas manqué mais [...] [que] les réponses manquent de clarté »¹⁶¹³, notamment à cause de la rapide évolution du jazz, se risque à proposer malgré tout une approche de ce type de musique. Il retient trois

¹⁶¹⁰ Lucien Malson, Christian Bellest, *Que sais-je ? Le jazz*, *op. cit.*, p. 32 : « La plupart des thèmes de rag sont fondés sur l'échange harmonique classique tonique-dominante, avec emprunts aux tons voisins ».

¹⁶¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶¹² Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶¹³ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Éditions Outre Mesure, 2009, p. 21.

critères caractéristiques de ce qu'il appelle par commodité « la pratique commune » du jazz¹⁶¹⁴ : le son, le rythme et l'improvisation.

Les sonorités du jazz sont facilement reconnaissables. James Reese Europe raconte une anecdote prouvant à quel point le travail du son est important : « lors d'une confrontation à Paris avec les musiciens de la GARDE RÉPUBLICAINE FRANÇAISE, ceux-ci étaient persuadés que leurs collègues noirs américains utilisaient des instruments différents »¹⁶¹⁵. De fait, les joueurs de jazz ont tenté par tous les moyens de reproduire les procédés vocaux avec les instruments, ce qui les a menés à toutes sortes d'expérimentations. Bien souvent, au lieu d'attaquer la note à sa hauteur « normale », ils produisent des *glissando* qui peuvent s'étirer sur plusieurs autres notes. Ils recourent largement au *vibrato*, n'hésitant pas à les émettre sur de grandes amplitudes, et ne se privent pas, en serrant la gorge tout en faisant vibrer les cordes vocales, de créer un « *growl* » instrumental, c'est-à-dire un son rauque, grinçant. La sourdine « wah-wah » pour les cuivres, le *flutter tongue*, effet de roulement obtenu en faisant vibrer la langue contre le palais, et les notes qui « couinent » selon la technique du piston mi-baissé à la trompette contribuent à créer les sons « *dirty* » du jazz¹⁶¹⁶.

Le rythme est également un moyen d'identifier le jazz, tout particulièrement grâce au swing. Difficile d'éclairer cette notion, issue de la syncope du ragtime. Voilà la définition proposée par l'article « Swing » du *Vocabulaire des musiques afro-américaines* :

« Littéralement signifie balancement. [...] dans son premier sens, renvoie à un phénomène rythmique, plus particulièrement à l'opposition, typique dans les musiques afro-américaines, entre un élément stable et un élément instable. L'élément stable est fourni par la section rythmique (piano, batterie, basse, guitare), qui énonce une pulsation régulière. L'élément instable provient des instruments "mélodiques" qui superposent à cette assise une grande variété de valeurs, de durées et d'accents entrant en conflit avec elle. Le swing résulterait donc de cette dualité »¹⁶¹⁷.

Du point de vue des études musicologiques, le swing repose sur le « fractionnement de la valeur de base (la noire) en deux parties qui se révèlent être, presque toujours, *inégaux* »¹⁶¹⁸. En effet, les deux croches sont jouées comme une noire de triolet puis une croche de triolet et la division du temps devient ainsi ternaire. Ce phénomène va de pair avec l'accentuation

¹⁶¹⁴ *Ibid.*, p.25 : « une "pratique commune" peut être définie dans laquelle un corps de langage s'est formé, fonctionnant pendant un temps de façon consensuelle et stable. [...] Historiquement, elle me semble devenir une réalité observable vers 1930, moment où tous les éléments évoqués sont en place individuellement et articulés ensemble dans un fonctionnement-type. [...] On peut estimer que pendant une trentaine d'années, pratiquement tout le jazz se déploie sur ce socle de langage. Il faut attendre 1960 et l'apparition du free jazz et du jazz dit "modal" pour que plusieurs de ces éléments [...] soient remis en cause ».

¹⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶¹⁶ Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op. cit., p. 186-187.

¹⁶¹⁷ Christophe Pirenne, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Minerve, 1994, p. 152.

¹⁶¹⁸ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, op. cit., p. 268 et André Hodeir, *Jazzistiques*, Parenthèses, 1984, p. 37-38.

décalée du jazz. Il privilégie les temps faibles, accentuant ainsi les contretemps. La croche du temps faible a ainsi tendance à être déplacée vers le temps suivant. « C'est ce déplacement qui finit par situer le son joué à contretemps sur la troisième partie du temps plutôt que sur la seconde » et qui conduit à la division ternaire¹⁶¹⁹.

Enfin, l'improvisation est inhérente au jazz¹⁶²⁰ et pour l'illustrer, citons à nouveau James Reese Europe qui fait part de ses difficultés de chef d'orchestre : « Je dois convoquer une répétition quotidienne pour empêcher les musiciens de mon orchestre d'ajouter à la musique plus que je ne le souhaite. À chaque fois que c'est possible, ils enjolivent leurs parties pour produire des sons nouveaux, particuliers »¹⁶²¹. L'improvisation est collective ou individuelle, et il est rare qu'elle soit libre de toute contrainte. En général, il s'agit de reprendre un thème donné avec des variations et en respectant des consignes liées au tempo et aux grilles d'accords¹⁶²². C'est bien le désir d'exploiter des sons nouveaux et de faire swinguer la musique qui motive les nombreuses improvisations qui touchent tous les instruments du *jazzband* : aussi bien la section mélodique composée de trompette, saxophone, clarinette, trombone et violon que la section rythmique avec contrebasse, batterie, piano et guitare¹⁶²³.

Pendant une trentaine d'années à peu près, la « pratique commune du jazz » repose sur ces éléments. Mais rien n'est plus complexe que d'identifier cette notion qui échappe même à ses plus grandes figures¹⁶²⁴ et qui a subi de rapides changements. Du jazz élémentaire né à l'aube du XIX^e siècle jusqu'à la période post-moderne qui n'est peut-être plus vraiment du jazz, il est passé par différentes étapes : pré-swing (1917-1930) ; swing, Bebop, cool jazz et hard-bop (pour la période classique 1945-1960) ; free jazz, jazz modal et jazz rock (pour la période moderne 1945-1960)¹⁶²⁵. Sa polymorphie rend compte de sa grande vitalité. Ses multiples visages étaient déjà pressentis par son nom aux mystérieuses et nombreuses significations. « Le terme existait dès avant la fin du XIX^e siècle, mais uniquement dans le

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁶²⁰ Lucien Malson, Christian Bellest, *Que sais-je ? Le jazz*, *op. cit.*, p. 45 : « Les témoins du temps ont insisté sur la tendance et le goût des musiciens néo-orléanais pour l'improvisation – souvent collective. »

¹⁶²¹ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶²² Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶²³ Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 29 : « Le jazz a sans cesse ressenti le besoin de s'interroger sur sa propre identité, de la définir et la redéfinir encore et encore, de toujours la remettre en question. Il est à cet égard intéressant de constater qu'elle est souvent problématique pour les praticiens mêmes de cette musique – y compris les plus illustres -, lesquels ont parfois exprimé la volonté de s'en distancier. Duke Ellington préférait penser qu'il faisait de la musique plutôt que du jazz (« Je ne joue pas du jazz. J'essaie d'exprimer les sentiments naturels d'un peuple ») (Entretien avec Florence Zunster, *New York Evening Graphic Magazine*, 27 décembre 1930) ».

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 28.

langage parlé et il ne s'appliquait pas originellement à la musique »¹⁶²⁶. Comme ce mot était nouveau dans l'écrit, plusieurs orthographes étaient utilisées : « jazz », « jaz », « jass », « jas » et « jazs » coexistent en 1917, date du premier article associant le mot « jazz » à la musique. Il pourrait être dérivé du nom de musiciens (comme *Chaz* Washington), de l'argot avec des connotations sexuelles (*jizz*) ou qui indiquent l'énergie ou la force, du jasmin que l'industrie cosmétique française avait utilisé dans ses parfums, qui étaient vendus à la Nouvelle-Orléans (une théorie de Garvin Bushell), d'une déformation du *chassé* ou *chasse-beau*, figure du *cakewalk*, ou des racines africaines comme le mot bantou *jaja* (« danser », « jouer de la musique »), ou le terme africain *jasi* (« être excité ») ou *jaiza* (« son lointain des percussions »). La dernière appellation viendrait de certaines tribus indonésiennes qui appelaient « jaze baqti » une musique rythmée... ». À moins que le jazz ne tire son nom de la dénomination « Jazz-belles » donnée aux prostituées de la Nouvelle-Orléans en référence à la Jézabel biblique¹⁶²⁷. C'est à cette musique-là, dans toute sa diversité, que Jacques Réda s'intéresse, puisque comme on l'a vu, il a accompagné le jazz depuis ses premiers pas.

L'amour de Jacques Réda pour le jazz n'est pas un secret et nous avons pour objectif ici de montrer que cette passion se lit dans l'écriture elle-même, marquée par certaines caractéristiques propres à cette musique. Cette démarche qui est la nôtre a aussi été celle du poète qui, dans *Le Bitume est exquis*, cherche à articuler deux de ses dilections : sa passion pour le jazz et celle, non moins importante, pour Charles-Albert Cingria. Voilà comment il explique sa démarche :

« Le jazz et Cingria, longtemps je les ai aimés ensemble mais de deux passions parallèles, étanches, avant qu'une meilleure connaissance de l'un et de l'autre m'apprenne qu'ils s'étaient fréquentés bien avant moi. Devenue ainsi franchement triangulaire, la liaison m'imposait un comportement plus réfléchi. Comme j'ai déjà dit ailleurs mon intérêt pour l'écrivain et celui que j'ai pour cette musique, il me reste à examiner de plus près leur rencontre, à chercher où elle s'est produite et même jusqu'à quel point elle a eu lieu. »¹⁶²⁸

C'est la prise de conscience d'une passion triangulaire qui conduit le poète à chercher le nœud qui lie le jazz à l'auteur de *La Fourmi rouge*. Jacques Réda postule un point commun entre musique et écriture, comme le laisse entendre la fin de l'extrait, et tente de percer à jour les caractéristiques de ce qu'Aude Locatelli nomme « une écriture-jazz »¹⁶²⁹. En effet, à partir du moment où il a découvert que Cingria aimait le jazz, il a cherché à en trouver une trace dans l'écriture, comme si immanquablement, le goût musical devait façonner d'une manière ou

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶²⁷ Voir le site suivant (consulté le 11/09/2015) : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jazz>

¹⁶²⁸ Jacques Réda, *Le Bitume est exquis*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 65-66.

¹⁶²⁹ Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op. cit., p. 116.

d'une autre l'écriture. Ce projet qu'il réalise avec Cingria, nous voudrions l'appliquer à sa propre œuvre en suivant ses pas.

Jacques Réda commence par relever les passages, relativement nombreux au demeurant, où Cingria parle du jazz, regrettant qu'il n'ait rédigé qu'un seul texte consacré intégralement à ce type de musique : *Tuba Timpanizans*¹⁶³⁰. D'ailleurs il observe que c'est précisément dans cette chronique que Cingria utilise le mot « jazz », préférant habituellement parler de « *syncopé anglo-nègre* »¹⁶³¹. En effet, c'est le rythme qui retient l'attention de Cingria dans les nombreuses citations relevées par Jacques Réda, comme par exemple dans l'extrait suivant : « [...] pendant qu'une frénésie de fox-trot et de ragtime envahit les mondes et secoue toute chair, et qu'avec le vrai rythme qui revient – les temps syncopés des nègres – la langue des mots et des choses [...] se refait et prend corps »¹⁶³². Il semble bien que la particularité rythmique du jazz soit envisagée par Cingria comme une possibilité de redonner souffle à la langue, ce en quoi il est rejoint par Jacques Réda, comme on aura l'occasion de le montrer. Mais l'improvisation et l'existence d'un phrasé qui émeut et persuade sont aussi des éléments venus du jazz et transposés par Cingria dans la littérature¹⁶³³, même si une certaine réticence, ou du moins une grande prudence est observée par Jacques Réda lorsqu'il évoque la possibilité d'une telle transposition. Il se méfie de ce qu'on peut appeler « l'incidence » du jazz sur la langue française, dans la mesure où son univers rythmique et tonal ne semble pas propice à reproduire des effets propres à cette musique¹⁶³⁴. Dans l'une de ses lettres, il exprime très clairement le lien du jazz à l'anglais :

« J'ai toujours en tout cas dénié au rythme de la langue française ce qui fait une spécificité, dans ce domaine, de l'anglais. C'est-à-dire que l'élément rythmique le plus subtil du jazz a un rapport direct avec cette langue. Je pense donc que si l'on trouve dans ce que j'ai écrit, en prose, un élément rythmique accentué, ce ne peut être qu'une accentuation du rythme propre à la langue française. Quant aux vers réguliers, je crois que c'est constamment la prépondérance du rythme français qui s'y affirme. Mais, bien sûr, on peut établir des équivalences. »¹⁶³⁵

¹⁶³⁰ Charles-Albert Cingria, *Œuvres Complètes*, IV, 1934, p. 137-140.

¹⁶³¹ Jacques Réda, *Le Bitume est exquis*, op. cit., p. 67.

¹⁶³² Charles-Albert Cingria, *Œuvres Complètes*, II, p. 266-267, in Jacques Réda, *Le Bitume est exquis*, op. cit., p. 66.

¹⁶³³ Voir Jacques Réda, *Le Bitume est exquis*, op. cit., p. 75-76 pour l'improvisation : « Et quelle similitude ? On pense bien sûr tout de suite à l'improvisation, du reste généralement en jazz un peu surestimée, dans son rôle spécifique comme dans ses résultats. Et quand même on accepterait provisoirement l'hypothèse d'une équivalence entre littérature et musique, il faudrait encore noter que l'improvisation de jazz se développe plus ou moins strictement dans le cadre strophique des *chorus*, absolument distinct de l'*ad lib* auquel s'adonne la prose de Cingria. » et p. 77 pour la persuasion : « S'il existe en fin de compte une ressemblance entre le phrasé du musicien de jazz et le prosateur du *Canal exutoire*, elle réside dans cette aptitude à *émouvoir ou à persuader* ; à opérer par des moyens tout différents une *transfusion* de l'énergie de l'être qui les énonce, sans détrimment pour le *sens de la délectation supérieure* qui caractérise les arts "normaux". »

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 75 : « improbable osmose de l'écrit et du musical ».

¹⁶³⁵ Jacques Réda, lettre du 28 juin 2015 à Claire Habig [annexe IV].

Voici donc le lecteur autorisé à guetter les traces d'une transposition puisqu'il la soupçonne et la met lui-même au jour chez Cingria, tout en ayant toujours présent à l'esprit le fait que poésie et musique sont deux et qu'elles demeurent irréductibles l'une à l'autre, comme le souligne aussi Yannick Séité, dans *Le Jazz, à la lettre* : « Car toujours et encore, du jazz et de la littérature, il faut d'abord rappeler ceci : ils sont deux »¹⁶³⁶. D'ailleurs s'intéressant au *Bitume est exquis*, il montre que le dernier essai qui constitue cet ouvrage, précisément celui sur lequel nous nous appuyons,

« est tout entier organisé pour éviter le rapprochement abusif entre ce fait littéraire qu'est la prose de Cingria et les mots et les concepts d'un jazz dont pourtant, parmi les premiers, il [Jacques Réda] a su entendre les puissances. Tout entier organisé, plus exactement, pour penser les conditions auxquelles il serait possible, "en fin de compte", de poser "une ressemblance entre le phrasé du musicien de jazz et le prosateur du *Canal exutoire*" par le poète, ces réticences sont fondées, légitimes. Il est probable cependant que la culture jazzique de Réda l'amène à négliger la puissance cognitive de la métaphore mise en évidence par certains des analystes les plus importants de cette figure »¹⁶³⁷.

Il nous semble en effet que ce que Cingria reconnaît à juste titre comme « cet événement capital dans notre époque qui reste le Syncopated-Negro d'Amérique »¹⁶³⁸ marque l'écriture de Jacques Réda dans laquelle s'observe un travail de transposition, toutes proportions gardées bien entendu. Nous tenterons donc de voir comment les rapports avec le jazz se manifestent dans son œuvre, et pour quelles raisons l'on peut parler d'une « commune présence » de la poésie et de la musique, selon l'expression empruntée par Philippe Méziat à René Char. Ce détour par l'œuvre de Cingria nous a permis de mettre en évidence la démarche de Jacques Réda et de montrer que lui-même, malgré toutes ses réticences, envisage la possibilité que l'écriture reprenne à son compte des procédés tirés du jazz, ce qui conforte notre propre travail.

S'il était besoin d'une justification supplémentaire, rappelons que Charles-Albert Cingria et Jacques Réda ne sont pas les seuls écrivains à faire cas du jazz. Si Boris Vian, Céline et Morrison puisent dans la musique pour alimenter leurs romans, la poésie n'est pas en reste, comme on peut le voir à travers *Carte noire* de François Valorbe où le jazz constitue le thème du recueil, ou avec les « 242 chorus » des *Mexico city blues* de Jack Kerouac, textes qui veulent reproduire des morceaux de jazz. Dans *Jazz belles-lettres*, Aude Locatelli cherche à montrer en quoi consiste « l'écriture-jazz »¹⁶³⁹. Elle délimite un corpus d'œuvre

¹⁶³⁶ Yannick Séité, *Le jazz, à la lettre*, PUF, 2010, p. 13.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶³⁸ Jacques Réda, *Le Bitume est exquis*, op. cit., p. 72.

¹⁶³⁹ Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op. cit., p. 116.

romanesques et s'attaque au phénomène de transposition du jazz, puisque son étude vise à mettre en lumière les différentes manières dont les écrivains « s'approprient l'idiome "jazz" par l'écriture »¹⁶⁴⁰. Elle ne s'intéresse pas aux poètes mais utilise plusieurs outils d'analyse de la transposition qui peuvent aussi s'appliquer à l'œuvre de Jacques Réda. Les recherches à la croisée des arts prennent leur essor, et c'est dans le droit fil des études d'Aude Locatelli que nous souhaitons inscrire les paragraphes qui suivent, puisque nous nous proposons de reprendre ses outils d'analyse.

Aude Locatelli distingue deux types de situations : les écritures analytiques et les écritures mimétiques¹⁶⁴¹. Les premières

« font prévaloir un lexique technique pour évoquer le jazz [c'est le cas de D. Baker ou de J. C. Holmes], et les secondes privilégient par opposition la transposition métaphorique. Ce deuxième cas est lui-même à considérer à deux niveaux d'investigation, selon qu'il s'agit d'une transposition à l'échelle de la macrostructure (les romans de J. C. Holmes et de T. Morrison, notamment, obéissent à une logique polyperspectiviste qui mime l'exécution d'un morceau de jazz) ou à l'échelle de la micro-structure, comme peuvent l'attester les écritures respectives d'A. Barrico et de C. Gailly. »

Si la notion d' « écriture analytique » est un outil opérationnel pour prouver la musicalité¹⁶⁴² de certains textes de Jacques Réda, imprégnés du jazz dont il cherche à présenter certains aspects, elle ne nous semble pas efficace en ce qui concerne la transposition. En effet, l'analyse ne vise pas à reproduire et à transférer un fait musical dans la langue, mais à expliquer un phénomène, et nous ne nous servons donc pas de cet instrument. En revanche, la catégorie d' « écriture mimétique » est très utile, et nous tenterons de l'appliquer à l'œuvre de Jacques Réda.

En ce qui concerne la macrostructure, premier cas de figure de l'écriture mimétique, la critique évoque les cas de polyperspectivisme. Il s'agit pour l'écrivain – rappelons qu'elle étudie uniquement des romans – de reproduire par la structure de son texte celle d'un morceau de jazz. On n'observe jamais ce phénomène de manière complète et évidente chez Jacques Réda, sans doute à cause de la taille plus réduite de ses œuvres. En effet, mis à part le dernier texte d'*Aller aux mirabelles*, désigné grâce au terme musical « Coda » qui s'applique normalement à la fin d'un morceau de musique – d'ailleurs pas nécessairement de jazz – l'effort de reproduction d'une structure de jazz n'est pas véritablement décelable à grande échelle et de manière significative. En revanche, ponctuellement et à une grande fréquence, Jacques Réda use d'un effet de construction syntaxique qui est très présent dans le jazz : la

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*

¹⁶⁴² Notons qu'Aude Locatelli utilise bien le terme « musicalité » et non celui de « transposition » qu'elle réserve pour l'écriture mimétique.

digression. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point plus loin¹⁶⁴³. Contentons-nous de préciser pour l'heure que si nombre de ses textes présentent des effets de rupture – qu'on pense aux « non » qui effacent et relancent les *Nouvelles aventures de Pelby*, ou aux contradictions de « Vendre la maison » dans *La Course* qui peuvent s'apparenter aux *breaks* du jazz, moments de ruptures qui introduisent une nouvelle mélodie – ils ne se rattachent pas directement au jazz et pourraient tout à fait être interprétés autrement que comme une transposition.

Pour ce qui est de la micro-structure, les exemples de transposition abondent, surtout en ce qui concerne le rythme¹⁶⁴⁴, priorité de Jacques Réda. D'ailleurs le choix de mettre en évidence la pulsation dans deux titres très ressemblants parus la même année – *Battues* et *Battements*¹⁶⁴⁵ – souligne la récurrence du problème, déjà évoqué dans « La force de Bud Powell » où Jacques Réda précise l'importance de ce terme : « Car toute la puissance poétique du jazz tient dans ce "simple" battement »¹⁶⁴⁶. Battre le rythme ou battre la mesure est le socle sur lequel s'appuie la réflexion du poète qui s'aperçoit que compter les syllabes d'un vers comme on compte les temps d'une mesure pose un certain nombre de problèmes. C'est en effet à partir du décompte des temps ou des syllabes que la transposition rythmique du jazz se déploie.

C'est dans *Celle qui vient à pas légers* que Jacques Réda livre le plus longuement ses considérations au sujet de la langue et du rythme. Il est surprenant de constater que son approche du langage passe par la musique, et plus précisément par le jazz. En effet, il fait de la recherche du swing de la langue la base de son entreprise artistique. Il va jusqu'à considérer cette notion musicale comme la planche de salut de la langue poétique, affirmant à propos de la poésie écrite que « jusqu'à extinction elle continuera de périr et de se morfondre si elle ne ressaisit pas, grâce à une mesure à chaque fois inimitable et objective, le rythme ou encore mieux le *swing* qui la distingue de la prose qu'elle est aussi quand la prose mérite son nom »¹⁶⁴⁷. La transposition s'annonce très clairement. Le poète observe la nécessité de remanier le vers, de lui rendre son allant et son dynamisme, de le débarrasser de ses scories et des couches d'habitudes qui le fragilisent et l'étouffent. La musique se présente comme le moyen de rendre vie à la poésie, ou du moins de lui épargner la mort. Mais comment faire

¹⁶⁴³ Partie III, dernier chapitre.

¹⁶⁴⁴ Il s'agit des deux catégories utilisées par Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op. cit., p. 137.

¹⁶⁴⁵ Jacques Réda, *Battues et Battements*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2009.

¹⁶⁴⁶ Jacques Réda, *L'Improvisiste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 277.

¹⁶⁴⁷ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 58.

passer le rythme incomparable du swing, tout de tension et de détente¹⁶⁴⁸, tout d'instabilité, dans la régularité métronomique du vers français ? C'est la tâche à laquelle s'attelle le poète qui fait du E muet l'élément clef de sa conception du rythme, et de sa transposition du swing.

Les premières considérations de Jacques Réda au sujet du vers montrent une certaine préoccupation quant à la forme. Il s'interroge sur le bien-fondé du passage à la ligne, qu'il juge souvent arbitraire. Ainsi, lorsqu'il réfléchit à « la question de la ligne, plus exactement de l'à-la-ligne, du vers », il arrive à la conclusion suivante : « J'ai bien l'impression que presque tout le monde, au fond, s'en fout complètement »¹⁶⁴⁹. Le découpage syllabique apparaît suranné, vide de sens, et observé plus par commodité ou habitude que par réelle conviction puisqu'il pose un problème de taille : compter les syllabes est peu fiable. C'est en revenant sur sa propre pratique du vers qu'il découvre, grâce au jazz, la fragilité du rythme poétique :

« Bien jeune j'ai donc turbiné directo et d'arrache-pied si j'ose dire sur la métrique traditionnelle, extra-souple en un sens. Pour renfort j'avais la musique – un mauvais plainchant de collègue, ensuite l'événement énorme du jazz. On discerne vite alors que le mètre arithmétique n'existe pas. En tant que tel l'alexandrin n'est qu'une longue lubie historique. On y décompterait aussi bien onze pieds que treize au lieu de douze, c'est une question d'accent. [...] Mais il faut savoir de quoi l'on parle dans cette matière d'accent – non d'accent dans le parlé mais d'accent dans la poésie, dans le vers. Le français parlé accentue généralement la dernière syllabe du mot [...] tandis que le vrai vers de poème oblige à prononcer ce que le parler bouffe ou parfois exagère, c'est-à-dire l'E muet. Inexistant ou faible ou facultatif et nomade dans le parlé, cet E muet me semble être en définitive le ressort du rythme poétique, rabattant toute prétention individualiste du mot à sa propre accentuation, au profit de cet autre intégral qu'est le vers. Quand je disais tout-à-l'heure que 12 = 11 = 13 ça signifiait non que des alexandrins ont l'allure de n'avoir que onze pieds ou d'en traîner un supplémentaire, mais que si l'on s'applique (ou si l'on est visité) on peut réussir à composer des poèmes à mélange métrique-arithmétique 11-12-13, sans du tout perturber l'impression de régularité souvent nécessaire des groupements vers à vers de pieds rythmiques. »¹⁶⁵⁰

Le problème de l'alexandrin traditionnel, c'est qu'il est purement écrit. Il ne tient pas compte des caractéristiques de la langue parlée, et se sépare ainsi du rythme propre au français pour faire entrer les mots dans un moule qui les dénature en accentuant des E muets qui n'existent pas à l'oral ou en passant sous silence ceux que l'on aurait tendance à prononcer. Les accents du vers déplacent les accents habituellement portés par les syllabes dans une conversation. La métrique force donc à briser le rythme naturel du français et c'est par un nouvel usage du E muet dans le vers que Jacques Réda transpose le swing dans la langue, comme il aime à le répéter : « l'E muet fait le *swing* de la poésie française »¹⁶⁵¹. Pour ce faire, il est nécessaire de redonner à la langue écrite quelque chose du rythme de la langue parlée, qui se caractérise par

¹⁶⁴⁸ Lucien Malson, Christian Bellest, *Que sais-je ? Le jazz*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁴⁹ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 61.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 65 et voir aussi : « l'E muet porte le swing de la langue française », p. 71.

la multitude de prononciations différentes qu'elle autorise, puisque chaque locuteur peut décider d'accentuer les E en fin de mots ou de les élider, en fonction notamment de sa région d'origine, ce qui fait du E une lettre, ou plutôt un son imprévisible :

« L'E muet est en effet une valeur rythmique variable ou irrationnelle de la *langue*, laquelle s'entête à contaminer tout ce qu'on écrit. Le hic est qu'il n'y a même pas qu'une seule langue, mais des tas, non seulement si l'on songe aux coutumes régionales [...], mais encore aux changements historiques parfois rapides. »¹⁶⁵²

Le E devient donc l'élément d'instabilité du vers chez Jacques Réda, puisqu'une fois retiré le panneau « ATTENTION POÉSIE »¹⁶⁵³ qui enjoint au lecteur de respecter les douze syllabes de l'alexandrin, quand bien même cela irait à l'encontre de sa propre prononciation, il est impossible de prévoir quels E seront élidés ou accentués. C'est bien cela qui intéresse le poète :

« Cette indétermination de l'E muet n'a pas le même sens selon qu'on l'envisage du côté du poète ou de son lecteur. On peut supposer que le poète, lui, sait quels E muets il prononce et souhaiterait entendre prononcer. Mais si le poète est de Belleville et le lecteur de Marseille, on va droit au malentendu. Et c'est pourquoi si l'on admet que le rythme est une donnée précise, je dis alors qu'il est aventureux de parler de rythme à propos de vers non mesurés. »¹⁶⁵⁴

Le rythme n'est pas fixé par le poète qui exigerait de son lecteur une prononciation attendue et unique. Au contraire, grâce à l'indétermination du E muet, il lui laisse entière liberté d'interprétation. Comme le musicien de jazz face à une partition, il peut prendre l'initiative de moduler les sons comme il lui plaît, et de faire swinguer à sa manière la langue, comme Céline la faisait « jazer »¹⁶⁵⁵, ou comme Yves Charnet qui s'applique lui aussi à « faire *jazz* la langue »¹⁶⁵⁶. En effet, il détermine lui-même où tombent les accents. Par cette démarche, le poète cherche à retrouver la musique du vers français :

« Mais en définitive quel est mon but ? Peut-être d'essayer de maintenir l'élément *musical* du poème, mais en le débarrassant de mon mieux, par le biais d'une imitation de la prose parlée (et du recours à un prosaïsme), de l'hystérique-sacerdotal où entraîne parfois la musique du vers comprise à tort comme suprématie de la mélodie sur le rythme. [...] Disons, pour condenser, que le vers et le poème ont pour moi cette double ambition d'être lus et entendus – au nom de quoi je me désintéresse de tout typographisme sans accord avec le rythme du *parlé*, lequel doit à son tour être sans distorsions ressaisi en cadences mesurées et

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁵⁵ Aude Locatelli, *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, op. cit., p. 117 : « la traversée de l'écriture par la voix renvoie aussi à une volonté de "jazz" la langue, selon l'expression de Louis-Ferdinand Céline. »

¹⁶⁵⁶ Michèle Finck, « Faire jazer la langue : la blue note de *On the road* de Kerouac au "Nougaroadbook" d'Yves Charnet », pour *Terres de femmes* à propos de *Quatre boules de jazz* d'Yves Charnet, article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 3/04/2016) : http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2015/05/yves-charnet-quatre-boules-de-jazz-nougasongs-par-michèle-finck.html

régulières pour devenir poésie. En tout cas je me réjouis de constater que ces questions de rythme et de forme prennent aujourd'hui de l'ampleur. »¹⁶⁵⁷

C'est bien le rythme qui est le socle de la réflexion de Jacques Réda, et plus exactement le rythme du parlé. Mais que dire alors de l'alexandrin ou des autres mètres ? Impossible de les conserver avec une telle conception du rythme. C'est pour cette raison que le poète invente un nouveau type de vers étroitement en relation avec la manière de parler. Il s'agit du vers mâché :

« Je ne sais quoi de viscéral m'a conduit à expérimenter un type de vers métrique imitant ce parler *Skondstrap*¹⁶⁵⁸ qui se trouve être le mien dans les échanges de la vie ordinaire. J'ai appelé ces vers *vers mâchés*, car un extrême souci de musicalité ne les a pas empêchés de faire une sorte de chewing-gum prosodique. Par-dessus tout, mes options quant à la sauvegarde de certains E muets jugés inévitables, rien – en dépit de la certitude raisonnable que j'ai de représenter un cas moyen – rien ne me garantissait que mon voisin de palier (qui est de l'Aisne) y souscrirait sans la moindre réserve, pour ne rien dire des lecteurs que je pourrais avoir à Cannes, Mende ou Biarritz. Dès lors mes vers de quatorze syllabes deviennent un pur *Skondstrap* oscillant entre onze et treize, ou se démantibulant au contraire jusqu'à dix-huit. »¹⁶⁵⁹

L'expression de « chewing-gum prosodique » dit bien le flou métrique qui s'instaure dans le vers mâché. Le décompte n'est pas possible avant que le vers ne soit prononcé, et l'on ne peut donc pas prédire où tomberont les accents ni de quelle longueur sera le vers, même si le poète a une prédilection pour les quatorze syllabes. On peut donner pour exemple le poème « La scie » dans *La Course* dont voici les deux premières strophes :

« Dès le virage de la rue Lepic, sous la rue Durantin,
on entend gondoler le son faux d'une vraie scie musicale.
L'artiste est installé plus bas, dans la zone commerciale
juste un peu moins déserte, et il joue *Tristesse* de Chopin.

Ça doit être à peu près l'unique morceau de son répertoire,
car après un moment de silence il repart du début,
avec les mêmes erreurs pénibles, et cette fin dans l'aigu
qui vous fait passer un frisson et serrer les mâchoires. »¹⁶⁶⁰

¹⁶⁵⁷ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 74.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 81-82 : « Dans la plupart des cas, lorsqu'il s'agit de vers non mesurés, l'existence de l'E muet devient tout aléatoire [...]. On ne saurait affirmer qu'il existe par exigence de position. Le langage parlé courant dans la région parisienne démontre que cette exigence varie en fonction des situations et des individus, et que son sort le plus sûr consiste à disparaître, y compris quand les lois de la phonologie s'y opposeraient. Dans une salle de cinéma très obscure, j'ai entendu quelque 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. »

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁶⁶⁰ Jacques Réda, *La Course Nouvelles poésies itinérantes et familières (1993-1998)*, op. cit., p. 17. Le poète signale en fin de volume que ce texte est écrit en vers mâchés.

Les vers n'ont pas le même nombre de syllabes selon les personnes qui les lisent. Ainsi, le mot « virage » peut se prononcer en deux ou trois syllabes, et le lecteur est seul à décider de la longueur qu'il attribue au vers. C'est de cette manière que Jacques Réda introduit le swing dans la langue. À la structure fixe du vers s'ajoute l'élément instable du E muet qui en perturbe le cadre, n'hésitant pas à le déborder ou à le raccourcir. Si une impression d'uniformité et de régularité se dégage d'un poème en vers mâchés qui a toujours « à peu près » la même longueur, c'est bien cette imprécision qui crée la tension propre au swing. D'ailleurs le poète a pleinement conscience du parallèle établi avec le jazz comme le montre sa conclusion :

« Pour conclure j'introduirai une allusion à un domaine de la musique. Allusion, non comparaison aboutissant à de fausses similitudes, à du flou artistique ou du ragoût. Le jazz a dégagé sa spécificité rythmique, si hautement significative, dans le cadre d'une régularité. Lorsque la balance eut penché du côté de l'expressivité mélodique, jusqu'au détournement mystique ou politique du *free jazz* ou du récitatif coltralien, le mouvement lui-même est retombé qu'avait préservé le cadre, et s'est perdu le secret d'un équilibre conflictuel miraculeux : Charlie Christian, Lunceford, Lester Young dans l'orchestre de Basie. J'aurai formé un rêve voisin. Et sinon – ce serait ambitieux – voulu réconcilier le vers et la prose, le poème et le récit, du moins (et dans quel but dont l'E muettement désigne l'irrationnelle lumière) faire glisser le mouvement qui est l'être, ensemble contre et avec le mètre, en tant que figuration des Nombres qui nous gouvernent. Il faut y aller à pas de loup. »¹⁶⁶¹

La poésie s'apparente à la prose parce qu'elle respecte le rythme du parler. Le swing, entre régularité et instabilité devient le modèle de la poésie de Jacques Réda.

D'ailleurs le poète va jusqu'à imiter des morceaux de jazz dans *L'Improviste*. Les « Quatre lettres de Coleman Hawkins »¹⁶⁶² font l'objet d'une note particulièrement intéressante en ce qui concerne la transposition du jazz dans la langue :

« *Note sur la métrique* : La première partie du poème est composée en vers blancs de 17 syllabes, à coupe 9/8, le premier hémistiche observant le plus souvent la cadence ternaire 3/3/3. Ce mètre *figure* un caractère du jeu de Coleman Hawkins dans sa première période : déboulés fortement appuyés sur les temps, auxquels succède un phrasé plus fluide. Terminée par trois vers qui augmentent chacun d'un pied (de façon à conclure sur le rythme initial du poème), la quatrième partie, comme la troisième, est écrite en vers de 14 syllabes *mâchés*. Il s'agit de vers où la diction élimine naturellement certains *e* muets, suivant le parler courant en France au-dessus de la Loire, et spécialement dans la région de Paris. »¹⁶⁶³

L'auteur dit explicitement qu'il transpose une caractéristique musicale dans la langue poétique. Voilà la première lettre :

I
27 mars 1934,
à Fletcher Henderson

¹⁶⁶¹ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 86-87.

¹⁶⁶² Jacques Réda, *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 74 et suivantes.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 80, voir la note.

« Hérissé l'horizon qui rugit casse et d'un coup toutes ses vagues
 Vers l'étrave en roulant souplement l'épaule emportent les danseurs.
 Et déjà la prochaine voudrait engloutir l'énorme qui fonce,
 Qui pourtant en douceur se dérobe, arquant les reins, se faulant
 Jusqu'au bout de la coque et plongeant parmi des arpages d'écume,
 Tandis que dans ce creux la suivante alors se déhanche déjà,
 Mais c'est pour esquiver à son tour – et l'eau devient si transparente
 Que le cœur de la mer se révèle, en proie à sa seule couleur.
 Par-dessus : la lumière qui vibre et saute en éclats de bouteille
 Sans arrêt fracassée à la proue où le flot d'amère liqueur
 Roule aussi clos sur soi qu'un œil vert, le muscle arrondi d'une épaule
 En souplesse à nouveau balancé par l'élan d'un autre danseur.
 Je me tiens arc-bouté sous l'embrun dans la rumeur, je scande et compte ;
 Le cap change, ou l'allure, on se cabre en travers d'un nouveau tempo
 Qui foment avec l'ivre carrure une polémique de rythmes
 Brusquement résolue quand dans l'air que troue en cadence un canon
 L'horizon recommence à virer autour de son axe immobile.
 Et voilà mon vieux Smack ma gouverne à l'avant du sacré bateau.
 Sur le pont parfois vole une robe où vient se propager la houle,
 Et je cède à ma propre envergure, et tournoie et, comme un faucon
 À l'œil tendre, je plonge et me fonds dans un remous d'iode et de plume,
 Moi que plume au poker chaque soir un rival de Delbert Thomas.
 Mais bientôt j'entendrai grincer l'ancre au bec des mouettes d'Angleterre,
 Si tout va, si tu m'as porté chance avec notre Lame de Fond.
 Car ma voile et mon souffle au milieu de l'océan qui me ressemble,
 Vaste plus que lui-même j'augmente, et moi je suis plus grand que moi !
 Je t'aurais délaissé pour Hylton et l'Europe en apprentissage ?
 Allons donc, j'ai toujours provoqué l'espace où j'entre, et j'accomplis.
 Ah douze ans d'escalade aux haubans, cornant perché dans ta vigie,
 Mon Colomb, pour rouler à la fin d'un port à l'autre, en caboteurs !
 À présent je ne veux plus savoir que la giration du large,
 Tel le vent bien salé que j'inhale et qui ne remplit pas mon cœur. »

La transposition est multiple dans ce texte que Jacques Réda écrit en se faisant passer pour le jazzman. La note explicative met en lumière certains aspects :

« En 1934 Coleman Hawkins quitte les Etats-Unis pour l'Angleterre, où il jouera quelque temps avec l'ensemble de Jack Hylton. [...] Chez Fletcher Henderson [...] il a pour sa part "inventé" le saxophone-ténor, jusqu'à lui gourde ou pittoresque [...]. *Smack* était le sobriquet de Henderson ; *Hawk* (le Faucon), le plus lyrique de ceux de Coleman Hawkins, également surnommé *Bean* (le Haricot). Le vers 22 fait allusion à une anecdote rapportée par Rex Stewart ; le vers 24, à la dernière interprétation enregistrée par Hawkins avec Henderson, le 6 mars 1934, et dont le titre, *Tidal wave*, peut se traduire par "raz de marée" ou "lame de fond". »¹⁶⁶⁴

Jacques Réda reprend des éléments clefs de la vie du jazzman et les insère dans un rythme qui est celui-là même du musicien. Les syllabes se regroupent trois par trois comme les grappes de notes de Coleman Hawkins. Le poète transpose donc le jazz dans la langue poétique en utilisant à la fois le swing grâce à l'utilisation nouvelle qu'il fait du E muet, le vers mâché qui

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 74.

reprend le rythme du parlé, et il avoue explicitement son désir de « figurer » la musique par la poésie. On est bien là au cœur d'une entreprise de transposition du jazz.

3. Jean-Michel Maulpoix et la transposition de *Des pas sur la neige*

En même temps que le blues bat son plein et que le jazz émerge aux États-Unis, de l'autre côté de l'Atlantique, Claude Debussy met en place une « révolution subtile »¹⁶⁶⁵ de la musique. André Boucourechliev à qui nous empruntons cette expression la justifie en disant que cette révolution, pourtant au moins aussi profonde que celles engagées par des musiciens comme Stravinsky et Schoenberg, alors réputés modernes et bénéficiant d'une grande attention, est passée inaperçue pendant de longues années. Quant à sa subtilité, elle est telle que « l'on n'a pas encore fini de la conceptualiser »¹⁶⁶⁶. Debussy (1862-1918) apparaît comme un être à part dans le paysage musical qu'il modifie, rompant avec la chaîne des filiations. C'est « un solitaire, sans ascendants ni descendance »¹⁶⁶⁷. Ses nombreux séjours à l'étranger (Italie et Russie en particulier) lui donnèrent l'occasion de mieux se familiariser avec d'autres manières de composer, et l'Exposition universelle de Paris à laquelle il se rend en 1889 lui fait découvrir la musique exotique. Les tons si particuliers de ses morceaux sont en partie dus à ces diverses influences.

Parallèlement, il noue un lien très étroit avec la littérature. Dès 1880, il compose la mélodie *Mandoline* à partir du poème de Verlaine, puis en 1882 *En sourdine* et *Clair de lune*. En 1884, il met en musique un texte de Mallarmé, *Apparition*, et en 1888 il compose *Le Balcon* à partir d'un poème de Baudelaire, mais aussi *Ariettes*, *Paysages belges* et *Aquarelles* ainsi que six mélodies, toujours sur des textes de Verlaine : *C'est l'extase*, *Il pleure dans mon cœur*, *L'ombre des arbres*, *Chevaux de bois*, *Green*, *Spleen*. L'année suivante, c'est à nouveau Baudelaire qui inspire le compositeur avec *Harmonie du soir* et *Le Jet d'eau*, et Debussy fera finalement publier en 1890 *Cinq poèmes de Baudelaire*. Mais c'est surtout *l'Après-midi d'un Faune*, exécuté le 22 décembre 1894, et *Pelléas et Mélisande*, représenté en 1902 après de longues années de gestation sur un livret de Maeterlinck qui scellent son lien à la littérature. Le traitement particulier que ces auteurs font de la langue séduit le compositeur qui partage

¹⁶⁶⁵ André Boucourechliev, *Debussy la révolution subtile*, Fayard, 1998.

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

les mêmes préoccupations quant à la musique, conscient qu'il faut la renouveler¹⁶⁶⁸. Baudelaire inaugure la modernité en poésie, prêt à laisser toute la place au « nouveau pouvoir de suggestion »¹⁶⁶⁹, Mallarmé rêve de « suggérer »¹⁶⁷⁰ lui aussi, et Verlaine qui dit des vers de Rimbaud qu'ils sont « faux exprès »¹⁶⁷¹ recherche « de la musique avant toute chose »¹⁶⁷². Quant à Maeterlinck, il crée une pièce nimbée de flou où l'action est réduite à l'essentiel. Le symbolisme et la légende prennent le pas sur l'histoire des personnages dont on ignore presque tout. La langue est abordée différemment par ces auteurs qui cherchent à expérimenter d'autres effets, comme Debussy avec la musique. Intéressé par cette quête commune de renouvellement, il suit de près l'évolution de la littérature. D'ailleurs ses préoccupations portant sur « la langue et son expression chantée, plus que sur la théorie musicale proprement dite »¹⁶⁷³, il a plus d'affinités avec les poètes qu'avec les musiciens qui ne le comprennent que rarement. Il s'est par exemple lié d'amitié avec Pierre Louÿs qui hésita à faire une carrière musicale et qui, dans *Bilitis*, s'efforça de musicaliser la langue. Voilà ce que Debussy note à propos de Régner et qui en dit long sur la parenté avec la littérature : « Quand il me parlait de la dégradation due à l'usage de certains mots de la langue française, je me disais que cela s'appliquait aussi à certains accords qui s'étaient vulgarisés de la même façon »¹⁶⁷⁴. Ses œuvres visent à renouveler à la fois le rythme et l'harmonie, le premier par l'instauration d'une mouvance statique que nous développerons plus loin¹⁶⁷⁵, la seconde par une succession de variantes qui déplacent insensiblement les accords et noient la tonalité dans le flou.

En 1909 et 1910, Debussy écrit vingt-quatre *Préludes*, regroupés en deux livres. Ces morceaux sont destinés au piano, comme les *Estampes* et les *Images* qui précèdent et suivent respectivement les *Préludes* dont la partition est clairement une mise en œuvre des idées nouvelles du compositeur sur la musique. Avec le choix d'une telle forme (le prélude), le compositeur se place dans le droit fil de Chopin, mais Edward Lockweiser affirme qu'

« il n'est pas question de les comparer. Chez le maître polonais, ce sont de saisissants raccourcis d'états d'âme, des instantanés psychologiques éclairant brusquement le subconscient surpris. Chez le Français, au contraire, ce sont des évocations destinées à rendre une atmosphère, à créer un état de sensibilité, de réceptivité propice à l'identification de

¹⁶⁶⁸ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, 1989, p. 275 : « La musique de Debussy évoque plus qu'elle ne raconte, suggère plus qu'elle ne décrit. »

¹⁶⁶⁹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, 1999, p. 65.

¹⁶⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Entretiens, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 700.

¹⁶⁷¹ Paul Verlaine dans la notice des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud (site consulté le 24/09/2015) :

<http://www.mag4.net/Rimbaud>

¹⁶⁷² Paul Verlaine, « Art poétique », *Œuvres Poétiques Complètes, op. cit.*, p. 327.

¹⁶⁷³ Jean-François Gautier, *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, Actes Sud, 1997, p. 53.

¹⁶⁷⁴ Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée, op. cit.*, p. 162.

¹⁶⁷⁵ Partie III, chapitre 2.

l'auditeur avec le thème choisi, paysage ou personnage. C'est une équivalence sonore du sujet, les Allemands diraient *ein Gleichnis*. Du réalisme poétique des *Images*, nous sommes passés au plan plus abstrait d'un symbolisme musical. »¹⁶⁷⁶

C'est ce qui explique selon le critique la différence concernant les titres : absents chez Chopin, ils figurent curieusement à la fin du morceau chez Debussy. Ce ne sont « pas des descriptions, mais des prémonitions, des intuitions musicales, dont les prolongements en nous sont illimités, alors que chez Chopin chaque court instant musical trouvait sa fin en soi »¹⁶⁷⁷. Les vingt-quatre *Préludes* offrent une palette très riche puisque presque toutes les tonalités majeures et mineures sont passées en revue, permettant à chaque fois grâce à une forme différente d'esquisser une atmosphère expressive particulière. Le compositeur privilégie les paysages désertés par les hommes, et les rares créatures qui traversent ses œuvres sont féériques ou peu discernables. La partition *Des pas sur la neige* offre un parfait exemple de ce climat sonore vide de toute présence humaine : seules subsistent des traces dans la neige. Ce morceau – le sixième du premier livre¹⁶⁷⁸ – a été écrit le 27 décembre 1909, alors que la veille Debussy avait composé *Les Collines d'Anacapri*. On ne peut manquer d'être surpris par le violent contraste entre ces notes « toutes vibrantes de lumière et de sécheresse »¹⁶⁷⁹, et la froideur glaciale du paysage d'hiver qui lui succède. Créé le 29 mars 1910 par Debussy lui-même, il fait partie des pièces dont Debussy souhaitait qu'on ne les jouât « qu'entre quatre yeux »¹⁶⁸⁰.

Dans l'analyse qu'en propose Marcel Bitsch, le morceau est divisé en trois parties :

« *Première partie* : Le motif obstiné sur trois notes "doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé". C'est la mélodie syncopée (mes. 2) qui symbolisera la marche trébuchante du personnage dans une plaine enneigée.

Seconde partie (mes. 16) : Apparition à la main gauche d'une mélodie nouvelle à la courbe sinueuse. S'agirait-il d'un second personnage ? Reprise de la mélodie syncopée à la main droite. "Expressif et tendre".

¹⁶⁷⁶ Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée, op. cit.*, p. 579 et Alfred Cortot, *La musique française de piano*, PUF, 1981, p. 32-33 : « La conception romantique du Prélude, telle qu'elle naît dans l'imagination frémissante de Chopin, expression ardente et ramassée d'un sentiment humain qui n'a d'autre contrainte que la limite même de son tourment ou de son exaltation, ne devait convenir à Debussy que transposée selon les exigences d'un art plus objectif et d'une sensibilité moins impulsive.

Non qu'il ignore les accents pénétrants d'une musique par quoi se livre un douloureux secret, ou qu'il néglige le pouvoir tumultueux et angoissant d'un paroxysme sonore : *Des pas sur la neige*, ou *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, en témoignent d'une manière suffisamment convaincante, mais il n'abandonne point pour cela le contrôle exact de son émotion, et, lorsqu'il entend provoquer la nôtre, ce n'est pas par le moyen fiévreux d'une inspiration passionnée. »

¹⁶⁷⁷ Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée, op. cit.*, p. 579.

¹⁶⁷⁸ Pour écouter le morceau et consulter la partition (site consulté le 24/09/2015) : <https://www.youtube.com/watch?v=Eym3nCRxev0>

¹⁶⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁸⁰ C'est aussi le cas des *Danseuses de Delphes*, voir Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée, op. cit.*, p. 579.

Troisième partie (mes. 26) : Harmonisation en accords chromatiques du motif-décor. Écho de la mélodie plaintive ("comme un triste regret") dont la montée vers l'aigu amène une conclusion plus lente. Le motif obstiné passe maintenant à l'aigu du clavier (en octaves). La mélodie plaintive poursuit sa marche vers le grave ("*morendo*"). Le personnage semble disparaître au loin. Seul demeure un paysage hivernal aux bruits amortis par le manteau de neige. »¹⁶⁸¹

La partition de Debussy repose sur un usage obsessionnel de trois notes, initialement : *ré, mi* et *fa*. « Le motif-décor sur trois notes avec son rythme iambique lancinant est un fil conducteur presque omniprésent »¹⁶⁸². De fait, après la « vision de joie et de chaleur »¹⁶⁸³ provoquée par *Les Collines d'Anacapri*, Debussy a rédigé

« ces trente-six mesures de silence, toutes imprégnées d'une solitude ineffable [...] Debussy précise que le rythme de ce morceau doit avoir "la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé..." Sur ce fond crépusculaire s'exhale une mélodie plaintive en mode de *ré* pentaphone (*triste et lent*, *ré* mineur, 4/4). Une seconde idée, à peine suggérée, effleure sol bémol majeur, antipode du ton principal. L'indication du compositeur lors de sa fugitive réapparition : "comme un tendre et triste regret", confirme qu'il s'agit de l'incarnation, déjà pâlie et insaisissable, de celui, ou plutôt de celle qui passa par ici... Puis, la vision s'estompe peu à peu dans une brume morte... Debussy n'en a jamais surpassé l'indicible émotion, rendue avec si peu de notes : c'est la contrepartie de *The snow is dancing*, dans ce même ton de *ré* mineur. Mais le linceul ouaté a étouffé le babil des enfants... »¹⁶⁸⁴

C'est ce morceau qui inspire Jean-Michel Maulpoix lorsqu'il choisit de manière très évidente de le transposer dans *Pas sur la neige*.

Le 27 décembre 1909, Claude Debussy écrit le Prélude n°6, *Des pas sur la neige*. En 2004 paraît un livre de Jean-Michel Maulpoix intitulé *Pas sur la neige*. Le titre de la première section est « Prélude » et l'épigraphe, reprise de la partition de Debussy, est l'expression « [c]omme un tendre et triste regret ». Le dispositif paratextuel indique clairement la transposition. Jean-Michel Maulpoix va jusqu'à inscrire des éléments biographiques du musicien dans la partie « L'ombre bleue »¹⁶⁸⁵ pour manifester encore davantage s'il était besoin son inspiration, et il y reprend la citation « [c]omme un tendre et triste regret »¹⁶⁸⁶. D'ailleurs il n'hésite pas à le citer, puisant dans sa correspondance à Eugène Isayé¹⁶⁸⁷. Tout dans son texte renvoie à l'œuvre de Debussy, à commencer par le motif récurrent des pas sur la neige. D'ailleurs le poète ne cache pas son inspiration :

¹⁶⁸¹ Joseph-François Kremer, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy en correspondance avec À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Analyse musicale par Marcel Bitsch, éditions Kimé, 1996, p. 26.

¹⁶⁸² *Ibid.* : « On notera les rares mesures où ce motif est absent. Ces mesures correspondent toujours à une ponctuation importante de l'œuvre. Les pas hésitants du personnage qui occupe la scène, c'est dans la mélodie entrecoupée de silences qu'il faut les voir et non dans le motif-décor initial. »

¹⁶⁸³ Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, *op. cit.*, p. 583-584.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*

¹⁶⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, « L'ombre bleue », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 44.

« *Pas sur la neige* : à l'origine de ce livre est l'écoute imprévue, un soir, au cœur de l'hiver, du célèbre prélude de Debussy, dans un féerique paysage de neige. Ce titre s'est alors imposé, sans l'ombre d'une hésitation, et avec lui le désir *d'écrire la neige* : dire ses tournolements et son silence, les rythmes de sa chute et l'épaisseur de son immobilité, puis se laisser conduire à rêver sur les traces de quelques passants... »¹⁶⁸⁸

La critique n'a pas manqué de relever l'absence de personnages humains clairement individualisés dans les *Préludes* de Debussy, et tout particulièrement dans le numéro 6. Jean-Michel Maulpoix reprend le motif des pas provoqués par le passage d'une silhouette indéterminée et anonyme. « Quelqu'un marcherait sur la neige », « juste une silhouette », « quelqu'un s'efface dans l'invisible »¹⁶⁸⁹, « n'être qu'un passant incertain », « un point de petitesse »¹⁶⁹⁰, « celui qui marche sur la neige », « ces disparus », « si décharnés, si pâles qu'on n'en voit que les pas ? », « [c]elui dont il reste la trace, mais dont la présence a fondu ? Celui qui n'est plus qu'un creux d'homme, son empreinte dans un lit défait ? »¹⁶⁹¹, « [q]uelque figure humaine en train de se dissoudre »¹⁶⁹², « ce sont les pas d'une ombre errante »¹⁶⁹³ : autant d'expressions qui disent l'indétermination de cette forme humaine invisible, indiscernable, indéfinie. Les pas eux aussi sont repris : le mot est répété vingt-six fois dans la première section, et quarante-et-une si l'on prend en compte le son *pa* (présent dans « parfois » et « passage » par exemple). Par la récurrence de ce son, Jean-Michel Maulpoix œuvre à la transposition puisque les pas sonores sont reproduits grâce à la répétition d'un mot du titre de Debussy. D'ailleurs la question de la trace est aussi prégnante dans ce texte qui interroge le « signe », « l'empreinte », les « coques vides », la « trace », le « creux »¹⁶⁹⁴.

L'élément le plus caractéristique de la partition est sans aucun doute la reprise continue des trois notes regroupées deux par deux. Guy Sacre parle de la « figure obstinée de seconde majeure ou mineure »¹⁶⁹⁵ qui revient sans cesse, Jean-François Gautier de l'« alternance brève-longue répétée »¹⁶⁹⁶, Sylveline Bourion de « cette obsédante réitération, *ré-mi, mi-fa* »¹⁶⁹⁷ qui hante l'œuvre. Elle consacre sa thèse à ce phénomène de duplication chez Debussy¹⁶⁹⁸ et souligne que l'élément central de ce phénomène d'écriture est la présence du bourdon-pédale, « constitué d'un enchaînement de notes ascendantes, *ré-mi, mi-fa*, sur

¹⁶⁸⁸ Voir le site suivant (consulté le 22/09/2015) : <http://www.maulpoix.net/pasneige.htm>

¹⁶⁸⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁹² *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 13-15.

¹⁶⁹⁵ Guy Sacre, *La musique de piano, dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, Laffont, 1998, p. 921.

¹⁶⁹⁶ Jean-François Gautier, *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶⁹⁷ Sylveline Bourion, *Le Style de Claude Debussy, Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Vrin, 2011, p. 93.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*

rythme iambique »¹⁶⁹⁹. Toute la partition est traversée par ce motif¹⁷⁰⁰, et quelque chose de similaire se lit chez Jean-Michel Maulpoix. En effet, la neige est le leitmotiv du recueil et est assimilable au bourdon-pédale de Debussy. Vingt-quatre fois répété dans le « Prélude », ce terme revient continuellement, souvent associé à la blancheur. Il traverse les différentes sections du recueil, véritable fil directeur transposé de la partition au texte avec la même récurrence. D'ailleurs l'anaphore et la mise en évidence par l'italique de la phrase minimale « *Il neige* » dans les « Effets de neige »¹⁷⁰¹ reproduit une fois de plus le bourdon-pédale, l'accord sans cesse reconduit qui résonne sous la mélodie.

Mais plus qu'une banale répétition, la duplication chez Debussy n'est jamais tout à fait identique et Sylveline Bourion observe dans *Des pas sur la neige* ce qu'elle nomme une « stratégie de dérive progressive »¹⁷⁰². Sans cesse, le même motif est répété, mais avec des variations qui font que même si l'on a l'impression d'entendre toujours la même chose, le changement travaille au cœur de la répétition. L'analyste observe quatre mesures (les premières de la deuxième partie mise au jour par Marcel Bitsch, à savoir 16, 17, 18 et 19) qui « forment respectivement le dupliqué, le dupliquant, le tripliquant et le quadruplant d'une duplication proliférante »¹⁷⁰³ :

« La première présentation du motif en question, à la mesure 16, offre deux strates texturales : d'une part, un bourdon-pédale, en place depuis le début de l'œuvre [...] est initialement présentée à la main droite [...] il est constitué d'un enchaînement de notes ascendantes, *ré-mi, mi-fa*, sur rythme iambique ; une seconde strate, à la main gauche, présente pour sa part un mouvement conjoint en valeurs lentes encore inédit dans l'œuvre, *sol-lab, sib*, mais dont l'origine provient peut-être de la montée chromatique de la basse de la mesure 8, *fa#-sol-sol#*, elle aussi présentée en valeurs égales de noires.

La seconde présentation du motif, à la mesure 17, introduit déjà un changement ; mais ce changement se borne à, d'une part, faire passer, sans perte ni fracas, la ligne de bourdon-pédale à la main gauche – chose qui adviendra, du reste, tout du long de la pièce – et, d'autre part, à ajouter, dans l'espace ainsi dégagé à la main droite, une nouvelle ligne mélodique, individualisée, et dissemblable aux deux autres par son caractère disjoint et ses nuances changeantes. Seule modification entre les mesures 16 et 17, cette question de la parenté des deux mesures – et de leur caractère d'appartenance à une même duplication. On est, jusqu'ici du moins, dans l'évidence d'une duplication modifiée par la tactique du camouflage.

La troisième occurrence du motif, à la mesure 18, en présente une troisième version, différente des deux précédentes : en effet, entre les mesures 17 et 18, Debussy procède par complexification, par ornementation de la voix précédemment ajoutée : le *do* initial de cette troisième voix arrive par retard, précédé de deux notes. Mais la parenté entre les mesures 17 et 18 n'en demeure pas moins tout aussi indéniable que celle que nous avons constatée entre les mesures 16 et 17 : ici aussi, pris deux à deux, les termes médians de la quadruplication sont dans un élémentaire rapport de répétition subtilement modifiée.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁰⁰ À l'exception de quelques très rares mesures, notamment 12-15.

¹⁷⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 23-30.

¹⁷⁰² Sylveline Bourion, *Le Style de Claude Debussy, Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁰³ *Ibid.*

Enfin, la dernière apparition du motif, mesure 19, procède par camouflages un peu plus élaborés, car double dans son action : d'une part, la "nouvelle strate" apparue à la mesure 17 est pour une seconde fois ornée par addition de hauteurs et de rythmes, mais sur la base de ce que la mesure 18 en avait déjà fait (changements cumulatifs) ; d'autre part, et comme pour compenser le développement continu de cette ligne supérieure par un retranchement survenu ailleurs, le motif de la basse, motif de gamme ascendante présent depuis le début de la quadruplication, disparaît finalement. Mais là aussi, malgré ces deux impacts survenus à la mesure 19, on ne peut pas non plus nier la parenté évidente qui l'unit avec la mesure précédente. »¹⁷⁰⁴

On constate donc que le motif qui revient est certes répété, mais avec de subtils et discrets changements qui sont eux aussi transposés par Jean-Michel Maulpoix. Il reprend la même technique de dérivation progressive : la neige n'a jamais vraiment le même sens. Le contexte modifie et module la signification du mot qui revient ainsi sans cesse, mais jamais de la même manière.

La section « Chambres du temps » s'ouvre sur une image de prime abord déconcertante. Située après un interlude appelé « Giboulées » où la neige est constituée de flocons qui tombent¹⁷⁰⁵ et qui ressemblent à ceux qu'on peut observer en hiver, reprenant le phénomène physique de la précipitation, elle introduit une première occurrence qui déplace à l'intérieur de la maison ce qui normalement s'observe depuis une fenêtre : « Chaque fois que je reprends la plume, il neige dans la chambre, comme à regret ». Le lecteur voit très nettement une image inattendue, celle d'une chute de neige dans la chambre. Le sens est donc d'emblée un peu décalé par rapport à la section « Giboulées » qui comme son nom l'indique, fait référence à un phénomène météorologique. La deuxième apparition du terme « neige » est à nouveau le lieu d'un déplacement du sens. La neige est cette fois personnifiée : « La neige tourne la page », et le lecteur ne sait trop comment comprendre cette phrase qui allie blancheur des flocons et blancheur de la feuille. Mais les mentions de la plume qui couvre la blancheur, du papier et des signes sur la page préparent cette deuxième mention de la neige qui passe d'un plan vertical à un plan horizontal. Vient ensuite la phrase suivante : « Longtemps, je m'en fus chercher dans la langue une sensation de neige ». On retrouve à la fois la neige physique sur laquelle on marche et qui émet un doux crissement, et la référence à l'écriture, déjà préparée par le rapprochement de la neige et de la page. Après avoir indiqué un changement dans sa manière d'appréhender l'écriture, le poète introduit de manière très rapprochée le mot-motif :

¹⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁷⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Giboulées », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 55.

