



HAL
open science

**Entre tradition et modernité, réécriture du Tombeau
poétique dans L'amour extrême et autres poèmes pour
Chantal Mauduit d'André Velter**

Élisabeth Beyrie-Soulassol

► **To cite this version:**

Élisabeth Beyrie-Soulassol. Entre tradition et modernité, réécriture du Tombeau poétique dans L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit d'André Velter. Littératures. Université de Poitiers, 2022. Français. NNT : 2022POIT5004 . tel-04653889

HAL Id: tel-04653889

<https://theses.hal.science/tel-04653889>

Submitted on 19 Jul 2024

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.

THESE

Pour l'obtention du Grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS
(Diplôme National - Arrêté du 25 mai 2016)

U.F.R. : Lettres et Langues

Ecole Doctorale : Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Section CNU : 09

Présentée par :

Mme Elisabeth BEYRIE- SOULASSOL

Entre tradition et modernité, réécriture du Tombeau poétique dans *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* d'André Velter

Directeur de Thèse : Monsieur Pierre LOUBIER, Professeur à l'Université de Poitiers

JURY

Mme Béatrice BLOCH, Professeure à l'Université de Poitiers

Mme Elodie BOUYGUES, Maîtresse de conférences à l'Université de Franche-Comté

Mme Aude PRETA DE BEAUFORT, Professeure à l'Université de Lorraine

M. Henri SCEPI, Professeur à l'Université Paris III Sorbonne nouvelle

Soutenu le : 14 décembre 2022 à 14h30

FoRe LLIS

Unité de
Recherche 15076

"Des savoirs & des talents"



Pour E

Table des matières

Introduction	8
Première partie	16
L'écriture du monument poétique	16
Chapitre 1 : Mots et maux au seuil du tombeau poétique	23
A. La titulation	23
1. Titres et intertitres des recueils.....	24
2. Les titres des poèmes.....	37
B. À Toi... ..	42
C. Les « raclements de gorge »	45
Chapitre 2. Chiffres et formes du tombeau	55
A. Poésie et mathématique	55
1. 3 et 3 fois 3	57
2. De 89 au nombre d'or.....	64
3. Dates et chiffres dans les recueils.....	71
B. Le parti-pris polyphonique	75
1. La « multiplication » dans les formes des poèmes	75
2. L'effet-mosaïque	83
C. Lettres italiques et romaines	87
Chapitre 3 : Une poésie naïve de la <i>présence</i>	92
A. Déployer « l'aile de l'impossible »	92
1. Pourquoi tenter l'impossible ?.....	93
2. Comment déployer « l'aile de l'impossible » ?.....	97
B. Une poésie de la <i>présence</i>	101
1. Dans les notes de milieu et de bas de pages	101
2. Dans un temps suspendu	106
C. Le dialogue possible	110
1. ...entre la voix et l'oreille	110
2. ...ou par le prénom de l'aimée	115
3. ...mais un dialogue parfois difficile	120
Deuxième partie	128
À Voix haute	128
Chapitre 1 : La chambre d'échos.....	131
A. Le troubadour des temps modernes	132

B. La seconde main	136
1. Dialogue avec le lecteur	137
2. Mise en scène de l'écrivain dans l'autojustification.....	139
3. Éloge des poètes des temps anciens	141
4. Éloge de la poésie.....	146
5. En hommage aux mots de l'aimée.....	149
6. Sous le parrainage des noms des poètes	153
B. L'implicite ou « déchirer la mémoire du lecteur »	159
1. Poésie et rêve.....	159
2. Poésie et vision.....	162
3. Poésie et bois	163
Chapitre 2 : La voix de la Voix	169
A. Le son des mots	169
B. Dire « cela » entre cri et silence	182
1. Une partition au-delà du cri et du silence	182
2. « Dire cela »	191
C. La nouvelle voix du lyrisme velterien : « la parole haute et vive ».....	199
Chapitre 3 : le souffle de la Voix.....	205
A. L'aire de souffle	206
B. L'oxygène vital.....	216
1. Les signes de ponctuation.....	216
2. La respiration des zones de silence	226
C. Le rythme du souffle	233
1. La mesure du rythme	233
2. Les répétitions	240
Troisième partie.....	246
Une po-éthique des corps	246
Chapitre 1 : le désir dans tous ses états	248
A. Le désir amoureux	248
B. Le désir de fusion	253
C. Le désir de la langue.....	261
Chapitre 2. Le corps de l'aimée.....	273
A. Le souvenir du corps de l'aimée.....	273
1. Le corps im-monde.....	274

2. Le corps en mouvement	281
3. Le rire de l'aimée	288
B. Le corps mystique	290
Chapitre 3. Le corps du poète, un dehors vers l'Ouvert	296
A. Dans les pas du poète	297
1. Les lieux du voyage.....	297
2. Les couleurs du voyage	304
B. À fleur de peau	311
C. Au pays du no man's land	320
Conclusion.....	330
Bibliographie.....	337
Index.....	360
Résumé	363
Abstract	363

Introduction

Vie et poésie, c'est tout un. Je ne pense pas « poétiquement », je n'agis pas « poétiquement », je n'aime pas « poétiquement » : je suis poète en pensées, en actes, en amours¹.

C'est ainsi que l'homme André Velter se confond avec le poète et que sa poésie, renfermant les traces de son existence, peut être nommée une rencontre de « géo-bio-graphèmes² ». Les lieux, les moments, les éléments de la vie, tout est poésie. Il ajoute : « Preuve, s'il en était besoin d'un entêtement à toute épreuve qu'il m'a fait, non pas traverser, mais transmuier les pires épreuves, quitte à ne pas en être revenu³ ». Les pires épreuves, André Velter les a connues comme tout un chacun mais il a été frappé, particulièrement en 1998, par deux décès, ceux des femmes qu'il aimait. Ce fut, tout d'abord, la photographe Marie-José Lamothe qui mourut des suites d'une longue maladie le 22 mars puis l'alpiniste Chantal Mauduit – qu'il ne connut que dix-huit mois mais qui furent intenses – qui disparut brutalement dans une avalanche alors qu'elle tentait d'atteindre le sommet du Dhaulagiri au Népal le 13 mai.

Dès l'annonce du décès de cette dernière, André Velter se met à écrire des poèmes, – contrairement au mutisme, qui durera trente mois, du poète Jacques Roubaud à la mort de sa femme – parce que pour André Velter, la poésie, c'est la vie mais aussi la mort qui fait partie de la vie. Dans cette étape douloureuse, la poésie tient une place particulière parmi les autres expressions littéraires de « l'alliance de la lettre et de la perte » comme le dit si bien Dominique Rabaté⁴. Dans l'histoire de l'être humain, elle a toujours accompagné les moments les plus importants de la vie et plus particulièrement le moment de la mort où elle est traditionnellement associée au chant, comme le thrène antique, à l'universel. Quelles en sont les raisons ? Peut-être parce qu'elle permet de nommer dans le « tu » l'objet à jamais disparu, de combattre l'effondrement de l'absence ? Peut-être parce que le vers permet le retour dans la récitation, parce que le vers dit aussi la mort ? Peut-être aussi parce que la poésie est *poiesis*, construction d'une autre langue, dans la recherche des mots pour dire l'indicible ? Peut-être enfin parce qu'elle a la force de l'instant, du moment fatal comme de celui de l'apaisement du deuil ?

Trois étapes vont conduire à l'édification du recueil que nous allons étudier : une première étape qui se déroule dans les dix jours – entre le 17 et le 30 mai – qui suivent l'annonce du décès de Chantal Mauduit le 13 mai 1998. Ce sont des poèmes, contenant « des mots de neige et de feu », qui seront publiés sous le titre du *Septième sommet* en février 1999. Une deuxième étape *L'amour extrême* voit le jour entre l'été 1998 et l'été suivant, pour être éditée

¹ André Velter en réponse à Serge Bourjea, dans un entretien intitulé *Comment rester le nomade de ses propres traces*⁸, à la question suivante : « À propos de la poésie d'André Velter, peut-on parler d'une « vie comme œuvre », d'une volonté ou d'un désir d'unir à l'existence la parole poétique ? Ce qui peut se dire encore : en quoi y a-t-il connivence, en toi, par toi, entre vivre et écrire ? » dans la Revue *Nu(e)* 64, CNL, p.9.

² Revue *Nu(e)* p.10.

³ Revue *Nu(e)* p.10.

⁴ Glaudes Pierre et Rabaté Dominique, (dir), « Deuil et Littérature », *Modernités*, n° 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p.3.

en 2000 et une troisième étape, *Une autre altitude* rédigée entre l'automne 1999 et l'été 2000 et publiée en 2001. En 2007, les trois recueils sont publiés sous le titre homonyme du deuxième recueil *L'amour extrême* et forment ainsi un ensemble – tel un triptyque pictural – : ce sera *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*¹. Un CD intitulé *Tombeau de Chantal Mauduit*² – composé d'un choix de textes dans lequel on peut entendre Alain Carré, récitant et les pièces musicales de Mozart, Bach, Schumann, Liszt, Debussy, Chopin, Brahms, De Falla interprétées par le pianiste François-René Duchâble – donnera corps et voix en 2002 à celle qui est nommée dans le titre de l'ensemble : *Chantal Mauduit* place résolument la trilogie poétique sous ce même vocable. Cette mise en voix de la poésie n'est pas un artifice commercial mais une véritable philosophie poétique car « un poème qui ne peut être lu à haute voix n'existe pas³ ». Ainsi, le tombeau poétique est lié au tombeau musical tout comme le montre l'histoire de l'édification des différents tombeaux artistiques.

Mais, comment parler de la mort en poésie ? Face au deuil, le poète endosse plusieurs postures : le ressassement, la révolte, le combat, la résignation, le silence ou le cri ou encore comme chez André Velter, le refuge de la vie, la main tendue vers l'autre. Ce drame de la fin, les sociétés d'hier et d'aujourd'hui l'ont toujours mis en « ordre » dans des rituels divers du deuil. Rites de séparation parmi lesquels des rites vestimentaires, des pleurs, des lamentations, des rites corporels, rites de continuation, de compensation, de mémoire. La littérature, et plus particulièrement la poésie a circonscrit le registre funèbre dans les déplorations, consolations et autres tombeaux poétiques⁴ ou encore dans une oraison funèbre, des épitaphes en vers, une ode, une élégie...

Arrêtons-nous un instant pour clarifier le vocabulaire que nous utiliserons dans ce travail et aussi pour mettre en avant la singularité du travail d'André Velter qui se nourrit de l'histoire du tombeau monument, poétique et musical.

Nous connaissons plus communément le tombeau de pierre, celui du cimetière, qui abrite la dépouille d'une personne qui a eu de l'importance pour ses contemporains : un saint, un martyr, un roi, un noble et avec le temps un écrivain célèbre, un penseur, un poète. Ce tombeau est richement décoré et façonné avec des matériaux précieux. Il s'agit dans cette édification d'assurer le salut du mort dans l'au-delà mais aussi de permettre aux vivants de se souvenir. Lorsque les poètes de la Pléiade vont s'emparer et développer le genre littéraire du tombeau – c'est alors un ouvrage collectif comme les artisans qui façonnent le tombeau de pierre –, concomitamment, les trois tombeaux les plus importants de la Basilique Saint-Denis, ceux de Louis II, François Premier et Henri II sont édifiés. Le premier tombeau poétique, publié en 1531, sous le titre « épitaphes de louange », est celui de Louise de Savoie, la mère de François Premier. Des tombeaux de papier sont érigés à la mort d'Henri II en 1559 et sa mère Catherine de Médicis commande un deuxième tombeau achevé en 1583. De nombreux

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007.

² CD *Tombeau de Chantal Mauduit*, Fémeaux & Associés, Groupe Octave, 2002.

³ Velter, André, « Un verbe à cheval », entretien avec Cathy Bouvard, *Lyon capitale*, 26 mai 1999.

⁴ Mathieu, Jean-Claude, « La diction du deuil », dans *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles* : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, pp.127-141.

tombeaux poétiques seront alors composés à l'intention des rois mais aussi des poètes, celui de Marguerite de Navarre en 1551 conjuguant les deux louanges.

Le tombeau musical trouve son essor au XVIII^e siècle alors que le tombeau poétique tombe en désuétude. Le plus souvent, il célèbre un grand musicien comme celui de Sainte-Colombe par Marin Marais en 1701. On y évoque le style du défunt afin qu'il entre dans l'éternité mais il est, aussi, le lieu d'une déploration élégiaque. L'Apothéose le remplace à la fin du XVIII^e siècle car elle célèbre davantage qu'elle ne déplore. Et ce sera le retour du tombeau poétique rédigé en l'honneur d'un poète et célébrant l'autonomie de l'art et le sacre de la poésie. De l'écriture collective, elle se fera plus individuelle et au début du XX^e siècle, le tombeau musical revient comme écho de l'autopromotion de la musique française.

Le mot de « tombeau » renvoie à la fois à l'absence et à la présence du mort, il se fait donc mémoire du disparu dans une présence qui empêche l'oubli de s'installer en métamorphosant la mort et en donnant à lire le lien que le vivant entretient avec elle. Yves Bonnefoy écrit : « Que parler soit s'affirmer, l'encoche la plus ancienne l'indique, sens qui se grave dans du non-sens ; et la tombe même le prouve, si consubstantielle à l'être parlant puisqu'elle préserve un nom, puisqu'elle dit la présence, là où on pourrait décider qu'il n'y a plus que le rien ». Il associe ainsi la parole et l'écriture dans un moment qui relie l'absence à la présence. Après la deuxième Guerre mondiale, la poésie moderne, au-delà de la célébration des morts, se pose la question d'une éthique de la mort tendant à rendre hommage au défunt et remet en question la pertinence de la parole poétique reprenant l'expression de Jacques Roubaud, « la mort est le bord déchiqueté de l'écriture¹ ». En effet, si l'acte d'écrire peut être considéré comme un acte d'exorcisme, l'écriture du deuil est très ambiguë : elle ne peut se réduire ni à tuer la réalité ni à un acte thérapeutique. Le travail du tombeau poétique mène vers la proclamation d'une idéalité qui n'existe pas. Le poète est conscient de la vanité de son geste mais son travail est essentiel car il lui permet de mettre en scène la condition terrestre de l'homme. Pour Michel Deguy, l'écriture serait liée intrinsèquement à la figuration de la mort dans son anticipation et tout poème est « comme effort d'anticiper la mort en la figurant, de se hisser à sa hauteur, d'être capable d'accueillir son plus intime suspens ; tout poème pour inviter et imiter l'ultime, cherchant le mot de la fin, espèce de répétition générale en vue du silence – c'est-à-dire de chasser tout autre mot² », alors que pour Jean-Bertrand Pontalis, c'est « avoir le dernier mot sur la mort³ ».

André Velter le sait bien et l'écrit à plusieurs reprises dans la trilogie : les mots sont à la fois puissants et dérisoires face à la mort de l'aimée. Le poème fait entendre ce qui n'a plus de voix, le poète parlant avec la défunte, la célébrant et la poésie devenant le lieu de survie du chant d'amour ou de l'hommage, faisant du tombeau poétique à la fois le lieu de transformation de la défunte et de sa consécration. Le tombeau poétique velterien, influencé par la philosophie platonicienne et la tradition chrétienne, fonctionne souvent comme le lieu où l'âme du défunt

¹ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.131.

² Deguy, Michel, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p.128.

³ Pontalis, J.-B., *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, DL 2002, p.196

est recueillie, un refus du vide, en lui donnant une forme à l'instar du monument funéraire et une voix.

Nous trouvons dans la trilogie trois poèmes dont le titre porte le mot « élégie ». Est-ce une hérésie poétique de trouver dans le *Tombeau de Chantal Mauduit* des poèmes faisant référence à cette forme de lyrisme ? Sa présence n'est pas étonnante car André Velter prend parti pour le lyrisme dans sa trilogie, lieu « 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 modèle¹ ». Il revendique une forme de lyrisme à l'instar de ces poèmes aux sujets variés mais le plus souvent mélancoliques, ces distiques élégiaques formés d'un pentamètre et d'un hexamètre dans la poésie gréco-latine et plus récemment de ces poèmes de facture libre, écrits dans un style simple qui chantent les plaintes et les douleurs de l'homme, les amours contrariées, la séparation, la mort. L'élégie est moins portée à célébrer qu'à méditer et déplorer. Elle est davantage le lieu de la plainte que celui de l'hommage, le lieu de l'expression de la souffrance de celui qui reste et elle est davantage centrée sur la première personne que le tombeau. Elle « appréhende ce qui est en se plaçant dans l'axe de la disparition, elle discerne dans le visible les structures mêmes de l'invisible. Elle cesse par-là de n'être que poème de deuil pour devenir poème de la mortalité comme ouverture de la vie, élargissement de son espace et compréhension de la destinée² ». Cette trilogie – sur laquelle plane l'ombre de Dante³ –, poursuit le même chemin que les trois élégies, celui du poète aidé par sa muse Béatrice, dans l'enfer, le purgatoire et le paradis, jusqu'à l'« Épiphanie⁴ », qui ouvre l'inaccessible porte et subjugué la poésie du réel. En effet, nous retrouvons, dans le *Septième sommet*, trois élégies titrées et numérotées : « Élégie », « Deuxième élégie », « Troisième élégie » comme les trois parties qui composent la *Divine Comédie* de Dante Alighieri.

Le combat que mène le poète contre la mort, le place également dans le sillage d' Aimé Césaire. En effet, André Velter explique qu'il a fait sien, dès le début de son aventure poétique avec Serge Sautreau dans leur œuvre commune *Aisha*⁵, le credo du défenseur de la négritude :

Grâce ! grâce !
Qu'est-ce qui crie grâce ?
Poings avortés, amasements taciturnes, jeûnes
hurrah pour le départ lyrique
brûlantes métamorphoses
dispenses foudroyantes⁶

¹ Maulpoix, Jean-Michel, *Le Lyrisme, histoire, formes et thématique...* Qu'est-ce que le lyrisme? (maulpoix.net)

² Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Corti, 2000, p. 218.

³ Dante, *La Divine comédie*, GF Flammarion, Paris, 2010.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, « Épiphanie », nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.202-204.

⁵ Velter, André et Sautreau, Serge, *Aisha*, Gallimard, 1966.

⁶ Césaire, Aimé, « Les Purs-sang », *Tombeau du soleil*, 1946.

Ce cri de « Hurrah » sera repris dans *Cahier d'un retour au pays natal*¹, cri de la poésie du combat. « Je dis hurrah ! la vieille négritude progressivement se cadavérise l'horizon se défait, recule et s'élargit ».

Deux thèses, avant la nôtre, ont abordé d'autres aspects de l'œuvre poétique d'André Velter. La thèse intitulée *La poésie vécue d'André Velter* soutenue par Sidonia Bauer² étudie le pan de cette poésie vécue en tant que fondement d'une vie en poésie, « une parole dite par le poème et qui nous ouvre à la vie réelle en tant que poésie³ ». Le travail de Sophie Nauleau *André Velter troubadour au long cours : vers une nouvelle oralité poétique*⁴ explore les liens entre l'homme et le créateur de littérature, l'expérience vécue et le fait que la vie éclaire l'art. Nous notons également les travaux de Serge Bourjea⁵, en particulier l'article paru dans *Écrire le deuil*, « Ein Grab in den Lüften⁶ » et l'entretien avec André Velter dans la revue *Nu(e)*⁷ et ceux d'Alain Borer – notamment l'article « Velter, « l'unique en son genre⁸ » mais aussi plus récemment le récital qu'il a donné avec André Velter à Genève⁹.

Tous ces travaux pourront éclairer quelques aspects de notre recherche mais nous souhaitons y apporter un éclairage particulier car notre hypothèse de travail repose sur l'idée que la trilogie étudiée dans son intégralité renouvelle le genre du tombeau poétique. Il le transforme en portraits, en écriture de l'horizon, en un chant de la *présence* et de la vie dans un lyrisme « qui rembarre le lyrisme¹⁰ ». Jusque-là, la poésie française avait eu tendance, au cours des années 1960-1970, à privilégier l'expérimentation poétique au détriment du lyrisme par peur de retomber dans un lyrisme trop sentimental. On peut voir dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* que la poésie se soumet au seuil de la mort mais pressent un lieu qui abriterait le sacré avec l'abandon de quelques grands mots. Comme dans *Hier régnant désert*, André Velter montre que l'épreuve du temps annule l'illusion d'une esthétique de la transcendance et à l'instar de *Pierre écrite*, la poésie permet d'accéder à une dimension éthique

¹ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, poésie, 1983, pp. 60-65.

² Bauer, Sidonia, *La poésie vécue d'André Velter*, Vol. I, II, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 ; Universität zu Köln/École doctorale Littérature française et comparée, Paris ; Centre de recherche Écritures de la modernité (littérature et sciences humaines), Paris, 2013.

³ Bauer, Sidonia, *op. cit.* p.24.

⁴ Nauleau, Sophie, *André Velter troubadour au long cours : vers une nouvelle oralité poétique*. Thèse de doctorat en Littérature française sous la direction de Pierre Brunel. Soutenue le 31-01-2009 à Paris 4, dans le cadre de l'École doctorale Littératures françaises et comparée (Paris).

⁵ Serge Bourjea a fait une thèse sur Paul Valéry et est professeur à l'université de Montpellier, il a participé à plusieurs jurys de thèses et en particulier à celui de Sophie Nauleau.

⁶ Bourjea, Serge, « Ein Grab in den Lüften » dans *Écrire le deuil, dans les littératures des XXe-XXIe siècles*, Études réunies et présentées par Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux, Celis, Clermont-Ferrand, 2014, pp. 295 à 310.

⁷ Revue *Nu(e)* 64, CNL pp.9-29.

⁸ Revue *Nu(e)* pp.229-238.

⁹ Poète et romancier français spécialiste mondial d'Arthur Rimbaud. Il a reçu de nombreux prix. Alain Borer forme avec André Velter et Zéno Bianu le Groupe Actéon.

Plus récemment, dans le cadre du Printemps de la Poésie en 2018, il a participé avec André Velter à une soirée intitulée *Écritures des ciels : Récital fraternel à deux voies* à Genève. Audio : <https://youtu.be/8w3pxyj-fFs>
<http://m-r-l.ch/ecritures-des-ciels-avec-alain-borer-et-andre-velter/>

¹⁰ Velter, André, « Oui », *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.230-233.

par le biais de l'image qui renonce à se substituer au réel mais qui s'en fait la révélatrice parce que la poésie doit « réinventer un espoir¹ ». À la suite d'Yves Bonnefoy *Dans le leurre du seuil*, André Velter montre que la poésie ne dit rien, elle montre « Tenons, si je puis dire, le pas gagné [...] ». Un possible apparaît sur la ruine de tout possible²».

Nous fonderons notre étude sur le recueil intitulé *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* d'André Velter publié en l'honneur de la défunte.

Nous mènerons pour cela une étude comparée de l'écriture de la mort dans plusieurs recueils de tombeaux poétiques écrits par des hommes en hommage à des femmes de leur famille. Notre choix relève de textes fondateurs de la poésie velterienne ou d'exemples de la permanence du tombeau poétique depuis les années 80. Notre démarche a pour objectif de mettre en lumière la singularité du lyrisme nouveau que l'on peut qualifier de « Haut lyrisme » d'André Velter dans le paysage contemporain du tombeau poétique.

Ainsi, le principe adopté pour toute la thèse étant de situer le tombeau velterien dans un paysage poétique général et d'en montrer la spécificité, nous avons choisi, entre autres, de le comparer aux poèmes de *Chants d'en bas* de Philippe Jaccottet³ et d'*Élégies étranglées* d'Olivier Barbarant⁴ dédiés à leurs mères respectives, ceux de *Quelque chose noir*⁵ de Jacques Roubaud, de *Élégie de la mort violente*⁶ et de *Sept jours d'hier* de Claude Esteban, de *La plus que vive*⁷ et *Noireclair*⁸ de Christian Bobin, *À ce qui n'en finit pas*⁹ de Michel Deguy et plus récemment *Un tombeau pour Sylvie* de Michel Collot¹⁰ dédiés à leurs femmes ou amantes respectives et les poèmes d'*Une petite fille silencieuse*¹¹ de James Sacré consacrés à sa fille. Fille, mère, amante, certes, l'écriture montrera des différences, des nuances mais l'écriture du féminin trouvera aussi des récurrences comme celle du poète Alphonse de Lamartine qui pleura et célébra sa mère, Alix, son amante Julie Charles et sa fille Julia.

Nous nous intéresserons tout d'abord, dans la première partie de notre travail à l'architecture du tombeau poétique pour mettre en lumière les premières caractéristiques du lyrisme singulier d'André Velter. Nous étudierons dans l'écriture du monument funéraire

¹ Bonnefoy, Yves, *L'acte et le lieu de la poésie*, [1958] dans *L'improbable et autres essais*. Paris : Gallimard « Folio Essais », 1992 : « Il faut, autrement dit, réinventer un espoir. Dans l'espace secret de notre approche de l'être, je ne crois pas que soit de poésie vraie qui ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir ».

² Bonnefoy, Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, pp.121- 122.

³ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver* a été publié en 1977 et *Leçons et Chants d'en bas* en 1983 ; ils sont rassemblés dans le recueil intitulé *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984. *Chants d'en bas* paraît chez Payot en 1974. Il a été écrit entre mai et septembre 1973. Cette période a été assombrie par la maladie de sa mère qui mourra en mai 1974. Seul le poème liminaire est postérieur à la mort de sa mère. Philippe Jaccottet le considère comme une suite composée d'un poème liminaire et de deux ensembles intitulés « Parler » (8 textes numérotés et un texte en italique, qui, sous forme d'apostrophe, accuse la vanité du langage) et « Autres chants » composé de six textes non numérotés.

⁴ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013.

⁵ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986.

⁶ Esteban, Claude, *Élégie de la mort violente* a été publié en 1989 et de *Sept jours d'hier* en 1993 ; ils sont rassemblés dans *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, nrf Gallimard, 2006.

⁷ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996.

⁸ Bobin, Christian, *Noireclair*, nrf Gallimard, 2015.

⁹ Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

¹⁰ Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020.

¹¹ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016.

poétique, ce qui apparaît à la vue du lecteur de prime abord : les seuils du tombeau – les titres et intertitres des recueils et des poèmes, les dédicaces, les épigraphes. Ces seuils racontent, par le choix des mots, la douleur du poète et introduisent le thème de la hauteur, que ce soit celle de l'altitude, ou celle de l'amour. Ces seuils franchis, nous convoquerons les mathématiques avec l'étude des chiffres et des nombres mais aussi de la géométrie dans les formes des poèmes et de la typographie. André Velter pense, en effet, que les mathématiques ouvrent des univers extraordinaires, des lignes de fuite, des perspectives et qu'elles sont fondamentales¹. Elles donnent une vision dynamique et sont porteuses d'enthousiasme car l'homme se définit par une activité rythmique globale, à la fois rituelle, technique, esthétique². Les mathématiques sont dans toute respiration, une inspiration, une expiration du début à la fin de la vie et participent du lyrisme singulier d'André Velter dans la recherche de la perfection. Puis, nous montrerons que la poésie d'André Velter est une poésie « naïve » de la *présence*. Il ne s'agit pas de croire que la poésie peut rendre vivant ce qui n'est plus mais de déployer « l'aile de l'impossible » dans une recomposition du temps, un temps en quelque sorte « suspendu ». Le temps inscrit dans les notes, le brouillage des temps participent de cette lutte contre l'impossible. Nous nous intéresserons au dialogue entre le poète et l'aimée, certes difficile mais rendu possible, malgré la mort, par le jeu des mots. Nous montrerons ainsi en quoi André Velter fait œuvre de mémoire de l'architecture du tombeau poétique traditionnel mais aussi en quoi il la renouvelle dans la volonté de s'élever, de se placer au-dessus du possible.

Nous entrerons un peu plus à l'intérieur du tombeau en mettant en exergue un autre aspect du lyrisme singulier d'André Velter, que l'on peut nommer « La Voix haute » non seulement parce que la voix velterienne se nourrit de l'altitude, du voyage qui le mène vers un nouvel horizon mais aussi parce que le tombeau pour Chantal Mauduit est une véritable chambre d'échos dans laquelle nous entendons de nombreuses voix poétiques exprimées dans différents tombeaux poétiques antérieurs. Nous montrerons que l'intertextualité est un instrument de création poétique chez André Velter qui le transforme en troubadour moderne et en héritier des poètes qui l'ont précédé. Dans cette deuxième partie, nous irons à la rencontre de cette singulière voix de la Voix, de la matière sonore des mots, de cette « parole haute et vive » à la tonalité si particulière. Nous suivrons l'attitude po-éthique du poète qui conjugue l'art d'écrire et l'art de vivre afin de trouver cette juste Voix. Nous nous laisserons emporter par le souffle velterien qui, certes, s'inspire de ses aînés dans l'usage de la langue, mais les dépasse dans une recherche singulière des lignes, des vers, du rythme de cette vaste aire de souffle, de cet espace ouvert « *lavielamort*³ » qui montre, dans l'édification de ce tombeau, un double mouvement « *à la fois scripturaire et pneumatique*⁴ ». Nous nous efforcerons de montrer les fondements de l'énergie poétique velterienne qui trouve sa source dans le souffle de la Voix

¹ Propos d'André Velter recueillis dans un entretien avec François Busnel, le 17 juin 2013, <https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-entretien/le-grand-entretien-17-juin-2013>

² Lusson, Pierre, « Sur une théorie générale du rythme », dans Faye, Jean-Pierre, Roubaud, Jacques, et al., *Change de formes, Biologies et prosodies*, 10/18, 1975.

³ Terme inventé par Jacques Derrida, et titre de son séminaire : *Lavielamort Séminaire (1975-1976)*, Bibliothèque Derrida, 2019. La vie et la mort sont indissociables.

⁴ Bourjea, Serge, *Écrire le deuil*, « Ein grab inden Lüften, Littératures des XXe–XXIe siècles, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, p.299.

haute car la poésie pour André Velter n'est pas seulement un ornement, mais « un engagement de vie¹ ».

Enfin, dans une troisième partie, nous escaladerons les pentes du Mont Analogue tels les héros de René Daumal². Nous nous intéresserons au chant des corps, celui du désir et de l'érotisme des amants, ceux de l'aimée et du poète, corps vivants et métamorphosés à l'épreuve de la mort. Nous montrerons que la poésie velterienne se nourrit d'une éthique bonniefidienne qui désigne le poème comme un lieu éthique³, lieu de dialogue, de « l'expérience vécue qui doit guider la lucidité critique » de l'« état naissant de la plénitude impossible⁴ » et d'une philosophie particulière, liée à la fois à l'influence des lectures d'André Velter et de son expérience de ses longs séjours en Afghanistan, en Inde, dans l'Himalaya, de toutes ses rencontres d'ici et d'ailleurs, d'une poésie « Lyrique? Oui. Épique ? Oui. Mystique ? Par mégarde⁵ ». En effet, « il faut se méfier de la simplicité apparente des poèmes d'André Velter, des poèmes aux accents tantôt presque épiques, tantôt lapidaires, comme si c'était là une manière de communier avec le monde et les choses par effraction, par la voix de l'intime. Un peu à la manière de la poésie orientale, ces poèmes sont des constats, la mise en reflet d'un monde qu'ils s'efforcent d'accueillir avec la plus grande précision, tel qu'il advient au poète. Ce sont des moments fragiles dont le dépouillement procède de l'aveu aussi bien que du doute⁶ ». Nous montrerons que ce tombeau poétique permet au lecteur de trouver sa propre réponse à ses interrogations face à la mort d'un être cher après avoir passé le seuil du Mont Analogue velterien.

Ainsi, nous allons nous mettre dans les pas du poète. Nous allons bâtir le tombeau de l'aimée. Puis, dans un présent sans fin, nous dialoguerons avec la défunte. Nous verrons ensuite que cette Voix, ce chant d'amour, si particulier, se nourrit de celles et ceux qui nous ont précédés. Lors de l'édification du monument funéraire, nous pourrions chanter le corps de l'aimée, celui de l'amour et évoquer le corps du poète face à la mort de l'aimée. Enfin, cette voix nous conduira vers un nouvel horizon, celui d'un pays inconnu.

Nous ferons nôtres les paroles d'Alain Borer définissant ainsi la poétique velterienne :

Tout poème d'André Velter se déploie en rose des vents, en étoile à six branches : physique (une expérience du corps...) – métaphysique (...et de la liberté) ; imaginaire (l'errance...) – réel (...au sommet) ; subjectivité (l'affirmation à voix haute...) – intersubjectivité (...d'un dépassement de soi) »⁷ et plus encore...

¹ Propos d'André Velter recueillis dans un entretien avec François Busnel, le 17 juin 2013, <https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-entretien/le-grand-entretien-17-juin-2013>.

² Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Gallimard, L'imaginaire, 1981.

³ La poésie serait, selon cette philosophie, non seulement un art d'écrire mais aussi un art de vivre, une sorte d'exercice de formation de soi.

⁴ Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris, Mercure de France, 1990, p.216.

⁵ Velter, André, *Passage en force*, Le Castor Astral / Écrits des Forges, 1994, p.11.

⁶ Cloutier, Guy, *Le Goût de l'autre*, Éditions du Noroît, 2006, p.218.

⁷ Borer, Alain, Velter, André, « Dans la lumière et dans la force », catalogue d'exposition, 1998, p.11.

Première partie

L'écriture du monument poétique

L'entrée en lecture du titre du recueil *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* ainsi que la lecture des poèmes dont certains sont ostensiblement intitulés « Élégie » permettent d'échafauder l'hypothèse de l'existence d'un lien entre tombeau et élégie dans la poésie velterienne. Quel lien relie le genre du tombeau à l'élégie funèbre du deuil ? Où commence le tombeau poétique ? Peut-on situer sa date de naissance ? Elle est de toute manière dans la « parole vivante¹ » celle du chant épique aussi bien que le discours public.

Faisons donc un rapide tour d'horizon de l'histoire de l'écriture du deuil.

Au début de l'écriture alphabétique grecque, vers la fin du VIII^e siècle avant notre ère, on trouve des inscriptions gravées qui témoignent des chants originels de la poésie occidentale.

Le tombeau poétique² se constitue en France vers le milieu du XVI^e siècle à partir de plusieurs influences. Il est la synthèse de l'héritage antique, celui des épitaphes, des épigrammes funéraires mais aussi des textes de Dante ou de Pétrarque au moment où les hommes de pouvoir souhaitent sortir de l'anonymat par l'intermédiaire des auteurs et plus particulièrement des poètes. Le plus souvent, il s'agira de tombeaux collectifs ordonnés dans un dispositif complexe qui fait sens. Au milieu du XVII^e siècle, l'oraison funèbre en prose prend le pas sur le tombeau car on assiste à l'affaiblissement des valeurs aristocratiques et héroïques. Ce sont les salons et les milieux mondains qui dominent. Au cours du XVII^e siècle, le tombeau littéraire recule comme si la confiance en l'immortalité du poète était émoussée. En 1630, la poésie d'apparat célèbre les victoires du Roi et de son ministre Richelieu. Ces recueils sont soutenus voire financés par le pouvoir. Le tombeau littéraire disparaît en même temps que les rites funéraires évoluent et le pouvoir royal s'affermi. Le tombeau musical prend alors sa place jusqu'au cours du XVIII^e siècle. Il implique des dessinateurs et des écrivains et s'inscrit dans une vaste réflexion sur la signification du discours musical, du statut de la musique instrumentale par rapport à la musique vocale. Il s'agit de conférer à la musique une qualité oratoire. Ce mouvement est lié au développement des salons précieux. La musique montre alors toutes les qualités rhétoriques et architecturales et le tombeau musical apparaît alors comme la forme idéale. La forme allemande domine ainsi que le mode mineur. Au XVIII^e siècle, si on assiste dans les cimetières à une mode des tombeaux de pierre qui permettent une méditation philosophique sur la mort et célèbrent le culte des grands hommes et qui mènera au Panthéon, le genre du tombeau est inconnu en poésie mises à part quelques odes, épigrammes ou encore les *Élégies* de Chénier auxquelles on peut reprocher ses complaisances stylistiques (comme dans ses poèmes sur l'apprivoisement de la mort qui semblent aujourd'hui être assez apprêtés)

¹ Brunet, Philippe, *La Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Paris : Librairie Générale Française, 1997, (Livre de poche, Références/Antiquité), p. 33.

² Nous nous sommes basée sur l'ouvrage de La Licorne consacré au *Tombeau poétique en France*, UFR Langues Littératures Poitiers sous la direction de Dominique Moncond'huy, 1994.

et préférer l'indignation véhémement des *Iambes* que l'on peut considérer à la suite d'Anne Coudreuse comme le point de départ du lyrisme moderne¹.

Nous voyons ici que le tombeau poétique est lié à l'élégie. Ce mot d'élégie apparaît dans une dédicace à Héraclès due à Échembrotos d'Arcadie, vainqueur de l'épreuve de chant accompagné de flûte lors des Jeux pythiques de 586 : « chantant des chansons et des élégies » (« αείδων μέλα καὶ ἐλέγους »)². L'élégie devient un « genre » littéraire à partir d'Aristote jusqu'aux érudits alexandrins sans oublier l'œuvre de Callimaque. Dans le corpus élégiaque archaïque, tous les textes sont des distiques élégiaques, des strophes de deux vers, le premier étant un hexamètre dactylique, le second un pentamètre dactylique. L'hexamètre dactylique est un vers de six pieds, dont les quatre premiers sont des dactyles (une syllabe longue suivie de deux brèves : – ∪ ∪), qui peuvent toujours être remplacés par des spondées (– –), suivis d'un dactyle et, pour le sixième pied, d'un spondée ou d'un trochée (– ∪). L'hexamètre dactylique est le plus souvent doté d'une césure penthémimère, qui sépare le vers en deux hémistiches après le cinquième demi-pied³ : – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – || ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪.

L'élégie reprend ce mètre en y ajoutant un pentamètre dactylique, qui est en réalité formé de « deux tripodies dactyliques catalectiques juxtaposées⁴ » (les deux premiers dactyles pouvant être remplacés par deux spondées) : – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – || – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / ∪.

Le poète Callimaque s'oriente davantage vers une poésie de la virtuosité dans laquelle il exige de ses lecteurs une importante connivence intellectuelle contenue dans l'utilisation de la première personne. Sous le règne d'Auguste, l'élégie romaine est à son apogée avec la même configuration que la forme métrique grecque. Tibulle, Propertius et Ovide poursuivent le chemin de Callimaque en développant l'élégie érotique héritée des Grecs. La poésie d'Ovide, dès la quinzième héroïde s'oriente vers une rhétorique du pathos. Après le siècle d'Auguste, le distique élégiaque n'est quasiment plus utilisé.

Si la poésie lyrique s'étend, l'élégie, à la fin du XVIII^e siècle, se voit reprocher l'instabilité de ses contours, son manque de naturel, l'érotisme qu'elle contient, ce que Pierre Loubier définit comme la « mollesse de l'élégie⁵ » ou encore une « poétique oblique » :

Puisque l'élégie n'est plus une forme, puisque son sujet principal, le cœur, est soumis à variations qui font débat avec la question de la forme, qui elle-même n'existe plus... (ad libitum du caractère giratoire et aporétique de cette problématique) alors le ton permettra, par commodité en somme, d'en proposer une définition suffisamment ouverte pour accueillir tout ce qui relève du sentiment de la perte [...]. Le ton sera donc à la fois la forme et le sujet, réunis et dépassés dans cette zone mitoyenne, tempérée, presque informe, désignable par le terme romantique de *Stimmung*, dont la nébuleuse sémantique

¹ Coudreuse, Anne, *Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier*, Babel, 2005, pp.79-90.

² Galand, David, *Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoye à J. Reda. Littératures*. Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

³ Il existe d'autres césures, telle que la troisième trochaïque (après le trochée du troisième pied.)

⁴ Grimal, Pierre, *Le Lyrisme à Rome*, Paris : P.U.F., 1978, p. 117.

⁵ Loubier, Pierre, « Mollesse de l'élégie 1778-1829 », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, pp. 23-37. Les données essentielles de cet article sont reprises et retravaillées dans son ouvrage *La Voix plaintive - Sentinelles de la douleur*, pp. 43-68.

recouvre cette variété du pacte lyrique qu'est la position globale de la plainte. Ce ton est lui-même mobile, instable, mais il servira de dénominateur commun à des formes hétéroclites de l'élégie¹.

Pierre Loubier nous aide ainsi à comprendre pourquoi chez les Romantiques, qui rejettent l'élégie érotique du XVIIIe siècle, la forme de l'élégie s'est libérée, prenant ainsi des aspects très variés allant de la prière – on peut penser ici aux poèmes de la trilogie velterienne intitulés « Ex-voto », « Viatique », « Répons », « Prière sans objet » – au tombeau poétique – le titre du CD Tombeau de Chantal Mauduit l'indique clairement –, du dialogue à la prosopopée, en vers ou en prose au début du XIXe siècle. Ce sont surtout les poètes anglais Thomas Gray – dans le poème « Elegy Written in a Country Churchyard » composé en 1751 – et Edward Young – qui, dans les *Nuits* évoquent les deuils personnels du poète – qui ont fortement infléchi l'éloge érotique à la manière d'Évariste de Parny vers l'élégie funèbre. Le *memento mori* de Th. Gray a été inspiré à l'auteur peu après la mort de son ami Richard West. En voici un extrait, celui de l'Épithaphe :

Sous ce froid monument sont les jeunes reliques
D'un homme à la fortune, à la gloire inconnu :
La tristesse voilait ses traits mélancoliques ;
Il eut peu de savoir, mais un cœur ingénu.
Les pauvres ont béni sa pieuse jeunesse
Dont la bonté du ciel a daigné prendre soin ;
Il sut donner des pleurs, son unique richesse ;
Il obtint un ami, son unique besoin.
Ne mets point ses vertus, ses défauts en balance ;
Homme, tu n'es plus juge en ce funèbre lieu :
Dans un espoir tremblant il repose en silence,
Entre les bras d'un père et sous la loi d'un Dieu².

L'élégie du XIXe siècle redécouvre l'expérience qui la fonde, le deuil, mais un deuil envahissant, obsessionnel comme dans l'écriture de Chateaubriand qui donne le ton avec *René*, avec l'épisode de l'entrée symbolique au tombeau lorsqu'Amélie prononce ses vœux, ou encore dans *Atala*, le moment des funérailles de l'héroïne éponyme ainsi que Lamartine avec le poème « Gethsémani » écrit après la mort de sa fille Julia en décembre 1832. L'élégie est foncièrement nostalgique et a pour fonction première de chanter l'absence. Le deuil est, selon Pierre Glaudes, non seulement le « lieu commun³ » mais encore « l'expérience cardinale des romantiques à travers laquelle se constitue leur représentation du temps⁴ ». Après le traumatisme de la Terreur et les revers du projet des Lumières⁵, le rapport à la mort change, il devient une violence psychique, et le deuil, la plus grande détresse existentielle. Cette rupture a été nommée par

¹ Loubier, Pierre, *op. cit.* pp. 29-30.

² Gray, Thomas, « Le Cimetière de campagne : élégie anglaise », Traduction par Marie-Joseph Chénier, Dabin, Palais du Tribunat, 1805.

³ Glaudes, Pierre, *Nécropolis* : « Les romantiques et le deuil », *Modernités*, n°21, *Deuil et littérature*, Presses universitaires de Bordeaux, p.16.

⁴ Glaudes, Pierre, *op. cit.* p.17.

⁵ Galand, David, *Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoeye à J. Reda. Littératures*. Thèse, Université Sorbonne Paris Cité, 2015, p.342.

Philippe Ariès : la « mort de toi¹ ». Le deuil romantique a une dimension métaphysique, mutation due à un processus de sécularisation, la raison est privée du secours de la foi comme dans *Rolla* d'Alfred de Musset². Après « la mort de soi » et du destin commun de la mort, au seuil du XIXe siècle, la mort de l'Autre mais pas n'importe quel Autre, le *proche*³, prend toute la place et explique cette crise dramatique de la séparation. La mémoire prend la place de la transcendance et la vie n'est qu'une succession de morts : « je meurs par morceaux » dit Chateaubriand⁴. On assiste au retour des cortèges funèbres, aux pleurs, aux évanouissements, au « dolorisme exalté ». Les proches sont ceux qui comptent pour nous, ce sont aussi nos amis que l'on célèbre comme Marceline Desbordes-Valmore son amie d'enfance ou sa fille ; Delorme, dans le livre de Sainte-Beuve, sa vieille tante. Dans « Pensée des morts », Lamartine élabore la litanie de « ceux de [s]a saison » désormais disparus : « C'est une mère ravie », « C'est une jeune fiancée », « C'est un ami de l'enfance », « C'est l'ombre pâle d'un père », « L'enfant dont la mort cruelle / Vient de vider le berceau⁵ ».

À cette époque, la poésie permet une sorte de « communion » après la mort du survivant. C'est ce qu'explique Philippe Ariès : « Au XIXe siècle, triomphe une autre représentation de l'au-delà. Celui-ci devient surtout le lieu des retrouvailles de ceux que la mort a séparés et qui n'ont jamais accepté cette séparation. Il est la reconstitution des sentiments de la terre, débarrassés de leurs scories, assurés de l'éternité⁶ ». Cet au-delà inspire celui du tombeau velterien, dans l'évocation d'un lieu, sans Dieu, qui pourra unir éternellement les amants.

Dans *Voyage en Orient*, Gérard de Nerval avoue ne plus croire en « l'amour céleste », de même Victor Hugo dans les *Contemplations* lors de la mort de sa fille Léopoldine. Ces deuils privés s'accompagnent d'une réflexion sur la condition de l'homme. Théophile Gautier lui, se moque du *topos* romantique qui glorifie la tombe et usant de l'ironie évoque, par exemple, un « cadavre jaloux » furieux de l'abandon de sa maîtresse⁷. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la redécouverte de la Renaissance, la volonté de montrer la cohérence d'un « corps littéraire » mais aussi une recherche de publicité autour d'un auteur, ressuscitent le tombeau littéraire collectif. Le *Tombeau* à la mémoire de Théophile Gautier élevé par ses amis parnassiens pour le premier anniversaire de sa mort (il sera publié en octobre 1873) apparaît d'autant plus singulier que le genre du tombeau est relativement exceptionnel dans la poésie du XIXe siècle. Ce tombeau renferme aussi bien « des fleurs splendides » – on peut également penser aux

¹ Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort* [1977], II. La mort ensauvagée, Paris : Seuil, 1985, (Points Histoire), p. 181.

² Musset, Alfred de, « Rolla » dans *Poésies nouvelles* (1836-1852), Charpentier, 1857, pp. 1-27, extrait :
Eh bien, qu'il soit permis d'en baiser la poussière / Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi, / Et de pleurer, ô Christ ! sur cette froide terre / Qui vivait de ta mort, et qui mourra sans toi ! / Oh ! maintenant, mon Dieu, qui lui rendra la vie ?

³ Galand, David, *op. cit.*, p.349.

⁴ Martin Xavier-Henri, *Deux lettres de Chateaubriand à J. W. Croker* (Paris, 28 mars 1844 ; Paris, 29 mars 1844), *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n°23, 1980, pp. 40-41.

⁵ Lamartine, Alphonse de, « Pensée des morts », v. 57, 91, 101, 111, 121, 131-132, *Harmonies poétiques et religieuses*, in *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*, Paris : Gallimard / Librairie Générale Française, [1820], 1969, pp. 246-248.

⁶ Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 321.

⁷ Gautier, Théophile, « La Vie dans la mort », *La comédie de la mort*, [1838], *Poésies*, Volume 2, Lemerre, 1890, p.12.

« couronnes poétiques » telle celle du Général Foy¹ – que de « nombreux chardons² » soient 91 poèmes dans plusieurs langues fidèles à la tradition du tombeau (rares étaient, en effet, les tombeaux du XVIIe siècle, écrits uniquement en Français dans un souci d'universalité). Le tombeau se revendique aussi comme un genre sous forme de poème isolé comme le montre la poésie mallarméenne. Que ce soit dans la transformation d'une douleur personnelle comme dans « Pour un tombeau d'Anatole » – même si nous savons bien que cette œuvre a un statut différent des autres tombeaux – après la mort de son fils en 1879 ou en hommage à d'autres artistes comme « Toast funèbre » pour Théophile Gautier, « Tombeau de Charles Baudelaire » ou encore dans les sonnets dédiés à Edgar Poe, à Baudelaire ou à Verlaine ou dans des textes en prose, la mort hante ces vers. Dans tous ces textes, Mallarmé essaie de mettre au point un art poétique, de situer sa poésie par rapport à l'œuvre de l'artiste défunt dans cette époque, sorte de tunnel entre les Romantiques et les Symbolistes, qui permet de passer de la mort à un futur glorieux dans un pacte avec la Beauté. De nombreuses études sont consacrées aux tombeaux rédigés par Mallarmé³. Peu après la mort de son fils Anatole, Mallarmé souffre non seulement du deuil du passé mais aussi d'un futur anéanti ; il rêve d'accomplir la tâche que l'enfant aurait pu faire, il devient en quelque sorte l'héritier de son fils⁴. C'est le seul moyen de ne pas oublier les morts. Ainsi, « ce qui a été ne peut pas ne pas avoir-été⁵ ». On retrouve en quelque sorte cette idée d'héritage dans le tombeau velterien dans lequel l'amant dit être tenu par un « pacte⁶ » dont il est le seul dépositaire puisque l'aimée est morte. Il devra, seul, faire l'escalade du Mont analogue.

De nombreux recueils et livres contemporains annoncent en titres le deuil comme *Les Adieux* d'Aragon⁷, et leur contenu les rapprochent de l'élégie, d'autres font apparaître d'autres genres comme le thrène dans le titre *À ce qui n'en finit pas thrène* de Michel Deguy qui rappelle la tradition élégiaque grecque tout comme le genre du tombeau poétique qui s'affiche comme tel et se distingue de moins en moins de l'élégie comme *La Mort de l'aimé. Tombeau* de Jean Ristat⁸ ou du recueil qui nous intéresse.

Où se trouve alors la différence entre l'élégie et le tombeau poétique ? Est-ce une différence de hauteur, de tonalité ? L'élégie est-elle devenue si molle qu'elle est un hommage en mode mineur ?

¹ Magalon, Joseph Dominique, *Couronne poétique du général Foy*, Chaumerot, 1826 dont voici un extrait :
 Ô France ! ô mon pays ! exhale tes regrets/ Change en plaintifs les accens d'allégresse ! / Dans les cœurs généreux doit régner la tristesse. / Foy n'est plus ! Aux lauriers se mêlent les cyprès. // Malgré tant de vertus, de talents, de courage, / Il est mort, mais pour vivre à l'immortalité:/ Au soutien de la liberté, / La douleur des Français rend un sublime hommage.

² Critique anonyme du Constitutionnel cité par Joël Dalançon dans « Le tombeau de Théophile Gautier », *Le Tombeau poétique en France*, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994, p.252.

³ Maulpoix, Jean-Michel, "Un passant peu considérable ?" publié dans *La poésie malgré tout*, aux éditions du Mercure de France, en 1996.

Ducros, Franc, *Pour Mallarmé : trois études*, « Toast funèbre », « Le tombeau de Charles Baudelaire », « Un coup de dés », Théétète éd. (Nîmes),1998.

Margel, Serge, « Le déchet du livre tombeau. Mallarmé », *Po&sie*, 2007/4 (N° 122-123), pp. 157-169.

⁴ Mallarmé, Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole*, Points, Poésie, 2006.

⁵ Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Flammarion, Champs, 1977, p.465.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.145.

⁷ Aragon, Louis, *Les Adieux*, Paris, Stock, 1997.

⁸ Ristat, Jean, *La Mort de l'aimé : tombeau*, Paris, Stock, 1998.

Dans le recueil velterien, rien de tout cela. Le tombeau de Chantal Mauduit est singulier puisqu'il est « sans dorure/ sans marbre ni couronne... ». C'est aussi dans les genres ressemblants de « l'ex-voto », de la « cantate » mais aussi de « l'élégie » que trois poèmes signalent comme telle que l'on entend une sorte de chant à deux voix, les strophes étant rédigées en caractères romains et le refrain en italique qui semble faire entendre une ou plusieurs « voix obliques », impression renforcée par des mots des autres, tel le vers « Très haut amour à présent que tu meurs » de Catherine Pozzi¹ qui hante la première élégie. Ainsi, tombeau et élégie se répondent, se complètent et ne se distinguent plus, les titres n'étant plus des frontières et les contenus se mélangeant.

Nous nous proposons de nous mettre dans le sillage du tombeau poétique collectif du XVI^e siècle qui mime le réel, celui du tombeau sculpté qui comporte divers éléments : une inscription, une effigie du corps gisant ou priant. Le tombeau poétique se fait ainsi architecture à la gloire du défunt, corps constitué qui se combine entre texte et image. Alors que nous entrons dans le cimetière poétique, nous allons rechercher les noms, les prénoms gravés sur la pierre tombale, et évoquer les seuils du tombeau.

¹ Poétesse et femme de Lettres française (1882-1934) et maîtresse de Paul Valéry. Elle a écrit des poèmes, un journal intime, des lettres mais a très peu publié de son vivant tel le poème « Ave ». Un recueil de six poèmes qui forment un parcours : « Vale », « Ave », « Scopolamine », « Nova », « Maya », « Nyx » a été publié en 1935 sous le titre choisi par les éditeurs *Très Haut amour*. Pozzi, Catherine, *Très haut amour*, Gallimard, Collection Poésie, 2002.

Chapitre 1 : Mots et maux au seuil du tombeau poétique

Dès le premier vers du premier poème du premier recueil, André Velter se fait architecte et constructeur, marbrier, tailleur de pierres, « J'ai pour te bâtir un tombeau » mais, à la place des pierres, c'est avec « des mots du soleil et des rêves » qu'il érige le monument¹. Ce poème liminaire du *Septième sommet* fait partie de ces écrits poétiques qui surgissent dans les jours qui ont suivi la mort de Chantal Mauduit. Ils se font l'écho de la violence de l'annonce et de la nécessité d'écrire. Ils s'imposent à l'amant désespéré, ils forment une partie de l'architecture du tombeau dont les parties doivent être recréées parce que la mort « est à réinventer² » comme l'amour, « partout réinventé³ ».

Parmi les seuils de la lecture du tombeau velterien, se trouvent les titres des recueils et des poèmes, les intertitres des sections, les dédicaces et les épigraphes.

A. La titulation

Si pour Gérard Genette, le paratexte n'est *a priori* que superflu puisqu'il « n'existe pas à proprement parler » et qu'en réalité, « on choisit plutôt de rendre compte en ces termes d'un certain nombre de pratiques ou d'effets, pour des raisons de méthode et d'efficacité, ou, si l'on préfère de rentabilité⁴ », il est dans notre corpus signifiant comme le seuil⁵, « la porte d'entrée du livre⁶ » et en cela c'est un appareil textuel indispensable pour cerner la signification d'une œuvre littéraire. Il livre, en effet, au lecteur, quelques clés pour entrer dans l'œuvre, participe au « pacte⁷ de lecture » et oriente le processus de la réception de l'œuvre dès la prise en mains du texte par le lecteur.

Que se passe-t-il, en effet, à cet instant-là de la première approche du texte ? Richard Saint-Gelais affirme – dans la production de l'intérêt romanesque, mais il nous semble que c'est aussi intéressant pour la production poétique – : « C'est en effet à partir du titre et en lui que le secret composé par le livre se donne à lire et promet son dévoilement. Ce qui est affirmé au titre est à

¹ Rappelons ici que le mot « monument » est emprunté au latin *monumentum* « (de *monere* au sens de « faire penser, faire se souvenir » « tout ce qui rappelle le souvenir, spéc. le souvenir d'un mort: monument commémoratif, monument funéraire, tombeau; monument écrit ; marque, signe de reconnaissance») selon le dictionnaire CNRTL et est donc directement relié au tombeau.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, « Traverser voir », nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.225. On entend ici les accents rimbaldiens de l'amour qui « est à réinventer », paroles qu'il met dans la bouche d'une veuve dans Rimbaud, Arthur, « Vierge folle », *Poésies – Une saison en enfer – Illuminations*, nrf Poésie/Gallimard, 1973.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, « Le sel et l'or », nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.198.

⁴ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, 1987, p. 345.

⁵ Genette, Gérard, *ibid*, p. 7 : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin ».

⁶ Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de l'écriture*, Paris, Seuil, 1979, p. 329.

⁷ Pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune, tout titre est porteur d'un « pacte ». Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

la fois évident et extraordinaire, vrai et ignoré, affirmé et retenu, non découvert, intrigant, contient donc de quoi éveiller l'intérêt tout en l'inscrivant dans le champ de sa future élucidation. Le titre compose une énigme, soit qu'un des sèmes la signifie explicitement [...], soit qu'elle imprègne implicitement l'affirmation qu'il contient [...] ¹ ».

Mettons-nous donc dans les pas d'un lecteur curieux et allons à la découverte de ce qui se cache dans ces premiers pas de la lecture.

1. Titres et intertitres des recueils



L'amour extrême voici, après le nom de l'auteur, ce que le curieux de poésie voit dans la couverture du recueil qu'il vient de prendre dans ses mains.

Ce titre, écrit en gras – ce qui le rend plus visible pour le lecteur –, commence sous la bannière d'un déterminant défini « L' » qui désigne précisément une chose, une personne, une espèce ou une réalité connue ou identifiable suivi d'un nom et d'un adjectif. L' « amour », sans majuscule, de qui, de quoi, pour qui, pour quoi ? Pas de réponse mais ce nom est suivi de l'adjectif « extrême » qui est emprunté à l'adjectif latin *extremus*, superlatif de *exter* « extérieur » et signifie « le plus à l'extérieur ; le dernier, le pire, extrême ». Il annonce, pour les choses inanimées, ce qui est tout au bout donc au début ou à la fin, une frontière, une limite. Quelle extrémité, le début ou la fin ? Si jusque-là, le lecteur n'a pas de réponse, la suite du titre peut servir de guide, il est alors un signe de l'objet de la lecture ce qui place le livre que l'on tient dans ses mains comme une production connue. Rédigé en caractères plus petits et sans « gras », il annonce le genre littéraire – la poésie – et l'objet des poèmes : « et autres poèmes pour Chantal Mauduit ». Un prénom suivi d'un nom permet l'identification claire de la personne à laquelle sont dédiés les poèmes. La préposition « pour » indique un destinataire, une femme. Il ne s'agit pas de la muse inspiratrice, « objet » le plus souvent imaginaire ou fantasmé mais d'un « sujet », une personne réelle clairement identifiée par son nom de famille, au contraire de la tradition du poème lyrique mortuaire, nom que beaucoup de lecteurs connaissent par ses exploits d'alpiniste, sa mort brutale, rappelons aussi que sur la photographie de la couverture du recueil, on voit de hautes montagnes enneigées. Qu'elle soit connue ou pas du lecteur, elle est identifiée comme

¹ Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880)*, un essai de constitution de sa théorie, Paris-La Haye, Mouton, coll. « Approaches to Semiotics », 1973, p. 179.

ayant un lien spécifique avec le poète... ce qui fait entrer le lecteur dans ce lien privilégié entre le poète et le dédicataire, entre passé et présent. Le titre du recueil *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, reproduit ensuite dans la page intérieure et précédé du nom du poète, est remarquable par le fait qu'il associe clairement deux noms réels : celui du poète et celui de la personne à laquelle sont dédiés les poèmes. Ces deux identités enserrent les titres des trois recueils qui vont se succéder.

Ce titre, « générateur de significations », « déclencheur du processus sémiotique¹ » nous engage alors dans un processus de réflexion du lecteur potentiel en fonction des sens que génère cette lecture du titre. Ce qui est sûr c'est que si le titre interpelle le lecteur, il peut aussi le tromper ou afficher en clair une référence rhétorique ou esthétique, supposée connue du lecteur. C'est alors un premier acte d'interprétation du lecteur, point de départ de la lecture. Le titre est un début de la *sémiosis* d'interprétation du texte. Il sollicite dès sa lecture les interprétants qui vont être par la suite exploités. Ce signe-action déclenche l'acte d'interprétation.

Le lecteur, faisant siens les propos d'Antoine Compagnon : « Le titre vaut pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot² », va entrer en lecture et sait qu'il va lire des poèmes d'amour dédiés à une femme nommée par son prénom puis son nom « Chantal Mauduit ».

Si un titre ne fait pas un livre, il est souvent indissociable du texte qu'il annonce. Parfois, il n'est pas toujours attribuable à l'auteur³ (on sait qu'aujourd'hui c'est souvent l'éditeur qui impose un titre plus vendeur) et en cela, tel qu'il peut être entendu aujourd'hui, il est un « objet artificiel », un « artefact de réception » ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques car « le discours intitulant » génère de nombreux d'effets⁴. C'est un phénomène psychosocial, une insertion dans la société et l'historicité du fait des « habitudes » de titrage et de leur valeur « marchande » comme le dit Colin Symes⁵.

Dans les cas qui nous intéressent – les recueils poétiques – et, n'ayant pas de certitudes pour certains d'entre eux, nous partons de l'hypothèse probable que c'est le poète qui a décidé du titre parce qu'« Avant le titre, il y a le texte, après le texte, il demeure le titre⁶ » et qu'il est donc hautement signifiant. Le titre ouvre le texte et avec lui, aussitôt, une relation méta-textuelle s'opère entre le titre et le texte. « Le titre est un méta-texte par rapport au co-texte »⁷, le « co-

¹ Roy, Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, Protée, 2008, volume 36, numéro 3, pp. 47- 56.

² Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de l'écriture*, Paris, Seuil. 1979, p. 251.

³ À ce propos, M. Hausser se demande « [...] le titre est-il un hors texte ou la première phrase du texte ? Si le titre émane de l'auteur et non du nom du narrateur, il est nécessairement extérieur au texte », op.cit. pp. 166-176.

⁴ Hoeck, Leo, *La Marque du titre*, Paris, Mouton Editeur, 1981, p.21.

⁵ Symes, Colin, « You Can't Judge a Book by its Cover: The Aesthetics of Titles and other Epitextual Devices », *Journal of Aesthetic Education*, 1992, vol. 26, n° 3, 17-26. Cité dans Paquin, Nycole. « Sémiotique interdisciplinaire : Le titre des œuvres : un « titulus » polyvalent. », *Protée*, volume 36, numéro 3, hiver 2008, pp. 5-10.

⁶ Hausser, Michel, « Sur le titre de Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982, p.66.

⁷ Hoeck, Leo, *La Marque du titre*, Paris, Mouton Editeur, 1981, p. 163.

texte » étant l'ensemble du texte qui suit le titre. Traditionnellement, le titre, inscrit dans le paratexte, présente quatre fonctions principales dont celle de séduire le lecteur¹.

À ce propos, Roland Barthes, parlant de l'étude d'une nouvelle d'Edgar Poe *La vérité sur le cas de M. Valdemar*, ajoute que le titre est une sorte d'« apéritif », « un opérateur de marque qui a pour but de marquer le début du texte, c'est-à-dire de constituer le texte en marchandise² ». Certes, le terme de « marchandise » est choquant. La poésie peut-elle être considérée comme une marchandise à l'égal du texte d'une nouvelle ? Or, les droits d'auteur existent bien pour tout type d'écrit, la poésie n'étant pas un écrit plus noble qu'un autre au vu de ce critère économique. Que penser des titres des œuvres poétiques ? *L'amour extrême*, *Noireclaire*, *La plus que vive*, *À ce qui n'en finit pas*, *Élégies étranqlées*, *Un tombeau pour Sylvie* ? Ces titres ne sont-ils pas des sortes d'appâts qui attirent le lecteur vers l'achat du recueil ?

Les titres de recueils, comme ceux des poèmes, sont donc une première porte d'entrée dans une œuvre, un premier indice de compréhension ou alors, ils sont tout le contraire et tendent des pièges au lecteur. Dans tous les cas, ils sont essentiels du fait qu'ils représentent un point de contact entre les attentes du lecteur et ce que le texte va proposer. Il faut remarquer également que les titres des recueils étudiés sont sans majuscules.

Nom de l'auteur	Titre du recueil	Page de présentation
André Velter	L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit	L'amour extrême <i>Précédé de</i> Le septième sommet <i>Et suivi de</i> Une autre altitude Poèmes pour Chantal Mauduit
Ph.Jaccottet	À la lumière d'hiver <i>suivi de</i> Pensées sous les nuages	À la lumière d'hiver <i>Précédé de</i> Leçons <i>Et de</i> Chants d'en bas <i>Et suivi de</i> Pensées sous les nuages
Ch.Bobin	La plus que vive	La plus que vive
Ch. Bobin	Noireclaire	Noireclaire
James Sacré	Figures qui bougent un peu	Figures qui bougent un peu et Quelque chose de mal raconté

¹ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, 1987, pp. 96-97. Ces fonctions sont de l'ordre de la désignation ou de l'identification du livre, sa description, l'expression d'une valeur connotative et une fonction de séduction – dont il juge l'efficacité douteuse même si des lecteurs avouent que le titre est le premier argument d'achat.

² Barthes, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985.

		suivi de Une petite fille silencieuse
Jacques Roubaud	Quelque chose noir	Quelque chose noir
Claude Esteban	Le jour à peine écrit (1967 - 1992) poèmes	Le jour à peine écrit (1967 - 1992) poèmes « Élégie de la mort violente » Et « Sept jours d'hier » sont les deuxième et troisième parties du recueil.
Olivier Barbarant	Élégies étranglées	Élégies étranglées
Michel Deguy	À ce qui n'en finit pas thrène	À ce qui n'en finit pas thrène
Michel Collot	Un tombeau pour Sylvie	Un tombeau pour Sylvie

Le titre d'un recueil de poésie peut se retrouver dans quelque titre ou vers d'un poème créant ainsi un lien supplémentaire de connivence avec le lecteur comme dans le cas de la trilogie d'André Velter. L'expression « L'amour extrême » se retrouve dans l'épigraphe de la page 77 et dans le poème de la page 135 vers 9 « Je chante ma Dame de l'autre rive... » ce qui relie le poète du XXI^e siècle aux troubadours du Moyen Âge. Si l'analyse du titre, préalable à celle de la poésie, offre l'intérêt de l'enquête, la rétro-lecture du titre, après avoir pris connaissance du texte, est aussi intéressante et complémentaire. Il est à noter que le mot « amour » ne prend pas de majuscule contrairement aux conventions françaises d'écriture des titres. Peut-être car il s'agit d'un emprunt à un vers du poète précité ? Il en est de même des titres velteriens des deux autres recueils : « Le septième sommet », « Une autre altitude ». Ils illustrent le métier d'alpiniste de la défunte. « Le septième sommet » – ne peut-on y voir un lien, une coïncidence, avec le septième sceau présent dans *L'Apocalypse* de Jean 8 :1¹ ? – fait référence à celui que la défunte n'a pas réussi à gravir, la mort l'en ayant empêché. « Une autre altitude » rappelle la croyance du poète en un autre lieu où les amants pourraient encore s'aimer. La présence de

¹ Voir dans *La Bible de Jérusalem*, Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1998, p.2129 : « Et lorsque l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit un silence dans le ciel, environ une demi-heure. Et je vis les sept Anges qui se tiennent devant Dieu ; on leur remit sept trompettes ». Les sept anges soufflent tour à tour dans leur trompette, et à chaque sonnerie un fléau s'abat sur le monde.

l'article défini « le » dans les deux premiers titres du recueil indique la réalité et l'assurance du savoir. Quant au troisième titre, il commence par un article indéfini montrant ainsi que le poète imagine un autre lieu – celui où les amants pourraient se retrouver dans un amour éternel, lieu inconnu sans véritable réalité. Les deux premiers titres annoncent un amour extraordinaire, une relation d'amour en altitude, seul le troisième titre « Une autre altitude » suggère un ailleurs que l'on peut relier au titre général qui annonce la dédicataire « pour Chantal Mauduit », qui fut alpiniste.

Le titre *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* déclenche aussi chez le lecteur son propre imaginaire et interpelle sa propre expérience de la séparation et de la mort. Ces poèmes sont en quelque sorte un cadeau que fait le poète à l'aimée. Il revendique également et clairement un lien de parenté avec la poésie du troubadour Jaufré Rudel¹, expression et nom du poète que nous retrouvons dans une épigraphe.

Les titres des autres recueils poétiques annoncent, par leur fonction référentielle, le contenu du recueil : la séparation : « l'adieu », « sept jours d'hier », le genre littéraire : « l'élégie », « thrène », la couleur du deuil « noir » mais aussi « la douceur de la parole dans la clarté du matin » dans « claire » dans « Noireclaire » et la vie dans « La plus que vive », ou temporel « À ce qui n'en finit pas » « hier », « L'Heure présente », la mort « mort », « mort violente », « tombeau », « chants d'en bas », l'effacement « raturer outre » et le silence « une petite fille silencieuse ». Là encore ces titres thématiques (« Quelque chose noir »), rhématiques (« thrène » « élégies ») ou même des titres inattendus dans le contexte (« Leçons »), sont de véritables déclencheurs du processus sémiotique.

Les deux titres indiquant le chant élégiaque *Élégie de la mort violente* et *Élégies étranglées* diffèrent à plusieurs endroits. Si Claude Esteban préfère le singulier se plaçant ainsi dans la continuité du chant élégiaque, Olivier Barbarant choisit le pluriel mettant l'accent davantage sur la pluralité des poèmes plutôt qu'une supposée affiliation au chant élégiaque. L'adjectif « étranglées » évoque le fait que les élégies sortent difficilement de la gorge nouée à cause de l'émotion due à la mort. Cependant, *Élégie de la mort violente* laisse à penser qu'il s'agit d'un poème apparenté au chant de deuil d'une mort particulière puisqu'elle est « violente » c'est-à-dire qu'elle résulte d'un fait extérieur ou s'oppose à la mort naturelle, calme et sans souffrance.

Le titre *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, recueil écrit après la mort subite de son épouse photographe Alix Cléo Roubaud survenue le 28 janvier 1983 à 31 ans, connote, lui aussi le deuil élégiaque avec la couleur noire du deuil et le neutre de l'expression « quelque chose » qui désigne la mort sans la nommer. C'est aussi un hommage à la seule série photographique qu'elle ait pu terminer qui s'intitulait *Si quelque chose noir* (elle était hantée par la mort car elle était gravement asthmatique depuis l'enfance) et qui parle d'elle, de lui, de leurs corps et de leur amour. Ce recueil transforme la mort organique de sa femme en une rencontre intime entre la photographie et la poésie. Celui qui dit : « Je suis devant les mots avec mécontentement/Très longtemps je n'ai même pas pu m'en approcher/ Maintenant, je les entends et je les crache » annonce une parole endeuillée. Mais le titre du recueil peut être trompeur et si quelques titres

¹ Jaufré Rudel, né au début du XIIe siècle à Blaye et mort selon la légende vers 1148, pendant la deuxième croisade, ou plus tard, vers 1170, est un troubadour aquitain de langue d'oc.

de poèmes rappellent les stéréotypes du genre avec la « méditation » chère à Lamartine¹ ou encore à Descartes² (le recueil s'ouvre sur « Méditation du 12 / 5 / 85 »), d'autres titres déroutent le lecteur vers autre chose qu'une élégie, loin du lyrisme attendu : « Roman », titre de trois textes successifs de la troisième section, et « Portrait », titre de cinq poèmes de la quatrième section, que l'on peut relier au métier de photographe d'Alix. De plus, ces titres montrent un refus de l'élégie comme genre traditionnel :

Il est convenu que la tonalité sera sinistre

Ou bien il sera, directement, question d'autre chose

Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique), ou bien par la disjonction et la suspension...³.

Interrogé sur le mot « roman » qu'il utilise, Michel Deguy se distingue de cette catégorie : « le roman assure la comm-uni-cation ». Il commente d'abord la présentation de « comm-uni-cation » haché par les tirets et qu'il critique : aujourd'hui il n'écrirait plus les choses ainsi. À l'époque, il a voulu faire entendre ce mot autrement, pour faire sentir son paradoxe, trop galvaudé. Car aujourd'hui, plus on communique (on communique des informations), moins on communique (on forme du comme-un). À côté de cela, « roman » est aussi une manière de se moquer de l'époque et de ses valeurs, notamment de communication (au sens de « com », rapide, facile). Le roman correspond trop souvent à la littérature facile, qui amuse, qui distrait – même s'il peut aussi exister du bon roman. Il n'y aura pas le roman du deuil de sa femme ici⁴.

Le titre *À ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy, recueil écrit après la mort de son épouse Monique Deguy le 17 janvier 1994, peut laisser penser à une autre thématique que celle de la mort mais l'intertitre, sans équivoque, *Thrène*, mot plus archaïque que le terme d'élégie, s'ancre dans le rite des funérailles et place le recueil de poèmes sous la bannière du chant qui accompagne la morte vers le tombeau de la mort. Dans le poème « Je ne peux pas vous dire la vérité », le poète termine avec « Qu'écrire sur la dalle, le rectangle de marbre pâle choisi ce matin dans le cimetière horizontal ? je fouillerai dans mes poèmes ; ou ce titre : à ce qui n'en finit pas ». Finalement, « Je laisserai la dalle avec la seule inscription du nom, des deux noms de femme, et des deux dates ». Dans une entrevue avec des étudiants, Michel Deguy en donne la signification. Il souligne « qu'il contient un double jeu constant. Autrement dit *À ce qui n'en finit pas* possède une double tonalité : il peut être une question ou une exclamation. Il est possible aussi de séparer le titre en deux parties. La préposition « À » pourrait être vue comme l'annonce d'un chant en l'honneur de, c'est-à-dire une ode, et le reste du titre indiquerait quelque

¹ Lamartine, Alphonse de, *Méditations*, premier recueil publié en 1820 caractérisé par l'expression d'un lyrisme élégiaque qui exalte les moments tristes ou heureux de la vie du poète. Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*, Paris : Gallimard / Librairie Générale Française, [1820], 1969.

² Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, [1641], PUF, 1979, œuvre philosophique caractérisée par un rationalisme classique.

³ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Le ton », Paris, Gallimard, 2001, (Poésie), p. 126.

⁴ À la rencontre de Michel Deguy, autour d'*À ce qui n'en finit pas (thrène)*, jeudi 4 décembre 2014, 14h30-18h30
Compte-rendu rédigé par : Justine Ducqueroy (L2, CAM) Éolia Verstichel (L2, LSH) Océane Wémeaux (L2, CAM) Lindsay Zaba (L2, LSH)

chose relevant du deuil, de la mémoire. Or, Michel Deguy refuse l'idée du deuil. À la fin du poème « Pour eux la page est tournée ; pas pour moi », on peut lire : « Pour eux, elle est déchirée, cette page furtive de leur mémoire, ce signet, qu'ils ne liront plus guère, même s'ils s'en signent à l'occasion ; elle est jaunie, puis oblitérée, effacée, retournée en poussière. Pas pour moi, bien sûr. Aucune acceptation ». Par ailleurs, « Fin » peut être considéré, selon Deguy, comme une lexicalisation et le sens de ce mot-expression figé, on peut le modifier ou le dérégler¹. Quant au mot « thrène », le poète explique que c'est « pour lui le genre sous lequel l'auteur en deuil doit se placer, lorsqu'il écrit ». Thrène vient du grec et fait référence à l'élégie que l'on doit cependant différencier de l'hymne. En effet, l'élégie serait un chant de deuil tandis que l'hymne serait plutôt un chant d'honneur – on parlait des hymnes aux Dieux, à Apollon, à Aphrodite. Cette notion de chant fait aussi référence à la poésie dont la présentation selon Michel Deguy est toujours justifiée, c'est-à-dire par les alinéas et le passage à la ligne. Comment comprendre alors ce titre ? Peut-on trouver une réponse un peu plus loin dans le recueil dans ces vers. « Ce qui n'en finit pas », est-ce le mystère de la vie, la mort ou faire son deuil ?

Qu'écrire sur la dalle, le rectangle de marbre pâle choisi ce matin dans le cimetière horizontal ? Je fouillerai dans mes poèmes ; ou ce titre :

à ce qui n'en finit pas².

Et encore :

Ce qui n'en finit pas finit
Mon amie ma sœur
Vous aussi vous avez été en vie.

Il s'agit bien, à travers cette interrogation centrale, de trouver la bonne formule pour ne pas oublier, pour ne pas « faire son deuil », « tourner la page ». Parce qu'« il n'y pas de sens à faire son deuil du deuil », le recueil ne sera pas paginé. « Je découvre, comme le *quidquid progredior* de Tite-Live au bord de l'océan sans frontières, que j'ai tant cité, l'étendue peu à peu de ma tristesse ; je descends dans l'insondable, giration dantesque. Je descends³ » *Ab Urbe condita*, À ce qui n'en finit pas. Chez Tite-live, comme chez Deguy, c'est une même expérience du temps et de l'espace. L'un s'inquiétait de l'immensité de sa tâche et du temps qu'il lui faudrait, l'autre, de l'impossible écriture du deuil. Il reste que malgré tout, cette exigence d'une « mémoire vive » qui conduira le poète à faire de la page un illusoire « linge de Véronique », une sorte de photographie. Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes s'interroge sur le rapport entre la photographie et la mort. Pour lui, lorsque le photographe prend en photo une personne, celle-ci n'est plus, à cet instant, ni un objet ni un sujet mais un « objet-photo », elle vit alors « une micro-expérience de la mort » puisque n'importe qui peut librement penser ce qu'il veut de la personne qu'il voit représentée en photo. La photographie témoigne du moment où une

¹ « Fin » fait aussi référence à une autre de ses œuvres : *La Fin dans le monde*. Cet autre titre peut être un cliché utilisé pour faire entendre la faim dans le monde.

² Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas*, Seuil, « La librairie du XXe siècle », janvier 1995, non paginé.

³ Toutes ces expressions se trouvent dans Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas*, Seuil, « La librairie du XXe siècle », janvier 1995, non paginé.

personne a été un objet réel et elle le transforme en objet irréel, lui donne donc une « mort plate¹ » puisqu'on ne peut rien y ajouter.

De même, le titre du recueil de Michel Collot *Un tombeau pour Sylvie* évoque les derniers instants de la vie de sa femme Sylvie, ainsi que les mois qui suivirent sa disparition. Le nom de la morte est écrit en gras dans le titre et revient à plusieurs reprises dans le recueil. Il est composé de douze poèmes en prose illustrés par quatre gouaches de Djamel Meskache – fondateur et animateur des Éditions Tarabuste – dont deux commencent et terminent le recueil.

Le titre *Chants d'en bas* donne des axes pour aborder l'ensemble de la poésie de Jaccottet, dans ce recueil en particulier l'idée de « chants », l'idée « d'en bas ». « Chants » au pluriel renvoie à la pensée chantée, celle de la voix qui s'élève « Parler ainsi ce qui eut nom chanter jadis » (p.45) des oiseaux « qui chantent/malgré tout dans la lumière » dans l'office des ténèbres (p.37). Le titre évoque le résultat d'une activité artistique (le chant) mais il est au pluriel. On peut se demander ce que désigne la locution adverbiale « d'en bas » ? Désigne-t-elle la terre et indique-t-elle un mouvement vers le haut, le ciel ? Désigne-t-elle, métaphoriquement, la mort ou le lieu des morts et indique-t-elle un mouvement vers la terre ? (« Si je me couche contre la terre, entendrai-je/les pleurs de celle qui est dessous... ». Le chant n'est pas une chanson. Traditionnellement, chant, par métaphore, désigne la parole et l'écriture poétiques. L'expression « d'en bas » superpose différentes significations. C'est, d'abord l'univers des morts et le monde souterrain qui est, symboliquement, le leur. Le premier poème du recueil évoque la mère disparue, le corps enterré de la mère, l'attraction de la mort et la plongée dans la dépression. C'est aussi l'expression du sentiment de mélancolie dans lequel baigne le recueil et de cette dépression qui étouffe le poète contre laquelle l'écriture tente de lutter. La fouille de la partie enfouie de soi-même, celle de la mémoire de l'enfance, celle des fantasmes et des pulsions morbides. L'« en bas » c'est enfin le souci de l'humilité, de la sobriété, de la retenue, d'une poésie loin des images et de l'exubérance de l'écriture, celle des *minimalia*.

Au contraire, la poésie velterienne s'élève dès le premier poème dans lequel le poète, s'adressant à la femme aimée et morte, lui bâtit un tombeau de mots, de soleil et de rêves.

Dès les premiers mots du recueil, le lexique de l'élévation se heurte à l'« en bas » et en refuse le chant car ce tombeau ne doit pas ralentir la course de l'aimée « plus haut que tous les sommets ». Cet envol situe le tombeau vers le haut, comme le « Haut lyrisme » que nous attribuons à André Velter². Le poète « élève », « à l'altitude » de leur amour, un tombeau d'oiseau migrateur, de papillon, de cerf-volant. Si l'on peut trouver des explications de la présence du papillon dans la poétique velterienne, en la personne même de Chantal Mauduit, le « cerf-volant » est un objet, mais aussi un insecte, lié à André Velter et à son expérience en Afghanistan³. Quant à l'oiseau migrateur, il provient lui aussi de la culture afghane et de

¹ Barthes, Roland, *La Chambre claire, Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995-1996, tome III, p. 1174.

² Expression que l'on trouve dans Broda, Martine, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », *Littérature*, n°104, 1996. pp. 89-100

³ Velter André et Delloye Emmanuel, *Les Bazars de Kaboul*, Hier et Demain, 1979 et « Ballade de l'étranger » Poème Ballade de l'étranger de André Velter | LaPoésie.org (lapoesie.org) :

l'intérêt du poète pour le mysticisme musulman qui voit en cet oiseau la perfection de la création¹. Si le tombeau est qualifié d'« oiseau migrateur², de papillon bleu et de cerf-volant », c'est que le poète associe la femme aimée à ces trois composantes du tombeau. Elle est de partout – comme elle le disait elle-même : *je suis femme de partout*³ – libre dans un corps qui n'a plus de frontière, un corps qui erre mais donc l'errance est fertile qui donne à l'altitude « sa chance d'être à jamais nomade⁴ » :

Ton corps n'a plus de frontière
mon amour mon amour mon amour
il est une errance fertile⁵

Si la thématique du deuil ou de la perte traverse plusieurs titres, d'autres réflexions sont annoncées comme dans les deux titres des recueils de Christian Bobin, *La plus que vive, et Noireclaire*. Le premier titre est composé d'un article défini au féminin singulier, d'un comparatif et d'un adjectif qui annonce un être féminin aux attributs extraordinaires. Cet adjectif semble assez déplacé ou sémantiquement peu pertinent dans un livre de deuil mais contient l'énigme d'un amour toujours présent, toujours vivant. De même, le titre *Noireclaire* interroge le lecteur par son aspect oxymorique ; le poète l'explique ainsi : c'est : « Être présent. Être de nouveau devant la noire, la claire de la vie. Noireclaire. Le merveilleux. [...] Vivre dans le noir et le clair. Écrire les morts, les notes, tracer sur la page la pluie de l'encre du stylo incliné et regarder se dresser devant nos yeux les mots que nous lisons⁶ ».

Le titre *Une petite fille silencieuse* annonce le thème d'une enfant qui garde le silence. De fait, les poèmes du recueil évoquent la fille de James Sacré qui, après une maladie, est morte « dans l'année 1980⁷ ». La première partie du recueil « Des pronoms mal transparents » était parue aux éditions du Dé Bleu en 1982. Ainsi, les poèmes ont été écrits pendant la maladie ou juste après la mort de l'enfant. Ils racontent tout d'abord l'enfant malade, puis le vide créé par le deuil et ensuite la possibilité de moments de joie concomitants à la pensée de l'enfant disparue.

[...] par marche forcée du mystère avec impossibles refrains comme si chacun allait revoir en douce sa/ Mongolie —/ Printemps à fleur de peau/ Sous les sabots d'un cheval.../ Ai trop aimé les chansons pour naviguer à contre-écho, dans le poème la ballade est une mélodie au long cours un thé brûlant une vague un cerf-volant ou un sanglot, [...]

¹ « N'ont-ils pas vu les oiseaux au-dessus d'eux, déployant et repliant leurs ailes tour à tour ? Seul le Tout Miséricordieux les soutient. Car Il est sur toute chose, Clairvoyant. » (Coran 67/19)

² On peut penser au poème d'André Breton, « L'oiseau migrateur » avec « Ailleurs le petit homme nu, qui tient la clé des rébus, est toujours assis sur sa pierre. À qui veut l'entendre, mais c'est si rare, il enseigne *la langue des oiseaux* : « Qui rencontre cette vérité de lettres, de mots et de suite ne peut jamais, en s'exprimant, tomber au-dessous de sa conception. » Breton, André, « L'Oiseau migrateur », *Signe ascendant. Constellations* avec 22 lithographies de Joàn Mirò, Paris, Gallimard, [1947], 2006.

³ André Velter, *L'amour extrême, op. cit.*, p.122

⁴ André Velter, *ibid*, « Oui », p. 231.

⁵ André Velter, *ibid*, « Qui-vive », p. 157.

⁶ Bobin, Christian, *Noireclaire*, nrf Gallimard, 2015.

⁷ Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf Poésie/Gallimard, 2016, p.44.

Ainsi, les trois titres du tombeau velterien s'inscrivent bien dans la voie de cette écriture « haute » par les trois définitions de la hauteur : le plus élevé « Le septième sommet », le plus éloigné « Une autre altitude », le maximum « L'amour extrême ». Ils annoncent cette recherche d'une exigence et si ce n'était la suite du titre général « et autres poèmes pour Chantal Mauduit », le lecteur pourrait penser qu'il s'agit d'un recueil de poésie sur l'amour de l'alpinisme. Rien n'indique que nous sommes dans un « tombeau poétique » ce qui est déjà quelque chose de singulier.

Tout comme les titres des recueils, les titres des sections racontent une histoire.

Nom de l'auteur	Titre du recueil	Titres des sections
André Velter	Le septième sommet	<ul style="list-style-type: none"> • Je sais de qui je suis la proie Je sais de qui je suis l'amour • Le galop de ton cœur • Je marche au soleil de Majnûn qui marche au soleil de sa folie • La mariée du ciel
André Velter	L'amour extrême	<ul style="list-style-type: none"> • La lumière qui me blesse n'est que l'ombre de toi • Je suis sans la chambre bleue ce qui reste de ton cri • C'est déjà loin que nos vies • Je vais te faire passer les siècles
André Velter	Une autre altitude	<ul style="list-style-type: none"> • Le chemin est pour toi et pour toi l'escalade • Ton corps d'altitude • Ascension du Mont Analogue
Ph. Jaccottet	Chants d'en bas	<ul style="list-style-type: none"> • Parler • Autres chants
Ch. Bobin	La plus que vive	
Ch. Bobin	Noireclair	
James Sacré	Une petite fille silencieuse	<ul style="list-style-type: none"> • Pronoms mal transparents • À côté des iris sans fleurs • La paysage aussi ressemble au temps

Jacques Roubaud	Quelque chose noir	I à IX Rien
Claude Esteban	Élégie de la mort violente	I à V
Claude Esteban	Sept jours d'hier	I à VIII
Olivier Barbarant	Élégies étranglées	<ul style="list-style-type: none"> • Les derniers jours • Choses difficiles • Cela • Une vie • Parlons d'autre chose • La ronde de nuit, • La Thébaïde • Fleurs • L'image • Trente et un décembre deux mille dix • La récolte bleue de Chagall... • Missolonghi 2012 • Quand je sortis de l'hôpital...
Michel Deguy	À ce qui n'en finit pas thrène	
Michel Collot	Un tombeau pour Sylvie	

Le recueil de James Sacré *Une petite fille silencieuse* se compose de trois parties précédées d'un poème liminaire. Treize poèmes sont rassemblés sous le titre « Des pronoms mal transparents » et dix-sept autres sont réunis sous le titre « Le paysage aussi ressemble au temps ». Ils encadrent une partie intitulée « À côté des iris sans fleurs » composée de neuf sections numérotées comportant chacune plusieurs textes. Le titre « Des pronoms mal transparents » se réfère au refus du poète d'utiliser des marques personnelles de la première et de la deuxième personnes pour évoquer la maladie, le séjour à l'hôpital de sa fille décédée. Il leur préfère des pronoms indifférenciés comme « on », « quelqu'un » qui est à la fois le poète ou d'autres personnes marquant ainsi une distanciation par rapport à l'évocation de ces thèmes. La deuxième partie, « À côté des iris sans fleurs » se place après la mort de l'enfant, dans l'absence : « Je ne verrai

plus assise à côté des iris sans fleurs/ Une enfant qui regarde un animal familier¹ ». Cette section s'interroge sur la faculté des éléments du paysage à refaire surgir l'enfant disparue « Quelqu'un a l'impression/Que toute l'activité de la pluie lui rend/Les façons d'être d'un corps (une jambe, un visage /disparus) comme à nouveau sensibles² ». La troisième partie, « Le paysage aussi ressemble au temps » continue l'interrogation précédente en l'élargissant à d'autres lieux et temps – l'automne de la Nouvelle-Angleterre, la Vendée, le Poitou et les rues de Paris – : « Tu n'apparais pas bien sûr dans tous les paysages. Mais à l'occasion te voilà dans n'importe lequel d'entre eux³ ». Le dernier poème reprend l'idée du silence et se termine par une question : « Ou bien le monde est-il vraiment comme un poème/Une machine à respirer, mais silencieuse et pour mourir encore ?⁴ ».

Les deux premiers recueils du corpus velterien contiennent deux sections alors que le troisième est composé de trois sections.