« Il neige à présent de plus en plus fort sur le papier lorsque j'écris. Il neige à en faire s'arrêter les phrases, comme des traîneaux bloqués. La noirceur des signes, après tout, ne suscite que cela : la colère froide de la neige. »¹⁷⁰⁶

Verbe et substantif prennent en charge le motif. Les deux verbes renvoient à la météo déportée sur la page. Le climat est celui du papier qui blanchit avec une écriture qui ne parvient pas à s'étendre. Les flocons s'abattent sur la feuille qui reste presque vierge, et la dernière occurrence de ce passage qui personnifie à nouveau la neige, montre le nouveau visage de l'écriture : bloquée, stoppée, limitée par la blancheur. Moins de mots, plus de neige, et donc, plus de blanc, plus de silence. Il est d'ailleurs significatif que cette dernière apparition du mot « neige » soit suivie par un blanc typographique qui laisse résonner le mot dans le silence. Il est ensuite directement repris : « Neige : le toucher tacite des mots ». Le silence préparait cette nouvelle variation du sens, cette fois associé au caractère tacite, muet des mots qui se posent sans rien dire sur la page. La mention du toucher entraîne une nouvelle ligne mélodique qui met en évidence le sens tactile avec la peau et les sensations de chaud et de froid, le baiser et la bouche, le toucher de la plume, l'empreinte. Tous ces éléments préparent la nouvelle occurrence de la neige : « La neige dicte tout bas un livre pour aveugles »¹⁷⁰⁷. C'est un livre qu'il faut toucher, tâter pour en déchiffrer les signes. « La langue aussi est cette neige que sous la plume on entend crisser ». C'est cette fois la langue qui devient neige et papier qui s'entend sous la plume. La métaphore de la page comme étendue immaculée de flocons réapparaît, et le cheminement de l'écriture appelle la répétition suivante : « Apprendre de la neige le murmure d'une allure plus calme ». Le déplacement serein et silencieux est érigé en modèle, et le développement mélodique qui suit reprend l'idée du toucher et du cheminement, du silence et de la blancheur, comme si arrivé au terme de ce paragraphe, il fallait reprendre les thèmes et les renouer dans une nouvelle image, celle de l'identité : « – Tu te regardes dans le miroir de la neige et tu répètes : "Je ne..." ». C'est bien de la page qu'il s'agit encore, mais ce long trajet effectué est un itinéraire au cœur de soi-même. L'introduction de la négation souligne l'incapacité du poète, son impuissance. Il se laisse en quelque sorte guider par la neige, à la fois modèle et support métaphorique. La toute dernière occurrence du mot « [t]u fais en écrivant des pas sur la neige » renoue le sens propre et le sens figuré de la neige comme manteau sur lequel on marche et page sur laquelle la plume se déplace. Insensiblement, le poète est donc passé du sens météorologique à la métaphore de l'écriture qu'il conçoit non comme un noircissement de la page mais comme

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*, « Chambres du temps », p. 62.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 63.

son blanchissement. Les quelques rares signes qu'il y trace font ressortir la blancheur et se détachent sur le silence. Si le mot « neige » est donc sans cesse répété, il prend à chaque fois un sens un peu différent, et cela se vérifie dans tout le recueil où il est tour à tour le corps et le lit¹⁷⁰⁸, le goûter de friandises des enfants¹⁷⁰⁹, l'enfance¹⁷¹⁰, les pétales et le pollen¹⁷¹¹...

L'autre point notable du morceau de Debussy est l'importance du silence. « Ces trente-six mesures de silence »¹⁷¹² qui oscillent entre *piano* et *ppp* sont reproduites par Jean-Michel Maulpoix grâce notamment à ce qu'Antoine Emaz appelle un « effet de sourdine » dans la préface d'*Une Histoire de bleu*. S'interrogeant sur le phrasé du poète, il en arrive à évoquer ce procédé musical :

« Il faudrait étudier ici l'opposition entre phrases longues, dépliées lentement par énumérations, et phrases laconiques, souvent averbales. Il faudrait mettre en lumière toute une élaboration langagière : anaphores, métaphores filées, vers blancs... Cette préface n'est pas le lieu d'une telle étude, mais elle permettrait sans doute de comprendre cet effet de sourdine si particulier à cette écriture »¹⁷¹³.

Il y a là beaucoup d'éléments évoqués pour appréhender la notion de « phrasé ». Mais la fin du passage aboutit à la sourdine, terme employé en passant par le critique et que nous souhaitons développer parce que le poète lui-même évoque le phénomène : « Une mélodie tenue presque secrète, quelques accords assourdis, parcimonieusement distribués »¹⁷¹⁴. La filiation avec Verlaine se manifeste ici et double la transposition de la partition de Debussy. En effet, Arnaud Bernadet, dès le titre d'un des livres qu'il consacre au poète du XIX^{ème} siècle, met en évidence l'importance de cette écriture proche du silence : *Poétique de Verlaine - «En sourdine, à ma manière»*¹⁷¹⁵. Cette manière propre à Verlaine est reprise par Jean-Michel Maulpoix. La sourdine est un objet utilisé par les musiciens pour réduire le volume sonore de l'instrument. Comme pour les instruments, il en existe différents types pour la langue. Le plus visible est celui du vocabulaire. Il est curieux que dans un livre qui porte à un déterminant près le titre d'une œuvre musicale, il ne soit question que de silence ou plus exactement de bruits assourdis, feutrés. Maulpoix parle d'une « grande voix muette »¹⁷¹⁶, « des voyelles insonores »¹⁷¹⁷, il utilise l'expression « sans un bruit »¹⁷¹⁸, le verbe « taire »¹⁷¹⁹,

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, « La femme de neige », p. 90.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, « Lumières naturelles », p. 99.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷¹² Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée, op. cit.*, p. 583.

¹⁷¹³ Préface d'Antoine Emaz, in Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu suivi de L'instinct de ciel, op. cit.*, p. 19.

¹⁷¹⁴ Jean-Michel Maulpoix, « L'ombre bleue », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 44.

¹⁷¹⁵ Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine - «En sourdine, à ma manière*, Paris, Garnier, 2014.

¹⁷¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, « L'ombre bleue », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

l'adjectif « inaudible »¹⁷²⁰ et dit que son désir serait d' « écrire à l'encre blanche, sans bruit, presque sans voix, d'un geste calme et régulier »¹⁷²¹. Pour décrire le déplacement dont il rêve il écrit : « Ce sont des pas, mais à voix basse, des pas qui font crier la neige : elle n'a qu'une toute petite voix »¹⁷²². La sourdine se perçoit donc dans le vocabulaire lié à des sons feutrés, assourdis.

Mais Maulpoix utilise aussi une sourdine pour les verbes, notamment lorsqu'il passe d'un mode à un autre. Le premier paragraphe de *Pas sur la neige* commence avec le conditionnel : « Quelqu'un marcherait sur la neige »¹⁷²³. Le conditionnel est le mode de l'incertitude et traduit une voix discrète, peu assurée. Le deuxième paragraphe reprend le même verbe au présent de l'indicatif cette fois, comme si le fait incertain était désormais avéré et donc affirmé avec plus de force : « Quelqu'un marche dans le silence. » La sourdine du conditionnel est enlevée. Là où l'effet de la sourdine est le plus remarquable, c'est dans l'absence même de verbe au sein des très nombreuses phrases nominales qui font succéder des images de la neige : « Les coquilles d'oisillons perdus, égarés très haut parmi les nuages. La farine des moulins du ciel. / Les ongles coupés, la pointe du pied des anges. Un peu de la fourrure du gros chat blanc de Zeus »¹⁷²⁴. La sourdine repose largement sur les phrases averbales et brèves qui émaillent le recueil : « Des pas faits pour se perdre. Ou pour être perdus. [...] Filet d'eau ou filet de voix. Juste un peu de vie inaudible. » On peut relever ici le travail sur les sonorités qui fait succéder à l'allitération en *p* et à l'assonance en *ou* la répétition de « filet » dans un parallélisme de construction. Le caractère feutré de la partition se lit dans la transposition de la sourdine chez Jean-Michel Maulpoix.

Enfin, la partition de Debussy se clôture sur un *morendo*, en mourant. La mort est extrêmement présente dans l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix et particulièrement dans *Pas sur la neige* où les « disparus »¹⁷²⁵ – comme la grand-mère, élément clef dans le déclencheur de l'écriture – accompagnent la mort de la neige¹⁷²⁶ et préparent celle du poète, « sachant mieux, dans cette neige, qu'il va mourir »¹⁷²⁷.

¹⁷¹⁸ *Ibid.*, « Prélude », p. 13.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷²⁰ *Ibid.*

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷²² *Ibid.*

¹⁷²³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷²⁴ *Ibid.*, « L'ombre bleue », p. 24.

¹⁷²⁵ *Ibid.*, « Prélude », p. 15.

¹⁷²⁶ *Ibid.*, p. 14 : « c'est de la neige qui meurt en larmes ».

¹⁷²⁷ *Ibid.*, p. 20.

Par la reprise du titre et des éléments textuels de la partition, de son thème, de ses duplications, de son bourdon-pédale en sourdine et de son *morendo*, Jean-Michel Maulpoix opère une transposition.

Les trois poètes de notre corpus inscrivent donc dans leur écriture même des procédés musicaux. Ce faisant, ils participent à « l'effrangement » des arts et renouvellent l'écriture puisqu'ils repoussent les limites de la poésie. Si, comme l'indique Étienne Souriau, « ni la poésie ne peut se faire uniquement musique, ni la musique uniquement poésie », cela « ne les empêche pas de pouvoir s'avancer très loin, la musique du côté poétique, la poésie du côté musical »¹⁷²⁸. Cette proximité nous amène à utiliser le terme *partition* pour évoquer les textes riches de transpositions des poètes. Si une différence irréductible sépare musique et poésie, les œuvres des poètes de notre corpus nous semblent pourtant mériter cette appellation dans la mesure où les textes sont profondément nourris par une forme musicale. Ce travail entre deux arts nous autorise à glisser nous aussi de l'autre côté de la frontière et à utiliser un vocable musical pour désigner cette écriture si pleinement musicale.

Source d'admiration toujours renouvelée pour des poètes qui ont un lien privilégié avec elle, la musique, loin d'être une simple ornementation, apparaît au fondement de l'expérience poétique de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Conscients des richesses qu'elle recèle et des imperfections de la langue, désireux de retrouver l'union primitive de la poésie et de la musique, ils se rêvent compositeurs, constatant bien vite qu'il leur faut avant tout *composer avec*. Le « lyrisme critique » les invite à faire avec une voix mise à mal, à chanter malgré les blessures infligées à la gorge, et ils n'ont donc de cesse de se tourner vers la musique, désireux de transposer les caractéristiques des morceaux qu'ils aiment dans les poèmes qu'ils rédigent. Ils façonnent ainsi l'écriture dans le creuset de la musique et cèdent à la tentation de proposer des *partitions*, textes à la limite de l'écriture poétique et de l'écriture musicale, à même de régénérer la langue. Mais qu'en est-il du mouvement ? Il nous reste désormais à vérifier la validité de notre intuition de départ : *partance* et *partition* sont-elles liées ? Quelle est la valeur de cette conjonction de coordination ? De quelle nature est le rapport entre mouvement et musique ? Quel rôle l'écriture musicale et la mise en œuvre de *partitions* peuvent-elles jouer dans la *partance* ? Comment rendent-elles compte des préoccupations liées au mouvement ? Est-il possible

¹⁷²⁸ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, op. cit., p. 183.

qu'elles le déclenchent ? Autant de points qu'il nous appartient d'élucider dans cette dernière partie visant à montrer la mise en mouvement de la langue par la musique.

TROISIÈME PARTIE

MISE EN MOUVEMENT DE LA LANGUE PAR LA MUSIQUE

N'éprouvons-nous pas souvent cette étrange sensation de voyager en lisant les textes de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix ? Cela tient sans doute aux titres. Des livres des reconnaissances déclinés en trois volumes¹⁷²⁹ au *Voyage aux sources de la Seine*, des « poésies itinérantes »¹⁷³⁰ aux *Recommandations aux promeneurs*, du « Blues du mur roumain » au *Sens de la marche* en passant par les journaux de voyage, on a l'impression de se livrer à un tour du monde effréné, où les pauses sont rares et l'élan constant. Livré à un tourbillon auquel on ne saurait échapper, on avance dans un remous perpétuel. Pourtant, même dans des recueils ne se plaçant pas aussi ostensiblement sous le signe du voyage, on se sent emporté, pris par un mouvement qui n'est peut-être autre que celui de la langue. Mais n'est-elle pas trop faible pour véhiculer lecteur et poète ? Ne pourrait-on penser que c'est la musique qui est l'efficace moteur de la propulsion dont nous faisons l'expérience ? Peut-être faudrait-il alors envisager l'écriture musicale comme le véritable moyen de mettre en mouvement la langue, et pourquoi pas, de déclencher la *partance*. Si profondément admirée par les poètes pour son inégalable puissance, il serait compréhensible qu'ils se tournent vers la musique non seulement pour régénérer la langue, mais aussi pour lui donner l'allant nécessaire afin de concrétiser les déplacements qu'ils échouent à faire advenir. Par la *partition*, il y aurait peut-être une possibilité de provoquer la *partance*. C'est l'hypothèse que nous nous risquons à formuler, et qui nouerait au plus étroit mouvement et musique. Ne pourrait-on pas considérer alors la langue musicale comme un véhicule ? Les poètes semblent nous inviter à le faire et à embarquer à leur suite à bord de cet étrange moyen de locomotion. Traversant l'espace de la page, souvent présentée comme un paysage dans lequel il nous appartient d'évoluer, on est tenté de se laisser prendre au jeu et de concevoir l'écriture musicale comme un équivalent de la marche, puisqu'elle nous conduit d'un point à un autre souvent pensé à tort comme hors d'accès. Quel bonheur que de se rendre en un lieu inespéré ! Les corps meurtris et fatigués des poètes se sentent revivre, et quel plus beau moyen d'exprimer sa joie que la danse ? N'est-elle pas l'art dans lequel mouvement et musique se rejoignent de la manière la plus évidente ? La vigilance est donc de mise, car il se pourrait bien que les œuvres de notre corpus, si imprégnées de ces deux éléments, soient discrètement empreintes de ce transport...

¹⁷²⁹ Jacques Réda, *Premier livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, *Nouveau livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 1992, *Tiers livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 2016.

¹⁷³⁰ Jacques Réda, *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, Paris, Gallimard, 1999.

Chapitre 1 : Mouvement de la musique *versus* mouvement de la langue

La musique semble dotée de tous les charmes aux yeux des poètes de notre corpus. Horizon vers lequel la poésie doit tendre, réceptacle d'un sens qui n'est pas dévoyé par les mots et art de la forme, elle fascine Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix qui l'admirent profondément. À y regarder de plus près, une nouvelle qualité doit être ajoutée à la liste de ses mérites, qualité qui ne peut que décupler l'engouement de ses fervents adulateurs : elle bénéficie d'un rapport extrêmement aisé au déplacement abondamment relevé par les poètes du corpus. Essentiellement définie par le mouvement et représentée dans une mobilité permanente, elle accompagne idéalement tout déplacement voire le provoque. Elle apparaît aux yeux des poètes comme un parfait moyen de se mouvoir, ce qui ne peut que faire rêver des auteurs dont l'un des soucis majeurs est d'effectuer un trajet pour lequel ils peinent à avancer. Ils s'efforcent tant bien que mal de mener à son aboutissement un déplacement qui ne ressemble jamais vraiment à ce qu'ils attendent, et sont obligés de le relancer sans cesse, dans l'espoir qu'il parvienne enfin à sa plénitude. Si la musique est autant liée au mouvement, c'est en partie grâce au rythme, notion clef de sa définition. Le rythme est mouvement, or il anime aussi la langue. L'intuition qui a guidé ce travail consistait à repérer le mouvement de l'écriture, et à voir s'il parvenait à mener à bien celui qui échouait physiquement. Plusieurs stratégies sont mises en place par les poètes pour forcer le mouvement à se réaliser enfin, dans la langue au moins. Mais elles sont toutes inefficaces. Alors même que le rythme de la musique lui garantit une mobilité idéale, celui de l'écriture ne peut que rendre compte des

tensions liées au déplacement, mais est incapable de les résoudre. Deux pôles se dessinent donc : d'un côté le mouvement toujours admirable de la musique, de l'autre celui toujours en souffrance de la langue. Dégager ces deux antagonistes nous permettra par la suite de mieux comprendre la démarche musicale des poètes.

A. Mouvement et rythme

Lorsqu'on veut analyser le mouvement dans un domaine artistique, il est nécessaire de prendre en compte la notion de rythme. Elle est si complexe en poésie qu'une approche préalable est nécessaire. En effet, à l'article « mouvement », les dictionnaires proposent une entrée consacrée aux arts. Voilà par exemple ce qu'on trouve dans le *Larousse* en ligne : « rythme dans une œuvre artistique, dans un récit, une intonation », et l'exemple donné renvoie au « mouvement de la phrase ». Il semble qu'on ne puisse pas faire l'économie d'une définition du rythme dès lors qu'on s'intéresse au mouvement. De plus, le rythme est ce qui unit musique et langue. Toutes deux sont rythmées, chacune à leur manière, et ce point commun permet d'aborder la question du mouvement. Nous chercherons à montrer que l'une est habitée par un mouvement efficace, alors que l'autre est animée par un mouvement qui demeure insatisfaisant.

Vouloir approcher le mouvement demande donc à passer par le rythme et dès lors qu'on ouvre les dictionnaires pour mieux cerner cette notion, on est confronté à deux difficultés. La première est que le rythme est systématiquement défini par le mouvement, or c'est justement pour mieux comprendre le mouvement qu'on a besoin du rythme, et l'on se trouve donc devant un serpent qui se mord la queue, les deux définitions étant imbriquées, et la seconde consiste en l'impossibilité de trouver une définition satisfaisante du rythme. L'entreprise est donc périlleuse et nous ne viserons pas l'exhaustivité. L'objectif est de proposer une approche du rythme en musique et surtout dans la langue, puisqu'il s'agira de montrer les différents mouvements qui l'animent, qu'ils soient satisfaisants ou non.

De nombreuses théories concernant le rythme existent, mais elles sont variées voire contradictoires et ne permettent pas de saisir simplement ce que recouvre cette notion que

Jean-Jacques Nattiez reconnaît volontiers « ambiguë »¹⁷³¹. Paul Fraisse, psychologue de son état, souligne que la grande difficulté du rythme tient au fait qu'il ne s'agit pas d'« un concept univoque, mais [d'] un terme générique »¹⁷³². Ainsi, on ne saurait fournir une définition unique et toujours juste du rythme sans s'exposer à des erreurs. Il y a en réalité profusion de rythmes, chacun propre à des disciplines variées. Henri Meschonnic lui-même, grand spécialiste du rythme, « croit qu'il ne faut pas chercher à définir une notion de rythme applicable à tous les phénomènes naturels et à toutes les formes d'expression, parce qu'une telle généralisation entraîne selon lui une réduction qui empêche de reconnaître la spécificité »¹⁷³³. Il faudrait donc forger pour chaque discipline une définition du rythme, tâche fastidieuse mais unique moyen de cerner au plus juste le phénomène complexe et polymorphe qu'il constitue.

Pendant de nombreuses années, de nombreux siècles même, on a eu tendance à assimiler rythme poétique et rythme musical, parce que longtemps le poème a été chanté. Mais ce n'est pas parce que « l'histoire du rythme vient de la musique »¹⁷³⁴ que rythme poétique et rythme musical sont la même chose. Tout l'effort de Meschonnic est de montrer qu'une « définition du rythme commune à la musique et à la poésie, au langage, est impossible, et ruineuse pour le langage »¹⁷³⁵. Il suffit d'observer que le rythme a été identifié à la mesure, élément longtemps aussi musical que poétique, pour prendre conscience de la force de cette assimilation déjà décelable dans le *De Musica* de Saint Augustin et jusqu'à Rousseau qui affirme que le rythme « s'appelle aujourd'hui mesure »¹⁷³⁶. Meschonnic tente de venir à bout de cette fusion qui fait fi d'une distinction pourtant essentielle : en musique le temps fort est le premier temps, en poésie il est sur la dernière syllabe du groupe rythmique¹⁷³⁷. Malgré cette différence de taille, rythme musical et rythme poétique étaient considérés comme identiques et donc notés de la même manière. Le travail de Meschonnic consiste à proposer une nouvelle notation du rythme, propre à la langue, et donc d'abord à comprendre ce que recouvre cette notion. Parallèlement, les musicologues effectuent les mêmes recherches de retour aux sources pour forger leur propre définition du rythme.

¹⁷³¹ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 311.

¹⁷³² Lucie Bourassa, *Rythme et sens, Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993, p. 21.

¹⁷³³ *Ibid.*

¹⁷³⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 121.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷³⁶ Jean-Jacques Rousseau, article « Rythme », *L'Encyclopédie*, disponible en ligne sur le site suivant (consulté le 24/09/2015) : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article102>

¹⁷³⁷ André Spire, *Plaisir poétique et Plaisir musculaire : essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, Corti, 1986, p. 165, cité par Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 129.

Cette démarche commune amène musicologues et linguistes à consulter les mêmes textes, en particulier le travail philologique de Benveniste. Celui-ci éclaire l'étymologie de *rhuthmos* en montrant que, d'après le contexte, il « désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide », et qu'il signifie littéralement une « manière particulière de fluer »¹⁷³⁸. Le mouvement est très clairement utilisé pour définir le rythme, et avec Platon, la notion de rythme s'applique à la musique pour désigner « l'ordre dans le mouvement »¹⁷³⁹. Jean-Jacques Nattiez qui suit le travail de Benveniste pas à pas pour mieux saisir en quoi consiste le rythme de la musique relève ensuite des expressions courantes (« le rythme des vagues, le rythme cardiaque, le rythme respiratoire »...¹⁷⁴⁰) et observe qu'elles « contiennent à la fois l'idée d'un *déroulement* dans le temps et celle de retour *périodique* d'un événement »¹⁷⁴¹. Une fois encore, mouvement et rythme sont associés. Et Nattiez remarque en analysant plusieurs définitions du rythme que le retour d'un même événement, à savoir la *périodicité*, et la *structuration*, c'est-à-dire le fait qu'un motif forme un tout organisé¹⁷⁴², sont les ingrédients essentiels de la définition du rythme en musique. Si l'on va un peu plus loin, cela pose la question du mètre. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans les détails, et il est d'ailleurs impossible de donner une réponse définitive et univoque à cette question puisque « [s]elon le point de vue où on se place, on le [le rythme] distingue du mètre, ou on englobe le mètre dans le rythme »¹⁷⁴³. Retenons simplement que mouvement et rythme vont de pair en musique et que le retour d'un élément organisé est essentiel.

Les linguistes puisent eux aussi dans les travaux de Benveniste pour remettre en question la définition du rythme comme régularité. En effet, ils découvrent à sa suite l'erreur étymologique commise pendant des siècles qui consiste à assimiler *rhuthmos* au « mouvement plus ou moins régulier des flots »¹⁷⁴⁴. C'est un contresens puisque jamais le verbe « couler » (*rhéô*) n'a été utilisé pour décrire le mouvement des marées, et cela a conduit à penser que le rythme reposait « sur la notion de régularité »¹⁷⁴⁵. Il n'y a ensuite qu'un pas à faire pour associer rythme et mètre – la métrique reposant justement sur le retour de schémas réguliers –, et les dictionnaires l'ont franchi avec aisance. Après avoir réfuté l'étymologie traditionnelle et fautive de *rhuthmos*, Benveniste s'intéresse à l'approche platonicienne de la notion et dégage

¹⁷³⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit., p. 314.

¹⁷³⁹ *Ibid.*

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*

¹⁷⁴¹ *Ibid.*

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 316.

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷⁴⁴ Lucie Bourassa, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Rhuthmos*, 1er janvier 2011, article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 25/11/2015) : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article234>

¹⁷⁴⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 150.

l'idée de « forme ». Mais l'écueil qui se présente alors est de placer le rythme du côté du signe et de le séparer du sens. Henri Meschonnic et Gérard Dessons pensent au contraire que « [l]e rythme n'est plus une forme à côté du sens. Et comme le sens est une activité des sujets – activité sociale, historique, spécifique – le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. Le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'écho consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parler. Il reprend, dans leur relation empirique, le corporel et le social que la linguistique de l'énoncé et de la phrase, et même la linguistique du discours, jusqu'ici, abandonnaient à l'extralinguistique. Le rythme du discours ne ressortit donc pas uniquement à la phonétique, il ressortit à une théorie d'ensemble du discours. C'est-à-dire plus à une anthropologie historique du langage qu'à une linguistique »¹⁷⁴⁶. Cette définition du rythme propre au langage est elle-même porteuse de différents rythmes puisque au sein du rythme du discours se trouvent les rythmes linguistiques, culturels et poétiques¹⁷⁴⁷. Le problème qui surgit alors est la notation du rythme, et c'est ce à quoi Gérard Dessons et Henri Meschonnic s'emploient dans le *Traité du rythme, des vers et des proses*. Ils dégagent les notations métrique et rythmique-prosodique, soulignent le caractère rythmique de la ligne, de la mise en page et du blanc... Nous nous appuyerons sur leurs travaux pour mettre en évidence le rythme des textes étudiés. Rappelons pour résumer la définition à laquelle ils arrivent : « le discours est l'organisation de ce qui est en mouvement dans le langage. On peut alors redéfinir *le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole*, "parole" au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale »¹⁷⁴⁸. Une fois de plus, on remarque le lien étroit du mouvement et du rythme.

Rythme musical et rythme poétique, s'ils sont tous deux associés au mouvement, ne disposent cependant plus d'une définition unique et commune. Ils sont désormais bien différenciés, même si les approches dont ils bénéficient sont parfois encore tâtonnantes et si l'unanimité est loin de valider les avancées terminologiques effectuées. Nous nous sentirons donc assez libre pour appréhender le rythme des textes en recourant à la fois à la grille d'analyse proposée par Meschonnic et Dessons, et aux définitions et intuitions des poètes de notre corpus.

¹⁷⁴⁶ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003, p. 75.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, « il faut sans cesse rappeler qu'il y a le rythme comme principe d'écoute du langage, résonnant au rythme comme principe d'activité du langage, mais qu'il y a aussi les rythmes, linguistiques, culturels, poétiques ».

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

Rythme poétique et rythme musical sont deux choses différentes, de même que le mouvement qu'ils traduisent. L'un est efficace, l'autre moins, et c'est ce que nous souhaitons montrer maintenant. Pour l'heure, concentrons-nous sur le mouvement qui anime la musique puisque les poètes incapables de maîtriser le mouvement de la langue admirent l'efficace mouvance des sons.

B. Mouvement efficace et puissant de la musique

La musique est inextricablement liée au mouvement. D'un point de vue définitionnel, puisque lorsqu'on cherche à appréhender cet art on tombe presque fatalement sur le vocabulaire de la mobilité, et d'un point de vue beaucoup plus subjectif aussi dans la mesure où les poètes associent très spontanément musique et mouvement. Ainsi, la musique accompagne, favorise voire provoque un déplacement, et celui-ci, même lorsqu'il n'a rien à voir avec la musique, est décrit en utilisant le vocabulaire de la partition. Une équivalence est ainsi établie entre mouvement et musique, et elle atteint son comble lorsque les poètes cherchent à donner une idée du jeu des musiciens. Loin de s'aventurer dans des considérations techniques, ils décrivent le déplacement qui affecte les hommes habités par la musique. Cet art constitue une façon toujours efficace de se mouvoir, même lorsque le mouvement est affecté d'une infirmité comme la claudication.

1. Par nature la musique est mouvement

La musique repose tout entière sur un mouvement ô combien efficace qui se manifeste tant dans la définition même de cet art que dans les émotions qu'elle suscite. Elle se meut et favorise le déplacement, faisant bien du mouvement l'un de ses traits essentiels.

1.1. Définitions : le mouvement est essentiel à la musique

Qu'on se penche de plus près sur le vocabulaire musical, et l'on verra que le lexique utilisé pour cet art est étroitement lié au mouvement. Nous en voulons pour preuve l'emploi de ce terme pour désigner les différentes parties d'une œuvre musicale. Ainsi, la sonate n° 3 en ut majeur BWV 1005 de Bach se trouve divisée en quatre mouvements : un *Adagio*, une Fugue (*Alla breve*), un *Largo* et un *Allegro assai*, toutes ces indications renvoyant à différentes allures d'exécution, faisant passer d'un rythme lent à un tempo beaucoup plus soutenu. De fait, le rythme lui-même est partie intégrante de la définition de la musique comme mouvement¹⁷⁴⁹. Élément indispensable de cet art, – « le rythme est une partie essentielle de la musique »¹⁷⁵⁰ – il est presque systématiquement défini grâce à la mobilité, comme nous avons eu l'occasion de le montrer. Pour aller un peu plus loin, on peut citer un extrait de l'article que Rousseau consacre au rythme dans son *Dictionnaire de musique*. Il commence par cerner en une phrase le phénomène qu'il s'attache ensuite à expliciter : « C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des Temps »¹⁷⁵¹. D'emblée le ton est donné : le mouvement est un élément définitoire central de la musique. Si Rousseau identifie mètre et rythme, il est tout de même frappant de voir à quel point la mobilité habite sa définition :

« Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou breves, selon le Mouvement, & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des syllabes qui le composoit : mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*. »¹⁷⁵²

Il est bien sûr victime de l'erreur qui consiste à assimiler poésie et musique, mais il est intéressant de noter que même l'image des passions qui animent la musique est marquée par le mouvement :

« certaines passions ont dans la nature un caractere rythmique aussi bien qu'un caractere mélodieux, absolu & indépendant de la Langue ; comme la tristesse, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons remises & bas ; la joie par Tems sautillans & vites, de même que par Tons aigus & intenses »¹⁷⁵³

¹⁷⁴⁹ Dans la mesure où nous nous intéressons au rythme du langage, de la poésie, nous développerons plus longuement cette définition-là que celle du rythme en musique, notion complexe elle aussi mais que nous n'avons pas l'ambition de maîtriser. Ce qui nous importe ici est uniquement de souligner le rapport entre rythme musical et mouvement.

¹⁷⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article disponible en ligne sur le site suivant (consulté le 25/11/2015) : <http://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf>

¹⁷⁵¹ *Ibid.*

¹⁷⁵² *Ibid.*

¹⁷⁵³ *Ibid.*

Il rapproche ainsi le mouvement de l'émotion, comme nous invite à le faire leur étymologie commune. Chaque émotion a son mode de déplacement propre, et chaque musique qui la suscite adopte la même allure. Même si cette définition s'inscrit dans le creuset d'une étude métrique, le mouvement reste la clef de voûte des nombreuses tentatives d'approche du rythme en musique, en témoigne l'étude du chant grégorien proposée par Dom Mocquereau dans *Le Nombre musical* en 1908, qui assimile « le déroulement des appuis hiérarchisés au rebondissement d'une balle qui prépare le rebondissement suivant, et décomposant ce mouvement, à l'exemple des anciens métriciens, en une succession de levés (*arsis*) et de posés (*thesis*) prenant appui sur des "touchements" ou *ictus* »¹⁷⁵⁴. Le mouvement est un ingrédient essentiel du rythme.

Il est intéressant de noter qu'historiquement, la musique a un lien très étroit avec le mouvement, et tout particulièrement avec la danse. De nombreuses partitions sont écrites pour accompagner un mouvement, ne serait-ce que la valse dont la cellule rythmique ternaire sans cesse reprise induit le mouvement épousé par les danseurs et si aisément identifiable. Plus frappant encore, le *stride*, élément rythmique important du jazz, désigne littéralement le fait d'avancer à grands pas. C'est Jacques Réda qui dans *L'Improviste* s'attarde un instant sur cet élément musical : « Mais ce qui fondamentalement l'associe à une image plus globale du jazz de piano, c'est le paradoxe de cette déambulation aller-retour et par bonds qu'il déclenche, et qui est un des secrets du *swing*. *To stride* signifie en anglais "marcher à grandes enjambées" »¹⁷⁵⁵. Le lien est fait entre la musique et le mouvement, puisque le jazz est associé par essence à la déambulation. La musique est donc tout entière mouvement.

1.2. Musique et déplacements

Cela explique qu'elle favorise le déplacement. Jean-Michel Maulpoix donne de belles images de la musique en mouvement. Lorsqu'il la personnifie, il accentue son rapport au mouvement en en faisant un être en déplacement : « J'aime sa façon de partir vers nulle part en ayant l'air de croire qu'on l'attend en un endroit précis du ciel et qu'elle y parviendra bientôt »¹⁷⁵⁶, « [j]e la recherche dans la langue. Je guette ses pas de danse, ses rires de

¹⁷⁵⁴ Encyclopédie Larousse, article « rythme », disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 25/11/2015) : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musico/rythme/169963>

¹⁷⁵⁵ Jacques Réda, « Earl Hines et Fats Waller : la boucle et la rupture », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 176.

¹⁷⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 105.

marquise, ses effets de robe »¹⁷⁵⁷, ou encore « [c]ette Muse, en effet, que l'on appelle musique (les neuf muses sont toutes musiciennes) grimpe et redescend les pieds nus, durant toute la nuit, des escaliers de verre... Si son pas est aussi lent, c'est afin que chacun prenne le temps d'y compter les grains de sa propre poussière »¹⁷⁵⁸. Ce dernier extrait est travaillé par la musique. Les sons *muz* et *muzi* alternent, doublés par le continu sonore è (« cette », « effet », « appelle », « escaliers », « verre », « est », « prenne », « poussière ») qui fait rimer « verre » et « poussière », pendant que la paronomase crée un écho entre « nus » et « nuit ». Le déplacement ascendant et descendant fait passer d'un escalier sonore à un autre selon les degrés d'une gamme propre au poète. La musique est une femme en marche, et l'on est tenté de faire le lien avec *Celle qui vient à pas légers*, périphrase désignant la poésie chez Jacques Réda, autre image de la muse. Elle-même déplacement, la musique le favorise. Jean-Michel Maulpoix reprend plusieurs mythes prouvant la force de déplacement de la musique, comme celui d'« Amphion le musicien, fils de Zeus et d'Antiope, [qui] déplace les pierres au son de la lyre et de la flûte pour construire les murailles de Thèbes »¹⁷⁵⁹, où l'on voit que la musique permet de faire se mouvoir les rochers. Le poète souligne cette « étrange puissance » par laquelle « l'art le plus évanescant a la capacité de faire se mouvoir la matière, voire d'inventer ou défaire des mondes »¹⁷⁶⁰. Guy Goffette décrit plus modestement le poète qui marche en chantant dans *L'Ami du jars*, le mouvement s'accompagnant de la musique de façon quotidienne : « Huit cent quatre-vingt-seize mètres que je parcours, en chantonnant les vieux airs qui rappellent tout seuls »¹⁷⁶¹. La fin du livre scelle définitivement l'alliance du déplacement et de la musique : « le chant revient sur mes lèvres. Rocking se remet à danser. // Depuis, il ne se passe pas un jour que nous n'improvisions ensemble pendant quelques minutes [...]. Il applaudit à grands battements d'ailes, et je m'envole. // Il n'y a pas de petite musique »¹⁷⁶². L'improvisation est ici clairement musicale, en témoigne la dernière phrase. Le chant qui s'élève entraîne avec lui le poète en pleine ascension. Chez Jacques Réda se trouve quelque chose de similaire. En effet, le poète parti en promenade se déplace « vite et droit »¹⁷⁶³. Mais son déplacement tourne soudain court en une phrase lapidaire : « Je rentre ». C'est la suite qui est particulièrement intéressante : « Il y a des œufs, du fromage, du vin, beaucoup de disques où, grâce à des boutons, on peut mettre en valeur la partie de la

¹⁷⁵⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Les Abeilles de l'invisible*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1990, p. 112.

¹⁷⁵⁸ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 106.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*.

¹⁷⁶¹ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁶³ Jacques Réda, « Le pied furtif de l'hérétique », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 14.

contrebasse. Ainsi je continue d'avancer, pizzicato »¹⁷⁶⁴. La musique permet de poursuivre le mouvement qui n'a physiquement pas pu aboutir. Le pizzicato, manière de pincer les cordes en délaissant l'archet, décrit curieusement la démarche d'un poète désormais attablé mais dont le déplacement n'est pourtant pas interrompu. C'est bien la musique qui, plus que de favoriser le mouvement, le rend ici possible, contre toute attente. Ce phénomène était déjà pressenti par Baudelaire dans le poème intitulé « La musique », ainsi analysé par Jean-Michel Maulpoix :

« Voici que la musique change le poète en navire, gonfle ses voiles, fait craquer ses membrures et vibrer ses passions. Il semble qu'en creusant le ciel, elle seule ait chance de le mener encore là où désormais l'on ne va plus : l'infini.

La musique souvent me prend comme une mer !

Vers ma pâle étoile,

Sous un plafond de brume ou dans le vaste éther,

Je mets à la voile.

La musique est le seul organisme humain pourvu d'ailes et de nageoires puissantes, capables de traverser la mer, le ciel, le feu, et peut-être la mort. »¹⁷⁶⁵

Le lien avec le mouvement est évident : la musique a le pouvoir de métamorphoser en navire le poète qui fend la mer, et la conclusion de Jean-Michel Maulpoix fait de cet art le plus puissant véhicule, capable de dépasser la mort elle-même. C'est bien parce qu'il est conscient de l'incroyable force motrice de la musique que Guillevic s'en défie dans un refus catégorique :

« La musique entraîne.

Toi, tu ne veux pas être entraîné.

Pas maintenant.

Il faut rester ici

À regarder autour de toi ».¹⁷⁶⁶

Ce refus de la musique coïncide avec un refus du mouvement pour ce poète qui « ne pense pas au port / Pour le voyage, le départ, / La grande mer. // Il rêve au port / Pour bien sentir la terre, / Pour s'accrocher à elle »¹⁷⁶⁷. Rien de tel chez les poètes de notre corpus qui ne demandent qu'une chose, se laisser emporter par la musique en un mouvement parfaitement réalisé et si efficace qu'il ne connaît pas même la barrière de la mort. La musique étant si inextricablement liée au mouvement, Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix en viennent à la convoquer dès lors qu'il y a déplacement. Ainsi, lorsqu'ils traversent un paysage où l'observent en mouvance, ils ont tendance à utiliser le lexique musical pour en rendre compte. Ils posent ainsi très nettement l'équivalence entre mouvement et musique.

¹⁷⁶⁴ *Ibid.* p. 14.

¹⁷⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue, op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁶⁶ Eugène Guillevic, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 167.

¹⁷⁶⁷ Eugène Guillevic, *Autres*, Paris, Gallimard, 1980, p. 137. Ces deux extraits sont cités par Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*, p. 181.

2. Musique et paysages mouvants

Dès lors qu'un paysage est perçu en mouvement, il est décrit comme une partition. Cela est particulièrement frappant chez Jacques Réda, mais apparaît aussi chez les deux autres poètes du corpus. Jean-Michel Maulpoix, on l'a vu dans la première partie, est continuellement en mouvement. Il enchaîne les voyages et ses journaux donnent l'impression que le déplacement est permanent. Dès lors, les paysages que le voyageur aperçoit sont eux-mêmes mouvants, et décrits en ayant recours au vocabulaire musical. Il peut ainsi affirmer que « [l]es rivières, les plages, les aéroports et les gares sont [s]es boîtes à musiques, à carillons acidulés »¹⁷⁶⁸, ou donner de Beyrouth l'image d'une ville dont les perpétuels changements et les modifications permanentes font une symphonie moderne, une partition complexe marquée par la disharmonie :

« Beyrouth est une musique de chantier, avec ses couches sonores, ses strates, leurs creusements, leurs forages et leurs grues haut levées. Des communautés juxtaposées de décibels s'y combattent ou y font alliance. Beyrouth est discordante, comme un orchestre symphonique avant le concert, lorsque chaque musicien accorde son instrument pour lui seul. Pourtant, cela fait une musique. »¹⁷⁶⁹

Le champ lexical de la musique est employé parce que la ville est en mouvement. Le fil du son est entremêlé à celui du chantier qui modifie Beyrouth et lui donne une allure mouvante. Le poète décrit le déplacement en le rapprochant d'une partition : « [e]t pourtant poursuivant sa marche. Noire sur blanc. Goutte d'encre ou coup de pinceau sur le paysage, simple note de musique sur l'invisible partition... »¹⁷⁷⁰. De même, c'est cette fois le déplacement du poète lui-même qui est fondu dans la musique : « Sur les lignes de ses portées, vers quoi d'autre marche-t-il que l'inaccessible et l'oubli ? »¹⁷⁷¹. Chez Guy Goffette, le lien entre mouvement et musique opéré dans le paysage est plus discret, mais il apparaît néanmoins, notamment dans *L'Autre Verlaine*. Le poète y livre la nostalgie qui le ronge alors qu'il est au bord du Saint Laurent :

« Ce sentiment à la longue, la nostalgie de mes collines, le regret d'être parti sans avoir pu me quitter tout à fait, le besoin d'entendre à nouveau, comme *l'inflexion des voix chères qui se sont tues*, la musique inimitable de la langue de ma mère, tout cela, d'un seul coup, et par Dieu sait quel miracle, Paul Verlaine allait me le rendre au centuple, un soir de l'été des Indiens, avec le nombre et la nuance et la voix. »¹⁷⁷²

¹⁷⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Kyoto », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 36.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, « Bande son », p. 67.

¹⁷⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, p. 17.

¹⁷⁷¹ *Ibid.* « L'ombre bleue », p. 43.

¹⁷⁷² Guy Goffette, *L'Autre Verlaine*, op. cit., p. 26.

De fait, la voix musicale de Verlaine se fait guide et rend le poète à son chemin, accompagne son mouvement : « Le printemps venu, j'ai pris la route avec Paul Verlaine. Ensemble, nous avons refait les chemins de son enfance, bu la pluie et les brouillards de l'Ardenne, écouté les nuances du vert et du gris, et celles du schiste roux qui chante et qui pleure »¹⁷⁷³. Le paysage devient musical lorsqu'il est traversé par le marcheur. Cela apparaît aussi dans l'autre texte que Guy Goffette consacre à Verlaine : « la route à nouveau tout au bout comme un point d'orgue »¹⁷⁷⁴, et bien sûr dans le titre même de *Tacatam blues* qui allie la musique au mouvement du train. Grand utilisateur du réseau ferré, et descripteur prolixe des paysages qu'il traverse, Jacques Réda est le poète du corpus qui recourt le plus à la musique pour rendre compte des lieux qu'il observe et dans lesquels il évolue. Le long et très beau passage qui ouvre *Les Ruines de Paris* transforme le paysage dans lequel se promène le poète en orchestre déchaîné. L'espace qu'il traverse est restitué par le déferlement musical. Si les premiers mètres effectués sont caractérisés par le silence – « Sur des lacs filent sans aucun bruit les convois de nuages, sans aucun bruit. La foudre surprendrait moins que cette explosion de silence qui ne finit plus »¹⁷⁷⁵ – les sons s'élèvent vite : « c'est l'obscur s'arrachant par la masse des arbres qui chante, qui veut s'y perdre, mais qui bute à ses plus fines pointes et casse dans l'aigu »¹⁷⁷⁶. Puis le poète arrive place de la Concorde, où « l'espace devient tout à coup maritime » et où un « souffle d'appareillage » se fait sentir. Le paysage se meut alors en un concert qui accompagne la marche du poète :

« Et, contre les colonnes, sous les balustrades où veillent des lions, montent en se balançant des vaisseaux à châteaux du Lorrain, dont tout le bois de coque et de mâts, et les cordes, et les toiles sifflent et craquent, déchirant l'étendard fumeux qui sans cesse se redéploie au-dessus de la ville. Je vais donc comme le long d'une plage, par des guérets. [...] à chaque pas va surgir ce miroitement de perle entre des dunes, et le cœur bat, et d'entières forêts qui transhument stationnent aux carrefours, puis s'éclipsent d'un bond comme la licorne. [...] Les grondements latéraux du trafic s'étalent, se bombent en voûte de murmure qui s'évanouit. J'entends divaguer par-dessous un petit pensionnat de flûtes. Elles accompagnent l'élan figé des chevaux de bois du manège. [...] Ils caracolent avec naïveté dans l'ombre, et gentillesse, prolongeant l'enchantement qui rôde encore des enfants disparus, tandis que mes pas résonnent en contrepoint des flûtes : elles s'éloignent, nostalgie ou gaieté cassée comme Fauré qui sifflote à la fin de son *Requiem*, et dans une claudication de cristal, d'argenterie, l'immense goûter des vieux s'enfonce en spirales de manège vers l'absolu »¹⁷⁷⁷.

Les bruits accompagnent le mouvement avant de se muer en véritable musique. L'apogée de cette union entre déplacement et sons se situe au milieu de l'extrait, lorsqu'il est question des

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁷⁴ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁷⁵ Jacques Réda, « Le pied furtif de l'hérétique », *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

flûtes qui divaguent pour accompagner l'élan des chevaux. Le choix de ce verbe de mouvement associé à des instruments de musique renforce le lien entre déplacement et musique, et il n'est pas anodin que la fin du *Requiem* soit mise en relation avec la claudication, autre signe de déplacement. Il s'agit ici d'une promenade effectuée par le poète qui décrit en détail le paysage qu'il traverse lentement¹⁷⁷⁸. Lorsqu'il voyage en train, ce qui arrive souvent car il est un grand usager du réseau ferré, il en va de même. Voilà que « [I]es rails serrent de près les sillons du champ bien labouré, qui suivent eux-mêmes musicalement les méandres de la Marne [...] un simple alignement de piquets se hissant en rythme sur une côte »¹⁷⁷⁹, ou que l'espace « qui s'ouvrirait alentour, sillonné / De rails brillants où des wagons au rythme d'anapeste // Cahotaient lourdement »¹⁷⁸⁰ est transformé en partition. Dans *Écritures du chemin de fer*¹⁷⁸¹, Evelyne Lloze remarque les nombreuses « rhapsodies ferroviaires de Jacques Réda ». De fait, le train est très souvent associé à la musique, et la critique relève d'autres passages pour l'illustrer¹⁷⁸² : « le silence alors se dilate, pneumatique et dansant au battement des jointures de rails, enveloppé dans le vibrato d'anche de la vitesse », « syntaxes ferroviaires », « la vieille micheline [obéissant] au rythme ternaire », « [j]e me laisse engourdir par le rythme des trains », « [b]ossa nova du rail épousant la traverse », « pulsations de cymbales [...] qu'une mélasse musicale [...] tend à remplacer désormais », « roule et [...] roule à ce rythme où bat le pouls de la vie, le swing profond de l'instant »¹⁷⁸³... Lorsque le paysage est perçu en mouvement, il est très fréquemment décrit en termes musicaux, comme si les poètes, conscients du lien essentiel entre musique et mouvement, posaient cette équivalence dans leurs descriptions. Lorsqu'il y a du mouvement, il semble qu'il soit naturel pour eux, et tout particulièrement pour Jacques Réda, de parler de musique. Pour résumer, quand il y a du mouvement, la musique est convoquée pour le décrire.

¹⁷⁷⁸ Une autre promenade à pied met en parallèle de manière frappante le paysage dans lequel évolue le poète et la musique, Jacques Réda, « Oscar Peterson, le dernier pianiste », *L'Improvisiste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 358 : « Voici quelques années, comme je me rendais à la salle Pleyel où Peterson allait donner un concert en solo, remontant la rue Saint-Honoré je m'absorbais dans des songeries sur le jazz un peu grises, quand j'eus soudain la sensation d'une présence insolite à quelques pas devant moi sur ce trottoir encore désert. Levant les yeux de la bordure (où je m'amusais à enjamber les barres de mesure, comme Lester Young), je ne reconnus Oscar Peterson qu'au bout de plusieurs secondes »

¹⁷⁷⁹ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 146.

¹⁷⁸⁰ Jacques Réda, « Tolbiac », *La course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁸¹ Evelyne Lloze, « Esquisse d'une topographie des rhapsodies ferroviaires de Jacques Réda », *Écritures du chemin de fer*, sous la direction de François Moureau et Marie-Noële Polino, op. cit., p. 137.

¹⁷⁸² *Ibid.*, p. 142.

¹⁷⁸³ Jacques Réda, « Wagon stellaire », *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 122, « La petite ceinture », *Châteaux des courants d'air*, op. cit., p. 142, « Steamin' with Duke », *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 114, « Deux vues de la Butte-aux-Cailles, II », *Hors les murs*, op. cit., p. 25, *ibid.*, *Châteaux des courants d'air*, op. cit., p. 101 et « Steamin' with Duke », *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 109.

3. Les musiciens en mouvement

Inversement, lorsqu'il y a de la musique, il n'est pas rare qu'elle soit abordée sous l'angle du mouvement. C'est la raison pour laquelle les musiciens décrits par les poètes sont appréhendés selon le déplacement qu'ils effectuent par leur art. Jacques Réda étant spécialiste de jazz et ayant consacré de nombreux articles à des jazzmen, ce phénomène se remarque particulièrement bien dans ses œuvres, mais cela apparaît aussi chez Jean-Michel Maulpoix. Dans *Les Abeilles de l'invisible*, une scène de concert est restituée de la manière suivante :

« Dans l'exploration de quel ciel intérieur s'est-il lancé, ce jeune homme frêle qui se tient raide en face de son Steinway & Sons ? En sait-il plus que celui qui noircit une liasse de feuilles blanches ? Il fait des bonds vers l'impossible. Il tente de miraculeuses escapades. Faute d'atteindre le ciel, voué qu'il est à bémoliser l'infini, il cherche la juste forme de la nuit. Pour qu'en dégringolent les étoiles. »¹⁷⁸⁴

Le concertiste est assimilé à un explorateur qui s'élance, engagé dans une escapade miraculeuse. Le choix de l'adjectif souligne la beauté d'un mouvement voué à l'impossible et pourtant satisfaisant, puisqu'il provoque une pluie d'étoiles, faisant ployer le ciel vers la terre. De même, le mouvement est à l'honneur dans la description d'un autre instrumentiste : « le premier violon [...] se penche contre la musique, s'appuie contre elle, remue son corps »¹⁷⁸⁵. Le dernier verbe en particulier donne à voir le musicien traversé par la musique, l'épousant jusque dans son corps. Il est tout entier habité par elle et il vibre donc lui-même autant que l'instrument dont il joue. L'image du remuement revient pour décrire le corps mort d'une jeune fille qui chante pourtant : « Où dort-elle, la jeune fille ? Dans laquelle de ces boîtes en bois ? Quoique morte élevant son chant, quel étrange corps est donc le sien, à l'invisible remuement ? »¹⁷⁸⁶ La chanteuse bouge, comme ranimée par la musique. Le corps des musiciens palpète, ils incarnent leur art et bougent en jouant.

Il est frappant d'observer la récurrence d'un tel phénomène chez Jacques Réda. Presque tous les jazzmen qu'il décrit sont associés à un mouvement qui leur est caractéristique, comme cela apparaît dans un article au titre évocateur : « Assomption de Mahalia Jackson » : « Droite comme son espérance elle ne cessera plus de monter / et monter jusqu'à l'ut causal de la polyphonie »¹⁷⁸⁷. L'envol se retrouve de manière humoristique dans un texte savoureux lorsqu'il est question d'aborder la manière de jouer de Roy Eldridge :

¹⁷⁸⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Les Abeilles de l'invisible*, op. cit., p. 115.

¹⁷⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Au pays du drapeau troué », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 128.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷⁸⁷ Jacques Réda, « Assomption de Mahalia Jackson », *L'Improviste : une lecture du jazz*, p. 19.

« S'il lui arrive encore de se prêter aux charmes de la symétrie et d'une logique ascensionnelle, cependant son mode d'évolution le plus typique rappelle celui de la chauve-souris. Même quand il paraît se fixer une ligne relativement droite et la suivre sans changer de registre (comme dans *Goliath bounce*, du 14 juin 1950), il subsiste dans ses notes et ses enchaînements [...] une manière d'instabilité ou de disponibilité, de constant éveil. Elle traduit l'impatience et, à côté de ce qui se joue, semble frôler, tenter démoniaquement ce qui pourrait être joué. [...] Transformé en chauve-souris, le démon y donne cours à sa fantaisie : voletant en tous sens, il esquive des accidents invisibles, change de direction brusquement ou en souplesse et, toujours palpitant, vacille, vrille, fuse, plane, vire encore et se multiplie, comme pour dérober à la fois tous les trésors cachés dans les tiroirs sans fond du vent. Ce solo doit d'ailleurs sa réussite particulière à l'équilibre de sa construction, à la ligne mélodique réfléchie autour de laquelle les mouvements centrifuges sont moins réalisés que suggérés. De sorte que paradoxalement, la fougue du trompettiste ne se révèle jamais plus opérante que dans une retenue – tout restant relatif. Mais il était inévitable que la fougue, l'impatience l'emportent, brisant les lignes »¹⁷⁸⁸

On ne peut manquer d'être étonné par le champ lexical extrêmement présent du mouvement pour décrire le musicien. Fait de lignes et de courbes, il surprend par sa vivacité et son caractère imprévisible et proprement « démonique » qui va jusqu'à briser ce qui lui avait donné naissance, en un tourbillon que rien n'arrête. L'artiste est comparé à une chauve-souris au déplacement saccadé et instable, sans cesse virevoltant comme s'il était tout bonnement possédé. Il semble qu'il ne soit plus maître de son mouvement, comme s'il devenait le jouet de la musique qu'il joue et qui le transforme en créature à la mobilité effrayante. Rien à voir avec le déplacement beaucoup plus mesuré de Duke Ellington dans *Down in a Carolina lane* : « il effectue une courte mais très sûre condensation des qualités proprement ellingtoniennes alors acquises à travers tant d'atermoiements, et de la sorte progresse encore d'un pas, ou d'une brasse, dans son persévérant mouvement de va-et-vient »¹⁷⁸⁹. Il s'agit là d'une avancée concertée et hésitante, plus calme que les soubresauts de Roy Eldridge. On pourrait encore citer le passage consacré à Erroll Garner qui semble avancer « sur deux trottoirs roulants parallèles mais asynchrones », musicien qui se délecte à « réitérer la volupté du démarrage (cette suave entrée dans le tempo où débouchent ses petits préambules en dédales) » et à provoquer de « faux trébuchements »¹⁷⁹⁰, faisant montre d'« une nuance comme matoise dans cette façon de déambuler, et dans sa foulée régulière mais déconcertante », ou encore le pas de Dodo Marmarosa qui « sonne clair » et par lequel « il arpente déjà un paysage qu'on ne distinguera jamais que par échappées et qui doit tout à la fantaisie du promeneur »¹⁷⁹¹. Les musiciens sont presque systématiquement en mouvement sous la plume de Jacques Réda,

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, « L'impatience de Roy Eldridge », p. 109.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, « Duke Ellington », p. 194.

¹⁷⁹⁰ *Ibid.*, « Le double écart d'Erroll Garner », p. 245.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, « Un oiseau rare : Dodo Marmarosa », p. 257.

comme si leur art était un pur mouvement. C'est d'ailleurs ce qu'il affirme au sujet de Marmarosa :

« Mais le mode habituel du pianiste est plutôt l'escapade, l'incursion éphémère dans un univers à demi rêvé. Or l'escapade, une part de sa saveur vient de ce qu'elle trompe la surveillance, et qu'elle excite l'attention du fugueur. C'est pourquoi les plus belles escapades de Dodo se produisent en milieu orchestral, en fort contraste avec la vigilance presque agressive de son accompagnement. Elles sont précaires et elles le savent, et une mélancolie les suit, une nostalgie de ce point qu'elles atteindraient peut-être s'il ne fallait pas trop vite revenir, ou si le but n'était pas l'escapade elle-même, avec sa loi de flânerie qui ne doit pourtant pas s'attarder. Où qu'il se précipite ensuite, où qu'il ait disparu, c'est là, quand même, en suivant le cours de ses tonalités vagabondes, qu'on rejoint Marmarosa parmi ses questions sans réponse, dans la vérité de l'émerveillement. »¹⁷⁹²

Le pianiste se transforme en fugueur et tout se passe comme s'il était motivé par le désir de pénétrer en douce dans un lieu interdit. Il semble se sauver de l'orchestre, profiter du fait que la musique soit prise en charge par tout un groupe d'instrumentistes pour s'éclipser subrepticement et se diriger aussi vite que possible vers un point mystérieux qu'il peine à atteindre dans les quelques secondes où il parvient à se soustraire au mouvement général. Il doit trop vite revenir sur ses pas, et profite finalement autant de ce trajet volé que du lieu vers lequel il ne peut que se diriger en vain. Le pianiste est un être en fuite qui esquisse un mouvement soigneusement décrit comme celui de presque tous les autres jazzmen évoqués par Jacques Réda. Tout se passe comme si leur manière de jouer était identifiable par le mode de déplacement qu'elle implique. Faire de la musique, c'est se mettre en mouvement.

4. Le boitement

Cela est tout particulièrement valable pour les jazzmen, et il faut à cet égard revenir sur un point souvent souligné par Jacques Réda : le jazz qu'il se plaît à personnifier est toujours présenté comme un être qui boite, à la suite de Duke Ellington qui commente *East Saint Louis toodle-oo* : « Duke Ellington aurait confié à Stanley Dance qu'il y entendait "le pas cassé d'un homme qui, ayant travaillé toute la journée en plein soleil, abandonne son champ au crépuscule" »¹⁷⁹³. Voilà ce qu'en dit Jacques Réda, reprenant à son compte la même image : « il semble bien que le jazz sorte de la nuit de ses origines en boitant. Il faut dire que son chemin a été long et difficile »¹⁷⁹⁴. Il est tentant de faire le parallèle avec le boitement dont sont affectés les poètes. Dans les trois œuvres du corpus, il est question de claudication. Chez

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 276.

¹⁷⁹³ *Ibid.*, « Ellington et sa mise en œuvre », p. 57-58.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, « Lunceford, Basie : le rebond et la glissade », p. 91-92.

Jacques Réda, ce mal est associé à la figure du poète encore enfant dans les textes à teneur autobiographique. En effet, « l'accident » qui a failli lui coûter la vie l'a blessé à la jambe et l'empêche d'abord de se déplacer avant de lui autoriser une marche boiteuse qui le poursuit jusque dans son sommeil : « je reboitais, et sans plaisir. C'était comme une crampe permanente qui me réveillait la nuit. Je rêvais d'être unijambiste, béquillant à la poursuite de Sarah »¹⁷⁹⁵. La claudication semble être le lot du poète qui observe que sa manière de peindre est affectée par sa manière de marcher :

« tout ce que je dessinais s'inclinait plus ou moins sur la gauche et, si je me corrigeais, le résultat semblait plus privé de relief et de vie que la plus mauvaise de mes photos. Ce devait être après tout mon style, l'expression la plus profonde de ma personnalité artistique. Je laissais donc aller ma main comme j'avais laissé se dévergonder ma jambe avec Sarah et au retour de chez Strapélas. Pour tout dire, je commençais à voir dans l' "accident" le signe inévitable et fatidique d'un destin voué à la claudication. »¹⁷⁹⁶

Plus que la séquelle provisoire d'une fracture, le boitement semble être le sort du poète. Il y a quelque chose de tragique et fatal dans la dernière phrase de l'extrait. Chez Guy Goffette, c'est Verlaine qui est décrit en boitant. Il est question de son « corps claudicant » et de sa « canne »¹⁷⁹⁷, de « cette jambe qui tire »¹⁷⁹⁸, du « boulet de forçat [qui] le retient, qui lui tord la jambe, ou [de l'] éclat de schiste à la place de la rotule qui tourne mal, et qui grince et lui vrille jusqu'au cœur »¹⁷⁹⁹. C'est finalement à l'image plus globale de tout poète qu'il renvoie : « Parce qu'un poète, c'est toujours un pays qui marche, boiteux parfois, cassé, cagneux, tanguant »¹⁸⁰⁰. Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix se rejoignent dans cette conception du poète claudicant : « Le poète, qui n'est après tout qu'un homme comme les autres, plus averti peut-être de ce boitement perpétuel entre le dehors et le dedans »¹⁸⁰¹. Jean-Michel Maulpoix fait remonter la claudication à Baudelaire, premier poète affecté d'un boitement :

« Allant sur la terre, sur la tête, il claudique. Ses "ailes de géants" l'empêchent de marcher. Il s'y prend les pieds. Il ne sera jamais un Dieu, il n'est pas encore tout à fait un homme. "Flâneur des deux rives", il va et vient entre deux côtés, de plus en plus boiteux à mesure que le divin s'éloigne. Le pied de Baudelaire n'est pas celui de Victor Hugo. Le pied de Verlaine, comme son vers, n'est plus celui de Ronsard. Encore moins le pied léger d'Achille, ou le pied ailé de Mercure voletant entre ciel et terre.