Les quatre parties du *Septième sommet* : « Je sais de qui je suis la proie Je sais de qui je suis l'amour », « Le galop de ton cœur », « Je marche au soleil de Majnûn qui marche au soleil de sa folie », « La mariée du ciel », racontent une histoire, celle du poète fou amoureux d'une morte en prenant comme titres quelques vers pris dans des poèmes appartenant à leur section.

« Je sais de qui je suis la proie Je sais de qui je suis l'amour » rappellent les vers du poème « Nyx » de Catherine Pozzi : « Je ne sais pas de qui je suis la proie Je ne sais pas de qui je suis l'amour⁵ ». Dans le premier vers, le poète est l'être vivant, « la proie » qu'un animal capture pour le dévorer. Le poète est alors effrayé de son statut mais dans la deuxième partie du titre, il inverse le sujet et devient le prédateur d'un être dévoré par l'amour qu'il lui porte. L'anaphore de « Je sais de qui » insiste sur le fait que le poète est conscient de son état alors que, dans son poème, Catherine Pozzi, répète : « je ne sais pas ».

« Le galop de ton cœur » reprend la thématique du cheval, leitmotiv de la poétique velterienne, de son amour pour le cheval puisqu'il se définit lui-même comme un « amant cavalier⁶ » et de sa complicité poétique avec Bartabas qu'André Velter désigne ainsi : « Je tiens en effet Bartabas, toutes catégories artistiques confondues, pour le plus grand créateur de ce temps⁷ ». Le cœur galope, va très vite mais c'est aussi l'image du cœur qui s'emballe d'amour. L'expression du « galop de mon cœur » se trouve dans le poème « Sans rien céder de nous » dans la même section. Après avoir galopé, le poète marche tel le fou Majnûn qui devient fou de l'amour. Le soleil éclaire mais aussi brûle comme la folie d'amour quand on a perdu l'être aimé.

¹ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.211.

² Sacré, James, *ibid*, p.212.

³ Sacré, James, *ibid*, p.259.

⁴ Sacré, James, *ibid*, p.270.

⁵ Pozzi, Catherine, *Très haut amour*, « Nyx », Gallimard, Collection Poésie, 2002, page 31.

Ô vous mes nuits, ô noires attendues/ Ô pays fier, ô secrets obstinés/ Ô longs regards, ô foudroyantes nues/ Ô vol permis outre les cieus fermés. // Ô grand désir, ô surprise épandue/ Ô beau parcours de l'esprit enchanté/ Ô pire mal, ô grâce descendue/ Ô porte ouverte où nul n'avait passé // Je ne sais pas pourquoi je meurs et noie/ Avant d'entrer à l'éternel séjour. / Je ne sais pas de qui je suis la proie. / Je ne sais pas de qui je suis l'amour.

⁶ André Velter, *L'amour extrême*, *op. cit.*, p. 141.

⁷ Velter, André, *Zingaro suite équestre et autres poèmes pour Bartabas*, Dessins d'Ernest Pignon-Ernest, nrf Gallimard, Paris, 2012.

Il reprend le nom du poète Majnûn et en rappelant que le temps d'une expédition « Chantal a voulu s'appeler Laylâ¹ », prénom de la femme aimée par le poète-fou qui a été empêchée par la famille de la jeune fille de vivre avec elle.

L'histoire d'amour du poète se termine avec la révélation de la mort de l'aimée qui est la mariée du ciel. Une note au milieu de la page suivante donne des éléments de compréhension de l'expression employée par le poète : (Au Maroc, c'est toi qui as évoqué la mariée du ciel, celle qui, en disparaissant, signe « d'impermanence terre et ciel »). À noter, que dans son livre, Chantal Mauduit écrit :

La mariée du ciel (arc-en-ciel en berbère).

Depuis des jours je guettais le ciel, la pluie et le soleil jouaient au mariage du chacal [...] Mais la mariée du ciel restait secrètement invisible [...] Après une quinzaine, au-dessus du Saghro, se dessina le voile de la mariée, flamboyant d'éphémère il invitait à festoyer. L'imaginaire était supplanté par des traits de couleur jetés sur une terre jaune et des montagnes grises. Puis la mariée disparut, signant d'impermanence terre et ciel².

La mariée du ciel n'est-elle pas incarnée dans Chantal Mauduit qui peut mener le poète en deuil vers la libération ? N'est-elle pas celle qui peut aider l'amant désespéré, après avoir franchi les trois portes de la libération³ à se concentrer vers une vie encore possible ?

Nous commençons à voir ici combien l'écriture et la philosophie de l'aimée sont consubstantielles à l'écriture du tombeau velterien.

Cette empreinte – telle un tampon-encreur – est également visible dans le chapitre intitulé « Ascensions spirituelles », Chantal Mauduit y écrit : « pour ma première venue en Inde, pour mes premiers pas dans ce pays j'entre par une porte qui n'aspire qu'à être poussée. Elle n'est pas porte, elle est ouverture, tissu d'éternité, le vent de la vie la soulève d'une brise. Elle n'est pas porte, elle est horizon, horizon de lumière, il ne faut qu'ouvrir les yeux, alors l'infini s'étire d'aile en aile par-delà d'ici-bas, l'ici-haut, l'ici-beau⁴ ». Nous retrouverons un peu plus loin ces motifs de la porte, de l'horizon et de l'infini dans un Ouvert que le poète va atteindre grâce à ce cheminement poétique.

Après la métaphore du poète-fou du fait de la perte de la femme aimée, les quatre sections du recueil de *L'amour extrême*, racontent la suite de l'histoire commencée : « La lumière qui me blesse n'est que l'ombre de toi », « Je suis dans la chambre bleue ce qui reste de ton cri », « C'est déjà plus loin que nos vies », « Je vais te faire passer les siècles. », celle du poète qui a perdu la femme aimée, son Eurydice, qui la cherche à travers son ombre, le reste de son cri, mais qui peut, grâce à la poésie, la faire « vivre » éternellement comme Orphée et sa lyre. « Bleu » c'est aussi le titre d'un poème qui représente le ciel qui n'est d'aucun secours pour le poète⁵.

¹ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., « Oui », p. 44.

² Chantal Mauduit, *J'habite au paradis*, « Impromptus du Maroc », Ed. Jean Claude Lattès, 1997, p. 148.

³ L'impermanence est l'un des trois sceaux du Dharma avec le non-soi et le nirvana qui sont les clés qui aident l'homme à franchir les trois portes de la libération (la vacuité, l'absence de signes et l'absence de désir).

⁴ Chantal Mauduit, *J'habite au paradis*, op. cit., « Impromptus du Maroc », p.164.

⁵ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., p. 113.

Le dernier recueil *Une autre altitude* est composé de trois sections qui reprennent le motif de l'escalade en montagne mais plus particulièrement celui du sommet à atteindre pour parvenir jusqu'à la morte : « Le chemin est pour toi et pour toi l'escalade », « Ton corps d'altitude », « Ascension du Mont Analogue », la dernière section reprenant une partie du titre du roman inachevé pour cause de mort de René Daumal *Le Mont Analogue*.

Étudions maintenant les intertitres des autres recueils.

Tout comme dans le recueil velterien, les deux intertitres du recueil de Philippe Jaccottet « Parler » et « Autres chants » reprennent la sémantique du titre *Chants d'en bas* et montrent une évolution dans l'histoire racontée. « Parler » c'est donner des mots à haute voix mais « Autres chants » semble dire que parler est déjà un chant et ce sont d'autres modulations qui montent d'en bas pour évoquer la mère décédée.

La composition du recueil d'Olivier Barbarant laisse à penser que ce sont des intertitres et non les titres des poèmes qui sont mis en exergue, au milieu d'une page blanche, même si certains n'annoncent qu'un seul poème comme « Une vie » (p.47) ou « Fleurs » (p. 75). Cependant, « Trente et un décembre deux mille dix » précède deux poèmes. Quatre titres apparaissent dans le premier vers d'un poème. Les intertitres consacrés à la mère du poète racontent l'histoire douloureuse de cette perte : « Les derniers jours », « Choses difficiles », « Cela », « Une vie », « Parlons d'autre chose », « Place nette », « La ronde de nuit », « La Thébaïde », « Fleurs », « L'image », « Trente et un décembre deux mille dix », « La récolte bleue de Chagall... », « Missolonghi 2012 », « Quand je sortis de l'hôpital... ».

Les recueils de Christian Bobin, Claude Esteban, Michel Collot et Michel Deguy n'ont pas de sections. Si les trois premiers se lisent comme l'histoire d'une vie, avec un commencement et une fin, le recueil de Miche Deguy refuse cette chronologie puisque chaque poème est un tout « Le livre sera non paginé parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première ou la énième. Tout recommence à chaque page ; tout finit à chaque page ». Celui de Jacques Roubaud comporte dix sections, numérotées les neuf premières de I à IX, la dernière section débouchant sur « Rien ».

Ainsi, le recueil velterien, assemblage au fil du temps de trois recueils antérieurs, est à la fois l'histoire d'un homme face à un deuil inattendu et violent et de ses réactions, ses pensées, au fil du temps. Si chaque poème est une page de musique, il est indissociable de la partition poétique que présente le tombeau pour Chantal Mauduit.

Nous revoici au cimetière dont on a franchi la grande grille d'entrée. Entrons maintenant dans le tombeau.

2. Les titres des poèmes

Le titre général, *L'amour extrême*, rend compte de l'unité du recueil dans son entièreté, mais l'observation des titres de chaque poème dans la table des matières permet de mieux saisir, à un

autre niveau, la diversité qui le compose. En effet, la lecture de la table des matières met en évidence une apparente discontinuité, une hétérogénéité des titres, même si le lecteur dégage certains ensembles remarquables.

LE SEPTIÈME SOMMET

J'ai pour te bâtir un tombeau...

Je sais de qui je suis la proie

Je sais de qui je suis l'amour

Sans doute n'y avait-il autre passion...

Viatique

Tournesol

Himal

Le galop de ton cœur

L'éclat de tes yeux, mon amour...

Élégie

À toujours

Ex-voto

Sans rien céder de nous

Deuxième élégie

Pour une cantate

Je marche au soleil de Madjnûn

qui marche au soleil de sa folie

Les vivants appellent ça...

Où que tu sois, je t'aime

Contre-écho

Pour une autre cantate

Troisième élégie

Répons

La mariée du ciel

La Bastille était notre quartier...

Je dirai

Litanie de toi

Au plus haut

La vie, l'amour entre deux poèmes

Force de mots

La mort, l'amour autres sommets

L'AMOUR EXTRÊME

Epaule de plomb...

La lumière qui me blesse

n'est que l'ombre de toi

Quelque tendresse que j'y mette...

Un désir absolu

Blasons

Le brasier des limbes

Je suis dans la chambre bleue

ce qui reste de ton cri

Quand je te parle maintenant...

Camp 2

Sable et cendre

Où aller

Prière sans objet

Pour une nouvelle cantate

Soudain

Bastille

À l'impossible

Bleu

Coda

C'est déjà plus loin que nos vies
Chaque jour je rends grâce...
Poème à peine commencé
En la saison d'absence
Qui chante ?
Amour et poésie

Je vais te faire passer les siècles
Je chante ma Dame de l'autre rive...
1. Cercamon était jongleur...
Il me plaît qu'elle me rende fou...
2. Éprise du seigneur de Montpellier...
J'ai le cœur dévasté.
3. Il aimait la guerre et les femmes...
L'amour veut un amant cavalier.
4. Jeune chanoine converti...
Par son amour, je vis...
5. Clerc sans fortune...
Je veux faire l'escalade...
6. Troubadour de longue errance...
Ils pourront trouver réconfort...
7. Né près de Rocamadour...
Quand, en un seul jour...
8. Témoin de la fin des temps...
Je suis piégé comme un écorché vif.
9. Sauvé de peu du grand oubli...
J'ai perdu tout savoir...
Je chante ma femme de l'autre rive...
Qui-vive
À l'infini
Divination

UNE AUTRE ALTITUDE

Dans le ravage
Le chemin est pour toi
et pour toi l'escalade

Où que j'aille...
Promesse
Aimer
Zénith
Fumée
Éclaircie
Quelque part
Jusqu'où

Ton corps d'altitude
Comment jeter encore un regard...
Sacrifice
Le sel et l'or
Présage
Épiphanie

Ascension du Mont Analogue
Depuis des années...
Marche d'approche
Premier souffle
Traverser voir
Arcane
Oui

Une première classification est celle de la typographie. Le plus souvent, ces titres sont en caractère italique lorsqu'ils reprennent le premier vers du poème. On peut remarquer que les

poèmes liminaires des trois recueils ou des sous-sections sont également écrits en italique. De plus, à partir de la section « Je vais te faire passer les siècles », les titres des réécritures des poèmes des troubadours reprennent le premier vers du texte et sont donc eux-aussi rédigés en italique.

Une deuxième classification peut se faire par la longueur des titres. Dans la quasi-totalité du recueil, les titres sont assez courts (un, deux ou trois mots). Dans *Le Septième sommet*, les titres longs en italique semblent présenter la thématique de la sous-section et laisser ensuite la place à des titres plus courts de deux ou trois syllabes. *L'amour extrême* montre dans les trois premières sous-sections des titres plus longs jusqu'à la quatrième sous-section et ses neuf poèmes dont les titres reprennent tous le premier vers du poème à l'exception des trois derniers poèmes aux titres courts (un mot). *Une autre altitude* propose des titres très courts d'un ou deux mots. Dans la section « Ascension du Mont Analogue », les titres diminuent en longueur pour arriver au dernier titre du dernier poème qui est un seul mot, un adverbe : « oui » qui semble annoncer une acceptation de la situation et une vie possible pour le poète sans l'aimée.

Mettons à part les titres de la dernière partie de deuxième recueil de *l'Amour extrême*. En effet, ils sont différents par leur longueur, leur thématique et leur classification. Il s'agit de la sous-section consacrée aux réécritures des poèmes des troubadours « Je vais te faire passer les siècles ». Les titres reprennent des éléments biographiques rappelés par l'auteur sur le verso de la page précédente et en vis-à-vis sur le recto de la page suivante, le poème d'André Velter a pour titre, en italique, le premier vers du poème. Neuf poèmes sont consacrés à cette sous-section qui se termine par trois poèmes aux titres courts « Qui-vive », « Divination » et « À l'infini ».

Nous pouvons aussi classer les titres du point de vue thématique. On peut alors identifier certains thèmes récurrents.

L'amour est souvent évoqué comme dans « En désir absolu », « Quelque tendresse que j'y mette », « La vie, l'amour entre deux poèmes », « Où que tu sois, je t'aime », « *Sans doute n'y avait-il autre passion* », « *L'éclat de tes yeux, mon amour...* », « Sans rien céder de nous », « *Quelque tendresse que j'y mette...* », « *Quand je te parle maintenant ...* », « Je dirai », « Aimer ». Un autre thème est également souvent traité, c'est celui de l'« extrême » qu'il soit temporel : « À l'infini », « En la saison d'absence », « À toujours », « Soudain », « *Depuis des années...* », spatial : « *La Bastille était notre quartier...* », « Bastille », « Himal », « Où aller », « Dans le ravage », « *Où que j'aille...* », « Quelque part », « Jusqu'où », « Au plus haut », « Camp 2 », « Zénith » ou l'extrême de la mort : « *J'ai pour te bâtir un tombeau* », « Élégie », « Deuxième élegie », « Troisième élegie », « La mort, l'amour et autres sommets », « Le brasier des limbes », « À l'impossible », « *Les vivants appellent ça...* ».

D'autres titres évoquent l'ésotérisme : « Divination », « *Dans le ravage* », « Arcane », « Présage ».

Le chant, mêlé à l'écriture poétique, comme nous le verrons un peu plus tard, a une importance cruciale : « Qui chante ? », « Coda », « Pour une cantate », « Pour une autre cantate », « Contre-écho » a toute sa place avec le vocabulaire religieux : « Épiphanie », « Prière sans objet », « Litanie de toi », « Répons », « Ex-voto », « Viatique », « *Chaque jour je rends grâce...* » à côté de la poésie : « Force de mots », « Blasons », « Poème à peine commencé »,

« Amour et poésie », « Élégie », « Deuxième élégie », « Troisième élégie » rappelant ici les *Élégies de Duino* de Rilke.

La nature est très peu représentée dans les titres : « Tournesol », « Épaule de plomb... », « Éclaircie », « Sable et cendre », « Le sel et l'or ». En revanche, la lumière et les éléments le sont davantage. Nous verrons un peu plus loin leur importance.

Certains titres racontent une histoire que le lecteur doit imaginer, celle d'un homme qui recherche dans la difficulté de l'ascension celle qui a disparu de son regard. Leur amour est sur le « Qui-vive » car il durera autant que la lumière. Le poète garde une « Promesse » aussi forte que l'éclair, malgré la « Fumée » nocive de la mort et le doute « *Comment jeter encore un regard...* » sur la tourmente. Lié au « Sacrifice » d'une fleur de soleil, le poète dans sa « Marche d'approche », retrouve son « Premier souffle » pour pouvoir dire enfin « Oui » dernier poème de la trilogie mais aussi le plus court.

On peut s'intéresser aussi aux titres reprenant le début du poème et contenant très souvent les embrayeurs *je* et *tu* et *nous* adressés à une personne que l'on devine être Chantal Mauduit : « Litanie de toi » « L'éclat de tes yeux mon amour » et ceux qui ancrent le poète (en tous les cas l'énonciateur poétique) dans la situation d'énonciation : « *J'ai pour te bâtir un tombeau* », « Quelque tendresse que j'y mette », « *Chaque jour je rends grâce...* », « Où que tu sois je t'aime ». Ces poèmes apparaissent à la fin du recueil comme ayant pour titre en italique le premier vers du poème comme le premier poème « *J'ai pour te bâtir un tombeau* ». Lorsqu'il y a des titres aux poèmes, ils sont écrits en italique alors qu'à la fin du recueil, ils sont en caractères romains.

Dans les autres recueils étudiés, on peut remarquer le plus souvent une absence de titres ou une composition chiffrée et chronologique. Pas de titres de poèmes dans les deux recueils de Christian Bobin, de James Sacré et de Michel Deguy. Les poèmes qui composent « Parler » dans *Chants d'en bas* sont numérotés de 1 à 8 tandis que les poèmes de « Autres chants » ne portent pas de titres comme ceux de Michel Collot. Pas de titres dans les deux recueils de Claude Esteban mais une numérotation de I à V pour le premier recueil et de I à VIII pour le deuxième. Dans *Quelque chose noir*, on peut classer les titres des poèmes en trois catégories¹ : ceux qui reprennent le début du poème et contenant les embrayeurs « je » et « tu » « Je vais me détourner », les titres-résumés désignant le thème principal du poème « Mort singulière », et les titres portant sur des thématiques littéraires « Roman ».

Ainsi, nous voyons bien la spécificité des titres des poèmes velteriens. Ils racontent une histoire intime. Nous sommes bien dans le « géo-bio-phèmes » que nous évoquions au début de l'introduction, l'écriture d'un amour hors du commun, de l'avant la mort et de l'après. Comment survivre ? C'est la question que se pose le poète tout au long de cette trilogie.

L'étude des titres nous amène à nous poser la question de l'existence de liens entre le titre et le corps du poème. Et d'ailleurs, faut-il chercher un lien ?

Il nous semble qu'il faut dépasser le débat qui oppose la tradition qui veut que « le titre désigne le thème, le sujet, l'émotion du poème tout comme ce qui se déploie dans le poème se résume

¹ Monte, Michèle, « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme », Babel, 2005.

dans une nouvelle lecture du titre¹ » et la contestation de sa prééminence² pour nous intéresser à la prosodie des titres c'est-à-dire à ce qui peut circuler du titre au poème. Nous suivons en cela Jean Ricardou³ lorsqu'il écrit : « Nul doute qu'il n'y ait nécessité urgente de travailler ce rapport du titre au texte dans une perspective de mise en cause du titre par le texte, c'est-à-dire en rompant le rapport spéculaire du titre au texte », en considérant la titulation comme part de l'écriture qui permet l'entrée en interaction des poèmes mais aussi le passage d'un poème à l'autre, du premier au dernier. En cela, nous allons voir que nous pouvons appliquer au recueil étudié cette réflexion théorique liée à l'étude du roman. Les titres velteriens fonctionnent comme des signaux annonciateurs pour le lecteur et le préparent à la lecture des poèmes.

Si les titres font partie du texte, les dédicaces sont également une porte d'entrée en lecture des poèmes.

B. À Toi...

La dédicace « à Toi et à jamais/ à l'altitude de notre amour » placée en tête de la trilogie velterienne conforte le lecteur dans sa première impression : il est entré en lecture d'un recueil rédigé en hommage à une personne décédée, Chantal Mauduit.

Qu'il s'agisse de « dédier » une œuvre – c'est le sens que nous étudierons – soit de « dédicacer » un exemplaire – dans ce cas il s'agit d'un don privé – la dédicace rend hommage à une personne.

La dédicace d'œuvre appartient à l'appareil du paratexte et propose une série d'échanges entre l'auteur, son lecteur et le texte. Longtemps, elle a eu pour fonction de chercher à obtenir la protection d'un noble, de gagner sa bienveillance, et elle revêtait tout à la fois un statut de soumission et un acte de modestie. C'est ainsi que Lope de Vega présente dans la dédicace d'une de ses *comedias* les trois raisons d'être de ce texte : « Tres cosas inclinando a los que escriben a dirigir sus obras, obligación a las personas de quien hacen elección, favor que esperan, o ser tan insignes en lo que profesan, que de justicia se les debe rendir alabanza y reconocimiento⁴ ». Souvent, elle n'est qu'un pur exercice de rhétorique adulateur ou alors, lorsqu'elle est chargée de *captatio benevolentiae*, une demande de protection contre les critiques. Elle peut aussi avoir pour rôle de conforter une appartenance politique⁵.

¹ Friedrich, Hugo, *Structures de la Poésie moderne*, Bibliothèque médiations, Denoël Gonthier, 1976, p.217.

² Hoeck, Leo, « Description d'un archonte : Préliminaire à une théorie du titre à partir du nouveau Roman », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, U.G.E., collection 10/18, tome 1, p.289.

³ Ricardou, Jean, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Hermann, 2011, p. 307.

⁴ Lope de Vega Carpió, *Vigésima parte de sus comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, Prólogo, Parte XII. « El hombre por la palabra », Dedicace à Diego de Molino y Avellaneda. Traduction personnelle : Trois choses incitent ceux qui écrivent à adresser leurs œuvres, les obligations envers les personnes de leur choix, les faveurs qu'ils attendent, ou qui sont si distingués dans ce qu'ils professent, que la justice soit louée et reconnue.

⁵ La dédicace réduite à la désignation du dédicateur, c'est-à-dire la « formule dédicatoire » était d'usage courant chez les Romains de l'époque classique. À ce propos, on peut citer Lucrèce, Cicéron ou encore Horace avec la dédicace *Ad suum librum* (À son propre livre). Le modèle s'est poursuivi jusqu'à la Renaissance. La dédicace peut être aussi placée dans un rapport amical, familial ou amoureux.

Dans tous les cas, elle n'échappe pas à une forme de mise en scène littéraire. Le don d'un ouvrage à une personne déterminée, qui que soit le dédicataire officiel, la destination du livre, vise, d'une manière somme toute ambiguë, deux destinataires, le dédicataire et le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public et non privé, d'un acte ostentatoire, une démonstration qui affiche une relation réelle ou symbolique. Le destinataire peut être aussi explicitement « mon lecteur ». À ce propos, Marcel Proust disait, comme pour les préfaces, que ces dédicaces tiennent du « langage insincère¹ ». Cette réflexion venait certainement de la présence du déterminant possessif « mon » qui montre un lien d'appartenance que l'écrivain rejetait. Même si le dédicataire n'est pas explicitement le lecteur, l'ouvrage sera lu par de nombreux lecteurs qui le recevront comme s'ils en étaient les dédicataires ce qui montre que la dédicace conserve un intérêt dans le fait qu'il tisse avant la lecture véritable de l'œuvre un premier lien entre l'auteur et le lecteur.

Les dédicaces que nous allons étudier sont particulières du fait du thème du tombeau poétique. Elles désignent l'intimité en révélant le prénom du dédicataire ou la relation avec la défunte, épouse, amante, mère ou fille qui l'unissait au poète c'est-à-dire une relation d'amour.

Nom de l'auteur	Titre du recueil	Dédicace
André Velter	L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit	à Toi et à jamais à l'altitude de notre amour
Ph. Jaccottet	Chants d'en bas	
Ch. Bobin	La plus que vive	
Ch. Bobin	Noireclaire	<i>Pour Ghislaine ce livre hanté</i>
James Sacré	Une petite fille silencieuse	<i>poèmes pour Katia</i>
Jacques Roubaud	Quelque chose noir	
Claude Esteban	Élégie de la mort violente Sept jours d'hier	

¹ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, « Le temps retrouvé », [1927], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p.489. « L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : "mon lecteur" ».

Olivier Barbarant	Élégies étranglées	
Michel Deguy	À ce qui n'en finit pas thrène	<i>à ma femme disparue en mort le 17 janvier 1994</i> <i>Pâques - juillet 1994</i>
Michel Collot	Un tombeau pour Sylvie	

La dédicace « à Toi et à jamais/ à l'altitude de notre amour » d'André Velter se compose de deux lignes commençant par l'anaphore de la préposition « à ». La mise en exergue de cette préposition semble paradoxale car elle est écrite en lettres minuscules : ce qui compte c'est le pronom personnel complément « Toi » qui commence par un « t » en majuscule et l'expression de « l'amour » de la deuxième ligne qui ne laissent aucun doute au lecteur sur l'identité et l'importance du dédicataire puisque le titre du recueil nomme expressément Chantal Mauduit. La ligne suivante introduit l'idée de hauteur « à l'altitude de notre amour ». La préposition « à » est répétée dans cette première ligne pour annoncer un adverbe de temps « jamais ». L'expression « à jamais » est assez rare pour être soulignée. Que signifie-t-elle ? Pour toujours ? Le lecteur peut penser, à l'aube de sa lecture, que le poète joue avec les mots, ici avec la préposition « à ». La répétition ternaire de la préposition semble indiquer qu'il s'agit d'une sorte de dédicace non seulement à Chantal Mauduit mais aussi à un temps infini, à tout le temps à venir, pour toujours et dans un lieu indéfini par nature, un amour placé à une hauteur élevée, à un impossible rendu possible. La poésie ne peut pas restituer la présence réelle de la disparue mais peut, contre l'irréductiblement indépassable, restituer l'idée pure de la disparue et une orientation vers le futur.

Dans les autres recueils, la préposition « à » est « remplacée » par la préposition « pour » (avec une majuscule) dans « Pour Ghislaine... » qui nomme expressément l'amante et l'âme sœur de Christian Bobin. L'expression « poèmes pour Katia » (cette fois-ci, pas de majuscule à « poèmes ») rappelle le prénom de la fille défunte de James Sacré. Cette préposition suivie d'un prénom montre le don que le poète fait mettant en valeur le destinataire, sur la valeur illocutoire du texte poétique. Le lecteur pense alors à une petite chemise, aux plats cartonnés rouges qui contenait deux cent douze feuillets, écrits en 1879, trouvée à la mort de Stéphane Mallarmé qui montrent en page de titre, la force de la seule adresse du poète à son fils Anatole, « à A. – hymen père et fils – peut-être en vers ». Le titre « Pour un tombeau d'Anatole » – donné lors de la publication posthume par Jean-Pierre Richard en 1961¹ – peut être induite du feuillet 51, sans doute écrit le 2 novembre 1879 : « Quoi ! ce jour des morts – pour lui ». La dédicace de Michel Deguy « à ma femme disparue en mort le 17 janvier 1994 Pâques-juillet 1994 » insiste non seulement sur l'hommage rendu à sa femme décédée mais aussi sur les dates de la mort et du temps de l'écriture du recueil, et le jeu de mots entre « en mer » et « en mort ».

¹ Mallarmé, Stéphane, *Pour un Tombeau d'Anatole*, Éditions du Seuil, 1961

Les autres recueils étudiés montrent une absence de dédicace. Cela n'échappe pas à la critique car elle est en soi signifiante dans un système qui comporte la possibilité de l'existence d'une dédicace. En effet, le plus souvent, comme sur une plaque tombale, on s'attend, selon la tradition, à trouver une dédicace. Pour Gérard Genette, la dédicace est « toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ». « L'absence de dédicace, dans un système qui en comporte la possibilité, est significative comme un degré zéro » car « Ce livre n'est dédié à personne » signifie en réalité « Je ne vois personne qui mérite ce livre¹ » ce qui peut d'ailleurs se discuter...

Plus particulièrement on peut se poser la question de l'absence de dédicace dans le tombeau poétique. Est-ce par pudeur ou encore parce que le recueil étant publié, il échappe à la sphère intime ? N'est-ce pas également parce que le recueil est offert à tous les lecteurs ? N'écrit-on pas un tombeau poétique pour soi-même ? ou parce que la mort de l'aimé est inacceptable et le désigner par son nom est le tuer une deuxième fois – tant il est vrai que dans ce domaine, la dédicace est un hommage rendu à la personne défunte et qu'il peut la désigner nominativement ?

L'emplacement de la dédicace depuis la fin du XVI^e siècle est en tête de livre. Dans le recueil d'André Velter et dans *Noireclaire* de Christian Bobin, la dédicace se situe seule sur la première page suivant la page de titre ; elle est placée en dessous du titre pour le recueil de James Sacré et pour celui de Michel Deguy, au-dessus du premier poème. La typographie varie également, on trouve des italiques dans la plupart des cas étudiés. Seul, André Velter utilise l'écriture romaine. La typographie et la place ont-elles une importance réelle ou est-ce de la simple volonté de l'auteur dans une mise en scène de la dédicace pour la mettre en exergue ?

Toutes ces questions restent entières et nous ne pouvons que proposer des hypothèses.

Ainsi, nous pouvons constater que la dédicace « à Toi et à jamais/ à l'altitude de notre amour » cultive les différentes thématiques « géo-bio-graphèmes » qui sont développées dans le recueil : l'amour, la femme avec lequel le poète dialogue, un amour sans borne, ni temporelle ni géographique.

Nous allons maintenant nous intéresser à un autre seuil dans la lecture du recueil, l'épigraphe, que Gérard Genette qualifie de « *bord d'œuvre* » et Antoine Compagnon de « raclements de gorge ».

C. Les « raclements de gorge »

En effet, Gérard Genette ouvre le chapitre dédié à l'épigraphe dans son essai intitulé *Seuils* par la phrase suivante : « Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ». Il ajoute qu'elle est en exergue, *hors* de l'œuvre, « plutôt un *bord d'œuvre*, généralement au plus près du texte, donc après la

¹ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1987, p. 126.

dédicace, si dédicace il y a¹ ». Il est certain que dans les cas qui nous intéressent, toutes les épigraphes sont placées après la dédicace lorsqu'elle existe et dans le cas contraire dans la page qui suit celle montrant le titre.

Si Gerard Genette semble ne donner à l'épigraphe qu'une importance très relative, Antoine Compagnon propose une définition qui la met en valeur : « L'épigraphe est la citation par excellence, la quintessence de la citation, celle qui est gravée dans la pierre pour l'éternité [...]. À l'orée du livre, l'épigraphe est un signe de valeur complexe [...]. Mais d'abord, elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi² » de l'auteur qui abat ses cartes ou se met à nu à l'orée de son œuvre. Le lecteur sait que ce fragment textuel est étranger au texte mais son emprunt attire sa première attention « l'épigraphe liminale est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte³ ». L'épigraphe serait alors « l'avant-poste » du texte, un symbole de la relation d'un texte à un autre texte plus ancien.

Nous pensons, en effet, que la présence de l'épigraphe est un signe lancé au lecteur. Elle n'indique pas seulement le lien entre deux auteurs ou deux œuvres mais elle est aussi un lien de connivence intellectuelle avec le lecteur.

Reprenons ensemble la lecture tabulaire des épigraphes contenues dans les recueils étudiés avant d'en étudier les fonctions.

Titres de recueils	Épigraphes
<i>L'amour extrême</i>	Je sais de façon certaine Que l'amour extrême N'a jamais trahi personne. <i>Jaufré Rudel</i>
<i>Une autre altitude</i>	Quand j'atteindrai le sommet... Laissez-moi chanter Parce qu'en chantant [...] Je verrai la seule étoile Qui n'existe pas. <i>Federico García Lorca</i>
<i>Ascension du Mont Analogue</i>	<i>La montagne a bien sa place dans l'âme.</i> Antonin Artaud

¹Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1987, p. 147.

² Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p.337.

³ Genette, Gérard, *op.cit.* p. 152.

<i>La plus que vive</i>	<i>Ce jour-là, le soir venu, il leur dit :</i> « <i>Passons sur l'autre rive.</i> » Évangile selon saint Marc, 4,35
<i>Noireclaire</i>	Je n'ai à t'offrir que mes yeux ouverts dans la nuit. Yuan Zhen
<i>Élégie de la mort violente</i>	<i>Devant ce malheur les montagnes se courbent</i> <i>Et le grand fleuve cesse de couler.</i> Anna Akhmatova, <i>Requiem</i>
<i>Élégies étranglées</i>	<i>Pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla</i> <i>Junto a la mejilla de la muerte.</i> R.Bolano, <i>Los perros románticos</i> . ¹

La première fonction que relève Genette est celle de commentaire, d'éclaircissement et souvent de justification du titre². Elle trouve un écho dans la première épigraphe que l'on trouve à la suite du titre *L'amour extrême* :

Je sais de façon certaine

Que l'amour extrême

N'a jamais trahi personne.

Jaufré Rudel

Cette épigraphe délivre des renseignements précis sur la provenance du titre. Il s'agit d'un extrait d'un poème d'un troubadour, Jaufré Rudel. Elle explique le titre mais montre déjà l'intérêt que porte le poète à cet auteur du Moyen Âge. Par le pronom « je » le lecteur entre dans une écriture du « je » qui est aussi la sienne. Le « je » est double, celui que le lecteur lit – le « je » de l'autre – et ce qu'il est lui, le « je » du lecteur. Le verbe « savoir » vient de *savir* apparu en France en 842 « fait de savoir, connaissance³ » ; « savoir » en est l'infinitif substantivé et apparaît à la fin Xe siècle comme « avoir la possibilité, la capacité de⁴ ». Le verbe « savoir » montre que l'on possède la connaissance. La subordonnée complétive « que l'amour extrême n'a jamais trahi personne » introduite par « que » découvre l'objet de la connaissance qui semble un peu mystérieux. La négation totale « ne jamais », le verbe « trahir », la personnification de l'amour nous entraînent à la suite du nom du troubadour dans un univers où l'amour lorsqu'il n'a pas de limite, demeure exempt de tromperie, d'abandon, de foi reniée.

¹ Traduction libre : Malgré la peur, je me suis abandonné, j'ai collé ma joue à celle de la mort.

² Genette, Gérard, *op. cit.*, p.159.

³ *Serments de Strasbourg* dans Henry, Albert, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*. I. Textes ; II. Notes, *Glossaire, Table des noms propres*, 1956, 10-2. p. 1.

⁴ Dictionnaire CNRTL sur le mot l'étymologie et l'histoire du mot « Savoir » selon *Passion*, éd. d'Arco Silvio Avalle, 478: de Crist non sabent mot parlar dans Avale Silvio d'Arco, *Cultura e lingua francese delle origini nella « Passion » di Clermont-Ferrand*, 1962, p. 478 In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 6e année (n°22), Avril-juin 1963.

Le passé composé – relié à l’adverbe « jamais » – exprime un fait qui ne peut pas être contredit, une sorte de vérité générale.

La deuxième fonction est « le commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification¹ ». Dans ce cas, l’épigramme énigmatique donne à penser au lecteur qui doit l’éclaircir à la pleine lecture du texte. C’est le cas, selon nous, de la deuxième épigramme qui cite un extrait d’un poème de Federico García Lorca² :

Quand j’atteindrai le sommet...

Laissez-moi chanter

parce qu’en chantant

[...]

je verrai la seule étoile

qui n’existe pas.

Federico García Lorca

Nous reviendrons plus en détail sur l’auteur cité mais cette citation d’un poème coupé reprend le « je » sujet de l’action dans une subordonnée circonstancielle de temps ; le passé composé a laissé place au futur qui semble sûr d’advenir, l’impératif est celui de la prière, celle de « laisser chanter ». L’infinitif est repris dans le vers suivant dans un gérondif qui montre l’action en train de se faire. Il est précédé d’une locution conjonctive – « parce que » – qui indique la cause, le motif, la raison de cette demande. La répétition de la thématique du chant montre clairement son importance. Seul le chant peut permettre de voir « la seule étoile qui n’existe pas », la seule étoile étant Chantal Mauduit – on peut penser à ce sujet au vers 3 du poème de Gérard de Nerval « El desdichado » : Ma seule Étoile est morte³. La magie du chant ouvre une vue impossible d’ordinaire. La beauté, la lumière d’un ailleurs qui brille et qui ne se dévoile qu’à celui qui chante. On retrouve aussi l’idée du sommet « cumbre » et la prière semble être faite à quelqu’un qui a grand pouvoir... Dieu ?

Si André Velter cite le poète espagnol, à l’orée du troisième et dernier recueil, c’est pour relier l’ascension que mènent les deux poètes vers une frontière, un seuil commun à tous, celui de l’ailleurs, – d’une vie après la mort ? – que l’on peut relier à l’expérience du chant que fait Dante à la fin du *Purgatoire*, à l’orée de la troisième partie de l’ascension vers le *Paradis*, après avoir bu l’eau bienfaisante de l’*Eunoé*, « le fleuve qui donne la mémoire du bien⁴ » qui lui permettra d’accéder au Paradis :

Si j’avais, lecteur, plus long espace

¹ Genette, Gérard, *op.cit.* p.160.

² García Lorca, Federico, *Obras completas, Suites*, « Cumbre », Madrid, Aguilar, 1937.

Quando llegue a la cumbre... / (Oh corazón desolado, San Sebastián de Cupido.) / Cuando llegue a la cumbre... / ¡Dejadme cantar ! / Porque cantando / no veré los otros sombríos / ni los rebaños / que en lo profundo van / sin pastores. / Cantando, / veré la única estrella / que no existe. / Cuando llegue a la cumbre... / cantando.

³ Nerval, Gérard, *Les Chimères - La Bohème galante - Petits châteaux de Bohème*, nrf Gallimard, 2005.

⁴ Traduction Jacqueline Risset. Fin de la seconde partie de *La Divine Comédie*, GF, 2010, p.560.

pour écrire, j'essaierais de chanter
le doux breuvage qui jamais ne m'aurait rassasié ;
[...]
Je m'en revins de l'onde sainte
régénéré comme une jeune plante
renouvelée de feuillage nouveau,
pur et tout prêt à monter aux étoiles¹.

Dans la troisième fonction de l'épigraphe, « le message essentiel n'est pas celui que l'on donne pour tel² », l'essentiel pouvant être l'identité de son auteur, l'effet de caution indirecte³ comme dans l'épigraphe au milieu de la page qui suit le titre de la dernière section du recueil « Ascension du Mont Analogue » : « *La montagne a bien sa place dans l'âme*. Antonin Artaud⁴ ». Cette phrase est extraite du poème « Un ventre fin » extrait de *L'Ombilic des Limbes*. Rappelons ici les circonstances de l'écriture de ce poème : Antonin Artaud qui avait acheté à André Masson le tableau *Homme*, peint en 1924, l'évoque dans le poème :

[...]

Le ventre évoque la chirurgie et la Morgue, le chantier, la place publique et la table d'opération. Le corps du ventre semble fait de granit, ou de marbre, ou de plâtre durcifié. Il y a une case pour une montagne. L'écume du ciel fait à la montagne un cerne translucide et frais. L'air autour de la montagne est sonore, pieux, légendaire, interdit. L'accès de la montagne est interdit. La montagne a bien sa place dans l'âme. Elle est l'horizon d'un quelque chose qui recule sans cesse. Elle donne la sensation de l'horizon éternel.

[...]

Et moi j'ai décrit cette peinture avec des larmes, car cette peinture me touche au cœur. J'y sens ma pensée se déployer comme dans un espace idéal, absolu, mais un espace qui aurait une forme introducible dans la réalité. J'y tombe du ciel. Et chacune de mes fibres s'entr'ouvre et trouve sa place dans des cases déterminées. J'y remonte comme à ma source, j'y sens la place et la disposition de mon esprit. Celui qui a peint ce tableau est le plus grand peintre du monde. À André Masson, ce qui lui revient⁵.

Nous voyons ici que les liens étroits entre la montagne et le corps humain s'imbriquent l'un dans l'autre et que l'accès à cette montagne n'est pas permis comme on peut le comprendre en lisant *Le Mont analogue* de René Daumal. Si les héros du roman commencent l'ascension, les diverses épreuves qu'ils subissent les retardent ou les empêchent de parvenir au sommet. L'horizon est inatteignable.

¹ Traduction Jacqueline Risset. *ibid.* p.340.

² Genette, Gérard, *op. cit.* p. 161.

³ Le poète, qui choisit l'épigraphe, se met ainsi dans la lignée de ses remarquables pairs et prépare sa place dans le temple des Muses selon le « Vœu » de Ronsard, *Les Amours*, [1553], nrf Poésie/Gallimard, 1974.

⁴ Artaud, Antonin, *L'Ombilic des Limbes suivi du Pèse-nerfs et autres textes*, « Description d'un État Physique », nrf Poésie, Gallimard, 1925, p. 66.

⁵ Artaud, Antonin, *L'Ombilic des Limbes suivi du Pèse-nerfs et autres textes*, « Description d'un État Physique », nrf Poésie, Gallimard, 1925.



De même, dans le recueil velterien, ce n'est pas tant la montagne qui a sa place dans l'âme du poète André Velter mais ce qu'elle signifie, c'est-à-dire, le corps de la femme aimée (le poète évoque des « seins ») mais aussi le corps du poète (le sexe semble être celui d'un « homme » comme l'indique le titre de l'œuvre). Dans une entrevue, Chantal Mauduit explique que « la montagne a une âme² ». Si on regarde attentivement le tableau, on peut y voir également un soleil, des poissons, des oiseaux et à la place du sexe un arbre rempli de fruits. Le corps est vie et donne la vie. Nous verrons plus loin dans notre travail la place prépondérante qu'occupe le corps dans l'écriture de cette trilogie.

L'épigramme de Christian Bobin dans *La plus que vive* est extraite, comme elle l'indique, avec précision de l'Évangile de Saint Marc : « Ce jour-là, le soir venu, il leur dit : " Passons sur l'autre rive"³ ». Sortie de son contexte, cette citation fait penser au mythe de Charon et peut signifier que le poète est un passeur mais dans le contexte biblique, la phrase signifie que Jésus est fatigué du monde situé sur une rive et veut se reposer sur l'autre rive (la rive pouvant avoir aussi une signification métaphorique). Le recueil *Noireclaire*, s'ouvre sur une épigramme, placée seule au milieu d'une page : « Je n'ai à offrir que mes yeux ouverts dans la nuit. Yuan Zhen »⁴ (poète chinois du IXe siècle après J.-C) et se termine, de la même manière, par une autre citation : « Un petit bouquet mortuaire tendu maladroitement par un enfant au crâne rasé ». L'explication de la première épigramme se trouve certainement à la page 51 dans « Rien de plus heureux que de penser à ceux qui ne sont plus : ils reviennent par cette pensée et c'est comme

¹ Masson, André, *Homme*, huile sur toile, 1924.

² Entrevue avec Chantal Mauduit - YouTube

³ Évangile selon saint Marc, 4,35-41 :

Ce jour-là, le soir venu, il leur dit : "Passons sur l'autre rive." Et laissant la foule, ils l'emmenent, comme il était, dans la barque ; et il y avait d'autres barques avec lui. Survient alors une forte bourrasque, et les vagues se jetaient dans la barque, de sorte que déjà elle se remplissait. Et lui était à la poupe, dormant sur le coussin. Ils le réveillent et lui disent : "Maître, tu ne te soucies pas de ce que nous périssons ?" S'étant réveillé, il menaça le vent et dit à la mer : "Silence ! Tais-toi !" Et le vent tomba et il se fit un grand calme. Puis il leur dit : "Pourquoi avez-vous peur ainsi ? Comment n'avez-vous pas de foi ?" Alors ils furent saisis d'une grande crainte et ils se disaient les uns aux autres : "Qui est-il donc celui-là, que même le vent et la mer lui obéissent ?"

Voir dans *La Bible de Jérusalem*, Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1998, pp. 1758-1759.

⁴ Poète chinois du IXe siècle après J.C.

si on gagnait au bras de fer avec la mort, éprouvant la douceur d'être momentanément vainqueur des ténèbres ». Celle de la dernière explique le don de ce recueil à la morte, celui de Christian Bobin et du bouquet de fleurs-mots. L'expression « les yeux ouverts » rappelle aussi l'épigraphe des *Mémoires d'Hadrien* extraite d'un poème de l'empereur du Ier siècle après Jésus Christ :

Animula vagula blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca,
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis iocos¹.

Le recueil *Élégie de la mort violente* exhibe les deux premiers vers du poème « Dédicace » extrait de *Requiem* d'Anna Akhmatova², reliant ainsi la mort et la nature qui cesse de vivre quand le malheur survient :

Devant ce malheur les montagnes se courbent
Et le grand fleuve cesse de couler.

Rappelons ici qu'Anna Akhmatova, est une poétesse russe qui n'a jamais voulu quitter l'URSS, malgré les interdictions de publier. *Requiem* a été composé entre 1935 et 1940, c'est un témoignage poignant sur les années de terreur. Le poème « Dédicace », en vers, consacre le recueil aux personnes qui ont attendu avec elle devant les prisons :

Devant ce malheur les montagnes se courbent
Et le grand fleuve cesse de couler.
Puissants sont les verrous des geôles,
Et derrière, il y a les trous du bagné
Et la tristesse mortelle.
C'est pour les autres que souffle la brise fraîche,
C'est pour les autres que s'attendrit le crépuscule _
Nous n'en savons rien, nous sommes partout les mêmes,
Nous n'entendrons plus rien
Hormis l'odieux grincement des clefs
Et les pas lourds des soldats.
[...]
De mes deux années d'épouvante ?
Que voient-elles dans la bourrasque sibérienne,
À quoi rêvent-elles sous le cercle lunaire ?
Je leur envoie mon dernier salut.

Mars 1940

¹ Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Folio, 1974. Traduction p. 316 par l'auteur : « Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus. Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ».

² Akhmatova, Anna, « Dédicace », *Requiem*, traduit du russe par Paul Valet, éditions de Minuit, 1966, p. 17.

Olivier Barbarant choisit le poète chilien Roberto Bolaño et un extrait du poème « Autoretrato a los veinte años » :

Pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla

Junto a la mejilla de la muerte

R.Bolaño, Los perros románticos.

Il s'agit d'un extrait de son recueil de poèmes *Los perros románticos*¹ paru pour la première fois en 1994 :

Me dejé ir, lo tomé en marcha y no supe nunca
hacia dónde hubiera podido llevarme. Iba lleno de miedo,
se me aflojó el estómago y me zumbaba la cabeza:
yo creo que era el aire frío de los muertos.
No sé. Me dejé ir, pensé que era una pena
acabar tan pronto, pero por otra parte
escuché aquella llamada misteriosa y convincente.
O la escuchas o no la escuchas, y yo la escuché
y casi me eché a llorar: un sonido terrible,
nacido en el aire y en el mar.
Un escudo y una espada. Entonces,
pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla
junto a la mejilla de la muerte.
Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver
aquel espectáculo extraño, lento y extraño,
aunque empotrado en una realidad velocísima:
miles de muchachos como yo, lampiños
o barbudos, pero latinoamericanos todos,
juntando sus mejillas con la muerte².

Il est à noter que l'intention des deux poètes n'est pas tout à fait la même. Le lâcher-prise face à la mort ne vient pas de la même expérience. Pour Roberto Bolaño, il s'agit de montrer son engagement pour toutes les luttes et pour Olivier Barbarant, le lâcher-prise face à la mort des proches. Face à la mort, peut-être faut-il l'accepter ? Le poète chilien, héritier de Dada et de la Beat Generation, *l'enfant* maltraité par ses camarades de classe, soutien du président Allende, va errer dans l'Europe après le coup d'État de Pinochet. Il évoque ces années-là dans ce recueil et ce qui fait – selon lui – une écriture de qualité : « *Qu'est-ce qui fait une écriture de qualité ? Savoir s'immerger dans la noirceur, savoir sauter dans le vide et comprendre que la littérature constitue un appel fondamentalement dangereux*³ ». La citation de ces deux vers montre que la

¹ Bolaño, Roberto, « Autorretrato a los veinte años », *Los perros románticos*, Ed : Acantilado Bolsillo, 2011.

² Traduction de Christian Guernes. « Autoportrait à vingt ans » :

Je me suis laissé aller, je l'ai pris en marche mais je n'ai jamais su/ vers où il pourrait m'emporter. La peur m'emplissait, / j'avais l'estomac en vrac et ma tête bourdonnait :/ je crois que c'était l'air froid des morts. / Je ne sais. Je me suis laissé aller, pensant que c'était dommage/ de finir si vite, mais d'un autre côté/ j'ai entendu cet appel mystérieux et persuasif. / On l'entend ou on ne l'entend pas, et moi je l'ai entendu/ et j'ai failli pleurer : un bruit terrible, //dans l'air et dans la mer. / Un écu et une épée. Alors, / malgré la peur, je me suis laissé aller, j'ai posé ma joue/ contre la joue de la mort. / Et il me fut impossible de fermer les yeux – de ne pas voir

ce spectacle étrange, lent et étrange,/ et néanmoins encastré dans une réalité frénétique :/ de milliers de jeunes comme moi, glabres

ou barbus, mais tous latino-américains,/ posant leur joue contre celle de la mort.

³ Paroles de Roberto Bolaño, lors de la remise du « Prix Romulo Gallegos » en 1999.

peur face à la disparition de l'aimé peut dangereusement mener l'homme souffrant à côtoyer la mort¹.

Ainsi, l'effet-épigraphe – l'une des quatre fonctions de l'épigraphe – donne le « ton » de ce qui suit ; elle ouvre la lecture et la bloque, distrait le lecteur mais l'initie aussi à l'espace poétique du « je ». Mais que penser de l'absence d'une épigraphe ?

En effet, la première épigraphe que l'on trouve ne se situe pas au début du recueil *L'amour extrême*. Pourquoi l'épigraphe est-elle absente au début du recueil ? « La présence ou l'absence d'épigraphe signe, à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit² ». L'absence d'épigraphe précédant *Le septième sommet*, le premier recueil dans l'ordre chronologique de rédaction du tombeau velterien est peut-être un signe d'authenticité, d'écriture sur le vif sans hommage ou besoin de caution, l'intensité du chagrin se suffisant à elle-même. « L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité³ », la mise au jour d'un « paysage culturel⁴ ». Peut-être aussi que le poète veut laisser la place seule à la dédicace ?

Nous avons vu que l'épigraphe est une façon d'habiller un texte, mais les effets de sens créés par la rencontre entre ce texte et les épigraphes qui le précèdent ne se produisent qu'*a posteriori*. Et si l'épigraphe participait de la mise en scène de la présence de l'auteur dans son écriture ? En effet, précédés de l'ornement de leurs épigraphes – telles des enluminures –, les textes se présentent aux yeux du lecteur comme leur auteur, sous le masque d'un autre. Ce masque est-il seulement un voile qui laisse visible le poète ? N'est-il pas plutôt une partie du costume de théâtre grâce auquel l'acteur-auteur se donne à voir avec son personnage ? L'épigraphe serait alors le lieu d'une sorte de théâtre – une sorte d'indice de la relation d'un texte avec un autre plus ancien, où seraient mis en scène les poètes et metteurs en scène Jaufré Rudel, Federico García Lorca et Antonin Artaud. Le lecteur peut s'adonner à une recherche des nombreux points communs aux signataires des épigraphes des recueils de la trilogie mais l'essentiel n'est-il pas dans la création d'une parole poétique vivante et celle d'amours impossibles ? Rappelons ici la légende de Jaufré Rudel parti en croisade pour rencontrer la beauté extraordinaire de la comtesse Hodiernne de Tripoli qu'il ne verra pas, arrivé mourant ayant perdu l'usage de la vue, de l'ouïe et/ou de l'odorat. Federico García Lorca et Antonin Artaud et leurs amours homosexuelles interdites. Des amours impossibles... comme le dit André Velter dans le poème « Amants de l'impossible⁵ ».

Ainsi, bien plus qu'une simple « décoration ostentatoire sur la poitrine de l'auteur⁶ », les épigraphes velteriennes mettent en exergue le choix du lien que le poète veut précisément tisser avec son lecteur. Par leur absence ou par leur présence, elles l'emmènent par les *topoi* du chant, de l'altitude, de la verticalité vers la possibilité de voir ce qui n'existe pas.

¹ N'oublions pas l'aspect politique du choix de cette citation par Olivier Barbarant, son engagement communiste.

² Genette, Gérard, *Seuils*, p. 163.

³ Idem.

⁴ Abrioux, Marielle, *Intertitres et épigraphes chez Stendhal*, Poétique n° 69, février 1987, p. 30.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.46.

⁶ Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p.337.

Arrivé à ce moment-là, le lecteur trouve le tombeau recherché. Il a cherché dans les allées les noms des familles et des défunts sur les monuments funéraires, lu les épitaphes, les citations des auteurs préférés des défunts ou des membres vivants de la famille. Il va continuer sa quête en lisant les dates des naissances et des décès, les chiffres de la vie passée, et relier le temps passé au temps présent sur la dalle funéraire.

Chapitre 2. Chiffres et formes du tombeau

Nous poursuivons notre quête dans la lecture des chiffres et des formes à l'orée du tombeau. Cette Voix singulière, avec laquelle nous marchons, relie poésie et mathématiques dans l'harmonie des chiffres, la multiplication polyphonique des formes poétiques et la mosaïque des poèmes qui se déclinent dans une alternance des poèmes en prose et en vers. Elle s'exprime également dans le jeu typographique dans un va-et-vient entre les écritures romaine et italique.

A. Poésie et mathématique

Durant tout le parcours de la trilogie, André Velter invite les mathématiques¹ jusque dans le dernier poème et cite Euclide en le comparant à l'aimée qui lui est supérieure : « je ne vois que toi pour être le surgissement qui se joue du vieil Euclide et des cinq postulats² ». Nous ne savons pas grand-chose d'Euclide d'Alexandrie. Qu'il était Grec et a vécu à peu près entre 320 et 260, qu'il est connu, dès l'Antiquité, comme « l'homme des *Éléments* » selon le titre du traité le plus connu de lui. Il s'agit d'une vaste synthèse des connaissances de l'époque dans laquelle il donne des définitions rigoureuses et propose des démonstrations simples. Ce traité contient 465 propositions et entre autres les fondements de la géométrie plane et dans l'espace. Dans les *Lieux sur une surface*, des surfaces sont identifiées en tant que lieux géométriques. Il écrit aussi des ouvrages portant sur les mathématiques appliquées, comme dans l'optique. Il s'intéresse aux quatre branches du quadrivium (géométrie, arithmétique, musique – il développe une théorie des intervalles musicaux –, astronomie). Sa méthode a été adoptée par les mathématiciens.

Pourquoi comparer Chantal Mauduit à Euclide et pourquoi est-elle, selon le poète, supérieure à lui ? N'est-ce pas à partir du mot « surgissement » que nous allons trouver la solution ? Quel est ce « surgissement » ? C'est en s'élevant, en mourant brusquement, que Chantal Mauduit trouve une réponse aux postulats euclidiens. Elle apporte une solution au problème astronomique de la détermination de la longueur du jour en fonction de la date et de la latitude du lieu qui est abordé dans les *Phénomènes*. Pas de droite ni de parallèle ni encore d'angle droit car le sommet de la montagne que le poète avait entrepris d'atteindre pour s'approcher de

¹ Nous emploierons ici aussi bien les expressions « les mathématiques » ou « la mathématique » sans entrer dans les discussions stériles.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.250. Les cinq postulats d'Euclide sont : Postulat 1 : Par deux points distincts, il passe une droite et une seule. Postulat 2 : Tout segment est prolongeable en une droite. Postulat 3 : Deux points distincts étant donnés, il passe un cercle et un seul de centre le premier point et passant par le second. Postulat 4 : Tous les angles droits sont égaux entre eux. Postulat 5 : Par un point extérieur à une droite, il passe une droite et une seule parallèle à la droite donnée.

l'aimée « a glissé dans le ciel » et qu'elle a pris « sa place en ce pli de l'univers », elle est un « angle mystique de l'espace ».

Pour André Velter, elle est bien à la fois l'aimée et la pionnière d'une autre dimension mathématique qui donne un nouveau souffle, un souffle mystique, à sa création poétique.

Constamment, les mathématiques marquent notre vie entière de leur empreinte, dans le temps qui passe, dans nos habitudes, notre emploi du temps, mais aussi dans les arts. Dès la mythologie grecque, elles sont au centre des préoccupations des dieux. Apollon, dieu de la musique, de la poésie et de la divination, règne sur les îles des Bienheureux, paradis commun des initiés et du néo-pythagorisme ce qui explique la complicité entre le lyrisme et les mathématiques. Polymnie Πολυμνία, ou Polymnía « celle qui dit de nombreux hymnes » est la muse des chants nuptiaux, du deuil, et de la pantomime, le ballet et l'art des machines. Polymnie personnifie la rhétorique mais aussi la musique selon Ovide¹. Elle préside aussi aux arts dépendant de la géométrie selon Hésiode².

Lysis, disciple de Pythagore, a composé des *Vers dorés* qui, sous des formes cachées, sous des rythmes empruntés aux mathématiques symboliques rendent compte de l'ordre du monde. Il ne considérait la vie que comme un effort en vue d'arriver par degrés – la préparation, la purification puis la perfection – à la vertu, et de se rendre, par là même, semblable à Dieu³.

C'est ce même chemin, cette ascension par étapes successives, que l'on retrouve dans la trilogie veltérienne. André Velter semble se faire disciple des Taoïstes pour lesquels les nombres sont producteurs du monde⁴.

Dans la vie d'André Velter, le nombre quarante-neuf en atteste. Il y a quarante-neuf jours – sept fois sept jours – d'écart entre la disparition de Marie-José Lamothe et celle de Chantal Mauduit, nombre hautement symbolique. Le Tibet voit en ce nombre le monde intermédiaire, le Bardo – bar : entre ; do : deux, entre deux mondes : la Terre et le Ciel – espace où l'âme doit errer pendant les quarante-neuf jours suivant la mort. C'est ce qu'André Velter dit lui-même lors d'une entrevue avec Serge Bourjea⁵ : « 1998. Effondrement des temps. Josée meurt le 22 mars. Chantal début mai sur les pentes du Dhaulagiri. Selon mon horloge interne – le métronome de son organisme –, exactement à 49 jours d'écart, soit la durée du bardo décrit dans le Livre des Morts tibétain. Je ne sais pas pourquoi je précise cela, moi qui ne crois pas à la transmigration ».

Selon des textes indiens, il y aurait quarante-neuf sortes de respiration, une seule, extrêmement courte, la dernière, ne mènerait pas vers l'illusion mais vers la sérénité, la libération comme le *Om*, monosyllabe chanté par André Velter dans un poème : « Tu es l'unique et l'illimité, la

¹ Dictionnaire universel Français et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, Volume 6, p.881.

² Hésiode, *Scholies* II-1- 67-95 et *Scholies* III, 76.

³ Traduction par Pierre-Charles Levesque. *Poètes Moralistes de la Grèce*, Garnier Frères, 1892, pp. 303-309.

⁴ Robinet Isabelle. « Le rôle et le sens des nombres dans la cosmologie et l'alchimie taoïstes ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1994, n°16. *Sous les nombres, le monde : Matériaux pour l'histoire culturelle du nombre en Chine ancienne*. pp. 93- 120.

⁵ Revue Nu(e), p.14.

syllabe qui d'un seul souffle engendre les univers et dit l'illusion de les avoir créés¹ ». Il reprend le nombre quarante-neuf dans le poème « Sacrifice² » : « Il n'y aura plus d'élégie/Plus de reprise de sanglots au refrain/Même si les accents de la malédiction/ Remontent métronome/ Tous les quarante-neuf jours ». Dans cet instant du poème, le temps semble inexorablement retourner sur lui-même comme un métronome, instrument qui guide le musicien, qui lui permet de garder le rythme mais qui, dans ce poème, semble participer de cette magie maléfique qui cause le désespoir du poète, par la mort successive des deux femmes aimées. À la fin du poème, le lecteur entrevoit une lueur dans la couleur blanche répétée dans deux expressions : « Quand nous serons face à face/Sous le grand manteau blanc/ L'ombre blanche effacera mes fatigues/Et voilera ma voix ». Mais cette blancheur n'est-elle synonyme de l'évocation de la mort ? L'expression « sous le grand manteau blanc » évoque certainement l'avalanche qui a tué Chantal. La mort serait-elle la seule consolation du poète, celle qui pourra gommer ses « fatigues » ?

Le chiffre 3 et ses multiples apparaissent également de nombreuses fois dans la poésie du tombeau poétique. L'écriture de la trilogie que nous étudions porte en elle une signification qui dépasse un simple ordre chronologique d'écriture. Cette symbolique complexe participe de la recherche de la « hauteur », du dépassement.

1. 3 et 3 fois 3

Le tombeau poétique, depuis le début de son histoire, met en présence trois personnes, le locuteur, le destinataire et le défunt. Dans le tombeau poétique du XVI^e siècle, le défunt est l'objet et non le sujet d'une commémoration, d'une sorte de spectacle que regardent le locuteur et le destinataire et le tombeau a alors vocation à resserrer les liens entre les vivants. Le sujet du tombeau contemporain et en particulier celui d'André Velter est de raconter la proximité entre le poète et le mort, de donner voix à celui qui n'était qu'image dans le passé, à refuser en quelque sorte sa disparition, le poème devient alors le lieu de sa survie.

Nous allons nous intéresser particulièrement au chiffre 3 – chiffre de la Trinité – et ses multiples. C'est à partir de ce chiffre que Jacqueline Risset construit son essai sur l'œuvre de Dante et son parcours en tant qu'écrivain³. N'oublions pas que Dante est un initié et que le chiffre 9 (3 fois 3) est celui qui représente Béatrice. Dante a neuf ans quand il voit pour la première fois Béatrice qui est alors dans sa neuvième année. Dante la revoit neuf ans plus tard dans une rue et elle le salue. C'est à la première heure des neuf dernières heures de la nuit que Dante rêve d'elle. Elle lui refuse son salut encore à la neuvième heure du jour et elle meurt le neuvième jour, du neuvième mois de la neuvième décennie, dans la quatre-vingt unième année du siècle (neuf fois neuf). De plus, neuf zones circulaires composent l'enfer et Lucifer a trois têtes et dévore trois traîtres.

¹ Velter, André, « Om », *Midi à toutes les portes*, Gallimard, 2007, p.126.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.195.

³ Risset, Jacqueline, *Dante écrivain ou L'Intelletto d'amore*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1982.

Le chiffre trois dans la *Divine Comédie* se trouve également dans l'invention d'une nouvelle poétique : celle de la tierce rime¹ (la *terzina*) qui s'inscrit à l'intérieur d'une construction du 1, du 3 et de leurs multiples à l'image de l'affirmation par Dante de sa foi dans la Trinité. Rappelons aussi que Dante appartenait au *Cercle des Fidèles d'amour* initié par le poète Guido Cavalcanti dont la poésie de *Rime*² est d'une si éclatante beauté, d'une virtuosité rythmique si éblouissante, et qui, de plus, pose, avec intensité, la question du rapport entre poésie et philosophie, que Dante emploie dans ses écrits cette forme poétique³. Nous pouvons constater une fois de plus que nous pouvons lire la trilogie d'André Velter, à la suite de la lecture de *La Divine Comédie*, comme la traversée d'une œuvre d'art, d'un tableau, avec le dessin représentant l'Enfer, la couleur, le Purgatoire et la lumière, la *luce*, dans le Paradis.

Le chiffre trois et ses multiples sont également signifiants pour André Velter. En effet, ce n'est pas un hasard si le poète choisit neuf troubadours pour refaire à « neuf » une poésie en hommage à Chantal Mauduit. Ce tombeau renouvelle l'écriture des troubadours qui ont eux-mêmes renouvelé la poésie comme nous le verrons un peu plus loin. C'est ce même renouvellement que nous retrouvons dans le poème de Lewis Carroll *La chasse au Snark*. Dans cette histoire de personnages embarqués pour chercher le Snark, l'Homme à la cloche au début du récit, lance : « Ce que je vous dis trois fois est vrai ». Et effectivement, cela se réalise.

Nous retrouvons ce chiffre et sa déclinaison dans *Quelque chose noir*, recueil dans lequel tous les vers, sauf les trois derniers, comprennent trois groupes syntaxiquement équivalents. L'éthos du « je » évolue et prend toute son amplitude dans la section IV qui est placée à la moitié des neuf sections, neuf poèmes par section et neuf paragraphes par poème. « Ces phrases de neuf que je nomme poèmes ». Le chiffre 9 symbolise la mort – d'après la Bible, le Christ est mort à la neuvième heure – mais joue aussi, par homophonie, avec l'adjectif neuf, nouveau. Le poète veuf est aussi neuf. Le chiffre neuf marque un aboutissement, une totalité, mais aussi indique un renouveau, puisque toute chose perpétuellement recommence neuf mois pour la gestation soit de l'embryon humain soit du corps nouveau du taoïste, neuf transmutations pour obtenir le Cinabre⁴. Dans le couple trois/toi, trois apparaît trois fois et est lié au pronom « toi » comme les résidus de la vie d'Alix (journal et photos – les mots d'Alix – le papier brun japonais et les objets d'Alix). Les titres sont divisés en trois : je tu – titre résumé – titres genres. On retrouve le chiffre trois et ses multiples aussi dans l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu* qu'il résume lui-même ainsi : « Semblables au cortège des neuf muses, ce sont ici neuf courts chapitres, réunissant chacun neuf textes, qui invitent à retrouver dans l'équilibre même

¹ Les tercets (*terzine*, pluriel de *terzina*) contiennent chacun trois vers. Ceux-ci sont dits « enchaînés », le premier et le troisième vers de chaque tercet rimant entre eux, le second rimant avec le premier et le troisième du tercet suivant, et ainsi de suite.

² Cavalcanti, Guido, *Rime*, intégrale de l'œuvre poétique traduite de l'italien, présentée et annotée par Danièle Robert, édition bilingue, Senouillac, Vagabonde, 2012.

³ La poésie, était appelée par les Anciens la « langue des Dieux », vates en latin était à la fois le poète et le devin ou le prophète (les oracles étaient d'ailleurs rendus en vers), et les vers étaient appelés carmina-charmes, incantations, mot identique au sanscrit *karma* entendu au sens technique d'« acte rituel » (*rita*, en sanscrit, est ce qui est conforme à l'ordre, sens que l'adverbe *rite* a gardé en latin ; l'ordre cosmique est ici représenté par la loi du rythme).

⁴ Robinet, Isabelle, « Le Rôle et le sens des nombres dans la cosmologie et l'alchimie taoïstes ». Extrême-Orient, Extrême-Occident, 1994, n°16. *Sous les nombres, le monde : Matériaux pour l'histoire culturelle du nombre en Chine ancienne*. pp. 93-120.

de leur écriture cette plénitude longuement recherchée¹ ». En effet, Orphée a ajouté deux autres cordes à la lyre donnée par Apollon qui en comptait donc neuf en hommage aux neuf sœurs composant les Muses.

Le chiffre trois participe aussi du groupe ternaire très significatif dans de nombreuses civilisations. La formation par trois avec le carré et en conjonction avec lui est à la base de l'organisation urbaine et militaire. Il est lié à la trinité (tri/unité de l'être vivant). Le chiffre trois est présent dans la Grande Triade d'Extrême Orient (Terre-Ciel-Homme) et dans le Bouddhisme, le monde est composé de trois mondes, le Triple Joyau (Trivatna), la Terre (Bhû), l'Atmosphère (Bhuvras) et le Ciel (Swar).

Dans la trilogie velterienne, trois poèmes titrés « élégie » suivent un ordre mathématique dans les titres avec les adjectifs numéraux ordinaux « deuxième » et « troisième » : « Élégie² », « Deuxième élégie³ », « Troisième élégie⁴ ». La première et la troisième sont composées de la même manière d'une alternance de monostiches à fonction de refrain (écrits en italique) puis de tercets (4 fois) et d'un quatrain ; la deuxième d'une alternance de tercets (écrits en italique) puis de distiques (4 fois) et d'un monostiche pour terminer. Les trois élégies montrent un équilibre parfait entre le refrain en italique et les couplets et une symétrie dans leur composition dans laquelle le chiffre 3 est récurrent :

1/3 1/3 1/3 1/3 4

3/2 3/2 3/2 3/2 1

1/3 1/3 1/3 1/3 4

La première élégie montre dans les couplets composés de trois vers des parallélismes de construction ternaires comme dans les deuxième et quatrième strophes et les anaphores des débuts de vers : « la neige », « j'en veux » qui sont répétés trois fois.

Très haut amour à présent que tu meures

Je n'ai que des mots et des larmes.
si rares chez moi les larmes,
si simples les mots que tu aimais.

Très haut amour à présent que tu meures

La neige a tué mon plus bel horizon,
la neige a bloqué les issues et les rêves,
la neige de la grande nuit a ruiné notre ciel.

Très haut amour à présent que tu meures

¹ Maulpoix, Jean-Michel, *Une Histoire de bleu*, Mercure de France, 1992, présentation par l'auteur de son œuvre.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.31.

³ Velter, André, *ibid*, p.37.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.51.

Cœur en cendre, et corps et bagage,
jusqu'au souffle que je posais en offrande
sur tes lèvres à l'approche du sommet.

Très haut amour à présent que tu meures

J'en veux à la vie pour qui j'écrivais,
j'en veux à cette joie qui portait ma parole,
j'en veux à mes poèmes qui ne t'ont pas sauvée.

*Très haut amour à présent que tu meures
à présent qu'il n'est plus que mon chant
pour s'en aller bâtir nos demeures,
je m'abîme avec toi et je pleure en chantant¹.*

La « Deuxième élégie » évoque la forge de la mémoire du poète dans laquelle « ça bat de l'or ». Le poète – à instar de Paul Celan, martèle son chant, tel le forgeron qui transforme les matériaux bruts – le langage prosaïque « ça bat » pour en faire des outils – la présence des octosyllabes de la création poétique lyrique traditionnelle et du « romance » espagnol². Ce lien entre les deux poètes n'est pas anodin mais significatif de la philosophie de la poétique velterienne qui est liée à la mort (celle de Chantal Mauduit et celle des camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale évoquée par Paul Celan). En effet, face à la condition humaine, Paul Celan renonce au rêve du « poème absolu », récuse la sublimation esthétique et réhabilite ce que la tradition idéaliste aussi bien que la métaphysique de l'art voulaient surmonter : l'instant du souffle, la parole d'un sujet qui ne dit rien d'autre que son existence individuelle et vouée à la mort : « Handwerk - das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht³ ». Cela n'exclut pas pour Celan le recours à l'artifice du langage, de l'art mais comme moyen, comme artiste, à condition que « l'individuation s'incarne en lui [...] »⁴.

Lorsqu'on écoute la « Deuxième élégie » pour la première fois ou qu'on le lit en soi-même, le rythme régulier des octosyllabes et la lourdeur des sonorités nous obsèdent comme le bruit régulier d'un dung dkar (une conque), d'un gsil snyan ou encore d'un rnga et damaru (différents tambours). L'allitération en [k] – seize occurrences (qui, que, quiert, créée) – et de [b] – bat,

¹ On peut entendre sur le site d'André Velter lorsqu'on appuie sur *Tombeau de Chantal Mauduit* ce poème récité par François-René Duchâble : <http://www.andrevelter.com/tomb.htm>

² Borer, Alain, « L'enclume et l'entonnoir », préface de *L'Arbre-Seul*, d'André Velter, *op. cit.*, p. 18 : « Le chant d'André Velter serait à la fois oratoire et aratoire : « handwerk » comme dit Paul Celan du poème, travail d'artisan et tout à la fois, serrement de main ».

³ Voici ce qu'écrivait Paul Celan dans une *Lettre à Hans Bender* :

« Le métier (Handwerk), c'est l'affaire des mains. Et ces mains, à leur tour, n'appartiennent qu'à un homme, c'est-à-dire une âme unique et mortelle, qui avec sa voix et sans voix cherche un chemin. Seules des mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre une poignée de main et un poème », Celan, Paul, *Le Méridien et autres proses*, Littérature étrangère Théâtre / Poésie La Librairie du XXI^e siècle, 2002, p.44.

⁴ Bollack, Jean, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris : PUF, 2001, pp. 282-283.

boule, aube, brasser – participent de cette lourdeur. Les allitérations en [r] scandent ce bruit obsessionnel, répétitif. Le martèlement se note également dans le rythme ternaire comme dans les vers 5, 10 et 15 avec les propositions relatives : « qui éclaire, qui dévaste, qui s'enfuit », « qui déferle, qui submerge, qui sombre » « qui s'élève, qui resplendit, qui se perd » :

*Dans la forge de ma mémoire
ça bat de l'or ça bat des larmes
pour produire de la cendre*

Que faire d'une boule de lumière,
qui éclaire, qui dévaste, qui s'enfuit ?

*Dans la forge de mon âme
ça bat du sang ça bat des songes
pour cracher de la mort*

Que faire d'un ouragan de joie
qui déferle, qui submerge, qui sombre ?

*Dans la forge de mon chant
ça bat du vent ça bat de l'aube
pour brasser du silence*

Que faire d'un corps d'altitude
Qui s'élève, qui resplendit, qui se perd ?

*Dans la forge de mon ciel
ça bat du vide ça bat du bleu
pour sauver ton soleil*

Que faire d'un amour si fort
qu'il envahit et les jours et les nuits

et conquiert sans espoir toute chose créée ?

Le lecteur pense également au tableau de Vélasquez *La Forge de Vulcain*¹ dans lequel le peintre espagnol du début du XVIIe siècle met en scène Apollon, au visage auréolé, qui pénètre à gauche dans la forge de Vulcain. Toute la scène montre les outils du forgeron et le travail en cours : une armure martelée, une cruche sur le rebord du manteau de la cheminée.



Comme dans la forge de Vulcain, il se passe des choses étranges dans celle d'André Velter. Cette forge se situe dans sa mémoire, son âme, son chant et son ciel et ce n'est pas du métal que l'on bat mais des larmes « pour produire de la cendre », du sang et des songes « pour cracher de la mort », du vent et des ailes « pour brasser du silence », du vide et du bleu « pour sauver ton soleil ». La cendre, la mort, le silence mais enfin le soleil. Le forgeron-poète après avoir battu l'or de l'amour vivant, les larmes du chagrin, le sang de la mort, les songes du passé, le vent de l'Himalaya, les ailes du papillon, le vide de la vie perdue, le bleu du ciel sans nuages mais aussi la couleur du poète dans la trilogie, pourra enfin sauver son amour par les mots mais il ne le sait pas encore. À la question obsédante « que faire d'une boule de lumière, d'un ouragan de joie, d'un corps d'altitude, d'un amour si fort », il ne trouve pas encore de réponse car cet amour « conquiert sans espoir toute chose créée ».

On retrouve l'or de l'alchimie « tu es dans l'alchimie à naître » allié au sel dans le poème « Le sel et l'or³ ». Le sel est évoqué à plusieurs reprises dans la trilogie mais en particulier dans ce poème. « Dis moi que c'est assez /De me laver les yeux/Avec du sel/ Et de poser mon front/sur l'épaule d'une morte ». Or, dans le ternaire alchimique : Soufre, Mercure et Sel, le Soufre – le mot grec *theion* désignant le soufre signifie aussi « divin⁴ » – est le principe actif masculin, comparable au rayon lumineux, principe de l'être, le Mercure, principe féminin, principe de réflexion et état d'existence. Le sel, souvent comparé à l'esprit vital qui unit l'âme au corps, est l'élément central de cette alchimie, celui de la cristallisation du mercure et du soufre. Si l'on peut mettre du sel dans les bains oculaires pour soigner les yeux ou les paupières, le sel, dans

¹ Velasquez, Diego Rodriguez de Silva, 1630, Peinture sur toile Madrid, Musée du Prado.

² [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Forge_de_Vulcain_\(V%C3%A9lasquez\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Forge_de_Vulcain_(V%C3%A9lasquez))

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.97 et s.

⁴ Encens divin, car le soufre brûlant était considéré comme purificateur, et écartant la maladie.

le poème précité, relève davantage de la métaphore de la souffrance du poète. Et on pense, bien-sûr, à Charles Baudelaire dans les *Fleurs du Mal*, au Spleen et à sa recherche de l'Idéal dans une alchimie qui peut transformer la boue en or.

La troisième élégie reprend le thème de la brûlure – lié à celui de la forge – thème cher aussi au lyrisme de l'amour élégiaque. Ici encore, la suite ternaire « un autre avance », « un autre parle à ma place », « un autre pense et rêve à ma place » insiste sur la sensation de dédoublement du poète face au choc de la mort de l'aimée. L'expression « je ne sais plus », répétée trois fois dans les vers 6, 11 et 14, ajoute aux conséquences de cette perte dévastatrice.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Je suis au royaume des secrets calcinés.
Un autre avance à ma place
que je couvre d'injures, dents serrées.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Je ne sais plus jusqu'où je sombre.
Un autre parle à ma place
qui m'exaspère, qui me trahit.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Un autre pense et rêve à ma place.
Je ne sais plus quelle est cette ombre
qui vient l'ensevelir à minuit.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Je ne sais plus dans quelle tombe
Le train d'enfer avec toi déchaîné
doit mener au paradis perdu.

*Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires,
Le souffle de ta gorge, le tocsin de ton cœur,
Tout brûle en ce moment où mon être n'aspire
Qu'à chérir sa douleur en exigeant le pire et les pleurs.*

On pourrait citer à l'envi de nombreux autres poèmes dans lesquels le chiffre trois est signifiant. Nous nous arrêterons à un dernier poème en prose dans lequel le chiffre trois met en lumière la fleur et l'animal préférés de Chantal Mauduit, le tournesol et le papillon. Ils sont mis en exergue au milieu de trois séries de trois propositions relatives : « qui force les prodiges, déchaîne les images, multiplie les éclats. », « que tu me guettes, que tu m'escortes, que tu te joues », « qui peuple les rues de tournesols, pose un papillon sur mon épaule et fait merveille à contre-mort ».

Quelque tendresse que j'y mette, et même une fervente douceur, je me heurte sans cesse à ta présence désincarnée, à ta présence qui force les prodiges, déchaîne les images, multiplie les éclats.

Comment croire que tu me guettes, que tu m'escortes, que tu te joues d'un réel qui sans toi serait moins qu'une chimère ? Comment céder à ce miracle de toi qui peuple les rues de tournesols, pose un papillon sur mon épaule et fait merveille à contre-mort ?¹

C'est dire combien le chiffre 3 hante la poésie velterienne, que ce soit dans la création même de la trilogie ou dans la suite des trois élégies et nous entraîne de Béatrice à Chantal. À la suite du chiffre 3, le nombre 89 est également mis en lumière dans la droite ligne de la recherche de la « hauteur » et de la perfection.

2. De 89 au nombre d'or

Pourquoi évoquer le nombre 89 plutôt qu'un autre ? Parce que c'est un nombre entier ? Cela ne suffirait pas à le mettre en exergue.

C'est parce que nous le retrouvons dans la structure de *L'amour extrême*. En effet, si l'on s'en tient à la table des matières du recueil, le total des poèmes est de 89. Ce n'est pas un hasard si André Velter fabrique un ensemble composé de 89 parties. Le nombre 89 fait partie de la suite de Fibonacci. Ses premiers termes sont 0 et 1, chaque terme successif est la somme des deux termes précédents (1/2/3/5/8/13/21/34/55/89/144). Son taux de croissance est exponentiel et tend vers le nombre d'or, un ratio symbolisé par « ϕ » dont la valeur exacte est de $(1+\sqrt{5})/2$, ayant comme dix premières décimales 1,6180339887... Ce rapport est considéré comme la clé de l'harmonie universelle. On le retrouve dans les formes géométriques telles que le rectangle, le pentagone et le triangle. De plus, le nombre 89 apparaît dans des textes religieux comme dans la Bible. Par exemple, Lévi, le troisième fils de Jacob, passa 89 années en Égypte selon le testament de Lévi des écrits de la bibliothèque de Qumrân ; c'est aussi le nombre total des chapitres des *Évangiles* : 28 Matthieu, 16 Marc, 24 Luc et 21 Jean.

Nous avons reproduit, à partir de la table des matières située à la fin du recueil, un tableau composé du nombre des poèmes dans chaque partie et section.

	Partie I	Partie II	Partie III
Section 1	4	4	8
Section 2	7	11	5
Section 3	6	5	6
Section 4	7	23	
Nombre de poèmes	1+24=25	1+43=44	1+19=20

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.83.

Nous pouvons observer que la première et la dernière parties sont composées d'une vingtaine de poèmes, la deuxième du double. Nous pouvons rappeler que la première partie a été composée sous le coup de l'émotion, dans les jours qui ont suivi la mort de l'aimée. La deuxième a été publiée un an plus tard et contient la référence aux poèmes des troubadours. La troisième partie clôt l'histoire du deuil et envisage une vie sans l'aimée en faisant un parallèle avec l'œuvre inachevée de René Daumal, *Le Mont Analogue*. Nous remarquons de plus une harmonie entre les trois parties composant la trilogie : les poèmes de la deuxième partie de l'œuvre symbolisent le cœur du corps de l'œuvre, l'évocation de l'amour fol dans les pas d'André Velter, troubadour des temps modernes.

De plus, le chiffre 34, qui fait lui aussi partie de cette suite, est important, de l'aveu-même d'André Velter. Répondant à une question que lui posait un journaliste sur la naissance de la trilogie en mémoire de Chantal Mauduit, il répondait : « Le premier livre, *Le Septième sommet*, je ne l'ai pas écrit : il s'est écrit. En huit jours, après la mort de Chantal Mauduit. Le premier poème était une lettre adressée à sa sœur. Non pour la consoler mais pour dire qu'on pouvait partager quelque chose. Tout de suite m'est revenu le poème de Catherine Pozzi *Très haut amour*. J'ai continué... un jour je les ai comptés : il y en avait trente-quatre, l'âge de Chantal. J'en ai conclu que c'était terminé. En les relisant plus tard, j'ai vu que cela était composé comme un livre. Je l'ai montré à des amis qui m'ont dit qu'il ne fallait pas être hypocrite et le publier¹ ».

Le nombre 34, additionné au nombre 21, est un nombre qui fait partie de la suite de Fibonacci comme aussi la création d'un *fib*² dont le taux de croissance de la suite tend vers le Nombre d'Or : 1,61803. Ce chiffre d'or, idéal de beauté et de la divine proportion que Léonard de Vinci utilise pour *La Joconde* et *l'Homme de Vitruve*, Christian Bobin l'évoque dans *La plus que vive* en parlant des maisons dauphinoises qu'aimait Ghislaine : « Elles me font penser à cette pureté des lignes et à ce chiffre d'or soudain trouvé partout au dix-septième siècle, dans les pièces de Racine, comme dans l'architecture des palais. Ton cœur, parfois si brusque, devait avoir cette forme-là, compacte et aérienne³ ».

Le « nombre d'or » est aussi l'une des identités de Chantal comme dans le poème « *Épiphanie*⁴ » qui est composé d'une suite de trisyllabes si on compte « âm' de neig' ». Cette expression est associée au corps de la défunte mais aussi à son âme, à sa fonction de magicienne qui enchante ce qui n'existe pas dans un temps qui n'a pas de limite dans le reflet du miroir du temps et la froideur de la neige qui ensevelit tout :

[...]

Chair de ciel

Haut miroir

¹ Revue *Le Matricule des Anges*, n° 75, juillet-août 2006, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=10484

² Petit poème, sorte de haïku, dont le nombre de syllabes des premiers vers correspond aux premiers nombres de la suite de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8).

³ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.78.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.202.

Ame de neige
Nombre d'or
Tu enchantes
À jamais
L'impossible
[...]

Cette recherche de la perfection se retrouve dans l'évocation de la fleur de tournesol qui est associée à Chantal Mauduit. Lors d'une soirée-hommage en son honneur, on apprend que dans sa chambre, dans la maison familiale, il y avait trois fleurs de tournesols en plastique¹.

21 spirales dans le sens horaire et 34 dans l'autre sens et chaque petite fleur est disposée approximativement à un angle de 137°5 (360°/1+phi) c'est-à-dire de l'angle d'or de son prédécesseur. Cette fleur, célèbre dans la peinture de Vincent Van Gogh, nous la retrouvons dans la poésie velterienne. C'est le nom de l'aimée. « Fleur de soleil » « Aussi soudaine que le désespoir/Aussi cruelle que le sacrifice/d'une fleur de soleil » (p.135) et aussi dans le poème qui s'intitule « Tournesol » (p.21).

Du côté du soleil
de jour et de même de nuit,
la tête tournée
et qui tourne et qui tourne
pour voir l'azur
à la renverse
pour être au monde
plus ébloui
pour larguer l'ombre
et les amarres.
Il y a ce feu
qui s'offre au bleu,
il y a ce bleu
qui boit de l'or.

Sept distiques composent ce poème aux vers réguliers soient quatorze vers sur le schéma syllabique suivant : 6/7 5/6 4/4 4/4 4/4 5/4 5/4. Le poète décrit la course du tournesol. Qui est-il ? Le poète ou l'aimée. Il nous semble qu'il s'agit de l'aimée qui a passé sa vie à se dépasser, à chercher toujours et toujours à aller plus près du soleil. Les anaphores de « pour » rythment le poème autour de l'idée du dessin de la course du tournesol pour voir le soleil. On remarque dans chaque distique des allitérations : en [t], en [v], en [r], les assonances en [u] (pour, tournée, tourne, tourne, ébloui) et en [ɔ] (monde, ombre), dans les distiques 2 à 4. La répétition du verbe « tourner », dans le deuxième distique, donne le tournis au lecteur comme

¹ Soirées Rencontre Chamonix, *Chantal Mauduit elle grimpait sur les nuages* un livre Alexandre Duyç. Chamonix littérature.

<https://youtu.be/uI7bgq6YSmg>

une toupie que l'on lance et qui tourne à toute vitesse, inlassablement « de jour et même de nuit ». Les deux derniers distiques marquent une rupture avec les autres strophes par la répétition anaphorique de « il y a », les assonances rimiques en [ø] (feu/bleu/bleu) et en [ɔ] (offre/or). C'est le temps présent qui est évoqué : la femme n'est plus que sous forme de « feu », celui de l'amour qui s'offre encore aujourd'hui au poète – bleu et le poète boit cet amour – or comme si c'était une fontaine d'amour.

On ne peut s'empêcher de penser à une vidéo que Chantal Mauduit a réalisée. Au début, on la voit peindre sur sa tente des vers tout en disant qu'il s'agit d'une « expédition tournesol¹ » :



Puis, dans sa tente, elle tient une fleur de tournesol et dit : « on n'y tient jamais de fleur en Himalaya en altitude, c'est fou et en plus, c'est une belle fleur puisqu'elle cherche le soleil, la lumière ».



¹ Vidéo sur: <https://www.dailymotion.com/video/xc9xil>

On retrouve cette fleur dans le poème liminaire de la section *La lumière qui me blesse n'est que l'ombre de toi*¹. Elle est très présente dans la peinture de Van Gogh, le poème de Ronsard avec une connotation érotique dans « Je voudrais bien² », les poèmes d'André Breton³, René Char, Prévert, Montale, Michèle Corti mais aussi dans une scène du film *Chat noir, chat blanc* d'Emir Kusturica qui est évoqué dans le poème de la page 121 : « au spectacle du joyeux corps à corps de deux adolescents, filmé par Kusturica dans un champ de tournesols ».

Mais n'oublions pas que cette fleur devient noire et laide au bout de sa course. René Char le dit bien dans « À la santé du serpent » : « Celui qui se fie au tournesol ne méditera pas dans la maison. Toutes les pensées de l'amour deviendront ses pensées⁴ ». André Velter le sait lui aussi :

Soupirs et pleurs
spectres semés à la volée
j'ai peuplé l'hébétude
de tournesols qui n'existent pas⁵

Du tournesol au soleil, il n'y a qu'un pas que le poète franchit avec le thème de la femme-soleil. Comme dans toute la tradition platonique, le poète peut continuer à communiquer avec la morte à travers « l'éclat de ses yeux » (p.202). Il peut accéder à un amour absolu par la contemplation de la lumière qui émane de ses yeux : « Tu es le rire de la pure lumière ». Nous développerons cette thématique dans les pages suivantes.

La femme-soleil c'est aussi, dans la littérature orientale, l'histoire d'amour très populaire dans le monde islamique racontant les péripéties concernant le poète bédouin Qays ibn al-Moullawwah et sa cousine. Le poète devient fou – majnûn – car il ne peut pas épouser celle qu'il aime. Il se retire dans le désert :

Par ta vie ! C'est l'instant, entre tous, où tes yeux
Pleurent Laylâ, au vent qui souffle du midi.
Aimer ceux avec qui je vis, je ne le peux :
Loin du camp, le seul être à aimer est parti.
Quand le vent souffle et monde, au plus haut, je me sens,
Avec lui, au plus haut, proche parent du vent⁶.

Un jour que Majnûn rêve et écrit une fois de plus son amour, un ami vient le prévenir que Leïla est devant sa porte. Il lui répond : « Dis-lui de passer son chemin car Leïla m'empêcherait un instant de penser à l'amour de Leïla. ». Plus tard, on découvre son corps inanimé, protégeant un

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.83.