D'un poète à l'autre, la claudication s'aggrave, jusqu'à constituer, sous la plume de Verlaine, l'élément majeur d'une poétique, à l'image des fantoches qui traversent le parc abandonné des *Fêtes galantes* :

Jouant du luth et dansant et quasi

¹⁷⁹⁵ Jacques Réda, *Aller au diable*, op. cit., p. 59.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁹⁷ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁰¹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 61.

Tristes sous leurs déguisements fantasques

Au poète de faire danser sa claudication, sans recours abusif aux chevilles lyriques, ni vers boiteux par accident. »¹⁸⁰²

Le boitement est l'infirmité de la modernité poétique et des poètes qui ont succédé à cette période. Une dégradation du mouvement se fait jour : on passe du déplacement fluide des dieux envolés à la marche des poètes qui peinent de plus en plus à avancer. Verlaine et Baudelaire sont tous deux en souffrance, et Jean-Michel Maulpoix se présente lui aussi affecté du même mal : « Pour ma part, je me perçois boiteux, infirmité typique de la modernité depuis l'Albatros de Baudelaire, claudiquant entre mon époque et la tentation d'une retraite intemporelle dans la nature »¹⁸⁰³. Il fait d'ailleurs du lyrisme critique le corollaire ou l'explication de cette infirmité. Voilà ce qu'il écrit à ce propos :

« S'il [le lyrisme critique] garde souvent au vers sa fidélité, c'est qu'il marche sur un fil, à la façon d'un équilibriste, entre les extrêmes. Et si, depuis Baudelaire, ces vers sont affectés d'une claudication, c'est que le poète boite entre terre et ciel, jamais résigné à tourner complètement le dos à l'idéal au nom de quelque vérité objective, même lorsqu'il sait que celui-ci est inaccessible ou perdu. »¹⁸⁰⁴

Ou encore :

« Plus souvent le lyrisme contemporain se montre boiteux, affecté d'un fort coefficient d'hésitation et d'incertitude.

J'appelle *lyrisme* ce mouvement qui consiste à *s'envoler vers* et à retomber dans. Cette obstination un peu folle de fuyard frappé en pleine course qui se relève et qui poursuit en claudiquant. J'appelle *savoir* cette façon qu'il a de boiter, comme l'albatros, dans l'ici-bas. »¹⁸⁰⁵

On voit bien que la claudication est le sort du lyrisme partagé entre le désir d'envol vers l'idéal et la chute inévitable dans la réalité. Tout est donc affaire d'entre-deux : entre envolée et chute, entre ciel et terre, entre élan et retenue. Le poète est tiraillé entre ces opposés et son évolution boiteuse s'en ressent. Toute l'écriture est marquée par cette démarche difficile, c'est du moins ce qu'annonce l'« écrivain imaginaire » : « Mon ciel et moi allons boitant ; c'est là ce que j'appelle écrire »¹⁸⁰⁶. Pour Jean-Michel Maulpoix, le boitement est un mouvement d'en-allée sans cesse interrompu, et c'est bien la saccade permanente qui se lit dans ses œuvres. Les départs s'interrompent puis reprennent, sans cesse voués à l'échec et sans cesse reconduits¹⁸⁰⁷.

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 20-21.

¹⁸⁰³ Jean-Michel Maulpoix, entretien avec Laurence Liban (*L'Express*), publié le 27/04/2006, disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 25/11/2015) :

: http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-jean-michel-maulpoix_821246.html

¹⁸⁰⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 32.

¹⁸⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 41.

¹⁸⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 175.

¹⁸⁰⁷ Entretien personnel avec Jean-Michel Maulpoix, le 17/11/2015.

Mais là où une différence de taille se dessine entre poètes et musiciens, c'est dans le sort du mouvement affligé de claudication. La musique boiteuse qu'est le jazz transforme son infirmité en force, faisant de la jambe qui traîne le moteur d'un élan extrêmement puissant :

« il semble bien que le jazz sorte de la nuit de ses origines en boitant. Il faut dire que son chemin a été long et difficile. Cependant il n'est pas fatigué. On ne sait à quel moment il a surmonté sa fatigue, en a fait en quelque sorte son moteur, mais c'est avec d'insoupçonnables réserves de forces qu'il arrive, résolu à aller de l'avant, quand bien même il lui faut quelque temps encore clopiner. Très vite, du reste, il s'avère que dans cette infirmité réside son salut. De la jambe un peu faible qu'il a traînée, il va faire le ressort de son élan. Laisant un pas sur deux tomber tout le poids du corps sur elle, certes elle se dérobe, mais son floche coton primitif est devenu caoutchouc. Elle ne plie désormais que pour mieux se détendre, tandis que l'autre rétablit l'assiette d'une progression. Un jour viendra où les deux jambes fonctionneront de la même manière, c'est-à-dire comme deux ressorts se communiquant leurs impulsions, chacune toutefois amortissant l'excès d'élasticité de l'autre. On pourrait dire qu'à compter de ce jour le jazz pourrait ne plus s'efforcer : il est comme porté par le mouvement qu'il a mis en route et qui a trouvé son régime de croisière en apparence définitif. Cette victoire sur la claudication fut progressive, bien sûr, et le jazz en gardera toujours une trace dans sa démarche. »¹⁸⁰⁸

Un complet renversement est opéré qui fait de l'infirmité une force et la garante d'une richesse insoupçonnée. C'est bien parce qu'une jambe traîne que le rebond est possible. Contre la mollesse d'une jambe fragile et « floche » est troqué le lexique de l'élasticité : « ressort », « élan », « caoutchouc », « détendre », « moteur », « impulsion ». Le changement de matière qui fait glisser du coton au caoutchouc dit bien la concrétisation du progrès. Le boitement est le salut de la musique. Elle parvient à retourner la situation de faiblesse à son avantage et sa puissance est telle qu'elle parvient toujours à se rendre maîtresse du mouvement, à faire en sorte qu'il soit satisfaisant et enthousiasmant, voire euphorisant comme cela apparaît dans un texte consacré à la séduction de Lunceford où Jacques Réda évoque le

« ressaisissement de la jubilante boiterie originelle par une section rythmique où le batteur James Crawford, avec son accentuation rebondissante du contretemps, conduit la pulsation fondamentale du jazz à une sorte d'épuration, tout en exaltant la force vitale dans cet aller-retour de balançoire dont les plongeurs provoquent l'envol parmi les fusées de la fête. Ainsi un long et parfois dur cheminement s'achève-t-il chez Lunceford dans l'euphorie. »¹⁸⁰⁹

Le jazz est certes affligé d'une boiterie qui se traduit par un contretemps, mais c'est précisément cela qui permet l'euphorie due à la propulsion sans cesse renouvelée du rebond, du *bounce*. La musique transforme le mouvement et le modèle pour en tirer le meilleur. Ce n'est pas le cas des poètes qui ne parviennent *a priori* pas à se rendre maîtres de leur mouvement. Boiteux, ils sont affectés du même mal que le jazz, mais contrairement à lui, ils

¹⁸⁰⁸ Jacques Réda, « Lunceford, Basie : le rebond et la glissade », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 91-92.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 95-96.

souffrent de ne pouvoir surpasser cette infirmité. Ils subissent dans la langue un mouvement insatisfaisant.

C. Mouvement insatisfaisant de la langue

Contrairement aux musiciens capables de retourner la claudication à leur avantage, les poètes sont victimes d'un mouvement qui ne leur convient pas. Leurs textes, on l'a vu dans la première partie, sont tout entiers traversés par des déplacements en tous sens, sans cesse en vain reconduits. Mais ce qui se manifeste thématiquement – à savoir des allers et des retours, des errances, des interruptions – se perçoit aussi dans la forme même du texte. La langue épouse les préoccupations liées au déplacement et en restitue les échecs. Un rythme se met en place mais est impuissant à résoudre les tensions du mouvement.

1. Jacques Réda et la fuite impossible

La définition du rythme de la langue est difficile à appliquer en ce qu'elle est multiple et fluctuante. Jacques Réda en propose une approche simple et efficace dans *Celle qui vient à pas légers*. Il y définit le rythme comme « une certaine organisation du mouvement ». Celle-ci se décèle au premier chef dans la forme même de l'écriture. Jacques Réda passe du sonnet à la prose avec l'espoir de modifier le mouvement du texte, en vain. Le rythme du vers et le rythme de la prose se révèlent identiques, au grand dam du poète.

Le déplacement qui apparaît le plus chez Jacques Réda, on l'a vu dans la première partie, est celui de la promenade. Il s'agit d'un mouvement de départ qui se transforme en retour prévu et consenti qui porte lui-même la possibilité d'une relance continuelle, d'autant plus que ce déplacement est quotidien chez le poète qui arpente sans cesse les rues de l'arrondissement dans lequel il vit. Il a pour habitude d'écrire en rentrant et s'inspire fréquemment de son trajet, n'hésitant pas à décrire son itinéraire et les lieux qu'il a traversés. Le mouvement réellement effectué rejaillit alors dans le texte comme les fameuses promenades au sein du XX^{ème} arrondissement, transcrites dans un texte au titre évocateur : *Le*

*Vingtième me fatigue*¹⁸¹⁰. À force de répéter le même mouvement au sein du même espace, Jacques Réda a été victime d'une mésaventure aux allures fantastiques. Il s'est trouvé hanté par le spectre de l'arrondissement qui est devenu importun et exigeant : « ma fréquentation assidue était devenue pour lui une habitude et, comme certains amis abusifs, il s'est mis à souffrir de jalousie »¹⁸¹¹. Rappelons que le poète écrit en rentrant de promenade : « À la corvée à peu près supportable de la promenade, succédaient les travaux forcés de la description [...] Et comme j'avais tendance, pour la rendre moins fastidieuse, à en enjoliver certains aspects, je crois que cette infidélité au modèle, loin de l'irriter, flattait la vanité du spectre »¹⁸¹². La gradation qui fait passer de la simple « corvée » aux « travaux forcés » souligne la difficulté du poète pris au piège de l'assiduité d'un ami omniprésent. La personnification de l'arrondissement transforme l'espace en créature animée de passions néfastes : jalousie et vanité sont les traits de caractère qui ressortent le plus de cette description et qui font du poète la victime d'un lieu qui ne peut plus se passer de lui. Le déplacement si répétitif de la promenade entraîne un passage du mouvement physiquement effectué dans la forme même de l'écriture qui reproduit les préoccupations liées au déplacement et le rythme du marcheur. Il est intéressant d'observer que le poète utilise une forme bien particulière pour rendre compte de ses promenades. Pendant les longs mois où il simule « l'enthousiasme ou au moins la curiosité »¹⁸¹³, il confesse avoir utilisé du « prêt-à-monter » pour décrire le XX^{ème} arrondissement en ressortant ce qu'il appelle « une sorte de vieille plaque » avec quatorze compartiments¹⁸¹⁴. Il s'agit bien sûr du sonnet, poème à forme fixe, constitué de quatorze vers. Mais il l'abandonne finalement, le jugeant « saboté par la toponymie du Vingtième » et décide d'adopter la prose pour se libérer du spectre. Voilà ce qu'il dit concernant le changement de forme : « À l'inverse des sonnets dont l'allure offre une ressemblance avec un plan de quartier neuf aux rues parallèles, chacune avec le petit monument de sa rime qui fait repère et où l'on rebrousse chemin pour repartir, la prose me paraissait brouiller les pistes. » Le sonnet épouse trop la forme de l'arrondissement et inscrit le mouvement de la promenade dans le retour des vers. Le rythme de la marche dans les rues rejaillit dans les vers et ressasse sans cesse le même mouvement décevant. Nous ne disposons pas de ces sonnets rédigés sous la contrainte, au retour de promenade. Mais nous pouvons faire le parallèle avec un autre poème qui cherche à échapper à un lieu, dans *Hors les murs* :

¹⁸¹⁰ Jacques Réda, *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement de Paris*, op. cit.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 14.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

« Comme le vers repart et tourne dans la strophe,
 En prenant pour pivot la rime sans raison,
 Je vais d'un coin de rue à l'autre ; ma prison
 Adhère à l'infini constamment limitrophe ».¹⁸¹⁵

Il ne s'agit pas d'un sonnet mais de quatrains en alexandrins qui peuvent expliquer la nécessité de changer de forme. La comparaison initiale indique que les trajets du poète et du vers sont identiques. Dans les deux cas, le retour est obligatoire et il n'y a qu'un pas à faire pour penser que la forme versifiée est une prison qui limite le mouvement. La syntaxe épouse parfaitement le mètre, à l'exception du groupe nominal « ma prison » qui bénéficie d'un accent métrique puisqu'il est situé en fin de vers. C'est le seul moment où une tension se manifeste entre la métrique et la syntaxe. En effet, les autres vers voient se fondre accents métriques et accents de groupe. Ici, le groupe syntaxique qui englobe « ma prison adhère », voire le dernier vers tout entier, est séparé par l'enjambement et le syntagme « ma prison » est ainsi mis en valeur. Le mouvement est limité par l'enfermement que représente le vers, et l'adjectif « limitrophe », alors même qu'il ouvre la possibilité d'un ailleurs, boucle définitivement le quatrain en reprenant la rime de « strophe ». D'ailleurs le premier vers montrait déjà la parfaite clôture d'une forme fermée à l'avance puisque « comme » et « strophe » enserraient le vers dans le retour du même son vocalique que la rime finale fait une fois de plus revenir. Le trajet est tout entier contenu dans ce « o » dont la forme graphique elle-même montre la clôture, le perpétuel recommencement.

Le poète, prisonnier d'un déplacement qu'il ne maîtrise plus, raconte alors qu'il joue le tout pour le tout en forçant le mouvement de l'écriture à se modifier. Le rythme du sonnet est abandonné au profit d'un texte en prose. On peut ici rappeler l'étymologie du vers et celle de la prose, éclairante quant aux choix du poète. Le vers renvoie à « *versus*, de *vertere*, le fait de tourner la charrue au bout du sillon, puis le sillon lui-même, puis la ligne d'écriture »¹⁸¹⁶. Le retour du promeneur est parfaitement restitué par le retour du vers. Et le sonnet apparaît dès lors aisément comme un cadre dénué d'issue. Le rythme des vers, marqué par le retour des rimes, épouse parfaitement le rythme de la défaite quotidiennement revécue par le marcheur. Le poète opte alors pour un nouveau projet, celui d'une délivrance, d'une fuite, d'une fugue que lui permet le changement d'écriture.

« J'écrirais un roman. Je le situerais en pleine campagne, dans une ferme ou dans un hameau isolé, non seulement loin de toute ville, bourg ou village et de tout chemin, mais d'étendue trop réduite pour qu'on y discerne le tracé d'une circulation fréquente et régulière. Ou bien les habitants [...] n'y circuleraient jamais de la même façon, de sorte qu'on ne

¹⁸¹⁵ Jacques Réda, « L'incorrigible », *Hors les murs*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸¹⁶ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, *op. cit.*, p. 110.

pourrait y relever l'indice précis d'aucune voie, et que le spectre, s'il s'obstinait à me poursuivre dans cette entreprise, en serait durablement décontenancé. [...] Ce serait des reclus, des malades, des fous, des morts. Ca ne me faciliterait pas la tâche. Toutefois, j'abattis en quelques semaines plusieurs dizaines de pages, quantité qui me procurait une pleine satisfaction. Je ne revenais jamais en arrière, je ne me relisais pas. »¹⁸¹⁷

Le projet ici décrit met à l'honneur la prose comme moyen d'insuffler à l'écriture le rythme allègre d'une fuite en avant. La prose vient « de *prorsus*, de *provorsus* (chez Plaute), aussi du même verbe *vertere*, tourner, mais cette fois, en avant (*pro*) – "qui marche en droite ligne, vers l'avant", d'où une valeur adverbiale de *prorsus*, "tout à fait", d'où *prosa (oratio)*, le discours qui va tout droit, dans les *Origines* d'Isidore de Séville »¹⁸¹⁸. De fait, la dernière phrase refuse clairement le retour : le verbe revenir est nié grâce à l'adverbe « jamais », et le préfixe du retour dans le verbe « relisais » est lui aussi l'objet d'une négation. Le substantif « circulation » puis le verbe « circuler » sont à entendre étymologiquement comme renvoyant à un mouvement qui revient à son point de départ. C'est bien cela qui pose problème : le point de départ qu'est le XX^{ème} arrondissement ne doit plus apparaître et le rythme doit changer pour que le mouvement s'affranchisse¹⁸¹⁹. La mise en évidence du pronom personnel « je » systématiquement placé en tête de phrase à l'ouverture et à la clôture de l'extrait prouve que le poète tente de se rendre maître de la situation. Le plan d'attaque est révélé au lecteur au conditionnel d'abord, puis un glissement se produit avant que l'emploi du passé simple de l'indicatif n'avère le projet finalement réalisé. Le poète est passé à l'action. On peut remarquer que sa manière de décrire le roman est foisonnante et que les pistes se multiplient, comme s'il fallait effectivement créer un trajet suffisamment complexe pour semer le spectre. D'où les rythmes binaires et ternaires, les alternatives et les énumérations.

Mais lorsqu'enfin la curiosité l'emporte, le poète se retourne et déchanté très vite :

« il me sembla que mes phrases, aux contours pourtant inégaux, dessinaient elles aussi un plan auquel les accidents du relief (c'est-à-dire de l'intrigue), donnaient une cohésion qui n'était inédite qu'au premier coup d'œil. En fait, certaines se déroulaient tout droit au rythme lent mais un peu essoufflant d'une montée, comme la rue de Ménilmontant ou la rue Pelleport. [...] j'avais sans m'en apercevoir reconstitué dans le délinéament de mon récit une topographie du Vingtième. »

L'emploi du mot « rythme » est remarquable : les phrases reproduisent celui de la marche, et le mouvement effectué physiquement dans les rues du XX^{ème} arrondissement, caractérisé par des phases d'essoufflement, se retrouve dans la prose, alors que le poète a tout fait pour en venir à bout. Le déplacement est entravé : le rythme de la prose est insuffisant pour contrer

¹⁸¹⁷ Jacques Réda, *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement de Paris*, op. cit., p. 19.

¹⁸¹⁸ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op. cit., p. 110.

¹⁸¹⁹ Qu'on pense à Jacques Réda, *Affranchissons-nous*, op. cit.

celui de la promenade. Malgré les efforts du poète pour conjurer par une nouvelle forme d'écriture le mouvement et le rythme de la promenade du XX^{ème} arrondissement, la fuite est impossible. On aurait bien sûr aimé pouvoir analyser ces pages qui reproduisent sans cesse subrepticement l'échec du déplacement. Il faut finalement que le poète renonce à l'écriture pour se débarrasser définitivement du spectre. Cette anecdote montre à quel point le rythme de la langue épouse les difficultés liées au mouvement. Le poète ne maîtrise pas suffisamment encore le rythme de la langue pour conjurer le déplacement qui s'impose encore à lui jusque dans les phrases. Le spectre domine le jeu. D'ailleurs Jacques Réda reconnaît qu'ici se trame quelque chose d'essentiel pour son écriture¹⁸²⁰ :

« Je suppose donc que le recours à la prose est tentative de chercher, dans son rythme irrégulier, une sorte d'ouverture totale (mais qui finalement s'enlise), tandis que le vers régulier [...] permet une ouverture au moins sur sa réitération »¹⁸²¹

Le mouvement non maîtrisé façonne le rythme de l'écriture qui échappe à tout contrôle de l'auteur. Du sonnet qui reproduit le rythme du marcheur contraint de revenir sur ses pas et de relancer quotidiennement le mouvement comme le vers dans la strophe, on passe à la prose censée filer en droite ligne et donner l'occasion d'un mouvement de fuite, beaucoup plus soutenu. Il n'en est rien puisque le poète remarque la permanence du rythme de la promenade du XX^{ème} arrondissement. Le mouvement est faussé : sans cesse il réapparaît dans l'écriture qui fait pourtant tout pour en modifier le rythme.

2. Guy Goffette et la chute inévitable

Le mouvement dont rêve Icare, et le poète avec lui, est l'envol, l'ascension. Mais la première partie nous a permis de montrer que « tout retombe »¹⁸²² et que ce déplacement rêvé n'aboutit jamais. La chute est inévitable, et même si l'écriture tente d'effectuer la « montée au sonnet » et de concrétiser l'ascension dans un savoureux jeu de mots, cette facétieuse expression cache une préoccupation bien plus grave que ne pourrait le faire penser le ton léger du titre. C'est bien la montée au sommet qui pose problème, et toute la section cherche à trouver une solution pour la réaliser, en vain.

¹⁸²⁰ Voir la lettre de Jacques Réda à Claire Habig, le 15 mars 2015 [Annexe V].

¹⁸²¹ *Ibid.*, voir aussi, dans la même lettre : « vous avez touché très juste en prenant un de vos appuis sur ce texte du « XXe me fatigue ».

¹⁸²² Guy Goffette, « Rien qu'un souffle, II », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 220.

Ces pages consacrées à l'art poétique [Annexe VI] s'ouvrent sur un poème aux allures de sonnet (deux quatrains et deux tercets) séparé des quatre autres textes de la section par sa mise en italique et son placement hors de la numérotation. Seuls les poèmes qui suivent sont associés à des chiffres allant de I à IV, et ils adoptent tous la même forme, à savoir trois quatrains et un vers isolé. Le premier poème ayant déjà été étudié dans son rapport aux muses et à la voix poétique, et puisqu'il est mis à l'écart, nous nous consacrerons aux quatre textes suivants qui présentent chacun à leur manière une stratégie – inefficace – pour contrer la chute. L'écriture met tout en œuvre pour débloquer le mouvement mais elle ne parvient qu'à traduire son impossible réalisation.

Le premier poème met en évidence une stratégie qu'on pourrait appeler de délestage. Il s'agit de s'alléger pour favoriser l'envol et c'est la forme même du texte qui est travaillée en ce sens. Il ressemble à un sonnet amputé de son quatorzième vers et privé d'alexandrins. Tout se passe comme s'il larguait du lest, se débarrassant du dernier vers pour s'alléger et favoriser la montée. Il s'agit de « ménager / un peu l'animal dans la montée au sonnet / et retarder la chute inévitable ». On ne peut qu'être frappé par l'emploi du terme « chute ». Ce choix n'est pas anodin et lie étroitement le sort tragique d'Icare qui tombe et la désignation traditionnelle de la fin du sonnet. Enlever le dernier vers, c'est supprimer la chute, et donc multiplier les chances d'un envol réussi. Mais cette stratégie semble compromise par l'agencement même du texte. En effet, si le sonnet traditionnel organise les vers en deux quatrains suivis de deux tercets, le sonnet de Guy Goffette propose trois quatrains et un vers isolé, en bas de la page, comme si, détaché du reste du texte, il tombait, happé par le vide. Le sonnet est alors véritablement « handicapé », comme le dit Guy Goffette lui-même, contraint de s'achever dans un drame silencieux¹⁸²³. D'où les multiples références à la chute : la voix « tombe » et la chute est « inévitable » dans le premier sonnet, le deuxième fait « buter sur un caillou », renvoyant à « la poussière et [à] la dalle », le troisième fait « trébucher dans ses lacets » et le dernier formule le rêve impossible de « faire une échelle pour grimper » avec des verbes comparés à des « papiers gras ». La suppression d'un vers ne suffit donc pas à provoquer l'envol.

Le deuxième poème réfléchit aux « chevilles », rejetées avec humour puisque le texte joue sur les différents sens du mot. De la tige de métal ou de bois prévue pour ajuster des pièces entre elles, on passe bien sûr ici à l'utilisation en versification où la cheville constitue

¹⁸²³ Une deuxième lecture en sera proposée dans le chapitre suivant.

un « mot de remplissage introduit pour le rythme ou la mesure mais inutile au sens »¹⁸²⁴, et enfin à l'articulation du corps humain. Le jeu se poursuit avec les « racines », c'est-à-dire les radicaux en grammaire, et la partie souterraine d'une plante en botanique, le passage étant opéré d'un sens à l'autre par l'expression « manger les pissenlits par la racine » qui constitue le filigrane du texte. La mort apparaît au détour de la strophe avec « dernier ploc », « la dalle » et « la poussière » qui renvoient à néant ces considérations vaines sur la grammaire et le vers. Le poète se moque du sombre grammairien qui décrit l'utilisation des chevilles que constituent « comme » et « encore » et les utilise sans presque s'en rendre compte. Le « comme » est en effet un ressort de son écriture, ainsi que le remarque très justement Mireille Raynal-Zougari dans « La petite monnaie du colporteur d'images Guy Goffette »¹⁸²⁵. Relevant de multiples occurrences de ce terme, elle en vient à la conclusion suivante : « il semble parfois que l'image introduite par le "comme" soit une issue à une impasse [...] / "comme" [...] favorise le départ vers un autre espace »¹⁸²⁶. Mais ici, rien ne suit le « comme » qui s'interrompt brusquement : « c'était comme, / enfin, bon »¹⁸²⁷. Le « comme » refuse l'ouverture sur un ailleurs, l'issue est bloquée. Cela se matérialise rythmiquement par l'ellipse du complément de « comme » et donc par le déplacement de l'accent. Il devrait frapper le complément absent et se trouve donc sur le « comme » qui bénéficie d'un accent de fin de groupe. Il débouche sur le vide, il ne conduit à rien d'autre que le blanc. La construction substantive du « comme » mis en italique renvoie au même problème d'intransitivité, de même avec « encore ». Les deux termes sont unis dans la même construction surprenante, dans la même accentuation de fin de groupe qui ne devrait normalement pas avoir lieu et dans la même sonorité *co* mise en évidence par un continu prosodique. D'ailleurs le chiasme « je l'entends encore, c'était comme » reproduit le problème en inversant les termes du premier vers en miroir. Quel que soit l'ordre des mots, le chemin de la comparaison s'arrête brusquement et tourne court. Comme dans un labyrinthe aux parois miroitantes, la sortie est impossible à trouver. Les accents se multiplient et tombent sur presque toutes les syllabes : « je l'entends encore, c'était comme, / enfin, bon ». Le poète multiplie les accents qui se posent « sur la crête de sens »¹⁸²⁸, puisque le continu prosodique formé par l'occlusive *k*

¹⁸²⁴ Voir le *Trésor de la langue française*, article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 25/11/2015) : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=768800010>

¹⁸²⁵ Mireille Raynal-Zougari, « La petite monnaie du colporteur d'images Guy Goffette », *Littératures*, sous la direction de Jean-Pierre Zubiate, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸²⁶ *Ibid.*

¹⁸²⁷ Guy Goffette, « La montée au sonnet, II », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸²⁸ Paul Ricœur, « Événement et sens », *L'Événement en perspective*, dir. Jean-Luc Petit, Paris, EHESS, 1991, p. 41.

dessine un fil de sens qui unit « comme », « encore », « caissière », « ploc », « coup » et « caillou ». La mort usurière demande des comptes au poète et au grammairien et les assène de coups. La comparaison a les ailes coupées et ne peut permettre l'envol. Elle ne débouche sur rien d'autre que la mort.

Le troisième poème pose la question de la césure dont s'est débarrassé le poète, la jugeant aussi incongrue qu' « un type en salopette au milieu du bal / des sirènes ». Refuser la césure, c'est se débarrasser d'une pause qui interrompt l'élan. On peut remarquer que les trois premiers vers sont constitués de douze syllabes. Le poète choisit de recourir à un vers long comme pour mieux prendre son élan. Et d'ailleurs les enjambements des deux premiers vers peuvent être interprétés de la même manière : tout ce qui est susceptible de bloquer l'envol est banni. Mais cela ne fonctionne pas. Dès le quatrième vers, le poète est à bout de souffle et le tiret lui permet de prendre une inspiration, peu efficace à en croire la brièveté – seulement sept syllabes – du dernier vers du quatrain. On pourrait tout à fait voir la mise en place d'un schéma de trois vers de douze syllabes et d'un vers plus court, comme le fera un peu le dernier poème de la section. Mais la deuxième strophe ne reprend pas cette configuration. Si le premier vers est encore long de douze syllabes, les suivants rétrécissent progressivement, comme si le souffle du poète devenait de plus en plus court. De douze vers, on passe à onze, puis à 10 et enfin à 9. Un progressif rétrécissement est opéré qui va de pair avec un lent étranglement. Le poète est retenu et sa gorge est serrée comme s'il était attaché. On peut relever le vocabulaire, tout à fait évocateur de ce lien dont le poète ne parvient pas à se défaire : la « longe » et le « lacet » instaurent un lien prosodique grâce à la liquide *l*. Le rapprochement avec le chien qui tire sur sa laisse comme le poète tire sur les vers est frappant : celui-ci est entravé et reste « là », comme l'indique ce texte qui donne véritablement le « la », en témoigne le continu prosodique : « *la* césure », « *là*-dedans », « *revoilà* », « *la* marine », « *lacets* », « *larmes* », « *l'arche* », « *là*-haut », « *la* muse », « *la* ligne », « *la* lune », « *l'âme* », et qui apparaît de manière inversée dans « *salopette* », « *bal* », « *allons* », « *à l'heure* », « *sa longe* ». Le dernier vers surtout est frappant. Constitué de seulement huit syllabes, il matérialise la voix qui s'étrangle et qui finit par s'étouffer dans un aboiement. On est bien loin du chant de la muse évoqué dans le tout premier poème de la section. Même si la césure est rejetée au profit d'un mouvement que rien n'interrompt, le poète est retenu, maintenu « là ».

Le dernier texte de la section tente encore une autre approche et développe une nouvelle stratégie pour lancer le mouvement. Il repose essentiellement sur des rythmes qu'on pourrait appeler rhétoriques. Aux rythmes binaires succèdent les rythmes ternaires, comme si

le poète accélérât le mouvement pour prendre son envol. Tout se passe comme si la mise en place d'un tel schéma garantissait toujours la venue du deuxième ou du troisième élément, et parvenait au bout d'un certain temps à débloquent la situation. Le rythme binaire initial – « de ces mots de rien, de peu » – débouche sur un autre rythme binaire (ces mots / ces verbes), puis sur un autre encore : « ramassés sur la route » et « traînés dans la pluie ». C'est ensuite les rythmes ternaires, plus amples, qui prennent le relais : « comme les papiers gras, à l'aube, dans l'herbe écrasée », puis « faire une échelle, couper la corde et envelopper ce corps » et enfin « dans la langue des collines, le bleu ramage des oiseaux, la musique des cuisines ». Seuls les derniers vers échappent à ce continu rythmique, comme si le moteur du mouvement ne se relançait pas, ce qui n'est pas étonnant si l'on considère la pauvreté des moyens du poète. Le premier vers est tout entier constitué de monosyllabes, et les mots qui disent l'indigence sont accentués : « peu », « rien ». Le point culminant du point de vue prosodique et rythmique est sans doute situé dans la mise en parallèle du « corps » et de la « corde », mis en lien avec le verbe « couper ». Et ce son « or », associé au continu prosodique *m* (« maîtresse », « mots », « ramassés », « ramage », « musique ») dessine en filigrane le spectre de la mort. Une fois de plus la langue n'a pas su conduire le mouvement à son aboutissement, mais seulement épouser les tensions entre un désir extrêmement puissant d'envol et la mise en place inefficace de stratégies d'écriture pour permettre ce mouvement.

3. Jean-Michel Maulpoix et le vain refus du retour

Jean-Michel Maulpoix cherche à éviter le retour et tend dans la plupart de ses œuvres à l'occulter. S'il se plaît à parler en détail de ses départs, il passe sous silence le mouvement de retour. La forme de l'écriture montre clairement ce refus de retourner sur ses pas. C'est le seul poète du corpus à refuser catégoriquement l'emploi des rimes, et il n'utilise que très peu les formes versifiées. Cette constante est surprenante quand on prend en compte la variété des formes d'écriture qu'il met en œuvre. Mais si l'on se penche sur la très belle définition qu'il donne du poème, on peut rapprocher refus des rimes et refus du retour :

« le fil horizontal des vers croise le fil vertical des rimes. Le vers est l'en allée, la solitude de la phrase. La rime est le retour, le mouvement de navette, le nœud de l'identité. Le poème inscrit jusque dans sa forme la fièvre du départ, le désir de l'envol, et le principe de réalité avec lequel ces aspirations doivent composer, jusqu'à produire un objet dansant et pensant qui cadastre, adjointe, relie et prend la mesure juste du désir et de son défaut. »¹⁸²⁹

¹⁸²⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 24.

Chaque vers est un départ, et chaque rime contraint au retour. « L'en allée » tourne court et la présence continuelle de la rime marque l'impossibilité de satisfaire la soif d'envol du poète. Le vers l'oblige à faire machine arrière. Or comme Jean-Michel Maulpoix refuse le retour, il prend ses distances avec cette forme d'écriture qui le porte en elle et l'engendre à chaque vers. Les rares moments où il écrit des vers – qu'on pense à « *Giboulées* »¹⁸³⁰ – il se garde bien de les faire rimer et de leur attribuer la même longueur. Le retour est ainsi imprévisible et semble moins contraint.

Le but de Jean-Michel Maulpoix est de faire en sorte que l'écriture n'interrompe pas le mouvement de départ, un peu comme Guy Goffette. Voilà ce qu'il dit à propos de la forme des textes et de son désir de mouvement :

« À dix mille pieds, je prends des notes sur un carnet de vol. Écrivain pour lettres d'amour et pour cartes postales, plutôt que dictionnaires de rimes. [...] Cette existence est ordinaire depuis déjà longtemps. Je veux aller, quitter, me perdre, sortir de la répétition, et tracer, pourquoi pas, d'autres phrases. »¹⁸³¹

Les rimes sont délaissées au profit d'une forme de nouveauté esquissée par le souhait « d'autres phrases », issues d'un mouvement d'en allée ininterrompu. La dernière phrase est particulièrement intéressante en ce qu'elle multiplie les accents :

U — U — ¹Ú — ²U — ¹Ú — ^{2 3 4 5}Ú — ^{1 2 3}Ú Ú — ^{1 2 3}U Ú — ⁴Ú — ⁵Ú —
 Je veux aller, quitter, me perdre, sortir de la répétition, et tracer, pourquoi pas,
⁶Ú — ⁷Ú — ⁸Ú —
 d'autres phrases.

U : syllabe inaccentuée
 Ú : accent prosodique
 — : accent de fin de groupe
 Les contre-accents sont numérotés.

Les accents de fin de groupe, les accents rythmiques et les accents prosodiques créent un réseau de contre-accents qui se condensent sur le mot « répétition », nettement mis en valeur. Le rythme fait ressortir ce terme qui invite justement à revoir l'écriture et son flux. On peut remarquer que les premiers mots mettent en place un rythme binaire constitué d'une syllabe inaccentuée puis d'une syllabe accentuée. Cela met en place une pulsation qui peut être rapprochée du pouls, du rythme cardiaque. Précisons qu'à maintes reprises Jean-Michel

¹⁸³⁰ Jean-Michel Maulpoix, « *Giboulées* », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 55.

¹⁸³¹ Jean-Michel Maulpoix, « La machine à coudre et le parapluie », *Domaine public*, op. cit., p. 90.

Maulpoix associe le rythme à une pulsation vitale¹⁸³². Ici, le cœur s'emballa lorsque le rythme change, comme si de nouvelles émotions le mettaient en mouvement, le sollicitaient, lorsque le trajet est modifié. Sortir de la répétition signifie quitter les chemins battus et dessiner un nouveau trajet, privé de « répétition » et donc de retour. Répétition de formes anciennes et éculées, répétition de sons avec la rime : tout retour est refusé au profit d'un mouvement inédit restitué dans l'énumération de verbes qui indiquent un déplacement, un dépassement. Il faut sortir de la répétition, aller outre les formes qui font revenir. C'est pour cette raison que la poésie en vers est laissée de côté : « De la prose, encore de la prose. Pour les vers, on verra plus tard, quand seront fermés les guichets : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.* »¹⁸³³ Tout se passe comme si l'urgence de la prose s'expliquait par la nécessité de profiter du mouvement tant qu'il est possible de l'esquisser. Les vers sont réservés pour les périodes de blocage. La rime fait office de guichet, de douane qui interdit d'aller plus loin si le retour du son n'est pas présenté comme un laissez-passer. Il en découle une forme d'urgence, il faut se presser et « accroître la vitesse de circulation de la langue dans le poème »¹⁸³⁴. Par le refus des rimes, le poète met en place une stratégie visant à favoriser l'en allée.

Il est par ailleurs intéressant de noter que l'écriture lyrique est associée par le poète au mouvement de départ. « Dans l'écriture lyrique, un mode de déplacement du langage est en jeu [...] / La phrase lyrique s'oriente vers les lointains. »¹⁸³⁵, écrit-il dans *La Musique inconnue*. Mais le lyrisme est associé à un mouvement lui-même double, ce qui laisse penser que la stratégie d'écriture du poète peut être inefficace. Les passages évoquant le lyrisme comme mouvement d'envol puis de chute sont très fréquents dans l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix, dans ses textes poétiques comme dans ses textes critiques. Voilà par exemple ce qui figure dans *L'Écrivain imaginaire* :

« Que le désir d'abord s'élançe, que le poème commence de la même manière que l'amour, dans la fièvre et l'aveuglement, qu'avec lui l'illusion revienne de s'emparer de la beauté, de toucher des doigts l'infini, et la folie même de se perdre, et l'ivresse de la dépossession. Puis que retombe cet ange, les ailes brûlées, le cœur amer, avant de s'élançe à nouveau. Que cette succession d'élançs et de chutes lui tienne lieu de savoir et de morale. Qu'il s'épuise et qu'il se connaisse dans cet épuisement, sans que rien jamais ne vienne à bout de

¹⁸³² Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, op. cit., p. 715 : « Aussi les "rythmes" désignent-ils à la fois les battements cardiaques et le "phrasé" de l'écriture. L'écoulement des "paroles" est ainsi comparé à celui du "sang", tandis que les "poignets coupés" peuvent faire penser à un suicide : cette image assez violente montre bien que la parole est indissociablement liée au corps, à la vie, mais aussi à la mort, si bien que le rythme n'apparaît pas comme une donnée ornementale du langage, mais bien comme un principe vital ».

¹⁸³³ Jean-Michel Maulpoix, « La machine à coudre et le parapluie », *Domaine public*, op. cit., p. 92.

¹⁸³⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Moscou aller-retour », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 50.

¹⁸³⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 46.

l'étrange instinct qui le pousse à sa perte et qui constitue en définitive sa véritable raison de vivre. »¹⁸³⁶

Pour les textes critiques, c'est encore plus frappant : « J'appelle *lyrisme* ce mouvement qui consiste à *s'envoler vers* et à retomber dans »¹⁸³⁷, ou encore « [i]l n'est pas sans importance que les deux verbes le plus souvent associés au mot "lyrisme" soient "monter" et "tomber", ni que ce mot désigne aussi bien l'accession à la sublimité du chant que la chute dans l'emphase »¹⁸³⁸. Le lyrisme est à la fois la soif d'envol et l'impossibilité de l'assouvir qui entraîne la chute. Ce constant va-et-vient met en mouvement l'écriture et la charge de tensions. Au désir d'ailleurs manifesté par la « fièvre du départ » répond le blocage, le surplace, le retour. L'écriture lyrique est donc bien un déplacement, mais elle porte en elle-même l'échec du départ tant convoité par le poète. Il est impossible de faire du lyrisme la stratégie de contournement du retour.

C'est alors qu'une nouvelle approche du retour se dessine au détour d'une phrase qui invite à le considérer sous un autre angle que celui du seul mouvement, et qui valide le fait que l'écriture ne parvienne pas à s'en défaire. Aussi puissants que soient les efforts du poète pour aller de l'avant, il ne peut que constater la permanence du retour :

« La poésie est un savoir fait de lignes brisées. Des élans et des chutes déterminent la tourne des vers. Impulsions et interruptions font un rythme. Qu'est-ce qu'écrire, sinon *revenir sur*. Cent fois sur le métier remettre la question, le motif. »¹⁸³⁹

On peut noter la présence du terme « rythme » au sein d'une phrase très travaillée du point de vue rythmique. Le même son *sion* est accentué dans « impulsions » et « interruptions », et l'attaque des mots est identique *in*. La naissance du mouvement et son blocage sont placés sur le même plan et se partagent équitablement la fonction sujet de la phrase, traduisant aussi la boiterie définie par le poète comme un mouvement d'en allée et son arrêt brutal, avant qu'il ne soit relancé. Le rythme est clairement ici celui d'un boiteux et épouse donc parfaitement un mouvement subi, pas maîtrisé.

Mais le regard porté sur le retour change. Ce dernier est rapproché du verbe « revenir sur », et cela modifie considérablement les choses. Écrire est directement défini par ce verbe qui renvoie tant au déplacement qu'aux travaux d'aiguille. Voilà que le poète apparaît sous les traits de la fileuse Pénélope : « Portrait du poète en Pénélope : son écriture est une "chanson de toile", un travail de tissage toujours recommencé, toujours défait. En attendant quel

¹⁸³⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 153-154.

¹⁸³⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 37.

¹⁸³⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, op. cit., p. 76.

retour ? En caressant quel espoir ? »¹⁸⁴⁰ Il reconnaît attendre un retour et faire lui-même retour. La polysémie du verbe « revenir sur » rapproche l'écriture du travail d'aiguille :

« Ce mouvement incessant de la mer vers la côte, telle est l'écriture qui s'obstine, elle aussi s'élançant *couchée*, toujours alimentée par des lointains qui ne se *rendent* pas. Toujours finissante, mais recommençant, sur la page pareille au rivage où l'étoffe déchire son bleu et reprise l'ourlet de ses phrases. »¹⁸⁴¹

La reprise est à la fois le retour et le fait de raccommoier, de reprendre un ouvrage. Ce travail de « couture » répond à une « coupure »¹⁸⁴². Le poète se déplace, s'en va au fil des phrases, mais il revient toujours sur les mêmes motifs et reconnaît dans son dernier livre s'être confectionné un « costume de voyageur sur le retour »¹⁸⁴³. C'est à la fois une tenue adaptée pour qui ne cesse de revenir, et la prise de conscience de quelque chose de dépassé. Le retour tant craint se révèle finalement être le moteur de l'écriture au même titre que l'en allée :

« Sur la terre comme au ciel, d'un envol et d'un pays à l'autre, je répète après tout le travail même d'écrire : partir et revenir, défaire et rebâtir, battre la semelle sur les quais, regarder à travers des grilles, cogner contre des portes closes, lécher le pied des forteresses, tenter d'en savoir un peu plus, tendre l'oreille vers les lointains, mais n'entendre jamais que le ressac des phrases. Les voyages, non plus que les mots, n'arrachent au silence son secret. »¹⁸⁴⁴

Même si la poésie ne peut permettre un envol, un départ pleinement réalisé, elle favorise tout de même un mouvement : « Quand elle n'est plus un envol, la poésie reste une *en-allée*. Le lyrisme la pousse et la tire plus avant. Elle tend vers ses propres confins, elle survit dans ses propres marges »¹⁸⁴⁵. L'écriture lyrique tend la poésie vers un ailleurs, la dirige, lui donne une impulsion. Finalement, c'est plus le mouvement que le but qui importe : « Jamais la fin du poème ne sera préférable à sa trajectoire »¹⁸⁴⁶. Le retour si évité se révèle donc constituer le moteur même de l'écriture. C'est dire s'il anime les textes.

Dans les trois œuvres, les stratégies de reprise en main du mouvement apparaissent inefficaces. Le rythme de l'écriture est tout entier habité par le déplacement que les poètes cherchent à éviter. Le mouvement de la langue est impuissant, insatisfaisant, il ne permet pas de venir à bout des tensions rencontrées par les poètes dans la quête d'un déplacement idéal, contrairement à la musique qui parvient à retourner toute situation à son avantage et à transformer l'infirmité qu'est le boitement en force de propulsion toujours renouvelée. Les poètes, constatant la faiblesse de l'écriture et la force de la musique, et ayant déjà opéré une

¹⁸⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 35.

¹⁸⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, « La mer à Essaouira », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 83.

¹⁸⁴² Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, op. cit., p. 108-115 (« Le lien et la coupure »).

¹⁸⁴³ Jean-Michel Maulpoix, « Théorie du calamar », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 46.

¹⁸⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, « La mer à Essaouira », *Chutes de pluie fine*, op. cit., p. 84.

¹⁸⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 358.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

tentative de régénération de la langue par la musique, généralisent le procédé de la transposition et en font le moyen de reprendre les rênes du mouvement. La mise en place d'une écriture musicale apparaît en effet comme l'unique moyen de faire en sorte que la langue permette enfin au mouvement d'aboutir.

Chapitre 2 : *Partition de la partance*

La langue étant incapable de mener à bien le mouvement esquissé par les poètes et la musique se révélant particulièrement douée pour le déplacement, les trois auteurs du corpus s'essayent à écrire musicalement. Au-delà d'une simple transposition qui ne serait que ponctuelle, il s'agit d'une entreprise de grande envergure qui traverse massivement les œuvres. L'écriture se réalise dans le creuset de la musique si bien que même si les œuvres n'affichent pas ouvertement tout ce qu'elles doivent à cet art, et si ce phénomène est pour une bonne part inconscient, il n'en demeure pas moins que les textes deviennent, toutes proportions gardées, des *partitions*. L'écriture est tellement musicale, c'est-à-dire qu'elle est à ce point née de la musique dont elle s'alimente profondément, qu'elle permet le mouvement que la langue était incapable de provoquer toute seule. La *partition* rend alors possible la *partance* puisque chaque poète, à sa manière, réalise le déplacement dont il rêve. La musique, plus qu'une simple consolation, apparaît comme une véritable solution. Elle résout les tensions du mouvement et amorce la *partance*, ce voyage immobile. En écrivant musicalement, les poètes réalisent un déplacement. Que ce soit par la ronde dont le refrain constitué par le verbe « revenir » relance sans cesse la promenade chez Jacques Réda, par la mise en place d'un paradoxal mouvement immobile semblable à celui de Debussy, ou par le silence et le souffle, moyens de garantir l'envol chez Guy Goffette, la musique détient le secret de la *partance*, effectuée grâce aux *partitions* écrites par les poètes.

A. Jacques Réda, de la « ritournelle » à la ronde

Le problème révélé par l'anecdote du spectre est que pour se débarrasser du rythme lancinant et persistant de la promenade forcée du XX^{ème} arrondissement, il faut à la fois vider les lieux (le poète fuit à l'étranger) et s'arrêter d'écrire. La stratégie mise en place est radicale et violente et s'apparente davantage à une capitulation de l'écrivain qui renonce à son art qu'à une solution. Le mouvement physique de la promenade est abandonné pour un voyage sans véritable destination qui s'avoue être une fuite, et le mouvement de l'écriture, pensé lui aussi comme une échappatoire, est stoppé net lorsqu'il s'avère que le même rythme s'y maintient. Le poète renonce donc doublement à la promenade : il opte pour une fugue sans retour, et abandonne la plume qui se nourrissait pourtant de ce déplacement quotidien qu'elle épousait parfaitement. Alors même que la promenade, trajet privilégié du poète, permettait de garantir toujours la possibilité d'un nouveau départ et d'éviter ainsi le pire, à savoir la fin du mouvement, c'est ce qui se produit à l'issue de l'anecdote du spectre. Le déplacement est complètement bloqué et l'écriture ne parvient pas plus à se rendre maîtresse du rythme et du mouvement qu'à maintenir la renaissance d'un départ. C'est donc un échec cuisant.

Avant d'aller plus loin et de montrer comment la musique peut débloquent la situation et relancer le mouvement de la promenade, interrogeons-nous un instant sur les particularités de ce déplacement. Modeste mouvement qui reproduit avec plaisir le même trajet, la promenade ne recherche pas la variété, l'exotisme du paysage, mais crée un chemin d'habitude qui peut être effectué aussi souvent qu'on le souhaite. Son intérêt ne réside pas tant dans le but, la destination, que dans la répétition. Points de départ et d'arrivée se fondent et dessinent un mouvement circulaire, une boucle qui conduit du même au même¹⁸⁴⁷. Quel est donc l'intérêt de ce déplacement ? On pourrait penser qu'il réside parfois, malgré tout, dans le but de la promenade. C'est en tout cas ce que nous invite à penser le titre *Aller à Élisabethville*. Le livre tout entier est aimanté par ce lieu qui se présente comme la destination idéale d'une promenade pour le jeune garçon. Située non loin de son domicile, accessible à

¹⁸⁴⁷ Voir par exemple Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, *op. cit.*, p. 47 : « boucler la boucle qui me ramenait à mon point de départ. »

ped, à vélo ou en barque, elle représente pour lui un lieu qui justifie une escapade. Mais contrairement à la promenade du XX^{ème} arrondissement qui ne cesse de se reproduire malgré le marcheur et qui s'apparente rapidement à une « corvée », la promenade qui mène à Élisabethville ne se réalise pas, ou mal. Une autre malédiction pèse : aucun spectre ne hante le poète contraint de circuler selon un itinéraire mille fois reconduit, mais une sorte d'impossibilité frappe le trajet d'Élisabethville. La ville des princesses attire le jeune homme qui tente en vain de convaincre sa mère d'en faire la destination d'une promenade dominicale. Il a beau revenir à la charge et présenter toutes sortes d'arguments pour appuyer sa demande, rien n'y fait. Il s'y rend pourtant une fois avec son ami Ribot et Janine, mais cette promenade en barque se révèle un échec :

« Je revins avec l'impression d'avoir oublié quelque chose ; ou commis une erreur, comme au Havre, quand je n'avais pas été certain d'avoir vraiment vu la mer.

Et c'est pourquoi, après le départ de Janine, je tentai de retourner à Élisabethville par deux fois. La première, Jacques Ribot creva au bout de trois cents mètres. On fit demi-tour, on répara, mais je ne sais quoi nous fit changer d'idée. »¹⁸⁴⁸

À trois reprises, le personnage tente d'accéder à la ville de ses rêves mais il est incapable de s'y rendre véritablement. La seule fois où il y va, il a l'impression de ne pas y avoir été parce que la piscine était vide et la ville dévastée par la guerre. Le rêve de l'enfant est demeuré hors de portée. C'est peut-être cela précisément que cherche le poète en relançant toujours la promenade, quelque chose de l'enfance, quelque chose de l'origine. D'ailleurs le départ solitaire en barque qui clôture l'œuvre ne constitue-t-il pas une ultime tentative de rejoindre Élisabethville, ou, plus obscurément peut-être, ne peut-il pas se lire comme un désir de retrouver l'eau matricielle ? « J'allai m'asseoir sur le bord du ponton de M. Gadoux, en face de l'île, détachai l'amarre du canoë, m'étendis tout au fond et me laissai glisser au fil du courant vers les rapides »¹⁸⁴⁹. L'« accident » qui s'ensuit peut être lu comme un geste suicidaire, mais le jeune personnage refuse cette interprétation. Il ne cherche pas la mort, mais un lieu, ou un temps révolu et désormais hors de portée. L'échec que relatent les dernières pages fait écho à celui qui ouvre le livre. Des années plus tard, le narrateur s'efforce une fois de plus de rallier inutilement Élisabethville. Il lui est impossible de s'en approcher. Bloqué par le cours d'eau, il retrouve un geste de l'enfance :

« j'ai balancé dans le courant un gros bloc pour débusquer l'odeur. Aussitôt elle est venue, fade mais puissante, et tout ce que la mémoire fuyante du fleuve laisse enfoui dans la vase, un instant, m'a semblé palpable sous le soleil. Je suis reparti sans attendre, comme si c'était cela, simplement, que j'étais venu chercher. »¹⁸⁵⁰

¹⁸⁴⁸ Jacques Réda, *Aller à Élisabethville*, op. cit., p. 95.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

La promenade ne vise donc pas tant à accéder à un lieu qu'à un temps, à un souvenir. Tout passe, nous invite à penser Héraclite avec la philosophie qu'il construit autour de l'image du fleuve. C'est précisément par le passage du promeneur que le poète tente de retrouver l'origine, le fugitif, l'éphémère. Et c'est bien pour cette raison que la promenade est le déplacement le plus efficace. Elle garantit une relance permanente du mouvement, et la connaissance du terrain libère le marcheur de tout ce qui pourrait accaparer son regard. En décrivant des lieux toujours neufs pour lui, il garde la chance de saisir quelque chose qui lui aurait échappé. La promenade a donc deux avantages : elle permet de faire renaître le mouvement et elle donne l'occasion de revenir dans le temps et de retrouver quelque chose de l'enfance ou de l'origine. En cela, elle répond à la quête d'identité du poète, comme nous l'avons montré dans la première partie. Voilà ce que perd l'écrivain dans l'anecdote du spectre, et ce que la musique peut lui rendre.

Dans un livre qu'elle consacre à Jacques Réda, Pascale Rougé propose une réflexion extrêmement intéressante qu'elle centre autour de la notion de « ritournelle ». Remarquant la récurrence du verbe « revenir » en fin de texte, elle rapproche l'écriture du poète de cette forme musicale et livre l'analyse suivante :

« De sorte que le point final a plutôt l'air d'un point de suspension. Souvent c'est le verbe "revenir", qui ferme la marche. Conjugué tantôt au futur ("un jour, pourtant, je reviendrai" *Aller aux mirabelles* p.129), tantôt au subjonctif ("Veuille le sort qu'un jour on y revienne" *Recommandations aux promeneurs*, p.201), au gérondif ("S'en revenant de la rivière" *Cendres chaudes*, p.11), à la première personne du singulier ou du pluriel ("Alors nous reviendrons" *La Course*, p.38), il donne le signal d'une ritournelle. Un rien, et tout recommence, on revient aux mirabelles, à Elisabethville, en promenade. Un rien ? Non, quelques alexandrins qui tournent et retournent sans cesse sur la page, dans notre mémoire. Tout cela ne fait pas une fin, mais la promet toujours. »¹⁸⁵¹

Cette étude montre que la ritournelle est en effet le moyen musical idéal de conjurer la fin en s'octroyant toujours la possibilité d'ajouter une nouvelle strophe. Nombreuses sont les occurrences du verbe « revenir »¹⁸⁵², et nombreuses sont les reprises. Dans une partie qu'elle intitule « LA CHAMBRE D'ÉCHOS »¹⁸⁵³, Pascale Rougé souligne que « [d]un recueil à l'autre, reviennent les mêmes titres, les mêmes images, parfois à quelques mots près »¹⁸⁵⁴. Elle relève des parentés entre certains titres, comme « Petite suite bourguignonne » qui rappelle « Suite bourguignonne », « En montagne » qui fait pendant à « À la montagne » ou encore

¹⁸⁵¹ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda, op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁵² On pourrait en relever bien d'autres, comme par exemple « on s'efforce de revenir sur ses pas » in Jacques Réda, « Rue Laferrière », *Accidents de la circulation, op. cit.*, p. 47 ou « Je sais cependant que j'y reviendrais » in Jacques Réda, *Aller aux mirabelles, op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁵³ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda, op. cit.*, p. 111.

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*

« L'Autre côté » qui fait signe vers « L'Autre bord » et « De l'autre côté »¹⁸⁵⁵. De plus, les mêmes thèmes sont repris, comme celui de la traversée en barque¹⁸⁵⁶, écrite en vers de quatorze syllabes, puis en prose, puis en vers de quatorze syllabes à nouveau mais avec la présence entre parenthèses de l'écrivain « (c'est moi) ». Les motifs reviennent et se modifient, et le poète « répète, radote, ressasse, rabâche, rumine, et le confesse volontiers : "Mais c'est toujours la même histoire que j'éreinte, / Page à page quand tout en est depuis longtemps / Connu." »¹⁸⁵⁷ Enfin, rappelons à la suite de Pascale Rougé que Jacques Réda est un grand correcteur et qu'il revient sans arrêt sur les textes pour les reprendre. Il est écrit dans l'édition des *Ruines de Paris* de 1998 en collection « Poésie/Gallimard » qu'elle « ne diffère de la précédente que par d'infimes détails ». Reprenant souvent les mêmes textes, le poète les modifie un peu, troquant les « boutiquières »¹⁸⁵⁸ contre des « ménagères »¹⁸⁵⁹, ou modifiant les conjonctions de coordination : « Or ce dernier été »¹⁸⁶⁰ se transforme en « Et ce dernier été »¹⁸⁶¹. Les quais « moroses »¹⁸⁶² deviennent « mornes »¹⁸⁶³, et les poèmes se métamorphosent :

« On monte, on redescend par des petites rues
Où rôde le fumet des brochettes d'agneau.
Des jardins fous. Des tavernes à lumignon.
Des escaliers. Des silhouettes disparues. »¹⁸⁶⁴

Fait écho à :

« On monte, on redescend : escaliers déjà sombres
Où, s'exhalant des tavernes à lumignon,
Vient rôder le fumet des brochettes d'agneau ;

¹⁸⁵⁵ Jacques Réda, *La course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 57 ; *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, op. cit., p. 17 ; *La course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 62 ; *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 178 ; *La course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 39 ; *L'Incorrigible*, op. cit., p. 37 ; *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 195.

¹⁸⁵⁶ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda* : « Et pour Janine, que de fois a-t-il ramé ! S'en souvient-elle, celle qui laissait comme dans un film "sa main filer sur l'eau" (*La tourne*, op. cit., p. 25 : première version en vers de quatorze syllabes) ou "flotter dans l'onde" (*Aller à Élisabethville*, op. cit., p. 92, deuxième version en prose). Dans un poème intitulé "La Photo retrouvée" *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, op. cit., p. 77, il rame encore ; mais le sauvage qui pagayait au bout d'une pirogue est devenu "un gamin pâle encore un peu débile", tandis que Jacques Ribot, le rival, s'est mué en un "sauvage en bronze aux muscles vigoureux". Écrivant la scène pour la troisième fois (en vers de quatorze syllabes), Réda se dissimule et inverse les rôles. Oublié l'héroïsme un peu ridicule de la version précédente ; ne reste de lui qu'une présence entre parenthèses – "(c'est moi)" ».

¹⁸⁵⁷ Jacques Réda, *Retour au calme*, Paris, Gallimard, 1989, p. 121, et Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda*, op. cit., p. 115.

¹⁸⁵⁸ Jacques Réda, « Un marché », *Sonnets Dublinois*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1970, p. 15.

¹⁸⁵⁹ Jacques Réda, « Marché », *L'Incorrigible*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁶⁰ Jacques Réda, *Un calendrier élégiaque*, « Septembre », Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1991, non paginé.

¹⁸⁶¹ Jacques Réda, « Septembre », *L'Incorrigible*, op. cit., p. 21.

¹⁸⁶² Jacques Réda, « Retour à Dublin », *Sonnets Dublinois*, op. cit., p. 27.

¹⁸⁶³ Jacques Réda, « Retour à l'est », *L'Incorrigible*, op. cit., p. 73.

¹⁸⁶⁴ Jacques Réda, « Cinq impressions d'Athènes », *Sonnets Dublinois*, op. cit., p. 36.

Jardins fous ; chats perdus, passantes dont les ombres. »¹⁸⁶⁵

Les changements sont minimes mais constants, comme si rien n'était jamais fini. Les textes sont en mouvement, ils ne sont jamais arrêtés et reprennent toujours les mêmes images et les mêmes mots¹⁸⁶⁶. Il nous semble donc fort utile de parler de « ritournelle ». Mais nous souhaitons aller plus loin dans cette direction indiquée par Pascale Rougé et éclairer ce terme à la lumière de Rousseau qui rappelle dans son *Dictionnaire de musique* qu'étymologiquement « *Ritournelle*, vient de l'Italien *Ritornello*, & signifie *petit retour* »¹⁸⁶⁷. C'est bien de cela qu'il s'agit : le mot « revenir » agit comme un refrain et fait lui-même retour, invitant le poète à toujours revenir sur ses pas et à toujours garder la fin ouverte. C'est ce que souligne Pascale Rougé : « un rien, et tout recommence ». Une dimension circulaire évidente se manifeste.

Plus encore qu'une ritournelle, il nous semble que c'est alors l'image de la ronde qui rend le mieux compte de l'œuvre de Jacques Réda. Si nous risquons cette hypothèse, c'est d'abord parce que musique et mouvement y sont bien plus évidemment liés, et ensuite parce que ce vocable rassemble un faisceau de sens chers au poète. La ronde, inspection qui nécessite vigilance et acuité, est un exercice militaire, et l'on connaît l'attrait de l'armée aux yeux du poète qui a grandi dans une ville de garnison. Mais la ronde est aussi une chanson composée de couplets et d'un refrain qui dès lors qu'il revient est accompagné par la danse tournoyante des chanteurs. Enfin, cette circularité qui ramène toujours le même fait signe vers Nietzsche, musicien et grand marcheur¹⁸⁶⁸, dont la philosophie de « l'éternel retour » ne saurait se comprendre sans mesurer l'importance de la musique pour lui. Tout l'effort de Pierre Sauvanet consiste à démontrer que l'idée d'« éternel retour » demeure partiellement insaisissable à qui la détache de son terreau musical¹⁸⁶⁹. Le rapprochement opéré par le philosophe entre musique et mouvement, et plus particulièrement mouvement de retour à l'issue d'un cycle, nous semble corroborer le choix de la ronde comme élément clé de la *partition* de Jacques Réda.

Tout tourne en rond dans ses œuvres, et Jean-Claude Pinson est sensible à la

¹⁸⁶⁵ Jacques Réda, « Passage au nord, étape au sud », *L'Incorrigible*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁶⁶ En cela une parenté existe avec Jean-Michel Maulpoix, comme nous le verrons plus loin.

¹⁸⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 419.

¹⁸⁶⁸ Friedrich Nietzsche, lettre de 1879, *Lettres à Peter Gast*, « ma seule forme d'existence possible – faire des promenades ».

¹⁸⁶⁹ Pierre Sauvanet, *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*. Il affirme qu'« une des productions les plus décisives du "philosophe-musicien" n'est autre que l'idée même de l'éternel retour, et que cette idée ne saurait selon nous être comprise, c'est-à-dire pleinement interprétée, sans lui conférer aussi un sens musical », article disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 20/03/2016) : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2001-2-page-343.htm#no27>

« circulation », mot qui « désigne un mouvement circulaire, un circuit »¹⁸⁷⁰, créant un tournoiement qui n'a rien à envier à celui de Verlaine¹⁸⁷¹. Tout tourne, à commencer par le poète lui-même. Dans *Celle qui vient à pas légers*, synthétisant une pensée foisonnante au sujet du E muet, il constate : « On conçoit comment j'en suis venu à *tourner* en rond (*La tourne* – voilà) »¹⁸⁷². Dans *La Nébuleuse du songe*, il reconnaît que la répétition induit un mouvement circulaire : « Ainsi reprenons-nous les mêmes vieux refrains, / [...] Je tourne donc en rond, ressasseur et fumeux »¹⁸⁷³, ou encore dans *Accidents de la circulation* : « je n'ai pas cessé de tourner en rond »¹⁸⁷⁴. Ce système de boucle se perçoit bien dans *Amen* où le dernier poème revient au début en reprenant le titre¹⁸⁷⁵ du recueil. Quant à *La tourne*, ce titre renvoie à la fois au tournoiement de la ritournelle et au geste du musicien qui tourne la page tout en sachant qu'il y reviendra puisque chez Jacques Réda, le titre qui peut faire écho à *La tourne* est *Coda*¹⁸⁷⁶. Et la coda est la queue, en italien, c'est-à-dire les dernières mesures d'un morceau qui reprennent un thème déjà entendu, et qui fait donc tournoyer et revenir les mêmes notes et les mêmes mots, manifestant quelque chose qui ressemble à un « éternel retour ». De fait, le poète en vient à utiliser l'image de la roue, illustration parfaite de cette donnée philosophique. Le temps apparaît comme « une insensible mécanique de roues de taille croissante »¹⁸⁷⁷, et tout ne cesse donc de revenir, les rotations s'enchaînant inexorablement, faisant du retour une donnée certaine et sans cesse reprise. Pascale Rougé relève l'importance du retour dans l'analyse d'un poème consacré au retour de novembre : « Répété en tête du vers, telle une boule lancée sans ménagement et qui rebondit, le mot "retour" ne cesse de marteler le vers, d'abord de manière brutale dans l'adjectif "lourd", puis discrètement, sous forme d'assonance, avant de revenir en fanfare dans le mot "tambour". Du premier au quatrième vers, la boucle est bouclée :

Retour, retour au lourd, au sourd, au compact, au placide
 Dans la profondeur des couleurs où rien ne vibre plus,
 Sauf à l'angle du bois un jet de rouille acide

¹⁸⁷⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 200.

¹⁸⁷¹ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit. Voir par exemple « La bonne chanson VII », p. 146 : « pur pivot de tout ce tournoiement » ; « Le faune », *Fêtes galantes*, p. 115 : « tournoie au son des tambourins », et bien sûr « Bruxelles, Chevaux de bois », p. 200 : « Tournez, tournez, bon chevaux de bois ».

¹⁸⁷² Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 70-71.

¹⁸⁷³ Jacques Réda, « Avant-propos et dédicace », *La nébuleuse du songe* suivi de *Voies de contournement*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁷⁴ Jacques Réda, « Rue Crémieux », *Accidents de la circulation*, op. cit., p. 62.

¹⁸⁷⁵ Jacques Réda, « Amen », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 76. D'ailleurs dans ce poème figure l'expression suivante : « retour au paysage impalpable des origines ».

¹⁸⁷⁶ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, op. cit., p. 126.

¹⁸⁷⁷ Jacques Réda, « Un séjour dans l'éternité », *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 29.

Sous un **coup** de vent **mou** qui bat en **tambour** détendu. »¹⁸⁷⁸

Le retour structure la vie et le temps, et se dissémine dans l'œuvre du poète. Cela finit par donner le tournis comme le remarque Jean-Michel Maulpoix :

« Innombrables dans le recueil sont les vocables et les images qui suggèrent le mouvement ou qui répètent en échos les sonorités du titre : de *l'inertie tournoyante de la planète aux torrents de fraîcheur qui tourbillonnent dans les rues* ou au *tour de trop* du ressort de la solitude qui a lâché, c'est la double altération du monde et du sujet que répète la tourne des vers, en assonances et allitérations (*t, tr, ou*), tel un trouble tournant autour d'un trou, tourment de la parole, figure sonore du défaut, tournis du manque et de l'obstination d'écrire... »¹⁸⁷⁹

Cette analyse à teneur ontologique ne doit pas faire oublier la légèreté de la ronde et sa dimension enfantine. Il est remarquable que dans *Les Ruines de Paris*, le poète s'attarde à écouter chanter des petites filles. Ce qui lui plaît, c'est précisément le rythme « indéfiniment répété »¹⁸⁸⁰ de la chanson avec refrain. L'adverbe est éloquent : la ronde est un gage de mouvement éternel :

« Je me souviens d'une autre cantilène, entendue au Palais-Royal, et qui accompagnât un rite un peu complexe dans le maniement de la corde. [...] Avant le refrain qui disait :

*En avant, la femme du sergent,
En arrière, la femme du pompier,
Tout autour, la femme du tambour,*

Se déroulait un motif indéfiniment répété (croche, noire pointée, double croche, soupir, et encore la croche, etc.) à la fois monotone et fascinant comme le bourdonnement rythmique d'un rouet ou d'une machine à coudre. Et ce motif arrivant du fond des âges serait transmis, d'autres gamines de sept ans avec leur frénésie austère de bacchantes, leur autorité de prêtresses, maintiendraient la célébration du vieux Pan sur les trottoirs sourds de Paris. »¹⁸⁸¹

Plusieurs termes renvoient au mouvement circulaire : le déroulement signifie littéralement « défaire, étendre en longueur ce qui était roulé ou enroulé »¹⁸⁸², le rouet est constitué d'une roue et plusieurs expressions datées renvoient explicitement à la circularité de cet outil. Le *Trésor de la langue française* rappelle qu'en vénerie, « *se mettre en rouet* » signifie « courir en rond pour un lièvre sur ses fins », et qu'« *être au rouet* » est synonyme d'« être dans un cercle vicieux »¹⁸⁸³. Enfin, l'image même du jeu de la corde qui tourne autour des fillettes les

¹⁸⁷⁸ Jacques Réda, « Novembre », *Retour au calme*, op. cit., p. 81, cité et souligné par Pascale Rougé, *Aux frontières*. Jacques Réda, op. cit., p. 76-77.

¹⁸⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, op. cit., p. 36.

¹⁸⁸⁰ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 23.

¹⁸⁸¹ *Ibid.*

¹⁸⁸² *Le Trésor de la langue française*, article « dérouler », disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 22/03/2016) : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?101;s=3576319410;>

¹⁸⁸³ *Ibid.*, article « rouet », disponible en ligne à l'adresse suivante (site consulté le 22/03/2016) : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=334298370;>

place au cœur d'un cercle, d'une rotation. La ronde, transmise depuis l'Antiquité comme le souligne avec humour la fin de la citation, fait signe vers « l'éternel retour ».

Si le retour revient sans cesse, cela signifie que le départ est lui-même toujours reconduit. Et de fait, le déplacement circulaire de la promenade dans lequel départ et retour se fondent se retrouve dans les textes. Le poète ne commence pas à proprement parler, il « recommence », en témoigne le début de *La tourne* : « – et après cela (je commence, je commence toujours, mais c'est aussi toujours une suite) »¹⁸⁸⁴, puis son centre « [m]ais là-bas tout recommencerait peut-être, et déjà tout recommençait »¹⁸⁸⁵, et enfin sa dernière phrase : « Je recommence »¹⁸⁸⁶. La circularité est manifestée par la reprise permanente qui efface départ et arrivée, gommant les limites entre l'impulsion d'un mouvement et sa fin qui n'existe pas. De fait, le poète se refuse à finir, en témoigne un texte de *L'Improviste* :

« Comment finir ? On ne sait pas. Et l'on ne sait pas parce qu'on ne veut pas. Personne ne veut vraiment finir. Quand on est au fond d'une impasse, qu'est-ce qu'on fait ? À moins de s'y complaire, d'y trouver une espèce d'accomplissement, on peut s'asseoir et décider de se taire ; ou se raconter à mi-voix qu'on est ailleurs et arriver à le croire ; ou revenir sur ses pas pour tenter de découvrir n'importe où n'importe quelle issue ; ou se réfugier dans ses souvenirs ; ou encore se cogner la tête contre le mur pour casser le mur ou la tête, ou les deux à la fois ; ou se figurer qu'on s'élève, qu'on s'évade par en haut ; ou prier pour que vienne vite la fin qui, puisqu'on s'adresse à quelqu'un qui a pouvoir sur elle, ne sera donc pas vraiment la fin ; ou entreprendre des réussites. On peut aussi nier la fin ou se mettre à hurler jusqu'à ce qu'elle se produise. »¹⁸⁸⁷

Cette longue énumération martelée par la conjonction de coordination disjonctive « ou » concernant les moyens d'éviter la fin prouve par son aspect tentaculaire à quel point la fin préoccupe Jacques Réda, qui avoue par ailleurs : « Je n'ai pas l'intention de conclure »¹⁸⁸⁸. Il a trouvé un moyen bien à lui d'y remédier par la ronde. Fin et début y coïncident, comme dans la promenade, et la difficulté de commencer tout comme celle de finir s'y évanouissent¹⁸⁸⁹. Le départ et le retour fusionnent dans un seul et même mouvement toujours renaissant : « Et vous étiez toujours, et simultanément, / La fin de mon voyage et son commencement »¹⁸⁹⁰, ou encore « [o]n en vient à ne plus même concevoir de départ, d'arrivée : on ne voit qu'une multitude de points qui sont l'une et l'autre à la fois »¹⁸⁹¹.

¹⁸⁸⁴ Jacques Réda, *La tourne* in *Amen, Récitatif, La tourne*, op. cit., p. 149.

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸⁸⁶ Jacques Réda, « Le cri d'Albert Ayler », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 157.

¹⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 157-158.

¹⁸⁸⁸ Jacques Réda, « Une œuvre intégrale », *Le bitume est exquis*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 31.

¹⁸⁸⁹ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda*, op. cit., p. 152 : « Tous les moyens sont bons pour déroger au devoir de commencer. », voir aussi p. 153 : « Avec les fins en forme de début, le lecteur n'est pas davantage surpris. »

¹⁸⁹⁰ Jacques Réda, « Avant-propos et dédicace », *La nébuleuse du songe suivi de Voies de contournement*, op. cit., p. 10.

¹⁸⁹¹ Jacques Réda, « P.L.M. », *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 129.

La ronde garantit donc un aller et un retour puis la reproduction éternelle de ce schéma. Il est d'ailleurs intéressant de voir que Jacques Réda prévoit toujours le retour. Le choix du vers rimé est révélateur. On a déjà eu l'occasion de voir que « la rime est le retour »¹⁸⁹², et Alain Buisine, interprétant un texte de Rimbaud, tient des propos qui s'adaptent particulièrement bien à l'œuvre de Jacques Réda :

« l'un de ses plus célèbres textes, "Ma Bohème (*Fantaisie*)" associe la rime au pas : "Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course / Des rimes [...]"

[...] La rime à la cadence du pas. Le pas comme unité de mesure du vers. Et plus littéralement encore, le pied du marcheur, la fatigue de ses chaussures comme valeur lyrique : "Où, rimant au milieu des ombres fantastiques, / Comme des lyres, je tirais les élastiques / De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur."

Comme le Petit-Poucet : c'est dire que le trajet poétique est aussi, est quand même assurance d'un possible retour en arrière. L'aller poétique ménage le retour. »¹⁸⁹³

En égrenant des rimes, le poète trace le chemin du retour, ce qu'il fait matériellement en égrenant des noyaux de mirabelles lorsqu'il quitte sa tante en lui promettant de revenir :

« – Tu repars déjà, constate Marie.
– Il faut bien.
Et pour atténuer la pauvreté de ma réponse, pauvrement :
– Mais je reviendrai. [...]
J'ai rendu la clé.
[...] je sèmerai les noyaux au fur et à mesure sur la route.
Je reviendrai. »¹⁸⁹⁴

La répétition de « je reviendrai » clôture le texte qui permet le retour par le refrain de la ronde, de même que le personnage se ménage la possibilité de revenir en suivant le chemin qu'il a tracé. Le texte porte ainsi en germe un nouveau départ. D'ailleurs juste après cette dernière phrase se situe la « coda » de l'œuvre qui reprend le même motif, une fois de plus, « un jour, pourtant, je reviendrai »¹⁸⁹⁵. Le refrain est mis en place et le retour prêt à se produire une nouvelle fois, et à relancer la ronde. Contrairement à cet extrait qui montre le narrateur rendre la clef en partant, il arrive qu'il s'en aille en l'emportant : « *Dieu sait pourquoi je suis parti en emportant la clé* »¹⁸⁹⁶, comme s'il prévoyait inconsciemment de revenir.

Mais le fait de tourner en rond n'est pas lesté d'une dimension négative qui condamnerait le poète au surplace, au même. Au contraire, la promenade, même lorsqu'elle se déroule en des lieux familiers, est marquée du sceau de la nouveauté :

« Dans cette région [la Champagne] que j'aurai tant de fois traversée, observée, je ne devrais plus rien voir du tout. Or à mesure que le temps passe mes yeux s'écarquillent au

¹⁸⁹² Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 24.

¹⁸⁹³ Alain Buisine « Pour un Rimbaud à marche forcée », *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, op. cit., p. 36.

¹⁸⁹⁴ Jacques Réda, *Aller aux mirabelles*, op. cit., p. 123.

¹⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸⁹⁶ Jacques Réda, « Autre exemple vécu », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 60.

contraire [...] je regarde éperdument ces signes faciles à reconnaître, et qui n'ont pas changé, mais toujours aussi neufs que ceux qu'en même temps je découvre »¹⁸⁹⁷.

Le retour ne livre pas le promeneur à la hantise de la répétition à l'identique mais lui offre un départ neuf, et une nouvelle disponibilité à ce qui l'entoure. Ainsi, une strophe de *La Course* est particulièrement éloquente et souligne le caractère fécond du retour :

« Je dors dans l'herbe au bord d'un jardin de délices :
Jeux d'or de la lumière entre les jeux d'eaux. Un
Oiseau caché dans un bosquet de lierre, cherche
Noise au silence avec le même chant borné. »¹⁸⁹⁸

Le retour est indiqué par la rime, mais celle-ci est étonnamment placée en tête de vers. Le lecteur est pris par surprise, et s'il revient au même du point de vue sonore, la graphie et surtout l'emplacement sont en décalage avec ses attentes. Le poète retourne au début de la ligne, mais son point de départ est nouveau. La promenade illustrée dans le retour et dans la ronde est donc riche d'innovations. À la fugue qui, bien que tentante, est dangereuse parce qu'elle signifie la fin du mouvement, comme nous l'a montré l'épisode du spectre, s'oppose donc la ronde, chanson légère qui maintient toujours ouverte la possibilité de relancer le déplacement dont elle s'accompagne.

La fugue revient régulièrement sous la plume de Jacques Réda. Il cherche à s'enfuir et à se cacher de sa mère, par exemple dans *Accidents de la circulation* : « Or j'avais beau me sentir un peu coupable de cette fugue, je me disais en même temps que s'il était un endroit où personne, même ma mère, ne penserait à me chercher, c'était bien ici, rue Titon »¹⁸⁹⁹. D'autre part, un des titres de section de *Démêlés* renvoie à ce qui est à la fois un déplacement, la fuite, et une forme musicale¹⁹⁰⁰. Mais la fugue s'efface au profit de la ronde, bien plus efficace. Si l'œuvre de Jacques Réda repose sur un système de répétition et de refrain propre à ce type de chanson, il serait beaucoup plus difficile de démontrer qu'il s'inspire des techniques de la fugue musicale. Un passage de *Démêlés* est à ce titre intéressant : « Je pense car je fuis. Mon savoir se conjugue / À ma fuite par le calcul austère de la fugue / Et j'aimerais me résumer dans l'air d'une chanson. » Réda propose ici un nouveau *cogito* qui repose sur la fuite, elle-même inséparable de sa mise en musique dans la fugue, tentation de Réda. Mais au « calcul austère » il préfère les fantaisies mathématiques propres au vers mâché qui l'amène à écrire ce

¹⁸⁹⁷ Jacques Réda, « Basse ambulante », *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 141.

¹⁸⁹⁸ Jacques Réda, « L'Endormi », *La Course, Nouvelles poésies itinérantes et familières (1993-1998)*, op. cit., p. 92.

¹⁸⁹⁹ Jacques Réda, « Rue Titon », *Accidents de la circulation*, op. cit., p. 60.

¹⁹⁰⁰ Jacques Réda, « Fugue », *Démêlés*, op. cit., p. 83.

qui pourrait sembler être une aberration pour un scientifique, mais qui est le socle de son entreprise poétique : « 12 = 11 = 13 »¹⁹⁰¹. D'ailleurs la fugue austère est définitivement abandonnée au profit de la « chanson », qui fait signe vers la ronde. S'il y a bien la tentation rimbaldienne du départ, Réda est conscient de l'échec de ce choix pour le mouvement de l'écriture. Il souligne d'ailleurs que Rimbaud a interrompu l'écriture :

« Car Rimbaud a sur le père Foucault cette supériorité : ayant su écrire comme personne, il a fui. Il a été la fuite par excellence. Il n'a pas seulement fui la fuite en rond de l'écrivain en quête d'une Grâce octroyée sans mérite ou gagnée par l'effort : il a fui la Grâce même, a-t-on dit, et plongé du même coup en enfer toutes les âmes de la poésie. »¹⁹⁰²

Il prend ses distances avec le fugueur ardennais et opte pour la légèreté de la ronde qui structure jusqu'à ses récits, comme *L'Affaire du Ramsès III*. Sans cesse revient comme un refrain la phrase « Ah, mais pas du tout du tout », dont la légèreté tranche avec la noirceur des personnages qui la prononcent¹⁹⁰³. Sur le bateau, lieu de multiples meurtres qui ne cessent de se répéter jusqu'à provoquer une véritable hécatombe, elle est prononcée en porte-à-faux puisqu'elle détone, dans un livre qui assure lui aussi brouiller les distinctions entre début et fin : « rien n'est clos, tout ne fait que commencer, mais ce commencement sera la conclusion de l'histoire »¹⁹⁰⁴. Le refrain, la ronde donnent un nouvel élan à l'histoire en amenant à chaque fois la possibilité d'un rebondissement inédit. La promenade n'est donc pas du tout un déplacement anodin et justifie les « recommandations aux promeneurs », très nombreuses, proposées aux lecteurs par Jacques Réda. En effet, « [s]e promener, dans tous les cas, / Suppose qu'on prenne des risques »¹⁹⁰⁵, ne serait-ce que celui de ne pas savoir quand le mouvement trouvera une fin. Jamais, vraisemblablement, puisque tel est le désir du poète. Par la mise en place des caractéristiques musicales de la ronde, il parvient à le faire renaître infiniment et écrit donc avec succès une *partition* de la *partance*, nous invitant à entrer à sa suite « dans la ronde du monde »¹⁹⁰⁶.

¹⁹⁰¹ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 63 : « Quand je disais tout-à-l'heure que 12 = 11 = 13 ça signifiait non que des alexandrins ont l'allure de n'avoir que onze pieds ou d'en traîner un supplémentaire, mais que si l'on s'applique (ou si l'on est visité) on peut réussir à composer des poèmes à mélange métrique-arithmétique 11-12-13, sans du tout perturber l'impression de régularité souvent nécessaire des groupements vers à vers de pieds rythmiques. »

¹⁹⁰² Jacques Réda, « Le passe-droit et la grâce, Pierre Michon », *Autoportraits*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁰³ Jacques Réda, *L'Affaire du Ramsès III*, Lagrasse, Verdier, 2004, par exemple p. 14, 17, 66 et 68 à deux reprises.

¹⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁰⁵ Jacques Réda, *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 82.

¹⁹⁰⁶ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 200.

B. Jean-Michel Maulpoix : « basse continue » et immobile « mouvement perpétuel » à la manière de Debussy

Comme chez Jacques Réda, le retour est un élément central du mouvement dans l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix. Mais alors que le premier le prévoit et s'en accommode, allant jusqu'à le rechercher, le second fait tout pour l'éviter, quand bien même les efforts accomplis se révèlent vains. En effet, si le choix d'une écriture en prose qui refuse la rime permet de déjouer le retour du même et le caractère inexorable de « l'à-la-ligne »¹⁹⁰⁷, le lyrisme lui-même est décrit par le poète comme un échec du mouvement de départ, contraint à toujours retomber, à revenir sur terre. C'est finalement le motif de la reprise qui est mis en évidence comme le moteur même de l'écriture, montrant que tout ne cesse de revenir, y compris la langue qui rêve pourtant d'un mouvement de départ continu. Une tension très forte se manifeste donc entre le désir d'effacer le retour au profit d'un départ éternel et l'écriture qui se nourrit de ce même retour.

Les textes de Jean-Michel Maulpoix ont ceci de particulier qu'ils procèdent très souvent par répétition d'éléments figurant déjà dans d'autres ouvrages publiés par le poète, ce qui constitue un point commun avec Jacques Réda. Ainsi, on peut mentionner son habitude de reprendre, rééditer, parfois avec des modifications, de nombreux textes, comme *Émondés*, paru aux éditions Solaire en 1981 puis aux éditions Fata Morgana en 1986, *Un Dimanche après-midi dans la tête* paru aux éditions P.O.L en 1984 puis en 1996 aux éditions du Mercure de France, ou encore *Une Histoire de bleu* et *L'Instinct de ciel*, datés respectivement de 1992 et de 2000, tous deux publiés au Mercure de France avant d'être réunis dans la collection « Poésie/Gallimard » en 2005¹⁹⁰⁸. Si certains textes sont repris presque à l'identique, comme *Ne cherchez plus mon cœur*, publié en 1986 aux éditions P.O.L, puis chez « publie.net » en 2012 avec pour seules modifications la mise en page et deux mots, d'autres sont plus largement remaniés. *Émondés* est « corrigé »¹⁹⁰⁹ par le poète, selon sa propre expression. La réédition lui donne l'occasion d'ajouter une préface, de modifier des titres, d'insérer de

¹⁹⁰⁷ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 61.

¹⁹⁰⁸ Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, op. cit., p. 786 du manuscrit.

¹⁹⁰⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Préface », *Émondés*, op. cit., p. 11.

nouveaux fragments, essentiellement dans la première partie, d'en déplacer ou d'en réorganiser d'autres. Ces modifications permettent toutefois de conserver une grande parenté entre les deux éditions, ce qui n'est pas aussi évident pour les deux versions d'*Un dimanche après-midi dans la tête*. Elles sont si différentes qu'on serait tenté de croire au premier abord et s'il n'y avait en commun le titre, qu'il s'agit de deux textes complètement séparés. Visuellement tout d'abord, l'édition de 1996 met en page des textes relativement longs alors qu'ils étaient bien plus courts dans celle de 1984, et classés dans un ordre très structuré, le recueil étant divisé en sections et sous-sections, contrairement à la réédition qui balaye ce travail architectural complexe, privilégiant la simplicité d'une succession sans hiérarchie¹⁹¹⁰. Gabriel Grossi analyse en détail les modifications apportées au premier livre et montre qu'il s'agit pour le poète d'« estomper les envolées du style » pour se tenir au plus près de la précarité humaine¹⁹¹¹. D'une édition à l'autre, les livres se répètent et se modifient, opérant de continuel retours.

Il arrive aussi que le poète reprenne des poèmes ou des paragraphes qu'il réécrit d'un livre à l'autre, et cela est particulièrement frappant dans *Journal d'un enfant sage*. Nous renvoyons ici au travail de Gabriel Grossi qui analyse les emprunts de ce texte aux recueils antérieurs et qui établit des tableaux faisant prendre conscience du retour des mêmes expressions. Sans cesse, des ponts sont dessinés entre ce livre et les précédents. La section « Leçon de choses » se nourrit de *Papiers froissés dans l'impatience*¹⁹¹², d'*Un dimanche après-midi dans la tête*, du *Monologue de l'encrier*¹⁹¹³, de *Pas sur la neige*, de *La Matinée à l'anglaise*, des *Abeilles de l'invisible*¹⁹¹⁴, d'*Émondés*, d'*Une Histoire de bleu* et du *Précis de théologie à l'usage des anges*. Tout revient et innerve les nouveaux textes, nourris d'un matériau ancien qui est soit repris à l'identique, soit réécrit, montrant que l'œuvre est alimentée par le retour. Gabriel Grossi fait le parallèle entre ce trait d'écriture et la basse obstinée¹⁹¹⁵, notion musicale que nous souhaitons lui emprunter :

« de nombreux textes reviennent sous la plume du poète, à des intervalles temporels parfois longs, souvent non sans modifications. Ce retour de poèmes dans des ouvrages différents, ainsi que la réédition d'ouvrages lorsqu'elle se présente comme une véritable réécriture, rythme l'œuvre du poète qui témoigne ainsi de son obstination à remettre sans cesse

¹⁹¹⁰ Nous nous appuyons ici sur le travail de Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, op. cit., p. 792 pour tout le paragraphe.

¹⁹¹¹ *Ibid.*, p. 798.

¹⁹¹² Jean-Michel Maulpoix, *Papiers froissés dans l'impatience*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.

¹⁹¹³ Jean-Michel Maulpoix, *Monologue de l'encrier*, Halifax, Canada, VVV Editions, 2005.

¹⁹¹⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Les Abeilles de l'invisible*, op. cit.

¹⁹¹⁵ La thèse de Gabriel Grossi se place sous le signe de la basse continue. La première partie travaille sur l'écriture du continu, puis deux chapitres permettent d'appréhender au plus près ce phénomène : le chapitre 8 consacré à la basse obstinée, le chapitre 9 à la basse continue comme écriture rythmique et analyse d'un continu. Ce qui nous intéresse ici est la basse obstinée comme reprise, répétition.

l'ouvrage sur le métier. Il nous a semblé élégant de désigner cette pratique sous le nom de "basse obstinée", empruntant ainsi à la musique cette notion qui désigne la répétition, à la partie de basse, d'un motif identique, tandis que varie la mélodie »¹⁹¹⁶.

L'« intertextualité interne »¹⁹¹⁷ à l'œuvre du poète repose sur le retour, élément essentiel de la basse obstinée. Ce phénomène peut se définir comme « un procédé d'écriture musicale qui place à la partie de basse un motif ou un chant constamment répété pendant toute la durée d'un morceau ou presque »¹⁹¹⁸. Aussi appelée *ostinato*, elle allie répétition et obstination, et constitue un cas particulier de basse continue. La basse continue est la « partie de basse instrumentale usuelle confiée à un instrument polyphonique dans les œuvres allant de la fin du XVIe s. au milieu du XVIIIe s. »¹⁹¹⁹ Le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* précise que « le terme *continuo* désigne à la fois la ligne musicale qui, à la basse, constitue le fondement d'une œuvre et les harmonies qui en découlent » ; « au-dessus de cette ligne de basse, une ou plusieurs voix ou instruments sont libres d'improviser des lignes mélodiques indépendantes les unes des autres sans se préoccuper de les harmoniser »¹⁹²⁰, ce qui amène Gabriel Grossi à « parler chez Jean-Michel Maulpoix d'une continuité en voix de basse, derrière les fluctuations inhérentes à la diversité des pratiques poétiques »¹⁹²¹. La basse continue lui permet de prendre en compte la grande cohérence de l'œuvre, effectivement traversée par toutes sortes de continus, et le travail de répétition, important comme on le verra, lui donne l'occasion de s'intéresser au cas particulier que constitue la basse obstinée. Dans la basse obstinée, seule la basse reprend toujours la même chose et la mélodie introduit des variations. Ainsi, « l'*ostinato* diffère de la simple répétition par le fait qu'il se déroule en même temps que changent d'autres éléments musicaux : il y a donc divergence entre répétition invariable et évolution variable »¹⁹²². Basse obstinée et basse continue sont créées par la profonde continuité qui traverse l'œuvre du poète. Bien plus que par le système de reprise, réédition, citation et réécriture, elle est aussi perceptible dans le dialogue avec les poètes du passé, dans la « suture »¹⁹²³ entre activité poétique et activité critique, dans la porosité avec la peinture et la musique, dans le choix récurrent de la prose comme forme

¹⁹¹⁶ Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, *op. cit.*, p. 696-697.

¹⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹¹⁸ Marc Honegger (dir.), *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, article « Basse contrainte ou obstinée », p. 84, et Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, p. 766.

¹⁹¹⁹ S. Gut, « Basse continue », in Marc Honegger (dir.), *Science de la musique, Techniques, formes, instruments*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹²⁰ Denis Arnold (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, vol. 1, 1988, p. 494.

¹⁹²¹ Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, *op. cit.*, p. 27. Les références musicales sont toutes tirées de son travail de recherche.

¹⁹²² Marc Honegger (dir.), *Science de la musique*, *op. cit.*, article « Ostinato », p. 746.

¹⁹²³ Jean-Michel Maulpoix, Corinne Godmer et Jean-Yves Masson, « C'est toujours le commencement, la même aventure incertaine. Entretien. », *Nu(e)*, n° 48, *op. cit.*, p. 10.

d'écriture et dans ce que Gabriel Grossi appelle les « principes structurants »¹⁹²⁴ de l'œuvre qui consistent en une tension entre une inquiétude et une dissonance plus ou moins latentes et un désir d'apaisement et de sérénité, tension qui nourrit obstinément l'écriture. C'est pour toutes ces raisons qu'il a choisi de parler de « basse continue », et de sa réalisation particulière dans la basse obstinée.

Il nous semble que cet élément musical est plus important encore, et que le dernier livre de Jean-Michel Maulpoix, encore inexistant au moment des travaux de Gabriel Grossi, invite à appréhender la « basse continue » dans son rapport au mouvement, et plus particulièrement au retour. Nous souhaitons montrer que certes, elle est un « principe structurant » de l'œuvre, mais dans un autre sens encore que celui développé par le critique. Sans renier son travail, nous voudrions l'enrichir d'une nouvelle dimension, révélée par cet ultime ouvrage. Notre hypothèse est que le phénomène musical de la « basse continue » permet d'accepter le retour et de le mettre enfin en lumière, une fois rendu inoffensif par la musique.

La musique est suffisamment puissante pour vaincre le spectre du retour et transformer le regard que le poète porte sur ce mouvement auparavant décevant. La crainte du poète consiste à penser que le retour fige le mouvement, or en musique, ce qui revient est presque toujours renouvelé, même dans la basse obstinée puisque la mélodie varie. Il est troublant de constater qu'alors que pendant des années le poète a tenté de laisser le retour dans l'ombre, il le place en pleine lumière avec son dernier livre, où il apparaît dès le titre : *Le Voyageur à son retour*. Curieusement, c'est un livre où le retour est présent thématiquement, pour la première fois, et comme conjuré musicalement¹⁹²⁵. En effet, on ne peut qu'être frappé par la récurrence d'un procédé de retours, reprises, répétitions de grande ampleur. Ce livre brasse toutes sortes de phrases, voire paragraphes figurant dans d'autres textes du poète, comme si tout revenait soudain. Le procédé n'est pas nouveau. Il innove d'autres textes, comme l'a montré Gabriel Grossi, mais il est ici généralisé, le poète orchestrant le retour au sein d'une écriture extrêmement musicale de la « basse continue ». Tout revient : le choix de la forme du carnet de voyage dans « Lis ceci en marchant »¹⁹²⁶, section consacrée à des périples variés, le titre d'un ouvrage ancien devenu désormais la dernière sous-partie de la section « Projection privée », simplement passé au singulier « Chute de pluie fine », l'épigraphe de *La Musique*

¹⁹²⁴ Gabriel Grossi, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, op. cit., p. 34. Voir aussi les pages 25 à 27 de l'introduction.

¹⁹²⁵ *Le Voyageur à son retour* n'est pas étudié par Gabriel Grossi puisque le texte était alors en germination. Il est cependant très intéressant d'observer que les recherches du critique s'appliquent bien à cet ouvrage.

¹⁹²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 20.

inconnue qui apparaît dans « Mélancolie blanche » : « "L'homme poursuit noir sur blanc", affirmait Mallarmé »¹⁹²⁷, l'anaphore de « cela » qui rythme *Ne cherchez plus mon cœur* et qui affleure discrètement¹⁹²⁸, ou encore des phrases ou des paragraphes entiers. Ainsi, la citation sur l'immobilité de la neige qui est mentionnée dans *Pas sur la neige* – « "Jadis" est le nom de la neige / Tombant, elle ne connaît rien d'autre que son immobilité prochaine »¹⁹²⁹ – est facilement reconnaissable dans cette phrase du *Voyageur à son retour* : « Et la neige, après tout, ne connaît rien d'autre en tombant que son immobilité prochaine »¹⁹³⁰. De même, un autre passage de *Pas sur la neige*, plus long cette fois, fait retour dans « Écrit à la portière d'un train ». Voici les deux versions :

<p>« Dans le train qui s'enfuit, c'est le printemps... Le film repasse à l'envers. Je rentre de dos dans le paysage. Le regard tourné vers l'arrière. Et le soleil grille mes chagrins dans la lumière.</p> <p>Étrange comme on voyage en vers sur la corde des rails – parmi les bébés à tétines, les hommes d'affaires très affairés et les mangeuses de bonbons Haribo ! »¹⁹³¹</p>	<p>« Le film repasse à l'envers. Je rentre de dos dans le paysage Le regard tourné vers l'arrière Mais le soleil qui n'est pas sage Grille nos chagrins dans la lumière.</p> <p>Étrange comme on voyage facilement en vers, sur la corde des rails, parmi les bébés à tétines et les mangeuses de bonbons Haribo. »¹⁹³²</p>
--	--

Les deux extraits sont très proches. Le premier vers a disparu d'une version à l'autre, mais la référence au train subsiste dans *Le Voyageur à son retour* à travers le titre du texte. La mise en page est légèrement modifiée pour faire ressortir les vers, tout comme la ponctuation qui fait disparaître deux points après « paysage » et « arrière ». La conjonction de coordination passe de l'addition à l'adversité, et le pronom personnel de la première personne du singulier à la première personne du pluriel. La proposition relative « qui n'est pas sage » est ajoutée dans la deuxième version pour la rime, et cela concourt au nouveau dessin du texte, présenté comme une strophe de cinq vers. La deuxième partie de la citation procède d'abord par ajout de l'adverbe « facilement », puis par suppression d'un terme de l'énumération. Notons que la ponctuation est légèrement modifiée puisque le tiret devient une virgule. Les deux états du texte sont très ressemblants et le retour est évident.

Un autre passage du *Voyageur à son retour* consiste en une reprise de *Pas sur la neige* mais la différence est davantage travaillée. À vrai dire, c'est tout le texte « Mélancolie

¹⁹²⁷ *Ibid.*, « Mélancolie blanche », p. 90.

¹⁹²⁸ *Ibid.*, « Une collection de phrases », p. 101.

¹⁹²⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Effets de neige », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 31.

¹⁹³⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Mélancolie blanche », *Le Voyageur à son retour, op. cit.*, p. 90.

¹⁹³¹ Jean-Michel Maulpoix, « Lumières naturelles », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 100.

¹⁹³² Jean-Michel Maulpoix, « Écrit à la portière d'un train », *Le Voyageur à son retour, op. cit.*, p. 66.

blanche » qui joue à reprendre des thèmes et des passages du livre de 2004. Mais nous choisissons de nous concentrer sur un extrait plus bref :

<p>Ce sont portées, mesures : de quel instrument de musique ? Pour quelle oreille inhumaine ? Quelle danseuse étoile au corps pâle ?</p> <p>Il neige une musique que l'on pourrait dire dissoute. Éblouie de s'éparpiller. Indifférente et froide apparemment.</p> <p>D'inespérées ténèbres claires. Un velours glacial et sans poids. Oubli du bruit, réminiscence...</p> <p>Ce serait prélude ou sonate, si ce n'était silence, ce tournoiement de notes blanches à même le ciel, en portées folles. La partition des dieux sans doute, d'une tonalité inaudible. Discours nul, elle se borne à tourner dans l'espace. »¹⁹³³</p>	<p>Portée, mesure : mais de quel instrument de musique ces flocons de neige se sont-ils échappés ? Et pour quelle oreille inhumaine ces notes blanches inaudibles ? Pour quelle danseuse étoile, au corps pâle à l'extrême, à peine vêtue de gaze ? Une musique que l'on pourrait dire dissoute. Notes blanches.¹⁹³⁴</p>
---	---

On remarque que le poète procède d'abord par suppression ou condensation. La proposition initiale efface tout ce qui n'est pas substantif pour aller droit à l'essentiel : la musique. Mais ensuite, la tendance s'inverse provisoirement et le poète étoffe les phrases. Il ajoute des conjonctions de coordination (« mais » et « et »), introduit l'image des flocons de neige (dans le premier texte ils sont mentionnés par l'anaphore « *il neige* »), puis celle des notes blanches inaudibles qu'il reprend de la fin du passage extrait de *Pas sur la neige*. L'« oubli du bruit », le « silence » et la « tonalité inaudible » sont fondus dans ce dernier adjectif, utilisé pour qualifier les « notes blanches », reprise évidente de la même expression dans le dernier paragraphe du premier extrait cité. Ces deux interrogations travaillent sur le rythme puisque la répétition du pronom démonstratif « ces » renforce le parallélisme de construction. La dernière question est elle aussi augmentée d'un mot en tête d'interrogation – « pour » – absent dans la première version, et non d'une nouvelle conjonction de coordination. La mention de la gaze rappelle peut-être le velours, et la pâleur extrême reprend sans doute l'éblouissement et la clarté. C'est ensuite le groupe verbal « il neige » qui s'efface avant de laisser place à une phrase nominale qui répète un syntagme du premier texte. On observe ici que la répétition n'est pas retour identique du même texte, mais remaniement plus ou moins discret. Le retour ne fige donc pas le mouvement. Il y a du jeu dans la répétition. D'ailleurs ce décalage est tel qu'un passage repris peut être réécrit de telle sorte qu'il débouche sur un aspect complètement

¹⁹³³ Jean-Michel Maulpoix, « Effets de neige », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 29.

¹⁹³⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Mélancolie blanche », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 89.

ignoré par le texte d'origine. Il en va ainsi dans la reprise d'un extrait de *l'Écrivain imaginaire* :

<p>Je peux identifier le mal qui me rongait naguère : mon corps fut ravagé de phrases. Troué de paroles et mangé de vers, il n'était plus remué que de ces créatures voraces qui le vidaient lentement de sa substance. Des mots prospéraient sur mon ignorance, avalaient ce qui leur semblait bon, éprouvaient ce qui leur plaisait : ils décidaient de tout et vivaient à ma place. Enfermé dans la chambre, je ne percevais plus la lumière du jour et je n'habitais plus ce monde. Mon cœur même n'était plus à moi : j'étais une collection de phrases, un catalogue de formules et de visages.</p> <p>Cette maladie, pourtant, eut des effets heureux : elle fit de moi un être changeant, à l'identité incertaine et aux contours peu sûrs, mais capable de se loger sans effort dans l'intérieur d'autrui et d'en visiter les plus secrets recoins. En m'empêchant de m'établir dans ma propre vie, elle me permit d'entrer partout et de savoir mieux que quiconque de combien de morceaux mal ajointés est fait chacun de nous.¹⁹³⁵</p> <p>[...]</p> <p>Sans doute ne serais-je jamais sûr d'avoir été quelqu'un. Je me tiens dans ces mots comme une ombre, près de mon vrai visage, n'essayant plus de m'en vêtir, apaisé simplement de le regarder comme si c'était celui d'un autre.¹⁹³⁶</p>	<p>Je suis atteint d'un mal curieux : mon corps est plein de phrases. Troué de paroles et mangé de vers, il n'est plus remué que par ces créatures voraces qui le vident lentement de sa substance. Des mots prospèrent sur mon ignorance, avalent, éprouvent ce qui leur plaît : ils existent à ma place. Je n'habite plus vraiment ce monde. Mon cœur n'est plus à moi : je suis une collection de phrases.</p> <p>Je ne sais plus d'où ni de qui elles viennent. Impossible de distinguer entre celles que j'ai lues naguère et celles que j'ai moi-même écrites. Mes propres livres me sont obscurs. Je parle avec les mots des autres. Je ne suis plus une personne, mais une sorte de catalogue de formules et de visages. Autrui m'est plus proche que moi-même. Je n'ai plus de pensée, seulement des musiques d'adoption.</p> <p>Sans doute ne serai-je jamais sûr d'avoir été quelqu'un. "Moi" est si peu de chose. Les mots que j'abandonne derrière moi semblent se souvenir de l'homme que rêva d'être l'enfant que je fus. Je me tiens en eux comme une ombre, près de mon vrai visage, n'essayant plus de m'en vêtir, apaisé simplement de le regarder comme si c'était celui d'un autre.</p> <p>L'encre s'en va avec les jours, traçant ses lignes, tournant les pages, gardant pour soi l'obscur, essayant de n'en point parler, se répétant qu'il faudra mourir, et que vivre n'est que retenir ses larmes, s'abandonner un peu, puis se reprendre à temps, ajuster l'amour au mourir, et s'appliquer à parler juste dans l'incertain, attendre et s'en aller, comme patient et s'en vont les mots, afin de se déshabituer de n'être rien.¹⁹³⁷</p>
---	---

On peut tout d'abord remarquer que les temps ont été modifiés. Si le passé domine le texte initial, l'extrait qui s'en inspire est écrit au présent, ce qui change complètement la manière d'aborder le problème. Le premier texte raconte l'histoire de l'identification *a posteriori* d'un mal singulier. Le narrateur de *l'Écrivain imaginaire* n'était plus ni en possession de ses mots ni en possession de son identité mais véritablement possédé par les phrases. La situation est

¹⁹³⁵ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 139.

¹⁹³⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹³⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Une collection de phrases », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 100-101.

différente dans *Le Voyageur à son retour* puisqu'elle est actuelle, et l'on ne peut que relever la lucidité du poète. Ses phrases reviennent effectivement en nombre conséquent. Hormis la première phrase qui joue sur les différences, la suite de l'extrait est une réécriture presque à l'identique. Le temps change, « de » est transformé en « par », le complément d'objet direct du verbe « avaler » est supprimé, tout comme la phrase « ils décidaient de tout et vivaient à ma place », condensée en une proposition plus courte : « ils existent à ma place ». Le « catalogue » est repris et déplacé, inséré dans un développement plus long, et le troisième paragraphe du deuxième extrait se nourrit abondamment d'un passage plus lointain du premier texte. Puis c'est à nouveau dans le sens d'un allègement qu'est construit le texte du *Voyageur à son retour*. Le premier texte débouche ensuite sur les « effets heureux » de cette maladie qui permet au poète de se faufiler dans autrui. Le second au contraire multiplie les références à la mort et à l'impossibilité de se connaître soi-même. Plus que le savoir du poète (« savoir mieux que quiconque de combien de morceaux mal ajointés est fait chacun de nous »), c'est son ignorance qui est soulignée (« Je ne sais plus d'où ni de qui elles viennent »). On a ici un retour qui n'est donc clairement pas une répétition du même mais une ouverture sur du nouveau.

Enfin, précisons que dans un état antérieur du *Voyageur à son retour*, les répétitions étaient encore plus nombreuses, comme si l'écriture était complètement habitée par le retour et que l'écrivain avait ensuite allégé certaines répétitions, choisissant de limiter le nombre d'échos. Ainsi, on trouve cette phrase dans le manuscrit : « Ils dorment, dit-on. C'est peu dire. Ils oublient tout éveil »¹⁹³⁸ qui rappelle celle de l'*Écrivain imaginaire* : « Ils s'endorment dit-on, mais c'est peu dire : ils oublient tout éveil, ils n'ont déjà plus de paupières »¹⁹³⁹. Le retour est fréquent mais jamais tout à fait identique. Et il est très curieux d'observer que déjà dans un recueil très ancien, alors que Jean-Michel Maulpoix n'était qu'au début de son œuvre (en 1986), il pressentait avec beaucoup de lucidité l'importance que prendrait le retour et la répétition dans son œuvre : « Depuis que quelqu'un a dérangé les pages, il souffre d'un mal étrange, oubliant à mesure les mots qu'il vient d'écrire, ne pouvant conter aucune histoire, bien que des phrases entières, plus tard, lui reviennent en morceaux. »¹⁹⁴⁰ Il y a du jeu dans la répétition et le mouvement n'est donc, grâce à l'écriture musicale de la basse continue, jamais figé. Bien plus, on pourrait avancer qu'il est permanent, éternel, continu.

¹⁹³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, manuscrit, p. 68.

¹⁹³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 76-77.

¹⁹⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Feuilletts », *Ne cherchez plus mon cœur*, op. cit., p. 71.

Comme tout revient toujours et que les textes anciens refont surface dans les nouveaux, comme des revenants qui hanteraient le poète, on peut être tenté de penser que le mouvement tourne en rond, comme c'est le cas chez Jacques Réda. En effet, les deux poètes semblent vouer la même fascination au tournoiement. Que ce soit celui de la neige qui provoque un « vertige de mouches blanches »¹⁹⁴¹, des « flocons insolubles [qui] tournent dans l'eau prisonnière »¹⁹⁴², des mots (« Il consent, perméable, ne résiste pas, mais va dans la tourne des mots, emporté »¹⁹⁴³), des notes disposées sur une partition qui « se borne à tourner dans l'espace »¹⁹⁴⁴ en une « musique giratoire, qui plonge et qui creuse l'espace en allant par spirales »¹⁹⁴⁵, tout tourne. L'homme lui-même avance selon un mouvement circulaire qui fond en un seul point le début et la fin, les gommant toutes deux dans une même continuité, « confondant dans la lumière la fin et le commencement »¹⁹⁴⁶, le lointain et le proche : « des lointains devenus très proches »¹⁹⁴⁷. Toujours le poète revient, et toujours il commence, ou plus exactement recommence, comme chez Jacques Réda¹⁹⁴⁸.

De fait, on a montré l'importance de la reprise dans le chapitre précédent, Gabriel Grossi a souligné le rôle de la basse obstinée qui amène le poète à toujours remettre l'ouvrage sur le métier, et Jean-Michel Maulpoix reconnaît bien volontiers que les mêmes thèmes reviennent sans cesse dans ses œuvres¹⁹⁴⁹. Mais la parenté avec Jacques Réda est cependant limitée. Si la répétition et le retour sont chez lui des éléments importants de la ritournelle et de la ronde et permettent de relancer toujours le mouvement, rien de tel chez Jean-Michel Maulpoix. En effet, une différence de taille s'impose¹⁹⁵⁰ : chez Jacques Réda, le mouvement permet de traverser un espace clairement identifié et délimité grâce à la profusion de détails visuels, de descriptions de lieux et de noms de rues. Chez Jean-Michel Maulpoix, le déplacement est souvent nimbé de flou. Sa prédilection pour l'expression « nulle part » manifeste nettement un goût pour un déplacement paradoxal. Alors même que la soif de mouvement ne cesse d'être proclamée, celui-ci semble curieusement statique, ce qui n'est pas

¹⁹⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, « Effets de neige », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 23. Pour le vertige voir aussi « *Poétique du flocon* », p. 37 : « Elle éprouve à se perdre un vertige ».

¹⁹⁴² *Ibid.*, « Effets de neige », p. 29.

¹⁹⁴³ Jean-Michel Maulpoix, « Feuilletts », *Ne cherchez plus mon cœur, op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Effets de neige », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 29.

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*, « *Poétique du flocon* », p. 34.

¹⁹⁴⁶ *Ibid.*, « Prélude », p. 15. Voir aussi « *Poétique du flocon* », p. 35 : « Commencement ou fin, peu importe, la neige recoud les langes et le linceul ».

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁴⁸ Jacques Réda, *La tourne*, in *Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 149 : « je commence, je commence toujours ».

¹⁹⁴⁹ Entretien personnel avec Jean-Michel Maulpoix du 17/11/2015.

¹⁹⁵⁰ Une deuxième différence s'impose : Jacques Réda reconnaît volontiers qu'il tourne en rond, comme on l'a montré dans le chapitre précédent alors que Jean-Michel Maulpoix annonce aller « nulle part ».

sans rappeler Debussy, compositeur que nous presentons singulièrement lié à l'évolution du mouvement chez le poète. Nous voulons risquer ici l'hypothèse nouvelle que l'écriture du Prélude chez Debussy transforme la conception du mouvement chez Jean-Michel Maulpoix, créant une parenté neuve entre les deux œuvres, autour de la notion de « mouvement immobile »¹⁹⁵¹, créée par Jankélévitch.

Au cours d'un entretien personnel, Jean-Michel Maulpoix nous confiait que son livre préféré parmi tous ceux qu'il avait écrits était *Pas sur la neige*, à cause du cheminement qui s'y réalise. C'est à notre sens dans cet ouvrage que se nouent le mieux le mouvement et la musique. En effet, dès le titre la référence à la musique est très claire, et celle au mouvement se fait aussi à travers l'image du pas. Le texte lui-même, on a eu l'occasion de le montrer, ne cesse de se référer à la fois à la musique et au déplacement. Or dans ce livre l'expression « nulle part »¹⁹⁵² est fréquente, et la neige enveloppe de flou le trajet qu'elle efface. Une silhouette avance mais ignore où elle va, elle affirme n'avoir aucun but. Les pas « se rapprochent ou [...] s'éloignent »¹⁹⁵³, « allant, sans que l'on sache pourquoi, ni vers où »¹⁹⁵⁴, le marcheur se déplace sur un chemin invisible¹⁹⁵⁵, « sans issue »¹⁹⁵⁶ et « [t]oujours, un homme qui ne va nulle part marche sur la route »¹⁹⁵⁷... Un déplacement a bien lieu, mais dans un espace complètement flou, sans contours, si bien que dans tout ce blanc, il est impossible de voir véritablement un mouvement se dessiner. Tout se passe comme si le mouvement était finalement immobile. Or c'est très curieusement ce que Jankélévitch dit à propos de la musique de Debussy, et tout particulièrement lorsqu'il analyse *Mouvement*, dans la section « *Le mouvement immobile : tournoiement, orbés et spires* »¹⁹⁵⁸ :

« La troisième "Image" pour piano s'intitule, il est vrai, *Mouvement* : mais quel mouvement ! plutôt un carrousel et un mouvement sur place qu'un vrai mouvement. Le "mouvement" de ce *Mouvement* est, à la lettre, le "*perpetuum mobile*" de l'immobile ! Ce mouvement n'est pas un déplacement ni un transfert d'un lieu à un autre lieu, c'est-à-dire une "locomotion" ; ce vain mouvement ne progresse ni n'avance ; il piétine, le *prestissimo* ; aucun effort intentionnel ou préférentiel, aucun tropisme différentiel ne le dirige dans un sens déterminé ; on ne sent pas en lui le ressort agissant de la propulsion ; la course des doigts sur le clavier est une course non orientée, une course sans but ni direction, un mouvement qui ne va nulle part. Ce "mouvement" va de nulle part à nulle part, comme des "pas sur la neige", et n'a ni origine ni destination. C'est le mouvement pour le mouvement, *in abstracto*, le

¹⁹⁵¹ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1988, p. 290.

¹⁹⁵² Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 16, 20 par exemple.

¹⁹⁵³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵⁵ *Ibid.* « nul chemin visible », p. 14 « plus de chemin tracé », p. 34 « il n'y a plus de chemin ».

¹⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁵⁸ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, *op. cit.*, p. 126.

mouvement en soi et en général, le mouvement ayant sa fin en lui-même ; le mouvement indéterminé et dépourvu de finalité. »¹⁹⁵⁹

La parenté entre cet extrait et le texte de Jean-Michel Maulpoix est singulièrement frappante. L'expression « nulle part » y apparaît, de même que le titre de Debussy dont s'est inspiré le poète pour l'ouvrage de 2004. Il ressort de cette analyse le paradoxe qui unit les deux œuvres : le mouvement est présent mais immobile, il n'est pas déplacement. Cette distinction opérée par Jankélévitch semble particulièrement opérante pour l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix où le mouvement ne conduit nulle part. Cela a une conséquence temporelle très intéressante :

« Or qu'est-ce qu'un mouvement immobile et qui se meut sans aller *ailleurs* ? Qu'est-ce qui bouge sans changer de place ? Qu'est-ce qui ne venant de nulle part, ne va nulle part ? Ce mouvement à la fois cinétique et statique ne peut être que cyclique. Dans le mouvement circulaire, en effet, le point d'arrivée coïncide avec le point de départ et le futur avec le passé ! Ce mouvement va précisément d'où il vient... Or une futurition qui fait advenir... le passé n'a littéralement pas de *sens*, puisqu'elle n'est pas finalisée, puisqu'elle n'a pas d'espérance. »¹⁹⁶⁰

L'absence de *sens*, la fusion entre point de départ et d'arrivée et début et fin sont présentes aussi chez Jean-Michel Maulpoix lorsqu'il mentionne la couture qui unit lange et linceul, lorsqu'il affirme s'en retourner « vers une enfance »¹⁹⁶¹ et même dans la forme musicale qui ouvre *Pas sur la neige*, à savoir le « Prélude ». Le texte débute avec l'image d'une silhouette qui avance dans la neige. Mais c'est seulement deux pages plus loin qu'il est question du début, comme si le livre commençait seulement à ce moment-là et comme si l'ouverture n'en était pas une. En effet, la phrase « [i]l me faut commencer par là... »¹⁹⁶² fragilise le début en lui donnant un statut discutable. Suit une nouvelle mention de la figure du marcheur qui fait écho à ce qui se révèle n'être pas vraiment un début. Si bien qu'on est tenté d'appliquer au « Prélude » de Jean-Michel Maulpoix la phrase que Jankélévitch réserve à ceux de Debussy : « Le Prélude est un commencement qui ne cesse jamais de commencer »¹⁹⁶³. Comment ne pas être frappé par le parallèle avec les propos tenus par un poète qui affirme : « C'est toujours le commencement, la même aventure incertaine »¹⁹⁶⁴ ?

Et c'est là qu'on peut noter une évolution dans l'œuvre. Le recommencement était d'abord envisagé comme négatif, en témoigne cet extrait d'*Un Dimanche après-midi dans la tête* : « Et toujours le bruit insistant de la plume, arrachant des morceaux de chair. Tant

¹⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁹⁶¹ Jean-Michel Maulpoix, « Prélude », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁶² *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁶³ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, *op. cit.*, p. 284.

¹⁹⁶⁴ Jean-Michel Maulpoix, Corinne Godmer et Jean-Yves Masson, « C'est toujours le commencement, la même aventure incertaine. Entretien. », *op. cit.*, p. 12.

d'attente et si peu d'envols. Tant de désir. Tout ceci ne serait-il donc jamais que le même recommencement ? »¹⁹⁶⁵ L'interrogation est lourde de désespoir, et la double attaque avec « tant » souligne l'inassouvissement du poète déçu de ne pas avancer et d'être contraint à un surplace décourageant. Le choix de l'adjectif « même » livre la clef du problème : tout est toujours pareil, et c'est pour cela que le retour, perçu comme un « retour au même » ou « retour du même » est négatif. Mais voilà qu'avec *Le Voyageur à son retour*, cet adjectif est gommé et le recommencement est désormais envisagé avec bonheur, comme chez Debussy. Voilà ce qu'en dit Jankélévitch : « Car le Prélude debussyste est éternellement initial... Éternel commencement, éternelle jeunesse et printemps perpétuel ! Dans l'éternel printemps du Prélude se réalise le paradoxe de la "répétition", s'accomplit le miracle du recommencement »¹⁹⁶⁶. C'est ce que ce dernier ouvrage révèle à Jean-Michel Maulpoix, à savoir le miracle du retour. On se situe dans un continué début, une amorce permanente, et cela explique que la section se clôture avec des points de suspension, comme la plupart des Préludes de Debussy qui font intervenir le titre à la fin, accompagné de points de suspension, sans marquer fermement la fin. Car si tout recommence, rien n'est jamais fini, et de fait, cet inachèvement n'échappe pas à Jankélévitch qui le repère dans chaque Prélude du compositeur : « il n'en finit pas de finir ! Il finit en commençant et est pour ainsi dire suspendu dans les "points de suspension" qui terminent, sans les clore, *Les Collines d'Anacapri*, *Le Vent dans la plaine*, *Voiles*, *Brouillards*, *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Feux d'artifice...* »¹⁹⁶⁷ La question posée dans *Domaine public* – « comment tenir ensemble la fin et le commencement ? »¹⁹⁶⁸ – trouve donc une réponse dans la musique. C'est elle qui permet de concilier les opposés¹⁹⁶⁹. Comme Debussy, « musicien de l'éternelle continuation »¹⁹⁷⁰, on pourrait dire que Jean-Michel Maulpoix est le poète de l'éternelle continuation. Il gagne ainsi le mouvement continu dont il rêvait, décelable dès le « Prélude ».

Aucun motif n'est vraiment développé dans ce passage. L'image de la neige et celle des pas reviennent obstinément, mais il n'y a ni véritable début ni véritable fin, aucun trajet significatif. Le mouvement est identique tout au long de cette section, comme s'il ne permettait pas de passer d'un commencement à une clôture. Jankélévitch propose une

¹⁹⁶⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Un dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 16.

¹⁹⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, op. cit., p. 285.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹⁹⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, « La vie commune », *Domaine public*, op. cit., p. 24.

¹⁹⁶⁹ On remarque une fusion fréquente entre le commencement et la fin, les langes et le linceul, par exemple dans Jean-Michel Maulpoix, « Poétique du flocon », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 35 : « que désire-t-elle faire apparaître, si ce n'est ces deux pièces de tissu blanc où notre vie commence et s'achève, l'une pour le cri, l'autre pour ce que l'on appelle *dernier soupir* ».

¹⁹⁷⁰ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, op. cit., p. 289.

magnifique étude du mouvement chez Debussy, affirmant que « le Prélude debussyste n'est pas [...] un objet esthétique circonscrit entre son commencement et sa conclusion. D'une certaine manière il ne commence pas et il ne finit pas »¹⁹⁷¹. C'est exactement ce qui se passe chez Jean-Michel Maulpoix. Il est habité par « la crainte phobique de développer, de délayer et de dissenter », et préfère reprendre le même thème, en basse obstinée, tout en le modifiant¹⁹⁷², comme Debussy le fait¹⁹⁷³, plutôt que prendre le risque d'interrompre le mouvement en le développant. On a donc un mouvement paradoxalement immobile, qui ne s'interrompt jamais, qui n'a aucune direction et ne se dirige nulle part, ayant le mérite d'être continu précisément grâce à une écriture poétique du retour, de la reprise. D'ailleurs très tôt le poète avouait son goût pour le mouvement immobile : « Cela, dans son coin, trace des signes bizarres et court à son tour ça et là, des mots pour tout bagage, sans bouger de place. On explique ainsi son goût pour la mer, identique et changeante, composée d'un milliard de vagues et qui bougent »¹⁹⁷⁴. Le paradoxe du mouvement immobile est d'emblée présenté comme un ferment de l'écriture qui lève au fil des recueils. L'absence de matière suffisante n'a pas permis aux premiers textes de se nourrir du retour et de la répétition. C'est au gré du temps qu'une « chambre d'échos » s'est constituée et que l'écriture a pris la forme musicale de la basse continue. Le voyageur à son retour est donc assuré de ne jamais arriver mais de conserver vivace le mouvement tant rêvé. Si le poète avoue être « traqué par la répétition jusque dans [s]es rêves »¹⁹⁷⁵, c'est parce qu'elle lui permet de maintenir la continuité du mouvement et non de l'épuiser en une répétition vaine. La *partition* debussyste permet de réaliser le paradoxe de la *partance*, mouvement immobile mais non moins efficace et satisfaisant.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁹⁷² C'est tout l'objet du livre de Sylveline Bourion, *Le Style de Claude Debussy, Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, *op. cit.*

¹⁹⁷³ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, *op. cit.*, p. 256 : « le thème de la *Sonate de violon* est plusieurs fois interrompu, repris, interrompu à nouveau, réitéré avec insistance », ou encore p. 257-258 : « Le même prélude de guitare vingt fois recommencé ».

¹⁹⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Ne cherchez plus mon cœur*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, *op. cit.*, p. 52.

C. Guy Goffette : le silence et le souffle ou l'envol réalisé

Chez Guy Goffette, la langue est incapable de redresser le mouvement et d'éviter la chute puisque toutes les stratégies mises en place se révèlent vaines. La suppression d'un vers n'a pas l'effet d'allègement escompté, le « comme » n'ouvre sur aucune issue, le refus de la césure ne brise pas les attaches qui retiennent et les rythmes rhétoriques sont impuissants à donner de l'essor à l'envol. La chute est inévitable, et c'est le poème lui-même qui apparaît comme un double d'Icare :

« [...] – car tout retombe ici,
[...]

[...] tout retombe, même
le vent qui passe et ce poème à mi-course

déjà gagné par le doute, pauvre rafiote
qui prend l'encre de toutes parts et va

somber. [...] »¹⁹⁷⁶

La mise en valeur du verbe « sombrer » en position de rejet et la répétition du segment « tout retombe » insistent sur le caractère inéluctable et universel de la chute. L'écriture qui était envisagée comme un moyen de maîtriser le mouvement est inefficace.