² Ronsard, Pierre de, « Je voudrais bien », Premier livre des *Amours*, [1553], nrf Poésie/Gallimard, 1974.

³ Breton, André, « Tournesol », *Clair de Terre*, 1923 et dans *L'Amour fou* (1937), le chapitre « La Nuit du tournesol » retrace la rencontre de l' « ondine », « la belle inconnue » Jacqueline Lamba, qui deviendra sa femme et constate que le poème « Tournesol » en était la préfiguration, plus de dix ans avant.

Breton, André, *Clair de terre* précédé de *Mont de piété* et suivi de *Le Revolver à cheveux blancs* et de *L'Air de l'eau*, [1931], Collection Poésie/Gallimard, 1966.

⁴ Char, René, « Le poème pulvérisé », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 262.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* « En la saison d'absence », nrf Poésie/Gallimard, 2007, p.130.

⁶ *Majnûn ou le Fou de Laylâ*, André Miquel (Éditeur scientifique)Abdel Ghani Alani (Calligraphe), Actes Sud, Sinbad, 2003.

ultime poème dédié à son amour. Ce récit proviendrait de la Perse de Babylone et a été transmis par oral jusqu'à la versification en langue persane au XIIe siècle par l'aède Nezâmi en quatre mille distiques sous le titre : *Le « Dîwân » de Majnûn, le fou de Laylâ*. La folie d'amour du poète « j'invente un amour insensé¹ » trouve un écho également dans la poésie d'Aragon, *Le fou d'Elsa*, qui met au jour la volonté du poète de réécrire le mythe de l'amour tout en revendiquant l'héritage courtois. Dans ce recueil, Aragon situe l'action en Espagne, dans la Grenade des poètes arabes inspirateurs des troubadours. Si certains passages sont en prose ou en vers libres, d'autres en vers rimés et comptés rappellent la musicalité de la poésie arabe que revendique Aragon, lui-même : « À ceux qui me reprocheront d'y avoir mêlé la prose et le vers, et des formes hybrides du langage qui ne sont ni l'une ni l'autre de ces polarisations de la parole, me faudra-t-il apprendre que la poésie arabe est le plus souvent l'illustration d'un commentaire en prose ou d'un traité de poétique, qu'interrompent des exemples ou poésies ? Et que le français comme l'arabe peut se plier à tous ces intermédiaires du vers compté au langage courant, et parmi eux la prose savante au sens qu'on le dit de la musique, dont le *sadj* arabe est l'exemple donné par le Coran² », poésie arabe dont il s'accommode selon Jamel Eddine Bencheikh³.

Dans la folie du poète, dans le temps du poème, tout est possible. Les temps se confondent, il n'y a plus de barrière entre eux. Le « temps déborde » comme l'a écrit Paul Éluard à la mort brutale de Nush :

Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six

Nous ne vieillirons pas ensemble.

Voici le jour

En trop : le temps déborde.

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice⁴.

Ainsi, les mathématiques sont bien l'un des éléments de l'écriture poétique mais aussi le lien de hasards, peut-être, comme l'élection par Chantal Mauduit de la fleur de tournesol, fleur complexe qui mêle la lumière, au soleil, au chiffre d'or et à la suite de Fibonacci.

Le recours aux chiffres participe également de la démonstration des rapports entre logique, mathématique et poésie. Dans un entretien avec Jacques Roubaud, Philippe Etchecopar de l'Association mathématique du Québec lui demandait : « Qu'y a-t-il de commun entre traiter des idées en poésie, par exemple en composant un poème et traiter des idées en mathématiques, par exemple en raisonnant ou en résolvant un problème ? » Voici sa réponse : « Le peintre Édouard Degas s'était plaint à son ami, le poète Stéphane Mallarmé, de ne pas arriver à composer des poèmes alors que, disait-il, il avait plein d'idées. Mallarmé, selon le témoignage de Paul Valéry, aurait répondu : “ Mais, mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* « En la saison d'absence », nrf Poésie/Gallimard, 2007, p.129.

² Aragon, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, 1963, Prologue, p.16.

³ Bencheikh, Jamel Eddine, « Le chant arabe profond d'Al-Andalous : la forme « zadjal dans *Le Fou d'Elsa* », *Le rêve de Grenade : Aragon et Le fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996, p. 79.

⁴ Éluard, Paul, *Derniers poèmes d'amour*, Éditions Seghers, 2002.

des poèmes, mais avec des mots ». J'adhère entièrement à cette proposition. Un poème est un assemblage, une construction de mots. La situation n'est pas différente en mathématique. On cherche, par exemple, à démontrer un théorème, vérifier ou infirmer une conjecture. On enchaîne des propositions, partant d'axiomes ou de résultats connus et on suit les règles de la démonstration pour parvenir au résultat cherché. Dans la composition poétique, ce sont les contraintes qui ont été choisies qui décident de ce que sera un poème ». En effet, comme le démontre Jacques Roubaud, tout comme le sonnet pétrarquiste porte la trace du *canço* des troubadours, les mathématiques et les formes littéraires peuvent se rejoindre car au-delà de leur rigidité apparente, « toutes deux recèlent [...] un monde de virtualités possibles et tracent un ordre dans le chaos des éléments¹ ». Il se défend de rechercher la beauté ou même de susciter l'émotion du lecteur, ne souhaitant que satisfaire le mieux possible les contraintes qu'il s'est données pour la fabrication du poème. Il pense que c'est le lecteur ou l'auditeur qui, dans son acte de lecture ou d'audition, décide du résultat de l'action, le beau, l'émotion² ». Léon-Paul Fargue attribue, en art, un rôle précis à la mathématique, elle doit se mettre : « aux ordres des fantômes³ » c'est dire l'importance de la place qu'elle occupe dans l'expression du deuil.

La rigueur mathématique rejoint celle de la construction des poèmes et de l'architecture du tombeau veltérien, comme si André Velter voulait justifier sa construction par le jeu des chiffres, ou peut-être parce qu'il souhaite atteindre, comme les protagonistes du *Mont Analogue* de René Daumal, l'impossible, le nombre d'or, la Beauté. Peut-être aussi que cette hyper-rationalisation de la construction du tombeau apportée par la mathématique constitue une sorte de défense pour empêcher l'affect de trop déborder dans les mots ? Les chiffres seraient alors un moyen de contenir le trop plein d'émotion. Peut-être parce que les chiffres représentent une quantité « objective », indiscutable comme les dates, mesurable, une sorte de langage universel alors que la douleur du deuil – même si elle peut se quantifier – est une donnée relative, subjective, discutable ?

À l'évidence, le recueil que nous étudions est une « preuve » de ces relations entre les chiffres, les nombres et la poésie. Déjà Charles Baudelaire, très marqué par sa traduction de l'œuvre d'Edgar Poe – qui était obsédé par l'analogie et pour lequel il existait des rapports étroits entre mathématique, logique et poésie – innove dans sa théorie des correspondances en reliant les représentations sensorielles, physiques et mentales, s'exclame : « Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !⁴ ». Le Comte de Lautréamont dans les *Chants de Maldoror* encense les mathématiques : « ô mathématiques sévères, Je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante » ou encore « Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose ! triangle lumineux ! Celui qui ne vous a pas connues est un insensé !⁵ ». Paul Valéry, disciple de Mallarmé, lui aussi s'adonnait

¹ Montémont, Véronique, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004, p. 45.

² Pour plus de précisions, voir Audin, Michèle, « Poésie, spirales et battements de cartes », Bulletin AMQ, Vol. LIV, no 4, décembre 2014. Images des mathématiques (cnrs.fr), Audin, Michèle, « Mathématiques et littérature : un article avec des mathématiques et de la littérature », Mathématiques et sciences humaines [En ligne], 178 | Été 2007 ou encore Tixier, Jean-Marc, « Poésie et mathématiques », Journées de Nice, conférences, APMEP, AAA01076.pdf (univ-mrs.fr)

³ Fargue Léon-Paul, *Sous la lampe*, Gallimard, 1929.

⁴ Baudelaire, Charles, « Le Gouffre », *Nouvelles Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, t. 1, 1975, p.244.

⁵ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, [1874], Chant deuxième, Hachette, BNF, 2012, pp.100-105.

quotidiennement aux exercices de mathématiques qui ont joué un rôle déterminant dans l'élaboration de sa poésie selon laquelle « la rigueur engendre le rêve¹ ».

Ainsi, chiffres et nombres hantent l'écriture du tombeau velterien et participent de l'expression du deuil du poète. Ces éléments représentatifs de la vie des amants sont mis en scène aussi parce que dans la création poétique, les mathématiques entrent en jeu non seulement par la quantification mais aussi par l'efficacité de leur logique. Des dates précises évocatrices de la vie d'avant mais aussi du temps de l'écriture d'après la mort ponctuent l'écriture de la douleur.

3. Dates et chiffres dans les recueils

Dans *L'amour extrême*, trois épisodes et quatre-vingt-neuf poèmes se succèdent dans un dialogue entre les amants ininterrompu et ponctué de dates précises.

Dans les vingt-cinq poèmes du *Septième sommet*, le poète succombe à la douleur, il est hébété, dévasté et se demande comment survivre juste après la mort de son amante. Ces poèmes sont écrits, nous le savons, dans les premiers jours qui succèdent à l'annonce de la mort de l'aimée. Des dates en attestent, comme nous l'avons déjà vu. Si quelques poèmes rappellent les souvenirs heureux d'un temps d'un amour-foi, de l'éclat des yeux de Chantal, d'autres se font l'écho de la recherche désespérée du lieu d'une nouvelle rencontre entre les deux amants. Le poète se décide ensuite à « poursuivre sans toi, avec toi, cette ascension qui ne dépend plus que de nous² » et c'est au futur qu'il écrit le poème « Je dirai³ ». La « Litanie de toi⁴ » puise dans le motif anaphorique « Toi, » et le participe présent des verbes qui caractérisent l'aimée. La « Force des mots⁵ » donne au poète le courage d'aller « Au plus haut⁶ », pour « escorter la course de l'aimée « vers les autres sommets ».

Dans le deuxième recueil, *L'amour extrême*, les quarante-quatre poèmes qui le composent, chantent le vertige du désir, d'une nouvelle cantate, pour une « étoile immortelle⁷ » et transfigurent le chant de mort en chant d'amour « En la saison d'absence » dans un temps linéaire aboli. Puis viennent les mots qui vont permettre au poète de « passer les siècles ». C'est dans le passé revisité, tout au long d'un parcours constitué de neuf poèmes inspirés de troubadours, qu'il peut chanter sa « femme de l'autre rive » jusqu'à « L'infini ». Ce deuxième recueil s'achève sur un poème énigmatique intitulé « Divination⁸ » qui semble indiquer que le poète a reçu un « oracle » – telle la parole du Seigneur pour les Chrétiens – venu d'un autre

¹ Valéry, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, pp. 1023-1024.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.60.

³ Velter, André, *ibid*, p.61.

⁴ Velter, André, *ibid*, pp.63-66.

⁵ Velter, André, *ibid*, p.71.

⁶ Velter, André, *ibid*, p.67.

⁷ Velter, André, *ibid*, p.108.

⁸ Velter, André, *ibid*, p.160.

temps, celui du poète Stanislas Rodanski, les mots du poème « Étrangers » écrit à Chamonix en avril 1946 : « *Mes poèmes sont justes/je vois l'Amante commencer son règne*¹ » :

Je suis sur les pentes lointaines de ma mère.
Je veux étrangler le désert des autres
Je te parle d'homme à homme
Je joins le geste à la parole
Je tourne autour de tes mains écumantes
L'horreur tapisse la solitude d'être voisins

[...]
Une femme s'épanouit à l'Orient de ses perles
L'archet aux doigts de rire caresse les glaciers radieux
L'oiseau du Levant s'entrouvre sur la nacre des collines
Et je reconnais mon visage inondé d'amour
Mes poèmes sont justes je vois l'Amante commencer son règne.

Chamonix, avril 1946

Quel lien y a-t-il entre les deux poètes ? Il s'agit certainement de René Daumal et du groupe du Grand Jeu puisque Stanislas Rodanski de son vrai nom Bernard Glücksmann est un poète apparenté au Surréalisme mais plutôt influencé par la pensée de Daumal. En effet, il a opté d'emblée pour l'exploration solitaire des abîmes intérieurs – il mourra après trente années d'internement volontaire – jusqu'à la limite – définie par René Daumal – : « Passage à la limite. Plus exactement, ce que je nomme absolu, et qui seul mérite ce nom, est la limite vers laquelle tend l'incessant effort de la conscience qui s'éveille² ». Le groupe du Grand Jeu recherchait un appareil technique basé sur « l'étude de tous les procédés de dépersonnalisation, de transposition de conscience, de voyance » suivant ainsi la formule de l'Advaita³. Ainsi, l'homme qui veut atteindre l'Unité de l'Être doit travailler à détruire sa subjectivité ; il doit dépasser la conscience égocentrique et participer à la conscience cosmique pour connaître l'extase, celle-là même qu'évoque André Velter dans plusieurs poèmes de la trilogie souvent associée à l'amour physique ajoute : « Il n'y avait pas de parole ni de ciel avant toi [...] Pas de mystique, pas de sexe ni d'extase avant toi⁴ ».

La dernière étape, en vingt poèmes, nous amène à *Une autre altitude* dans une « marche à l'invisible, marche décidée en corps et en esprit, une marche lucide⁵ » jusqu'à ce que le poids de la nuit soit tombé c'est alors, « à l'excès de jour⁶ » que le poète doit tenir tête. Le poète peut

¹ Derniers vers d'un poème de Stanislas Rodanski « Étrangers », *Des proies aux chimères*, En dehors, Plasma, 1983, p.63.

² Daumal, René, « L'Intuition métaphysique dans l'histoire », *Tu t'es toujours trompé*, collection Bleue, Mercure de France, 1970.

³ L'advaita, dont le nom signifie « non-dualité », est une des doctrines majeures de la philosophie indienne, et la forme la plus répandue de la philosophie dite Vedānta, aboutissement du Savoir par excellence.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.17.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.174.

⁶ Velter, André, *ibid*, p.204.

alors continuer l'écriture du *Mont Analogue* arrêtée par la mort de René Daumal. Dans cette ascension, l'étoile nouvelle de l'aimée annonce une insurrection sans exemple, une « résurrection sans nom¹ ». Ce n'est qu'à ce moment-là que le poète peut dire « oui » et entrer dans la mort de l'aimée là où « Le mal n'est plus ce qui fait mal/ Juste un halo d'orage ».

Comme dans *l'Amour extrême*, Michel Deguy dans *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, cherche à dire, par le biais d'un dialogue qu'il sait impossible avec sa femme, que le deuil ne peut pas s'arrêter et que la douleur ne doit pas guérir ni être euphémisée car la perte est irréparable. Le temps s'inscrit dans ce dialogue sous forme de dates. Après avoir dédicacé le recueil à sa femme en indiquant précisément la date de la mort de sa femme « le 17 janvier 1994 » et l'intervalle d'écriture du recueil « Pâques-juillet 1994 » – Jour de la fête de la Résurrection de Jésus pour les Chrétiens –, le poète date le deuxième texte du samedi 5 et le premier vers indique : « Déjà nous ne sommes plus dans le mois de sa mort » mais il inclut aussi des poèmes écrits avant comme celui qui est daté du « 8 décembre 1993 ». Il publie le recueil un an juste après la mort de sa femme : « Janvier 1995 » au Seuil. « Michel Deguy est interrogé sur une suite de chiffres précédés de la mention « anniversaires ». Il explique la signification des chiffres de cette page : ils représentent les anniversaires de Monique, son épouse défunte. Cette page a pour seul but d'être lue. Cette lecture publique a un sens fonctionnel, par rapport à la diction – épeler ce à quoi se résume une vie² ». Par contre, le poète refuse la pagination de son œuvre qui n'a donc ni début ni fin, et participe de ce mouvement de retour ou de non-retour vers le même point : « Infiltré donc, trempé d'une désolation sans remède, elle-même équivalente à, ou changée en (instantanément, par mutation brusque), en compassion ravageuse, en « don des larmes », et comme un justicier qui aurait perdu toute cause et tout grief, je mesure l'infini dans la proximité, l'infini *entre*, les trous de néant dans le voisinage qui sépare les non-éloignés, l'insubstituabilité des *mêmes*, dans le temps plus fractal encore que l'espace³ ». Il remue les souvenirs pour éviter l'oubli, refuse la consolation car il veut empêcher le temps de « désacraliser » le deuil.

Dans *Élégie de la mort violente*, Claude Esteban, exprime, trois ans après la mort de sa femme, la peintre Denise, en français et en espagnol, dans les poèmes divisés en cinq parties (numérotées de I à V), l'impossibilité de faire face à la violence de la mort accidentelle de son épouse et de la raconter. « Trois ans », temporalité hautement symbolique. Rappelons ici le poème de Victor Hugo « Trois ans après⁴ » qui rappelle le souvenir de la mort de sa fille Léopoldine, en appelle au Dieu jaloux et à la clémence de ses contemporains qui lui demandent de continuer à les éclairer alors qu'il est écrasé par le chagrin – mais aussi le poème de Verlaine

¹ Velter, André, *ibid*, p.201.

² À la rencontre de Michel Deguy, autour d'*À ce qui n'en finit pas (thrène)*, jeudi 4 décembre 2014, 14h30-18h30
Compte-rendu rédigé par : Justine Ducqueroy (L2, CAM) Éolia Verstichel (L2, LSH) Océane Wémeaux (L2, CAM) Lindsay Zaba (L2, LSH)

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.233. Derniers mots du dernier poème de la trilogie « Oui ».

⁴ Hugo, Victor, « Trois ans après », *Les Contemplations*, [1856], *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967.

« Après trois ans¹ » qui évoque le retour de Verlaine dans le jardin dans lequel il passait tous ses étés avec sa cousine Élixa dont il était amoureux et qui est morte.

Claude Esteban dans son recueil se demande comment il peut encore trouver du sens au discours qu'il soit poétique, religieux ou médical devant la réalité du cadavre. La poésie – dans sa dimension médiatrice – lui permet de maintenir le lien amoureux avec la défunte en s'adressant à elle. Plusieurs années après, la poésie des *Sept jours d'hier* est écrite sous forme d'un « journal » numéroté de I à VII, chaque partie contenant sept poèmes rédigés en français, soient quarante-neuf poèmes au total, qui tracent la voie d'un apaisement.

Deux dates « 22 mars-22 octobre 2020² » marquent le temps de l'écriture du recueil *Un tombeau pour Sylvie*. Sept mois d'écriture pour ce recueil de douze poèmes comme les mois d'une année. Le premier poème commence par la mort de l'aimée « On avait trouvé du verre dépoli dans tes poumons. Tu ne pouvais plus respirer. Privé d'oxygène, ton cœur s'est arrêté, asphyxiant ton cerveau » (p.9) et le dernier, commencé par le temps du rêve : « Sylvie est de retour », se termine par un hymne à l'amour et à la poésie : « Sa chair ayant été réduite en cendres, il ne reste plus rien d'elle. Mais a-t-on besoin d'un corps, après tout, pour revivre ? Il suffit d'exister par la parole et par la pensée, – d'avoir une âme, en somme³ ».

Les dates reviennent aussi scander l'écriture de *La plus que vive* comme « Ma deuxième naissance a commencé en te voyant entrer dans une pièce, un vendredi soir de fin septembre 1979, vers les dix heures du soir⁴ » ou encore : « C'est le 12 août 1995, au Creusot, que la mort te saisit par les cheveux⁵ », « Printemps 1951, je viens au monde et je commence à dormir. Automne 1979, je te rencontre et je m'éveille. Été 1995, je me découvre sans emploi, transi de froid⁶ », « le 12 août 1995⁷ », « le mercredi 16 août 1995, le jour de ton enterrement⁸ ». Les saisons citées montrent que la rencontre avec l'amour ne suit pas la sémantique accordée habituellement aux saisons. Le printemps, l'éveil ou le réveil de la nature, l'été, la chaleur de l'amour et l'automne la décroissance jusqu'à l'hiver et le grand sommeil de la nature. Le parallélisme de construction met en exergue ce paradoxe et le fait que Ghislaine est « dans ce goût que j'ai de vivre⁹ ».

Chiffres et nombres peuvent donc s'allier en poésie. C'est ainsi que André Velter se met dans les pas de Pythagore qui a révélé que l'harmonie musicale résulte du rapport entre les nombres et que cette harmonie est reliée à celle du cosmos. Platon dans *Phèdre* puis dans *La République* reprend cette idée : « Nous ne faisons rien d'extraordinaire en préférant Apollon et

¹ Verlaine Paul, « Après trois ans », *Poèmes saturniens*, [1866], *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.62.

² Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.22. La date du 22 mars est signifiante à plusieurs égards : date de la mort de Marie-Josée Lamothe, et de l'écriture du poème de Cesare Pavese, « Un jour mort viendra et elle aura tes yeux ».

³ Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.22

⁴ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.17.

⁵ Bobin, Christian, *ibid*, p.14.

⁶ Bobin, Christian, *ibid*, p.106.

⁷ Bobin, Christian, *ibid*, p.18.

⁸ Bobin, Christian, *ibid*, pp.73-74.

⁹ Bobin, Christian, *ibid*, p.67.

les instruments d'Apollon (les sept cordes de la cithare¹) à Marsyas et aux instruments de Marsyas (la flûte du faune)² ». Le poète, en effet, parce qu'il est visionnaire, peut faire entendre des voix de l'au-delà. La phrase musicale de la poésie parce qu'elle est aussi une équation arithmétique qui se développe en ondes sonores, peut dire « la vérité du monde³ » et de l'homme.

De même, les différentes formes mathématiques font partie de la construction des poèmes. Poésie, mathématique et musique s'assemblent dans ce jeu de multiplication des formes pour exprimer cette Voix singulière.

B. Le parti-pris polyphonique

Dans une entrevue accordée à la radio France culture, André Velter, prenant appui sur l'œuvre d'Arthur Rimbaud, affirme que tous les rythmes sont possibles car les êtres humains sont ouverts à tous les bruits du monde. Il explique qu'au début de la création poétique, la forme est intuitive mais quand l'écriture avance, cette liberté peut être répétée donc elle demande un peu d'effort, se mettre l'oreille à disposition pour reproduire ce que l'on a commencé à faire. Il ajoute que c'est comme un musicien qui improvise puis qui structure son œuvre qu'il écrit à l'oreille : « je murmure à minimum⁴ ».

Il se fait héritier de Jacques Roubaud, « compositeur de mathématiques et de poésie », qui affirme que la littérature est un métier – comme le tisserand – et qu'il faut s'atteler avec énergie à sa fabrication et qui dit dans son autobiographie : « [J]e suis un compteur. Être compteur fait partie de mon autoportrait, dans sa partie physique [...]. Compter est le mètre de ma vie, comme l'alexandrin compte la poésie traditionnelle. C'est ma vérité métronomique⁵ », jouant ainsi de l'homophonie entre « conteur » et « compteur », « maître » et « mètre ».

1. La « multiplication » dans les formes des poèmes

À l'instar du jeu des chiffres et des nombres, on constate, dans l'œuvre entière d'André Velter, la récurrence d'une opération mathématique, c'est la multiplication, avec le foisonnement des formes poétiques qui atteste d'un processus créatif manifeste car « c'est le

¹ Nous pensons également à la lyre qu'Apollon donne à Orphée et qui est composée de sept cordes.

² Platon, *La République*, livre III, 399 e. Site de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. *L'Antiquité grecque et latine. Du Moyen Âge*.

³ Zink, Michel, « La beauté parle de Dieu. De la musique à la poésie », *Poésie et conversion au Moyen Âge* (2003), Chapitre IV, pages 99 à 121.

⁴ Entretien d'André Velter sur France culture For intérieur par Olivier Germain-Thomas, 2011.

<https://www.franceculture.fr/emissions/interieur-10-11/andre-velter-FOR-INTERIEUR-par-Olivier-Germain-Thomas-sur-France-culture-16.45>

⁵ Roubaud, Jacques, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2009, p.125.

poème qui impose sa forme¹ » : poème-balade/ballade², poème-fleuve³, polyphonie du *Grand passage*⁴, oratorio⁵, mandala-équestre⁶, livre-récital avec des poèmes-tracts⁷, haïku⁸, mélodie⁹, épopée¹⁰... Toutes ces formes libèrent le poète du carcan de la page et l'engagent dans une autre Voix comme l'ont fait, en 1897, Stéphane Mallarmé, avec son poème le « Coup de dés », et Guillaume Apollinaire, avec le calligramme.

Parmi toutes ces formes, dans la trilogie velterienne, quelques poèmes courts, que l'on peut qualifier de « poèmes-instant », s'apparentent à des haïkus imparfaits¹¹ par leur brièveté et la disposition des vers et parsèment les trois recueils : « Pour une cantate¹² » (poème constitué d'un seul quatrain), « Pour une autre cantate » (4/6/6) : « Oui mon amour,/je suis ce que tu veux/, /je vis ce que tu veux » (p.50), « Pour une nouvelle cantate » (8/5/6) : « Tu es dans le temps arrêté,/étoile immortelle/de mon ciel qui se meurt¹³ », « Camp 2¹⁴ » (5/6/7/8), « Soudain » (3/2/4/4/6) (p.109).

Dans le poème « Camp 2 », « la célérité de la formule¹⁵ », la concision des strophes semble mimer le mouvement rapide de l'avalanche qui a emporté l'alpiniste au camp II à 6500 mètres avec peu de mots, des silences, pas de ponctuation et pas de verbe conjugué. Le sujet de ce poème « la vie » est rejeté à la fin de la strophe. Il est qualifié par la répétition de l'adverbe intensif « si » par une opposition entre « loin » et « proche », par le rappel des circonstances de la mort de l'aimée « dans un envol de neige ». La « syncope » rappelle sa mort brutale et la fin d'une vie « entrevue et perdue », d'un amour qui n'a duré que quelques mois :

Si loin si proche
dans un envol de neige
par syncope du destin
la vie entrevue et perdue.

¹ Entretien d'André Velter sur France culture For intérieur par Olivier Germain-Thomas, 2011.

[https://www.franceculture.fr/emissions/interieur-10-11/andre-velter FOR INTERIEUR](https://www.franceculture.fr/emissions/interieur-10-11/andre-velter-FOR-INTERIEUR) par Olivier Germain-Thomas sur France culture

² Velter, André, *Ballade en balade*, avec cinq peintures d'Himat, H.C, 1998.

³ Selon l'expression de Sophie Nauleau, *op. cit.* p.223.

⁴ Velter, André, *Le Grand Passage*, in *Ouvrir le chant*, Castor Astral / Écrits des Forges, 1994, p.35.

⁵ Velter, André, *Ça cavale*, oratorio-rock in *Ouvrir le Chant*, Le Castor astral, 1994, p.94.

⁶ Velter, André, « Mandala équestre », *Zingaro suite équestre*, Gallimard, 2005, p.223.

⁷ Velter, André, *Tant de soleils dans le sang*, « Un livre-récital avec Pedro Soler et sept poèmes-tracts avec Ernest Pignon-Ernest », *Alphabet de l'Espace*, 2008, p.84.

⁸ *Haïku*, avec trois peintures de Youl, H.C. 2007, *Les casseroles de Cassandre*, parues dans la revue *Blackstreet*.

⁹ Velter, André, « Célébration », *Le Haut-Pays*, Gallimard, 1995, p.138.

¹⁰ Velter, André, « Ce pourrait être une épopée » 6, *Du Gange à Zanzibar*, Gallimard, 1993, p.117.

¹¹ Le haïku est un terme créé par le poète Masaoka Shiki (1867-1902). C'est une forme poétique venue du Japon, et qui est très codifiée (5/7/5) : il faut respecter avec précision les lignes et les mores (un *more* est un découpage des sons plus fin que les syllabes). Le haïku ne se contente pas de décrire les choses : il nécessite le détachement de l'auteur. Il traduit le plus souvent une émotion, un sentiment passager. Le haïku ne se travaille pas : il est rapide et concis. Toutefois, il peut comporter des notions d'humour.

¹² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.39.

¹³ Velter, André, *ibid*, p.108.

¹⁴ Velter, André, *ibid*, p.103.

¹⁵ Noiret, Gérard, *La Quinzaine littéraire*, 1 février 1999.

C'est cette musique de la douleur que fait entendre André Velter, dans une sorte de prière dans « Ex-voto¹ » et « Répons² ».

« Ex-voto » par sa disposition, mime, dans une sorte d'hexagone, une plaque funéraire. Il exprime un vœu, celui de ne pas oublier l'aimée. Il invoque la souffrance par la personnification de la douleur et lui demande instamment de l'empêcher d'oublier l'aimée. Faire bloc, ne pas se disperser, résister, ce vocabulaire du combat est celui qui est mené contre l'oubli. Après la succession de ces trois verbes d'action, André Velter définit cette douleur par le verbe être et l'énumération de trois adjectifs, négations lexicales introduites par le préfixe privatif « in » : inhumaine, implacable, injuste. Il conclut ce poème après la répétition anaphorique de la conjonction exclamative « que » suivie du pronom personnel « elle » par une formule laconique introduite par l'adverbe « tout » qui oppose douleur à l'aimée qu'il tutoie. La ponctuation est sobre alors qu'on aurait pu attendre des points d'exclamation. La parole se retient, comme les mots que l'on choisit, le souffle court :

Jaloux de ma douleur
Qu'elle fasse bloc. Ne se disperse pas.
Qu'elle résiste aux reniements du temps.
Qu'elle soit inhumaine, implacable, injuste.
Tout le contraire de toi.

Le poème « Répons » est composé de deux tercets dessinant deux formes géométriques mimant deux triangles réguliers 4/4/3 et 7/7/3 (si on compte d'une manière un peu périlleuse, certes, une diérèse dans su/i/vi et pu/is), dessinant, osons le dire, le sexe de la femme. Le premier reprend les propos en italique de la défunte dans un parallélisme de construction reprenant les premiers mots de la prière du *Deutéronome*³ ce qui définit l'amour extrême entre les amants. Mais, contrairement au texte du *Deutéronome*, le « corps » remplace « le pouvoir » et se décline dans la strophe suivante par les mots du poète, dans l'évocation de la peau de l'aimée, de l'amour physique avec le thème de l'éternité. Les paroles de la soliste, l'aimée sont reprises par l'aimé de la même manière les points de suspension terminant ou ne terminant pas les deux strophes.

*De tout mon cœur,
de tout mon corps,
disais-tu...*

Sur ta peau, j'ai suivi
l'éternité jusqu'ici,
et puis...

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.34. Un ex-voto est un objet quelconque placé dans un lieu vénéré, en accomplissement d'un vœu ou en signe de reconnaissance. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/ex-voto>

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.53. RELIG. CATH. Refrain repris par le chœur, alternant, dans la psalmodie responsoriale [qui qualifie tout chant où alternent versets et répons, où se répondent soliste et chœur], avec les versets donnés par un soliste (Foi t. 1 1968) ».

³ *Deutéronome*, 6-5-8 « Tu aimeras Yahvé ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton pouvoir ». *La Bible de Jérusalem*, Desclée de Brouwer, 1998, p. 270.

Parmi ces poèmes-instants, certains sont associés au chant par leur titre : « Pour une cantate » (p.39), « Pour une autre cantate » (p.50), les deux premiers poèmes étant dans la première partie de la trilogie et le dernier dans la deuxième « Pour une nouvelle cantate » (p.108). Là encore, on relève des décrochages dans les trois poèmes dessinant des formes géométriques.

Mis bout à bout, ils racontent une histoire qui débute à partir du dernier poème de Pavese. Comme une balle troue le côté du soldat dans le poème d'Arthur Rimbaud, le vers troue la mémoire du poète qui en appelle lui aussi à la mort pour rejoindre l'aimée. L'expression « oui mon amour » est reprise au début du deuxième poème avec les anaphores de « je » et les épiphores « ce que tu veux » qui insistent sur l'amour de l'amant, esclave volontaire. Le troisième poème continue le dialogue avec la morte, le lexique de la mort « temps arrêté », « se meurt » se confondant avec celui du cosmos « étoile », « ciel » mais tandis que le ciel du poète se meurt, l'étoile de l'aimée est immortelle :

Un vers de Pavese a troué ma mémoire :
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi...
Oui mon amour, que la mort vienne
puisqu'elle aura tes yeux...

Oui mon amour,
je suis ce que tu veux,
je vis ce que tu veux.

Tu es dans le temps arrêté,
étoile immortelle
de mon ciel qui se meurt.

On peut entendre aussi dans le choix de ces poèmes – cousins du haïku – un nouveau souffle comme l'avoue Philippe Jaccottet qui pense avoir en partie perdu l'ancien souffle lyrique, un peu trop « solennel » peut-être : « Sans doute le poème en vers longs et réguliers suppose-t-il un souffle assez ample et paisible, un équilibre que j'ai perdu, ou que je ne connais plus continûment, naturellement. Solennisation des choses, des instants, accord, harmonie, bonheur. Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème ? La voix retombe trop vite. Il y a une difficulté intéressante dans l'opposition entre le poème-instant (celui de l'Alegria d'Ungaretti) et le poème-discours qui a toujours été le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre¹ ».

André Velter, dans cette trilogie, use davantage des formes plus « canoniques » que nous allons détailler maintenant peut-être car il se rapproche ainsi des tombeaux poétiques plus anciens. Au cœur de *L'amour extrême*, dans la section « Je vais te faire passer les siècles », le poète-troubadour, reprenant ainsi les noces de l'amour et de la poésie chères à Louis Aragon, chante sa « Dame de l'autre rive ». Il utilise des formes fixes composées pour le premier et le dernier poème d'un sonnet et des neuf autres, placés à l'intérieur des deux sonnets, de trois quatrains. Ces formes plus traditionnelles donnent au poète une sorte de « légitimité » ou sont

¹ Jaccottet, Philippe, *La Semaïson*, nrf Gallimard, 1984, p.47.

une manière d'exprimer son admiration pour les troubadours et renvoient ainsi à un retour à la poésie médiévale.

Chronologiquement, les poèmes dont les titres rappellent des poèmes de la Renaissance et des titres religieux commencent le tombeau. Le poète adopte l'élégie, comme dans les poèmes titrés : « Élégie » (p.31), « Deuxième élégie » (p.37), « Troisième élégie » (p.51)¹, la litanie, le sonnet autant de formes chères à Joachim du Bellay² et aux autres poètes de la Pléiade pour dire sa peine dans les jours qui suivent l'annonce de la mort de l'aimée peut-être parce que ces formes confèrent à sa poésie, une dimension plus oratoire, plus solennelle.

Que l'on se dise héritier de l'élégie antique, que l'on se réclame d'une tradition, que l'on écrive en vers libres ou en prose, que l'on nomme son poème « Élégie » ou « Regrets » ou encore « Lamentations » ou que l'on choisisse au contraire une élégie « clandestine », l'écriture de la douleur liée à la mort est traditionnellement liée à l'élégie, son « élasticité hyperbolique, se prêtant à tous les étirements³ ».

Ainsi, dans le tombeau poétique, la tonalité « privilégiée » est celle du lyrisme élégiaque. Celui-ci prend place au milieu des thèmes chers aux Romantiques comme la fuite du temps, les amours perdues, la nature, l'automne. On y trouve déclinées la douceur comme le préconise Paul Verlaine dans les *Poèmes saturniens*⁴, des soupirs, des pleurs, comme dans « À Villequier » de Victor Hugo⁵, cet épanchement du cœur blessé se conjuguant avec une réflexion sur la finitude. « Le lyrisme oscille entre le cri de l'exclamation et de chant du développement⁶ ». Né de la rencontre de l'amour et de la mort, il permet d'appivoiser la douleur, de se délivrer de la réalité terrestre de la mort et de se frayer un passage vers l'Idéal. Nous entendons dans le tombeau velterien la voix plaintive d'Orphée alors qu'il vient de perdre Eurydice, celle de Théophile Gautier dans « Lamento⁷ » ou celle Jean-Claude Schneider dans les poèmes du recueil intitulé également *Lamento* qu'il publie après dix ans de silence⁸ :

« Le passé n'est jamais mort. Il n'est même pas passé » dit quelque part un personnage de Faulkner. Le *Lamento* est son prolongement sonore dans le présent, plus qu'une forme, un des modes de l'être. Celui d'Ariane habite nos mémoires, ce réveil de la dépossession, et comme un souffle qui la quitte. Mais ce n'est là, après lui, ce qui leur a été enlevé, ou s'est tout à coup détourné, ou n'aura pas voulu s'attarder. Eurydice n'en finit pas de disparaître.

¹ Dans la poésie gréco-latine, il s'agit d'un poème aux sujets variés mais le plus souvent mélancoliques, composé de distiques élégiaques. Poème lyrique de facture libre, écrit dans un style simple qui chante les plaintes et les douleurs de l'homme, les amours contrariés, la séparation, la mort.

² Bellay, Joachim du, *La Défense et Illustration de la langue française*, Gallica, Imprimé à Paris pour Arnoul L'Angelier, 1549, le Second livre, chapitre III, pp.55-58.

³ Galand. David, *Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoye à J. Reda. Littératures*. Université Sorbonne Paris Cité, 2015, p.17.

⁴ Verlaine Paul, *Œuvres poétiques complètes, Poèmes saturniens*, « Lassitude », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.63.

⁵ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques, Les Contemplations*, « À Villequier », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967.

⁶ Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée- Essai sur le Lyrisme*, Editions José Corti, 1999, p.87.

⁷ Gautier, Théophile, *Premières poésies* [1829] dans *La comédie de la mort*, [1838], *Poésies*, Volume 2, Lemerre, 1890.

⁸ Schneider, Jean-Claude, *Lamento (poésie)*, Flammarion, Poésie, (8 janvier 1992).

Cela peut-être cela aussi, la poésie, une musique qui persiste après la disparition, une aile oubliée sous les combles. On ne se déplace qu'avec sa faim. On emporte au désert le torrent dont on a été les cailloux bousculés.

J.-C.S.

Le poète, lui-même, explique le titre du recueil. Il le met en lien avec les paroles d'un personnage de *Requiem pour une nonne* de William Faulkner¹. En effet, si le passé mourait, il interdirait toute possibilité d'évolution. Ce chant de tristesse et de déploration est le prolongement sonore du passé dans le présent mais pour le poète c'est « un des modes de l'être ». Pour expliquer cette définition, il prend deux exemples significatifs pris dans la mythologie. Ariane, par amour, aide Thésée à trouver la sortie du labyrinthe et celui-ci, sa quête terminée, l'abandonne ensuite. C'est cette dépossession que Jean-Claude Schneider compare à un souffle qui s'échappe d'Ariane. Le deuxième exemple est celui d'Eurydice qui, après qu'Orphée s'est retourné, meurt définitivement. Dépossession, ressassement, disparition : ces trois termes qu'éclairent les mythes permettent de chercher une définition de la poésie. Le lamento, c'est la musique de la poésie qui persiste après la disparition, celle de Monteverdi². La poésie est aussi une aile « oubliée » dans un grenier. Les deux dernières phrases introduisent le pronom indéfini « on » qui correspond sans doute au poète. Deux verbes d'action se succèdent. Le poète dans une phrase négative et restrictive décrit sa situation. Il est contraint de changer de place, accompagné par la faim. Quant à l'eau du torrent qui emporte les cailloux du poète – ses mots –, elle va s'assécher dans le désert. Le poète est donc condamné à avoir faim et soif après la disparition de l'aimée. Mais, il reste cette musique, ce lamento poétique.

Dans le deuxième recueil, le poète André Velter de la Renaissance intitule quatre poèmes « Blasons³ » numérotés de 1 à 4⁴. Ces quatre sonnets montrent aussi des formes géométriques qui mettent en avant la locution verbale impersonnelle « Il y a⁵ » qui commence les poèmes. Peut-on y voir, une fois de plus le corps de la femme célébrée ? Même si ces sonnets ne sont pas écrits en alexandrins, on peut relever la volta « déplacée », au début du deuxième tercet dans les quatre poèmes, introduite par la conjonction de coordination « et ». Ces quatre vers 12 racontent une histoire, le feu, le cri, le souffle de l'amour qui les unit mais aussi le fait qu'elle est morte et qu'elle ne peut plus entendre le poète. On peut remarquer le verbe « entendre » et non lire, reprenant le leitmotiv qui caractérise la poésie d'André Velter, la poésie à voix haute :

1 Faulkner, William, *Requiem pour une nonne*, nrf Gallimard, 1957.

2 Son deuxième ouvrage lyrique, *L'Arianna, tragedia in musica*, sur un poème d'Ottavio Rinuccini, fut joué à la cour de Mantoue le 28 mai 1608. L'œuvre, marquée par la disparition, l'automne précédent, de l'épouse du compositeur, Claudia, puis pendant les répétitions, de la jeune chanteuse qui devait créer le rôle, conserve, dans l'unique partie qui a survécu, le Lamento (*Lasciatemi morire*), un ton d'extrême intensité tragique, qui émut, selon les témoignages du temps, jusqu'aux larmes les premiers spectateurs. Monteverdi, Claudio, *Lamento d'Arianna*, [1638], Harmonia mundi, 2006.

³ LITT. Pièce de vers à rimes plates (en vogue surtout au XVIe) pour faire l'éloge, la satire, la critique de quelqu'un.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.90 à 93.

⁵ On peut écouter les blasons du corps féminin du XVIe siècle.

<https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/bpt6k8813523g>

et du feu en chacune de tes voix
et ce cri dans l'écume
et puis encore le souffle au large
et que tu n'entends pas

Le concetto est également présent qui développe le thème de l'amour physique :

et des fleurs sauvages qui t'embrasent le sang
et l'extase brutale
et puis encore l'amour sans fin
qui veut rendre gorge

Le premier blason montre une anaphore de l'article indéfini « un », le deuxième, les articles définis « le », « la », le troisième, les articles contractés « des », « de la », de le », « du » et le quatrième dans la première strophe les articles et pronoms démonstratifs « ce », dans la deuxième strophe « l', la » et dans la troisième « je ». Les derniers tercets des quatre poèmes montrent tous une même structure anaphorique : la répétition de la conjonction de coordination « et » insistant sur les qualités de l'aimée¹.

¹ On peut écouter les Blasons en hommage à Chantal Mauduit dans le CD *Tombeau de Chantal Mauduit*, Fémeaux & Associés, Groupe Octave, 2002, pistes 16,18,20 et 22.

1

Il y a
un poinçon dans ta bouche
un envol dans tes yeux
un fauve dans tes cheveux

un nuage à ton cou
un lac sur tes épaules
des silex sous tes doigts
un signe entre tes seins

un soleil contre tes dents
un soleil sur tes reins
un soleil au creux de toi

et du feu en chacune de tes voix
et une aile arrachée que t'affole le cœur
et des fleurs sauvages qui t'embrasent le sang

2

Il y a
le rire de l'au-delà des peurs
l'offrande à corps perdu
le plaisir en cascade et volcan

la main passée par l'origine
l'élan qui porte à l'absolu
l'arc d'un ciel couleur de peau
le rapt des fables oubliées

l'aveu d'une passion fatale
le défi d'un désordre à vif
la chance d'un été foudroyant

et ce cri dans l'écume
et cette rosée de l'âme
et l'extase brutale

3

Il y a
des brassées d'étoiles dans nos bras
des poignées de rêves dans nos poings
des passages déroutés dans nos pas

de la poussière d'ange à tes paupières
du rouge d'amante à tes joues
de la sueur de femme à tes hanches
du ressac de bacchante entre tes cuisses

de l'imprévu toujours
de l'inconnu n'importe où
des rendez-vous partout

et puis encore le souffle au large
et puis encore la fièvre au front
et puis encore l'amour sans fin

4

Il y a
ce qui est après ce qui n'est plus
ce désir effréné
cette famine de toi

l'ombre qui va où bon lui semble
éteindre le midi des choses
la ténèbre qui creuse à sa guise
jusqu'au fond de mes os

je suis tendresse dépossédée
je suis fureur en jachère
je suis ce poète tout à toi

et que tu n'entends pas
et qui ne s'entend plus avec sa voix
qui veut rendre gorge

(Nous reprendrons l'étude des quatre blasons à l'occasion de l'étude de la célébration du corps de l'aimée et du désir de fusion un peu plus loin dans notre travail.)

Dans la section « Je vais te faire passer les siècles », revenant en arrière dans le temps, le poète « voyageur », expression qu'il réfute préférant dire que le voyage influence son écriture¹ – mais qui lui va bien, selon nous – se fait troubadour et chante l'amour fol dans des poèmes tels les chants des troubadours au sud de la Loire. Ces chants profanes mettent en avant la musique de

¹ Velter, André, « Entretien avec André Ughetto », Revue *Phoenix*, n°30, p.13.

la voix du troubadour ne jouant que sur une seule ligne mélodique que l'on appelle « monodique » et s'accompagnant d'instruments musicaux faciles à transporter comme le luth, la flûte ou le tambourin. Les thèmes récurrents sont celui de l'amour d'un Seigneur pour sa dame inaccessible et les exploits guerriers d'un Seigneur¹. Là encore, nous retrouvons un sonnet et neuf poèmes composés de trois quatrains, mimant des formes plus traditionnelles aux vers amples pour mieux chanter cet amour fou qui unit les deux amants.