Le poète se tourne alors vers la musique, et plus particulièrement vers un aspect très précis de cet art, le silence. Voici le moment où s'exprime le plus clairement le salut que représente cette notion :

« Si la voix tombe avant la fin du morceau,
c'est sans doute faute de vouloir une musique
autre que le silence élargissant le souffle
au-delà de soi-même. »¹⁹⁷⁷

La chute serait due au désir d'une musique trop bruyante, or la seule qui serait en mesure de remédier à la situation et qui pourrait renverser le mouvement est celle traversée par le silence, associé au souffle dans un même continu prosodique alimenté par l'allitération en *s* qui traverse les quatre vers. C'est par conséquent vers une musique silencieuse qu'il faut se

¹⁹⁷⁶ Guy Goffette, « Rien qu'un souffle », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁹⁷⁷ *Ibid.*, « La montée au sonnet », p. 228.

tourner, et vers le souffle, puisqu'en plus de signaler une interruption du son sur une partition, les pauses, soupirs et silences permettent aussi à l'interprète de reprendre son souffle. Or quoi de plus nécessaire dans la dure « montée au sonnet » ? Il n'est pas anodin que la section « Rien qu'un souffle »¹⁹⁷⁸ [Annexe VII] précède « La montée au sonnet ». Le souffle y est présenté comme le seul espoir qui anime encore le poète pour alléger le « pauvre rafioteur qui prend l'encre » :

« pourvu qu'un peu du souffle y passe
qui nous vide et nous allège

et que sa musique soit douce en passant ».

Là encore, musique et souffle sont associés, et le travail de composition du poète qui place à dessein les deux sections l'une à la suite de l'autre permet d'inscrire ces deux éléments dans la réflexion de Guy Goffette sur la poésie.

Le souffle traverse de manière peu surprenante toute la section « Rien qu'un souffle ». Chaque poème présente une occurrence différente de ce terme. La première utilisation du mot dans la section est insérée dans une citation biblique : « *Oui tout homme debout n'est qu'un souffle* ». C'est de cet extrait du psaume 38, verset 6, qu'est tiré le titre de la section. L'emprunt biblique souligne la fragilité de l'homme, sa petitesse, sa contingence, accentuées par la métaphore du « frêle esquif dans le brouillard ». La restriction dans la citation manifeste la faiblesse humaine. Il est aussi intéressant de souligner la mention dès ce premier texte de la chute avec le verbe « retomber », qui est ensuite répété à deux reprises dans le deuxième poème. Le mot « souffle » y est lui aussi cité deux fois, comme pour conjurer la chute. Il ouvre le poème II sur le mode du constat : « Un souffle. » et est l'objet du souhait du poète, « pourvu qu'un peu du souffle y passe ». Ce système d'équilibre entre chute et souffle est maintenu dans toute la section. Le poème III évoque le souffle sur la vitre et un peu plus loin la chute des pierres, le poème IV parle de l'« espace du souffle » soudain accessible à l'homme qui « trébuchait ». Les deux derniers poèmes opposent le souffle au verbe « pencher », à chaque fois associé à un terme négatif : « à pencher vers la nuit la carcasse d'argile » et « toujours penché sur quelle invisible blessure ». Le souffle est une puissance apaisante et une inépuisable source de fascination. C'est lui qui, au-delà des mots et du sens, comble soudain les désirs du lecteur, le sauvant de manière inespérée de la chute :

« J'en savais les mots par cœur sans en épuiser le sens, ni la magie. Aucun d'eux pourtant qui ne fût de ma tribu, mais le souffle qui les portait et qui n'a pas cessé, la vision qui

¹⁹⁷⁸ *Ibid.*, « Rien qu'un souffle », p. 217.

les traversait, la voix calme qui les empêchait de crier avaient déployé en moi comme des ailes qui arrêtaient un jour ma chute. »¹⁹⁷⁹

La comparaison est lourde de sens. Le locuteur, double d'Icare, est sauvé par le souffle qui habite la poésie – ici celle d'Auden – et qui offre des ailes capables de soutenir l'être, le soustrayant à la chute. Il faut arriver à transcrire ce souffle qui donne naissance au chant. Mais un problème surgit :

« Comment chanter quand tout va mal [...] Comment chanter si l'on n'a plus de voix, si l'espoir est consommé, comment ?

Nul ne le sait, celui qui chante moins que personne [...] Dans le dénuement et l'abandon, Auden chante. Ce n'est pas une mélodie, une ritournelle, un air d'opéra. C'est une respiration de l'âme, une manière de lancer au ciel que vivre est plus que vivre, un merci mille fois pour cette vie têtue. »¹⁹⁸⁰

Le chant est respiration, souffle indispensable qui se déploie même dans le désespoir le plus complet. Le souffle est donc bien compris comme un moyen d'éviter la chute. Il est la façon la plus sûre de ne pas tomber et prend le relais de la voix.

Cette importance accordée au souffle n'est pas sans rappeler Verlaine et tout particulièrement sa « première ariette », entièrement traversée par le souffle :

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

Deux vers de Favart sont placés en exergue : « Le vent dans la plaine / Suspend son haleine »¹⁹⁸¹. « Vent » et « haleine » encadrent ces vers et introduisent le motif du souffle dont ils présentent deux aspects et qui sera développé dans toute l'ariette. Le champ lexical qui s'y

¹⁹⁷⁹ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 17.

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹⁸¹ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 191.

manifeste est révélateur du souci de Verlaine. Tout est fait pour traduire le souffle de l'âme. « Frissons », « brises », « chœur des petites voix », « frêle et frais murmure », « gazouille et susurre », « cri doux / que l'herbe agitée expire », « plainte », « s'exhale l'humble antienne » sont autant de modes du souffle. La ponctuation elle-même épouse le mouvement de la respiration. Points, virgules, points d'interrogation et d'exclamation matérialisent pauses et soupirs. Le plus frappant est l'emploi des points de suspension au vers 10. Ils suivent le verbe « expire » et traduisent donc parfaitement ce mouvement de la respiration. L'anaphore du pronom démonstratif invariable « cela » brouille l'identité du sujet, d'autant plus qu'il est suivi à de multiples reprises du verbe « être ». La différence entre le paysage décrit et l'âme qui le perçoit est impalpable. Tous deux se fondent et partagent le même souffle. L'imbrication est telle que le même souffle passe dans la nature et dans les âmes. Les mots ne comptent plus que comme porteurs de la musique du souffle. D'ailleurs le choix du titre du recueil « Romances sans paroles » place la musique sur le devant de la scène et l'associe au retrait des mots. C'est désormais le souffle qui est chargé de prendre en charge le sens, et il favorise chez Verlaine le glissement du « je » vers l'impersonnalité, en témoigne l'anaphore « c'est ». La fusion du sujet dans le paysage estompe les contours du poète, et invite à décrypter l'environnement animé d'un souffle qui leur est commun. On retrouve la prédominance du souffle chez Guy Goffette, même s'il n'est pas tout à fait investi du même rôle.

Le souffle est à la fois lié à la respiration, à l'aspiration et à l'inspiration. Il est la vie, l'objet du désir et la voix. Il est le souffle créateur. Cette poésie du souffle fait signe vers les philosophies de l'Asie et le christianisme, en témoignent l'apparition entre parenthèses du Tao et la citation du verset 6 du psaume 38 qui ouvre la section. Le souffle est inséparable de l'âme, autre vocable musical, si l'on pense à l'âme du violon. Souffle et silence sont étroitement liés dans cette poésie de la respiration. Il semble que les mots soient souvent simples guides sur la route du sens. Ils ne sauraient expliquer pleinement ce que le poète cherche à dire, et c'est donc dans le silence qui les suit que le lecteur, constructeur du sens à la suite du poète, percevra ce qui reste indicible. S'il parvient à capter ce qui s'échange dans la fragilité de la poésie, la floraison de l'instant présent n'aura pas été vaine,

« car tout va s'effacer : la vie se perdre, si rien dans le poème
ne continue
comme un petit vent plein
de secrets et
qui ne souffle mot, mais
se contenterait

de respirer tout bas¹⁹⁸² ».

On remarque dans ces vers un traitement très intéressant du souffle. L'expression « ne pas souffler mot » oppose le silence à la respiration. Lourde de sens puisque détentrice de secrets, elle est discrète mais son rôle est capital : elle permet de garder présente la vie. Le petit vent plein de secrets ne dit rien mais respire « tout bas ». On a ici un décalage entre la profusion de sens et le mode d'expression extrêmement limité. Le silence est alors chargé de tout ce que la langue ne saurait restituer pleinement et c'est la raison pour laquelle le poète s'y réfère si souvent, comme par exemple dans ces vers du *Pêcheur d'eau* : « mieux vaut construire sur des mots de rien // et beaucoup de silence comme aux vitres / la pluie son infini chez-soi et sa / fable du monde »¹⁹⁸³.

Cette importance accordée au souffle, au silence, est perceptible dans les espaces. Blanc de la page, vers soudain beaucoup plus court que les autres – « comme du sel »¹⁹⁸⁴ – interruption de phrases laissées en suspens : « Moi je l'exil de l'arbre »¹⁹⁸⁵... Mais la façon la plus intéressante de marquer le souffle et le silence est l'usage du tiret. En effet, Guy Goffette recourt volontiers à ce signe de ponctuation, interrompant la phrase, parfois de manière définitive, pour y introduire l'élément musical de la pause. La forme même du tiret reproduit celle de la pause, simple trait accroché à la portée. Ainsi, dans les six poèmes de la section « Rien qu'un souffle » figurent six tirets. Ce signe à mi-chemin entre la ponctuation et la musique apparaît très souvent chez le poète : « Tout offert, tout perdu, comme le prénom / du matin dans l'herbe déjà verte – ô pâle, / si pâle visage de l'aimée à peine entrevu »¹⁹⁸⁶, « celui qui va montrant à tous l'éclat / de ses dents comme une bête de cirque / – et l'herbe, elle aussi plus bleue // que la mer »¹⁹⁸⁷, « voici l'hiver / qui monte dans l'été comme un chat / dans l'arbre – et les feuilles sont noires »¹⁹⁸⁸... Les exemples sont innombrables, et le tiret peut, comme on l'observe aisément à travers ces quelques citations, se situer n'importe où dans le vers. Il matérialise le silence, et la pause interrompt provisoirement le mouvement de la voix pour laisser place au souffle et favoriser l'envol.

¹⁹⁸² Guy Goffette, « Avant », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 65.

¹⁹⁸³ Guy Goffette, « Jules Supervielle », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 72.

¹⁹⁸⁴ Guy Goffette, « À Cavafy », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 211.

¹⁹⁸⁵ Guy Goffette, « L'oiseau de craie », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 91.

¹⁹⁸⁶ Guy Goffette, « Voilà », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, « Les corbeaux », p. 16.

¹⁹⁸⁸ *Ibid.*, « Souvenir d'Ohrid », p. 18.

Guy Goffette est un grand admirateur de la musique mais il est conscient des limites de la composition et de la transposition. Incapable de maîtriser pleinement cet art¹⁹⁸⁹, il s'efforce de manier ce qu'il a de commun avec la langue : le silence. Il fait preuve d'une grande humilité en misant moins sur les sons que sur leur absence. En effet, dans un poème au titre éloquent, « Hors de portée », il reconnaît que ce qu'il désire, c'est

« que vibre l'accord de toutes choses :
désirs, joies, souffrances – hors de portée
comme les voix blanches et noires de la musique »¹⁹⁹⁰.

Il lui est impossible de rivaliser avec la musique et d'en maîtriser les voix « blanches et noires », expression qui renvoie tant aux notes qu'aux rythmes. Elles demeurent hors de portée, c'est-à-dire hors d'accès et hors des lignes musicales qu'elles surplombent, dessinant un espace infranchissable. En revanche, le poète peut prétendre maîtriser le silence qui est commun aux deux arts, et l'on peut remarquer que les deux propositions sont séparées par un tiret, un souffle qui fait durer l'accord dans le silence. Alors même que le mouvement tourne court puisque le poète ne parvient pas à capter ce qui lui demeure hors d'accès, le silence est lourd de la réalisation de cet accord rêvé. Ainsi, dès que la voix menace de se briser dans la chute, le silence limite les dégâts.

Dans un poème au titre évocateur – « Faux départ » –, le poète dit à quel point il rêvait de partir et le texte enregistre l'échec de ce mouvement :

« Penser qu'on aurait pu devenir cela aussi :
des héros, le visage resplendissant
et le corps couturé de blessures,
Alexandre aux portes d'Ecbatane, Colomb ou –

Penser cela ici, dans l'herbe abandonnée
au piétinement des bœufs sombres,
et piétiner comme eux, l'âme assourdie,
mais l'œil prêt à ce qui doit venir

tôt ou tard, n'importe : qui viendra,
étant donné le point d'origine, l'axe,
l'uniformité du mouvement et la vitesse
avec laquelle comme un noyé

nous déglutissons nos échecs et nos ruines. »¹⁹⁹¹

¹⁹⁸⁹ Soulignons cependant qu'il joue de la guitare. Entretien personnel du 9/12/2015 à Paris : « je peux jouer de la guitare pendant des heures ».

¹⁹⁹⁰ Guy Goffette, « Hors de portée », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹⁹¹ Guy Goffette, « Faux départ », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 20.

Ce poème est apparemment plutôt sombre et traduit la souffrance du poète condamné à revoir ses rêves à la baisse. Il n'a pas su devenir un héros et partir. La mise en parallèle avec Alexandre et Colomb le renvoie à un « ici » décevant, et la voix se tait brusquement, interrompant la première strophe. On pourrait penser qu'elle s'étouffe dans le silence du « faux départ », mais on peut aussi voir dans le tiret une pause musicale qui mime l'élan silencieux du poète. Dans ce texte qui enregistre l'échec du mouvement de la voix surgit un tiret qui laisse une ouverture possible. L'évocation s'interrompt brutalement, et avant de trop peser – c'est aussi le problème de Verlaine qui refuse « tout ce qui pèse ou qui pose »¹⁹⁹² – la pause précisément prépare l'envol et évite le « faux départ ». D'ailleurs la tonalité très sombre de la deuxième strophe est atténuée par l'espoir qui surgit ensuite. Certes, l'âme « assourdie » renvoie aux bœufs qui piétinent dans un sur place désespérant, rendue sourde à toute velléité d'ailleurs, mais on peut aussi considérer qu'elle est rendue à l'essentiel. On en a atténué le son jusqu'au silence, ne faisant d'elle plus qu'un souffle, ce qu'elle est étymologiquement. Par cette concentration sur l'essentiel, à savoir le silence et le souffle, un mouvement est à nouveau envisageable. Le poète annonce qu'il en voit déjà les prémices. Ce « faux départ » est donc à lire comme un mouvement en avant qu'on a rêvé et réalisé trop tôt, avant d'être armé pour le mener à bien, avant d'être suffisamment acquis au silence. En effet, le faux départ est aussi par extension un début de récit littéraire abandonné par l'auteur qui le juge décevant et qui repart sur de meilleures bases. N'est-ce pas précisément ce qui se joue ici ? Les belles paroles grandiloquentes de la première strophe qui repose sur des énumérations en rythme binaire elles-mêmes traversées de jeux allitératifs (« resplendissant » avec la double mise en évidence du *s* puis « blessure », plus l'allitération en *k* : « corps », « couturé », « Alexandre », « Ecbatane », « Colomb ») qui font ressortir la grandeur des héros, sont mises en contraste avec le dernier vers, entouré de blanc, qui souligne les manquements de la parole. Il n'y a plus de mots, mais une déglutition qui laisse place au silence. C'est dans un renoncement à la musique trompeuse des paroles trop facilement séduisantes que se joue un nouveau départ, silencieux et plus efficace.

Le poète s'en remet à « la main qui frète le silence »¹⁹⁹³ pour charger de sens cet élément musical sans entraver la montée au sonnet. La pause transposée grâce au tiret donne accès à un nouvel espace : « Bonheur – ou comment dire cet espace du souffle »¹⁹⁹⁴. Au poète

¹⁹⁹² Paul Verlaine, « Art poétique », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 326.

¹⁹⁹³ Guy Goffette, « Avec humilité, Hölderlin », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 138.

¹⁹⁹⁴ Guy Goffette, « (Tao) », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. Ibid., p. 222.

de trouver son souffle pour faciliter le mouvement, et il remarque que dans *Solo d'ombres*, le poème trouve soudain « le grand trajet de sa respiration¹⁹⁹⁵ ». D'ailleurs Guy Goffette note que la longueur des vers est liée au souffle de chaque poète. Les siens, souvent constitués de onze syllabes, traduisent selon lui une prédilection pour l'impair héritée de Verlaine. Questionné sur le souffle, il donne l'exemple de deux poètes aux antipodes l'un de l'autre : Claudel qui, sur les enregistrements, lit d'un seul souffle des phrases très longues, et Guillevic qui rédige des poèmes aux vers très brefs, disposés comme des menhirs sur la page, lui qui a, lorsqu'on l'écoute parler, le souffle court¹⁹⁹⁶. C'est donc bien le souffle qui est au fondement du poème.

C'est encore plus perceptible lorsque le poème est consacré au vent, souffle puissant et universel. Guy Goffette construit tout un poème de l'*Éloge pour une cuisine de province*¹⁹⁹⁷ sur la description des vents, étroitement liés à l'homme. Les vents du nord, du sud et de l'est sont évoqués en chaque fois trois vers. Le nom du vent est suivi de la préposition « pour », ce qui introduit une structure répétitive renforcée par les variations anaphoriques : « Et quatre sont les noms du vent », « Quatre sont les chevaux du vent » et les jeux de sonorités. On remarque par exemple l'allitération en *s* dans les vers « Sud mer sucrée pour saouler son désir / déborder sa soif », et les allitérations en *k* et en *l* : « Est aigu pour le soc et le couteau du désert / l'œil de la lame dans la plaie / comme pour conserver l'acuité du regard ». Quatorze vers sont consacrés au vent d'ouest, c'est-à-dire près de la moitié du poème. Les propositions s'enchaînent les unes aux autres, portant souvent le son *ou*. L'écho du vent d'ouest se propage dans les vers : « adoucir », « rouler », « cailloux », « sous », « toucher », « nouveau », « oublier », « nourrit », « pourrissantes », « toujours », sans oublier les répétitions de la préposition « pour » et les occurrences « Ouest ouest ». Ce qui est très intéressant dans ce poème, c'est que la mise en page épouse le mouvement de la respiration. Chaque vers épuise le souffle, et le blanc qui suit matérialise l'inspiration qui permettra de lire le suivant. L'absence de ponctuation n'est donc pas gênante : il suffit de se laisser guider par le souffle et de ne pas craindre d'aller au-delà des mots, dans les marges, là où se poursuit le mouvement. Il en découle tout naturellement ce qu'on pourrait appeler une poétique des marges.

La marge et le silence qui s'y déploie sont très importants chez Guy Goffette¹⁹⁹⁸ : « Cela se tait si fort qu'on s'arrête [...] un fleuve continue entre les marges¹⁹⁹⁹ ». À l'extérieur

¹⁹⁹⁵ Guy Goffette, « Nuit », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, op. cit., p. 71.

¹⁹⁹⁶ Entretien personnel avec Guy Goffette du 9/12/2015.

¹⁹⁹⁷ Guy Goffette, « Des fenêtres d'abois », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 49.

¹⁹⁹⁸ Guy Goffette le dit lui-même dans l'entretien personnel du 9/12/2015.

du poème, la marge est le lieu de condensation de l'indicible : « Le tant présent à ces mots, le voici / sans paroles jeté hors du poème, / chair à nouveau et feu et eau²⁰⁰⁰ ». C'est en marge que demeure ce qui est le plus important dans le poème, comme le dit Pierre Reverdy : « Importance énorme de la marge, dans ce qui est écrit, dans ce qui est vécu. Le plus vrai est là, qui jamais ne se montrera »²⁰⁰¹. Le silence devient part entière de la poésie. Il n'est plus l'état précédant la poésie mais il est poésie au même titre que les mots, et peut-être davantage. Les mots sont insuffisants, le silence est quant à lui porteur de tous les sens. Le poète est habité par le désir d'exprimer ce qui échappe aux mots et qui reste toujours en marge : « Il reste deux ou trois choses / à dire sous le ciel [...] et qui nous tiennent comme l'été / dans la langue d'avril // à la merci des marges²⁰⁰² ». Il veut saisir ce qui se dérobe : « L'éternité balaye / la table du poète / entre deux mots vertigineux / que nul n'a prononcés / mais qui restent dans l'air / dans la marge / seuil à forcer²⁰⁰³ ». Le silence semble alors devenir propre à la poésie, et il dépasse la simple utilisation du tiret. Il troue le texte qui respire en tous sens, chargé de souffle, de telle sorte que le poème s'en trouve enfin suffisamment allégé pour véritablement permettre, grâce à l'écriture musicale, l'envol tant rêvé. Il suffit de relire la fin du premier poème de l'art poétique. Elle apparaît comme une matérialisation possible du « treizième apôtre seul à table » qui peut être une représentation du poète, si l'on prend en compte l'homophonie « lève son verre / vers ». La chute est supprimée, le silence omniprésent, et le poème se clôt sur une image d'ascension puisque le dernier mot est « étoiles ». Le mouvement de chute est contré, Icare peut, grâce à l'écriture musicale qui repose sur le silence, remonter et reprendre son envol, voire le réaliser pleinement et accéder à un lieu nouveau²⁰⁰⁴.

On peut à ce titre faire le parallèle avec deux autres textes qui prennent note de l'inversion de la chute et qui mentionnent les étoiles, transformant le destin fatal en mouvement vers le ciel. Le premier est issu d'une section essentielle dans la mesure où elle reprend l'itinéraire tragique d'Icare pour le modifier. En effet, Guy Goffette – il le raconte dans *Auden ou l'œil de la baleine* – a été fasciné par le tableau de Bruegel l'Ancien, et tout particulièrement par Icare qui – il le reconnaît volontiers – est omniprésent dans son

¹⁹⁹⁹ Guy Goffette, « Ex-libris », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 195.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, « Muses », p. 227.

²⁰⁰¹ Pierre Reverdy, *Le livre de mon Bord*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 229.

²⁰⁰² Guy Goffette, « Aux marges », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁰³ Guy Goffette, « Nuit », *Solo d'ombres* in *Solo d'ombres* précédé de *Nomadie*, *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁰⁴ Voir le dernier chapitre.

œuvre²⁰⁰⁵. Lors d'un entretien personnel, il expliquait avoir admiré en silence le tableau avec un autre ami écrivain. Une fois rentrés chacun chez soi, les deux auteurs, sans se concerter, ont écrit à propos du tableau. L'un y a vu la chute dans l'indifférence générale, l'autre – alpiniste – y a vu l'ascension. Ayant échangé leurs impressions et leurs textes, ils ont pris conscience de la double lecture que cette œuvre permettait. Et cela a conduit à un nouveau texte : « Le relèvement d'Icare d'après *Paysage avec la chute d'Icare* de Bruegel »²⁰⁰⁶. Guy Goffette y propose une lecture tout à fait inédite et inattendue du tableau comme l'indique le changement de substantif qui oppose le relèvement à la chute. Si Icare fonctionnait comme un double de l'homme, et éventuellement du poète²⁰⁰⁷, c'est désormais le berger qui endosse ce rôle. Accusé d'indifférence par la foule, il se justifie en cinq poèmes, affirmant qu'il a vu « le jeune homme grimper dans le soleil sur ses ailes de cire²⁰⁰⁸ », puis tomber. Les reproches rapportés dans une triple répétition de la formule « facile de » sont adressés par des locuteurs anonymes : « disaient-ils », pronom qui semble ne pas englober le poète puisqu'on perçoit une prise de distance avec la poésie, le « verbe de poète²⁰⁰⁹ » apparaissant incompatible avec l'ombre dans laquelle ces locuteurs évoluent. Le berger répond à la première personne du singulier, et l'on peut avancer l'hypothèse qu'il prend en charge la parole du poète. Il avoue partager le sort de l'humanité qu'il observe, avec les répétitions insistantes de la comparaison « comme vous ». Et n'est-ce pas la posture du poète qu'il esquisse lorsqu'il évoque celui qui « ajoute une feuille à l'arbre » « en secouant ses branches », « une marche à l'escalier de sa vie en bousculant son ombre au portillon » ? N'est-il pas celui qui a découvert que « la lumière coule inépuisablement [...] sur toutes choses comme le sable entre les doigts de qui sait perdre, immobile et sans voix, tout l'or du monde pour un babil d'oiseau »²⁰¹⁰ ? On a donc une possibilité d'ascension par le silence dans cette relecture du tableau puisque c'est bien le fait d'être « sans voix » qui garantit le succès. Et l'un des poèmes de la section est particulièrement éloquent. Après avoir évoqué diverses chutes – celle de la pomme, celle du potier, celle de la vaisselle – c'est un phénomène de relèvement qui est décrit :

« [...] et le pot ou l'assiette

²⁰⁰⁵ Dans l'entretien personnel du 9/12/2015, Guy Goffette nous révélait qu'un nouveau poème sur Icare est en préparation : « mais où est donc la tombe d'Icare ».

²⁰⁰⁶ Il est très intéressant d'apprendre qu'avec un ami alpiniste, Guy Goffette se rend à Bruxelles admirer le tableau de Bruegel. Ils restent longtemps tous deux en silence devant l'œuvre et rentrent chacun chez soi, sans se concerter, pour écrire sur le tableau. L'alpiniste y voit la montée, l'ascension, Goffette y voit la chute. Ici a lieu un relèvement mais seulement provisoire car « tout recommence toujours ». Entretien personnel du 9/12/2015.

²⁰⁰⁷ Voir notamment Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., la chute de Verlaine sur le carreau glacé p. 17.

²⁰⁰⁸ Guy Goffette, « Le chant du ravi », *Un Manteau de fortune*, op. cit., p. 125.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

soudain sur le sol éparpille cent étoiles,
cent étoiles dans l'atelier, qui relèvent
un instant toute chose de la ténèbre
et de l'oubli : Icare, la pomme, ce que

tous nous savons et refusons de voir. »²⁰¹¹

C'est ici une chute inversée, une *felix culpa* si l'on reprend le vocable religieux de la chute comme péché originel. « La chute n'est donc pas seulement ce qui menace Icare comme la fatale conclusion de son vol, ou l'Ange comme la punition de sa prétention. Elle s'avère la condition de l'envol. »²⁰¹² Cette citation de Jean-Michel Maulpoix s'adapte particulièrement bien à l'œuvre de Guy Goffette, l'inscrivant dans un courant plus vaste qui trouve sa source chez Baudelaire et se répercute dans la poésie moderne, en témoignent plusieurs exemples :

« C'est Baudelaire concluant les *Fleurs du Mal* sur ces deux vers fameux : "Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau." C'est Rimbaud affirmant : "je m'encrapule le plus possible". C'est Apollinaire s'exclamant "perdre, perdre vraiment, pour laisser place à la trouvaille". Ou c'est Marina Tsvetaïeva exprimant la nécessité de l'effondrement dont l'œuvre jaillira : "se laisser détruire jusqu'au dernier atome, de la survie (de la résistance) d'où sortira le monde" (*L'amour du nom*). C'est aussi Paul Celan disant à propos de la langue dans *La rose de personne* : "jette-la loin, jette-la loin / pour l'avoir à nouveau" »²⁰¹³.

Chez Guy Goffette, ce mouvement de relèvement est possible grâce au silence.

Un autre texte propose la même assimilation du relèvement aux étoiles, il s'agit du « Quart de minuit » qui est dédié à Karel Jonckheere et qui reprend d'ailleurs un de ses titres. Le poème se présente comme une prière : « Dieu des mares, des marées, des mers et des marins, / relevez en douceur celui-là qui, tombé dans le cordage des jours et des nuits sans sommeil, a conduit sans faillir le bateau à son port dans la baie des étoiles ». La chute est contrée par le relèvement de celui qui a rempli sa mission. Elle est nécessaire pour garantir l'ascension. La dimension religieuse est ici évidente puisque le poème, en plus de prendre les allures d'une prière, repose sur des citations bibliques. Un homme nouveau voit le jour après la chute, et c'est presque une figure de résurrection qui affleure dans ce relèvement. Interrogé sur le motif du relèvement qui prend le relais de la chute, Guy Goffette invite à prendre en considération le seul poème de son œuvre qu'il connaisse par cœur, à savoir le premier de *La vie promise* :

« Je me disais aussi : vivre est autre chose
[...]
puisque tout retombe toujours, puisque tout

²⁰¹¹ *Ibid.*, p. 126.

²⁰¹² Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 48-49.

²⁰¹³ *Ibid.*, p. 49.

recommence et rien n'est jamais pareil
à ce qui fut, ni pire ni meilleur,

qui ne cesse de répéter : vivre est autre chose. »²⁰¹⁴

La permanence de la chute permet le recommencement, le relèvement. Elle est ainsi nécessaire pour toujours relancer le mouvement, et c'est dans cette constante ouverture que se trouve la recherche de la vie promise. La formule « vivre est autre chose » invite à toujours relancer le mouvement et à chercher en tous sens la vie. Elle n'est pas dans un lieu précis mais dans la quête multiple du sens, elle réside dans la profusion de significations, et il y a quelque chose de rimbaldien dans cette recherche. Ce qui animait Rimbaud, à savoir, « trouver le lieu et la formule », est dépassé par Guy Goffette qui trouve sa propre formule : « vivre est autre chose ». Dans l'insatisfaction permanente, dans la chute inévitable se trouve la vraie vie. D'ailleurs une remarque du poète lors d'un entretien est extrêmement intéressante : « quand je récite ce poème, je lève les bras ». Et Guy Goffette fait le geste sur la formule « vivre est autre chose », pendant qu'il dit le texte de mémoire. Ainsi, le relèvement est effectué par les gestes et par quelque chose du domaine du silence puisque les mots sont impuissants à réaliser l'ascension. Par cette gestuelle, l'envol et le silence se nouent au cœur du poème²⁰¹⁵ et le poète opère la *partance* par une *partition* traversée par le souffle.

Les trois poètes parviennent donc par la mise en œuvre d'une écriture musicale à réaliser le mouvement dont ils rêvent et que la langue était impuissante à mener à bien. Jacques Réda échappe à la fugue et peut reprendre ses promenades, certain qu'il y aura toujours un nouveau départ après le retour grâce à la ronde qui ménage la possibilité d'une nouvelle strophe. Jean-Michel Maulpoix, par la basse continue et les réécritures qui impliquent le retour des mêmes phrases, opère un cheminement sans début ni fin, simple mouvement qui ne vaut que par lui-même et se réalise dans le paradoxe de son immobile mouvance, comme chez Debussy. Quant à Guy Goffette, il trouve les textes de silence et de souffle, allégeant le poids du poème et facilitant l'envol, permis par une chute finalement heureuse puisqu'elle permet le relèvement. « Tout recommence toujours »²⁰¹⁶ garantit la chance d'une ascension malgré l'échec renouvelé. Les partitions de la ronde, du « mouvement perpétuel » inspiré de Debussy et du silence recèlent le secret d'une *partance* réussie. C'est

²⁰¹⁴ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 181.

²⁰¹⁵ De même, c'est par la musique silencieuse et les « gestes » ou mouvements du jars que le poète s'envole, voir Guy Goffette, *L'Ami du jars*, *op. cit.*, p. 36.

²⁰¹⁶ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 181.

bien par la musique que l'écriture réalise le mouvement, et les poètes peuvent alors sereinement « [i]nterroger la partition et la portée des pas »²⁰¹⁷, sûrs de ne pas s'égarer en route.

²⁰¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Mélancolie blanche », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 89.

Chapitre 3 : La langue musicale comme moyen de transport : vers une forme de danse

La langue, abreuvée à la source de la musique, réussit l'exploit de résoudre les tensions associées au mouvement. Les poètes parviennent à concilier le désir de départ et les exigences du retour en mettant en œuvre des textes tellement musicaux qu'ils peuvent être rapprochés de *partitions*. La *partance* est déclenchée avec bonheur. L'écriture musicale occasionne le mouvement, et la langue devient alors un moyen de transport, dans tous les sens du terme. Au fil de nos lectures, ce mot s'est imposé à nous dans sa polysémie. La langue musicale est un moyen de locomotion puisqu'elle fonctionne comme un véhicule capable de déplacer poète et lecteur au sein d'un espace géographique constitué par le texte, et la grande parenté des déplacements linguistique et physique confine souvent à l'équivalence parfaite. Mais le transport signifie aussi une vive émotion, manifestée dans la joie profonde que ressentent les poètes lorsqu'ils accèdent à un lieu auquel ils n'osaient rêver. Leur marche se transforme alors en danse, et le rythme de leur mouvement se modifie dans le battement et la syncope qui les font se mouvoir à l'unisson de l'univers tout entier, dans une jubilation sans égale. La langue musicale se révèle pleinement transport. C'est cette intuition qui a donné naissance à ce dernier chapitre, conçu pour mettre en évidence la puissance insoupçonnée et jamais démontrée de la *partance* réalisée par la *partition*. L'écriture musicale des poètes entraîne un phénomène de *partance* qui va au-delà de leurs espérances puisqu'elle aboutit à

un complet transport. Mouvement et émotion parviennent à leur apogée grâce à la musique, et se déploient dans la danse.

A. La langue musicale comme moyen de locomotion

Qu'elle soit perçue dans sa musicalité ou non, la langue apparaît comme un moyen de locomotion, puisqu'elle fonctionne comme un véritable véhicule qui déplace à la fois poète et lecteur.

1. La langue musicale, un véhicule

Voilà ce que Jean-Michel Maulpoix écrit à propos des poèmes : « Et ce sont aussi des appareils propulsifs, des véhicules, des moyens de transports (métaphores) »²⁰¹⁸. Michel de Certeau rappelle dans le premier volume de *l'Invention du quotidien* que les transports en commun athéniens se nomment toujours « *metaphorai* »²⁰¹⁹. Et parlant des textes de Rimbaud, hautement métaphoriques, Jean-Michel Maulpoix utilise le terme « transport », mis en valeur par les caractères italiques : « Le vers tendu, suractif et saturé de métaphores procède par décrochements et brusques courts-circuits. Il est en lui-même *transport* et tend vers l'aphorisme... »²⁰²⁰. La langue poétique est associée à un déplacement chez Jean-Michel Maulpoix qui se dit « en transit » dans la langue²⁰²¹ et qui affirme : « Écrire m'est affaire de partance »²⁰²², alors qu'une des figures errantes et anonymes qui traversent son œuvre « aime que ces mots la transportent un peu plus loin, dans des régions plus aérées »²⁰²³. D'ailleurs le poète souligne le rapport étroit entre l'écriture poétique et le mouvement : « [I]e poème est la

²⁰¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 32.

²⁰¹⁹ Michel de Certeau, *Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170.

²⁰²⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 44.

²⁰²¹ Jean-Michel Maulpoix, « Le grand pavois », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 86 : « dans la langue, je suis en transit ».

²⁰²² *Ibid.*, p. 88.

²⁰²³ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 169.

langue en marche, en fuite, toujours en avance sur sa propre course »²⁰²⁴. Il s'agit pour lui « d'accroître la vitesse de circulation de la langue dans le poème »²⁰²⁵, comme si elle était un « bolide »²⁰²⁶. Et c'est justement par l'écriture musicale qu'il insuffle à la langue un rythme, la faisant avancer à grands coups puisque comme Baudelaire qui assène au langage des « coups de bélier », Jean-Michel Maulpoix fait de la déflagration et du choc le socle de son approche poétique : « Poésie, coup de grisou. Poésie, coup de pioche »²⁰²⁷. Le coup fonctionne à la fois comme l'impulsion et comme la pulsation, permettant de battre la mesure et de mettre en branle la langue qu'il presse et pousse, ne la laissant jamais en repos, multipliant les cassures du rythme. Antoine Emaz relève dans la Préface d'*Une histoire de bleu* « l'opposition entre phrases longues, dépliées lentement par énumérations, et phrases laconiques, souvent averbales »²⁰²⁸. C'est là un moyen de modifier le tempo du texte et de faire brusquement accélérer la langue par un changement de rythme.

Jacques Réda associe lui aussi langue musicale et déplacement à travers l'image très concrète du vélo, véhicule qu'il affectionne particulièrement²⁰²⁹. Dans *Celle qui vient à pas légers*, il aborde l'écriture musicale du E muet, ressort du *swing* de la langue française, comme un vélo en pleine course : « je doute qu'il existe dans notre français nordique moyen une autre voyelle ou, prosodiquement parlant, syllabe, aussi parfaitement pneumatique. Le vers roule sur cette chambre à air. Ici elle se dégonfle à vous en faire toucher la jante, ailleurs elle s'enfle au bord de l'éclatement »²⁰³⁰, ce qui amène Pascale Rougé à dire que « [c]omme il y a un rythme de la promenade à vélo, il y a donc un rythme de l'alexandrin, avec des passages en roue libre (lorsque l'e muet devient un soupir sur lequel glisse la consonne), des coups de pédale (lorsqu'il laisse monter le ton sur la consonne précédente), des ralentissements sur une coupe lyrique »²⁰³¹. Les vers sont d'ailleurs considérés comme un moyen de locomotion dans la « *Précaution oratoire* » qui ouvre l'« Ode à Tatum »²⁰³² :

« Si des vers surannés servent de véhicule
À cet éloge d'un artiste majuscule

²⁰²⁴ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 104.

²⁰²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Moscou aller-retour », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 50.

²⁰²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 160.

²⁰²⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Domaine public*, op. cit., p. 29.

²⁰²⁸ Antoine Emaz, préface in Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 19.

²⁰²⁹ Jacques Réda, « La bicyclette », *Retour au calme*, op. cit., p. 120 est un poème qui crée du déplacement par la langue métaphorique, alors même que le vélo est immobile. Les métaphores l'animalisent et les « rayons » des roues sont finalement associés ceux du soleil, le poète jouant de la polysémie du terme. Le champ lexical du mouvement accompagne cette transformation (passant, roule, pulvérise, déverser, danse, vibre, s'enlever, chancelle, lancer).

²⁰³⁰ Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, op. cit., p. 69.

²⁰³¹ Pascale Rougé, *Aux frontières. Jacques Réda*, op. cit., p. 62.

²⁰³² Jacques Réda, « Ode à Tatum », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 211.

[...]
 Ce n'est pas de ma part caprice ou suffisance,
 Mais bien timidité devant une présence
 Dont je ne parlerai jamais qu'en profane. Oh,
 Il vaut mieux s'en tenir à l'humble piano
 Que fait mon instrument à rimes, pieds métriques
 Et, sans me refuser des notes excentriques,
 Suggérer par contraste énorme, ad libitum,
 Quelque chose de l'art musical de Tatum. »

Le lien entre la langue musicale et le déplacement est établi par Jacques Réda à travers le « piano » de ses rimes, véhicule d'un éloge, et à travers le « vélo » du E muet.

Chez Guy Goffette, les choses sont prises sous un autre angle, celui du lecteur²⁰³³, et la langue musicale n'est jamais associée de manière frappante à un déplacement, tout simplement parce que contrairement aux deux autres poètes, les indications géographiques précises sont très rares, et les moyens de locomotion également. Le rapprochement de la langue avec un véhicule est donc beaucoup plus ténu. C'est seulement dans le *Journal de l'imitateur*²⁰³⁴ que le narrateur raconte sa lecture d'un ouvrage de Thomas Bernhard, assimilant son avancée dans l'œuvre à celle d'une automobile. Mais les phrases sont cette fois présentées comme un carburant, et c'est le lecteur lui-même qui apparaît comme un véhicule en mouvement : « Il me reste heureusement une bonne quinzaine de *faits divers*, assez pour lancer le moteur. Je me demande quand même s'il ne va pas falloir que je ralentisse le rythme de ma lecture, économiser le carburant, en somme, si je veux éviter la panne sèche »²⁰³⁵. Tant qu'il y a une traversée du texte par la lecture, il y a déplacement. Le texte favorise donc le mouvement quand il n'est pas lui-même un véhicule en déplacement et les métaphores mécaniques disent à quel point la langue est un moyen de locomotion, tout particulièrement lorsqu'elle est musicale.

2. Le texte, un espace géographique à traverser musicalement

Le déplacement effectué par une langue musicale en constant mouvement se réalise à l'intérieur de l'espace géographique que constitue le texte. En effet, si la langue devient un moyen de locomotion, la page devient un paysage, selon la lecture qu'en a proposée Jean-

²⁰³³ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, op. cit., p. 16. Mention est aussi faite d'« une feuille pleine de ratures et qui n'avancait plus ».

²⁰³⁴ Guy Goffette, *Journal de l'imitateur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006.

²⁰³⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

Pierre Richard : « dans leurs dispositifs littéraires, leurs reliefs ou pentes d'écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages »²⁰³⁶, au sein desquels on peut évoluer. Cela est peu frappant chez Guy Goffette dans l'œuvre duquel l'espace géographique du poème n'est pas beaucoup mentionné. Il est rapidement question du « champ du poème » dans lequel serait caché un « trésor sémantique »²⁰³⁷, et l'œuvre du poète Wystan Auden, présentée dans *L'œil de la baleine*, est assimilée à un territoire difficile à arpenter :

« Aussi, pour avancer sur ses terres d'un pied plus sûr, me faut-il encore et toujours, comme un voyageur égaré dans la nuit anglo-saxonne, m'en remettre au fanal de ces guides mal payés qui trébuchent eux aussi, moins souvent que moi, sur les petits cailloux coupants de l'idiome et des rimes et des rythmes : je veux parler des traducteurs »²⁰³⁸.

Ce n'est pas tant ici le texte que la langue qui se révèle difficile à traverser et le terme de « traducteur » qui clôt l'extrait souligne la dimension géographique associée aux idiomes et à l'exercice qui consiste étymologiquement à « faire passer » de l'un à l'autre. On remarque que les éléments musicaux que sont les « rimes » et les « rythmes » sont fondus dans le paysage.

En revanche, les choses sont plus parlantes chez Jean-Michel Maulpoix. La langue et le texte peuvent apparaître comme des espaces laissés à l'abandon, en friche, comme dans *Émondés* par exemple : « Une langue en jachère : lopins de texte mal retournés, phrases mal encrées, trop brèves lentement recouvertes d'eau par le temps qui passe »²⁰³⁹. À l'inverse, le texte peut se présenter comme un lieu agréable et bien soigné et l'*Écrivain imaginaire* annonce qu'il fait de son mieux pour l'entretenir, justement par la mise en œuvre d'une langue musicale, en témoigne la mention de la respiration : « Car cette page elle aussi est une sorte de parc ou de jardin, avec ses allées, ses massifs et ses bancs de bois où s'asseoir. Je suis là, dans ma langue, je respire, je prends le soleil »²⁰⁴⁰. Voilà la page assimilée à un jardin dont l'écrivain peut suivre les allées avant de se reposer sur un banc, maître de son souffle, comme le musicien. Il redéfinit géographiquement la fonction du poète : « l'encre s'avère alors mon dernier territoire »²⁰⁴¹. Il règne sur le jardin des phrases, et on le voit à l'œuvre dans *Pas sur la neige* où une parenté très forte est créée entre le travail du poète, celui du jardinier et celui du musicien, unis dans un rythme ternaire faisant office de refrain :

« Il taille, il coupe, il accentue.

²⁰³⁶ Jean-Pierre Richard, « Avant-propos », *Pages Paysages Microlectures II*, op. cit., p. 7.

²⁰³⁷ Guy Goffette, « Croquer la pomme », *L'Adieu aux lisières*, op. cit., p. 81, à propos de l'amour : « s'il existe seulement comme un trésor sémantique dispersé dans le champ du poème ».

²⁰³⁸ Guy Goffette, *Auden ou l'œil de la baleine*, op. cit., p. 15.

²⁰³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Émondés*, op. cit., p. 20.

²⁰⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 165.

²⁰⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, *Un dimanche après-midi dans la tête*, op. cit., p. 48.

On le croise au jardin. À l'heure de givre et de brouillard. Ou plus tard dans la chambre. Ici et là mêmes gestes. Des chutes ou des bouquets de phrases. Parfois il retourne la terre. En mottes noires et brillantes. Des strophes, pourrait-on dire. De brefs paquets de prose.

Il taille, il coupe, il accentue.

À la plume. Au couteau. Au sécateur. Aux ciseaux. Au plantoir. Au cordeau. Dans le jardin de Jean Tortel ou dans le pré de Francis Ponge. [...] »²⁰⁴²

L'activité d'écrire est de manière évidente associée à celle de jardiner. Les trois verbes placés en anaphore dans la section s'appliquent autant au jardinier qu'au poète, et le personnage – qui n'est pas identifié – semble passer indifféremment de la chambre au jardin et de la plume aux instruments de jardinage, comme le souligne l'expression « ici et là mêmes gestes ». L'équivalence entre l'espace de la page et l'espace géographique du jardin est totale, et encore renforcée par l'allusion aux écrivains que sont Ponge et Tortel. D'ailleurs cette similitude était déjà esquissée dans *Émondés* : « Plus soucieux des bordures de la poésie que de son centre... De petites pierres alignées cernent un jardin défleuri »²⁰⁴³. Mais notons aussi que la « poétique du coup »²⁰⁴⁴, moyen de donner à la langue l'impulsion qui la met en mouvement, réapparaît ici. S'ajoutant au travail du poète et du jardinier, l'œuvre du musicien se glisse entre les lignes. Voilà placé en refrain, dans une séquence ternaire, le son *cou* qui affleure dans « coupe », repris dans le substantif « couteau », et de manière inversée dans « bouquet ». Quant à l'accentuation, elle est tant le fait du poète que du musicien qui choisit de modifier l'intensité d'une note. Le texte est une fois de plus présenté comme un lieu dans lequel évolue le poète et qu'il façonne à sa guise, grâce à la musique.

Mais c'est chez Jacques Réda que la situation est la plus frappante, et souvent si foisonnante qu'on hésite à la rattacher à un élément musical particulier. La page devient un espace géographique dans lequel le poète déambule musicalement, ainsi que le lecteur qui se retrouve bien souvent pris au piège d'un labyrinthe. Le lecteur de Jacques Réda est comme un promeneur. Il est face à des croisements, emprunte des détours, suit des fausses pistes, repart en arrière et se perd souvent, toujours incertain du but de l'itinéraire. Il nous semble que rien ne peut mieux rendre compte de la profusion de retours avec variations que le système musical très sophistiqué des reprises, brassant des notations aussi diverses que le *da capo*, *dal segno*, les barres de reprises ou le double partage des *prima volta* et *seconda volta*.

²⁰⁴² Jean-Michel Maulpoix, « Chambres du temps », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 68.

²⁰⁴³ Jean-Michel Maulpoix, *Émondés*, op. cit., p. 27.

²⁰⁴⁴ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique* « *Vorrei e non vorrei* », *Essai de poétique du son*, op. cit., p. 29.

Aller à Élisabethville s'ouvre sur le souhait du narrateur âgé de se rendre dans la ville des princesses. Mais comme dans son enfance, cela semble impossible, et il transcrit les difficultés qui surgissent :

« À la sortie de cette ville aujourd'hui méconnaissable [...] on ne peut maintenant que se perdre à travers une succession d'ouvrages routiers – carrefours, échangeurs, rocales, bretelles – qui tantôt vous ramènent à peu près à votre point de départ, tantôt vous expédient bien au-delà de l'endroit où l'on comptait se rendre, et c'est ce qui m'est arrivé »²⁰⁴⁵.

D'emblée le narrateur prévient le lecteur : le trajet ne sera pas direct et le parcours sera semé d'embûches. C'est un véritable « pacte » de lecture, pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune²⁰⁴⁶, qui est ici présenté : le terrain est accidenté. Les « carrefours, échangeurs, rocales, bretelles » qui jalonnent le paysage sont transposés dans le texte parsemé lui aussi de parenthèses, tirets, subordonnées en cascades et épanorthoses (ou correction), la figure de style de la fausse piste par excellence²⁰⁴⁷ puisqu'elle annonce quelque chose avant d'y revenir pour corriger le propos. La mention du retour au « point de départ » ou de l'expédition bien plus loin font penser au *da capo* qui invite à reprendre le morceau depuis le début, et au *dal segno* qui renvoie au signe inscrit sur la partition, souvent à plusieurs portées d'intervalle, promenant l'interprète dans des rangées de notes, l'égarant parfois pendant les séances de déchiffrement, comme le lecteur de Jacques Réda lui aussi à l'affût de signes pour se repérer. Et il ne faut pas attendre bien longtemps pour que l'errance commence. Une dizaine de pages plus loin, le narrateur explique d'où vient son attrait pour Élisabethville, en rappelant que cette ville porte le nom d'une future reine de Belgique et signale qu'il l'imaginait comme la résidence des princesses, ce qu'évidemment elle n'était pas. Ce passage se présente comme un parcours miné pour le lecteur qui est promené et perdu dans toutes sortes de fausses pistes. En voilà un extrait, qui raconte l'histoire des princesses en prise avec les anarchistes :

« Assez souvent, Dieu merci, l'anarchiste ratait la princesse et, tout sanglant des coups de latte qu'il venait de recevoir, on le jetait sans aucun ménagement dans un cachot plein de paille pourrie où il aurait le loisir de réfléchir à la monstruosité de son acte. [...]

Ainsi le monde était-il partagé en deux et d'un vif intérêt dramatique : d'un côté, d'innocentes et lumineuses princesses ; de l'autre, des conjurés ténébreux qui voulaient les assassiner. Et malgré tant de grâce désarmante entre les éclairs des sabres, il arrivait qu'une énorme pivoine rouge fleurît au beau milieu du corsage virginal, comme si, transmuant le crime en offrande, la balle ou la lame du poignard avait fait apparaître, aux yeux de son peuple consterné, le cœur même de l'immatérielle victime. On organisait alors des obsèques à tout casser, avec des catafalques roulants croulants de lis et de pavots [...].

S'il n'avait pas été déchiqueté sur place, l'anarchiste subissait le traitement déjà décrit. Il resterait énigmatique pendant la durée du procès et même, comme on l'a vu, en apprenant sa

²⁰⁴⁵ Jacques Réda, *Aller à Élisabethville*, op. cit., p. 9.

²⁰⁴⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

²⁰⁴⁷ Voir par exemple Jacques Réda, *Aller à Élisabethville*, op. cit., p. 18 : « Faute de guerre, ou après, si la monarchie héréditaire avait résisté aux tourmentes de l'histoire et aux épreuves familiales, on la voyait ».

condamnation puis – surprise générale – sa grâce [...] L'univers en était bouleversé, bien que partagé du point de vue politique.

Là-dessus, heureusement, une guerre éclatait [...] Cependant la princesse (non pas celle qu'on vient de dire : sa sœur aînée, beaucoup plus effacée et peut-être un peu moins jolie, mais tant pis) gagnait à son tour une formidable popularité due à son dévouement et à son costume d'infirmière. [...]

Faute de guerre, ou après, si la monarchie héréditaire avait résisté aux tourmentes de l'histoire et aux épreuves familiales, on la voyait (la même ; l'autre, la première, dans ce cas ratée par l'anarchiste, s'était mariée dans l'intervalle avec un prince neutre et golfeur), on la voyait aux colonies dans un équipement presque identique [...] Et là, un jour, la princesse se trouvait inopinément face à face avec le propre assassin de sa sœur cadette (en retenant maintenant l'hypothèse d'un attentat réussi), et la voici qui reste comme paralysée »²⁰⁴⁸.

Chaque phrase se présente comme un nouvel embranchement, et le narrateur tend des pièges au lecteur bien loin de s'imaginer qu'il va être ballotté entre toutes sortes de suppositions dont il sera bien en peine de décider laquelle est la vraie, si tant est qu'il y ait une vérité ici. Régulièrement, le narrateur invite à remonter plus haut, à un événement précis, et propose un nouveau déroulement, comme lorsque le compositeur reprend un passage et en modifie la fin, par exemple avec *prima volta* et *seconda volta*, la première case donnant une première résolution, avant que la barre de reprise ne renvoie plus haut pour faire accéder cette fois à la deuxième case et à une fin différente.

Avec cet exemple typique d'un récit à embranchements qui multiplie les fausses pistes et déroute le lecteur, le poète prend le contrepied de la ligne de conduite que s'était fixée Jules Verne qui affirmait : « Mes lecteurs sont mes passagers, et mon devoir est de veiller à ce qu'ils soient bien traités pendant la traversée et satisfaits à leur retour »²⁰⁴⁹. Chez Jacques Réda, le lecteur se perd dans le texte comme il se perdrait dans un labyrinthe, et tout est fait pour que cela arrive. On peut mentionner à cet égard les flottements extrêmement perturbants au sujet de l'identité des personnages dans *Aller au diable*, texte où l'écrivain avoue son attrait pour les pages organisées comme des paysages :

« La malchance voulut que Simone apparût vers ces moments-là. Je tâcherai de ne jamais l'appeler autrement que Simone pour faciliter mon récit. Parce que son nom véritable était Denise, ce qui montre encore à quel point le moindre événement et n'importe quelle personne sont des bifurcations, des aiguillages, des carrefours où ce qui se passe pourrait se passer (et se passe peut-être) ailleurs et d'une autre façon. »²⁰⁵⁰

On a ici l'aveu d'un auteur qui produit des textes pleins de croisements, et il reconnaît bien volontiers que leur dimension géographique et particulièrement labyrinthique affleure malgré lui :

²⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 17-18.

²⁰⁴⁹ Jules Verne, *Magasin (illustré) d'Éducation et de Récréation*, tome XXI, Paris, J. Hetzel, 20 mars 1869, p. 1.

²⁰⁵⁰ Jacques Réda, *Aller au diable*, *op. cit.*, p. 74-75.

« Il n'y a pas de différence entre ma façon d'écrire sur elles [les rues] et leur comportement. Chaque phrase, qu'elle s'annonce rectiligne ou sinueuse, demeure exposée à dévier à des intersections. Ou bien elle bifurque, et les mots partent d'un côté, ce qu'ils voulaient exprimer d'un autre. La plus simple conduit toujours à un nouveau croisement ; les plus complexes éclatent à des carrefours ou s'achèvent en impasses, après avoir cru capturer plus de sens que le langage n'en détient. On s'en tire par sauts et glissades. Quelquefois, j'ai essayé d'y mettre bon ordre. De m'imposer littéralement des *plans* de travail qui me permettraient des compositions cohérentes, au lieu de ces parcours disloqués où, d'une page à l'autre, on ne change pas seulement de rue mais de quartier, de climat, de monde. Je n'y suis jamais parvenu. Peut-être moins par incapacité foncière que par exigence du vrai »²⁰⁵¹.

Impossible de faire autrement que de proposer un « parcours disloqué » au lecteur qui ne peut que se perdre dans l'espace géographique d'une page qui le mène à de constantes « bifurcations », tout à fait similaires à celles mentionnées sur les partitions. Il est tentant de faire aussi le lien avec le jazz, et tout particulièrement avec le jeu musical de Roy Eldridge que Jacques Réda décrit ainsi :

« Même quand il paraît se fixer une ligne relativement droite et la suivre sans changer de registre [...], il subsiste dans ses notes et ses enchaînements [...] une manière d'instabilité ou de disponibilité, de constant éveil. [...] voletant en tous sens, il esquivait des accidents invisibles, change de direction brusquement ou en souplesse et, toujours palpitant, vacille, vrille, fuse, plane, vire encore et se multiplie, comme pour dérober à la fois tous les trésors cachés dans les tiroirs sans fond du vent »²⁰⁵²

Cette description s'applique au poète lui-même qui joue avec le lecteur, changeant sans cesse de direction, revenant sur ses pas ou se précipitant plus loin en faisant l'économie de son itinéraire, arpentant le territoire de l'histoire comme un labyrinthe. C'est donc bien musicalement que les poètes invitent à traverser des textes présentés comme des paysages.

3. L'écriture musicale comme équivalence à la marche

La langue musicale devient alors l'équivalent d'un déplacement physique, puisqu'elle égare ou conduit lecteur et narrateur. Marche et écriture apparaissent interchangeable et il n'est pas rare que Jacques Réda fasse de l'une le double de l'autre, son reflet. Cette équivalence est posée dans la citation suivante : « Puis je m'en vais au fil d'une phrase indéfiniment pastorale, sinueuse comme le Lignon »²⁰⁵³. Le départ est ici permis par le texte imprégné de musique, plus précisément par la phrase « pastorale »²⁰⁵⁴. La marche et l'écriture reviennent au même, et le glissement de l'une à l'autre est permis par l'emploi de termes qui

²⁰⁵¹ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, op. cit., p. 60.

²⁰⁵² Jacques Réda, « L'impatience de Roy Eldridge », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 109.

²⁰⁵³ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, op. cit., p. 99.

²⁰⁵⁴ C'est aussi un sous genre musical.

leur sont communs et que partage la musique, comme la digression par exemple, dans cet extrait des *Recommandations aux promeneurs* : « De digression en digression, comme par des chemins de traverse, je ne m'éloigne qu'en apparence de mon sujet »²⁰⁵⁵. Ici, la comparaison rapproche la digression du chemin de traverse, en jouant sur le sens étymologique, puisque le latin *digressio* signifie « le fait de s'éloigner », et a très vite donné naissance à un sens rhétorique qui désigne un développement dans lequel l'auteur s'écarte de son sujet. Le double sens de « digression » permet de glisser du déplacement physique au déplacement linguistique, par le recours à un élément également utilisé en musique, et tout particulièrement dans le jazz. John Birks Gillespie semble un habitué du phénomène puisque « [s]'il lui arrive pour viser le but d'emprunter la ligne droite, / considéré de très près / le tracé révèle un souple homogène enchaînement d'écarts et de rebonds l'un l'autre / se corrigeant à mesure qu'ils s'étonnent, se feignent, se contrarient »²⁰⁵⁶ et Lester Young est le maître des « évitements subtils ». Son « dédain pour les balisages harmoniques pouvant freiner le glissement sans effort ni visée de dépassement sur la tangente », il fait « dévier de sa pente dangereuse » le mouvement préalablement lancé²⁰⁵⁷.

Si le marcheur peut s'éloigner de sa route initiale en empruntant un chemin de traverse, le poète le peut également en inscrivant un détour dans le texte, comme le musicien le fait dans la partition. De fait, Jacques Réda n'hésite jamais à ajouter des éléments n'ayant apparemment rien à voir avec le sujet de départ, et ce avant même que le texte ne commence. Ainsi, il donne un thème dans le titre et se garde bien de le traiter dans les pages qui suivent²⁰⁵⁸. Cette porosité de la marche et de l'écriture entraîne une confusion possible relevée par le poète : « il arrive un moment / Où l'on se demande où l'on va : dans la ville, ou le livre ? »²⁰⁵⁹. La frontière s'estompe et « [l]es mots et les pas participent ainsi d'un même rythme, d'une même démarche : ils partent à la recherche d'un juste espace d'habitation. Marcher, écrire ; ces deux activités – profondément indissociables chez Réda – ont pour fondement le mouvement : "qui est l'être" »²⁰⁶⁰.

Si un déplacement physique est comparé à un élément textuel, l'inverse est aussi vrai, et sans doute plus surprenant. Ainsi, Jacques Réda se confond, en tant que poète, avec son vers : « Comme le vers repart et tourne dans la strophe, / En prenant pour pivot la rime sans

²⁰⁵⁵ Jacques Réda, « Un voyage aux sources de la Seine », *Recommandations aux promeneurs*, op. cit., p. 124.

²⁰⁵⁶ Jacques Réda, « ZZ », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 128-129.

²⁰⁵⁷ *Ibid.*, « Le mouvement de Lester Young », p. 124.

²⁰⁵⁸ Voir par exemple Jacques Réda, *Abelnoptuz*, op. cit.

²⁰⁵⁹ Jacques Réda, « Ulysse », *L'Incorrigible*, op. cit., p. 66.

²⁰⁶⁰ Marie Joqueviel-Bourjea, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, op. cit., p. 50-51.

raison, / Je vais d'un coin de rue à l'autre »²⁰⁶¹. C'est cette fois le mouvement du texte poétique qui est reproduit physiquement, au sein d'une géographie de la ville. Une si grande parenté est créée entre le mouvement physique et le mouvement du texte que le poète mentionne l'existence du « [...] réseau mobile mais fidèle / Des phrases que nos pas écrivent quand nous circulons »²⁰⁶². C'est sans doute l'apogée de l'équivalence qui est ici évoquée, puisque les pas eux-mêmes écrivent des phrases. Il y a un complet décloisonnement entre le mouvement du marcheur et celui de l'écrivain dans la confusion de l'empreinte : la trace laissée par le pied du marcheur se confond avec celle laissée sur la page. Comme le remarque Jean-Michel Maulpoix, « [q]uiconque entreprend de circuler en compagnie de Réda [...] doit se rappeler que le poète est avant tout le piéton de sa propre langue »²⁰⁶³.

Cette situation commentée par Jean-Michel Maulpoix se retrouve dans son œuvre, tout particulièrement dans *Pas sur la neige*. Les traces des pas sont confondues avec celles de la plume : « tu fais en écrivant des pas sur la neige »²⁰⁶⁴. Les lignes dessinées par la plume sur la blancheur de la page ressemblent à s'y méprendre à celles imprimées par les pas sur la neige, et il n'est pas anodin que cette équivalence soit établie dans un texte né d'une partition de Debussy, texte dont nous avons montré la portée musicale. Ainsi, le cheminement musical du poète est identique à celui du marcheur : « Longtemps, je m'en fus chercher dans la langue une sensation de neige. J'y marchais en aveugle, davantage désireux de la musique ou de l'éclat des mots que de leur sens »²⁰⁶⁵. Il arrive alors fréquemment que les phrases musicales dessinent un chemin pour traverser l'espace de la page, balisé par le rythme qui unit musique, marche et écriture : « la plume d'or y glisse, trouvant son rythme, traçant son léger chemin, allant encore et malgré tout, tantôt ralentie, tantôt se précipitant, ne sachant guère qui la mène ni vers où, mais désireuse de poursuivre et de poursuivre encore »²⁰⁶⁶, ou « [c]es pages : un bref mémorial. Juste un chemin de signes reconduisant mon encre à sa source »²⁰⁶⁷, ou encore « [c]e léger chemin d'encre est l'ultime illusion qu'il adore »²⁰⁶⁸. Ce chemin est créé par le poète et suivi par le lecteur. En effet, la lecture est aussi un moyen de « marcher » dans le

²⁰⁶¹ Jaques Réda, « L'incorrigible », *L'Incorrigible*, op. cit., p. 105.

²⁰⁶² Jacques Réda, « Un citadin », *La Course, Nouvelles poésies itinérantes et familières (1993-1998)*, op. cit., p. 11.

²⁰⁶³ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, op. cit., p. 42.

²⁰⁶⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Chambres du temps », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 64.

²⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁰⁶⁷ *Ibid.*, « La femme de neige », p. 77.

²⁰⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, *La Matinée à l'anglaise*, op. cit., p. 85. Jérémie Berton recourt lui aussi à cette association de l'écriture et du déplacement physique, reprenant l'image d'une phrase-chemin : « Élan de la phrase, *chemin mobile*, qui emprunte parfois les mêmes détours, remonte les routes, figure le déplacement » dans « Situation du lyrisme critique : le toucher lyrique de Jean-Michel Maulpoix », *Nu(e) 48*, sous la direction de Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, op. cit., p. 46.

texte, de s'y promener, comme cela apparaît dans *La Matinée à l'anglaise* : « Meticuleuse et patiente doit être la lecture qui nous préserve de l'errance et adoucit notre solitude de nomade. Il faut suivre ce chemin de parole les yeux grands ouverts, tout notre être sans cesse en alerte, prêt à répondre »²⁰⁶⁹, ou encore « [a]insi ira-t-on dans ces pages en promenade, divaguant un peu parmi les terrains vagues de la poésie, soucieux également de traverser ces territoires... »²⁰⁷⁰. Comme chez Jacques Réda, une grande porosité affleure alors entre le déplacement du marcheur et celui du poète : « Je cherche au long de mes déambulations à retrouver ce moment du pas où la ville se fait phrase. Simple pulsation où paraît s'abolir le geste même d'écrire »²⁰⁷¹, ou plus saisissante encore, cette comparaison que ne renierait pas Jacques Réda : « je circule parmi les phrases comme dans les rues d'une ville dépourvue de centre et de plan »²⁰⁷². L'image de la pulsation souligne le lien très étroit entre musique, marche et écriture. C'est pourquoi Jean-Michel Maulpoix définit le poète comme un marcheur, rejoignant en cela les deux autres auteurs de notre corpus : « Promeneur, flâneur, rôdeur, piéton ou paysan de Paris, le poète est un homme qui marche. En chemin dans la vie comme dans la langue, il interroge une provenance et une destination. Il répète "aller me suffit". Il sait qu'il va mourir et prépare ses valises. La poésie est affaire de pieds, de pas comptés, de lacets élastiques et de souliers blessés »²⁰⁷³. Et la plus belle expression de ce lien est sans doute présentée par *Domaine public*, où le poète affirme : « Aller et venir me convient. Je suis un passant, un passeur / En partance et en percussion / Instrument à corde ou à vent, clavier pour la musique du jour / Et de l'espèce humaine »²⁰⁷⁴. L'écriture musicale est présentée comme l'équivalent du déplacement physique, et la *partance* est déclenchée par la *partition*.

Il en va de même chez Guy Goffette, bien que plus discrètement : « relisant sans cesse les mêmes opuscules écornés, à la tranche poisseuse, où je marche d'un bon pas sûr et comme en sifflotant, presque main dans la main avec l'auteur, camarade oublié des bibliothèques publiques »²⁰⁷⁵, ou encore : « J'en ai lu une bonne dizaine à la file, comme on égrène un chapelet en marchant »²⁰⁷⁶. C'est cette fois à nouveau sous l'angle de la lecture qu'est abordé le mouvement de l'écriture. Mais on peut ajouter que le poète a l'habitude d'écrire en se

²⁰⁶⁹ Jean-Michel Maulpoix, *La Matinée à l'anglaise*, op. cit., p. 89.

²⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, « Prologue », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 14.

²⁰⁷² Jean-Michel Maulpoix, « La fin du siècle », *Domaine public*, op. cit., p. 32.

²⁰⁷³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 19.

²⁰⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Journal privé », *Domaine public*, op. cit., p. 71.

²⁰⁷⁵ Guy Goffette, *Journal de l'imitateur*, op. cit., p. 8.

²⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

déplaçant : « la plupart de mes poèmes sont nés en marchant dans la nature (c'était aussi le cas de Verlaine, poète "musical" s'il en est, qui parlait de ses poèmes comme de petites chansons). C'est dans le mouvement de la marche que le vers me vient "par grâce", avec son rythme propre, sur lequel le poème enclenchera ou non »²⁰⁷⁷. Écrire musicalement et marcher reviennent ainsi au même pour les poètes et sont deux activités indissociables l'une de l'autre. La langue musicale est un moyen de transport et fait avancer le poète, en mouvement dans le texte, qu'il soit auteur ou lecteur.

C'est alors que le double sens du transport se révèle et qu'il gagne toute sa dimension émotionnelle. En quête d'un accès vers un lieu rêvé, les poètes comprennent que la musique fonctionne comme le véritable mot de passe, comme la clef d'accès parfaite, et cela les ravit. Guy Goffette s'exclame : « c'est à l'intérieur du vers toujours que le passage de la ligne se fera [...] Et qu'importent à la fin la césure et la rime pourvu que la musique soit douce en passant »²⁰⁷⁸. Jean-Michel Maulpoix, en quête d'un « [t]icket pour passer outre »²⁰⁷⁹, comprend que le passage doit s'accompagner de la musique pour être efficace : « Ici, le poète passant se fait à nouveau passeur : *passeur de la musique* »²⁰⁸⁰. Quant à Jacques Réda, fasciné par les portes mais victime des clefs qui disparaissent et des serrures qui changent²⁰⁸¹, il prend conscience en écoutant le jazzman Cristal Solal que seule la « petite clef de cristal » est en mesure d'ouvrir l'accès²⁰⁸². Le jeu de mots entre le cristal et le nom du musicien fait de la musique le moyen d'ouvrir le passage. Parallèlement, même un événement apparemment fâcheux, celui d'une tache, peut être révélateur : « Dans l'instant les pages convulsées s'abattirent entre mes chaussures, fin chevreau où, malgré l'effroi, j'eus le désagrément de remarquer une petite tache, presque en forme de clé de fa »²⁰⁸³. La clef de fa est dessinée sur les chaussures du poète qui par là même obtient en quelque sorte un laissez passer. Ses souliers sont marqués par la musique, comme son déplacement qui ne peut alors qu'aboutir.

²⁰⁷⁷ Guy Goffette, lettre à Claire Habig, 10 octobre 2015 [Annexe VIII].

²⁰⁷⁸ Guy Goffette, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, op. cit., p. 141-142.

²⁰⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, « La machine à coudre et le parapluie », *Domaine public*, op. cit., p. 91.

²⁰⁸⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 246.

²⁰⁸¹ Par exemple Jacques Réda, « Les ananas de Prague », *L'Herbe des talus*, op. cit., p. 79 : « je me cognai contre Anna plantée en équilibre sur une seule jambe, et qui lâcha la clef qu'elle venait d'extraire de son sac » ou encore Jacques Réda, *Nouvelles aventures de Pelby*, Paris, Gallimard, 2003, p. 27 : « Ensuite j'appelle le serrurier. Il est hors de question que je continue de vivre en un lieu dont Hannah (et qui d'autre ?) possède la clé dont on peut fabriquer indéfiniment des doubles de double. [...] Ou, au contraire, ma clé ne fonctionne plus parce qu'on a changé la serrure en mon absence ».

²⁰⁸² Jacques Réda, « Cristal Solal », *L'Improviste : une lecture du jazz*, op. cit., p. 344 : « tenir très fort depuis longtemps cette petite clé de cristal / que beaucoup perdent ou cassent en chemin faute d'avoir compris qu'elle / les vouait à la dévorante amitié du cristal ».

²⁰⁸³ *Ibid.*, « La mémoire de Jelly Roll », p. 33.

Cela entraîne une vive émotion. Le passage s'ouvre sur un lieu rêvé et le poète est véritablement et pleinement transporté.

B. Le transport comme émotion ou l'alliance de la musique et de la danse

Si le transport est synonyme de déplacement, il peut aussi, dans un sens plus rare et plus fort, signifier une profonde émotion. Or il est remarquable que « mouvement » et « émotion » partagent la même racine étymologique. Tous deux viennent du latin *motus* qui dit le mouvement physique et le mouvement de l'âme, et d'ailleurs le mot « émotion » désignait autrefois un mouvement assez vif. C'est ce dont Valère Novarina nous fait prendre conscience : « l'émotion c'est le mouvement... »²⁰⁸⁴. C'est dire la proximité de ces deux termes, complètement unis dans les trois œuvres. En effet, la langue musicale ouvre un passage vers un lieu rêvé, et cela procure aux poètes une joie plus ou moins intense. Euphorie et jubilation chez Jacques Réda et Guy Goffette répondent à une satisfaction plus discrète chez Jean-Michel Maulpoix qui se délecte davantage d'un bonheur à venir. Ces différents degrés d'émotion, liés au mouvement, n'ont à notre connaissance jamais été pris en compte et méritent qu'on s'y attarde. Comme le remarque Michel Collot dans *La Matière-émotion*, « [l]'é-motion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement, qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors »²⁰⁸⁵. C'est à ce rapport entre mouvement et émotion que nous souhaitons consacrer les pages suivantes qui visent à montrer que la langue musicale, parce qu'elle donne l'accès à un lieu désiré, provoque un transport complet, engageant tant le déplacement que le sentiment.

²⁰⁸⁴ Valère Novarina, *Devant la parole, op. cit.*, p. 45.

²⁰⁸⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 11.

1. L'émotion d'accéder à un lieu rêvé

Nombreuses sont les portes chez Jacques Réda. Mystérieuse dans le poème « La porte »²⁰⁸⁶ dans *Amen*, où elle laisse entrevoir une étrange lumière, « haut vantail » dans « Porte d'automne »²⁰⁸⁷, elles peuvent être désespérément tristes, comme la « petite porte bleue »²⁰⁸⁸, « obscure et froide comme une vieille bouche », ou magiques comme dans *Recommandations aux promeneurs* : « Dans les cent derniers mètres, tant bien que mal pourtant j'ai couru. Alors j'ai atteint la porte merveilleuse, et j'en ai franchi le seuil. [...] Mais je ne puis en dire davantage. Il me semble que je n'en ai pas le droit, puisque – selon toute apparence – je suis revenu. »²⁰⁸⁹ La porte est « merveilleuse », digne d'un conte de fées, et ouvre un passage vers un lieu énigmatique puisqu'il est passé sous silence, comme si la porte était ici l'ouverture sur un autre monde dont on ne pensait pas revenir²⁰⁹⁰. Autre porte déconcertante, celle peinte par Pépé dans *Aller au diable*, que le jeune garçon ne voit qu'une seule fois, porte détachée, support d'un tableau qui reproduit l'environnement immédiat et ne mène à rien²⁰⁹¹, mais que le personnage cherche à retrouver en vain. Bien souvent, les portes sont fermées, et les clefs ne sont d'aucun secours. L'espace est nettement délimité en deux : une partie accessible, l'ici où se trouve le poète, et une partie hors de portée où il rêve d'accéder sans y parvenir : « Il faut toujours pousser la porte à tout hasard / Bien qu'elle soit toujours fermée »²⁰⁹².

Mais parmi les nombreuses occurrences de portes chez Jacques Réda, certaines sont particulièrement déroutantes. En effet, plusieurs extraits font mention de portes absentes. Alors que l'espace était soigneusement partagé par cette délimitation, il arrive que la porte soit manquante, laissant le passage grand ouvert. Ici et ailleurs ne sont plus opposés mais fondus en un seul espace, le passage étant libre. Il est extrêmement intéressant de voir que les moments où cette révélation se réalise sont dus à la musique. En effet, c'est dans *L'Improviste*

²⁰⁸⁶ Jacques Réda, « La porte », *Amen in Amen, Récitatif, La tourne, op. cit.*, p. 17.

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, « Porte d'automne », p. 66.

²⁰⁸⁸ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris, op. cit.*, p. 74-75. Voir aussi p. 99 où est mentionnée une autre porte bleue : « Il y a au bout, comme un lavoir, une petite porte bleue ».

²⁰⁸⁹ Jacques Réda, « De l'autre côté », *Recommandations aux promeneurs, op. cit.*, p. 200.

²⁰⁹⁰ Jacques Réda, *Abelnoptuz, op. cit.*, p. 41. La même atmosphère onirique se dégage puisque le narrateur, fiévreux, glisse dans un monde parallèle en passant par une porte de placard : « Je ne m'inquiétai que de la porte du placard. S'ouvrirait-elle encore ? Oui. »

²⁰⁹¹ Jacques Réda, *Aller au diable, op. cit.*, p. 58.

²⁰⁹² Jacques Réda, « Villa des Fêtes », *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998, op. cit.*, p. 35. D'ailleurs il arrive que la porte s'ouvre malgré tout, comme dans *Les Ruines de Paris, op. cit.*, p. 113 : « les hasards d'une manutention tour à tour indolente et fébrile me révélèrent pour finir une porte ; je ne vins pas sans peine à bout de la serrure et du cadenas ».

que se situent les passages les plus marquants quant à cette nouvelle organisation de l'espace, accessible en toutes ses parties. Ainsi, on peut citer un extrait de l'article au titre évocateur :

« Passage d'Éric Dolphy » :

« [...] cette saisissante absence de résistance qui prouvait bien qu'en somme depuis toujours on lui racontait des histoires au sujet d'un mur ou d'une porte alors qu'il n'y avait rien et qu'il suffisait de s'enhardir et d'aller prendre – si prendre n'est pas le dangereux contraire de ce qui vous guette quand on parvient au seuil dépourvu de tout obstacle et même d'une simple porte, circonstance qui le troubla profondément au point que par un mélange de politesse et d'une sorte de prudence il crut devoir d'une porte imiter les grincements au moins et descendit ainsi dans l'espace obscur du bois tendre et vers les ciels du cuivre et du fer s'envola pour voir que les étoiles du fer et les soleils du cuivre déambulaient dans l'épaisseur céleste du sous-bois, obéissant aux lois du solfège infini de la neige qui n'en a pas, qui n'en a pas... »²⁰⁹³

L'auditeur raconte que le musicien découvre, contre toute attente, qu'aucune porte n'obstrue l'accès à l'ailleurs. Il prend conscience que rien ne bloque son cheminement musical. Le déplacement qui se produit par la musique n'est pas interrompu, et le jazzman en vient à imiter grâce à son instrument le grincement que produirait cette porte, sans doute pour conjurer le sort et poursuivre plus loin. Le passage est praticable et transforme complètement l'espace. Entraîné par la puissance de la musique, le musicien s'envole et observe un bois devenu cosmique puisque les astres se promènent sous les branches. Plus aucune règle n'est de mise, en témoigne la répétition finale : il n'y a plus de solfège qui tienne. Voilà que les bois et les cuivres – références aux instruments de l'orchestre – sont propulsés dans le ciel. L'ici et l'ailleurs se mêlent, les limites s'effacent, elles n'ont plus aucun sens. L'ici devient l'ailleurs, l'ailleurs devient l'ici, à moins qu'il ne se transforme en « ailleurs de l'ailleurs », comme le dit Jacques Réda dans un autre texte de *L'Improviste* :

« lueurs du grincement de la tristesse de l'absence de toute porte ainsi battant sans effraction sans fin et sans battant battant comme l'anche entre le vent du dehors et les sautes de son souffle, lui qu'on allait superbement surnommer Le Passeur, toujours du là-dehors dans le retournement des ailleurs en ailleurs de l'ailleurs, pivot, inflexible agent double –
eh oui. »²⁰⁹⁴

La porte est inexistante, et le musicien s'emploie à la remplacer, lui qui s'efforce de réaliser à sa place le battement censé permettre le passage. La petite lamelle de bois qu'est l'anche fait

²⁰⁹³ Jacques Réda, « Passage d'Éric Dolphy », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 144.

²⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 148.

office de porte, et le souffle prend la place du courant d'air à l'origine du battement. Le Passeur, surnom donné au musicien, s'applique très bien aussi au poète qui opère comme un pivot, constatant que l'espace est clandestin, « agent double », qu'il a de multiples épaisseurs et retourne sa veste aussi fréquemment qu'il plaît au poète. L'ici et l'ailleurs sont interchangeables et la *partance* s'effectue dès que l'écrivain le souhaite. Les ailleurs se multiplient à l'envi.

Mais c'est le texte consacré à Charles Mingus qui est sans doute le plus frappant et qui épouse très certainement au plus près le propre cheminement intellectuel et physique du poète. Cet extrait est un dialogue entre Charles Mingus et Éric Dolphy, le premier interrogeant le second sur le lieu où il compte s'établir :

« oh Charles reprend Dolphy
ça n'a pas d'importance,
depuis le temps que je navigue sur cette *Outward Bound Line*, tu sais,
ici ou là toujours en partance pour l'étranger,
et que j'ai passé toutes les escales de l'exotisme, écoute,
je crois que je perds de vue la destination et la route
même si j'avance à chaque départ plus loin vers l'autre côté
mais pour revenir, Mingus, moi le revenant que tu avais souhaité,
dans la pâleur hallucinante de ma seule découverte : il n'y a pas simplement pas de mur ou de
porte comme on l'a dit,
mais une fois franchi le seuil de cette inexistence de porte,
c'est ici n'importe où qui devient aussitôt l'autre-côté
vers quoi pour repartir il faut de nouveau que je me sauve,
et je suis ainsi devenu la non-porte dont j'agrandis
la déchirure, le passage libre entre ces deux fantômes
qui ont l'air de se poursuivre en rond et de se photographier
au flash afin de se démontrer leur néant réciproque.
Parce qu'il n'y a pas d'autre il n'y je vais te le dire, il n'y
– qu'est-ce qu'il n'y a pas d'autre, Éric ?
– Il n'y [...]
il n'y a pas d'autre côté »²⁰⁹⁵

Une fois encore, la révélation est la même : il n'y a pas de porte, pas de mur, le passage est grand ouvert mais insoupçonné. L'espace est donc uni et seul un seuil demeure. Le musicien se fait passage lui-même : il est l'unique seuil entre deux côtés parfaitement identiques. Voilà ce que le poète découvre grâce à la musique, et voilà pourquoi la promenade est un déplacement si essentiel. Il est impératif d'aller et de revenir pour que le passage s'opère. L'autre côté, qui est le même, n'est accessible qu'en quittant celui où l'on se trouve. Le poète fait donc des allées et venues, comme le musicien qui avoue la nécessité de repartir, lui qui est pourtant toujours un revenant. Et Jacques Réda qualifie ce mouvement par l'expression "en

²⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 149-150.

rond" qui revient sur elle-même. L'autre côté n'existe pas, mais pour y accéder, il faut aller et venir, passer et repasser.

D'où l'importance du motif du pont, construction à la fois architecturale et musicale. Dans un très beau poème consacré au « petit pont », Jacques Réda livre une réflexion sur ce lieu de passage par excellence qui matérialise son rêve :

« Il faudrait être un pont : ce petit pont de pierre
 Qui caracole entre l'obscur et la lumière
 Au-dessus d'un ruisseau loyal qui lui répond
 Et le fonde en courant dans son plan symétrique
 Où sans cesse l'effet d'un remous excentrique
 L'empêche cependant de se mirer. Un pont
 semblable aux mots fixés d'un poème qui passe
 Dans les deux sens, d'un bord à l'autre de l'espace,
 La même charge de savoir et d'inconnu.
 Et l'autre devient un, l'un en l'autre se change
 Au lieu stable et toujours en marche d'un échange
 En travers du courant qui s'écoule ingénu. »²⁰⁹⁶

Le pont opère un passage idéal parce qu'il s'effectue dans les deux sens et rend toujours possible le retour, mouvement très important chez Jacques Réda. La comparaison du pont aux mots du poème fait du texte poétique un passage. Il devient le lieu de transition entre ailleurs et ici, le seuil où les deux contraires se mêlent, permettant de circuler « d'un bord à l'autre de l'espace », c'est-à-dire dans un espace pleinement accessible. Comme le pont en musique, ou le *bridge* en jazz, on glisse d'un climat mélodique et harmonique à un autre. Deux tonalités qui ne s'accordent pas sont mises à la suite l'une de l'autre, et un passage est créé entre les deux.

La *partance* est donc permanente puisque le poète découvre l'absence d'autre côté. Il est toujours ailleurs, dès qu'il le souhaite, puisque le passage est grand ouvert. Ici et ailleurs ne s'opposent plus, ils se fondent dans un seuil grand ouvert sur lequel le poète peut se poster, ce qui provoque son transport puisqu'il accède ainsi à l'endroit rêvé. Il prend conscience de sa capacité à se rendre facilement dans un espace qui lui demeurerait interdit, et ceci grâce à la clef musicale. Cela explique la récurrence de la promenade dans son œuvre, déplacement qui va d'un côté à l'autre, continuellement, pour sans cesse vérifier cette absence d'autre côté.

Si la découverte opérée par Jacques Réda est provoquée par la musique, et se construit petit à petit dans son œuvre où les promenades se multiplient dès 1977 avec *Les Ruines de Paris*, nous désirons nous attarder sur un texte de jeunesse de Guy Goffette, et montrer

²⁰⁹⁶ Jacques Réda, « Le petit pont », *Recommandations aux promeneurs*, *op. cit.*, p. 149-151.

comment le transport s'y manifeste, au seuil d'une production qui n'aura de cesse de retrouver l'insouciance joyeuse des commencements.

Dans *La Ruée vers Laure*, texte jouissif à plus d'un titre et pourtant guère étudié à notre connaissance²⁰⁹⁷, le poète construit l'accès à un endroit extrêmement mystérieux qu'il aborde par une hypothèse initiale et paradoxale : « Mettons que c'est un lieu – s'il faut parler simplement comme un géographe. Et ce n'est pas un lieu »²⁰⁹⁸. Tout l'ouvrage tente de définir cet énigmatique endroit qui naît de la négation dans une logorrhée euphorique : « un lieu qui n'est ni géographique, ni politique, ni financier, ni jardinable ou alors, à la limite, par accident » et le poète a tôt fait de rapprocher cet endroit du jardin biblique qu'il n'est cependant pas, en témoignent l'humour et la dérision qui s'attachent à décrire le jardinier, « petit pacha ottoman », qui crie :

« Mémère, un scotch et qu'ça saute ! parce que d'être enfin libéré, le jardin tenu en laisse par son œil gauche, l'œil droit guignant du côté de la cuisine où l'on entend mémère savater un étonnement et une indignation pas faciles à avaler, le voici soudain transformé en bon Dieu au verger d'Éden sous l'arbre de la connaissance du bien par le mal, fumant une bonne pipe en terre, en écume, en cumulo-nimbus »²⁰⁹⁹.

Il n'y a qu'un pas à faire pour transformer le poète en créature divine qui crée par son verbe un lieu paradisiaque. Mais aussi parfait qu'il soit, il ne suscite pourtant guère la curiosité de la foule :

« une absence totale d'intérêt pour un lieu aussi passionnant que celui dont nous parlons, qui semblerait tenir au fait que ce lieu n'est pas bornable (voir le géographe), pas augurable (voir le politique), pas rentable (voir le financier) et sans doute pas défrichable (voir le jardinier), ce qui le rend impropre à toute concession, concussion et consommation, d'où son caractère proprement inviolable.

Il appert cependant que ce lieu a pour lui toute la réalité de l'expérience humaine, qu'il ne se confond ni avec le plein ni avec le vide, que la pensée peut s'y régénérer sans grand effort et le corps rejoindre les nébuleuses. De là l'intérêt très vif que nous éprouvons en ces temps d'insupportable sclérose pour un lieu vierge où notre vie pourrait rebondir, se décupler en se libérant de la présente pesanteur, sans qu'il soit besoin de faire appel à la science [...] où du reste elle ne manquerait pas, pour peu qu'elle se laissât aller, de se brûler les ailes qu'elle se targue d'avoir alors qu'il est couru d'avance que le nouvel Icare qu'elle nous prépare en grand secret ne fera pas mieux que le premier »²¹⁰⁰.

La jouissance créatrice se lit dans l'invention de mots nouveaux, comme « bornable » et « augurable », choisis pour la rime en *-able* avant que celle en *-sion* ne prenne le relais. Dans ce texte écrit par un jeune homme²¹⁰¹ s'annoncent déjà les préoccupations majeures de l'œuvre

²⁰⁹⁷ Il est rapidement mentionné par Yves Leclair dans *Guy Goffette sans légende*, op. cit., p. 215-218.

²⁰⁹⁸ Guy Goffette, *La ruée vers Laure, divagation*, Paris, Gallimard, 2011, p. 11.

²⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22-24.

²¹⁰¹ Guy Goffette nous racontait lors d'un entretien personnel (9/12/2015) qu'il avait alors 23 ans et que ce texte a été écrit d'une traite, en Alsace.

à venir : le problème de la vie promise, la figure d'Icare, le danger du poids et de la chute, et la question du lieu. C'est surtout ce dernier point qui nous intéresse car une évolution importante se fait jour, associée à celle qui touche le mouvement.

Comme l'indique le titre, le livre est né d'un déplacement impétueux, d'un élan incontrôlable et puissant : la ruée. Ce mouvement se révèle d'emblée tendre vers Laure, mais le jeu de mots avec le courant migratoire avide d'or dans les États-Unis à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle brouille les pistes. On ne sait trop vers où tend exactement la ruée. De fait, le lieu attirant est impossible à identifier, et le poète se délecte de l'appréhender par petites touches, dans un continuel entrelacs de jeux de sonorités et de jeux de mots, ainsi que dans un grand système de répétitions qui font sans cesse revenir les personnes qu'il abhorre²¹⁰², à savoir le géographe, le politique, le banquier, le fossoyeur... Les phrases prennent des proportions gigantesques, comme cette immense suite de négations qui s'étend sur plusieurs pages et qui se clôture dans des jeux de mots :

« il s'avère pourtant que ce n'est pas un lieu catholique, ni bouddhique, ni judaïque, ni islamique, ni monolithique, ni polytechnique, ni pharmaceutique, ni homéopathique, ni bucolique, ni patristique, ni théorique, ni philosophique, ni bubonique [...] ni lexicque, ni stratégique, ni tactique, ni tictaque (enfin, vous savez ce que parler veut dire) sans taque ni tique, sans tic, sans truc, sans trac, sans trictrac ni machines à sons, ni machination, manipulation, manifestation, toute la lumière n'ayant pas encore été faite à l'heure où nous parlons sur le mystère de l'apparition brutale de ce lieu de énième type »²¹⁰³

Toutes sortes d'adjectifs sont égrenés dans une rime en *-ique* qui donne le vertige et qui s'emballe dans une inversion de sonorités qui débouche sur une nouvelle énumération, sans que le lecteur soit plus informé, alors qu'il croule sous les indications. Il faut attendre les dernières lignes du texte pour que se dévoile enfin l'identité du lieu : « Laure lieu blanc, Lorelei, amen, amen. À la ruée, ruons. La ruelle est profonde et le lieu tout au fond »²¹⁰⁴. La ruelle appelle le lit, et le lit le lieu secret qui se révèle n'être autre que le sexe de Laure. Plusieurs indices étaient donnés dans les pages précédentes : « la carte maîtresse n'est jamais la même qui fait perdre la boussole au sexe tant et si bien que les lignes de crêtes se crêpent le chignon sur le Mont de Vénus [...] Laure adorée dos à dos dans cette position inconnue du Kama Sutra, Laure hanches d'Arabie »²¹⁰⁵... La relecture de certains passages se fait alors plus explicite. On ne peut en effet nier la teneur érotique d'une proposition définissant le lieu comme celui où « la pensée peut s[e] régénérer sans grand effort et le corps rejoindre les

²¹⁰² On trouve la même chose dans le blues, et Robert Springer intitule le chapitre 8 de *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses, 1999, « Fonction de contestation, p. 121.

²¹⁰³ Guy Goffette, *La Ruée vers Laure, divagation, op. cit.*, p. 27.

²¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

nébuleuses », image de l'orgasme, celui où « notre vie pourrait rebondir, se décupler en se libérant de la présente pesanteur », image à peine voilée d'une éjaculation porteuse de vie. Le mouvement est aimanté par la passion.

Dans les « Propos d'avant Laure », le poète explique l'origine du livre. Il s'agissait bien de créer un passage pour accéder à un lieu, la femme demeurant hors de portée : « jamais je ne pouvais la rejoindre quelque effort que je fisse »²¹⁰⁶. Le livre crée donc par la mise en place d'une langue extrêmement musicale – on remarque d'ailleurs le nombre impressionnant de tirets²¹⁰⁷ et les constants jeux de sonorités – un lieu à partir de négations. De l'absence, le poète fait advenir la présence, du vide, il tire un lieu ce qui lui procure un transport profond, et le terme n'est pas trop fort puisqu'il s'agit d'une véritable jouissance. Les jeux de sonorités et de répétitions se déploient dans une euphorie grandissante, celle de parvenir à accéder à ce qui pourrait bien constituer « la vie promise ».

Pourtant, huit ans après la rédaction de *La Ruée vers Laure*, le poète écrit « L'Avant-poème » qui ouvre *Nomadie*, et comme on l'a montré, il apparaît paralysé, emprisonné dans sa maison, avide d'espace et de mouvement, pressé de trouver un autre lieu. Puis c'est en 1994 sa caravane *Partance* qui, « entre le camp volant et la cabane dans les arbres », lui permet de trouver « un lieu à [s]a mesure »²¹⁰⁸. Et voilà qu'avec le prochain livre auquel il travaille, c'est à nouveau la quête du lieu qui aime son mouvement et qui met une fois de plus sur le devant de la scène le personnage d'Icare : *Mais où est donc la tombe d'Icare ?*²¹⁰⁹ On ne peut s'empêcher de faire le lien avec *La Ruée vers Laure*. Texte qui livre les premières apparitions de la figure mythologique, qui joue avec « l'or des mots »²¹¹⁰ et qui naît autour de la problématique du lieu et du mouvement, il entre en résonance avec l'ouvrage actuellement en préparation. Le jeu de mots du titre fait montre de la même virtuosité. Le poète reprend en la modifiant la liste des conjonctions de coordination au sein d'une interrogation sur le lieu. Si *La Ruée vers Laure* créait un lieu dans les mots, *Mais où est donc la tombe d'Icare* cherche sans doute à créer un chemin de mots vers la figure si essentielle à Guy Goffette, en s'appuyant sur le tableau de Bruegel l'Ancien. En effet, face au *Paysage avec la chute d'Icare*, le spectateur s'interroge, ne discernant pas tout de suite la figure mythologique qui vient de tomber dans la mer.

²¹⁰⁶ *Ibid.*, « Propos d'avant Laure », p. 49.

²¹⁰⁷ On a eu l'occasion d'en montrer le rôle musical dans le chapitre précédent.

²¹⁰⁸ Guy Goffette, *Partance*, *op. cit.*, p. 12, pour cette citation et la précédente.

²¹⁰⁹ Titre que nous a confié Guy Goffette lors d'un entretien personnel (9/12/2015).

²¹¹⁰ Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, *op. cit.*, p. 72-73 : « Ils emportèrent l'or et nous laissèrent l'or... Ils emportèrent tout et nous laissèrent tout... Ils nous laissèrent les mots ».

La grande force du texte de jeunesse de Guy Goffette, c'est qu'en plus de contenir en germe les problématiques essentielles de l'œuvre à venir, il est aussi riche d'une intuition qui crée le transport du poète. La chute y est déjà présente, et elle est source de joie. En effet, s'il n'est pas question de la descente vertigineuse et mortelle d'Icare, le texte est cependant doté d'une chute. Les dernières lignes la constituent, et comme dans une nouvelle ou dans un sonnet, il s'agit du moment de la révélation. Le lecteur découvre enfin ce qui était préparé dès le début, mais minutieusement dissimulé à sa vue, afin que l'effet de surprise soit entier. C'est bien le poète qui soigne la chute, et qui est transporté par le fait de tirer les ficelles d'un texte qu'il piège à dessein, pour le plaisir de tromper le lecteur. Bien loin d'éviter la chute comme il le fera par la suite avec ses sonnets tronqués, il ménage ses effets pour qu'elle soit parfaite. Ce faisant, il pressent sans doute obscurément qu'elle est nécessaire puisque « tout recommence toujours »²¹¹¹, et qu'elle peut remplir un rôle positif. D'ailleurs le fait qu'elle consiste justement en une révélation érotique n'est pas sans créer un lien avec la chute au sens biblique, elle aussi qualifiée de *felix culpa* dans la mesure où elle donne accès à la miséricorde divine.

Le transport du poète naît donc de l'émotion associée à la chute, créée dans la jouissance des mots, et de sa capacité à élaborer lui-même le lieu vers lequel il tend. Bien plus, c'est justement dans la chute qu'il atteint le lieu. Il n'a pourtant pas conscience de ce phénomène puisque tous ses efforts tendent à éviter la chute, et ce n'est que plus tard, avec la mise en œuvre d'une écriture musicale du silence et du souffle, qu'il réalise l'importance de ce mouvement et son rôle dans le constant recommencement qu'il recherche, ainsi qu'il nous l'a confié lors de notre entretien personnel du 9 décembre 2015. Certes, ce texte est irrévérencieux, humoristique et léger, mais il illustre parfaitement la puissance de la langue musicale. Déplacement et création d'un lieu rêvé, elle est véritable transport²¹¹². C'est donc

²¹¹¹ Guy Goffette, « Un peu d'or dans la boue », *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 181.

²¹¹² D'autant plus que le lieu que dessine le poète avec beaucoup de verve est directement associé à la sexualité. Or si sa poésie est hantée par la chute d'Icare, elle l'est aussi par la chute de la pomme, causée par le péché originel. La dimension sexuelle de l'épisode biblique entraîne la disgrâce des deux pécheurs et de leur future descendance. Avec ce texte, Guy Goffette réhabilite les hommes dans leur droit à l'amour et à une sexualité épanouissante. Il faut le mettre en regard avec *L'adieu aux lisières* qui, présentant d'abord la pomme comme n'en finissant « pas de rebondir » (p. 15), fait ensuite place à une section intitulée « Croquer la pomme » (p. 77) qui encourage avec humour et gaieté à se livrer à l'amour. Le ton est léger. Il est question de « l'ire de Grand-Père » – Dieu – et de la chute « de Papadam et Ève » (p. 79). Le poète s'y montre, succombant à l'amour, et l'on peut remarquer qu'il emploie le terme « transport » : « une beauté passe / [...] / et le souffle me manque et les mots, // et je tombe hors de moi, du temps, de l'espace / (sainte Apesanteur, retenez ma chaise // dans ce transport, l'amour est si fragile, / plus délicates encor mes vertèbres / que mes illusions » (p. 82). Ce passage raconte comme le poète « tombe » amoureux, jouant avec le sens propre du verbe. Le « transport » est ici amoureux.

bien la joie de la chute et l'accès au lieu par ce mouvement qui semblait négatif mais qui apparaît extrêmement riche qui provoque l'émotion du poète.

Chez Jean-Michel Maulpoix, le poète souffre particulièrement de son exil. Il ne se reconnaît pas chez lui dans le monde et crée sa demeure dans la langue. En effet, il « fait usage de la langue comme d'une maison roulante, où s'en aller et demeurer tout à la fois. Écrire est la solution singulière qu'il a trouvée pour adhérer plus fermement à la condition partagée qui est la nôtre. Écrire est se mouvoir autant que se fixer »²¹¹³. C'est une demeure bien étrange, mais elle provoque son émotion parce qu'elle possède des qualités rares et désirables.

Tout d'abord, elle fournit à l'exilé un toit capable de concilier le mouvement et la demeure. La dernière phrase de l'extrait cité semblerait paradoxale si l'on ne savait à quel point le mouvement est essentiel pour un poète qui est pourtant motivé par le désir de s'établir enfin, de trouver sa place dans le monde. Certes, cette habitation semble bien modeste en comparaison avec les bâtiments somptueux construits par de grands prédécesseurs :

« Longtemps le poème fut une sorte de lieu saint : cathédrales de Hugo, de Baudelaire, de Perse, basiliques de Claudel ou de Péguy, monastères mallarméens, et toutes sortes de hautes constructions parnassiennes pour l'adoration du dieu parole et de la sainte inspiration... Il est temps de substituer à cela nos minces demeures païennes où la parole viendra s'asseoir sur nos genoux... Toutes fenêtres ouvertes »²¹¹⁴.

Le champ lexical des bâtiments, tous plus ambitieux les uns que les autres et tous conçus dans un but religieux se modifie avec l'apparition des « minces demeures païennes » de la poésie moderne. Le poème n'est plus un lieu d'adoration, ni même d'inspiration, mais d'une parole caractérisée par sa simplicité. Elle vient désormais s'asseoir sur les genoux d'un poète qui n'est plus prophète mais avec lequel elle peut se montrer plus familière. Le poème devient un lieu modeste, pauvre même. Pourtant, il satisfait le poète. La page devient le « seul espace » de l'exilé, et le poème son « vrai lieu », « reconstruit à l'image du lieu idéal »²¹¹⁵.

De plus, cette demeure qu'est le poème est utopique, au sens étymologique. Thomas Moore crée ce néologisme à partir du mot grec *topos* qui signifie le lieu et de la préposition *ou* qui consiste à le nier. L'utopie est donc ce qui ne se trouve nulle part, le sans lieu. Il est frappant de voir que l'exilé, condamné à errer sans trouver le lieu et à tendre toujours vers le nulle part utilise cette expression pour mentionner le poème et la musique, comme si tous deux lui offraient enfin une demeure, un espace. En effet, il intitule « Utopie » une sous-partie d'*Émondés* pour parler de l'espace du poème, et affirme que « [n]'étant nulle part, la musique

²¹¹³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 61.

²¹¹⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Émondés*, op. cit., p. 23-24.

²¹¹⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, op. cit., p. 149 pour les deux citations.

est transport, souffle, fièvre, émotion de voix... »²¹¹⁶. Par l'écriture musicale, le poète accède donc au nulle part, au lieu qui n'existait pas et qu'il approche pourtant.

En effet, les carnets de route qu'il remplit pour se sentir chez lui, installé dans sa « maison roulante », sont dotés d'une qualité particulièrement intéressante et qui figure en haut de la liste des vertus dressée par le poète lorsqu'il en relève les nombreux atouts : « la justesse de regard »²¹¹⁷. La demeure du poète lui offre une vue complètement neuve. Considérant le monde depuis cette habitation mobile, il le redécouvre. L'écriture musicale lui donne accès à une utopie, elle lui rend le monde qu'il avait perdu, tout simplement en renouvelant son regard. L'espace du poème s'ouvre, les bordures s'effacent, les limites s'évanouissent, les œillères disparaissent, laissant apparaître le monde : « Plaisir qui ignore l'impuissance, puisque dans le meilleur des cas il semble que les mots affluent en même temps que le monde. Celui-ci vient par bribes, parfois directement en phrases, voire en paragraphes ou en scènes. Et ce sont des rideaux qui se déchirent, comme si le réel cessait de nous être fermé sans perdre son étrangeté. »²¹¹⁸ Par l'écriture de l'utopie, écriture musicale qui rend au poète le lieu dont il était exclu, le monde s'offre à travers les mots et une ouverture s'opère. L'image des rideaux qui se déchirent montre bien le renouvellement du regard qui découvre le monde dans toute sa richesse et comme la véritable demeure du poète auquel il est rendu. Cela provoque son transport, puisque « [à] travers les objets qu'il convoque et qu'il construit le sujet n'exprime plus un for intérieur et antérieur : il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une é-motion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème »²¹¹⁹.

Le carnet de route est l'occasion d'une prise de conscience salutaire et heureuse : « La beauté du monde ne tient qu'à un fil : c'est parce qu'elle est d'une fragilité extrême qu'elle résonne parfois comme une corde parfaitement tendue qui rend un son juste »²¹²⁰. Remarquons le rôle essentiel de la musique dans la révélation²¹²¹. En effet, lorsque le poète s'interroge sur les possibilités, voire les pouvoirs du carnet, il unit déplacement et musique : « On pourrait imaginer que le degré zéro du carnet se tienne à cela : suivre la route et accueillir le monde tel

²¹¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 39.

²¹¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Poétique du carnet de route », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 111.

²¹¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

²¹¹⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 40.

²¹²⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Crayons de couleur », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 105. Voir plus loin la figure du danseur de corde.

²¹²¹ Précisons aussi que cette révélation a été aidée par le dessin, voir notamment « Crayons de couleur », *ibid.*, p. 105.

qu'il semble venir, survenant de toutes parts, en kyrielle et en vrac »²¹²². L'image du cheminement est associée à celle de la musique, la kyrielle étant une « longue suite de paroles qui se répètent », avant d'être aussi, dans son deuxième sens, une « longue suite ou série d'êtres ou de choses »²¹²³. Revoilà la basse continue. Et elle est associée au plaisir du poète qui évoque son « exaltation », c'est-à-dire une émotion excessive, très vive, comme le transport :

« Le carnet est lieu d'affluence...

De cette affluence, je ne suis d'abord tenté que de dresser la liste. Moins désireux d'écrire que de simplement nommer, dénombrer ce qui est là et dont la variété suffit seule à produire une espèce d'exaltation : des prairies, des fleuves, des vignes, du ciel et de l'eau, les maisons et leurs cimetières, quelques oiseaux perchés, des étangs, des buissons, des pylônes, des jardins, des cabanes, des cheminées d'usines, des hôtels de la gare, des faubourgs, des fumées, des clochers, des carcasses, des branches coupées en vrac ou nouées en fagots, des Citroën et des Peugeot, des salons de coiffure et des cafés du coin, des châteaux, des tourelles, des parkings, quelques palmiers, trois cerisiers, des panneaux, des feux rouges, des labours encore, des tracteurs avec leur cortège de mouettes et de corbeaux... »²¹²⁴

Le poète redécouvre ce qui l'entoure et dénombre la richesse du monde, en témoigne cette longue énumération. Son regard tout neuf, complètement lavé par l'écriture musicale qui le conduit à l'utopie du poème, dresse la liste des particularités des endroits qu'il traverse. Il prend alors conscience que le monde dont il déplorait la triste uniformité est plein de surprise et toujours changeant.

En effet, on a montré dans la première partie qu'à bien des égards, Jean-Michel Maulpoix vérifiait l'hypothèse formulée par Patrick Née, à savoir que le monde était devenu identique en tous ses endroits. Dans *Le Voyageur à son retour*, le poète déplore d'ailleurs, en arrivant à l'aéroport de Saïgon, de ne trouver « rien qui concerne le pays » mais « du luxe de partout et de nulle part »²¹²⁵. Cette uniformisation rend la terre « si petite » puisque « les lointains se sont perdus »²¹²⁶, et le poète regrette la « banalité de la planète »²¹²⁷. Autant d'exemples qui montrent la tristesse de son regard, et qui expliquent sa joie de retrouver de l'inconnu²¹²⁸. Le monde n'est pas uniforme, il est toujours plein de jeu et de jouissance, comme l'indiquent les derniers paragraphes du *Voyageur à son retour* :

²¹²² Voir une autre occurrence de « kyrielle », Jean-Michel Maulpoix, « L'ombre bleue », *Pas sur la neige*, op. cit., p. 47.

²¹²³ Trésor de la langue française, article disponible à l'adresse suivante (site consulté le 14/01/2016) : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3208667550;>

²¹²⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Poétique du carnet de route », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 114.

²¹²⁵ *Ibid.*, « Théorie du calamar », p. 41.

²¹²⁶ *Ibid.*, « Prologue », p. 15 pour les deux citations.

²¹²⁷ *Ibid.*, « El Máximo », p. 21.

²¹²⁸ Voir aussi *ibid.*, p. 21 : « Non, le charme du voyage n'est pas encore rompu : j'éprouve à nouveau, sur le vif, le sentiment de l'inconnu. »

« Une curieuse bonne nouvelle nous est apportée par ces carnets. Celle précisément dont est porteur le poète : "tout n'est pas déjà déterminé, arrêté, figé, reconnu..." et "il y a la place de passer de profil là où on croyait que c'était plein".

Il reste sur la Terre du jeu, de l'air et de l'espace. De l'étendue et du relief, de l'autre et du semblable, de la différence et de l'identité. Tout n'est donc pas égal, indistinct à force d'usure. La Terre n'est pas cet espace plan déjà parcouru et déjà connu, identique en tous ses points. Le monde est autrement copieux, divers et surprenant. Il reste à percevoir autant qu'à rechercher. »²¹²⁹

Clôturer le dernier livre sur l'image de la « bonne nouvelle » en dit long sur le transport du poète. Cette œuvre où la joie est discrète, beaucoup moins franche que chez les deux autres poètes du corpus, souvent plus en demi-teinte, selon nous sans doute parce que le mouvement est inachevé et ne s'arrête jamais, dirigé vers « nulle part », trouve finalement un lieu capable de combler le poète. Ces dernières lignes indiquent la fin de l'exil et le bonheur d'un poète rendu au monde, même si cela ne signifie pas pour autant la fin du mouvement. En effet, le « je » lyrique est tendu vers le monde qu'il doit « rechercher », mais c'est uniquement dans la perpétuelle avancée de la basse continue qu'il renouvelle son regard et la terre est donc toujours sur le point de se donner, sans jamais le faire complètement, comme le pressentait l'auteur dans *L'Instinct de ciel* : « Ce que tu cherches, tu le transportes, mais jamais ne pourras l'atteindre »²¹³⁰. Le transport consiste donc davantage en la promesse d'un bonheur sur le point de se réaliser – venir au monde reste à l'état de « bonne nouvelle » – qu'en la jouissance de ce phénomène à proprement parler. L'émotion vient du fait de la proximité d'un bonheur et non de sa réalisation, ce qui n'est pas sans rappeler René Char : « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir »²¹³¹. Jean-Michel Maulpoix demeure ainsi « dans la proximité de l'inaccessible »²¹³². C'est sans doute parce que le poète découvre que l'endroit où il se trouve est toujours neuf qu'il n'a plus besoin de voyager. En effet, il nous confiait lors d'un entretien personnel ne plus voyager, ou très peu²¹³³. Ce changement se lit dans le titre du *Voyageur à son retour* qui donne des clefs de compréhension. Le voyage n'est plus nécessaire à l'écriture, puisque l'exilé trouve l'accès au monde.

L'écriture musicale permet donc de réaliser dans les trois œuvres le mouvement dont rêvent les poètes, et le transport est autant l'expression d'un déplacement que d'une émotion. La musique, régénératrice de la langue, opère le miracle d'un mouvement parfaitement

²¹²⁹ *Ibid.*, « Poétique du carnet de route », p. 116.

²¹³⁰ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, op. cit., p. 180.

²¹³¹ René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p. 73.

²¹³² Michel Collot, *Paysage et poésie*, Paris, Corti, 2005, p. 337. Titre d'une section consacrée à Philippe Jaccottet.

²¹³³ Entretien personnel du 17 novembre 2015.

satisfaisant. Les poètes jubilent des instants de grâce qui leur permettent de se sentir à l'unisson du monde.

2. De la marche à la danse : la tension vers l'harmonie

Les moments où le transport est le plus notable, et où l'on remarque de façon évidente la vive émotion du poète, sont ceux où la marche se transforme en danse. Le rythme du mouvement se modifie, comme si une harmonie encore plus grande se dessinait physiquement pour dire à quel point le poète est saisi par l'émotion. Mouvement de l'écriture et mouvement du corps du marcheur sont parfaitement identiques, et le poète parvient de surcroît à investir un lieu qui lui semblait inaccessible. La satisfaction le conduit alors à danser, à se laisser tout entier envahir par le rythme. La danse est l'art où s'unissent le plus profondément musique et mouvement, et il est ainsi tout naturel que des épisodes de danse habitent les œuvres et traduisent le transport.

Jacques Réda est le poète du corpus dans l'œuvre duquel la danse semble la plus naturelle. Son pas de marcheur se transforme très facilement en pas de danse. Il suffit qu'il soit comblé pour que son allure se modifie et pour qu'il entame une danse de sa façon. En effet, les moments de transport, d'émotion profonde, de « saisissement »²¹³⁴, terme qu'il emploie pour évoquer les instants de brusque prise de conscience de la beauté du monde et du bonheur qui en découle, débouchent sur des scènes de danse. Euphorique de découvrir de vieilles lignes de chemin de fer désaffectées, le voilà qui prend le temps « d'inventer des petits pas de samba »²¹³⁵, profitant du calme des environs. Mais la particularité de ce poète est que la danse, pourtant si naturelle et si spontanée, est parfois réprimée. Le corps se fait violence pour empêcher la marche de se transformer en danse, sans doute par peur du regard d'autrui. Ainsi, le « je » lyrique lutte contre lui-même pour ne pas céder à la tentation de danser, comme lorsque, fasciné par un coucher de soleil qui transfigure l'espace où il évolue, il hésite pourtant à manifester sa joie en public et à danser devant le ciel en feu :

« Rose framboise ardent mais d'un rose de sorbet [...] le soleil est en proie à une dilatation qui ferait peur, s'il n'y avait en plus cette couleur de fond de jour de fête, et bientôt de soie ancienne qui s'effrite au lieu de craquer. L'indifférence des passants est totale, je ne comprends pas. Il me semble qu'on devrait s'assembler en rond sur la terrasse, danser, pousser des cris, ou bien observer au contraire un silence hiératique, en ne bougeant pas d'un cil.

²¹³⁴ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, *op. cit.*, p. 24-25 : « Alors que me faut-il ? Ça, le saisissement bref quand on sort des Tuileries, et que dans cette seconde on ne se sait plus quelqu'un voyant cela qui n'a plus le nom de soleil happant le mystère qu'est l'obélisque ».

²¹³⁵ *Ibid.*, p. 93.

Qu'advierait-il d'ailleurs si je grimpais sur la balustrade, les bras ouverts en signe de consécration ou d'adieu ? Peut-être me prendrait-on pour un exhibitionniste mystique, pour un arpenteur ahuri, mais on se tracasserait peu. Toutefois j'évite ces manifestations même dans la solitude. Un soir seulement j'ai officié en haut d'un tertre aztèque dans les Yvelines, au bout d'un terrain de golf désert »²¹³⁶.

Le moment est à la fête, et le « je » lyrique s'étonne de ne pas voir les gens danser de joie, façon traditionnelle et extrêmement ancienne de montrer son émotion. La manifestation physique est naturelle pour le poète et il rêve de reproduire les mouvements enthousiastes auxquels les civilisations anciennes se livraient pour dire leur transport. Cris, danse, grande ouverture des bras : autant de signes corporels sont énumérés pour exprimer le transport auquel le poète tente de ne pas céder complètement. L'allusion à l'épisode sur le tertre aztèque souligne à quel point le goût du poète pour la danse est profond puisqu'il avoue avoir succombé à l'envie irréprouvable de danser tant son bonheur était intense. La marche se transforme donc spontanément en danse, mouvement naturel pour signifier l'émotion. Parvenu à un certain degré de transport, le poète a besoin de toute sa volonté pour ne pas céder à ce réflexe inné, ce qui en prouve la force. La marche se mue tout naturellement en danse lorsque le poète est transporté de joie.

Ces rares moments auxquels le poète accepte de se livrer, se laissant aller à la danse sans aucune retenue, complètement relâché, détendu et pour ainsi dire abandonné au mouvement qui s'empare de lui sont inexistantes chez Jean-Michel Maulpoix. Jamais le « je » lyrique ne danse dans son œuvre, sans doute, comme il le reconnaît, parce qu'il n'est que peu doué pour cet exercice²¹³⁷. Cette absence nous interpelle, de même que l'indifférence de la critique à son égard, et il nous paraît intéressant de l'examiner à la lumière du transport. Quelques figures dansantes traversent pourtant ses textes : il est fait mention des « voltes de danseuse »²¹³⁸ d'une femme aimée ou de « [s]es fourrures et ses boléros quand elle s'en va danser au large »²¹³⁹ et d'une « danseuse étoile vêtue de gaze »²¹⁴⁰. Dans *L'Instinct de ciel*, il est question de « dire cette âme qu'ils ont et qui voudrait danser »²¹⁴¹. Le corps voudrait se libérer, mais il semble qu'il reste rigide, tendu, prisonnier d'un carcan de raideur. Au cours

²¹³⁶ *Ibid.*, p. 24.

²¹³⁷ Entretien personnel avec Jean-Michel Maulpoix (17/11/2015) : « Je danse comme un caillou ».

²¹³⁸ Jean-Michel Maulpoix, « La femme de neige », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 86.

²¹³⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Dernières nouvelles de l'amour », *Une histoire de bleu* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 128.

²¹⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Mélancolie blanche », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 89, voir aussi « Effets de neige », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 29 : « Quelle danseuse étoile au corps pâle ? » et « Chambres du temps », p. 62 : « un pas de danseur ».

²¹⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 148.

d'un entretien personnel avec Jean-Michel Maulpoix²¹⁴², lui faisant observer l'absence de scènes de danse mettant en jeu le sujet lyrique, il suggérait de percevoir la figure du funambule comme un équivalent du danseur. De fait, cet acrobate a une place de choix dans son œuvre critique. Après avoir présenté le poète comme quelqu'un qui marche sur la tête ou sur les mains, il en fait un funambule dans *Le Poète perplexe* : « Funambule, le poète avance sur une corde en mesurant ses pas. [...] Il danse à même les guirlandes ou les chaînes d'or qu'il a tendues entre les fenêtres ou les astres. [...] Ce danseur n'est pas un oiseau »²¹⁴³. L'apposition qui ouvre l'extrait ne laisse aucun doute possible : la fusion est complète entre le poète et le funambule qui, précisons-le, est lui aussi un danseur. Étymologiquement en effet, le *funambulus* est un danseur de corde. Mais la précision apportée par le groupe prépositionnel change tout. Cela se remarque dès la référence à Rimbaud qui demande à être éclairée car une prise de distance s'y décèle.

Chez Jean-Michel Maulpoix, la fusion de l'acrobatie et de la danse fait de celle-ci l'œuvre d'un virtuose, et elle est davantage caractérisée par le travail et par le risque que par le plaisir. Jean Starobinski rappelle dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque* « [que] l'exploit du clown acrobate [peut] être l'équivalent allégorique de l'acte poétique selon une conception de la poésie qui fait de la maîtrise technique et de l'adresse une vertu essentielle »²¹⁴⁴. C'est bien ce qui se produit chez Jean-Michel Maulpoix dans cette écriture de la maîtrise, et en cela il prend ses distances avec Rimbaud pour qui la joie est essentielle, comme le souligne Dominique Rabaté qui le cite : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse »²¹⁴⁵. Il en propose l'analyse suivante qui en fait ressortir la dimension euphorique : « "et je danse". Cette clause magnifique marque le bond vers une sorte de présent de narration mais surtout elle éternise le mouvement euphorique du sujet qui l'énonce »²¹⁴⁶. L'emploi du terme « euphorique » suggère l'intensité du plaisir et le critique emploie d'ailleurs le terme « transport » :

« Danse fugace dont je suis l'acteur. Participant en la réenonçant à la "phrase" de Rimbaud, j'en mime le trajet, j'en refais le parcours ternaire. Je la transporte jusqu'à un nouveau cadre de référence où elle ne perd rien de sa puissance. Et tant mieux alors si le poème est tout entier dans la force d'un *transport*, où Baudelaire pouvait voir à juste titre la mission même de la poésie moderne. »²¹⁴⁷

²¹⁴² Entretien personnel du 17/11/2015.

²¹⁴³ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 23-24 et voir aussi *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 27 : « Je marche sur un fil dans les rues ».

²¹⁴⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 24.

²¹⁴⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, GF Flammarion, 2010, p. 267 et Dominique Rabaté, *Gestes Lyriques*, Paris, Corti, 2013, p. 7.

²¹⁴⁶ Dominique Rabaté, *Gestes Lyriques*, op. cit., p. 8.

²¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

Rimbaud est ici placé tout entier du côté de la jubilation, ce qui n'est pas le cas de Jean-Michel Maulpoix qui, citant plus loin Verlaine et la danse des « fantoches qui traversent le parc abandonné des *Fêtes galantes* » – *Jouant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques* » – invite tout poète à « faire danser sa claudication »²¹⁴⁸. C'est un idéal qui demande des efforts continus, alors que chez Rimbaud, c'est un pur plaisir.

Le funambule est un danseur de corde qui évolue dans le vide. Il n'est pas tant caractérisé par l'émotion que par la tension. En effet, on a montré dans les chapitres précédents que le poète n'atteint jamais complètement le lieu rêvé bien qu'il y tende constamment et qu'il le frôle. La joie consiste alors davantage en une promesse de bonheur parfait qu'en une euphorie qui entraîne une manifestation physique et cela explique que sa danse soit celle de l'acrobate, dont le corps se fait tout entier tension. Tout de concentration – terme baudelairien – il n'ose encore se laisser aller à des démonstrations de joie mais espère toucher au but. Et il est frappant que Jean-Michel Maulpoix soit le seul poète du corpus à tant se préoccuper du toucher. Sans cesse, il revient à cette question, surtout dans ses derniers livres²¹⁴⁹, et son souhait est formulé dans *La Musique inconnue* : « Rien n'est plus cher au poète que l'idée d'un toucher qui réveille »²¹⁵⁰. Le toucher engage le corps dont il sollicite l'un des sens, mais de manière plus retenue que la danse qui le mobilise complètement. Le toucher ressemble davantage à une caresse du bout des doigts, à un effleurement subtil et délicat, qu'aux danses des textes de Jacques Réda qui s'apparentent presque à des phénomènes de transe. Le toucher, enfin, c'est le rêve de « toucher au but », d'arriver au bout de la corde, là où le transport est complet. Une fois le trajet effectué, une fois le déplacement terminé, le poète peut se laisser envahir par le bonheur. Mais on a vu que son mouvement, s'il parvenait presque au but, n'y accédait pourtant jamais tout à fait. Le fait que le transport au sens de déplacement ne soit pas totalement réalisé a pour conséquence l'inaboutissement du transport émotionnel. L'émotion n'est pas parvenue à son comble, et la danse reste donc marquée par le travail et le souci, plus que par l'euphorie.

Cette danse de funambule n'a rien à voir avec l'œuvre de Guy Goffette qui est, sur l'aveu de Jean-Michel Maulpoix, un excellent danseur²¹⁵¹. Il reconnaît volontiers son penchant

²¹⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 21.

²¹⁴⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Avions furtifs » et « Poétique du carnet de route », *Le Voyageur à son retour*, op. cit., p. 61 et 114.

²¹⁵⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 12.

²¹⁵¹ Information que nous a livrée Jean-Michel Maulpoix lors d'un l'entretien personnel (17/11/2015).

pour la danse : « J'aime toutes les musiques. J'adore danser »²¹⁵² et il énumère avec plaisir et enthousiasme celles qu'il pratique depuis toujours : salsa, mazurka, valse, tango, java... Pourtant, son œuvre ne livre que peu de passages de danse pleinement vécue. La plupart du temps, les scènes de danse sont très rapidement évoquées avant que la suite de l'histoire, celle qui est mise au premier plan, ne montre à quel point les choses se sont gâtées. Ainsi, *L'Adieu aux lisières* s'ouvre sur une scène de bal qui n'est là que pour montrer la déréliction de l'histoire humaine. Tout commence en plein air, alors qu'« Adam s'impatientait, seul // au bord de la piste, réclamant / à grands cris une cavalière // aux jambes lestes »²¹⁵³. Rien de plus n'est dit, si ce n'est que la situation dégénère et que la violence s'empare des hommes. De même dans *Le Pêcheur d'eau* où l'hiver « accroch[e] aux barbelés de l'horizon / la robe du premier bal »²¹⁵⁴, et l'on comprend que la danse n'a pas tenu ses promesses. Il en résulte alors le regret tout naturel de ne pas en avoir assez profité : « nous dirons : // où donc étais-je, là-bas, si je n'ai pas dansé ? »²¹⁵⁵. Ces brefs épisodes n'ont rien à voir avec le transport. Pourtant, il y a une scène de danse qui est parfaitement réussie, bien que surprenante : il s'agit de la dernière scène de *L'Ami du jars*, laissée de côté par les commentateurs. Le poète découvre un jars qui se « dandine »²¹⁵⁶ au son de sa voix, et qui maîtrise à la perfection le rythme de blues qui est chanté : « Un, deux, un, plume blanche plume noire : le pur tempo. / Rocking était né »²¹⁵⁷. L'oiseau bouge en rythme et respecte le caractère binaire de la musique, véritable « balancier »²¹⁵⁸. Stoppé net dans son mouvement lorsque le poète se tait, il reprend sa danse lorsque le chant revient sur les lèvres du marcheur. « Il applaudit alors à grands battements d'ailes, et je m'envole »²¹⁵⁹. La danse est ici associée au transport dans tous les sens du terme. Le musicien est le poète qui marche en chantant et qui se trouve avec surprise et bonheur être à l'unisson de Rocking. Le battement d'ailes marque le rythme d'une musique qui fait s'envoler le poète, d'où son transport et son émotion. Il est pleinement satisfait et cette scène se reproduit quotidiennement²¹⁶⁰. L'humilité de cette expérience n'en masque pas moins sa redoutable efficacité. Le poète trouve le bon rythme et la danse du volatile qui bat des ailes comme il bat la mesure le fait s'envoler, en une étrange transposition du moteur du

²¹⁵² Entretien téléphonique avec Guy Goffette, le 19/11/2015.