Les cinq derniers poèmes sont beaucoup plus longs que les autres. Ils miment la longue ascension du Mont Analogue jusqu'à l'arrivée au sommet et à la fin de la trilogie.

Ainsi, dans tout le recueil, André Velter use de différentes formes en alternance : formes fixes (blasons, distiques) mais aux vers hétérométriques, vers libres, ex-voto, litanie, élégie, répons, prière, poèmes-instants, poésie en prose. Il jongle avec les différentes formes d'expression de la douleur, ne rejette pas les formes traditionnelles mais privilégie à la forme du poème, la recherche du lien entre le chant poétique qu'il entend et l'écriture poétique quelle qu'en soit la forme. Celle-ci est souvent liée à une figure géométrique et l'algèbre est conviée en de nombreuses occasions. L'essentiel est d'être vrai, d'écrire vrai, la vie sans elle dans cette constante recherche de la Voix haute. André Velter croit en la force des mots comme René Char qui compose « en vers et contre-tout² » mais aussi à l'écriture poétique « envers et contre-tout », c'est-à-dire en toute liberté. Que la poésie soit en vers ou en prose, qu'André Velter érige résolument le tombeau en mosaïque de Chantal Mauduit.

2. L'effet-mosaïque

À la fin des années 1980, la revue *Le Débat* lance une enquête sur l'« absence de la poésie » en France et elle demande à des poètes quelles sont, d'après eux, les causes du phénomène : « Que pensez-vous de l'interprétation selon laquelle en serait responsable l'effacement de la frontière entre la poésie et la prose, la poésie ne pouvant vivre sans un rythme et une mélodie qui en marque la spécificité ?³ ». Ce débat lié à une réflexion des rapports entre vers et prose nous rappelle les propos de Baudelaire, dans sa dédicace à Arsène Houssaye du *Spleen de Paris*, au sujet du rêve qu'il faisait d'une poésie en prose : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? ». À partir de là, la poésie se désolidarise du vers, en réaction à un lyrisme « larmoyant ». En brisant l'un de ses ressorts, elle se « désaffuble⁴ » de son aura et devient un discours parmi d'autres.

¹ Article *La musique au Moyen Âge*, 2013. Auteurs : CPD Education musicale, Webmaster pédagogique. <http://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/spip.php?article1087>.

² Char, René, *Éloge d'une soupçonnée*, Collection blanche, Gallimard, 1988 : « Dans ce monde transposé, il nous resterait à faire le court éloge d'une Soupçonnée, la seule qui garde force de mots jusqu'au bord des larmes ». On peut penser à la chanson de Grand corps malade : « C'est le calvaire sévère du poète et de ses vers/ Envers et contre tout le poète s'évertue à trouver des vers... »

³ *Le Débat*, n°54, « Questions à la littérature », Gallimard, 1989, p. 167.

⁴ « Désaffubler » est un mot souvent utilisé par Francis Ponge pour parler de la poésie mais aussi de l'homme. Entretien André BRETON / Francis PONGE / Pierre REVERDY « Cessons de nous exprimer en langue morte ! », *Méthodes*, I, p. 689 : « Il est évidemment indispensable de désaffubler périodiquement la poésie ».

Jacques Roubaud, après avoir écrit des sonnets en prose, revient vers le vers :

Je ne crois pas à l'effacement des frontières entre poésie et prose. [...] Il y a aujourd'hui de nombreuses manières rythmiques de marquer la spécificité de la poésie, à la voix et dans la page. La fin de la domination absolue de l'alexandrin (acquise depuis très longtemps) ou du vers-librisme [...] ne signifie nullement une absorption de la poésie dans la prose, dans un ensemble plus vaste et indifférencié de « textes » ou de « littérature »¹.

Ce qui est important finalement, ce n'est pas tant que le choix entre vers ou prose, mais le rythme, dimension essentielle du poétique : « il doit y avoir nombre et rythme pour qu'il y ait poésie² ». Jacques Roubaud définit le rythme comme le « placement » des unités de langue dans la poésie : « Mètre, vers ne sont que des modalités particulières du placement des singuliers de langue dans la poésie³ » mais l'écriture de la mort remet tout en question. Le poète à ce moment-là reste sans voix : « Le registre rythmique de la parole me fait horreur. / je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie⁴ ».

Le retour en grâce du vers doit beaucoup à la résurgence du lyrisme, qui s'est accompagnée d'une réhabilitation de la voix et même du chant, comme en témoignent par exemple le titre et le sous-titre d'un recueil d'André Velter, *Ouvrir le chant. Partitions*⁵.

La trilogie étudiée montre une alternance des poèmes en prose et en vers, des paragraphes qui s'apparentent à de la prose du fait de leur discours mais aussi à des vers, par leur musicalité – comme les textes qui présentent les neuf poèmes du troubadour moderne ou encore les textes en italique qui annoncent les poèmes du « Mont Analogue » et qui montrent la perméabilité entre ces deux formes d'écriture.

André Velter ne concède aucune supériorité au vers face à la prose. Vers et prose poétique sont au service d'une même thématique. La différence – peut-être – réside-t-elle dans le régime discursif tourné vers la concision dans les pièces en vers et le narratif dans les poèmes en prose mais cela n'a pas une valeur absolue tant le récitatif se glisse aussi dans les compositions en vers et que les pièces de la mosaïque forment un même flux.

Cet effet-mosaïque peut s'expliquer aussi par la coexistence chez André Velter d'influences relevant d'aires culturelles très différentes liées à ses voyages réels et poétiques. Ce nouveau langage, que l'on peut qualifier de « haut langage » passe par un remodelage du rythme comme le proclamait le poète espagnol Juan Ramón Jiménez dans une entrevue datant de 1937, avec José Lezama Lima : « *Yo creo que la emoción poética debe ser expresada, al nacer, en metros personales, inventados, al margen de las formas corrientes*⁶ ». Il refuse donc une quelconque supériorité des vers face à la poésie en prose. Il désigne d'ailleurs le vers libre par l'expression

¹ Le Débat, *op. cit.*, p. 188

² Roubaud, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, 1995, p.163.

³ Roubaud, Jacques, *ibid.*, p.164.

⁴ Roubaud, Jacques, *ibid.*, p.33.

⁵ Velter, André, *Ouvrir le chant. Partitions*, Le Castor astral / Écrits des forges, 1994.

⁶ Ramón Jiménez, Juan, *Por obra del instante. Entrevistas*, Sevilla, Edición de Soledad González Ródenas, Fundación José Manuel Lara, 2013, p. 272-273. Traduction libre: «Je crois que l'émotion poétique doit être exprimée, à la naissance, dans des mètres personnels, inventés, en dehors des formes ordinaires».

de « *mi verso desnudo* », préférant l'assonance à la rime, ou recherchant le phrasé le plus proche de la langue ordinaire.

Dans la trilogie de *L'amour extrême*, l'alternance prose poétique/vers participe de l'élaboration subtile qui met à l'honneur chaque poème comme étant, à la fois le livre entier et une partie d'une mosaïque, dans laquelle chaque poème est la répétition à l'identique du même moment endeuillé. Le travail de l'écriture, avançant page à page, participe de la représentation globale de ce qui arrive. La prose poétique (P) met en valeur la poésie versifiée (V) cependant celle-ci sert celle-là, cette intermittence permet d'apaiser le lecteur et de lui permettre d'accéder à l'enseignement philosophique du poète : on peut relever l'alternance suivante comme le retour du même, comme une spirale qui se termine dans l'Ouvert (thème que nous développerons dans la troisième partie) :

Le septième sommet : V P 3V P 6V P 5V P 3V 1P 1V 1P

L'amour extrême : V P 3V P 10V P 4V V 9PV 4V

Une autre altitude : V P 7V P 4V P 5V

Nous pouvons observer une grande régularité dans la composition de la trilogie avec un poème liminaire en vers au début de chaque recueil puis au début de chaque sous-partie un poème en prose suivi d'une série de poèmes en vers. Le recueil du milieu compte davantage de fragments PV avec la partie « je vais te faire passer les siècles ».

Les textes en vers, repérables au premier coup d'œil par leur disposition sur la page, sont en vers libres, c'est-à-dire non soumis à des règles strictes de régularités (rimes ou nombre de syllabes) ni même à la ponctuation. L'usage du vers libre n'empêche pas André Velter de souligner certains passages. Il le fait très souvent en utilisant l'italique comme nous allons le voir un peu plus loin.

Le troisième recueil montre une alternance de poèmes en vers et en prose plus longs que dans les deux premiers recueils, le temps a passé et la douleur est moins vive, elle ne coupe plus le souffle aussi violemment que dans les jours qui ont suivi l'annonce du décès et les poèmes peuvent s'allonger comme le poète qui reprend son souffle.

Que pouvons-nous déduire de cette étude ? Il nous faut tout d'abord nous accorder sur la définition de la prose car « il y a prose et prose¹ ». L'une serait la prose narrative romanesque, et l'autre serait définie dans la définition par la négative que fait le Maître de Philosophie en réponse à Monsieur Jourdain qui ne sait qu'utiliser – ni vers ni prose – pour écrire un petit billet qu'il veut laisser tomber aux pieds d'une personne de grande qualité dont il est amoureux « tout

¹ Sous-titre de l'ouvrage collectif *L'Hexaméron*, Seuil, 1990 dans lequel six écrivains – Michel Chaillou, Michel Deguy, Florence Delay, Natacha Michel, Denis Roche et Jacques Roubaud – se sont distribués, dans l'ordre alphabétique, les jours d'une semaine de création littéraire. Voici ce que les auteurs disent du sous-titre : « Quant au sous-titre du livre, " Il y a prose et prose ", libre à chacun de l'entendre comme il voudra, selon son humeur ou sa curiosité : c'est peut-être un simple constat, ou une provocation. Mais qui peut dire qu'il n'y a pas prose et prose ? Les auteurs ».

ce qui n'est point prose, est vers ; et tout ce qui n'est point vers, est prose¹». Ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est qu'immédiatement, le Maître de Philosophie propose des vers mais comme Monsieur Jourdain n'en veut pas, dans un deuxième temps, il propose de la prose. Nous voyons bien, ici, que pendant longtemps, la déclaration d'amour est liée au vers plutôt qu'à la prose. Si l'on peut différencier la prose du vers, il reste qu'il est difficile de différencier la prose poétique et prose prosaïque :

Bien sûr j'ai lu les *Poèmes en prose* de Baudelaire et les proses de Mallarmé dans *Divagations* : sont-ce des poèmes en prose ? Cette antinomie entre poésie et prose est un non-sens. [...] Le fait qu'il n'y a plus de règles fixes de prosodie, poésie, signifie qu'il est impossible de classer intelligemment des proses comme poèmes et d'autres non. [...] Mon premier recueil, publié en 1926, s'intitulait *Douze petits écrits* et s'ouvre avec trois ou quatre po... choses que l'on peut considérer comme des poèmes, si cela vous plaît ; ils ont des lignes².

Nous voyons, comment Francis Ponge hésite avec le mot « poème » et tient à montrer cette hésitation. Il le remplace par « choses que l'on peut considérer comme des poèmes » désignant ainsi la difficulté de définir la poésie.

Comme nous pouvons le lire, Francis Ponge montre les limites des traits définitoires de la poésie en prose « des lignes » « que l'on peut considérer comme des poèmes », et va définir une nouvelle forme : la « proématique » ou « proématique », qui n'est ni de la prose ni de la poésie, et qui est tout à la fois de la prose et de la poésie avec des poèmes en prose – peut-être – et des fragments qui s'apparentent à la prose mais qui sont poétiques.

Son disciple, Denis Roche, après avoir renié la poésie parce qu'elle est « inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas³ » – au sens où il faut arrêter de penser la poésie comme une idée reçue et qu'elle va donc advenir après cette réflexion critique –, affine sa position en disant : « Il est risible de croire qu'on puisse démystifier la poésie, quand seuls sont à démystifier certains procédés trop largement utilisés aujourd'hui comme "recettes" poétiques⁴ », comme, par exemple, la syntaxe, qui serait l'une des composantes de la frontière entre vers et poésie en prose. Ainsi, le débat entre vers et prose en poésie semble stérile, ce qui est prégnant, c'est la poétique, l'intention de l'auteur de *poiein*, de créer de la poésie, le choix des mots :

La poésie ne changera pas la vie
Elle ne la vivra pas à notre place
Elle n'inscrira jamais sur les pages du grand Livre
Les noms des dieux qui dorment au fond des galaxies
Elle ne ramènera parmi nous aucune parole perdue.
Écrire est une manière de se déplacer
Et de se perdre.
Mais je tiens à autrui par là
Comme moi, il doit mourir⁵.

¹ Molière, « Le Bourgeois gentilhomme », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1971, p.750.

² Ponge, Francis, « Prose ou poésie », *Œuvres complètes*, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002, p. 1409.

³ Roche, Denis, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1995.

⁴ Roche, Denis, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1995.

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Dans l'interstice*, Ed. Fata Morgana, 1991.

Dans ce poème qui donne une définition de la poésie, nous retrouvons une disposition géométrique particulière, des vers libres mais aussi des majuscules au début des vers, les *topoi* de la poésie – la convocation des dieux – l’allusion au grand Livre cher à Stéphane Mallarmé. L’idée que la poésie n’est pas magique, qu’elle fait partie de la vie et qu’elle meurt comme tout être vivant.

Stéphane Mallarmé avance d’autres éléments de réponse. À la racine de la création poétique, c’est le choix des mots qui est déterminant. Voici ce qu’il dit dans « Divagation première relativement au vers » : « L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s’allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. Ce caractère approche de la spontanéité de l’orchestre¹ ». Cette citation met en lumière la puissance des mots qui, dans un moment magique, échappent à la volonté humaine du poète. De leur assemblage dans un vers, se plaçant côte à côte, surgit une étincelle, qui les fait briller. Ce souffle revenu enveloppe la phrase d’une harmonie inégalée. Ce mystère de la création poétique enjoint au lecteur d’en trouver la clé. Edmond de Goncourt rapporte une anecdote dans son *Journal* de 1893. « Mallarmé, auquel on demande, avec toute sorte de circonspection, s’il ne travaille pas, dans ce moment, à être plus fermé, plus abscons que dans ses toutes premières œuvres, de cette voix légèrement calme, que quelqu’un a dit, par moments, se *bémoliser* d’ironie, confesse qu’à l’heure présente, " il regarde un poème comme un mystère, dont le lecteur doit chercher la clef² " ». Devant l’incompréhension de sa poésie, le poète reste donc mystérieux...

André Velter ne laisse pas le lecteur dans le mystère mais lui donne une clef de compréhension de ses poèmes qui le conduira au sommet du Mont Analogie. Les relations entre les mots, leurs combinaisons, les lignes peuvent être assimilés à des procédés mathématiques, comme des chiffres, des signes que l’on relie les uns aux autres dans un algorithme savant³. Ces mathématiques présentes tout au long de notre vie donnent aussi à la poésie une rigueur logique à la construction du tombeau et contiennent l’émotion en dehors d’un pathos « dégoulinant ». L’usage singulier qu’il fait de la typographie participe également de cette Voix singulière.

C. Lettres italiques et romaines

Tout comme Stéphane Mallarmé, poète fasciné par le dessin noir des lettres sur la page blanche comme par un ciel constellé d’étoiles telles un mystérieux alphabet, André Velter use

¹ Mallarmé, Stéphane, « Divagation première RELATIVEMENT AU VERS », *VERS ET PROSE*, Perrin et C^{ie}, 1893, p.192.

² Goncourt, Edmond de, *Journal des Goncourt*, 1893, T. IX, p. 111.

³ Prévot, Cynthia, La musique numérique en cinq approches. <https://www.lettresnumeriques.be/2020/08/14/la-poesie-numerique-en-cinq-approches/>

de cette encre –, celle que, comme le rapporte J.-H. Rosny, Mallarmé définit comme « quel symbole, [...] cette eau noire pour fixer la lumière de la pensée »¹. Elle est un élément primordial de la magie de l'écriture. Mallarmé ajoute que, dans la disposition des lettres de l'alphabet sur la page blanche, l'encre est le germe des impressions qu'il veut « suggérer » à son lecteur par la magie de la calligraphie et de la typographie. Le jeu des lettres les unes sur les autres assure le « miroitement » et les consonnes peuvent prendre alors « l'initiative » car ce sont elles qui donnent leur sens aux mots. Rappelons que Mallarmé était initié à l'alchimie et à la kabbale – mais aussi à la philologie et à la linguistique² – et connaissait le rapport des lettres aux systèmes sidéral et zodiacal. Il était d'ailleurs convaincu de la puissance de la lettre en tant que lettre.

Dans les trois recueils velteriens, se succèdent des paragraphes ou des strophes en italique et en caractères romains. Tous ces signes sont fondamentaux car ils permettent de varier les discours mais ils ont aussi d'autres fonctions.

Revenons à la naissance de l'italique. Si elle rappelle l'acte d'écrire par l'inclinaison et l'irrégularité de ces lettres, elle a en réalité un côté pratique pour son inventeur, l'imprimeur Aldo Manuzio au début du XVI^e siècle en Italie. Cette forme légèrement inclinée et plus étroite – qualité majeure pour imprimer de la poésie puisqu'il n'était plus nécessaire de couper les vers – prend moins de place pour l'inventeur du livre de poche. C'est d'ailleurs l'œuvre de Virgile qui sera la première imprimée de la sorte en 1501. Très vite, elle se répand dans toute l'Europe et prendra la fonction qu'on lui connaît : mettre en lumière une partie du texte, le titre d'une œuvre, une citation... Longtemps, les recueils de poésie seront imprimés en italique.

Si l'italique a donc primitivement un caractère pratique, il est aussi, sur le plan énonciatif, un marqueur expressif. Il correspond à « une insistance ou une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation. L'italique équivaldrait à “ Je souligne ” ou “ c'est bien moi qui le dis ”. [...] Ainsi dans l'italique, je suis plus présent qu'ailleurs : l'italique est narcissique³ ».

L'usage de l'italique a aussi une fin sémantique. Dans le cas d'André Velter, elle participe d'une po-éthique, celle du corps vivant de la poésie car « un corps [...] est donc aussi le tracé, le tracement et la trace (*ici, voyez, lisez, prenez, hoc est enim corpus meum...*). De toute écriture, un corps est la lettre, et pourtant, jamais la lettre, ou bien, plus reculée, plus déconstruite que toute littéralité, une "lettricité" qui n'est plus à lire. Ce qui, d'une écriture et proprement d'elle, n'est pas à lire, voilà ce qu'est un corps⁴ ».

À propos de cette sémantique liée au corps, Julien Gracq se dit attentif à l'aspect du mot, car l'italique coupe en biseau le mot et lui donne un profil oblique. Ainsi, il donne au texte différents mouvements, différents sens, comme le tournesol qui suit le soleil, et la tige qui se penche dans

¹ Rosny, J.-H. Aîné, *Torches et lumignons, souvenirs de la vie littéraire*, Chapitre II « Le "Grenier" Goncourt », Éditions La Force française, 1921, p.85.

² Il publiera en 1877, un ouvrage : *Les mots anglais. Petite philologie, À l'usage des Classes et du Monde*. Ed. Leroy Frères.

³ Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, éd. du Seuil, 1979, et juin 2016 p. 50.

⁴ Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, coll. « L'Élémentaire », p.76.

le sens opposé. Il ajoute : « Il est certain que le mot a un aspect double pour l'écrivain. Il a un aspect sonore, il a également un aspect visuel, typographique. Les jambages de telle ou telle lettre s'équilibrent, et sont inséparables du mot. Le mot est aussi une image. Je ne pense pas que la littérature et surtout la poésie sont maniées tout à fait de la même manière depuis l'imprimerie. [...]

La seule chose que j'utilise, c'est la possibilité de l'italique¹ » car elle pourrait être « la trace figurale » de l'énergie corporelle branchée sur le signifiant. « L'obliquité de l'italique capte sur le corps de la lettre le coup d'œil de biais, ce regard de coin, [...] le livre à venir dans le livre en train de s'écrire, le lecteur dans le livre. En effet, l'italique coupe le lecteur dans son acte de lecture et il devient « voyeur » d'une autre représentation, le mot « est aussi une image² ». Ainsi, l'italique accroche le regard du lecteur qui forcément se demande quelle est sa fonction à ce moment-là de la lecture.

Le mot velterien est à la fois visuel et sonore, il est, selon André Velter « l'œil musical » dans cette alternance de lettres romanes et d'italique. Pour obtenir l'oreille musicale, il faut marquer des refrains, des reprises avec cette alternance. « J'écris à l'oreille³ » ajoute-t-il. Le poète Michel Collot, pour mettre en avant le prénom de l'aimée, utilise non seulement les caractères gras dans le titre et la quatrième de couverture mais aussi l'italique dans la première lettre de chaque poème pour bien en montrer l'importance comme le fut le corps de Sylvie qu'il loue dans son tombeau.

Dans la trilogie velterienne, l'italique concerne parfois une sorte de refrain comme dans « Élégie » « *Très haut amour à présent que tu meures* » vers répété après chacun des quatre tercets⁴, ou « *je rêve à ce que tu sais* », « *je me perds à ce que tu es* », « *je m'abîme à ce que tu aimes* »⁵, trois vers qui introduisent trois tercets et qui sont une sorte de leitmotiv ou encore dans le poème « Qui-vive », le troisième vers du refrain étant « *mon amour mon amour mon amour*⁶ ».

Ils sont aussi la marque de l'autre, le signe des vers d'autres poètes comme à la page 72 ou encore de paroles comme celles de Chantal Mauduit. Ils sont mis ou pas entre guillemets : « sauvage » « solaire » « sans fin » (à ce propos on remarque aussi l'allitération en [s] et les rythmes bisyllabique des mots et ternaire dans la construction⁷) ou encore « je suis femme de partout⁸ ».

¹ Gracq, Julien, « Entretiens avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Carrière, Jean Roudaut, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie », Entretien avec Jean Roudaut, 1981, L'écrivain au travail, *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2002, n° 3, p. 20.

² Idem.

³ Entretien d'André Velter sur France culture For intérieur par Olivier Germain-Thomas, 2011.

<https://www.franceculture.fr/emissions/interieur-10-11/andre-velter-FOR-INTERIEUR-par-Olivier-Germain-Thomas-sur-France-culture>

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.31.

⁵ Velter, André, *ibid*, p.123.

⁶ Velter, André, *ibid*, p.157.

⁷ Velter, André, *ibid*, p.70.

⁸ Velter, André, *ibid*, p.122.

Quelques significations nous échappent. Pourquoi, en effet, les vers des neuf poètes cités dans la page de gauche de présentation des poètes sont en italique alors qu'ils ne le sont plus lorsqu'André Velter les incorpore dans un nouveau poème, peut-être car à ce moment-là de la création poétique, ils sont devenus « siens » ? Pourquoi le poème de la page 155 est-il rédigé entièrement en italique ? L'italique signale une parole consciente d'elle-même, celle de la main qui trace des signes obliques dans la graphie manuscrite et qui se réfléchit, qui « nous mène à prendre conscience d'un double sens des mots qui n'est pas celui auquel on songe d'ordinaire ». Voici ce que dit Julien Gracq à propos de l'écriture d'André Breton : « Son usage chez Breton marque l'achèvement d'une révolution véritable : non seulement le mot souligné s'incorpore à la phrase qu'il irradie souvent d'un bout à l'autre, lui confère seul son sens supérieur et son achèvement, mais encore il y représente le passage d'un influx galvanique, d'une secousse nerveuse qui la vivifie et la transfigure, il y porte tous les caractères d'une véritable sublimation. Ce n'est plus d'un ostracisme mal déguisé mais d'une sorte de coefficient algébrique fait pour multiplier magiquement sa puissance, le faire littéralement exploser, que le mot se trouve d'un trait de plume mystérieusement affecté¹ ».

L'italique fait apparaître de la part d'André Velter une forme valorisatrice du ton, des inflexions de la voix. L'italique est alors « semblable au rappel insistant, dans un morceau de musique, de la *tonalité* [...] est destiné à faire sentir, par rapport à la phrase, la vibration d'un diapason fondamental – indique le jour exact sous lequel elle doit être lue, à la façon très précisément d'une intonation parlée² ». Mais l'italique peut ouvrir aussi à une lecture verticale³ ou profonde du mot italiqué comme une lecture qui « se souvient » d'autres sens du mot, parfois des sens oubliés du mot, « *Ave, tes initiales, avais-tu dit*⁴ » qui revient à la mémoire d'André Velter à propos des strophes de Catherine Pozzi. Le poète envisage, par ces deux lettres, ce mot riche de tous les sens revenus dans sa mémoire et qui après coup revêt d'autres sens. L'italique multiplie alors du mot « magiquement sa puissance⁵ ».

Mais l'italique peut être aussi une manière de réfléchir au figement de la langue par la doxa qui « impose » la lettre romaine. Avec l'indécidabilité de l'italique, en dehors de toute explication « rationnelle », se dessine un « espace rhétorique », « un paysage d'un arrière-plan⁶ » : « Qu'on laisse au romain sa prétention à l'unité, à la totalité, à l'identité ; à la droiture, son désir de conclusion, de terme-où-chaque-chose-prend-sa-place. À l'oblique, on réserve l'ambivalence, la dissimulation, l'inconstance ; à l'italique, la puissance rusée et séductrice : le tour et le détour⁷ ».

¹ Gracq, Julien, *André Breton*, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p.503

² Narjoux Cécile, « « Une énergétique du mot ». Italique et guillemets dans Un balcon en forêt », *Poétique*, vol. 152, n°4, 2007, pp. 479-505.

³ *Ibidem*.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.30.

⁵ *Ibidem*

⁶ Duchet, Claude, « Signifiante et in-signifiante : le discours italique dans *Madame Bovary* », *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, UGE, 10 / 18, 1975, p. 361.

⁷ Dubois, Philippe, 1977, « L'italique et la ruse de l'oblique », *L'Espace et la lettre, Cahiers Jussieu*, n° 3, Université Paris VII, 1977, pp. 243-256.

Ainsi, l'alternance de l'italique et de la lettre romaine n'a rien d'irréfléchi. Elle participe du chant d'amour du poète. Tantôt, elle se fait langue du poète, tantôt, refrain d'une chanson ou encore elle attire notre attention sur les mots des autres, tantôt encore, elle valorise la parole écrite. Quoi qu'il en soit, elle met en valeur la modulation de cette Voix singulière qui est celle du tombeau de Chantal Mauduit.

Au seuil du tombeau velterien, le choix des mots et des lettres dans les titres et intertitres, dédicaces et épigraphes et la présence obsessionnelle des mathématiques font sens dans ce mouvement vertical de recherche de la hauteur, de l'excellence, du dépassement pour évoquer cet amour démesuré. La dédicace du recueil de *L'amour extrême* ne cite pas le nom de l'aimée mais l'évoque implicitement à travers l'altitude, la démesure dans le temps et dans l'espace. Quant aux différentes épigraphes velteriennes, elles mettent le lecteur résolument dans les pas de trois poètes, un troubadour occitan du XIIe siècle chantant « l'amour de loin », un poète espagnol spécialiste du *duende* assassiné en 1938 et un poète français du XXe siècle qui rejette toute forme de conformisme. Par ces trois épigraphes, André Velter se met dans les pas de ces trois poètes cultivant une sorte de folie, la sienne étant l'amour fol. De plus, la présence des chiffres et des nombres est signifiante dans ce recueil non seulement parce qu'elle marque la volonté du poète de les inscrire comme étant autant d'états de sa poésie « bio-graphème » mais aussi parce qu'elle montre – dans la multiplication des formes des poèmes, l'alternance de l'écriture en vers ou en prose et la typographie dans le jeu des lettres romaine et italique – un des matériaux des fondations de ce tombeau, celle d'une logique mathématique placée entre rigueur et liberté.

Dans le tombeau pour Chantal Mauduit, André Velter poursuit envers et contre-tout le dialogue oralisé avec la défunte. Pour cela, il prend le parti d'une poésie naïve de la *présence*¹ dans laquelle le temps est suspendu.

¹ Si nous mettons ce mot en italique c'est parce qu'il s'agit d'un emprunt à la théorie d'Yves Bonnefoy. La poésie est un mouvement, une sorte d'élan dans les mots vers plus que les mots, vers un manque que le poète nomme *présence* – présence au monde, à soi et à autrui – dont l'être humain est privé. Ce mot nous semble correspondre à ce même souffle poétique qui anime André Velter dans ce tombeau poétique.

Chapitre 3 : Une poésie naïve de la *présence*

Je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est. À un esprit de veille. Aux théologies négatives. À une poésie désirée, de pluies, d'attente et de vent. À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tient les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté¹.

Cette dédicace d'Yves Bonnefoy peut sembler paradoxale mais il est vrai que le probable est ce qui peut ou non advenir alors que l'improbable est forcément ce qui est donc plus proche de la réalité. La réalisation de la poésie, c'est-à-dire le poème, est vraie lorsqu'elle mobilise la *présence* pour donner accès à « ce qui est ». Ce qui est ici, la réalité que ne nie pas le poète André Velter, c'est la mort de l'aimée mais il sait aussi que l'écriture poétique peut, seule, assurer la *présence*. Comment est-ce possible ? Comment peut-on réunir dans un même lieu, la triade langage, vérité et réalité ? Dans la poésie, par l'intermédiaire d'un dialogue écrit qui simule le dialogue oral. Cette posture peut sembler naïve mais l'est-elle vraiment ? La poésie ne peut-elle pas rendre vivant ce qui ne l'est plus ? Nous allons voir que certains des états de ce dialogue sont les notes que l'on peut trouver en bas de page mais aussi au milieu de la page, la présence d'un temps qui confond le présent, le passé et le futur, un temps en quelque sorte suspendu. L'emploi des pronoms personnels du tutoiement du dialogue oral et la désignation de l'aimée par son prénom renforcent cette illusion de la *présence* malgré la mort de l'aimée. La modalisation de la parole permet aussi de déployer « l'aile de l'impossible », de faire entendre cette parole inaudible pour le commun des mortels car le poète est « À l'impossible tenu² ».

A. Déployer « l'aile de l'impossible »

Déployer l'« aile de l'impossible », cette expression peut sembler paradoxale pour le commun des mortels mais pas pour l'oiseau-poésie qui peut et doit « réinventer un espoir » comme le dit Yves Bonnefoy³ : « Faisons une nouvelle fois, je le propose aujourd'hui, le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles. Retrouvons-nous sur le seuil qu'il a cru fermé, devant les plus désolantes preuves de la nuit. Ici tout avenir et tout projet se dissipent. Le néant consume l'objet [...] et nulle foi ne nous soutient plus [...]. Restons pourtant devant cet horizon

¹ Bonnefoy, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Folio Essais, Gallimard, VI, 1992.

² Bonnefoy, Yves, *Breton à l'avant de soi*, Farrago, Editions Léo Scheer, 2001, p.112.

³ Bonnefoy, Yves, *Breton à l'avant de soi*, Farrago, Editions Léo Scheer, 2001, p.106.

sans figure, vidé de soi. Tenons, si je puis dire, le pas gagné [...]. Un possible apparaît sur la ruine de tout possible¹ ».

Cette leçon d'optimisme est bien difficile à tenir mais c'est ce que tente de faire André Velter pour atteindre l'autre rive car pour lui, rien n'est impossible comme il le dit dans le poème « Je veux faire l'escalade au plus direct² » : « je tente loyalement l'impossible » car « aucune mort ne sépare (les amants) tant qu'ils échangent des poèmes ».

1. Pourquoi tenter l'impossible ?

La perte est une autre modalité de la possession³ et c'est ainsi que l'on peut comprendre le refus du poète de voir la réalité de la mort. C'est bien là la mission du poète : transfigurer puis célébrer la vie comme la mort, comme le fit Orphée. Dans les *Sonnets à Orphée*, Rilke chante la danse interrompue par la mort de Wéra Ouckama Knoop et ce chant se fait haleine et la douleur s'allège comme le vent. Le vent qui permet à la porte de l'invisible de rester ouverte, comme un cerf-volant à la corde coupée. La paix peut alors advenir : « Le chant de ton enseignement n'est pas désir, / ni la quête d'un bien qu'on puisse atteindre enfin. / Le chant est existence. [...] Chanter en vérité se fait d'un autre souffle. / Rien d'autre qu'un souffle. Une brise en Dieu. Un vent⁴ ». C'est ce même chant que Christian Bobin écrit dans un poème, « petit jardin d'encre » qui a deux portes : « un chant et une histoire. Le chant c'est le mien. L'histoire je n'en suis que le conteur⁵ ».

À la suite d'Yves Bonnefoy, André Velter écrit : « je tente loyalement l'impossible⁶ », – comme dans *le Leurre du seuil* : « Mais, non, toujours / D'un déploiement de l'aile de l'impossible⁷ », et il parvient à la déployer – au bout de l'ascension du Mont Analogue, « Finir, / Aile de l'impossible reployée⁸ » dans le dernier poème lorsqu'il parvient à porter « hors du fleuve la barque bleue⁹ » de la seconde naissance de l'aimée. C'est après l'effort de « Gravier » – titre d'un recueil de Jacques Dupin – une montagne, un chemin de côte¹⁰ comme le fait André Velter qu'il peut tenter l'impossible et parvenir à rejoindre l'aimée.

Que signifie l'expression « je tente loyalement l'impossible » ? Tenir la parole donnée, celle de l'amour fol qui n'a pas de fin.

¹ Bonnefoy, Yves, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, folio, essais, 1992, p. 105-132.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.145.

³ Broda, Martine, *L'amour du nom, Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p.64.

⁴ Rilke, Rainer Maria, « Sonnets à Orphée », 3, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Seuil, Points, 2006, p.105.

⁵ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, page d'introduction.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.162.

⁷ Bonnefoy, Yves, *Poèmes*, « Dans le leurre du seuil », Paris, Mercure de France, 1978 p.231, vv 1-2.

⁸ Bonnefoy, Yves, *ibid*, p.231, vv 18-19.

⁹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.232.

¹⁰ <https://gerflint.fr/Base/Argentine4/massola.pdf>

Nous le voyons dans le poème « Je veux faire l’escalade au plus direct¹ » dans lequel André Velter se met dans les pas du troubadour Arnaut de Marolh que cette tentative est liée à l’escalade métaphorique et à l’état « négatif » – comme les négations de la troisième strophe – du poète.

Je veux faire l’escalade au plus direct,
sans messenger ; et aller au sommet où tu es.
Arriver dans l’axe du soleil de midi
pour ne pas répudier mon ombre.

Monter lentement de saison en saison,
monter à l’assaut de plus que moi,
monter pour accomplir le pacte,
monter sans idée de retour.

Je n’ai ni ta vaillance ni ta grâce,
Je ne danse pas à l’aplomb des cascades,
je ne dors pas dans les nacelles du vide,
je tente loyalement l’impossible.

Trois strophes se succèdent jusqu’au vers mis en exergue. Le premier quatrain commence par une affirmation avec le verbe vouloir mis à la première personne. Le poète annonce le but de sa volonté : une escalade sans intermédiaire et sans détour. Le verbe suivant est coupé par un point-virgule qui semble marquer une rupture dans le rythme mais qui en réalité ajoute le but de cette ascension : le sommet où il pourra rencontrer l’aimée. Le troisième vers apporte une précision sur le moment de l’arrivée qui sera faite en pleine lumière « soleil de midi ». Faire, aller, arriver. Ces trois verbes à l’infinitif composent les étapes de la difficile montée. La deuxième strophe montre un rythme plus rapide avec des vers plus courts et la répétition anaphorique à quatre reprises du verbe « monter » qui insiste sur la manière « lentement » sur le temps « de saison en saison » et montre que cette montée sera lente et durera dans le temps, sur la difficulté de l’action à accomplir avec la comparaison « plus que » qui indique un travail sur soi-même, puis sur le but de l’action qui annonce le dernier vers avec le substantif « pacte » qui montre que ce travail procède d’une sorte de contrat, d’accord signé entre les amants. Le huitième vers clôt ce parallélisme de construction et semble annoncer la mort de l’amant – mort du moins métaphorique – avec la préposition privative « sans » qui annonce un retour impossible « sans idée de retour ». La dernière strophe reprend le pronom personnel « je » dans une succession de trois négations syntaxiques et lexicales qui témoignent des difficultés de l’amant à réaliser ce défi : il n’est ni courageux, ni capable de prouesses, il n’égale l’aimée ni par son caractère ni ses mouvements car ce voyage, il le sait bien, semble impossible. Deux compléments de lieu mettent en évidence sa différence avec la morte : il ne peut danser « à l’aplomb des cascades » et ne peut dormir « dans les nacelles du vide ». L’ensemble constitué par les onze premiers vers montre que le mouvement vertical décrit est impossible à réaliser pour un être vivant. Le dernier vers, tel une chute, est un aveu de faiblesse mais aussi de courage devant l’impossible. L’adverbe « loyalement » s’éclaire à la lecture du « pacte ». L’amant s’est

¹ Velter, André, *L’amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.145.

donné une mission, comme celle du troubadour – auquel il emprunte les deux premiers vers quasiment entiers – qui malgré l'impossibilité de l'idylle avoua son amour à sa dame et dut se réfugier chez un ami pour éviter bien de tourments. Ici, il tente l'impossible, rejoindre l'aimée.

André Velter donne une autre raison, c'est le refus d'oublier comme on peut le lire dans « Litanie de toi¹ » et dans les derniers vers du poème « Je chante ma Dame de l'autre rive » : « et je me refuse à ces lois/qui voudraient que se répare/ ton absence par l'oubli de toi² ». Il s'agit d'un *topos* que le lecteur a déjà vu dans le refus de la consolation chez Jaccottet et Deguy.

Quant à Christian Bobin, il explique qu'il écrit pour montrer la singularité et la douceur de la mort de Ghislaine. Dans *La plus que vive*, il avoue « au début j'ai cru perdre ma voix » et en donne une explication métaphorisée : « la parole et la mort sont comme deux personnes qui veulent entrer dans une pièce en même temps et se gênent, demeurent bloquées sur le seuil, au début la mort devenait de plus en plus grande et la parole bégayait de plus en plus ». Le poète montre ensuite comment il a procédé pour retrouver une parole intelligible : il utilise deux fois le verbe « comprendre » qui étymologiquement signifie saisir ensemble, embrasser quelque chose, entourer quelque chose » d'où « saisir par l'intelligence, embrasser par la pensée » : « ensuite j'ai compris qu'il fallait éviter comme la peste tout ce qu'on croit savoir à ce sujet, tous les mots convenus sur la douleur et la nécessité de revenir à une vie distraite, j'ai compris que, pour la vie, il ne fallait écouter absolument personne et ne parler d'une mort que comme on parle d'un amour avec une voix douce, avec une voix folle, en ne choisissant que de mots faibles accordés à la singularité de cette mort-là, à la douceur de cet amour-là³ », « en te parlant je donne à ma parole la chance d'être assez douce, assez folle pour ne jamais aller au gris d'un bavardage⁴ », « j'écris pour te donner à voir⁵ ». On retrouve ici, dans ce mode d'emploi de la parole du tombeau poétique, ce qui caractérise la voix de Christian Bobin : « douce, folle, faibles » car ce sont les mots qui caractérisent l'image de Ghislaine. Il ajoute que « la poésie c'est préserver la parole entendue comme celle de la fleur d'églantine. Le poète est le secrétaire des fleurs⁶ ». Il reprend ce thème un peu plus loin dans le recueil : « au lendemain de ta mort j'ai pensé que je n'écrirais plus, la mort nous rend souvent ainsi, la mort nous mène à des enfantillages [...] et puis très vite j'ai su qu'il me restait au moins un livre, au moins celui-là⁷ ».

Christian Bobin ajoute qu'écrire permet de vivre et/ou de ressusciter. « Écrire pour traverser la vie et pour qu'elle nous traverse⁸ », « Écrire pour ressusciter. Il ne faut pas séparer les vivants des morts comme le clair de l'obscur. L'art est une chansonnette que se donne l'enfant pour se donner du courage pour sortir dans le noir. Chaque livre est une allumette craquée dans la nuit. L'écriture est le seul lieu où les gens sont sauvés. Pour écrire, il faut trois outils : les yeux, les feutres et les ciseaux. L'écriture vient de l'émotion peut-être que ce sont les morts qui tiennent

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.63.

² Velter, André, *ibid*, p.135.

³ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, pp.32-33.

⁴ Bobin, Christian, *ibid*, p.32.

⁵ Bobin, Christian, *ibid*, p.68.

⁶ Entretien avec F. Busnel du 16 octobre 2015 émission La Grande librairie.

<https://www.youtube.com/watch?v=tUSHBYe2AsE>

⁷ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.78.

⁸ Rencontre -conférence du 6 novembre 2016 de Christian Bobin avec Frédéric Lenoir.

la main qui écrit, c'est une pause des lèvres sur les tempes des lecteurs pour le sortir du sommeil, susciter son éveil ». L'intérêt de l'écriture c'est de recueillir le plus invisible et le plus passant¹. L'écriture serait alors le moyen de rester en relation avec les morts qui nous sont proches car elle les illumine dans le noir de l'oubli². Michel Deguy rejoint, en quelque sorte, cette raison d'écrire au détour d'une question posée lors d'une entrevue qui portait sur la fin du recueil : l'expression « ton indifférence » en marque-t-elle la fin ? L'auteur répond que ce n'est pas vraiment une fin car on ne sait pas quand le deuil se termine, d'où le titre et que le texte écrit est une prophétie de son propre destin. Il explicite également la notion d'« indifférence ». Pour lui, tout vivant est un toi-moi et le survivant doit bien vivre. Le poète indique qu'un véritable travail du deuil a été effectué tout au long de ce recueil, qu'il a changé en quelqu'un d'autre pour toujours, mais que cela ne l'a pas amené à en finir avec le deuil, au contraire, mais à en comprendre l'infini³ ».

À son tour, James Sacré donne une réponse à la question posée. Son credo, c'est écrire pour rendre hommage à sa fille qui a vécu et qui ne peut plus parler : « Parler de sa douleur en face de la mort de quelqu'un, ça n'a pas trop de sens. Ma douleur ne m'a pas semblé devoir être dite. C'était un livre qui pensait plutôt à la possibilité de dire quelque chose, qui aurait voulu dire quelque chose de la personne qui était disparue, ce qui était impossible. En même temps, c'est un livre qui existe parce que cette personne a vécu. [...] j'aimerais bien que mes livres soient des remerciements aux rencontres que j'aurais faites, soit avec des gens, soit avec des paysages⁴ ». Il n'est donc pas question ici d'exprimer la douleur mais de rendre hommage à l'enfant qui a vécu et la remercier d'avoir existé, de dire qu'elle a vécu et qu'elle est désormais « silencieuse ».

Écrire c'est aussi le moyen de reconnaître ses erreurs pour Michel Deguy. « À ce qui n'en finit pas », c'est la mort sans que la « torture » du deuil ne puisse s'arrêter. L'intertitre « thrène » rappelle, quant à lui, le mythe grec orphique de la *nekuia* : « La musique [...] nous entraîne, orphique, hors de la grotte chimérique des os, vers la lumière précise ici et maintenant. Il en va ainsi pour toutes les œuvres, invites douces et impérieuses à la fois – gardiennes, pilotes, psychopompes ». L'intertitre « Inconsolation » de *Blessures orphiques* du poète Jude Stéfan pourrait éclairer le titre du recueil de Deguy. En effet, *À ce qui n'en finit pas* raconte l'absence sans espoir de retrouvailles : « Je ne crois à aucune vie éternelle, nous ne nous retrouverons jamais nulle part, et c'est précisément ce défoncement du futur qu'aucun travail de deuil ne remplacera en quoi consiste la tristesse ». Il ne reste que le passé vers lequel le poète se retourne : « Mais je ne craindrai pas de me retourner sur elle, sur nous, car je sais que je ne la remonte pas vivante. ». Ce regard vers le passé est aussi un moyen pour Deguy de reconnaître sa culpabilité vis-à-vis de sa femme. Il se reproche en particulier de l'avoir éloignée de Dieu, de n'avoir pas

¹ Entretien de Christian Bobin avec Nicolas Fougerousse.

² Despret, Vinciane, *Au bonheur des morts, Récits de ceux qui restent*, le Découverte Poche, 2017, p.14. Une lectrice du *Voile noir* d'Anny Duperey affirme : « Nous devons les accompagner et les aider à nous accompagner, dans un va-et-vient dynamique, chaud et éblouissant ».