²¹⁵³ Guy Goffette, « Le seul jardin », *L'Adieu aux lisières*, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁵⁴ Guy Goffette, « Chantier de l'élégie », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 33.

²¹⁵⁵ Guy Goffette, « La main brûlé », *La Vie promise* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, *op. cit.*, p. 247.

²¹⁵⁶ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, *op. cit.*, p. 35.

²¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 35-36.

²¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

²¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁶⁰ *Ibid.*

mouvement. Celui qui active ses ailes n'est pas celui qui s'envole, ce qui souligne la complète fusion du marcheur et de son environnement, ou plutôt de son partenaire. La danse n'est pas à proprement parler esquissée par le poète, mais une telle cohésion se fait jour qu'il semble que le chanteur et le volatile ne forment plus qu'un et échangent leurs caractéristiques : c'est Rocking qui dispose de plumes, attributs réservés au poète, et c'est le poète qui s'envole, comme s'il empruntait les ailes du jars. Le mouvement du marcheur entraîne donc une scène de danse, ou plutôt d'au-delà de la danse, qui dit la parfaite harmonie et traduit un transport merveilleusement réalisé. L'émotion est intense. Cet épisode montre la réussite du poète, enfin à l'unisson avec le monde. Il a trouvé le bon rythme.

3. Rythme, battement, syncope : être à l'unisson du monde par la fusion de la musique et de la danse

Pendant tout le recueil *L'Ami du jars*, le poète est animé par un rythme dont la scansion pourrait ressembler à une danse, ou du moins à des bribes de danse. Il a la manie de « rouler la tête sur l'oreiller, de gauche à droite » en « un rythme lancinant, un balancement sur deux temps que le blues le plus fruste, les cailloux de Big Bill » lui rappellent, et il affirme « [e]t je tape aussi du pied contre la terre, la terre, et contre le cœur abusé, contre le vide. Je tape »²¹⁶¹. Les rythmes binaires sont largement présents dans ces extraits, tout particulièrement dans le dernier, où les répétitions de « la terre », de « je tape » et de « contre » martèlent avec violence la langue. Les allitérations en *t* et en *k* sont lourdes de sens et créent un continu sonore mis en parallèle avec les « cailloux », autre terme récurrent du livre. Ce sont ceux qui roulent par exemple dans la voix de Big Bill, caractérisée par la raucité. Mais ce rythme est insuffisant à entraîner la danse et le transport. Il semble davantage associé au désespoir, et les battements de tête et de pied ressemblent plus aux manifestations de colère d'un enfant capricieux qu'à l'expression d'un bonheur intense. La répétition de la préposition « contre » qui rythme la phrase opère comme à « contretemps », dans tous les sens du terme puisque c'est à la fois un fait allant à l'encontre des projets du poète et un élément musical. C'est le seul élément qui revienne à trois reprises et qui mine le rythme binaire recherché. Ce décalage semble inhérent à l'homme et le poète exprime son regret d'être toujours à contretemps par rapport à un tempo qui permettrait de remettre les choses à leur place : « son rêve toujours à

²¹⁶¹ *Ibid.*, p. 15-16.

ses côtés qui marche à contretemps »²¹⁶². Ce rêve précisément est un désir d'unisson, de rythme enfin trouvé. Il faut « que le cœur puisse enfin prendre / le pouls de l'univers et battre // à l'unisson des herbes qu'on dit folles »²¹⁶³. La répétition binaire du verbe « battre » souligne la recherche d'un rythme « à l'unisson », qui serait le tempo qui traverse l'univers tout entier. On remarque tout au long du livre la recherche insatisfaisante d'un rythme qui est enfin trouvé lors de la scène avec le jars.

Remarquons tout d'abord le nom du volatile. Le poète le nomme « Rocking », faisant allusion à la fois à la musique rock, aux cailloux charriés dans la voix, et au mouvement de balancier. Les aller-retour du jars qui déplace son poids d'une patte sur l'autre lui permettent d'épouser parfaitement le rythme binaire que cherchait le narrateur : « Un, deux, un, plume blanche plume noire : le pur tempo. / Rocking était né »²¹⁶⁴. Il bat à son tour le rythme, et sa scansion suit parfaitement la mesure, elle est juste et il est d'ailleurs comparé à un « tambour-major ». C'est lui qui chante lors de cet épisode où le poète est exceptionnellement silencieux, et c'est lui qui donne le rythme, puisque sa fonction l'amène à diriger les musiciens. C'est une fois que le poète a reconnu que le jars bat la mesure du « pur tempo » qu'il s'abandonne à ce rythme et calque son chant sur la danse du jars. À ce moment-là, l'oiseau bat des ailes, comme pour approuver l'initiative du poète, ou comme pour applaudir et dire sa joie. Le bonheur du volatile est partagé par le chanteur qui s'envole. S'étant laissé guider par l'oiseau pour trouver le rythme essentiel, il danse dans cette étrange fusion avec l'oiseau et l'envol est le signe d'un transport parfaitement réalisé, et d'un unisson sans précédent avec le monde, par l'intermédiaire du jars. Le battement de la mesure donné par les pattes du volatile puis par ses ailes fait découvrir au poète le seul vrai rythme, celui qui guidait ses mouvements désorganisés d'enfant. On passe du contretemps à l'unisson.

Le contretemps est un synonyme de la syncope, en tout cas dans le domaine musical, et comme le remarque Jean Roudaut, la poésie contemporaine « accorde une place essentielle à la syncope »²¹⁶⁵. Chez Jean-Michel Maulpoix, battement et syncope sont inséparables du rythme, et tous deux disent la difficulté à trouver le bon tempo, le rythme vital. La syncope est ainsi plus du côté du malaise cardiaque que de la danse. Les battements²¹⁶⁶ du cœur (le battement est récurrent chez ce poète) ne sont pas en mesure. Le cœur bat trop fort ou trop

²¹⁶² Guy Goffette, « Des fenêtres d'abois », *Éloge pour une cuisine de province* in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, op. cit., p. 50.

²¹⁶³ Guy Goffette, « Jules Supervielle », *Le Pêcheur d'eau*, op. cit., p. 70.

²¹⁶⁴ Guy Goffette, *L'Ami du jars*, op. cit., p. 35-36.

²¹⁶⁵ Jean Roudaut, épigraphe de la première partie de Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 17.

²¹⁶⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Le Voyageur à son retour*, op. cit., « Prologue » p. 13 et 18, « Voix familières » p. 91, « Train de vie » p. 95 et « Poétique du carnet de route » p. 111.

peu, il s'arrête, il se fatigue, mais jamais il ne semble battre au bon rythme : « le cœur, ça bat trop vite »²¹⁶⁷, « [l]e cœur a beau cogner sans cesse, il ne ralentit pas »²¹⁶⁸, « le cœur cherche son rythme »²¹⁶⁹, « un excès de syncopes »²¹⁷⁰... Le tic-tac devient un modèle agaçant : « tic-tac et crépitement ne peuvent suffire à me calmer »²¹⁷¹ et le « battement de montre contre le poignet »²¹⁷² se révèle impossible à épouser. Le poète n'arrive pas à maîtriser le rythme du battement et voyage donc pour le modifier : « Il se pourrait tout simplement que le même, sous d'autres cieux, soit un peu plus saillant. Que j'y porte une neuve attention, rythmes et appuis changés »²¹⁷³. Mais rien n'y fait, et le poète funambule, toujours sur la corde raide, tente de maîtriser le rythme, au sens propre. Il s'agit de s'en rendre maître. La perspective est très différente des œuvres de Guy Goffette et plus encore de Jacques Réda. Chez Jean-Michel Maulpoix, le poète refuse de s'abandonner au rythme et tente à toute force d'en imposer un. La maîtrise étant indispensable à son exercice de funambule, elle rejaillit dans sa conception du rythme. On peut alors penser à la seule danseuse de son œuvre à être décrite en plusieurs lignes et à laquelle le poète consacre le texte « Flamenco » :

« Ah ! cette façon qu'a la danseuse de tenir la musique ! À petits coups de paumes frappées. Cette façon de serrer le châle gris et de cogner du pied. Cette façon de s'impatienter avec des sabots rapides sur les planches. Avec sa tête de madone un peu penchée.

On pourrait croire qu'elle applaudit, mais elle joue de la musique. À moins que ce ne soit son propre cœur qu'elle fasse battre entre ses deux mains. »²¹⁷⁴

Le rapport de la danseuse au rythme est frappant. Elle « tient » la musique, comme si c'était elle qui la créait et la retenait, la modelait et la maîtrisait. D'ailleurs le glissement est intéressant : « elle joue de la musique ». C'est elle qui impose son rythme. À aucun moment elle ne s'abandonne à la musique. Au contraire, elle la fait advenir par son corps qui bat le rythme, avec les « paumes frappées » et les coups marqués par les pieds. La joie transparait dans l'image de l'applaudissement, mais elle est illusoire puisqu'on découvre que c'est son cœur qu'elle fait battre, lui imprimant de force un rythme. L'image très forte des mains qui enserrant le cœur comme elles tiennent la musique montre la prise de la danseuse, maîtresse du rythme qu'elle crée elle-même. Elle représente l'idéal du poète parce qu'elle gagne contre le rythme, en l'imposant par ses gestes. Remarquons que la violence n'est pas étrangère à cet

²¹⁶⁷ Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel* in *Une histoire de bleu* suivi de *L'instinct de ciel*, *op. cit.*, p. 198.

²¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 220.

²¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 224.

²¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁷¹ *Ibid.*

²¹⁷² *Ibid.*, p. 152 et p. 151 : « on prend le pouls du cœur ».

²¹⁷³ Jean-Michel Maulpoix, « Poétique du carnet de route », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 115 et *La musique inconnue*, *op. cit.*, p. 32 : « Les poèmes sont des corps, [...] avec [...] leur battement, leur pulsation ».

²¹⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Flamenco », *Le Voyageur à son retour*, *op. cit.*, p. 81.

extrait : la danseuse tient, frappe, serre, cogne, s'impatiente, fait battre. Le rythme apparaît véritablement comme un combat chez Jean-Michel Maulpoix :

« Pulsation et frappe, le rythme est un combat. Il donne à voir et à entendre le corps à corps incessant de la langue et du silence, du sujet et du monde. Chaque texte fixe lui-même le choix des armes, les modalités de l'affrontement et sa vitesse. »²¹⁷⁵

La conception guerrière du rythme est propre à ce poète qui perçoit le battement moins comme mesure, dans tous les sens du terme, que comme coup :

« Le mot latin *ictus* nomme à la fois le battement de la mesure dans le vers et celui du pouls dans les veines, le choc des armes, le coup du sort et l'apoplexie. Le temps fort de *l'ictus* règne sur le rythme. Il le militarise en lui imposant son accentuation, sa *thesis*. »²¹⁷⁶

Le poète se bat contre le rythme, comme s'il était un ennemi, ce qu'il semble effectivement être lorsque le cœur souffre d'arythmie ou d'« apoplexie ». Il faut maîtriser le rythme du corps, le retenir, ce qui est conforme à l'image du funambule qui doit être constamment vigilant²¹⁷⁷. Le battement est donc essentiel pour le rythme, mais il faut parvenir à s'en rendre maître chez Jean-Michel Maulpoix, alors que chez les deux autres poètes on s'y abandonne. Il n'y a donc pas la recherche d'un unisson, mais plutôt l'imposition d'une frappe, d'une pulsation, la jouissance venant d'une victoire sur le rythme. Ces approches variées et peu ou pas étudiées à notre connaissance nous paraissent particulièrement intéressantes.

C'est très différent chez Jacques Réda. Son amour pour le jazz l'amène à analyser cette musique comme effectuant le passage de la marche à la danse, passage qu'il s'efforce de reproduire à son tour. Son analyse du rythme est éclairante parce qu'elle se base sur la mise en valeur de la syncope. Problématique chez Jean-Michel Maulpoix, elle est ici abordée sous un angle beaucoup plus positif :

« Le rythme du jazz marche. Il est même né du rythme naturel de la marche soumise, dans des conditions historiques connues [...] à l'imposition d'une cadence de travail accentuant le temps "fort" (comme le pas militaire). Mais il a suffi de renverser cet accent sur le temps "faible" pour que la cadence devienne danse, danse établie sur une syncope dont on ne peut saisir que l'effet, et qui de ce fait a une analogie avec l'interruption du rythme cardiaque. »²¹⁷⁸

On remarque que le poète est conscient du danger de la syncope. Mais il s'y livre avec bonheur, et c'est cet abandon au rythme qui lui permet de passer de la marche à la danse. L'approche technique de la syncope explique en quoi consiste cet abandon :

²¹⁷⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 79.

²¹⁷⁶ *Ibid.*

²¹⁷⁷ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue*, op. cit., p. 46 : « Au poignet qui conduit un mouvement de plume, la poésie prend le pouls de la vie : cardiographie ou *cardiomancie*, elle donne à percevoir dans la langue le battement de la destinée... », p. 47 « une pulsation originale ».

²¹⁷⁸ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy, suivi de Moyens de transport*, op. cit., p. 32.

« Je pense bien entendu à ce rythme qu'ont extrait de leur effort les poseurs de rails qui, agis, même dans l'épuisement, par un dieu insoumis en l'homme, ont déplacé l'accent fort de l'ahan de la corvée sur le temps faible qui s'y dérobe et devient ainsi comme le ressort d'une délivrance et d'une jubilation.

[...]

Ainsi mieux que le tire-fond et le coussinet dans la traverse collée au sol, ils ont déclenché le ressort de la danse libératrice. Le pas qui prend le risque de la chute dans le vide pour appui n'a plus de destination pratique. Il ne peut que rebondir sur la dérobadie qui est devenue son élan, dans un sur-place où le temps, pris à son propre piège, ne cesse plus de commencer. Au moins durant quelques minutes. »²¹⁷⁹

L'accent n'arrive pas sur le temps mais à contretemps, il surprend. Son léger retard crée la syncope qui joue d'une distribution nouvelle des accents et perturbe le déroulement attendu des temps forts et des temps faibles. Le poète se livre avec bonheur à cette syncope qui le conduit à la joie la plus totale. Il se délecte des contretemps, étant bien conscient qu'ils sont transfigurés dans la musique. « Délivrance » et « jubilation » sont des termes très forts qui soulignent le pouvoir de la syncope. Le fait d'accepter le risque de la chute, le pied étant déstabilisé par le contretemps, est justement ce qui permet l'élan et la danse, et c'est précisément ce que refuse le funambule. Le contretemps déploie alors pleinement sa richesse sémantique. Plus qu'un procédé rythmique qui perturbe l'accentuation, qu'une manière d'exprimer le décalage par rapport à la mesure, qu'un événement inopportun qui compromet la réalisation d'un projet, il devient un pas de danse. En effet, le contretemps est un saut exécuté sur une jambe pendant que l'autre reste levée. Ce terme associe des sens négatifs à un renversement positif lorsqu'il adopte une signification musicale. Chez Jacques Réda, le poète accepte de se livrer avec bonheur au contretemps musical, il « consent » au décalage qui devient dès lors sa force et sa joie :

« Car toute la puissance poétique du jazz tient dans ce "simple" battement, figuration de la marche qu'un contretemps énergique et subtil retourne en danse, cadence du pas humain sur un sol où les dieux ont fait retour, rouvrant l'espace à la jubilation pour seule conquête. »²¹⁸⁰

Il faut accepter que la marche soit mise à mal, que son rythme soit perturbé, pour que la danse puisse s'emparer du marcheur et conduire à la « jubilation ». Le « battement » est la scansion de la mesure, le mouvement de la porte qui livre un passage, le pouls et la pulsation, rythme essentiel, vital, ce dont ont pleinement conscience les poètes. C'est le rythme le plus important chez Jacques Réda :

« Il "se confond avec le simple fait d'être", et ne cesse, "de l'amour et de la marche jusqu'au jazz et à la physique (post)quantique" "de revenir et de se laisser décliner sous des titres différents dans sa production récente : *Battement* (2009), *Battues* (2009), les trois

²¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

²¹⁸⁰ Jacques Réda, « La force de Bud Powell », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 277.

volumes de *La Physique amusante* (2009, 2012, 2014), *Le Grand Orchestre* (2011) et *Prose et rimes de l'amour menti* (2013), pour n'en nommer que quelques-uns »²¹⁸¹.

Mais le battement est surtout la manifestation d'un rythme universel que le poète parvient à épouser dans la marche devenue danse. C'est à ce moment-là que le transport culmine :

« Et le pouls qu'il y a capté résonne, continue
[...] de rétablir le tempo essentiel.
Je l'entends battre en moi dès qu'un véritable silence
Me désencombre, et que ce pas avec le bruit du sang
Me traverse comme si j'étais la caisse de résonance
Du rythme plus fondamental encore et plus puissant
Qui fait mouvoir la lune, les vents, les fleuves, les marées,
Éclater les orchestres muets des constellations
Et sur lequel se règle aussi la démarche assurée
D'un homme qui va sur ses deux pieds dans l'énorme scansion.
C'est tout ce que l'énigme insoluble qui nous effare
Enjoint : va, confonds-toi, deviens mon propre mouvement,
Comme celui qui sans rien dire écoutait sa guitare
Lier le temps de son passage à l'infini du temps. »²¹⁸²

Le champ lexical du battement est largement représenté : « pouls », « tempo », « battre », « rythme », et mis en parallèle avec celui du mouvement qui est autant physique que langagier : « pas », « mouvoir », « démarche », « va » (deux fois), « mouvement ». Le poète se déplace autant par la marche que par le texte, et il épouse le « tempo essentiel ». Son mouvement est en parfaite adéquation avec le rythme de l'univers. C'est lorsqu'il se laisse aller à ce rythme qu'il est assuré d'être plein de joie :

« Cependant j'adhérais au rythme qui dirige
Le moindre mouvement des astres et les bonds
Des coursiers que le Vide attelle, sans aurige,
À ce rythme emportant les mondes vagabonds
Par l'Espace uniforme et les ponts du vertige.
Et vous étiez toujours, et simultanément,
La fin de mon voyage et son commencement. »²¹⁸³

Par le verbe « adhérer », le poète souligne son abandon au rythme universel, et c'est cela qui lui permet de réaliser parfaitement son itinéraire favori, celui de la promenade. Fin et début se fondent dans un mouvement universel qui transporte pleinement le poète. Le voilà habité par le rythme, et son déplacement s'apparente à celui de la danseuse dans la mesure où il s'effectue en suivant le même rythme :

« Cependant je marche.

²¹⁸¹ Michael Brophy in Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy, suivi de Moyens de transport, op. cit.*, p. 10.

²¹⁸² Jacques Réda, « Le secret de Freddie Green », *L'Improviste : une lecture du jazz, op. cit.*, p. 166.

²¹⁸³ Jacques Réda, « Avant-propos et dédicace », *La Nébuleuse du songe suivi de Voies de contournement, op. cit.*, p. 10.

Le tic-tac indéréglaible qui mesure et compte mes enjambées m'a toujours précédé puisqu'il ne cessera plus,
 Si bien que chacune au cœur de la mobilité reste suspendue sur elle-même.
 Et lui, et toi, danseuse, et moi nous avons en commun ce battement que perçoit la paume de mon pied, comme si j'arpentais le torse d'un géant qui dort et qui respire »²¹⁸⁴

Jacques Réda réalise l'exploit de passer de la marche à la danse en se livrant au rythme de l'univers. La syncope le propulse et transforme son pas, réalisant un unisson avec le monde : « je ne puis croire que je marche si ce n'est dans l'imminence et dans l'extravagance de danser »²¹⁸⁵.

L'écriture musicale livre un idéal parfois atteint dans les textes qui témoignent de moments de grâce où les poètes deviennent danseurs. Leurs corps adoptent un autre rythme, celui de l'univers avec lequel ils sont réconciliés. Ils se sentent lui appartenir, et c'est alors que leur bonheur culmine. La musique a transformé leur mouvement et les invite à vibrer au rythme du monde, mis à part dans le cas de Jean-Michel Maulpoix qui conçoit le rythme comme un combat. La danse apparaît comme le « lieu d'une adéquation recouvrée, comme voie de réconciliation encore envisageable du moi et du monde »²¹⁸⁶. Les contretemps, les empêchements, les déceptions, s'évanouissent dans la syncope, le battement, la pulsation vitale et légèrement modifiée qui les anime enfin, ou qui promet de le faire. L'écriture musicale, ce que nous avons appelé *partition*, conduit donc à une *partance* parfaite puisqu'elle se manifeste dans le double sens du transport, à la fois déplacement et vive émotion. Par la *partition*, les poètes mettent en branle un phénomène de *partance* qui les comble. Ils peuvent tous s'exclamer, à la suite de Jacques Réda : « Nous sommes donc transportés, mais où ? Avançons cette lapalissade : dans le transport... »²¹⁸⁷

4. Une écriture de la « dansité »

La langue est donc bien mise en mouvement par la musique, et c'est elle qui parvient à concrétiser les déplacements que les poètes se sont efforcés de faire aboutir. Sans doute faut-il revenir ici sur un point avant de conclure. Pour la clarté de la démonstration, nous avons bien souvent mis sur le même plan des textes écrits parfois à de nombreuses années d'intervalle. Si nous avons pris certaines libertés par rapport à la chronologie, ce n'est pas par désintérêt ou

²¹⁸⁴ Jacques Réda, « Fugue », *Démêlés*, op. cit., p. 95.

²¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁸⁶ Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, Paris, Champion, 2015, p. 76.

²¹⁸⁷ Jacques Réda, *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy, suivi de Moyens de transport*, op. cit., p. 82.

par mépris pour l'histoire de l'œuvre qui se construit petit à petit, faisant croître certains motifs et en délaissant d'autres au fil du temps et des expériences, mais parce qu'il nous semble que l'imbrication du mouvement et de la musique est une donnée qui affleure inconsciemment, au gré de constants tâtonnements. Ainsi, la danse qui apparaît dans notre travail comme un aboutissement, constituant l'apogée de l'alliance entre ces deux pôles, est présente parfois relativement tôt dans la production des poètes. Mais interrogés sur le motif du danseur, ils sont surpris de l'importance qu'on pourrait lui accorder, preuve que c'est souterrainement qu'éclot la conjonction de leurs deux préoccupations principales. Tout se passe comme s'ils ne percevaient ou ne parvenaient pas à reproduire cette fusion, comme si l'unisson se refusait à eux, ne s'offrant qu'exceptionnellement. Si bien qu'il leur faut constamment relancer le mouvement, dans l'attente de ces rares instants de grâce qui les transportent. À moins qu'une forme de danse ne se dessine en filigrane, et qu'elle soit présente même lorsqu'aucune figure de danseur n'apparaît, selon l'hypothèse d'Alice Godfroy qui crée le concept de *dansité*²¹⁸⁸ précisément pour lire la danse dans des textes qui n'accordent pas de manière évidente une place à cet art.

C'est sur ce dernier élément que nous souhaitons clôturer notre travail, en lançant de rapides pistes puisque le sujet se révèle bien plus vaste et mériterait sans doute qu'on s'y attarde plus longuement que ce que les limites de la thèse nous autorisent à le faire. Constatant qu'il n'y a pas de mot capable de parler de la qualité dansante d'un texte, Alice Godfroy forge le terme de *dansité* pour saisir au plus près ce que la danse et la poésie ont en commun :

« La *dansité*, dans son sens le plus élargi, est à la danse ce que la musicalité est à la musique, la picturalité à la peinture, la sculpturalité à la sculpture,..., à savoir une tonalité esthétique, une caractérisation modale qui réunit les traits de reconnaissance propres à une physiognomonie artistique donnée. »²¹⁸⁹

Et la *dansité*

« renvoie à la modalité par laquelle, sans recourir à l'adjuvant constamment invoqué de la musicalité, il devient possible de penser ce que nous appelons communément, obscurément aussi, le "mouvement d'un texte", ce mouvement de l'écriture en tant qu'il nous mobilise physiquement et dont la poésie emblématise la vitalité. »²¹⁹⁰

On peut ainsi parler de la *dansité* d'un texte sans pour autant qu'il mette en scène un danseur.

²¹⁸⁸ Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, thèse soutenue le 27 avril 2013, sous la direction de Michèle Finck, et qui a donné lieu à deux ouvrages parus chez Champion : *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture*, Michaux, Celan, du Bouchet, Noël, op. cit., et *Prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Champion, 2015.

²¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 234.

²¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 235.

C'est sans doute chez Jacques Réda que la danse est la plus visible, et que la *dansité* est la plus frappante. Nous avons montré l'importance de la ronde, chanson chorégraphiée, et du jazz, musique et séduisante invitation pour les danseurs. Tout l'effort du poète étant de rendre à la langue française son *swing*, on peut en déduire qu'il la fait danser, grâce au travail constant sur les E muets. Mais nous avons aussi mis en évidence son amour pour la « bifurcation »²¹⁹¹, et c'est là un terme aussi employé par Alice Godfroy pour parler de la *dansité* d'un texte poétique. En effet, elle explique que le tâtonnement des poètes qui avancent « par reprise » met à mal « l'apparente droiture, l'apparente obstination de la ligne d'écriture » en ouvrant « des voies de traverse », en proposant des « échappées ». L'« effet de ritournelles » transforme « en cercles » la ligne droite, et dérouté le lecteur qui n'est « plus happé par le sens au bout de la phrase, mais où chaque mot est en situation, étoilé, tendu entre ce qui est déjà posé et une direction de sens capable de réorienter le tout »²¹⁹². Cela s'applique parfaitement à l'écriture de Jacques Réda. Il conserve aux mots « leur potentialité de sens », puisqu'ils changent sans cesse de direction. Elle y voit un parallèle avec les danseurs, qui eux aussi, se refusent à courir droit²¹⁹³ au but et privilégient le flou, la polysémie, la richesse de sens. Une grande similitude entre le « chaos directionnel » des danseurs et du poète se révèle. Tous se plaisent à multiplier ces moments de vacillement où, semblables à la folle aiguille d'une boussole, ils indiquent tous les sens, n'en privilégiant aucun, se délectant de la liberté d'un corps en mouvement, d'une langue qui perd le nord, invitant à explorer toutes les pistes imaginables. Et Alice Godfroy rapproche cela des molécules et de leurs « trajectoires imprévisibles ». Or, c'est précisément à la danse des atomes que s'intéresse Jacques Réda dans les ouvrages qu'il consacre à la physique, se demandant en quatrième de couverture de *La Physique amusante* ce qu'est « ce bazar astral qui, sans limite, / Fait valser sur des éventaires sans tréteaux / La même marchandise – ondes, gaz, rocs, métaux »²¹⁹⁴...

Chez Guy Goffette, l'écriture de la *dansité* est directement liée à la chute et prend différentes formes. On a vu que pour favoriser l'envol et éviter le mouvement de la chute, il mettait en œuvre un travail du suspens, de la pause, du silence. Ces mots témoignent d'une poétique de la *dansité*. Comme un danseur, le poète cherche, à l'instar de Rimbaud, à « fixer des vertiges » grâce au silence, à la pause qu'il emprunte au musicien en la reproduisant sous la forme du tiret. « C'est ici qu'un nœud corps-et-graphique vient à lier ensemble les

²¹⁹¹ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, op. cit., p. 60 « elle bifurque ».

²¹⁹² Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, op. cit., p. 605.

²¹⁹³ *Ibid.*, p. 515.

²¹⁹⁴ Jacques Réda, *La Physique amusante*, op. cit., quatrième de couverture.

aspirations modernes au suspens, qu'il s'agisse de sa modalité silencieuse telle que représentée par la poésie ou de sa modalité immobile incarnée par le corps dansant »²¹⁹⁵. C'est dans le suspens que « [m]ouvement et immobilité conversent en dansant »²¹⁹⁶, et c'est là que se concrétise la *dansité*. Comme le danseur, le poète interrompt un instant le mouvement, se maintenant en équilibre, évitant de tomber. Mais bien plus, la pause a une valeur rythmique qui donne de l'élan, ainsi qu'en sont bien conscients les danseurs. On se rappelle de l'importance du contretemps, déplorée par Guy Goffette. Si l'on aborde la question du point de vue de la danse, l'anacrouse qui le révèle est le moyen de faire danser la langue. Terme musical aussi appelé « levée » – nous revoilà dans l'élan de l'envol – l'anacrouse désigne les notes qui précèdent le temps fort. Elles sont donc placées en contretemps, avant la première battue, et Alice Godfroy évoque la « levée foudroyante que les temps d'arrêt peuvent susciter »²¹⁹⁷. En effet, elle souligne la valeur rythmique de cet élément, qu'elle associe au suspens, montrant que poètes et danseurs ont dû développer un « art de la pause »²¹⁹⁸ : « elle correspond, analogiquement, à ce contretemps encore invisible qui juste précède le geste et lui confère sa portée »²¹⁹⁹. Et Bernard Vargaftig reconnaît le rôle essentiel que joue la pause dans le mouvement : « J'aime cette distance qu'il y a toujours avant, celle qui respire avant. Elle est ce qui est là et pourtant manque et qui permet que nous prenions notre souffle. Elle est ce qui propulse »²²⁰⁰. Danse et poésie se rejoignent dans cette exploitation du suspens, de l'anacrouse, de la pause riche d'un mouvement à venir, constitutive d'une levée annonciatrice de l'envol. Mais la *dansité* se lit aussi dans le fait de consentir à la chute et d'en retirer une énergie nouvelle. Les danseurs savent tomber. Bien plus, ils acceptent de s'abandonner tout entiers à la chute, et de s'offrir à la gravité puisque danser, c'est « convertir l'énergie de la chute »²²⁰¹. S'intéressant à l'analyse que livre André du Bouchet du poème « L'Irrémédiable » de Baudelaire, elle en vient à dégager l'idée d'un « essor dans la chute », partagé tant par le danseur qui prenant appui sur le sol où il s'affaisse trouve l'énergie d'un rebond, que par le poète. La descente du « damné », « tombé / dans un Styx bourbeux et plombé », glissant le long « d'escaliers sans rampe » est sans recours. Mais ainsi que le note du Bouchet :

²¹⁹⁵ Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, op. cit., p. 554-555.

²¹⁹⁶ Rudolf Laban, « Immobilité et mouvement », dans *Espace dynamique*, trad. E. Schwarz-Rémy, Bruxelles, éd. Contredanse, Nouvelles de danse, 2003, p. 282-285.

²¹⁹⁷ Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, op. cit., p. 563.

²¹⁹⁸ *Ibid.*

²¹⁹⁹ *Ibid.*

²²⁰⁰ Bernard Vargaftig dans *Saluer André du Bouchet*, William Blake & Co. Édit, 2004, p. 23.

²²⁰¹ Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, op. cit., p. 580.

« C'est au terme du poème intitulé *L'Irrémédiable* que la précipitation sera figurée par l'immobilité d'un navire saisi par les glaces, d'*Un navire pris dans le pôle, / Comme en un piège de cristal*. Mais le parachèvement de la chute – de la chute poétiquement menée à son terme, capable de cristalliser le gouffre –, transformera cette chute en essor, dès que le caractère irréductible du fond qu'elle nous a révélé en se confondant avec lui, sera avéré. La chute réalisée, la chute menée jusqu'au sol, produit la parabole même de l'essor, – et Baudelaire passe, sans l'avoir quitté, du sol à un ciel »²²⁰².

Poète et danseur trouvent donc dans la chute le secret d'une ascension, et ce schéma récurrent chez Guy Goffette est éminemment chorégraphique. Même lorsque la danse n'apparaît pas de manière évidente, elle se décèle dans l'analyse d'un mouvement mené parallèlement par les danseurs et par les poètes, accordant tous la même importance au corps.

Chez Jean-Michel Maulpoix, elle est peut-être encore plus discrète. N'exprimant pas le transport, mais plutôt le mouvement effectué vers le transport, elle n'apparaît jamais clairement concernant le « je » lyrique. Pourtant, elle se greffe dans les recoins du texte qu'elle innerve, véritable numéro de funambulisme. L'acrobate est soumis à un effort permanent et sa danse vertigineuse est tout entière marquée par la tension, lisible dans les tournolements, héritage du « Thyse » de Baudelaire. Lorsque Jean-Michel Maulpoix présente ce poème, voilà ce qu'il en dit :

« *Le thyse*

Baudelaire affirme le caractère indissoluble de la ligne droite et de la ligne arabesque, celle-ci constituant comme le mouvement même de la langue autour de son architecture conventionnelle. »²²⁰³

La ligne courbe qui s'enroule autour du « dur bâton » tout tendu présente un déploiement chorégraphique :

« Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration ? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique ? »²²⁰⁴

On a montré l'importance des voltes dans le déplacement du poète. « Des flocons insolubles tournent dans l'eau prisonnière », le « tournoiement de notes blanches », « tourner dans l'espace », « musique giratoire »²²⁰⁵, autant d'éléments qui s'arrangent selon un « modèle sinueux »²²⁰⁶, reprenant les « arabesques »²²⁰⁷ baudelairiennes en une poétique de la

²²⁰² André du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable », *Aveuglante ou banale, Essais sur la poésie 1949-1959*, édition, préface et notes de Clément Layet, Paris, Le bruit du temps, 2011, p. 94.

²²⁰³ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue, op. cit.*, p. 91.

²²⁰⁴ Charles Baudelaire, « Le Thyse », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 335-336.

²²⁰⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Effets de neige », *Pas sur la neige, op. cit.*, p. 29 et 34.

²²⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, *La musique inconnue, op. cit.*, p. 42.

²²⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

« spirale »²²⁰⁸. C'est justement ce titre²²⁰⁹ qu'Alice Godfroy choisit pour développer l'un des aspects que peut prendre l'écriture de la *dansité*. La torsion de la spirale condense et matérialise les tensions, terme parfaitement adéquat au danseur de corde. Par la poétique de la spirale, cette torsion chargée de tension met en évidence la tonicité du poète attiré par le but. « Tordre pour tendre vers : lignes poétiques à haute tension »²²¹⁰ : voilà qui s'applique parfaitement à la poésie de Jean-Michel Maulpoix.

« Figure complexe qui embrasse toutes les tensions, [...], la spirale est la grande solution de la question tonique, seule capable de la soutenir sans en réduire la puissance. Parce qu'elle est foncièrement dynamique, la forme-spirale épouse le mouvement d'un monde tendu [...] elle est forme en formation, inachevée et intégrative, qui avance à mesure qu'elle pose les jalons de sa politique de dépossession : s'inscrivant *per se* contre l'idéologie du centre et de la ligne droite, elle est une façon de ne se rendre maître ni du monde ni de soi, mais d'en juste souligner les entre-deux. »²²¹¹

La spirale est donc une représentation de la danse toute de tension qui est exécutée par le poète danseur de corde. Cette danse-là est mouvement permanent, toujours « en formation, inachevée », comme le déplacement du poète qui ne lui permet jamais d'atteindre le lieu rêvé mais va de pair avec son désir de toucher au but. La danse est donc bien omniprésente chez Jean-Michel Maulpoix, bien que de manière discrète, à travers la tension et l'arabesque.

Un regard averti est par conséquent en mesure de lire en filigrane l'omniprésence d'une forme de danse dans les œuvres, preuve que le mouvement et la musique y trouvent leur plus parfaite expression, leur union la plus efficace. En effet, c'est dans leur alliance que la *partance* se déclenche subrepticement, souvent dès les premiers textes, en grand secret. La langue est bien mise en mouvement par la musique, et c'est l'écriture de la *dansité* qui manifeste au plus haut point ce phénomène.

²²⁰⁸ Jean-Michel Maulpoix, « Poétique du flocon », *Pas sur la neige*, *op. cit.*, p. 34.

²²⁰⁹ Alice Godfroy, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, *op. cit.*, p. 298.

²²¹⁰ *Ibid.*, p. 292.

²²¹¹ *Ibid.*, p. 298.

Conclusion

L'intuition qui a donné naissance à ce travail partait d'un double constat : la prééminence de différents mouvements dans les œuvres du corpus, et l'extrême musicalité des textes. Tout notre effort a été d'observer si ces deux pôles étaient liés, c'est-à-dire si l'écriture musicale rendait compte des déplacements, et dans quelle mesure elle pouvait éventuellement leur permettre d'aboutir. Rien ne garantissait au début du travail qu'une telle articulation existe, mais nous avions l'intime conviction que quelque chose d'essentiel se jouait dans le creuset de la musique, et qu'elle était inextricablement liée aux mouvements multiples et contradictoires qui traversent les textes. Avant d'aller plus loin, nous avons ressenti le besoin de convoquer les quatre grands poètes de la fin du XIX^{ème} siècle, poètes qui ouvrent la modernité et chez qui apparaissent déjà de semblables préoccupations, mises au jour dans le préambule. Un réseau de résonances est mis en place dans les œuvres contemporaines, avec plus ou moins de distance, et il était donc intéressant de découvrir le legs dont avaient bénéficié les poètes du corpus afin de mieux saisir leur spécificité, et ce qu'ils doivent à leurs aînés. Forte de cet arrière-plan contextuel, nous nous sentions plus armée pour affronter le problème. Mais pour aborder le lien encore uniquement pressenti entre les déplacements et la musique, il nous a fallu comprendre en quoi consistait précisément le mouvement dans les trois œuvres, et cerner de plus près ce que l'on appelle de manière parfois un peu floue la « musicalité » de l'écriture. Les deux premières parties sont donc pensées comme d'indispensables étapes préparatoires censées appréhender le mouvement et la musique dans les textes de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Asseoir fermement ces notions constituait un premier objectif qui devait garantir la validité des interprétations à venir.

Cet indispensable travail définitoire, parfois ardu car les notions les plus simples se révèlent souvent les plus floues, a d'abord emprunté le chemin d'un relevé d'occurrences qui nous ont permis de cerner les enjeux du mouvement et de la musique. En plus d'observer comment ces deux éléments apparaissaient dans les textes, il a fallu dégager leur sens et mettre au jour les raisons de leur omniprésence. Quelles motivations peuvent animer ces poètes et les pousser à reconduire sans cesse des mouvements qui n'aboutissent *a priori* pas, et pourquoi écrire avec un tel souci de la musique dans une période de crise de la poésie et de dissonance ?

Nous avons donc entamé l'analyse par une réflexion sur le mouvement, notion relativement délaissée par la critique littéraire au profit de celle de lieu avec laquelle elle est certes liée, sans pour autant se confondre. Heureusement, les philosophes avaient été plus curieux et leurs travaux nous ont servi de garde-fou. Les définitions apportées au fil des

siècles ont fait office de balises sur la longue route de l'interprétation, même si leur profusion a été plus d'une fois déroutante. Comment être certaine de bien cerner une idée qui en appelle et en recoupe tant d'autres ? Cet étoilement notionnel est certes stimulant mais nous avons parfois senti le sol se dérober sous nos pieds, et plus d'une fois vacillé lorsqu'une nouvelle approche venait remettre en question les maigres certitudes que nous avons frileusement acquises et que nous devions, plusieurs semaines voire plusieurs mois plus tard, entièrement remettre en question. Les œuvres du corpus sont alors apparues comme des points d'ancrage sûrs, et nous avons tenté tant bien que mal de garder le cap sur les textes, et de toujours leur rester ouverte et disponible, prête à accueillir tout ce qui pouvait s'y trouver de plus singulier, surprenant et contradictoire afin d'être véritablement à l'écoute des particularités du mouvement chez Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix.

Les poètes du corpus proposent des textes traversés par toutes sortes de déplacements et il apparaissait relativement vite qu'il n'y avait pas d'uniformité, mais plutôt une grande disparité dans l'approche des mouvements. Par ailleurs, jamais à notre connaissance ces œuvres n'avaient fait l'objet d'une telle analyse, et nous avons arpenté les textes dans le but de proposer une étude *quasi* topographique, prenant possession du terrain, déambulant dans les *pages paysages*²²¹² et n'hésitant pas à circuler en tous sens afin d'épouser au plus près les trajets parfois contradictoires qui étaient menés dans les œuvres.

Cela nous a permis de dégager pour chaque poète un itinéraire favori, objet du premier chapitre. Les déplacements sont certes nombreux et variés dans chaque œuvre, mais au fil des lectures, nous avons été frappée par la récurrence d'un trajet mille fois reconduit, partagé entre aller et retour. Il nous fallait d'abord envisager les motivations du départ. Pour quelles raisons le mouvement prenait-il son essor, et d'où partait-il ? Y avait-il plusieurs sortes d'allers ? Effectivement, nous avons pu observer la variété de ce type de mouvement qui naît toujours d'un violent refus de l'immobilité, perçue comme un emprisonnement. Mais une fois le mouvement lancé, il s'avère décevant et ne répond pas aux attentes du voyageur, incapable de rallier la destination qu'il s'est fixée. Il faut alors à nouveau partir, qu'on soit plein d'entrain comme chez Jean-Michel Maulpoix et Guy Goffette, heureux d'avoir une nouvelle chance d'atteindre le but, ou désolé d'être contraint de se remettre en route dans les textes de Jacques Réda. L'étude des mouvements de départ se révélait beaucoup plus vaste qu'on ne le pensait à première vue. Mais ce n'était encore rien par rapport à l'analyse consacrée au retour, autre élément clef du mouvement. La première difficulté à surgir était celle de la définition

²²¹² Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages*, *op. cit.*

fluctuante apportée par les auteurs à ce terme. *A priori* simple d'accès – le retour renvoyant à une inversion du mouvement et donc au fait de rebrousser chemin – ce déplacement se révélait au contraire bien plus complexe parce qu'il s'applique à différents champs parfois superposés et se réalise tant géographiquement que temporellement, et dans un espace aussi bien extérieur qu'intérieur, intime. Cette grande variété entraîne une polarité changeante très déconcertante : tantôt positif, tantôt négatif, le retour est aussi bien recherché que fui, et ce au sein d'une même œuvre parfois, et c'est là qu'ont commencé à poindre des différences majeures entre les trois poètes. Cela nous a amenée à présenter des trajets privilégiés pour chacun d'entre eux puisque le mouvement s'organise majoritairement selon un schéma relativement simple. Nous sommes tout à fait consciente que d'autres itinéraires sont empruntés par les poètes, mais pour des raisons de clarté et de temps, nous avons choisi les plus frappants, et donc renoncé aux autres qui auraient sans doute aussi mérité notre attention et que de prochains travaux permettront peut-être de mettre en lumière. Chez Guy Goffette nous avons retenu la bipartition entre envol et chute, chez Jacques Réda nous avons montré l'importance de la promenade, et Jean-Michel Maulpoix est celui qui tend le plus à effacer le retour au profit d'un aller simple, hormis dans son dernier livre où un renversement s'observe. Le premier chapitre a donc eu pour objet de comprendre l'organisation du mouvement dans chaque œuvre.

Mais le déplacement ne se passe pas toujours comme prévu et il nous a fallu prendre en compte des mouvements qui ne répondaient pas aux itinéraires relevés. Nombreux sont les élans interrompus, les voyages qui tournent court, les instants de pause. Autant d'éléments qui venaient gripper l'analyse déjà proposée, et dont la fréquence importante demandait à être intégrée à la réflexion. De là est né notre deuxième chapitre, consacré à la désorientation. Géographique tout d'abord, il nous est apparu qu'elle traduisait une expérience commune et générale de l'errance. Les figures qui traversent les textes perdent leurs repères et souffrent d'un mauvais sens de l'orientation. Mais cela ne signifie pas nécessairement qu'elles soient désespérées d'être perdues. Au contraire, on a eu l'occasion de montrer à quel point l'errance pouvait être appréciée. La désorientation est en partie due à des paysages très déroutants, au sens propre. Ciel et terre échangent leurs positions, les rues sont personnifiées, l'espace devient théâtral... Autant d'éléments qui rendent difficile le mouvement et qui condamnent à l'errance, associée à un autre thème récurrent : l'exil. Les trois œuvres mentionnent une patrie perdue et un long exode en découle, immanquablement marqué du sceau d'une désorientation qui se révèle tant géographique qu'intérieure. Les poètes sont à la recherche d'une identité perdue et leur voyage se confond avec la quête de soi, voire avec la quête de raisons de vivre.

Complètement perdus, entraînés dans un mouvement désorienté, ils s'efforcent de retrouver leur route et de mettre un terme à leur errance. Ils recourent à des outils de géographe ou à des guides pour finalement rêver de trouver le séjour et mettre un terme à un mouvement sans fin. Ils aspirent au calme. La désorientation cause un mouvement qui perturbe le schéma présenté dans le premier chapitre. Le déplacement se fait à l'aveuglette et, alors que les poètes aspiraient unanimement à un mouvement libérateur qui les sauverait de la torpeur néfaste de l'immobilité, ils songent désormais à s'établir. C'est alors qu'il est apparu nécessaire de redéfinir le mouvement pour rendre justice à sa complexité grandissante.

Alors même que les poètes ne cessent de partir et de clamer qu'ils partent, une tension naît dans la contradiction la plus totale puisque ces annonces cohabitent avec le constat inverse. Ils reconnaissent qu'ils ne partent pas, avant d'affirmer qu'ils partent sans arrêt. Partir et ne pas partir deviennent curieusement équivalents sous leur plume, et cela exige une nouvelle définition du départ qui ne peut plus se faire aussi simplement qu'on l'avait d'abord exposé. C'est la raison pour laquelle nous avons rédigé un troisième chapitre nous permettant de redéfinir le mouvement chez les trois auteurs du corpus en leur empruntant le terme de *partance*. Cette notion nous semble essentielle pour aborder le mouvement dans toute sa complexe richesse, et nous avons couru le risque de l'élaborer, nous fiant au phénomène très curieux que livraient les textes. Alors même que le poète reste surplace, il effectue un déplacement en considérant une image, en rêvant, et surtout grâce au texte, qu'il le lise ou qu'il l'écrive. Nous avons donc choisi de créer une nouvelle définition du mouvement grâce à la *partance*, qui nous permet de toucher au plus près les étranges contradictions des œuvres. En effet, le véritable enjeu du mouvement chez les poètes du corpus est la réconciliation des opposés : mobilité/immobilité et ici/ailleurs se fondent dans la *partance* qui se révèle le moyen parfait de séjourner ici. Les poètes, par un phénomène de déplacement immobile, trouvent une solution pour habiter le monde tout en se ménageant une porte de sortie toujours accessible. Au terme de cette partie consacrée au mouvement, il nous a semblé indispensable de remédier à une lacune de la critique et de forger cette nouvelle définition, opérante pour les trois poètes du corpus mais aussi sans doute pour de nombreux autres auteurs qui allient ailleurs et ici et se déplacent en toute immobilité. C'est bien la *partance* qui apparaît comme le mouvement idéal.

Restait à cerner la musicalité de l'écriture pour envisager le rapport entre musique et mouvement, et c'est ce que nous nous sommes efforcée de faire dans une deuxième partie, consacrée tout d'abord à l'admiration des poètes pour la musique. Un vif intérêt se manifeste dans les trois œuvres du corpus pour un art doté de toutes les qualités, et c'est cet aspect que

nous avons souhaité mettre en évidence pour justifier notre approche. Poésie et musique ont une histoire mouvementée faite de rapprochements et de divorces, toute d'attirance et de retrait²²¹³. Une origine commune n'empêche pas leur séparation progressive, et le conflit se noue essentiellement autour de la question du sens sur laquelle se cristallisent toutes les jalousies. La poésie désirerait en faire son apanage, alors que la musique prétendrait le lui dérober, elle qui exprime si facilement en se passant du relais parfois trompeur des mots. Après un bref rappel historique qui souligne les différends qui opposent poètes et musiciens, le goût profond que Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix manifestent pour la musique n'en ressort que plus vivement, et cet attrait commun auquel nous avons été sensible lors des premières lectures et qui avait joué pour une bonne part dans le choix du corpus se voyait consolidé. Ils se distinguent nettement de la foule d'écrivains réticents et méfiants quand il s'agit de musique en se tournant unanimement et sans réserve vers cet art. Guy Goffette ne se cache pas de son profond attrait pour le blues, Jacques Réda est spécialiste de jazz et Jean-Michel Maulpoix tente d'approcher la « musique inconnue » évoquée par Rimbaud, tous trois étant par ailleurs fascinés par le chant des oiseaux, petite musique plus humble mais néanmoins efficace. Cette admiration s'explique par la défaillance de la langue : les mots se dégradent, tombent malades, meurent parfois, fragilisant le langage. Les poètes regrettent un âge d'or et une langue parfaite, et ils reconnaissant leur impuissance.

Ils se rêvent alors compositeurs, et c'est l'objet du deuxième chapitre, qui vise à prendre en compte la polysémie du terme et qui découle tout naturellement de l'admiration pour la musique. La composition est d'abord envisagée comme un travail de structuration. Les poètes désirent composer comme des musiciens et leurs recueils sont construits de manière concertée. Chaque texte est à une place bien définie, et cet agencement soigné se rapproche du travail du musicien. La composition est ensuite appréhendée à travers le chant lyrique. En effet, la poésie est d'abord indissociable de la musique, et le chant d'Orphée est une composition. Mais le lyrisme est mis à distance à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et le chant, la composition, deviennent grinçants. Finalement, il s'agit plus de *composer avec*, de se débrouiller avec des moyens réduits, c'est-à-dire composer avec le « lyrisme critique » qui redéfinit le lyrisme, intégrant la pauvreté du poète et ses difficultés ; composer avec l'éloignement des Muses qui ne sont plus des figures d'inspiration mais qui apparaissent comme des femmes souffrantes, lointaines et déchues ; et composer avec une voix brisée, inarticulée, qui produit un chant faussé ou un déchant extirpé péniblement d'une gorge

²²¹³ Michèle Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *Essai de poétique du son*, op. cit.

violemment mise à mal. Le poète qui se rêve compositeur, comme le musicien, ne peut que *composer avec* et son chant n'est guère mélodieux. C'est alors que la musique apparaît pleinement comme un modèle et une chance de venir au secours de la langue.

C'est dans cette optique que nous avons dégagé dans le dernier chapitre de la partie la notion de transposition. Terme musical, il permet de saisir particulièrement bien les rapports entre musique et poésie. À une époque où les frontières entre les arts se brouillent, musiciens et écrivains empruntent et échangent des techniques qui ne leur sont pas propres, selon un procédé de transposition communément utilisé. Mais la transposition est aussi ce que les compositeurs s'efforcent de faire lorsqu'ils mettent en musique un texte, qu'il soit repris ou laissé de côté, comme Debussy l'a fait pour le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Mallarmé. Cette mise en perspective des deux arts a permis de préciser la définition apportée à la musique, et de la redéfinir selon les termes de Mallarmé dont l'œuvre est tout entière habitée par le désir de transposition. L'approche contextuelle, historique et définitoire nous ayant permis de cerner en quoi consistent la musique et la transposition, nous avons pu mettre celle-ci en évidence dans les œuvres du corpus et montrer en quoi les textes s'apparentent à des *partitions*. Si le terme pourrait paraître un peu excessif, la différence entre poésie et musique étant irréductible, il a néanmoins le mérite de montrer à quel point l'écriture poétique se nourrit de l'écriture musicale que les poètes revendiquent d'ailleurs. Guy Goffette reproduit les caractéristiques du blues, Jacques Réda celles du jazz, et Jean-Michel Maulpoix celles de *Des pas sur la neige* de Debussy. Plus que de mentionner des éléments musicaux, les poètes renouvellent profondément l'écriture en adoptant à grande échelle des procédés musicaux. Ils effectuent une transposition de grande ampleur qui nourrit leurs textes, les rapprochant de *partitions*. Loin d'être anecdotique, leur rapport à la musique se révèle donc essentiel, et c'est pour cette raison que nous avons décidé de parler de *partition*.

Ayant démontré l'importance du mouvement et celle de la musique, et après avoir expliqué le fonctionnement et les enjeux de ces deux points centraux des œuvres, il était possible de chercher à saisir leur articulation. Comment l'écriture musicale rend-elle compte des préoccupations liées au mouvement et est-il possible qu'elle parvienne à les résoudre ? La musique est en mesure de régénérer la langue, mais peut-elle faire aboutir un mouvement qui peine à atteindre son but ? Peut-elle déclencher le phénomène de *partance* ? C'est ce que nous avons tenté de montrer dans la dernière partie consacrée à la mise en mouvement de la langue par la musique.

Une première constatation s'imposait : la musique et la langue sont toutes deux en mouvement parce qu'elles sont toutes deux animées par le rythme, mais alors que la première

met en œuvre un mouvement efficace et puissant, la seconde en réalise un qui demeure insatisfaisant. La musique est par nature mouvement et cette caractéristique dont sont bien conscients les poètes les amène à recourir presque systématiquement à un vocabulaire musical pour décrire des paysages mouvants, et à mobiliser le champ lexical du mouvement lorsqu'il s'agit de faire le portrait de musiciens. Même le boitement, inhérent au jazz et affectant les poètes de la modernité, est sublimé par la musique qui en fait le ressort d'un élan toujours renouvelé, alors qu'il demeure une souffrance pour la langue qui claudique et peine à avancer. L'écriture est marquée par un mouvement qu'elle ne parvient pas à mener à bien. Chez Jacques Réda, le poète n'arrive pas à se rendre maître d'un déplacement qui rejaillit constamment sous sa plume. Il ne cesse de reproduire malgré lui la promenade du XX^{ème} arrondissement et se reconnaît hanté, incapable de mettre un terme à ce mouvement. C'est finalement par la fuite et par l'arrêt de l'écriture qu'il se débarrassera du spectre du XX^{ème} arrondissement. C'est donc dans le renoncement, signe d'une défaite de la langue, que se clôturera cet épisode. Chez Guy Goffette, tout est fait pour éviter la chute et contrer le mouvement de descente : le sonnet est remodelé et délesté d'un vers dans une entreprise d'allègement, la cheville du « comme » est censée ouvrir sur un ailleurs, le rejet de la césure doit libérer le mouvement et les rythmes rhétoriques garantir toujours une nouvelle chance de s'en aller. Mais rien n'y fait, et la chute est inévitable. Quant à Jean-Michel Maulpoix, le retour qu'il cherche tant à occulter se révèle nourrir le texte qui fonctionne par un vaste système de reprises, et alimenter le lyrisme qui porte en lui-même l'échec du départ. La langue est incapable de mener à terme les mouvements entrepris par les poètes qui, conscients de la force incomparable de la musique comme puissance mobile, se tournent vers elle pour réaliser une *partition* de la *partance*.

C'est là un point qui n'a jamais été étudié et qui est pourtant au cœur des œuvres du corpus. Les trois poètes mettent en œuvre une écriture musicale qui est seule capable de réaliser pleinement le mouvement qu'ils tentent à toute force de faire aboutir. Grâce à une écriture de la ronde, Jacques Réda réalise son rêve de promenade. Un nouveau départ est toujours possible : chaque retour du refrain, identifié comme le verbe « revenir », donne l'occasion d'un aller renouvelé. Bien qu'il mette en œuvre une écriture de la basse continue, Jean-Michel Maulpoix ne crée pas un mouvement rotatif et ne tourne pas en rond. Bien au contraire, il reproduit le paradoxe d'un mouvement immobile et continu, caractéristique des partitions de Debussy selon Jankélévitch, dépourvu de tout sens et qui demeure donc permanent, évitant le retour. Enfin, Guy Goffette parvient à réaliser l'envol auquel il aspirait grâce au souffle et au silence, directement empruntés à la musique. Tous trois arrivent à faire

trionpher leur mouvement grâce à une écriture très musicale, directement inspirée par des procédés propres à cet art. C'est la solution qu'ils ont trouvée pour que la langue, trop faible toute seule, parvienne à créer un mouvement satisfaisant. La *partance* se réalise par la *partition* et remarquons que dans les trois œuvres, le mouvement obtenu ne s'arrête jamais.

Par conséquent, la langue musicale devient un moyen de transport, dans tous les sens du terme. Moyen de locomotion qui permet de se déplacer au fil du texte, présenté comme un espace géographique, elle est considérée comme un véritable véhicule, ou comme un double de la marche avec laquelle elle tend à se confondre. Mais le transport signifie aussi une vive émotion qui jaillit lorsque les poètes prennent conscience qu'ils atteignent l'ailleurs et qu'ils touchent au but. En plus de réaliser un mouvement enfin satisfaisant grâce à la musique, mouvement qui, comme on l'a dit, ne s'arrête jamais mais porte toujours en lui le rêve d'un autre lieu, ils touchent à cet endroit. Leur transport se manifeste alors par la transformation de la marche en danse, et les corps se meuvent selon un rythme nouveau. Si Jean-Michel Maulpoix fait figure d'exception dans la mesure où il considère le rythme comme un combat et où son statut de funambule lui impose une maîtrise permanente, Guy Goffette et Jacques Réda s'abandonnent au rythme de l'univers avec lequel ils se découvrent à l'unisson. Le transport est complet. La musique leur a permis de réaliser la *partance* et d'aller au-delà de leurs espérances en atteignant l'ailleurs demeuré flou vers lequel ils tendaient depuis si longtemps. Cet ailleurs se révèle ici, et c'est le miracle opéré par la musique. L'étymologie commune de la *partance* et de la *partition*, lourde de division et de séparation, aurait pu condamner les poètes à la tristesse. Il n'en est rien. Se sachant toujours déjà exilés, déjà séparés d'une terre natale, ils se découvrent finalement à l'unisson du monde, dans un transport sans pareil.

Véritable viatique qui accompagne les poètes sur la route, la musique joue un rôle essentiel dans les œuvres du corpus. Non contente de mener à bien un mouvement satisfaisant grâce à la *partition* qui permet de ne jamais interrompre le déplacement des poètes et de leur laisser toujours une chance, elle les conduit vers l'ailleurs rêvé qui n'est autre qu'ici. Mais cet ici est dévoilé dans une expérience inédite du rythme, et c'est clairement un phénomène de *partance* qui est opéré puisque l'ici et l'ailleurs, l'immobilité et la mobilité se fondent et ne s'opposent plus. La musique est donc inextricablement liée au mouvement dont elle permet l'avancée, et c'est là l'apport de notre travail. Jamais encore le rôle de l'écriture musicale comme adjuvante du mouvement n'avait été mis en évidence, et jamais le transport n'avait été pris en compte de ce point de vue là. On peut ainsi dire à la suite de Jacques Réda, relisant

Cingria dans *La Sauvette*, qu' « [e]lle [la musique] est donc le transport par excellence. La poésie la suit de très près »²²¹⁴.

Associée à Cingria, cette phrase nous autorise à penser que l'articulation mise au jour dans les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix s'applique aisément à d'autres poètes, au premier rang desquels le « frondeur helvète »²²¹⁵. Dans l'article qu'il lui consacre dans *La Sauvette*, éloquemment intitulé « Moyens de transports », Jacques Réda énumère tous les moyens de locomotion que le poète a utilisés dans sa vie, avant de préciser qu'il a « omis deux autres instruments à pédales – l'harmonium et l'orgue – avec lesquels Cingria parcourut sans bouger pas mal de kilomètres »²²¹⁶. La musique est associée au mouvement, et ce poète du déplacement, en constant voyage, produit une « prose ambulante »²²¹⁷ autant que musicale, où tout s'opère par « concordance de nombres et d'harmonies »²²¹⁸. C'est dire si la musique est là aussi moyen de locomotion et de transport. Si nous avons dégagé l'outil d'analyse constitué par le lien entre *partance* et *partition* à partir des œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix, il nous semble que de nombreux autres textes pourraient être éclairés à la lumière de cette approche, et nous aurions aimé avoir le temps d'explorer ces pistes. Nombreux sont les poètes amis de ceux que nous avons étudiés à faire preuve des mêmes préoccupations pour le mouvement et d'un goût similaire pour la musique, et c'est en nous fiant à leurs dilections que nous aurions exploré d'autres œuvres. Dans cette période de décloisonnement des arts où l'on se méfie pourtant encore de la musique lorsqu'on est poète, notre travail permettrait de mettre en évidence la richesse d'une frontière poreuse entre poésie et musique et nous espérons que notre étude sera prolongée, convaincue qu'elle est valable pour de nombreux autres auteurs. N'y a-t-il pas d'ailleurs une invitation à mettre en lien musique et mouvement dans ces quelques phrases tirées de « Bach en automne », dont la lecture nous a été si vivement recommandée par Guy Goffette lors de notre première rencontre²²¹⁹ ? « Mais à quoi serviraient les pédales des orgues, sinon / à signifier la route indispensable ? / Sur ce chemin de bois, usé comme un escalier, chaque jour, que ce fût / Sous les trompettes de Pâques ou les hautbois jumeaux de Noël, / Sous l'arc-en-ciel des voix d'anges et d'âmes, / De borne à borne répétant mon

²²¹⁴ Jacques Réda, *La sauvette*, *op. cit.*, p. 43.

²²¹⁵ Guy Goffette, « Fantaisie sur un air connu pour Charles-Albert Cingria », *Le Pêcheur d'eau*, *op. cit.*, p. 61.

²²¹⁶ Jacques Réda, *La sauvette*, *op. cit.*, p. 43.