³ À la rencontre de Michel Deguy, autour d'*À ce qui n'en finit pas (thrène)*, jeudi 4 décembre 2014, 14h30-18h30 Compte-rendu rédigé par : Justine Ducqueroy (L2, CAM) Éolia Verstichel (L2, LSH) Océane Wémeaux (L2, CAM), Lindsay Zaba (L2, LSH)

⁴ Le Matricule des Anges, n° 75, juillet-août 2006, p. 23.

su la conduire avec « tendresse » vers la mort que le poète nomme « morition », mot forgé en détournant celui de « dormition » chrétienne.

Peut-être aussi que le long cheminement du travail de l'écriture poétique permet de comprendre l'infinitude du deuil. Michel Deguy pour en arriver à ce point-là commence par montrer que la poésie permet de désenchanter le monde enchanté. La sortie des illusions s'avère bien difficile. Michel Deguy, malgré le fait qu'il ne se fait aucune illusion sur le temps d'après la mort et ne croit à aucune vie éternelle : « nous ne nous retrouverons jamais nulle part, et c'est précisément ce défoncement du futur qu'aucun travail de deuil ne remblaira en quoi *consiste* la tristesse, *cette* tristesse qui disparaîtra à son tour avec « moi » », se donne cette mission : « Et comment je remonterai sa vie passée, notre vie, sa hantise sur mon dos – ce lambeau d'allusion d'orphique – je ne sais. Mais je ne craindrai pas de me retourner sur elle, sur nous, car je sais que je ne la remonte pas vivante » (premier poème) car « la mort est plus forte que l'amour » (septième poème).

Plusieurs raisons sont donc évoquées pour tenter l'impossible mais une deuxième question surgit : comment faire pour dire ce qui ne peut se dire ?

2. Comment déployer « l'aile de l'impossible » ?

Faut-il perdre la mémoire ? C'est ce que suggère le voyage vers le Paradis de Dante : « outrepasser l'humain ne se peut/signifier par des mots ; que l'exemple suffise/à ceux à qui la grâce réserve l'expérience¹ ». Cette « expérience intérieure » selon Georges Bataille que Musil ou encore Paul Valéry qualifient de « mystique sans Dieu », ce défi pour Dante est celui – pour qui traverse le Paradis et qui se rapproche de son centre – de forcer les ressources du langage, de le déchirer au risque de perdre les mots et d'aller vers l'aphasie.

Suffit-il de refaire les gestes du quotidien ? C'est ce qu'essaie de faire Michel Collot pour vivre après la mort de l'aimée : « À présent je me surprends à refaire tes gestes familiers, à reprendre tes attitudes, à m'adresser à toi lorsque je parle seul, à mettre ton couvert pour te faire partager mon repas solitaire...² ». « Je cherche un second souffle. Comment redonner vie à cette langue morte, libérer le flot des paroles, faire bouger le sens et vibrer l'émotion dans les mots ?³ ».

La réponse à cette question est-elle dans l'écriture-même de la poésie qui serait selon Jacques Dupin « l'acte le plus pur dans la manière d'habiter l'impossible⁴ » ? Mais cette question en entraîne une autre : que vaut la poésie face à la mort ? Pour certains comme Jean-Bertrand Pontalis, la poésie se confond alors avec l'éloquence : « Un langage ignorant la perte qui le fait être et l'anime, un langage convaincu d'énoncer le vrai ne renverrait en fait qu'à lui-même. [...] »

¹ Dante, *La Divine comédie, Purgatoire*, I, 70-72, GF Flammarion, Paris, 2010.

² Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.17.

³ Collot, Michel, *ibid*, p.20.

⁴ On trouve cette définition donnée par Jacques Dupin au début d'une émission radiophonique réalisée par France Culture : « Hommage à Jacques Dupin " poète par contumace " 1927-2012 ».

<http://www.franceculture.fr/emission-ca-rime-a-quoi-hommage-ajacques-dupin-poete-par-contumace-1927-2012-2012-12-02>.

C'est pourquoi il ne faut pas opposer ce qui pourrait « être mis en mots et ce qui serait voué à l'indicible¹ ». Il est vrai qu'une poésie publiée n'est pas une écriture spontanée mais travaillée pour être lue par des lecteurs. Ces mots-là ont-ils gardé ce cri « pur » du cœur ? Ne sont-ils pas devenus des marqueurs de l'expression du langage de l'auteur ?

L'essayiste se pose alors la question du rapport du langage avec la réalité. « Le langage n'est pas *prise* : il ne saisit rien de la substance du réel, pas même le moindre prélèvement » au contraire de la musique et de la peinture². Le langage ne pouvant pas exprimer l'immédiat, la présence, que peut la poésie ? Philippe Jaccottet déclare dans *Chants d'en bas* : « Parler est facile, et tracer des mots sur la page, en règle générale, est risquer peu de chose » (p.41) « j'aurais beau répéter « sang » du haut en bas de la page, elle n'en sera pas tachée, ni moi blessé » (p.41). Ce refus des mots et de leur potentiel évocateur s'accompagne d'un refus des images : « j'aurais voulu parler sans images, simplement pousser la porte » (p.49), d'un refus de l'enjolivement par « la bouche d'or » : « je t'arracherais bien la langue, quelquefois, sentencieux phraseur/ tu n'es déjà plus qu'un égout baveux » (p.53) « retombé à terre, on ne voit plus précisément que des images ou des rêves » (p.49). Au refus des images, il faut associer le recours au haïku qui est pour Jaccottet un modèle d'entrouverture. « Le poème idéal doit se faire oublier au profit d'autre chose qui, toutefois, ne saurait se manifester qu'à travers lui³ » car la poésie de l'émotion se mesure à sa fugacité.

La poésie, parce qu'elle est consciente de la difficulté du langage à dire la réalité, devient un moyen et non une fin. « Cette poésie qui ne peut saisir la présence, dessaisie de tout autre bien, sera du grand acte clos la proximité angoissée, la théologie négative [...], une attente dans la substance des mots⁴ ». C'est dans la poésie que « [...] Telle et telle] chose réelle, soit tragique, soit apaisée, vienne se lever, au cœur sacré de l'instant, pour une éternité de présence [...]. Tout ce que nous avons perdu, « jadis », immobile et souriant sur ses portes de lumière nous est rendu⁵ ». La poésie peut donc donner du sens à l'absence.

Même s'ils ne mènent pas à une solution, même s'ils n'ont pas de couleur ou de matière définie, même s'ils sont une « vaine musique » (p.228), même s'ils « perdent leur sens » (p.212), même si les allées ne vont nulle part (p.228), « ne sont qu'un bruit de plaisir vivant » (p.268), même si le poète se demande s'ils sont « un geste pour voir » (p.211), les mots du poème sont « Une caresse qui serait comme un ange » (p. 246) et permettent – peut-être – d'entendre et de parler encore « dans ce bruit futile du temps » (p.268) avec la morte.

André Velter répond à cette difficulté du langage à dire la réalité à la soumission du monde réel à la poésie qui peut alors le transformer comme on peut le lire dans le poème

¹ Pontalis, J.B., *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, DL 2002, p.195.

² Pontalis, J.B., *ibid* .194.

³ Maulpoix, Jean-Michel, *Eléments d'un cours sur l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Université Paris X-Nanterre - 2003-2004.

⁴ Bonnefoy, Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 125.

⁵ Bonnefoy, Yves, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, folio, essais, 1992, p. 105-132.

« Épiphanie¹ ». Il montre une alternance de strophes écrites en lettres romaines et d'une sorte de refrain déplacé à droite de la page et rédigé en italique.

Ma promesse déraisonnable
Tu es partie en ton adolescence
Peut-être même avant l'âge de raison
Tu as gardé intactes toutes les notes bleues
Du blues échevelé où tu risquais ton cœur

Aujourd'hui tu revêts une forme sonore
Qu'aucun tempo ne peut corrompre
Qu'aucune rumeur ne peut troubler

*Chair de ciel
Haut miroir
Âme de neige
Nombre d'or
Tu enchantes
À jamais
L'impossible*

Il n'y a pas eu de supplice
Pas de déclin
Pas de repentir
Corps éphémère aussi éclatant
Que ce corps subtil
Où je te reconnais

*Chair de ciel
Haut miroir
Âme de neige
Nombre d'or
Toi traçant
Au plus vif
L'autre vie*

Tu sèmes à ton ordinaire des germes de lumière
Qui seront fleurs seulement
Et non fruits
Baisers sur la bouche
Sitôt envolés
Sitôt voués à la beauté
À l'éclaircie reconquise
À la poésie du réel subjugué

*Chair de ciel
Haut miroir
Âme de neige
Nombre d'or*

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.202-204.

*Tu incarnes
Ardemment
Le soleil*

L'inaccessible porte est ouverte
Elle bat comme l'aile d'un cerf-volant
À la corde coupée

Je sens que le poids de la nuit est tombé
C'est à l'excès de jour
Qu'il me faut tenir tête

Le poète s'adresse à l'aimée en commençant par un éloge de ce qu'elle fut au passé composé « tu es partie », « tu as gardé » et rappelle les caractéristiques de l'aimée « déraisonnable », « ton adolescence », « avant l'âge de raison », « les notes bleues », « le blues échevelé », femme d'éternelle jeunesse et de courage « où tu risquais ton cœur ». Les strophes suivantes évoquent le temps présent et de la transformation de l'aimée, d'un corps visible vers une forme sonore qui demeurera intacte pour l'éternité. On remarque la répétition anaphorique du pronom relatif « qu' » et du déterminant indéfini « aucun » et le parallélisme de construction qui soulignent la pureté de la forme de l'aimée qui est ensuite déclinée dans la troisième strophe. L'aimée n'a pas souffert du vieillissement, elle est demeurée étincelante et s'est transformée en un corps « subtil ». Est-ce une référence aux sept couches de corps subtils de l'être humain, le septième comme le septième sommet que n'a jamais atteint l'alpiniste, car il est le corps divin ? La suite du poème semble confirmer cette hypothèse : l'aimée sème des « germes de lumière », des baisers qui sont voués à la poésie définie métaphoriquement par les termes de « beauté », « éclaircie reconquise ». Le poète peut alors entrevoir la porte qui bat au vent et la fin du poids de la souffrance liée au deuil. Chantal s'est transfigurée, elle est devenue une « forme sonore » qui peut « subjuguier » la poésie du réel. Le monde réel se soumet au pouvoir de séduction de la poésie de/ et pour Chantal. Seuls les mots de la poésie – que l'on dit ou que l'on chante – peuvent transformer le réel en une porte inaccessible mais ouverte. Cette porte, c'est celle de la mort, reste fermée pour le poète qui entrevoit à la fin du poème une vie sans Chantal, dans le travail du deuil qu'il rejette. C'est là, dans la poésie, que la pure présence des choses se donne à voir. Seul l'acte salvateur du poète – parce qu'il est acte de nomination mais aussi de célébration, parce qu'il déplace la plainte dans la louange, l'élégie dans l'hymne – est garant de l'identité du réel.

Le couplet, qui sublime l'aimée, est formé de sept vers trisyllabiques – à condition de lire « âm' de neige » – dont quatre vers répétés et trois autres vers qui diffèrent :

*Chair de ciel
Haut miroir
Âme de neige
Nombre d'or*

Ces expressions qui semblent, à première lecture, oxymoriques, le ciel et la neige étant dépourvus habituellement de corps et d'âme, représentent en réalité l'entière de l'être exceptionnel qu'est l'aimée : elle fait partie du ciel comme la chair du corps, l'aimé continue à

la voir dans le haut miroir, elle est aussi une âme constituée de la neige des hauts sommets qui a enseveli sa vie, « nombre d'or » puisqu'elle vit à l'infini et représente la perfection.

Les trois vers suivants reprennent le tutoiement et l'adresse à l'aimée dans une progression ternaire. Si nous découpons le poème pour ne garder que les trois derniers vers de chaque couplet, nous voyons bien que l'aimée soumet le présent et rend possible « l'autre vie ». Le verbe « enchanter » rappelle à la fois le chant poétique mais aussi les talents de magicienne de Chantal Mauduit qui soumet l'amant et le monde. L'impossible n'existe plus dans un temps arrêté, un temps intemporel avec l'expression « à jamais ». Elle marque de ses pas le chemin vers l'autre vie, vers le soleil qu'elle représente. L'adverbe « ardemment » rappelle le feu de l'amour et la brûlure du soleil. Mais c'est bien dans la poésie que cette transformation du réel est possible.

*Tu enchantes
À jamais
L'impossible*

*Toi traçant
Au plus vif
L'autre vie*

*Tu incarnes
Ardemment
Le soleil*

Ainsi, déployer « l'aile de l'impossible » dans la poésie velterienne dépasse l'idée communément rencontrée de faire entendre la morte. C'est dans la soumission du monde réel à la poésie que le poète peut arrêter le temps pour garder la *présence* de l'aimée le plus longtemps possible dans l'amour fol qui les lie.

B. Une poésie de la *présence*

La *présence* est possible grâce à l'usage du temps présent dans le contenu-même des poèmes, celui du temps d'aujourd'hui qui se confond avec celui d'avant la mort. Ce temps présent se décline aussi dans les notes de milieu et de bas de pages, dans un temps suspendu.

1. Dans les notes de milieu et de bas de pages

Dans la trilogie poétique velterienne, le regard du lecteur est arrêté dans sa lecture des poèmes par des notes écrites en petits caractères. Pourquoi le poète a-t-il jugé nécessaire de mettre des notes de milieu et de bas de pages dans ce tombeau ? Pourquoi coupe-t-il la parole poétique, l'illusion du présent continu par ces notes qui constituent un autre présent ? Le texte

poétique ne se suffit-il pas à lui-même ? Les notes ne risquent-elles pas de saccader la lecture ? La présence de la note est-elle pertinente dans le texte poétique ? Si la note constitue un élément essentiel du discours du critique ou de tout essayiste, en ce qu'elle renvoie à la base de son travail, elle paraît être en contradiction avec le flux de la parole poétique. Mais l'est-elle vraiment ? Ne fait-elle pas partie de cette lutte contre l'impossible ?

Dans la majorité des cas, la note est essentielle à la compréhension de l'ensemble de l'œuvre. En effet, dans le cas le plus courant, le destinataire est le lecteur. Or, dans le cas de la trilogie d'André Velter, la plupart des notes de bas ou de milieu de pages sont adressées directement à la femme aimée et disparue en la tutoyant, dans une sorte de conversation à bâtons rompus, comme si le poète voulait l'informer de ce qui s'est passé pendant son absence, c'est-à-dire comme si elle était revenue de son ascension et était encore vivante mais ne pouvait pas s'exprimer. Le lecteur se retrouve dans un système de double énonciation qui n'est pas sans rappeler celui du texte théâtral. Le tombeau velterien ne s'apparente-t-il pas également à une correspondance qui s'étendrait dans le temps dont le lecteur n'aurait sous les yeux que les lettres envoyées par l'un des scripteurs ? La note n'est-elle pas un outil poétique qui multiplie les voix comme dans la note : « Écrit avant ton départ¹ », dans « Pour ton portrait...² », « Pour ton étoile d'aventure³ » et assoit le dialogue pour lui donner davantage de réalité ?

L'histoire de la note se situe en 1636, précédemment, c'est le terme de « glose » qu'on lui préfère, la glose désignant les remarques annexes des manuscrits, faites par les copieurs, expliquant un mot ou une expression difficile ou éclairant un passage obscur⁴. G. Genette la définit comme « un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à un segment⁵ ». Elle est souvent associée à une image de texte obscur et prend un sens péjoratif comme le bavardage non nécessaire de quelque écrivassier pédant. La note de bas de page apparaît aux alentours de 1700, selon Anthony Grafton⁶, comme un refuge contre l'oppression des théologies ou de l'intolérance intellectuelle. La note engendre un double discours car elle permet de fonder et de vérifier les propos. Elle assoit l'autorité de l'écrivain, sa méthode d'investigation, en cela elle est un outil historique et terminologique.

Entre l'épigraphe et la bibliographie, l'écrivain a besoin d'ouvrages de défense – telle la note – qui donnent à son propos une certaine « authenticité » qui ne permet aucun recours, aucune suspicion d'ignorance. La note de bas de page apporte un complément, une digression, un éclaircissement ou une bibliographie et éclaire le lecteur en ajoutant une touche de vérité. Le plus souvent, elle est donc un complément documentaire (Gérard Milhe-Poutingon les appelle « des auxiliaires de lisibilité⁷ ») et rarement, un commentaire auctorial.

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.20.

² Velter, André, *ibid*, p.22.

³ Velter, André, *ibid*, p.24.

⁴ Guillet, Anaïs, *Le traitement des notes de bas de page dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski*, Université de Poitiers, Master 1 Littérature comparée 2005-2006.

⁵ Genette, Gérard, *Seuils*, p. 321.

⁶ Grafton, Anthony, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, traduction de l'anglais (américain) par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Le Seuil, 1998.

⁷ Milhe-Poutingon, Gérard, « Les Notes marginales dans le Champfleury de Geoffroy Tory : des auxiliaires de lisibilité, L'Espace de la note », *La Licorne*, 2004, p 67.

Si le texte était comparé à une cité, les notes de bas de page en seraient les bornes placées tout au long du fossé. Pour expliquer l'importance de ces notes, Antoine Compagnon les assimile aussi à des béquilles : « Le texte est un pont suspendu au-dessus du vide qu'il a en horreur ; il crie la chute. Entre ses piles que sont l'épigraphe et la bibliographie, il s'arc-boute de toutes ses forces –Montaigne parlait du langage « boute-dehors », c'est-à-dire sans soutènement –, grâce à une série de relais continus, un réseau de nœuds ou de joints qui le rendent étanche ; sans notes, il ferait eau : sa substance, sa propriété échapperait¹ ».

Les notes velteriennes qui montrent ostensiblement les dates d'envoi des « lettres » jouent ce rôle-là. La plupart des notes de la trilogie montrent non seulement un intérêt pour des dates, mais mettent aussi en exergue le temps présent de l'énonciation. Les notes suivantes sont écrites en bas des poèmes qu'elles accompagnent : « (Écrit avant ton départ de 1996 pour l'Annapurna²) », « (Pour ton autoportrait, sans oublier ce vers de Montale : *Apporte-moi le tournesol que la lumière rend fou*³) », « (Pour ton étoile d'aventure – « Chantal, Himal, sidérale », disais-tu et sur un carnet tu ajoutais : « fatal »⁴) ». Cette dernière note rappelle les phrases du livre de Chantal Mauduit *J'habite au Paradis* dans laquelle elle confesse : « Depuis mon baptême je m'appelle Chantal, et ma passion n'est qu'une histoire de rime peu banale entre Chantal, himal (montagne en népalais) et sidéral. Eh oui, c'était écrit comme l'on dit, c'était écrit à la maternité, Chantal sur un petit ruban blanc accroché à mon poignet. Un œil perspicace eût pu lire en filigrane : himal et ce jour-là tout oracle aurait vu briller mon étoile d'aventure comme un indicible tatouage, l'aventure en ceinture, l'aventure en pâture, l'aventure en azur⁵ ». Nous pouvons noter que ces trois notes prennent place dans la première partie de la trilogie et éclairent des poèmes intitulés « Viatique », « Tournesol » et « Himal » c'est-à-dire des motifs représentatifs de l'aimée.

Il faut noter le statut particulier de la note de la page 56, qui est placée entre parenthèses au milieu de la page : (Au Maroc, c'est toi qui as évoqué la mariée du ciel, celle qui, en disparaissant, signe « d'impermanence terre et ciel ») » au verso de la page du titre de la section intitulée « La mariée du ciel », dernière partie du recueil *Le septième sommet*. Une dernière note de bas de page s'adresse à l'aimée et rappelle l'hommage qu'il lui a rendu avec beaucoup de précisions non seulement sur le lieu, mais aussi sur la date et les participants : « Lu pour la première fois le 27 juillet 1999 dans les grottes de Choranche, avant le récital de François-René Duchâble et Alain Carré donné pour toi, à l'initiative de Marc Batard⁶ ». Ces notes adressées à la femme aimée, en réalité, sont lues par le lecteur et donnent des précisions plus intimes encore que les poèmes, le lecteur entrant comme par effraction dans le dialogue permanent entre le poète et la morte. Effraction, car le lecteur – étranger au dialogue du couple – se trouve « invité » en quelque sorte par l'acte de publication à partager cette intimité qui fut ou qui est encore. Il s'y sent toutefois mal à l'aise, comme s'il volait quelque chose de cette intimité mais il peut également se sentir l'invité privilégié de cette histoire à laquelle il est convié.

¹ Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, éd. du Seuil, 1979, et juin 2016.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.20.

³ Velter, André, *ibid*, p.22.

⁴ Velter, André, *ibid* p.24.

⁵ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, p.40.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.159.

Le temps du présent est également visible dans d'autres notes qui précisent les dates d'écriture des poèmes entre parenthèses : (17 mai 1998)¹ soit quatre jours après la mort de Chantal Mauduit : « (13 mai) » et « (Écrit le 21 mai, jour de l'Ascension)². Ces deux notes placent l'écriture de ces deux poèmes très proches de la mort de l'aimée, la mort est encore à fleur de peau. La précision apportée sur la date du 21 mai est significative puisqu'il s'agit du jour de l'Ascension qui pour les Chrétiens revêt une fonction particulière, celle de la montée aux cieux de Jésus, auprès de son père Dieu, quarante jours après Pâques, jour de sa résurrection. Il s'agit d'associer le poème à cette ascension, après la résurrection – il l'est déjà dans la présentation verticale du poème – :

Pour te rejoindre
nul parcours sur la terre,
il y faut l'ascension
de la montagne immense
qui me déchire le cœur.

Là tout est vertical,
de l'abîme du sang
aux mille soleils de l'âme,
une épée de lumière
et pas un seul sentier.

Est-ce mon amour
au souffle fragile,
à la fougue patiente
et légère, qui va ouvrir
la septième voie ?

Amour sauvage que tu voulais
libre du chasseur et de la proie,
amour qui inventait l'amour
sans un appui sans une corde,
amour absolu, tout à toi³.

Ce poème « Où que tu sois, je t'aime » inaugure le questionnement du poète au sujet de l'endroit où se trouve l'aimée. Il succède aux premiers poèmes qui évoquent l'amour fol et les souvenirs des moments de lumière et de rire.

Dans la première strophe, on entend deux consonnes liquides [r] et [l] qui se lient pour dire l'impossibilité de l'action rêvée. La strophe suivante avec l'association de la consonne liquide [l], de la continue fricative [s] et de la voyelle [a] raconte le dénuement de l'amant face à la verticalité et la nudité de la voie d'accès à l'amante. L'interrogation suivante alliée à la voyelle orale [u] et la consonne contenue fricative [f] pose la question d'une possibilité d'accès, grâce à l'amour, alors qu'il est fragile et léger, vers une nouvelle voie. Le dernier quintil répète à l'envi le mot salvateur, « amour » qu'il qualifie dans une gradation ascensionnelle – comme la nouvelle voie – « sauvage », « libre », « absolu » et le dernier mot du poème « toi », rime

¹ Velter, André, *ibid*, p.32.

² Velter, André, *ibid*, p.48.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.47-48.

masculine rappelle le son [w] avec « voie » et « proie », deux rimes féminines, et montre ainsi que cet amour hors du commun peut aider l'amant à retrouver l'amante disparue.

Comment l'amant peut-il rejoindre l'aimée ? Par l'ascension d'une montagne « immense » une montagne démesurée et personnifiée « qui déchire le cœur », qui le met en morceaux en le déchirant comme on peut le faire pour un tissu, une feuille. Cette voie qui part du sol, de l'abîme et va vers mille soleils, qui part du corps en sang vers l'âme, est traversée par une épée de lumière mais il n'y a pas de route pour y accéder, pas de parcours sur la terre. Alors, par où passer ? Ce monde pourrait être inaccessible au commun des mortels mais le poète a l'intuition que son amour – parce qu'il est sauvage, libre, absolu – peut ouvrir cette voie qu'il nomme « la septième voie », comme le septième jour, jour du repos dans l'Ancien testament de la Bible, pour atteindre l'aimée. Seul « l'amour qu'inventait l'amour » pourrait mener l'amant à l'aimée.

Cet amour que Chantal a voulu « amour sauvage que tu voulais libre du chasseur et de la proie » se rapproche de l'amour courtois tel que le crée Guillaume IX. Sous sa plume, l'amour au sens moderne apparaît pour la première fois comme un dialogue entre un homme et une femme. Dans cet échange, la Dame, maîtresse du jeu, décide du déroulement de la relation amoureuse. Le troubadour, comme le poète dans ce poème, lui dit la confiance qu'il met en sa clairvoyance amoureuse. Un peu plus loin, une note, placée également au milieu d'une page, relie explicitement le travail de réécriture d'André Velter avec le chant des troubadours et cite son hypotexte. Cette note suit le titre de la dernière section du recueil *L'amour extrême, Je vais te faire passer les siècles* : « (C'est en lisant *La Fin'Amor, chants de troubadours* de Jean-Claude Marol, publié en Points/Sagesse aux éditions du Seuil, que j'ai imaginé les proses et les poèmes qui suivent)¹ ». Nous verrons un peu plus loin dans notre travail en quoi ces chants de l'amour courtois inspirent André Velter.

Dans les autres tombeaux poétiques, le lecteur remarque l'absence de notes qui ne choque pas le lecteur habitué dans l'écriture poétique à un texte sans notes – la note pouvant s'interpréter comme de l'anti-lyrisme. On peut noter à ce propos la démarche surprenante d'Alphonse de Lamartine lorsqu'il publie ses *Œuvres complètes* en 1849. En effet, il ajoute non seulement une préface aux *Méditations* mais il apporte pour chacun de ses poèmes un commentaire qui porte soit sur les circonstances de sa composition (dates, lieux...) soit qui renvoie à ses propres écrits. Certes, il égratigne la portée lyrique de sa poésie mais il lui donne une réalité dans laquelle le lecteur peut se reconnaître.

La création poétique d'André Velter se nourrit de cette particularité pour proposer une poésie de la *présence* dans laquelle le dialogue entre les vivants et les morts peut se poursuivre à travers la parole poétique, abolissant ainsi le temps linéaire dans un dialogue écrit. La note joue – au-delà du rôle de dialogue souvent présent dans l'écriture du deuil – dans le recueil velterien la volonté d'ancrage dans l'espace-temps de la réalité, d'une stratégie textuelle, comme « un pacte de véridiction »² qu'il veut établir entre lui et son lecteur. Ce que je fis, ce que j'écris, je peux le prouver, ce ne sont pas des paroles « en l'air » mais la vérité, du moins ma vérité, que je dis le plus sincèrement possible. Le poète est-il naïf ou feint-il de l'être ?

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.134.

² Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Quelle que soit la réponse à cette question, le lecteur peut ainsi prendre part au deuil du poète car il s'agit bien d'un deuil réel, vérifiable, et entrer en sym-pathie avec lui.

La note est un également le marqueur du refus, par le fait-même de la mort de l'aimée, de la fin de l'amour fol. Cette poésie naïve de la *présence* se décline aussi dans l'énoncé des chiffres et des nombres dans des dates précises, du temps de la vie à deux, mais aussi de la temporalité du processus de l'écriture des poèmes et de l'élaboration des recueils. Afin que le dialogue avec l'aimée ne soit pas interrompu, le temps arrête son vol. Dans ce temps suspendu, le présent, le futur et le passé se lient pour que reste vive la *présence* de l'aimée.

2. Dans un temps suspendu

Le présent est le temps verbal le plus utilisé dans le tombeau velterien et plus largement dans la poésie lyrique. Nous le savons, il s'agit d'un temps complexe aux significations très variées. C'est le temps de base de la narration mais aussi celui du discours. Si la poésie n'est pas citée dans la liste du monde commenté du théoricien Harald Weinrich¹, si elle ne relève pas non plus de la catégorie du discours, il demeure comme une évidence que la poésie lyrique est écrite le plus souvent avec les temps du discours et en particulier avec le présent de l'indicatif. Pourquoi cet écart entre les théories linguistiques et la réalité ? Peut-être parce que les penseurs de la poésie de la fin du XIXe siècle comme Stéphane Mallarmé et du début du XXe siècle tel Paul Valéry ont défini ce « haut langage » comme coupé du réel ? Peut-être aussi parce que selon Michèle Monte la distinction entre le niveau I (avec le « je » du poète en train d'écrire) et le niveau II (dans lequel le « je » est sujet d'expérience), « relativement aisée dans le cas de l'écriture décalée dans le temps, ou lorsque le scripteur met en scène d'autres personnes que lui, s'avère délicate dans des poèmes où le poète parle de lui-même au présent sans qu'aucun intervalle temporel ne semble s'interposer entre le vécu et sa mise en mots, dans l'illusion d'une coïncidence entre l'expérience et l'écriture² » ? Peut-être alors faut-il introduire dans l'étude du présent dans la poésie lyrique un autre paramètre que ceux du moment de l'énonciation et de l'évènement, celui du moment « regardé³ » qui permettrait alors de mieux saisir les différentes valeurs du présent ? Il n'en demeure pas moins que ce temps si complexe est un des socles de l'expression des sentiments de l'amant face à la mort de l'aimée. Nous allons étudier la présence des temps présent, futur et passé composé, dans la trilogie velterienne plus particulièrement dans le début et la fin du poème « Marche d'approche⁴ » dont l'alliance procède de la volonté du poète de rester dans un temps suspendu.

Bien sûr j'irai seul
Affamé volontaire
J'irai pour te plaire

¹ Weinrich, Harald, *Le temps*, Seuil, collection « Poétique », 1973 (éd. Stuttgart, 1964).

² Monte, Michèle, « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jacottet », *Poétique*, avril 2003/2, n° 134, p 161.

³ Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Temps dans la langue », Seuil, 1995, p. 570.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.213-220.

Serré dans ton linceul

Le sommet t'appartient
Au-dessus des alpages
J'atteindrai le nuage
Qui ne recouvre rien

Il n'y aura plus d'ombre sur la terre
Le soleil sera peut-être entre mes mains
Ravivé
Avec moins de violence
Souverain
Sans impatience

Par l'altitude reconquis
Par la solitude rappelé au désir
Comme le silence à perte de vue dans le bleu et le blanc

Tu as volé mon rire d'enfant
Même si la neige est un trop lourd décor
Et le vent un allié imprudent
Et le vide une bouche déchirée
Muette

Je n'ai dénombré ni les fleuves ni les rives
Les rites ne sont guère pour moi
Je ne veux pas d'une pièce d'argent
Qui bloquerait mes dents
Et ma voix

Tout a été payé comptant
Pour aller où tu voudras

[...]

Pour toi encore
Par toi toujours
La saison insensée où je suis

Change le plomb de mon corps
En or subtil
Illuminé
Jeté à la volée sur le dos des abeilles
Des marmottes
Des papillons

J'ai dépassé ce qui me dépassait
Que j'y reste ou que je redescende
Je ne redescendrai pas

Tu es l'amour à l'état pur

L'activité d'écrire, que ce soit de la poésie ou non, suppose la coprésence de plusieurs temps à côté du présent. Dans l'expérience humaine, notre conscience intime du temps est celle que nous déployons à partir de notre présence au monde, en présent du présent, mais aussi du futur et du passé. Cette perception du présent s'accompagne de notre orientation vers ce qui pourra advenir, c'est le futur ou au contraire sur ce qui a eu lieu, c'est le passé immédiat du passé composé. Ce sont principalement ces trois temps que nous trouvons dans la trilogie velterienne. Pour Paul Ricoeur, la meilleure réponse face aux « apories de l'expression du temps¹ », c'est de raconter des histoires car « il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle mais présente une forme de nécessité transculturelle ou pour le dire autrement encore *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle*² ».

Le poème commence en utilisant le temps du futur qui présente la détermination de l'amant pour l'avenir : « j'irai seul », « J'irai pour te plaire », « J'atteindrai le nuage », et le rêve qu'il formule : « Il n'y aura plus d'ombre sur la terre/Le soleil sera peut-être entre mes mains ». Ces verbes au futur nous rappellent le poème de Victor Hugo « Demain dès l'aube³ » avec « je partirai » remplacé par « j'irai » et répété deux fois aussi. « 'atteindrai » devient « j'arriverai » et « Il n'y aura plus d'ombre sur la terre » par « Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe ». Ce début de poème met en scène une « vie » à regagner après la mort de l'aimée.

Dans les strophes suivantes, le passé composé remplace le futur et apporte une justification de cette mise en marche. La mort de Chantal a volé à l'amant son « rire d'enfant ». Le lecteur suit aussi les étapes successives qui ont précédé la décision du marcheur : « Tout a été payé comptant », « J'ai dépassé ce qui me dépassait ». Si le passé composé est décrié par certains auteurs comme Marcel Pagnol pour son *incapacité narrative* : « Le passé composé, dit Marcel, c'est un temps imprécis, médiocre, bête et mou. Nous avons été réveillés par la fusillade... Bon. Et alors ? L'histoire est finie avant d'avoir commencé. Tandis que : Nous fûmes réveillés par la fusillade... Tu vois ! Tu as dressé l'oreille. Tu attends la suite. S'il veut revivre, le passé se doit d'être simple. C'est la seule façon de le rendre présent⁴ » ou son caractère *statique*⁵, il sert néanmoins de repère temporel, montre le résultat de ce qui est achevé et est intéressant pour son aspect accompli du présent.

¹ Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, tome 1, L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983, chap. I, pp.21-65.

² Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, tome 1, L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983, p. 105.

³ Hugo, Victor, « Demain dès l'aube », *Les Contemplations*, Œuvres poétiques, Tome II, 1967, p.410.

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends./J'irai par la forêt, j'irai par la montagne./Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps./Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,

Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,/Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,/Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit./Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,/Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,/Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe/Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

⁴ Propos rapportés par le biographe de Marcel Pagnol et cités par Wilmet, Marc, « Le passé composé narratif » et « L'imparfait dit hypocoristique », *Histoire et théorie. Études de morpho-syntaxe verbale*, Ch. III et IV, Paris, 1976, p. 61.

⁵ Barthes, Roland, « L'écriture du roman », *Le degré zéro de l'écriture*. [1953], Paris : Seuil, 1972, pp. 27-34. Le caractère relativement *statique* du passé composé s'oppose à celui du passé simple qui est plus *dynamique* et met le lecteur en attente du procès suivant.

Le présent arrive alors sur la scène et indique la coïncidence du procès dénoté par le verbe avec le moment de l'énonciation. Le poète arrête sa narration pour partager ses émotions actuelles : « La saison insensée où je suis/Change le plomb de mon corps ». Ce présent marque la coïncidence entre le moment de l'événement, celui de l'énonciation et le moment « regardé ».

Le présent élargit aussi sa couverture temporelle pour acquérir une valeur omni-temporelle, lorsque le poète souhaite commenter sa démarche. À l'inverse de Charon, il refuse l'obole pour traverser le Styx : « Les rites ne sont guère pour moi/ Je ne veux pas d'une pièce d'argent ». Ce présent de vérité générale ou présent gnomique met en scène également l'intensité de l'amour fol qui unit les amants « Le feu passé aussi est un vin qui rend ivre ».

Le dernier vers du poème est une justification de la démarche « folle » du poète : « Tu es l'amour à l'état pur ». L'auxiliaire « être » au présent met en valeur l'inaltération de Chantal malgré la mort, son statut unique comme l'est aussi le corps du poète changé en or, « illuminé », fou et lumineux du fait de l'action de l'aimée : « par toi et pour toi ». Le deuil est métaphorisé dans l'expression « saison insensée », période aussi folle que leur amour est fol.

Pas de présent de narration dans ce poème qui imite le dialogue oral. En revanche, James Sacré utilise, au début du recueil d'*Une petite fille silencieuse*, un va et vient entre le présent de narration et le présent d'énonciation : « Un jour on entend sa voix au téléphone¹ » qui permet, contre toute logique (hormis le temps du reportage), dans le même temps de vivre un événement et de le raconter.

Le conditionnel ajoute à ce jeu verbal sa contribution dans la création d'un temps de l'entre-deux : « Il y aurait de la patience et des petites pommes ridées jusqu'en mars² », « Je voudrais que tes joues/ Brillent comme au loin, dans le souvenir que j'en ai, / La tuile un peu vieille d'une ou deux maisons seules/ Au fond du mot Poitou³ ». Dans le reste du recueil, le temps du deuil installe le temps du présent dans un jeu entre le sentiment de la présence « vivante » de l'enfant et celui de la réalité « [...] Quelqu'un comprend que dire ou pleurer ce n'est Rien qui soit l'animation de ton visage silencieux. Te nommer pourtant dans ce théâtre de mots C'est peut-être toucher à ton dernier geste. Donne-moi la main...⁴ ».

Nous voyons ainsi combien les chiffres et les dates sont des jalons de l'écriture du deuil. Ils la rythment pour évoquer la stupeur, les souvenirs mais aussi la *présence* de l'aimée. Ils se conjuguent dans un temps présent qui supplante les autres temps de conjugaison. Dans les notes de bas de page et de milieu de pages, il accompagne le début de la marche du poète vers l'aimée dans les premiers jours et les premières semaines de l'annonce de la mort. Ce temps est aussi celui qui s'écoule dans l'histoire racontée dans la trilogie. Les temps de conjugaison s'unissent dans un temps intemporel, un temps suspendu entre les moments d'espoir et le moment de la réalité, parce qu'il est vital pour le poète que Chantal reste « vivante » et que le dialogue

¹ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.195.

² Sacré, James, *ibid*, p.199.

³ Sacré, James, *ibid*, p.222.

⁴ Sacré, James, *ibid*, p.219.

continue « envers et contre tout » entre « je » et « tu », entre « je » et « Chantal », entre le poète et son lecteur.

C. Le dialogue possible

Comment dire encore « tu » à celle qui est morte et ne peut plus répondre, comment empêcher l'arrachement de ce « tu » qui fonde la parole lyrique velterienne ? Comment faire sans le secours d'une vie après la mort ? Comment maintenir possible le dialogue entre la morte et le vivant dans une destination hors de toute présence visible ? Comme Paul Éluard parle à Nush, Michel Deguy écrit une lettre à sa femme morte et André Velter continue à nommer la disparue et à dialoguer avec elle. Dans cet échange qui pourrait être traditionnel entre « je » et « tu », entre la voix et l'oreille, le poète refuse un lyrisme larmoyant et entre par effraction dans un lyrisme qui ne s'affiche pas, comme s'il se retenait de tomber dans un trop grand épanchement des sentiments mais aussi pour mieux laisser le lecteur entrer dans l'intimité du dialogue.

1. ...entre la voix et l'oreille

Dans la trilogie velterienne, le poète parle à la première personne à la femme aimée en la tutoyant par le biais des pronoms-sujets « je » et « tu ». « De même que Narcisse est inséparable d'écho, le sujet n'a pas d'existence lyrique hors de la multiplication des éclats de sa voix. Une autre, la poésie, parle à sa place, et de travers. Elle change le « je » en « tu » et dramatise sa présence. [...] L'aventure d'écrire commence souvent là où le sujet est lui-même resté sans voix, sous le coup d'une émotion forte. Reprenant la parole, il se retrouve. Il confie au langage le soin de répercuter le trouble qui le contraignit à se taire, et de reconstruire, à partir de lui, l'unité vacillante et toujours différée de sa propre figure¹ ». André Velter suit ce cheminement en redonnant vie à Chantal par le biais de la poésie. Le poète peut redonner à la disparue une « présence » en la « dé-signant » dans le dialogue par deux lettres qui se suivent « t » et « u » formant le dessin de « tu ». « La poésie est un trait qui refuse de se refermer sur soi. [...] La poésie est dessin : ce qui dé-signe² » et permet ainsi l'échange avec l'autre.

C'est bien grâce aux mots, par l'intermédiaire plus particulièrement des pronoms personnels, que la douleur de la séparation d'avec la morte peut trouver une voie/voix, celle du dialogue sans réponse audible si ce n'est le chant poétique.

« Les pronoms et les autres indicateurs de l'énonciation, avant de désigner des objets réels, indiquent précisément *que le langage a lieu*. Ils permettent, ainsi, de se référer, avant le monde même des significations, à *l'évènement de langage* à l'intérieur duquel seulement quelque chose

¹ Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée- Essai sur le Lyrisme*, Editions José Corti, 1999, p.189.

² Bonnefoy, Yves, *Remarques sur le dessin*, Mercure de France, 1993, p. 36.

peut être signifié¹ ». C'est à travers ces *shifters*² que le langage permet « de faire référence à sa propre instance » qu'ainsi « l'être et le monde s'ouvrent à la pensée », « ils indiquent toujours déjà le lieu du langage³ ». Rejoignant ainsi Heidegger et Rilke, Giorgio Agamben pense que le langage est scindé en deux plans distincts, *die Sage*, le dire de l'être, qui reste indicible, et le discours humain qui répond à cette Voix silencieuse de l'être.

La Voix, *shifter* suprême, permet de saisir l'avoir-lieu du langage. Pour Hegel, le langage n'est pas simplement la voix de l'homme mais l'articulation de celle-ci en « voix de la conscience » à travers une Voix de la mort. Selon Agamben, faire l'expérience de la mort, comme mort, c'est faire l'expérience de la suppression de la voix mais en même temps, c'est voir apparaître l'autre Voix, celle de sa *liberté* et de sa volonté. Ce savoir – avec-soi-même, cette con-science – ne peut être que silencieux. Cette notion se rencontre dans les textes de Sophocle et d'Euripide ainsi que chez Aristophane. Elle a pour objet une faute, est accompagnée d'un *pathos* et se manifeste dans un silence angoissant, informulable⁴. Parler avec l'autre qui est mort, c'est avant tout se parler à soi-même. Ce n'est que lorsque la connaissance de soi est advenue que peut surgir la rencontre avec l'autre. Pas de *pathos* chez André Velter et pas de silence. Nous verrons plus loin qu'il choisit entre cri et silence, la Voix haute du lyrisme.

Les pronoms occupent une place particulière dans le pacte lyrique qui, selon Antonio Rodriguez, est centré sur l'affectif, alors que le fabulant l'est sur l'action et le critique sur l'évaluation⁵. « Le pacte lyrique articule une mise en forme affective du pâtre humain, le pacte fabulant, une mise en intrigue de l'agir humain, le pacte critique une mise en critique de valeurs humaines⁶ ». On peut y distinguer trois formations. La formation subjective⁷ pose les questions de « qui parle » (le sujet lyrique), « qui oriente la vision, d'où parle-t-on, qui sent et qui agit, à qui parle-t-on, à partir de quelles situations. « La formation sensible se centre sur la production du mouvement, des colorations qui donnent des directions de sens affectives à la texture du discours⁸ ». La formation référentielle se concentre sur les liens entre la mise en forme et l'expérience, entre le discours et la réalité, entre le sens sémantique et le référent, entre la prédication et la vérité. Cela concerne, par exemple, les notes de bas de page dans les poèmes velteriens.

André Velter en faisant l'expérience de la mort, laisse surgir l'Autre Voix, à travers sa volonté de chanter l'amour. Mais c'est aussi la forme sonore que revêt l'aimée, « Qu'aucun tempo ne peut corrompre/Qu'aucune rumeur ne peut troubler⁹ ». La voix du poète, c'est celle de Narcisse et de l'écho, du poète et de l'homme qui se parlent et se complètent dans l'exercice de la poésie

¹ Agamben, Giorgio, *Le Langage et la mort, Un séminaire sur le lieu de la négativité*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection Détoits, Christian Bourgois, 1991, p.58.

² Unités grammaticales spéciales contenues dans chaque code qui ne peuvent être définies en dehors d'une référence au message, structure linguistique originelle de la transcendance.

³ Agamben, Giorgio, *ibid*, p.59.

⁴ Agamben, Giorgio, *ibid*, pp.152-161.

⁵ Antonio Rodriguez distingue dans l'espace littéraire trois pactes complémentaires qui s'organisent dans une horizontalité, aucun n'étant supérieur à un autre : le lyrique, le fabulant et le critique.

⁶ Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont : Mardaga, 2003, p.92.

⁷ Rodriguez, Antonio, *ibid*, p.167.

⁸ Rodriguez, Antonio, *ibid*, p.195.

⁹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.202.

lyrique. Dans le pacte lyrique, il faut défaire l'association entre le pacte lyrique et le pronom personnel « je ». « Le « je » ne signifie pas une assimilation entre le sujet lyrique et le sujet écrivain¹ ». Il « ne renvoie ni à un concept ni à un individu² ». Il se caractérise par un vide sémantique et sert à désigner le sujet de l'énonciation et de l'énoncé. Lorsque Arthur Rimbaud dit d'une manière provocante : « je est un autre³ », il montre que « je » est indéterminé mis à part en cas de pacte autobiographique.