²²¹⁷ *Ibid.*

²²¹⁸ *Ibid.*

²²¹⁹ Premier entretien avec Guy Goffette. Réda a lui aussi lu *Jonas*, en témoigne un passage d'*Autoportraits*, *op. cit.*, p. 56 « je m'étais en effet replongé dans le grand format du *Jonas* de Dadelsen paru l'année précédente ».

terrestre voyage, j'ai arpenté / La progression fondamentale de la basse »²²²⁰. Il y a tout lieu de penser qu'une *partition* de la *partance* s'écrit sous la plume de Jean-Paul de Dadelsen, mais aussi dans l'œuvre de Max Elskamp, poète du symbolisme en Belgique à propos duquel Guy Goffette écrit qu'il a « une guitare à la place du cœur »²²²¹. Poète flamand parlant français, il se crée une langue propre à la rencontre de la musique et du mouvement. Il renouvelle l'art de la chanson populaire en la croisant avec des trouvailles exotiques glanées au cours de ses nombreux voyages, mais aussi avec des termes empruntés au vocabulaire technique des marins pour tenter de remédier à son sentiment d'exil permanent et faire mouvement vers un pays intérieur marqué par le regret du temps révolu de l'enfance. Pensons aussi à la poésie du voyageur Paul Claudel, autre poète de prédilection de Guy Goffette et auteur extrêmement intéressé et marqué par la musique, lui qui annonçait : « Ce qu'il y a de plus important pour moi, après l'émotion, c'est la *musique* »²²²². Évoquons aussi les textes de Philippe Jaccottet qui caresse le « rêve d'écrire un poème aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale » et qui regrette « de n'être pas musicien », lui qui voudrait composer « une musique de paroles communes, rehaussée peut-être ici et là d'une appoggiature, d'une trille limpide »²²²³. Jean-Michel Maulpoix dit à son propos qu'il regarde « du côté des vertus de la musique »²²²⁴, et il relève aussi le mouvement cahotant mais continuellement poursuivi, formé d'une « succession d'envols et de chutes »²²²⁵, notant la ténacité du poète en route : « Ainsi, ainsi faut-il poursuivre, disséminer, risquer des mots, leur donner juste le poids voulu, ne jamais cesser jusqu'à la fin – contre, toujours contre soi et le monde, avant d'en arriver à dépasser l'opposition, justement à travers les mots – qui passent la limite, le mur, qui traversent, franchissent, ouvrent, et finalement parfois triomphent en parfum, en couleur – un instant, seulement un instant »²²²⁶. Enfin, nous aurions aimé avoir le temps d'explorer les textes de la *beat generation*. Jack Kerouac a notamment éveillé notre curiosité, lui qui est « le premier à entrevoir comment le jazz peut influencer sur la vie, être le moteur d'une écriture. Plus tard, il écrira comme on souffle dans un saxophone, d'une traite », expliquent Patricia Dagier et Hervé Quéméner²²²⁷. Fasciné par le jazz et écrivant en mouvement, célèbre d'ailleurs pour

²²²⁰ Jean-Paul de Dadelsen, *Jonas*, suivi de *Les Ponts de Budapest* et autres poèmes, Paris, Gallimard, 2005, p. 25.

²²²¹ Guy Goffette, *La Mémoire du cœur*, *op. cit.*, p. 78.

²²²² Paul Claudel, *Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames*, dans *Cahiers Paul Claudel*, n°5, 1964, p. 185-187.

²²²³ Philippe Jaccottet, *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 17.

²²²⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, *op. cit.*, p. 299.

²²²⁵ *Ibid.*, p. 302.

²²²⁶ Philippe Jaccottet, *La Semaison*, *op. cit.*, p. 57.

²²²⁷ Hervé Quéméner et Patricia Dagier, *Jack Kerouac, Breton d'Amérique*, Le Télégramme, 2009, p. 39.

avoir écrit *On the road*, il allie lui aussi mouvement et musique. Ces deux notions peuvent donc opérer comme des clefs d'interprétation qui livrent l'accès au lieu dont tant d'études²²²⁸ ont prouvé le caractère central. Nombreuses sont les œuvres qui pourraient être lues comme des *partitions* de la *partance*, parce que nombreux sont les auteurs à désirer à la suite de Rimbaud « trouver le lieu et la formule ». Or ne peut-on penser que c'est dans la *partition* que se cache la formule, et dans la *partance* que se dévoile le lieu ?

²²²⁸ Voir par exemple Christine Dupouy, *La question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, op. cit. et Sophie Guermès, *La poésie moderne, Essai sur le lieu caché*, op. cit.

Index des auteurs

- Adorno, Theodor, 33, 34, 51, 246, 259,
260, 316, 319, 320, 328
- Apollinaire, Guillaume, 35, 110, 441
- Arnold, Denis, 420
- Austin, Lloyd James, 49, 138
- Bachelard, Gaston, 22, 23, 24, 25, 98, 126,
127, 136, 157, 230, 537
- Backès, Jean-Louis, 32, 249, 328, 540
- Bartelt, Franz, 43, 337
- Barthes, Roland, 214, 260
- Baudelaire, Charles, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56,
58, 60, 68, 73, 74, 80, 91, 534
- Bayard, Pierre, 150, 171, 183, 249, 539
- Beaufils, Marcel, 33, 34, 249, 251, 278,
284, 288, 319
- Beckett, Samuel, 267, 268
- Bekker, Paul, 251
- Bellest, Christian, 341, 342, 344, 350
- Benveniste, Emile, 260, 375
- Bergson, Henri, 23, 24, 25, 28
- Bernadet, Arnaud, 72
- Blanchot, Maurice, 108, 205
- Blin, Georges, 48
- Bonhomme, Béatrice, 18, 22, 80, 86, 454,
533
- Bonnefoy, Yves, 53, 80, 111, 158, 166,
211, 224, 258, 282, 308, 315, 539
- Borel, Jacques, 68, 71, 73, 75, 77
- Bouchet, André (du), 27, 156, 157, 227,
228, 234, 481, 482, 484, 485
- Boucouchiev, André, 355
- Bourassa, Lucie, 374, 375
- Bourion, Syveline, 359, 360, 430
- Brault, Jacques, 107, 216
- Breton, André, 148, 499, 539
- Broda, Martine, 295
- Brunel, Pierre, 34, 82, 86, 282, 285, 286,
319
- Buisine, Alain, 82, 83, 85
- Calasso, Roberto, 54
- Calle-Gruber, Mireille, 283
- Certeau, Michel (de), 445, 540
- Chabrier, Emmanuel, 76
- Char, René, 26, 41, 42, 81, 130, 347, 469,
528, 537

- Cingria, Charles-Albert, 90
- Claudé, Paul, 90, 115, 166
- Collot, Michel, 29, 57, 59, 85, 86, 87, 155, 156, 157, 161, 164, 179, 227, 228, 457, 467, 469
- Cortot, Alfred, 357
- Cugny, Laurent, 342, 343, 344
- Cupers, Jean-Louis, 319, 320
- Dadelsen, Jean-Paul (de), 202, 498, 499
- Dagier, Patricia, 499
- Daumal, René, 155, 182
- Deguy, Michel, 202, 281
- Delahaye, Ernest, 82, 88
- Demeny, Paul, 81, 82, 85, 86, 88, 89
- Dessons, Gérard, 376, 393, 394
- Dethurens, Pascal, 284
- Dobzynski, Charles, 18
- Dorigné, Michel, 341, 342
- Duault, Alain, 21
- Dupouy, Christine, 29, 31, 107, 122, 164, 500
- Durry, Marie-Jeanne, 49
- Emaz, Antoine, 61
- Emaz, Antoins, 313, 363, 446
- Engel-Roux, Bernadette, 17, 156
- Ergal, Yves-Michel, 320
- Escal, Françoise, 31, 33, 34, 281, 284, 285, 286, 289
- Favre, Yves-Alain, 17, 21
- Finck, Michèle, 4, 11, 27, 33, 34, 35, 52, 79, 80, 89, 250, 252, 254, 258, 308, 315, 316, 319, 320, 351, 449, 482, 494, 532, 537, 538
- Friedrich, Hugo, 292, 356
- Garayoa, Sophie, 12
- Gautier, Jean-François, 282, 289, 356, 359
- Godfroy, Alice, 27, 481, 482, 483, 484, 486
- Goffette, Guy, 4, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 36, 40, 42, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 108, 109, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 147, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 183, 184, 187, 188, 191, 192, 200, 201, 202, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 227, 231, 233, 234, 235, 236, 240, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 261, 262, 266, 268, 270, 275, 276, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 295, 296, 299, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 318, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 365, 370, 372, 380, 381, 382, 383, 388, 395, 396, 397, 400, 406, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 447, 448, 455, 456, 457, 461, 462, 463, 464, 465, 473, 474, 476, 477, 483, 484, 485, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 524, 525, 526, 532, 533
- Grossi, Gabriel, 22, 401, 418, 419, 420, 421, 426

- Guermès, Sophie, 28, 89, 500
- Guillain, Georges, 18
- Guillevic, Eugène, 381, 438
- Habig, Claire, 346, 395
- Haouadeg, Karim, 16
- Heidegger, Martin, 228, 229, 235
- Herzhaft, Gérard, 330, 333, 338, 340
- Honegger, Marc, 420
- Isou, Isidore, 329
- Izambard, Georges, 84, 85
- Jaccottet, Philippe, 15, 102, 111, 141, 142, 202, 294, 499, 531
- Jankélévitch, Vladimir, 26, 33, 104, 117, 118, 121, 122, 166, 167, 257, 260, 356, 427, 428, 429, 430
- Jarrety, Michel, 43
- Jauss, Hans Robert, 177
- Joqueviel-Bourjea, Marie, 16, 21, 43, 83, 139, 165, 179, 203, 213, 297, 298, 312, 453
- Joyce, James, 170
- Kerouac, Jack, 347, 351, 499, 539
- Kremer, Joseph-François, 358
- Kushner, Eva, 290
- Laban, Rudolf, 224, 484
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 249
- Le Benoist, Sebastien, 12, 16
- Leclair, Yves, 16, 99, 253, 296, 297, 306, 312, 332, 333, 334, 335, 337, 462
- Lejeune, Philippe, 450
- Léry, Jean (de), 222, 531
- Locatelli, Aude, 250, 318, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 351
- Lockspeiser, Edward, 325, 356, 357, 358, 363
- Lucrèce, 42
- Mac Orlan, Pierre, 66
- Mallarmé, Stéphane, 30, 34, 36, 40, 41, 42, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 80, 82, 91, 106, 109, 202, 231, 236, 239, 249, 250, 277, 278, 282, 292, 293, 302, 303, 318, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 355, 356, 422, 495, 529, 534
- Malson, Lucien, 341, 342, 344, 350
- Marchal, Bertrand, 56, 58, 60, 63
- Maulpoix, Jean-Michel, 4, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 28, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 90, 94, 97, 101, 102, 103, 104, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 130, 131, 132, 133, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 154, 155, 156, 165, 166, 167, 168, 169, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 196, 197, 201, 202, 205, 209, 210, 212, 213, 217, 222, 223, 224, 225, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 246, 248, 250, 255, 257, 258, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 275, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 308, 310, 311, 313, 314, 315, 318, 329, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 370, 372, 379, 380, 381, 382,

- 385, 388, 389, 399, 400, 401, 402, 403, 411, 413, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 441, 442, 443, 445, 446, 448, 449, 454, 455, 456, 457, 466, 467, 468, 469, 471, 472, 473, 476, 477, 478, 481, 485, 486, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 526, 527, 528, 529, 533
- Merleau-Ponty, Maurice, 22, 24, 25, 537
- Meschonnic, Henri, 374, 375, 376, 393, 394
- Michaux, Henri, 26, 27, 30, 35, 41, 43, 66, 97, 100, 111, 126, 202, 481, 482, 528, 537
- Michel, Jacqueline, 16
- Micolet, Hervé, 17, 161
- Milosz, Oskar Wladyslaw de Lubicz, 184
- Moureau, François, 21, 384
- Munier, Roger, 204
- Murphy, Steve, 73
- Nadal, Octave, 77
- Nattiez, Jean-Jacques, 374, 375
- Nauleau, Sophie, 30, 43, 66, 97, 111
- Née, Patrick, 28, 29, 45, 48, 49, 50, 59, 85, 130, 227, 231, 239, 240, 316, 468, 537
- Neruda, Pablo, 269, 464
- Nerval, Gérard de, 80
- Nietzsche, Friedrich, 28, 32, 33, 41, 118, 130, 157, 324, 411
- Novarina, Valère, 35, 316, 457
- Parizet, Sylvie, 276
- Paz, Octavio, 35, 118, 164, 165
- Pinson, Jean-Claude, 99, 165, 232, 233, 237, 291, 292, 293, 295, 296, 307, 411, 412, 417
- Pirenne, Christophe, 343
- Platon, 257, 276, 277, 375
- Polino, Marie-Noële, 21, 384
- Ponge, Francis, 41
- Poulenc, Francis, 288, 289
- Prigent, Christian, 316
- Quéméner, Hervé, 499
- Quignard, Pascal, 35, 254, 283, 538
- Rabaté, Dominique, 472
- Réda, Jacques, 4, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 28, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 60, 64, 65, 70, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 94, 96, 97, 103, 104, 105, 107, 111, 113, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 129, 130, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 248, 249, 250, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 275, 282, 284, 286, 287, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 307, 308, 310, 311, 312, 316, 318, 322, 324, 329, 331, 337, 340, 341, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353,

- 354, 365, 370, 372, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 426, 442, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 470, 473, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 520, 522, 523, 524, 528, 532
- Reverdy, Pierre, 202, 439
- Richard, Jean-Pierre, 58, 60, 61, 62, 65, 72, 73, 227, 292, 448, 491, 536
- Ricoeur, Paul, 172, 175
- Rilke, Rainer Maria, 80, 167, 202, 205, 260, 308, 315, 539
- Rimbaud, Arthur, 28, 30, 34, 36, 40, 41, 42, 50, 67, 70, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 110, 149, 174, 185, 202, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 225, 231, 236, 239, 251, 258, 282, 292, 294, 301, 302, 308, 331, 334, 335, 336, 337, 356, 415, 417, 441, 442, 445, 472, 473, 483, 494, 500, 502, 526, 530, 534, 535
- Rivière, Jacques, 41, 50, 84, 91
- Rognet, Richard, 148, 174, 193, 197
- Rougé, Pascale, 17, 64, 141, 178, 196, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 446
- Rousseau, Jean-Jacques, 33, 236, 271, 272, 275, 374, 378, 411, 524
- Rousset, Jean, 214
- Sacre, Guy, 359
- Saint-John Perse, 41
- Saussure, Ferdinand (de), 277, 376
- Schloezer, Boris, 260
- Schopenhauer, Arthur, 32
- Segalen, Victor, 55, 202
- Séité, Yannick, 347
- Souriau, Etienne, 319, 321, 365
- Starobinski, Jean, 177, 181, 271, 472, 535, 536
- Steiner, Georges, 272
- Stricker, Rémy, 32
- Thélot, Jérôme, 51
- Tsvetaeva, Marina, 175
- Tverdota, Gyögy, 102
- Ungaretti, Giuseppe, 102
- Valéry, Paul, 30, 31, 32, 36, 286
- Verlaine, Paul, 10, 11, 12, 13, 16, 21, 30, 36, 40, 41, 42, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 90, 91, 143, 194, 195, 200, 251, 261, 282, 284, 285, 291, 292, 300, 301, 305, 322, 337, 355, 356, 363, 382, 383, 388, 389, 412, 433, 434, 437, 438, 440, 456, 473, 525, 528, 529, 532, 534
- Verne, Jules, 451
- Wagner, Richard, 51, 54, 538
- Wanlin, Nicolas, 73
- Wolfzettel, Friedrich, 45
- Wyss, André, 322, 323, 324, 325
- Young, Lester, 47
- Zubiate, Jean-Pierre, 15, 16, 397

Bibliographie

I/ Poètes du corpus

Jacques Réda

A. CORPUS CENTRAL

Œuvres poétiques :

- *Amen* [1968], *Récitatif* [1970], *La Tourne* [1975], Paris, Gallimard, 1988.
- *Sonnets Dublinois*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1970.
- *Les Ruines de Paris* [1977], Paris, Gallimard, 1993.
- *Hors les murs* [1982], Paris, Gallimard, 2001.
- *L'Herbe des talus*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Premier livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- *Châteaux des courants d'air*, Paris, Gallimard, 1986.
- *Recommandations aux promeneurs*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Retour au calme*, Paris, Gallimard, 1989.
- *Le Sens de la marche*, Paris, Gallimard, 1990.
- *Affranchissons-nous*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1990.
- *Un Calendrier élégiaque*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1991.

- *Lettre sur l'univers : et autres discours en vers français*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Nouveau livre des reconnaissances*, Montpellier, Fata Morgana, 1992.
- *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1993.
- *L'Incorrigible*, Paris, Gallimard, 1995.
- *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Le Citadin*, Paris, Gallimard, 1998.
- *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières 1993-1998*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Accidents de la circulation*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Treize Chansons de l'amour noir*, Fata Morgana, 2002.
- *Les Cinq points cardinaux*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2003.
- *Le Vingtième me fatigue*, suivi de *Supplément à un inventaire lacunaire des rues du XX^e arrondissement de Paris*, Genève, La Dogana, 2004.
- *L'Adoption du système métrique (poèmes 1999-2003)*, Paris, Gallimard, 2004.
- *Ponts flottants*, Paris, Gallimard, 2006.
- *Toutes sortes de gens*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007.
- *Démêlés*, Paris, Gallimard, 2008.
- *La Physique amusante*, Paris, Gallimard, 2009.
- *Battements*, Fata Morgana, 2009.
- *Battues*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2009.
- *Lettre au physicien*, (*La Physique amusante II*), Paris, Gallimard, 2012.
- *La Nébuleuse du songe* suivi de *Voies de contournement (La Physique amusante III)*, Gallimard, 2014.
- *Tout ce qui vient, entretien avec Michael Brophy*, suivi de *Moyens de transport* [2000], Halifax, Nova Scotia, Canada, Editions VVV Editions, 2015.

Récits, romans et contes :

- *Aller aux mirabelles*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Aller à Élisabethville*, Paris, Gallimard, 1993.
- *Abelnoptuz*, Orléans, Théodore Balmoral, 1995.
- *Aller au diable*, Paris, Gallimard, 2002.
- *Nouvelles Aventures de Pelby*, Paris, Gallimard, 2003.
- *L'Affaire du Ramsès III*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- *Cléona, et autres contes de voyageurs solitaires*, Climats, 2005.

Sur la poésie, sur des poètes :

- *Le Bitume est exquis*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1984.
- *Celle qui vient à pas légers* [1985], Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999.
- *La Sauvette*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- *Autoportraits*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010.

Textes consacrés au jazz :

- *L'Improviste : une lecture du jazz* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- *Jouer le jeu : essai. L'Improviste, II*, Paris, Gallimard, 1985.
- *Autobiographie du jazz : accompagnée de plus de cent cinquante solistes*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 2002.
- *Le Grand orchestre*, Paris, Gallimard, 2011.

B. CORPUS SECONDAIRE**Œuvres poétiques :**

- *Les Inconvénients du métier*, Paris, Seghers, n°217, 1952.
- *All Stars, Poèmes*, Paris, René Debresse, 1953.
- *Cendres chaudes*, La Rochelle, Librairie Les Lettres, « *Infrarouge* » n°5, 1955.
- *Laboureur du silence, Poèmes*, Vitry-sur-Seine, Cahiers Rochefort, 8^{ème} série, n°10, 1955.
- *Le Mai sombre*, Luxembourg, Origine, 1968.
- *Le Chemin de fer de Petite Ceinture de Paris : 1851-1981*, photographies de Pierre Pitrou et Bernard Tardien, textes de Jacques Réda et Marc Soriano, Périgueux, Pierre Fanlac, 1982.
- *P.L.M. et autres textes*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1982 (texte repris dans *L'Herbe des talus*, « Ballasts »).
- *Gares et trains*, A.C.E., « Le Piéton de Paris », 1983.
- *Montparnasse, Vaugirard, Grenelle, Le XV^e magique*, Pierre Fanlac, 1984 (texte repris dans *Châteaux des courants d'air*, « Le XV^e magique »).
- *Beauté suburbaine*, Pierre Fanlac, 1985.
- *C'est le printemps*, poèmes manuscrits accompagnés de douze aquarelles de Jacques

Bibonne et reliés par Monique Mathieu, Jacques Réda éditeur, 1985 (poèmes repris dans *Retour au calme*, « Deux saisons parisiennes »).

– *Un Voyage aux sources de la Seine*, Montpellier, Fata Morgana, 1987 (texte repris dans *Recommandations aux promeneurs*, « Un Voyage aux sources de la Seine »).

– *Un Paradis d’oiseaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1988 (poèmes repris dans *Retour au calme*, « Un Paradis d’oiseaux »).

– *Sonnets dublinois*, Montpellier, Fata Morgana, 1990 (poèmes repris dans *L’Incorrigible*, « Sonnets dublinois »).

– *Canal du Centre*, Montpellier, Fata Morgana, 1990 (poème repris dans *La Course*, « Petite suite bourguignonne »).

– *Le Méridien de Paris*, Montpellier, Fata Morgana, 1997.

– *Rue de Terre-Neuve*, Paris, Gallimard, éditions hors commerce, 1998.

– *Aux Buttes*, illustré par Jean-Marie Queneau, Vézelay, éditions de la Goulotte, 1997 (poème repris dans *La Course*, « Entre Charonne et La Villette »).

– *Modèles réduits*, Fata Morgana, 2000.

– *Contribution à une phénoménologie du poème autorail*, avec trois peintures originales de Mahmoud Zende, Fata Morgana, 2003.

– *La Ville blanche*, avec un dessin original de Jacques Réda, Fata Morgana, 2003.

– *Europes*, Fata Morgana, 2005.

– *Un bouquet d’épithètes*, A Bastiano, 2005.

– *Papier d’Arménie*, Théodore Balmoral, 2007.

– *Une Théologie des oiseaux*, avec Enan Burgos, Fata Morgana, 2007.

– *Moana*, Fata Morgana, 2011.

– *Sur le versant avare* (avec Philippe Hélénon), Fata Morgana, 2012.

– *Petit lexique amoureux*, Fata Morgana, 2013.

– *Prose et rimes de l’amour menti*, Fata Morgana, 2013.

– *Tabacs d’Orient*, Fata Morgana, 2015.

– *Des écarts expérimentaux*, Fata Morgana, 2015.

– *Tiers livre des reconnaissances*, Fata Morgana, 2016.

Récits, romans et contes :

– *Le Lit de la reine et autres étapes*, Verdier, 2001.

– *Les Fins Fonds*, Verdier, 2002.

Choix de textes sur la poésie, sur des poètes :

- *Album Maupassant*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1987.
- *Ferveurs de Borges*, Montpellier, Fata Morgana, 1988.
- *Jacques Bibonne*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue en 1996 à la Galerie Jean Peyrole, textes de Jacques Réda, François Lallier, Ludovic Janvier, Jean-Baptiste Para et Henri Raynal, Cognac, Galerie Jean Payrole et Le Temps qu'il fait, 1997.
- *Chiens et chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendrars*, en collaboration avec Jacques Berchtold et Jean-Carlo Flückiger, Genève, La Dogana, 2002.
- Préface à *Un manteau de fortune* suivi de *L'Adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, Paris, Poésie/Gallimard, 2014.

Textes consacrés au jazz :

- *Anthologie des musiciens de jazz*, Paris, Stock, 1981.

Guy Goffette

A. CORPUS CENTRAL

Œuvres poétiques :

- *Solo d'ombres* [1983] précédé de *Nomadie* [1979], Paris, Gallimard, 2003.
- *La Vie promise* [1991], in *Éloge pour une cuisine de province* [1988] suivi de *La Vie promise*, préface de Jacques Borel, Paris, Gallimard, 2000.
- *Le Pêcheur d'eau*, Paris, Gallimard, 1995.
- *Un Manteau de fortune*, Paris, Gallimard, 2001.
- *L'Adieu aux lisières*, Paris, Gallimard, 2007.

Romans :

- *Un Été autour du cou*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Une Enfance lingère*, Paris, Gallimard, 2006.
- *Presqu'elles*, Paris, Gallimard, 2009.
- *Géronimo a mal au dos*, Paris, Gallimard, 2013.

Récits :

- *Partance*, Charleville-Mézières, L'Étoile des limites, 1995.

- *L'Ami du jars* [1991], Paris, Théodore Balmoral, 1997.
- *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Paris, Gallimard, 1996.
- *Elle par bonheur et toujours nue*, Gallimard, 1998.
- *Tacatam blues*, Paris, Cadex Éditions, 2000.
- *Partance et autres lieux* suivi de *Nema problema*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Auden ou l'œil de la baleine*, Paris, Gallimard, 2005.
- *Journal de l'imitateur*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006.
- *L'Autre Verlaine*, Paris, Gallimard, 2008.
- *Les derniers planteurs de fumée*, Paris, Gallimard, 2010.
- *La Ruée vers Laure, divagation*, Paris, Gallimard, 2011.

Sur des poètes :

- *Album Claudel*, iconographie choisie et commentée par Guy Goffette, Paris, Gallimard, 2011.
- *La Mémoire du cœur*, Paris, Les Cahiers de la NRF, 2013.

B. CORPUS SECONDAIRE

Œuvres poétiques :

- *Quotidien rouge*, La Grisière, Paris, 1971.
- *Le Dormeur près du toit*, Cahiers du confluent, Paris, 1983.
- *Pour saluer André Frénaud*, en collaboration, Centre national des lettres, Paris, 1987.
- *Le relèvement d'Icare*, en collaboration avec Yves Bergeret, La Louve, Spa, 1987.
- *Petit printemps portatif*, anthologie, Gallimard, 2002.
- *Épilepsie force douze*, illustrations de Joël Leick, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2007.
- *Tombeau du Capricorne*, Paris, Gallimard, 2009.

Choix de textes sur des poètes :

- *Achille Chavée*, Ambly, Tribune poétique, 1972.
- Paul Verlaine, *Filles, femmes et autres chansons*, préface et choix de poèmes de Guy Goffette, Paris, Mercure de France, 1999.

- *Mémorial de la tendresse*, N.R.F., n° 467, Paris, Gallimard, décembre 1991.
- *D'Exil comme en un long dimanche*, Max Elskamp, La Renaissance du Livre, 2002.
- *La Louange de la vie : Max Elskamp*, La Renaissance du Livre, 2002.
- « Petite météorologie du marcheur des mots » (J.-M. Maulpoix), *La Quinzaine littéraire*, n° 826, du 1/03/2002.
- « Le James Dean de la poésie et le temps des idoles » (Arthur Rimbaud), in *Télérama* (hors-texte), Paris, 2003.

Récits :

- *Mariana, Portugaise*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.
- *L'Agencement du monde ou le voyage rêvé du marquis de Sy*, Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, Direction du Livre et de la Lecture, 1996.

Livres pour la jeunesse :

- *Vingt poètes pour l'an 2000*, anthologie présentée par Guy Goffette, Paris, Folio, 1999.
- *Oiseaux* (avec des illustrations d'Hervé Coffinières), Paris, Gallimard, 2001.
- *Poètes pour le temps présent*, anthologie, Paris, Gallimard, 2003.
- *Lumignons* (avec des illustrations d'Aurore Callias), Paris, Gallimard, 2011.

Choix de livres d'artistes :

- *Huit muses neuves et nues*, poèmes sur des photos de Miloslav Stibor, Virton, éd. de la revue *Objectif*, 1983. (Repris dans *Éloge pour une cuisine de province*.)
- *Prologue à une maison sans murs*, poème illustré par Bernard Matthieu, Mareil-sur-Mauldre, Qui Vive, 1983.
- *Semois, les derniers planteurs de fumée*, photos de J.-D. Burton, Bruxelles, L'Octogone, 1995.
- *Ébats de casse*, jeux typographiques sur des poèmes de *Solo d'ombres*, Saint-Claude, À la Hotte de Chamagnon, 1995.
- *Lettre à un cycliste*, avec des illustrations de Joël Leick, Thionville, inédit, 1997.
- *Icarus*, traduction anglaise de Tucker Zimmermann et CD, gravures de D. Bourguignon, Éditions Transignum, 2000.
- *Croquer la pomme*, Paris, Le Petit Poète illustré, 2001.
- *Le Seul Jardin*, avec des sérigraphies de François-Xavier Fagniez, Rencontres, 2001.

- *Bucarest impair et passe*, avec des peintures d’Augusta Or Schucani, Paris, Area Éditions, 2002.
- *Psaumes pour le temps qui me dure d’être sans toi*, avec des peintures de Georges Badin, G. Badin Éditeur, 2003.
- *L’Adieu aux lisières*, gravures de Claude Stassart et Jean-Marie Queneau, Éditions de la Goulotte, 2006.
- *La Maison d’exil*, dessins de Nicolas Gauthier, Circa 1924, 2008.

Jean-Michel Maulpoix

A. CORPUS CENTRAL

Œuvres poétiques :

- *Émondes* [1981], Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- *La Matinée à l’anglaise*, Paris, Seghers, 1982.
- *Dans la paume du rêveur*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1984.
- *Un dimanche après-midi dans la tête* [1984], Mercure de France, 1996.
- *Ne cherchez plus mon cœur*, Paris, P.O.L., 1986. (Réédité en format numérique en 2012.)
- *Papiers froissés dans l’impatience*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.
- *Précis de théologie à l’usage des anges*, Fata Morgana, Saint-Clément-la-Rivière, 1988.
- *Les Abeilles de l’invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- *Une Histoire de bleu* [1992] suivi de *L’Instinct de ciel* [2000], Paris, Gallimard, 2005.
- *L’Écrivain imaginaire*, Paris, Mercure de France, 1994.
- *Domaine public*, Paris, Mercure de France, 1998.
- *Chutes de pluie fine*, Paris, Mercure de France, 2002.
- *Pas sur la neige*, Paris, Mercure de France, 2004.
- *Boulevard des Capucines*, Paris, Mercure de France, 2006.
- *Journal d’un enfant sage*, Paris, Mercure de France, 2010.
- *Le Voyageur à son retour*, Paris, Le Passeur Editeur, 2016. Le poète nous a très généreusement confié le manuscrit initial de ce texte.

Sur la poésie, sur des poètes :

- Jacques Réda, Paris, Seghers, 1986.
- *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989.
- Préface in *Paul Verlaine, Poésies 1866-1874*, Paris, La Différence, 1993.
- *La Poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996.
- *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998.
- *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000.
- *Le Poète perplexé*, Paris, Corti, 2002.
- *Adieux au poème*, Paris, Corti, 2005.
- *Pour un lyrisme critique*, Paris, Corti, 2009.
- *Par quatre chemins. Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse*, Paris, Pocket, 2013.
- *La musique inconnue*, Paris, Corti, 2013.

Site internet de Jean-Michel Maulpoix, régulièrement consulté : www.maulpoix.net

B. CORPUS SECONDAIRE**Œuvres poétiques :**

- *Locturnes*, Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978.
- *Épures*, L'instant perpétuel, cahier n°6, Rouen, 1981.
- *La parole est fragile*, Manier-Mellinette, Imprimerie de Cheyne, Le Chambon sur Lignon, 1981.
- *Minuscules tombeaux*, (avec des dessins de Christian Gardair), La Villedieu, Hautécriture, 1987.
- *Léon Zack ou l'instinct de ciel*, Paris, Éditions de la Différence, 1990.
- *Portraits d'un éphémère*, Paris, Mercure de France, 1990.
- *Dans l'interstice*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1991.
- Patrick BOGNER, Stéphane SPACH et Jean-Michel MAULPOIX, *Le beau jour ou l'Alsace revisitée*, Strasbourg, Bateau de Papier, 1994.
- *Le monologue de l'encrier / The Inkwell's Monologue*, traduit par Dawn M. Cornelio, Éditions VVV Editions, Halifax, Nova Scotia, Canada, 2005.
- *La nuit sera blanche et noire*, « Christian Gardair FECIT », Berson, 2008

– *L'Amérique n'existe pas*, collection « Le Nouveau recueil, éditions numériques », 5 juin 2014.

Choix de textes sur la poésie, sur des poètes :

- « Cinquante », Le Nouveau Recueil, mars-mai 1999, n°50, p. 5-7.
- « Que peut la poésie ? », Le Nouveau Recueil, n°63, juin-août 2002.
- « Le bouton de nacre », Le Nouveau Recueil, n°70, mars-mai 2004.
- « La responsabilité du poète », Le Nouveau Recueil, juin-août 2003, n°67, pp. 51-57.
- « Coins de table », Le Nouveau Recueil, n°75, juin-août 2005.
- « Textes inédits », Nu(e), Association NU, Nice, n°48, « Autour du bleu, sur l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix », 2011, p. 115-133.
- « Théorie du calamar », « Élégie de Trèves », « À l'encre blanche », « Sel noir, carnet de voyage aux Antilles », Faire Part, n°28/29, « Jean-Michel Maulpoix, d'un bleu critique », Mariac, 2011.

II/ Poètes du préambule

Charles Baudelaire

- *Les Fleurs du mal* [1857], Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976.

Stéphane Mallarmé

- *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995.
- *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003.

Paul Verlaine

- *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962.
- *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972.

Arthur Rimbaud

– *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2009.

III/ Autres œuvres littéraires citées

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, 2013.

BARTELT, Franz, *Les Marcheurs*, Lagny-sur-Marne, Finn, 1998.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable* [1953], Paris, Éditions de Minuit, 2004.

BONNEFOY, Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, 1953.

– *Hier régnant désert, Poèmes* [1958], Paris, Gallimard, 1982.

– *L'Arrière-pays* [1972], Paris, Gallimard, 2005.

– *Rue Traversière et autres récits en rêve* [1977], Paris, Gallimard, 1992.

BOUCHET, André (du), *Ici en deux* [1982], Paris, Gallimard, 2011

BRAULT, Jacques, *Poèmes choisis*, Montréal, éditions du Noroît, 1996.

BRETON, André, *Littérature*, nouvelle série, n°2, 1^{er} avril 1922.

– *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1953.

CHAR, René, *Fureur et mystère* [1948], Paris, Gallimard, 1967.

– *Recherche de la base et du sommet* [1955], Paris, Gallimard, 1971.

CLAUDEL, Paul, *Connaissance de l'Est* [1900], Paris, Mercure de France, 1946.

– *Un Poète regarde la Croix* [1935], Paris, Gallimard, 1938.

– *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1950.

– *Cahiers Paul Claudel*, n°5, 1964.

DADELSEN, Jean-Paul (de), *Jonas* [1962], suivi de *Les Ponts de Budapest* et autres poèmes, Paris, Gallimard, 2005.

DAUMAL, René, *Le Contre-ciel* [1936] suivi de *Les dernières paroles du poète*, Paris, Gallimard, 1990.

FINCK, Michèle, *L'Ouïe éblouie*, Montélimar, Voix d'encre, 2007.

– *La Troisième Main*, Orbey, Arfuyen, 2015.

- GUILLEVIC, Eugène, *Autres*, poèmes 1969-1979, Paris, Gallimard, 1980.
 – *Art poétique*, poème 1985-1986, Paris, Gallimard, 1989.
- JACCOTTET, Philippe, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1984.
 – *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2014.
- JOYCE, James, *Les Exilés* [1918], Paris, Gallimard, 1950.
- KEROUAC, Jack, *On the Road*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- LÉRY, Jean (de) Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* [1578], Lausanne, Bibliothèque romande, 1972.
- MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998.
 – *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2001.
 – *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 2004.
- MIŁOSZ, Oskar Władysław de Lubicz, *Poésies II*, Paris, Éditions André Silvaire, 1960.
- MORISSET, René et THÉVENOT, Georges, *Les Lettres latines*, Paris, Magnard, 1950.
- NERUDA, Pablo, *J'avoue que j'ai vécu* [1974], Paris, Gallimard, 1975.
- NOVARINA, Valère, *Vous qui habitez le temps* [1989], Paris, P.O.L, 2000.
 – *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.
- PAZ, Octavio, *Itinéraire* [1994], Paris, Gallimard, 1996.
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1982.
- QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.
- REVERDY, Pierre, *Le livre de mon Bord* [1948], Paris, Mercure de France, 1989.
- RILKE, Rainer Maria,
- ROGNET, Richard, *Dérive du voyageur*, Paris, Gallimard, 2003.
- SEGALEN, Victor, *Stèles* [1912], Paris, La Différence, 1989.
- TSVETAEVA, Marina, *Vivre dans le feu Confessions*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- UNGARETTI, Giuseppe, *À partir du désert, journal de voyage*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1965.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960.
- VERNE, Jules, *Magasin (illustré) d'Éducation et de Récréation*, tome XXI, Paris, J. Hetzel, 20 mars 1869.

IV/ Ouvrages critiques cités consacrés aux poètes du corpus

Jacques Réda

ENGEL-ROUX, Bernadette, *Rivage des Gètes : une lecture de Jacques Réda*, Mazamet, Babel, 1999.

FAVRE, Yves-Alain (dir.), *Approches de Jacques Réda : actes du colloque*, textes réunis par Christine Van Rogger-Andreucci, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1994.

JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie, *La dépossession heureuse, Habiter quand même*, Paris, L'Harmattan, 2006.

– *Jacques Réda. À pied d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2015.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, 1986.

MICOLET, Hervé, *Lire Réda*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

MOUREAU, François et POLINO, Marie-Noële (dir.), *Écritures du chemin de fer*, Paris, Klincksieck, 1997.

MUNIER, Roger, « Le Parcours oblique », in *Critique*, n°269, oct. 1969.

ROUGÉ, Pascale, *Aux frontières, sur Jacques Réda*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

Guy Goffette

ALHAU, Max, « Guy GOFFETTE : L'autre Verlaine », Notes de lecture *Europe, Georg Büchner*, n°952-953, août-septembre 2008.

HABIG, Claire, *De la détresse d'Icare à l'allégresse de l'oiseau, Guy Goffette ou l'humble chant d'un passant héritier de Verlaine*, mémoire de master soutenu le 16 juin 2010 à l'Université de Strasbourg, sous la direction de Michèle Finck.

HOUADEC, Karim, « Un manteau de fortune », Notes de lecture *Europe, Claude Simon*, n°1033, mai 2015.

LE BENOIST, Sébastien et GARAYOA, Sophie (dir.), *Guy Goffette ou l'appel des lisières*, Groupement Initiales.

LECLAIR, Yves, *Guy Goffette sans légende*, Avin, Editions Luce Wilquin, 2012.

MICHEL, Jacqueline, *Une Difficile simplicité Lionel Ray - Guy Goffette - Paul de Roux*, Paris, Caractères, 2004, p. 43 à 65 : « Guy Goffette *La Vie promise* ou « comment prendre congé de l'épaisseur ? » ».

RÉDA, Jacques, Préface à *Un manteau de fortune* suivi de *l'Adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, Paris, Poésie/Gallimard, 2014.

ZUBIATE, Jean-Pierre (dir.), *Littératures, Guy Goffette, Autour des Romances sans paroles*, 57/2007, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Jean-Michel Maulpoix

BONHOMME, Béatrice et BOSIO, Hervé (dir.), *Nu(e), Autour du bleu sur l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix*, n° 48, avril 2011, coordonné par Corinne Bayle, Corinne Godmer et Jean-Yves Masson (à la suite d'une journée d'étude à l'Université de Paris-IV-Sorbonne, le 26 juin 2010).

DOBZYNSKI, Charles, « Du lyrisme en circulation. Bernard Noël, Jean-Michel Maulpoix », Europe, avril 1988, « Kateb Yacine », p. 253-259.

DUAULT, Alain, « En lisant Jean-Michel Maulpoix », *Nouvelle revue française*, n°578, juin 2006.

EMAZ, Antoins, préface de *Une Histoire de bleu* [1992] suivi de *L'Instinct de ciel* [2000], Paris, Gallimard, 2005.

GROSSI, Gabriel, *La basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, thèse soutenue le 15 janvier 2015 à Nice, sous la direction de Béatrice Bonhomme.

GUILLAIN, Georges, « Jean-Michel Maulpoix : Courage dit-il ! », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mai 2005, n°899.

V/ Ouvrages critiques cités consacrés aux poètes du préambule

Baudelaire

AUSTIN, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire, Symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

BLIN, Georges, *Baudelaire*, suivi de *Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, Paris, Gallimard, 2011.

BONNEFOY, Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.

CALASSO, Roberto, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.

THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire, violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1992.

Mallarmé

BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti, 1985.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

Verlaine

BERNADET, Arnaud, commente *Fêtes galantes, Romances sans paroles* précédé de *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine, Paris, Gallimard, 2007.

– *L'exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

– *Poétique de Verlaine - «En sourdine, à ma manière»*, Paris, Garnier, 2014.

GOUVARD, Jean-Michel et MURPHY, Steve, *Verlaine à la loupe, Colloque de Cerisy, 11-18 juillet 1996*, Paris, Honoré Champion, 2000.

NADAL, Octave, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France, 1961.

WANLIN, Nicolas, « Le dispositif du paysage dans *Poèmes saturniens* et *Fêtes galantes* », sous la direction de Steve MURPHY, *Lectures de Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Rimbaud

BONNEFOY, Yves, *Rimbaud*, Paris, Seuil, 1961.

BORER, Alain, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, 1970.

– *Rimbaud, L'heure de la fuite*, Paris, Gallimard, 1991.

BRUNEL, Pierre, LETOURNEUX, Matthieu, BOUDOU, Paule-Elise, *Rimbaud*, adp-association pour la diffusion de la pensée française, mars 2004.

COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, Paris, Corti, 1988.

RIVIÈRE, Jacques, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1977.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, Paris, Tallandier, 1992.

Film

MIMOUNI, William et LE SIDANER, Jean-Marie, *Le fantôme de l'enfant marcheur, Arthur Rimbaud*, film réalisé à partir de pistes lancées par Michel Butor, interrogé dans le musée Rimbaud de Charleville-Mézières, 1988.

VI/ Ouvrages critiques sur la littérature et la linguistique

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

– *L'Obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

– *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BONNEFOY, Yves, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.

BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens, Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993.

BRODA, Martine, *L'Amour du nom*, Paris, Corti, 1997.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses* [1998], Paris, Nathan, 2003.

DETHURENS, Pascal et BONNEROT, Olivier, *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne* [1976], traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

KUSHNER, Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961.

- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- PARIZET, Sylvie, *Babel : ordre ou chaos ? Nouveaux enjeux du mythe dans les œuvres de la Modernité littéraire*, Grenoble, Ellug Université Stendhal, 2010.
- PRIGENT, Christian, *À quoi bon encore des poètes* [1994], Paris, P.O.L., 1996.
- RABATÉ, Dominique, *Gestes Lyriques*, Paris, Corti, 2013.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, Fac-similé du manuscrit de Neuchâtel* [1781], introduction de Jean Starobinski, Paris, Champion, 1997.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman* [1981], Paris, Corti, 1998.
- SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1972.
- SPIRE, André, *Plaisir poétique et Plaisir musculaire : essai sur l'évolution des techniques poétiques* [1949], Paris, Corti, 1986.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, 2004.

VII/ Ouvrages critiques et philosophiques sur le mouvement

- AVOCAT, Charles *et al.*, *Lire le paysage, lire les paysages*, acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, CIE-REC, 1984.
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943.
- *Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Paris, Minuit, 2012.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- COLLOT, Michel et MATHIEU, Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*, Actes du colloque « Rencontres sur la poésie moderne », juin 1984, sous la direction de Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987.
- COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux I XIXe siècle*, Paris, Corti, 1988.

- *Paysage et poésie*, Paris, Corti, 2005.
- *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

COLLOT, Michel, CHENET, Françoise, SAINT GIRONS, Baldine (dir.), *Le Paysage état des lieux : actes du colloque de Cerisy*, 30 juin-7 juillet 1999, Bruxelles, Ousia, 2001.

DUPOUY, Christine, *La Question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2006.

GODFROY, Alice, *Écrire, danser : prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, thèse soutenue le 27 avril 2013 à Strasbourg, sous la direction de Michèle Finck.

- *Prendre corps et langue : étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse
- arts et lettres, 2015.

GUERMÈS, Sophie, *La poésie moderne, Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

HIERONIMUS, Gilles et LAMY, Julien (dir.), *Imagination et mouvement, Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, Cortil-Wodon (Belgique), E.M.E., 2011.

LABAN, Rudolf, *Espace dynamique*, trad. E. Schwarz-Rémy, Bruxelles, éd. Contredanse, Nouvelles de danse, 2003.

MALEVAL, Véronique, PICKER, Marion, GABAUDE, Florent (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Presses Universitaires de Limoges, 2012.

NAULEAU, Sophie, *Poètes en partance, De Charles Baudelaire à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2011.

NÉE, Patrick, *René Char. Une poétique du Retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

- *L'Ailleurs en question*, Paris, Hermann, 2009.
- *Revenir ici, Pour une sortie de l'Ailleurs romantique*, en préparation.

NÉE, Patrick et LANÇON Daniel (dir.), *L'Ailleurs depuis le romantisme, Essais sur les littératures en français*, Paris, Hermann, 2009.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages Paysages Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

TVERDOTA, Gyögy, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

WOLFZETTEL, Friedrich, *Le Discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1996.

VIII/ Ouvrages critiques sur la musique et sur son lien à la poésie

ADORNO, Theodor, *Quasi una fantasia* [1963], Paris, Gallimard, 1982.

– *Essai sur Wagner* [1966], Paris, Gallimard, 1981.

ARNOLD, Denis, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, vol. 1, 1988.

BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

BEAUFILS, Marcel, *Musique du son Musique du verbe*, Paris, Klincksieck, 1994.

BEKKER, Paul, *Revue musicale*, juillet 1933, n° 148.

BOUCOURECHLIEV, André, *Debussy la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.

BOURION, Sylveline, *Le Style de Claude Debussy, Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris, Vrin, 2011.

BRUNEL, Pierre, *Les Arpèges composés, Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997.

CALLE-GRUBER, Mireille, DECLERCQ, Gilles et SPRIET, Stella (dir.), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

COLLECTIF, *Les dieux du blues*, Éditions Atlas, 1995.

CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2009.

CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Presses universitaires de Saint Louis, 1988.

DETHURENS, Pascal (dir.), *Musique et littérature au XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

DORIGNÉ, Michel, *Jazz, culture et société*, Paris, Les éditions ouvrières, 1967.

ESCAL, Françoise, *Contrepoints Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

GAUTIER, Jean-François, *Claude Debussy, la musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud, 1997.

FINCK, Michèle, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei », Essai de poétique du son*, Paris, Champion, 2004.

– *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur*, Paris, Champion, 2014.

HERZHAFT, Gérard, *Le blues*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

HONEGGER, Marc, (dir.), *Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976.

ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961.

– *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1988.

KREMER, Joseph-François, *Les Préludes pour piano de Claude Debussy en correspondance avec À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, analyse musicale par BITSCH, Marcel, Paris, Éditions Kimé, 1996.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Le chant des muses*, Paris, Bayard, 2005.

LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

– *Jazz belles-lettres, Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

LOCKSPEISER, Edward, *Debussy : sa vie et sa pensée*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, suivi de *L'Analyse de l'œuvre*, par HALBREICH, Harry, Paris, Fayard, 1989.

MAGNÉ, Bernard, *Les Cahiers de l'IRCAM*, 6, « Musique : texte », IRCAM-Centre G. Pompidou, 4^e trim. 1994.

MALSON, Lucien et BELLEST, Christian, *Le jazz*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

OTT, Jacqueline, *Revue de littérature comparée*, n°3, juillet-septembre 1987.

PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994.

POULENC, Francis, *Journal de mes mélodies*, édition intégrale et notes établies par Renaud Machart, Paris, Cicero éditeurs, 1993.

QUÉMÉNER, Hervé et DAGIER, Patricia, *Jack Kerouac, Breton d'Amérique*, Le Télégramme, 2009.

QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

SACRE, Guy, *La Musique de piano, dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, Paris, Laffont, 1998.

SCHLOEZER, Boris (de), *Introduction à Jean-Sébastien Bach [1947]*, Paris, Gallimard, 1979.

SEITÉ, Yannick, *Le Jazz, à la lettre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

SPRINGER, Robert, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses, 1999.

STRICKER, Rémy, *Mais qu'est-ce que la musique ?* Arles, Actes Sud, 1997.

WYSS, André, *Éloge du phrasé*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

IX/ Autres ouvrages philosophiques

CERTEAU, Michel de Certeau, *Invention du quotidien 1. Arts de faire [1980]*, Paris, Gallimard, 1990.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

– *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

– *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961.

NIETZSCHE, Friedrich, *Cahiers posthumes III [1854-1889]*, par Giorgio Colli, texte établi par Enrico Colli, traduit de l'italien par Patricia Farazzi, Paris, Éditions de l'Éclat, 2000.

– *Œuvres philosophiques complètes. 1. 2, Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement. La philosophie à l'époque tragique des Grecs. Vérité et mensonge au sens extra-moral. et autres écrits posthumes, 1870-1873*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975.

– *La Naissance de la tragédie [1872]*, traduction inédite, introduction, notes, chronologie, bibliographie et index par Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015.

– *Le Gai savoir [1882]*, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

– *Dithyrambes de Dionysos, poèmes et fragments posthumes (1882-1888)*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.

– *Le Cas Wagner, Le Crépuscule des idoles* [1888 et 1889], présentations et traductions par Éric Blondel et Patrick Wotling, Paris, Gallimard, 2005.

PETIT, Jean-Luc (dir.), *L'Événement en perspective*, Paris, EHESS, 1991.

PLATON, *Cratyle*, Paris, Flammarion, 1998.

RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818], trad. Burdeau revue et corrigée par R. Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

X/ Autres ouvrages consacrés à l'art

ADORNO, Theodor W., *L'art et les arts* [1967], Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule, court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1987.

ERGAL, Yves-Michel et FINCK Michèle (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014.

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts* [1947], Paris, Flammarion, 1969.

STEINER, Georges, *Réelles présences, Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.

XI/ Dictionnaires utilisés

Trésor de la langue française, version électronique : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Larousse, version électronique : <http://www.larousse.fr>

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie moderne de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Arles, Actes Sud, 2007.

VIGNAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 2005, version électronique : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f1008.image>

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION	9
PREAMBULE MOUVEMENT ET MUSIQUE DANS LES ŒUVRES DE BAUDELAIRE, MALLARME, VERLAINE ET RIMBAUD	39
<i>« Par quatre chemins » : exercice de mise en jambe</i>	42
<i>BAUDELAIRE, Tensions du mouvement et tensions de la musique : une esthétique de la fêlure</i>	44
<i>MALLARMÉ, L'« Instinct de ciel » d'un « homme en chambre », ou comment la musique met en mouvement les mots</i>	56
<i>VERLAINE, Mouvement intérieur et nuances de la musique : une esthétique de la claudication</i>	67
<i>RIMBAUD, Du franchissement des limites à la création d'un espace musical : la mise en œuvre d'un projet harmonique qui aboutit à la danse</i>	82
PREMIERE PARTIE LE MOUVEMENT	93
CHAPITRE 1 : LES ITINERAIRES	97
A. <i>L'aller</i>	98
1. Les maux de l'immobilité ou le mouvement comme fuite	99
1.1. La paralysie de Guy Goffette dans « la maison d'exil »	99
1.2. L'ellipse de la maison ou les problèmes cardiaques chez Jean-Michel Maulpoix	102
1.3. Les cauchemars de Jacques Réda dans une maison labyrinthique	104
2. De l'attraction à l'insatisfaction : la quête d'une destination ou une mobilité décevante	106
2.1. Aller à Elisabethville de Jacques Réda ou le récit d'une quête impossible	106
2.2. Guy Goffette et la quête infructueuse de « la vie promise »	108
2.3. Un « instinct de ciel » déçu chez Jean-Michel Maulpoix	110
3. La nécessité d'un nouvel aller	111
3.1. L'expression d'une commune nécessité du mouvement dans les trois œuvres	112
3.2. Un mouvement vital chez Jean-Michel Maulpoix	113
3.3. Jacques Réda ou le « condamné » au départ	114
3.4. Une nécessité contrariée chez Guy Goffette	115
B. <i>Le retour</i>	116
1. Le brouillage définitionnel	117
1.1. Entre attraction et répulsion : une polarité changeante	117
1.2. Les différentes catégories de retours : spatial, temporel et intérieur	121
2. Approches du retour	128

2.1. Guy Goffette et le retour à contre-cœur du fils prodigue.....	128
2.2. Jacques Réda et l'heureux retour aux origines.....	130
2.3. Jean-Michel Maulpoix : de l'occultation du retour à sa mise en lumière.....	131
<i>C. Les trajets privilégiés</i>	<i>134</i>
1. Double mouvement vertical d'ascension et de chute chez Guy Goffette.....	135
2. La promenade chez Jacques Réda.....	139
3. L'aller simple chez Jean-Michel Maulpoix.....	143
CHAPITRE 2 : LA DESORIENTATION	147
<i>A. La désorientation géographique</i>	<i>148</i>
1. L'expérience commune de l'errance	148
1.1. La perte des repères, conséquence d'un mauvais sens de l'orientation.....	149
1.2. Les délices de l'errance chez Jacques Réda et Jean-Michel Maulpoix.....	153
2. Un paysage déroutant	156
2.1. Le renversement du ciel et de la terre chez Jean-Michel Maulpoix et Guy Goffette.....	157
2.2. Routes de perdition et rues personnifiées : un espace changeant chez Guy Goffette et Jacques Réda.....	159
2.3. Le paysage comme lieu d'illusion chez Jacques Réda.....	162
3. Exil et errance.....	165
3.1. Mise à l'écart, séparation, exil : trois œuvres marquées par la coupure.....	165
3.2. Une patrie inaccessible ou inconnue.....	167
3.3. L'errance de l'exode.....	169
<i>B. La désorientation intérieure.....</i>	<i>171</i>
1. A la recherche d'une identité perdue.....	171
1.1. De l'aliénation à l'altérité : Guy Goffette ou l'urgente quête d'identité.....	172
1.2. De la recherche d'identité à la fuite de son âme : Jacques Réda et la « dépossession heureuse ».....	176
1.3. Un semblant de désorientation chez Jean-Michel Maulpoix.....	181
2. La perte du sens de la vie.....	184
2.1. L'absence de raisons de vivre.....	185
2.2. L'absence d'une direction.....	189
<i>C. Retrouver la route ?</i>	<i>191</i>
1. Les outils du géographe.....	192
1.1. Modification de l'étoile cardinale.....	192
1.2. De tremblantes boussoles ou un Nord instable.....	194
1.3. Des cartes discutables.....	196
2. Les guides.....	198
2.1. Les guides anonymes.....	198
2.2. Les poètes éclaireurs.....	201
3. Un désir de sédentarité ?.....	204
CHAPITRE 3 : LA PARTANCE.....	209
<i>A. Pourquoi redéfinir la notion de « départ » poétique</i>	<i>210</i>
1. « On ne part pas ».....	210
2. « On ne cesse de partir ».....	214
<i>B. Définition de la partance</i>	<i>217</i>
1. Le choix du terme <i>partance</i>	217

2. Des situations de <i>partance</i>	219
2.1. L'enfant et l'image	219
2.2. Le rêve	222
2.3. Le texte	223
3. Les enjeux de l'entre-deux qu'est la <i>partance</i>	224
3.1. Mobilité / Immobilité	225
3.2. Ici / ailleurs	228
3.3. Séjourner ici par la <i>partance</i>	233
DEUXIEME PARTIE LA MUSIQUE	245
CHAPITRE 1 : ADMIRATION	249
A. <i>Goût profond pour la musique</i>	250
1. Guy Goffette et le blues	252
2. Jacques Réda et le jazz	255
3. Jean-Michel Maulpoix et la musique inconnue	258
4. Les oiseaux chanteurs	262
B. <i>Défaillance de la langue</i>	265
1. Dégradation des mots	266
1.1. Maladie et faiblesse des mots	266
1.2. Une langue veuve : la mort des mots	267
1.3. Malice, méchanceté et contamination : quand les mots sont dangereux	269
2. Un âge d'or regretté : du babil à Babel	272
CHAPITRE 2 : COMPOSITION	281
A. <i>La composition comme structuration</i>	282
1. Le rêve d'être compositeur	282
2. La structure	286
B. <i>La composition par le chant lyrique</i>	290
1. Le chant mélodieux d'Orphée	291
2. Mise à distance du lyrisme	292
C. <i>Composer avec...</i>	294
1. Composer avec le lyrisme critique	294
1.1. Nécessité d'une redéfinition	294
1.2. Lyrisme critique	301
2. Composer avec l'éloignement des Muses	302
3. Composer avec une voix brisée	308
3.1. Mise à mal de la gorge	310
3.2. Jacques Réda et la voix inarticulée	312
3.3. Guy Goffette et le déchant	313
3.4. Jean-Michel Maulpoix et le chant faussé	314
CHAPITRE 3 : TRANSPOSITION	319
A. <i>Définitions et mise en contexte</i>	320
1. Quand les frontières entre les arts sont brouillées : le phénomène d'« effrangement »	320
2. Double transposition du texte et double définition de la musique	322

2.1. Quand le texte demeure : surcroît de sens de la transposition	323
2.2. Quand le texte s'efface : limites de la transposition	325
3. Redéfinition mallarméenne de la musique	326
4. L'entreprise mallarméenne de transposition	327
<i>B. Du texte à la partition</i>	329
1. Guy Goffette et la transposition du blues	330
2. Jacques Réda et la transposition du jazz	342
3. Jean-Michel Maulpoix et la transposition de <i>Des pas sur la neige</i>	356
TROISIEME PARTIE MISE EN MOUVEMENT DE LA LANGUE PAR LA MUSIQUE.....	369
CHAPITRE 1 : MOUVEMENT DE LA MUSIQUE <i>VERSUS</i> MOUVEMENT DE LA LANGUE	373
<i>A. Mouvement et rythme</i>	374
<i>B. Mouvement efficace et puissant de la musique</i>	378
1. Par nature la musique est mouvement	378
1.1. Définitions : le mouvement est essentiel à la musique	379
1.2. Musique et déplacements	380
2. Musique et paysages mouvants	383
3. Les musiciens en mouvement.....	386
4. Le boitement.....	388
<i>C. Mouvement insatisfaisant de la langue</i>	392
1. Jacques Réda et la fuite impossible.....	392
2. Guy Goffette et la chute inévitable.....	396
3. Jean-Michel Maulpoix et le vain refus du retour	400
CHAPITRE 2 : <i>PARTITION DE LA PARTANCE</i>	407
<i>A. Jacques Réda, de la « ritournelle » à la ronde</i>	408
<i>B. Jean-Michel Maulpoix : « basse continue » et immobile « mouvement perpétuel » à la manière de Debussy</i>	419
<i>C. Guy Goffette : le silence et le souffle ou l'envol réalisé</i>	432
CHAPITRE 3 : LA LANGUE MUSICALE COMME MOYEN DE TRANSPORT : VERS UNE FORME DE DANSE	445
<i>A. La langue musicale comme moyen de locomotion</i>	446
1. La langue musicale, un véhicule	446
2. Le texte, un espace géographique à traverser musicalement.....	448
3. L'écriture musicale comme équivalence à la marche	453
<i>B. Le transport comme émotion ou l'alliance de la musique et de la danse</i>	458
1. L'émotion d'accéder à un lieu rêvé	459
2. De la marche à la danse : la tension vers l'harmonie	471
3. Rythme, battement, syncope : être à l'unisson du monde par la fusion de la musique et de la danse	476
4. Une écriture de la « dansité »	482
CONCLUSION.....	489
ANNEXES	503

INDEX DES AUTEURS	517
BIBLIOGRAPHIE	523
<i>I/ Poètes du corpus</i>	523
<i>II/ Poètes du préambule</i>	532
<i>III/ Autres œuvres littéraires citées</i>	533
<i>IV/ Ouvrages critiques cités consacrés aux poètes du corpus</i>	535
<i>V/ Ouvrages critiques cités consacrés aux poètes du préambule</i>	536
<i>VI/ Ouvrages critiques sur la littérature et la linguistique</i>	538
<i>VII/ Ouvrages critiques et philosophiques sur le mouvement</i>	539
<i>VIII/ Ouvrages critiques sur la musique et sur son lien à la poésie</i>	541
<i>IX/ Autres ouvrages philosophiques</i>	543
<i>X/ Autres ouvrages consacrés à l'art</i>	544
<i>XI/ Dictionnaires utilisés</i>	544
TABLE DES MATIERES	545

Mouvement et musique, *partance* et *partition* dans les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix

Résumé

Cette étude vise à montrer le lien entre mouvement et musique dans les œuvres de Jacques Réda, Guy Goffette et Jean-Michel Maulpoix. Leurs textes sont traversés par toutes sortes de déplacements, aussi insatisfaisants que complexes puisque départ et retour se mêlent au point de devenir interchangeable. Entravés ou contraints d'avancer, les poètes rêvent de s'établir dans un entre-deux : entre mobilité et immobilité, entre départ et retour, entre ici et ailleurs. La *partance* est le moyen qu'ils trouvent pour concilier les opposés et partir tout en restant. C'est grâce à la musique et à la transposition d'éléments propres à cet art qu'ils parviennent à mener à bien ce paradoxal mouvement de surplace. En effet, par la mise en œuvre d'une *partition* ils déclenchent une efficace *partance*. La langue musicale se fait alors pleinement un moyen de transport. Véhicule et émotion, elle débouche sur des épisodes de danse où se réalise l'alliance du mouvement et de la musique.

Mots clés : Poésie / Mouvement / Musique / *Partance* / *Partition* / Danse / Départ / Retour / Blues / Jazz / Debussy

Résumé en anglais

This study tries to show the connection between movement and music in the works of Jacques Réda, Guy Goffette and Jean-Michel Maulpoix. Many kinds of complex and disappointing movements go across their texts, and way off and way back are so intermingled that they become interchangeable. Trapped or forced to move forward, the poets dream to live between mobility and immobility, departure and return, here and away. The *partance* is the way they found out to reconcile the opposite and go away while they stay. Thanks to the music and to the transposition of its elements, they succeed in leading this paradoxical and motionless movement. With the writing of a score – *partition* – they cause an efficient *partance*. Their musical language becomes a means of transport. Vehicle and emotion, it leads to dance scenes where the alliance of movement and music shows through.

Key words : Poetry / Movement / Music / *Partance* / *Partition* / Dance / Departure / Return / Blues / Jazz / Debussy