Dans le cas de la trilogie, le « je » est à la fois le « je » du poète Orphée et le « je » souffrant de l'homme. Lorsque dans une situation de communication, « je » s'adresse à un ou plusieurs destinataires, « tu » peut être indéterminé ou auto-réflexif, le sujet lyrique pouvant alors s'adresser à lui-même. Le « tu » représente la voix de l'aimée. André Velter mène un dialogue à une voix (il parle seul) entre lui et Chantal Mauduit au présent d'énonciation comme si elle était vivante. Le premier vers du poème liminaire du *Septième sommet* entame cette adresse à l'aimée disparue « J'ai pour te bâtir un tombeau... ». Il lui dit un peu plus loin : « tu le sais » (p.15), « Quand je te parle maintenant » (p.99). Ce dialogue se poursuit tout au long des poèmes car « tu es partout dans le présent secret » (p.89). Mais le « tu » n'est-il pas également le double du poète comme dans le mythe d'Orphée ? N'est-il pas aussi le lecteur qui entre par effraction dans ce dialogue intime ?

La légende d'Orphée a été malmenée par la Grèce de Platon qui fait quelques allusions dépréciatives dans le *Banquet* ou encore dans la *République*, puis assimilée dans le premier millénaire chrétien à celle du Christ, tous deux sont revenus des enfers, tous deux charment par la seule force des mots. Orphée, par sa lyre, symbolise le Verbe, le Vivant. Le mythe d'Orphée s'estompe et renaît au XVe siècle au moment où l'hégémonie chrétienne commence à être remise en question, en particulier avec *Fabula di Orfeo* d'Angelo Poliziano⁴. Mais ce sera de courte durée et la renaissance du mythe se fait en Allemagne au milieu du XVIIIe siècle avec l'opéra *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck, présenté le 5 octobre 1762. Cette reviviscence annonce dans les décennies qui vont suivre un changement dans la définition de la poésie : elle n'est plus seulement une technique littéraire codifiée mais une activité magique et fondatrice d'essence.

Dans l'histoire du mythe, s'imposent la descente aux enfers et plus particulièrement le personnage d'Eurydice (la sœur-épouse chez Trakl, l'adolescente Wera Ouckama Knoop chez Rilke, la mère assassinée chez Celan) mais aussi l'échec subi par Orphée, l'homme, incapable de se délivrer de l'horreur de l'existence, et qui se penche au-dessus de l'abîme. Le point de vue est même renversé comme dans le poème de Rilke « Orphée, Eurydice et Hermès⁵ » : la vraie vie et le vrai monde deviennent ce monde infernal dans lequel Eurydice s'est enracinée si bien que l'exilé semble être plutôt celui qui, vu par Eurydice, se trouve sur le seuil d'un monde des vivants qui, en réalité, n'existe pas. Le pas est franchi dans les *Sonnets* de Rilke : c'est

¹ Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont : Mardaga, 2003, p.164.

² Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1983, t.1, Chapitres XX et XXI, p.261.

³ Rimbaud, Arthur, à Paul Demeny, *Lettre du Voyant*, 15 mai 1871, Éditions Messéin, Paris, 1954.

⁴ Politien Ange, *Stances/Stanze et Fable d'Orphée/Fabula di Orfeo*, édition bilingue (traduction française et introduction d'Émilie Sérís, texte et notes établis par Francesco Bausi), Paris : Les Belles Lettres, 2006.

⁵ Rilke, Rainer Maria, *Nouveaux poèmes suivi de Requiem*, [1904], Seuil, 2008.

Eurydice qui doit sauver Orphée et qui le libère de la vie, ou tout au moins de la douleur de la perte de l'aimée, comme dans le recueil *La plus que vive* dans lequel Christian Bobin dialogue dès la première phrase avec l'aimée disparue et c'est elle qui sauve sa vie après sa mort : « L'événement de ta mort a tout pulvérisé en moi » (p.13), « Tout sauf le cœur. Le cœur que tu m'as fait et que tu continues de me faire, de pétrir avec tes mains de disparue, d'apaiser avec ta voix de disparue, d'éclairer avec ton rire de disparue ». Chantal est, elle aussi, une nouvelle Eurydice qui, par ses dons de magicienne, peut libérer le poète de sa douleur en l'éloignant vers l'infini.

Le pronom personnel « nous » n'est pas forcément une multiplication des « je » mais « une fonction du "je" et du "non-je"¹ ». Il peut avoir une fonction purement déictique lorsque le « non-je » renvoie au « tu » ou une fonction anaphorique lorsqu'il se reporte à la troisième personne. Le pronom « nous » peut aussi inclure le lecteur comme dans le poème liminaire du *Spleen de Paris*, « Au lecteur » dans lequel Charles Baudelaire s'adresse au lecteur, en le provoquant, plus particulièrement dans les derniers vers, en le reliant au Mal, à Satan, aux pires des péchés (l'ennui) : « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !² ».

Dans la poésie velterienne, le pronom « nous » montre que, bien que Chantal soit morte, un « nous » est possible, celui du passé : « Sans doute, y avait-il autre passion possible entre nous que celle qui ne s'annonce pas³ » mais aussi du présent et du futur car le pronom « nous » est un singulier qui s'inscrit dans l'universel et l'intemporel⁴ comme nous venons de le voir dans un temps suspendu. Cette association entre le « je » et le « tu » est également une adresse oblique au lecteur qui entre ainsi dans l'intimité du couple.

André Velter nomme aussi l'aimée par la troisième personne du singulier : « je dirai comme elle va / toujours au-dessus d'elle-même » puis finit par s'adresser à elle en la tutoyant, comme si elle était à côté de lui : « je dirai ta vie lèvres à lèvres / et tes secrets sur ma bouche / la bascule de tes cheveux, / l'éclat de ta voix qui tutoyait les dieux ». Claude Esteban, lorsqu'il évoque sa femme, utilise la troisième personne du singulier : « elle est encore là », « j'ai revu son vélo », « j'ai ramassé sa broche⁵ », « cette femme, je l'ai vue » (p.284). Il s'adresse aussi aux morts qu'il a aimés « reposez, mes amours, vous êtes seuls... » (p.259) et au lecteur avec le pronom indéfini « on » répété à l'envi dans *Élégie de la mort violente et Sept jours d'hier* qui est remplacé par le pronom personnel « nous » dans lequel il inclut ses « frères humains » (p.248). De même Michel Deguy ne peut pas dire « tu mourais », mais « il y a un mois mourait ma femme ». Il s'en explique : le pronom « tu » est « affolant, sans destinataire⁶ ».

¹ Rodriguez, Antonio, *ibid*, p.167.

² Baudelaire, Charles, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, [1857]. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, pp. 81-82.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.15.

⁴ Velter, André, *ibid*, pp. 232-233.

⁵ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit (1967-1992) poèmes*, nrf, Gallimard, 2006, p.251.

⁶ Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

Pour être présent au monde, Philippe Jaccottet, choisit une autre voie, celle de « l’effacement » : « L’effacement soit ma façon de resplendir ». Cette célèbre citation de *L’Ignorant*¹ définit la manière d’être présent au monde et dans la poésie de Philippe Jaccottet. Le « je » est bien présent dans *Chants d’en bas* mais le poète témoigne avec pudeur de ses émotions personnelles. Il ne nomme pas sa mère : « je l’ai vue droite et parée de dentelles » (p.37) mais on le comprend dans l’allusion contenue dans le poème 5 : « cette barque d’os qui t’a porté ». Le « je » est aussi celui du poète au travail qui montre les difficultés de l’écriture poétique du deuil : « parler alors semble mensonge/ ou pire : lâche insulte à la douleur » (p.42). Le « je » des *Chants d’en bas* montre plusieurs identités comme le « je » souffrant dans « J’ai trop de crainte pour cela, d’incertitude, parfois de pitié² », « écris vite ce livre, achève vite aujourd’hui ce poème avant que le doute de toi ne te rattrape », « comble ta page avant que ne fasse trembler tes mains ta peur – de t’égarer, d’avoir mal, d’avoir peur » (p.62). Le pronom « je » évoque, aussi, l’exacerbation des sens, celui de la vue et des hallucinations « on aura vu aussi ces femmes – en rêve ou non » (p.59), « j’ai dans la tête des visions de rues, la nuit, de chambres, de visages emmêlés » (p.60), de l’ouïe « si je me couche contre la terre, entendrai-je » (p.60). Le « je » est également celui de l’orphisme « j’ai plein la tête de faux-jours, et de reflets dans les trappes d’un fleuve ténébreux » (p.60) « j’essaie encore de ne pas me retourner sur mes traces » (p.58), de l’inspiration « recueille les oiseaux et la lumière » (p.61).

Tandis que le poète-amant dialogue entre « je » et « tu » avec la disparue, le poète-père dans la première section du recueil *Une petite fille silencieuse*, comme pour mettre à distance l’émotion, préfère des pronoms moins marqués par la subjectivité comme « Quelqu’un » ou « on ». Tantôt, il s’agit de l’enfant « quelqu’un dort dans le blanc des draps³ », à d’autres occasions, du poète : « Quelqu’un voulait dire c’est la solitude, ma solitude. Mais c’est la solitude à personne seulement le temps qui, Un dimanche, et la lenteur. [...] Quelqu’un veut dire et c’est personne sauf Comme un sourire qu’on mélange un peu à la misère, pas bien⁴ » ou les deux. Quelqu’un, c’est le père ou l’enfant ou encore le lecteur. Le pronom crée à la fois une distance et dans l’indistinction un rapprochement entre tous les humains. Dans tout le recueil, le pronom « quelqu’un » est centré sur l’évocation de la séparation et tente d’impersonnaliser la douleur comme pour la tenir à distance. Le pronom « on », qui est d’ailleurs beaucoup plus présent dans le recueil, a pour vocation d’universaliser l’évocation de la perte et d’y inviter le lecteur. Il permet aussi de dédoubler la figure du poète. Le « je » désignerait le poète en train de créer le poème et le « on » le montrerait vaquant à d’autres activités, moins lyriques et plus proches du lecteur : « Les mots je les voudrais Avec un sens facile À comprendre dans ce poème. Ou qu’au moins ça fasse Comme une chanson, d’un coup on l’aimerait bien, Assez pour la fredonner sans y penser quand On va et vient du jardin à la maison⁵ ». James Sacré le dit ainsi lors d’un entretien avec Antoine Émaz : « Décrire ou raconter du vécu... mais c’est bien toujours, tout de suite, autre chose en effet : la mémoire qui construit/déconstruit ce qui est là devant et le langage qui met d’emblée le poème au centre de cette construction/destruction.

1 Jaccottet, Philippe, « Que la fin nous illumine », *Poésie 1946-1967*, [1971], Paris, Poésie/Gallimard, 1998, p. 76.

2 Jaccottet, Philippe, *À la lumière d’hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.49.

3 Sacré, James, *Une petite fille silencieuse* dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.196.

4 Sacré, James, *ibid*, p.200.

5 Sacré, James, *Une petite fille silencieuse* dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.216.

D'où ce tourniquet entre l'écriture et le reste, ce tourniquet- poème, mon poème, qui devient le tien aussi, tourniquet alors qui embraye les formes de « mon » poème avec ton vécu, ne serait-ce qu'à travers ta façon de lire ce poème dès que tu t'en saisis¹ ». Dans les sections suivantes, le poète s'adresse à sa fille dans un tutoiement familier : « Quand je vais dormir je pense à toi² », « Tu n'apparais pas bien sûr dans tous les paysages » (p.259) mais il n'exclut pas cette possibilité de la présence de l'enfant dans le paysage : « Je voudrais que tes joues/ Brillent comme au loin, dans le souvenir que j'en ai, / La tuile un peu vieille d'une ou deux maisons seules/ Au fond du mot Poitou. » (p.222). Il s'adresse à elle mais n'attend aucune réponse, elle est davantage le témoin de ses interrogations qu'une interlocutrice : « Que faut-il oublier pour mieux t'aimer ? » (p.223). Le pronom « tu » tend à disparaître tout au long du recueil pour réapparaître dans les derniers poèmes laissant place à l'évocation plus générale « d'une voix », « d'un visage ». À cela, s'ajoute l'absence du pronom « nous » qui marque une distance entre le poète et l'enfant disparue car le poète reprenant à la fin du recueil l'idée de lumière, des prés, du boulevard Edgar Quinet fait de cette expérience, quelque chose d'universel, refusant la singularité de son expérience.

Le pronom « vous » est très peu utilisé dans la trilogie. On ne le rencontre que lorsque le poète se fait troubadour et reprend les poèmes du Moyen Âge, par exemple de Peire Rogier et lui « emprunte deux aveux au timbre clair » dont « connaissez ma passion : je n'ai jamais autant aimé une femme³ ». On peut d'ailleurs se demander pour quelle raison, à ce moment précis, le poète souhaite parler à son lecteur d'une manière directe alors qu'il ne l'associe qu'indirectement tout au long de la trilogie par le pronom « nous ».

Ainsi, comme nous avons pu le noter, le poète André Velter engage avec les pronoms « je », « tu » et « nous » un dialogue singulier non seulement avec l'aimée mais aussi avec le lecteur qui entre, comme par effraction, dans l'intimité du couple. S'inspirant d'Yves Bonnefoy dans l'utilisation des noms propres qu'ils soient de lieux ou de personnes dans sa lutte pour la *présence* en poésie, le poète cite le prénom de l'aimée tout au long des trois recueils dans la continuité du pacte de véridiction.

2. ...ou par le prénom de l'aimée

En nommant l'aimée par son nom, André Velter croit en cette « folie dans la langue » qu'est la poésie. En effet, elle seule peut, à travers l'emploi d'un mot, désigner sa *présence* notion d'unité qui réunit l'UN et moi et l'amour dans le sentiment de l'indicible et dans la transparence de l'unité⁴. À ce moment-là, la langue se transforme en « présence réelle » et la poésie en une

¹ Monte, Michèle, *L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz, Babel*, 34 | -1, 2016, pp.257-281.

² Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf Poésie/Gallimard, 2016, p.237

³ Velter, André, *ibid*, pp. 142-143.

⁴ Bonnefoy, Yves, *L'Improbable, op. cit.*, p. 248.

intention de salut avec les grands mots que l'on peut « prendre dans son destin¹ » car « le seuil unique de l'absolu [...] est la chose quelconque, vraiment aimée comme telle² ».

Comme Yves Bonnefoy l'explique avec l'exemple du poète japonais Bashô³, lorsqu'André Velter nomme Chantal Mauduit, il met en lumière l'importance du *nom propre* qui identifie alors la parole, la présence et l'amour. Nous retrouvons ce geste de nommer l'aimée et de ne pas la nommer dans le recueil du *Fou d'Elsa* de Louis Aragon, dans ses épigraphes mais aussi dans la partie des « Chants du Medjnoûn » qui idéalise l'amante, la confondant à l'amour et dans laquelle elle est chantée comme inaccessible, son nom est parfois imprononçable, d'autres fois, comme « crypté » ou encore dit :

Dans le poème « Medjnoûn » :

Ô nom que je ne nomme point et qui s'arrête dans ma bouche
[...]
Ô nom qui rougit sur ma langue et si peu que je le prononce...⁴

Dans le poème « Э » :

[...]
Et sur l'oreiller pâle et doux la lettre d'Elsa renversée...⁵

Dans le poème « Gazel du fond de la nuit » :

Va dire ô mon gazel à ceux du jour futur
Qu'ici le nom d'Elsa seul est ma signature au fond de la nuit⁶

Dans le poème « Les Feux » :

Celui-là me donne survie
Si le nom d'Elsa fait qu'il tremble
Si le mot d'amour l'alouvit
Je renais dans qui me ressemble...⁷

Dans le poème « Prière d'Elsa » :

Lui
Mais sur la scène pourtant ne faut-il pas
Figurer celle à qui va tout le chant du poème ?

Moi
Comme au Medjnoûn je vous le défends bien car
Toute image est trahison d'Elsa toute forme à l'amour

¹ Bonnefoy, Yves, *L'Improbable*, op. cit., p. 254.

² Bonnefoy, Yves, op. cit., pp. 251.

³ Bonnefoy, Yves, « La fleur double, la sente étroite, la nuée », *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 327-346.

⁴ Aragon, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Poème, nrf, Gallimard, Paris, 1963, p.64

⁵ Aragon Louis, *ibid*, p.67.

⁶ Aragon, Louis, *ibid*, p.80.

⁷ Aragon, Louis, *ibid*, p.102.

Et le poème n'est point de son portrait mais de sa louange¹

Toutes ces citations montrent non seulement l'importance du nom mais aussi celle du discours sur le nom et inscrivent le discours amoureux dans l'héritage du dire amoureux courtois.

En effet, le prénom de l'aimée apparaît dans le recueil à trois endroits, désignant expressément sa *présence* : « Chantal, Himal, sidérale² » en note de bas de page puis dans un poème « Chantal est morte³ ». Il est accompagné la troisième fois par le nom qui est rappelé : « Le 24 mai 1996, au sommet du Manaslu (8163 mètres) dans l'Himalaya, Chantal Mauduit récite les trois premiers vers d'« Indomptable » qu'elle s'est choisies comme profession de foi⁴ » rappelant ainsi la réalité de la vie du sujet. On voit également la page ouverte sur ce recueil d'André Velter au début d'une vidéo que Chantal Mauduit a réalisée en 1996 et dans laquelle elle explique ce que la poésie lui apporte : je dis de la poésie...c'est pour me porter ...les vers sont un peu des prières à ma façon et ça m'aide vraiment, profondément à monter ...la poésie m'aide beaucoup⁵ ».

Pourquoi André Velter ne nomme-t-il que si peu le prénom de l'aimée ? Peut-être parce que la non-nomination de l'objet disparu devient la condition d'une préservation du contact avec cet innommable que Lacan et Freud appellent la *chose*. Freud initie ce concept qu'il nomme *Sache* et le définit comme la partie incompréhensible du complexe perceptif. En effet, ce que l'on peut savoir d'un objet ce sont ses caractéristiques mais pas son essence, son noyau. Ce concept a été repris par Lacan sous le nom de *Das Ding* et correspond à un élément qui reste étranger au sujet dans l'expérience qu'il fait de l'autre semblable. C'est à son contact que l'être humain apprend à reconnaître. Cet objet qu'il soit perdu à jamais ou retrouvé, connu ou non, n'est pas ce qu'il y a d'important car ce n'est pas l'existence de l'objet qui nous constitue mais sa quête. Nous voyons donc que la nomination est un acte de *présence* et la rareté de la nomination, un acte de refus de la mort.

Cette notion de *présence* est également et clairement mise en avant dans le recueil de Michel Collot. Le titre le met en exergue en caractères gras *Un tombeau pour Sylvie*, tout comme la quatrième de couverture qui use également de la majuscule et qui est très explicite de l'intention du poète Michel Collot :

J'aurais voulu bâtir un tombeau pour **SYLVIE**, mais il n'y a plus de place dans la ville des morts, aussi surpeuplée que celle des vivants. Elle a dû se contenter d'une case minuscule au columbarium, et son nom n'a pu être gravé dans le marbre : il est à peine lisible sur la plaque administrative scellée dans le plâtre qui bouche l'entrée de sa cellule. Il est interdit de déposer des fleurs au pied du mur. On ne peut même plus lui rendre visite, le cimetière étant fermé pour cause de confinement.

¹ Aragon, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Poème, nrf, Gallimard, Paris, 1963, p.188.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.24.

³ Velter, André, *ibid*, p.29.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.69.

⁵ Chantal Mauduit se filme dans l'Himalaya. <https://www.youtube.com/watch?v=INObjS3zods>

Du moins aurai-je pu inscrire son prénom dans ces pages, pour qu'il vive dans la mémoire de ceux qui auront envie de les parcourir et pour en accentuer la seconde syllabe, qu'elle aimait détacher pour mieux y faire entendre l'appel de la vie.

M.C.

Ce prénom est donc particulièrement important puisqu'il est synonyme de « vie » – on peut penser aussi au mot « chant » contenu dans le prénom de Chantal –. Il est cité à plusieurs reprises dans le recueil (poèmes 3 et 12) et est mis en valeur par le jeu qui porte sur la deuxième syllabe. Le dialogue entre le « je » et le « tu » est le plus fréquent (poèmes 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11). Le poème 5 est composé de cinq paragraphes et de treize questions qui portent sur le mystère de la mort au futur de l'indicatif. Ce questionnement semble naïf « Qui la conduira le matin à l'école, essuiera son front moite et séchera ses larmes ? » mais en réalité il montre l'amour profond d'un homme pour sa femme et le souci de l'après-mort « Qui l'aidera à franchir la frontière ? Lui fournira le passeport, un billet et des papiers ? ». Toutes ces questions sont l'empreinte de la vie commune de la naissance à la mort. Le poète se voit en protecteur. Il ne se plaint pas : « Ce n'est pas le veuf qui est le plus à plaindre et qu'il faut consoler mais celle qui s'en va seule, sans secours ni espoir de retour ». Le poème 6, composé de six paragraphes, poursuit cette réflexion au cœur de laquelle se trouve la femme redevenue enfant et nous sommes arrivés dans le jardin du souvenir que le poète compare à une cour de récréation. Les morts sont des enfants, « les écoliers de la mort » qui attendent leur tour, en chantant, pour présenter à leur maîtresse leur cahier sur lequel : « seuls les distinguent le nom, le prénom et deux dates portées sur la couverture ». Une pluie survient et certains d'entre eux ont disparu. Une petite fille – Sylvie ? – un peu à l'écart, « saute à la corde, multipliant les tours qui la rapprocheront du ciel ».

Christian Bobin, également, nomme l'aimée « Ghislaine » dans *La plus que vive* à plusieurs reprises dans le dialogue qu'il développe avec elle dans tout le recueil¹ et invente même un adjectif pour qualifier au mieux la réponse à la question de savoir « comment donner du cœur à l'éternité ? » : « la réponse c'est de ne pas répondre et demeurer éternellement à l'intérieur de la question, dansante, riante, *ghislainienne*² ».

Le prénom d'Alix, dans *Quelque chose noir*, n'arrive qu'après le cheminement qui a conduit le poète à remplacer par le pronom « tu », le pronom « vous », comme si la mort avait brisé les barrières de l'adresse à l'aimée :

« Vous » était notre mode d'adresse. L'avait été.

Morte je ne pouvais plus dire que « tu »³.

Et ce « tu » est beaucoup plus présent que « je ». En effet, le poème peut se passer de la première personne et le remplacer par « on » par exemple mais il est difficile de se passer de la deuxième

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p. 14, 20, 22, 62, 92,93, 102, 109, 110.

² Bobin, Christian, *ibid*, p. 68.

³ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « En moi régnant la désolation », nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.18.

personne même si elle est absente : « je ne te nomme plus que comme incolore¹ ». Jacques Roubaud admet : « je ne peux pas écrire de toi² » mais ajoute : « ce que je détiens de toi [...] n'est pas de l'ordre de la vérité mais de la physique » qui est faite de parfum, d'odeurs et de sensation. Le nom d'Alix Cléo Roubaud apparaît à la fin du poème « Je vais me détourner³ » ce qui permet à Roubaud d'entamer une réflexion sur les liens entre le fait de nommer et celui d'exister alors que l'image se détériore :

En te nommant, je voudrais te donner une stabilité hors de toute atteinte

La négation de toi alors s'opposera non à l'affirmation (tu n'es pas) mais au néant qui est avant ma parole

Te nommer c'est faire briller la présence d'un être antérieur à la disparition

Donner au même moment à cette disparition un statut autre et plus que la pure, que la simple absence, un statut second

Ton nom est trace irréductible. Il n'y a pas de négation possible de ton nom.

Ton nom ne se supprime pas (mais il restera sans description, qui viendrait briser cette solidité pour en faire un énoncé malléable, moins exigeant, veule, dérisoire, et, pour toute dire, faux)⁴.

Le tutoiement, le nom de l'aimée, maintient, envers et contre tout, le lien avec la morte dans un poème d'amour et touche aussi le lecteur :

Je n'ai jamais pensé à un poème comme étant un monologue parti quelque part de l'arrière de ma bouche ou de ma main

Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel

L'hypothèse d'une rencontre l'hypothèse d'une réponse l'hypothèse de quelqu'un

Même dans la page : la réponse supposée par la ligne,
les déplacements, les formats

Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation,
du blanc remonter jusqu'à moi

Quelqu'un de vivant, de nommé : un poème d'amour

Même quand l'omission, l'indirection, l'adresse pronominale rendent possible cette translation : qu'un lecteur
soit devant la page, devant la voix du poème comme au moment de sa naissance

Ou de sa réception : lecteur lecteur ou lecteur
Auteur

Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien⁵

¹ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.68.

² Roubaud, Jacques, *ibid*, p.121.

³ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.62.

⁴ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.18.

⁵ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Dialogue », nrf Poésie/Gallimard, 1986, pp.124-125.

Mais finalement, le fait de nommer est voué à l'échec car le nom dit la présence et non l'absence, la disparition. Les couleurs disparaissent, il ne reste plus que l'« incolore » :

Je ne te nomme plus que comme incolore.

Sans le redoublement de réel qui supportait la désignation.

Infini ta nomination pure, amour de loin, ni vraie ni fausse.

Disparue de l'extérieur, des arbres formes vides, des airs, des pluies.

Disparue de l'intérieur, du baiser, vérité vide.

Disparue¹.

Dans le recueil de Michel Deguy, le tutoiement s'efface et est remplacé par le pronom « nous » qui apparaît dès le deuxième poème dans lequel le poète commence par un constat : « Déjà nous ne sommes plus dans le mois de sa mort » et se termine par « Déjà nous avons changé de mois² ». La première personne du pluriel marque, avec le déterminant possessif « sa », l'exclusion de la morte et constate que le temps passe sans elle. Cela paraît tellement inacceptable que le livre ne sera pas paginé. Il s'explique sur le choix du pronom « nous » dans « est-ce que nous nous sommes pardonnés ? » qui représente le commencement, le « toi » et le « moi » l'un avec l'autre, l'un dans l'autre. Selon le poète, le fait de vivre ensemble engendre des tensions et donc de l'impardonnable. Le pardon est lié à l'état de grâce comme dans *La Divine Comédie* de Dante que Michel Deguy cite souvent qui se termine au paradis. Mais le poète ne croit pas au paradis, le pardon est impossible tout comme la consolation.

Si la poésie est le lieu de rencontre et de *présence*, si elle permet le dialogue avec le jeu des pronoms ou encore avec la nomination de l'aimée par son prénom, si elle peut suspendre le temps, il reste que ce dialogue est difficile. Comment trouver la porte d'entrée de la communication entre les vivants et les morts ? Existe-t-elle ? Dans la trilogie velterienne et dans les autres tombeaux poétiques, la difficulté de communiquer s'exprime dans la modalisation mais aussi dans les négations. C'est Orphée, qui, dans le poème « *Engführung* » de Paul Celan (qui a échappé à l'extermination de sa famille), va jusqu'à ramper et s'assimiler aux cendres des disparus, à la pierre, pour découvrir une fente qui lui permet d'entrevoir le sous-sol des enfers. Ces cendres, cette pierre, si elles rendent possibles la lumière qui permet de voir encore l'aimée et de lui parler, montrent combien il est difficile pour le poète de maintenir le lien de communication avec la morte.

3. ...mais un dialogue parfois difficile

Pour surmonter la difficulté de dialoguer ou du moins pour faciliter le dialogue, la modalisation par les adverbes, les conjonctions ou encore les comparaisons, peut entraîner un changement d'univers qui se traduit par l'inscription de la représentation dans le fortement

¹ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.68.

² Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, « Samedi 5 », La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

probable. Les négations marquent parfois le doute, la difficulté pour le poète de trouver le lien pour poursuivre le dialogue avec la morte.

Dès le début du recueil veltérien, le poète se pose une question avec l'expression « sans doute » répétée en anaphore : « Sans doute n'y avait-il autre passion possible entre nous que celle qui ne s'annonce pas. [...] Sans doute, était-ce ensemble présent, offrande, rapt de plus que soi, infini soudain à l'horizon de la peau¹ ». Cette répétition insiste sur cet amour extraordinaire qu'il désigne dans ce poème comme *l'amour fol*.

On retrouve cet adverbe dans une expression du doute dans un rappel d'un moment du passé – leur première rencontre – « Au fait, qui a parlé ? Moi sans doute » (p. 45) mais aussi dans l'expression de la certitude qu'un ailleurs avec l'aimée est possible avec la définition de l'amour fol et la répétition incantatoire de « pas de » pour montrer que cet amour est né de leur rencontre et qu'il était « fou » avec l'anaphore de « résolument » : « Résolument ailleurs, résolument dans l'extase ou l'excès, résolument entre chair et ciel, à découvert... Oui, irréparablement, étourdimement, merveilleusement jetés l'un à l'autre à découvert » (p.46). La chaîne des trois adverbes d'attitude, longs mais de longueur variable (6/4/5) en « ment » succède à l'adverbe « résolument » (qui montre une volonté, une audace, une détermination sans faille) pour le développer davantage et montrer qu'un ailleurs est possible pour retrouver l'aimée et qu'il peut l'atteindre sans pouvoir rien y changer, sans réfléchir, follement, d'une manière prodigieuse comme l'amour fol qui lie les deux amants. Parce que le poète est empli d'un tel amour, il peut espérer retrouver l'aimée disparue dans le temps avec l'anaphore de l'adverbe « déjà » : « Et déjà tu m'avais précédé/ Déjà tu m'avais porté à tes lèvres avant de me connaître/ [...] Et déjà la beauté avait toute sa place » (p.18) et dans l'espace avec la répétition de l'adverbe « partout » : « Tu es partout dans le présent secret » (p.89) et encore « Tu m'as écrit : *Je suis femme de partout*, et tu es partout, et tu es toujours, et tu es mon amour » (p.122).

Les adverbes modalisateurs « peut-être », « sans doute » montrent l'indécision mais le lecteur rencontre aussi les adverbes « pourtant », « évidemment », « justement ». Tous ces adverbes confirment qu'il s'agit bien dans le recueil d'André Velter de questionner, non l'existence, mais la forme du lien entre la morte et le vivant.

L'adverbe « presque » dans *Noireclaire*, est mis en italique puis repris seul dans une phrase averbale pour signifier la force des mots : « La poignée en cristal de la porte du paradis, en t'écrivant j'arrive *presque* à la tourner. Presque. C'est assez beau, cette vie où on ne peut rien faire qu'échouer, tu ne crois pas ?² ».

Dans la poésie de Michel Collot, la locution conjonctive « comme si » rythme les poèmes 3 et 7. Le poème 3 évoque la difficulté de penser que l'aimée est à l'hôpital et d'oublier les paroles du quotidien alors qu'elles n'existent plus : « Dépêche-toi de te préparer, il ne faut pas nous mettre en retard, Sylvie nous attend ». Ces phrases que l'on prononce tellement dans une vie de couple qu'elles deviennent automatiques. Mais le poète se rend compte que Sylvie n'est pas

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.15.

² Bobin, Christian, *Noireclaire*, nrf Gallimard, 2015, p.13.

près de lui, comme avant. Une litanie de cinq comparaisons avec un fait irréal prend place au cœur du poème :

Comme si tu étais près de moi, non là-bas,
comme si une moitié de mon corps avait perdu l'autre en chemin et revenait la chercher avant d'aller plus loin,
comme si tu pouvais me quitter d'un pas,
comme si nous étions si attachés l'un à l'autre que la mort même ne pût nous séparer.

Le poème se termine, comme il a commencé, par une autre phrase du quotidien : « Au retour, n'oublie pas de me faire penser à acheter du pain ». Le poème 8 reprend dans sa deuxième moitié la locution conjonctive montrant ainsi la difficulté de vivre seul lorsqu'on a vécu ensemble :

Comme si j'étais accompagné par un double invisible qui veillait sur ma vie,
comme si me hantait le fantôme d'un membre amputé,
comme si, arraché au ventre de ma mère, je restais entouré de son enveloppe nourricière,
comme si j'avais besoin de toi pour prendre soin de moi, pour apprendre à marcher, à me passer de toi pour continuer la route que nous faisons ensemble.

Si Michel Collot use de la locution conjonctive « comme si » pour tenter d'appréhender l'impossible, André Velter cherche à définir la présence de l'impossible, par des comparaisons comme « ce poisson que tu léguais au ciel/ou ces fleurs qui acceptaient pour toi seule/ d'éclorre sous la lune » (p.12), tel le tableau de Juan Miró *Le Carnaval d'Arlequin*¹ dans lequel on peut voir entre autres éléments, un oiseau aux ailes bleues, un poisson volant et, au travers d'une fenêtre, une forme conique qui peut faire penser à la Tour Eiffel. Le bleu, le poisson et Paris rappellent l'amour démesuré des deux amants.



La comparaison qu'elle soit métaphorique ou adverbiale permet d'exprimer cette passion, qui unit André et Chantal, et qui ressemble à « une chance magnétique tenue à la verticale exacte du pôle, et qui fut nommée l'amour fou, mais qu'avec toi j'appelai *l'amour fol* » (p. 15). L'adverbe comparatif « comme » montre ses résonances qui sont « comme ces strophes de

¹Miró, Juan, *Le Carnaval d'Arlequin*, 1924-1925 Huile sur toile, Albright-Knox Gallery, Buffalo.

Catherine Pozzi...¹ » ; « Tu es venue comme une aile d'azur » (p. 35). Il peut aussi atténuer un propos comme dans le recueil de James Sacré : « Le mouvement que fait dans la fenêtre tout un feuillage d'arbre Immobilité à des moments, puis soudain Comme emporté presque pressant² » montrant ainsi une modalisation, une possibilité parce que les ressemblances peuvent être trompeuses et le poète semble s'en excuser. Les mots et leurs liens ne sont pas la réalité, le langage n'est pas le monde et « les mots perdent leur sens » face à l'absence de l'être aimé mais aussi, ils peuvent montrer un lieu de réunion entre le mort et le vivant : « Est-ce qu'un poème ressemble à la verte indifférence de l'herbe, / Ou s'il peut être aussi comme un geste pour voir ?³ ». On retrouve également des comparaisons dans les *Élégies étranglées*. La mère morte est ainsi décrite : « poupée fardée de frais que la mort semble avoir dorée/Mince masque de reine antique au nez pincé de froid/ [...] Sourit au rien ou bien à moi Cela [...] Cela [...] Cela fut ma mère/Et le restera⁴ ». Du premier poème qui évoque la mort de sa mère jusqu'au dernier, le poète égrène le souvenir de sa mère dans « Une vie », à travers des lieux ou des moments passés ensemble : la maison familiale qu'il faut vider, d'une soirée à l'Opéra, ou encore d'un voyage en autobus. Il évoque aussi les goûts de sa mère en particulier pour la Grèce, berceau de sa famille. Le dernier poème sonne le glas depuis cette « Chambre atroce où son sang chancelle/L'aube a prouvé mon impuissance/ Ma voix n'a pas retenu celle /Qui fut la fée de mon enfance⁵ ».

L'usage des conjonctions de coordination dans le recueil velterien est pléthorique plus particulièrement dans les premiers poèmes lorsqu'il cherche à définir l'amour fol. « Car l'amour fol ne retranche rien » (p.16), « l'amour fol n'avait pas de » (onze occurrences de « pas de » et quatre de « ni » dans ce poème de la page 17), « Et déjà tu m'avais précédé [...] Déjà tu m'avais porté [...] Et déjà ma beauté avait toute la place » (p.18). L'utilisation de la polysyndète de « et » dans le premier recueil montre à la fois une énumération, une accumulation mais aussi est un effet de style que l'on trouve dans la poésie du XIIe siècle⁶. D'un point de vue sémantique, l'usage de la polysyndète consiste à faire valoir, selon l'expression de Damourette et Pichon, « la participation individuelle de chacun des termes à l'effet collectif⁷ » ou encore à mettre en évidence « la disjonctivité référentielle des termes coordonnés et [...] leur détachement⁸ ».

Claire Badiou-Monferran ajoute que « le redoublement de la conjonction a pour vocation de spécifier la portée de la *coexistence* des conjoints que *et* simple [...] a pour fonction de valider. De fait, si, dans les structures coordonnées par la conjonction simple, la *coprésence* des éléments reliés est envisagée sous l'angle double du nombre et de la qualité, elle ne l'est plus, dans la coordination par *et... et*, que du seul point de vue quantitatif⁹ ». À cela, il faudrait

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.30.

² Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, « À côté des iris sans fleurs », p. 214.

³ Sacré, James, *ibid*, p.211.

⁴ Barbarant, Olivier, « Cela », *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, pp.47-48.

⁵ Barbarant, Olivier, « Cela », *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, p.113.

⁶ Antoine, Gérard, *La Coordination en français*, Paris, d'Artrey, 1958-1962, pp. 709-710.

⁷ Damourette, Jacques et Pichon, Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française [1911-1940]*, Genève-Paris, Slatkine, 1983, t. VII, p. 399.

⁸ Bègue, Dominique, *Quelques aspects de la coordination en français*, thèse, Paris-VII, 1979, t. II, p. 140.

⁹ Badiou-Monferran, Claire, *Les Conjonctions de coordination, ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère*, Paris, Champion, 2000, pp. 88-91.

ajouter, à notre avis, que dans le cas présent, cette figure de style semble montrer une sur-sollicitation du rythme binaire pour matérialiser à la fois le récit et l'éloquence du texte et en particulier le piétinement de l'écriture ou l'urgence de la rédaction – nous le savons, les premiers poèmes sont écrits dans les dix jours qui suivent l'annonce de la mort brutale de Chantal Mauduit précisément dans l'intervalle du 17 au 30 mai 1998. Cette présence est-elle un effet travaillé, volontaire ou une concrétisation de la pensée saisie dans la pulsion binaire entre la réalité et le refus de la réalité ?

Dans la trilogie velterienne, la conjonction « et » montre davantage un lien, une addition qu'une opposition (p.27). La conjonction causale « car » est également très employée et placée en début de phrase (p.16 et 60). La conjonction adversative « mais » est présente comme dans le poème « Prière sans objet » « Mais je vis de la même attente [...] Mais je vis de la même illusion » (p.107).

La conjonction copulative « et », dans la poésie de James Sacré, peut prendre la place de l'adversative « mais » mais au lieu de raccorder les éléments contradictoires, elle met en exergue les relations de cause à effet comme dans : « À cause d'une ordinaire sentimentalité Les mots dans lesquels je crois mettre un cœur Me donnent le sentiment que tu regardes La beauté du monde encore ; J'entends pourtant que tu appelles Et personne qui vient : ta patience invente un sourire Et c'est la mort » (p.220). À l'appel de la morte, personne ne répond, alors, elle sourit.

Lorsque la parole ne peut pas s'exprimer directement, le poète peut user de circonlocution. Ainsi, James Sacré utilise la figure de l'épanorthose : « Tu n'apparais pas bien sûr dans tous les paysages. Mais à l'occasion te voilà dans n'importe lequel d'entre eux. Apparaître n'est d'ailleurs pas le mot qui convient¹ ». Il s'agit également d'une réflexion sur l'incapacité du langage à dire la mort tout comme le langage imprécis, l'à peu près qu'utilise le poète avec les expressions « un peu », « quelque chose ».

L'usage des négations est assez complexe dans la poésie du deuil. Elles peuvent désigner la difficulté de dialoguer et l'état de dénuement du poète mais aussi la révolte du poète face à la mort de l'aimée.

Le principe de la négation est d'inverser l'information contenue dans une phrase ou une proposition. Elle peut être lexicale – c'est le cas des antonymes ou des termes formés par dérivation – ou grammaticale avec l'utilisation de termes négatifs comme des pronoms « rien, personne », des déterminants « aucun », des adverbes « ne...pas » ou encore des conjonctions « ni ».

Les négations velteriennes montrent la perte de repère de l'amant comme dans le poème intitulé « Troisième élégie » (p.51) avec la répétition de la même expression « Je ne sais plus jusqu'où je sombre [...] Je ne sais plus qui est cette ombre/ qui vient m'ensevelir à minuit [...] Je ne sais plus dans quelle tombe/le train d'enfer avec toi déchaîné/doit mener au paradis perdu » qui met en exergue le dénuement du poète face à la mort de l'aimée. La négation peut être totale : elle

¹ Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf Poésie/Gallimard, 2016, p.259.

est exprimée alors avec ne...pas ou ne ...point et inverse tout le sens de la phrase ou conteste la phrase positive correspondante : « Je chante ma Dame de l'autre rive/comme un troubadour dément/qui ne rend pas les armes au temps...¹ ». Dans ce cas précis, elle signifie la résolution du poète à poursuivre le chant de l'amour. La négation partielle ne porte que sur un point de la proposition. « Ne » est alors associé soit à un pronom « en », un déterminant négatif comme « aucun », un complément circonstanciel de lieu « nulle part » ou de temps « nous n'avons jamais douté d'un amour commencé dans un rêve... » (p.84). La négation peut être aussi restrictive ; elle n'est pas réellement une négation puisqu'elle vise le seul cas positif « Tu me condamnes à n'être plus /que par défi, indomptable... » (p.79). La négation dans « La lumière qui me blesse/n'est que l'ombre de toi » (p.81) montre l'empreinte négative de la mort sur l'état du poète.

Les négations dans la poésie de James Sacré montrent tout à la fois l'impossibilité du dialogue habituel entre les vivants et la possibilité d'une présence « audible » : « Je t'appelai par ton nom / Dans le volume de la maison vide ;/ Bien sûr tu n'allais pas répondre, est-ce que pourtant/ Quelque chose de toi (comme cela qui brille/ Qui nous arrive d'une étoile éteinte en notre histoire de vivants) / Ne résonne pas dans le bruit de ma voix mêlée/Au silence qui persiste dans la maison ? J'ai bien peur que non ; / J'aimerai quand même la nuit qui vient » (p.237).

Dans *La plus que vive*, le lecteur trouve la litanie des « ne plus jamais » dans « tu ne verras plus jamais de neige, tu ne verras plus jamais de lilas, tu ne verras plus jamais de soleil » car « tu es devenue neige, lilas, soleil ²».

Dans la poésie de Jacques Roubaud, on note également la fréquence des phrases négatives qui expriment non seulement le refus de l'homme de se réfugier dans l'évocation du passé mais aussi le fait pour le poète d'user des habituels *topoi* de l'écriture du deuil. « je ne m'exerce à aucun souvenir, je ne m'autorise aucune évocation » (p.21) « je n'appelle pas à la survie de ton être de non morte » (p.84). Les négations dans l'œuvre de Michel Deguy montrent la révolte du poète face à la mort. Certes, on ne peut pas la vaincre, mais on peut refuser de laisser le temps faire son œuvre d'oubli : « il n'y a pas de sens à faire son deuil du deuil » et « après quelques semaines peu de mois mais déjà beaucoup de semaines j'ai besoin de ne pas changer les idées, ne pas augmenter la distance, pas accumuler... ».

Chez Michel Collot, la négation dit la fin de la vie mais elle n'apparaît que très peu. « Tu ne pouvais plus respirer » « tu ne pouvais plus nous répondre », « Aucun baiser n'a pu te réveiller » peut-on lire dans le premier paragraphe du premier poème du recueil. On retrouve quelques rares négations car elles laissent la place au vécu du poète qui refait les mêmes gestes d'avant la mort : « je remue les cendres du foyer...j'attends ...je me surprends à refaire...je referme le couvercle du poulailler ».

La mort est montrée dans tout son scandale, dans la poésie de Philippe Jaccottet, par des comparaisons, des métaphores et des répétitions de négations. Le cadavre n'est plus un corps : il n'a « ni forme ni visage ni aucun nom » (p.44). On peut penser ici à la vision de Charles Baudelaire pour qui le corps n'est pas anéanti mais persiste dans un état intermédiaire entre la

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.135.

² Bobin, Christian, *ibid*, p.88.

forme humaine et la chair décomposée : c'est une « charogne », une « carcasse immonde », un « Lazare odorant ».

Les négations velteriennes peuvent aussi signifier l'amour fol qui lie les amants. On peut citer le poème de la page 17 qui définit l'amour fol en comparaison avec les amours que le poète avait connues avant de rencontrer Chantal Mauduit :

L'amour fol n'avait pas de nom avant toi.

Il n'avait pas de parole ni de ciel avant toi. Pas de regard, pas de voix, pas de bras, pas d'élan ni d'étreinte avant toi. Pas de cantiques, pas de cris, pas de possession dépossédée ni de sueur au creux des reins avant toi. Pas de mystique, pas de sexe ni d'extase avant toi.

Une litanie de neuf adverbes de négation « pas de », placés en anaphore, ainsi que quatre conjonctions de coordination de négation « ni » insistent sur les qualités de l'amour extraordinaire qui unit les amants. L'épiphore « avant toi » renforce cette impression à la fin de chaque phrase. Le jeu de cette sympleque donne aux phrases du poème un effet de rythme binaire, de balancement, d'insistance pour mettre en avant l'amour qu'il a connu avec Chantal en comparaison avec les précédentes.

Malgré la mort de l'aimée, le poète tente d'habiter l'inhabitable¹. Rien n'est impossible, la mort peut être vaincue grâce à la possibilité d'un dialogue ininterrompu entre les vivants et les morts. Les pronoms, le prénom de l'aimée, tout concourt à poursuivre la vie « normale », les échanges de mots entre deux amants. La poésie et la vie se confondent car l'aimée est « la poésie vécue » et le dialogue peut survivre à sa mort. Celui-ci est présent tout au long de la trilogie dans le contenu-même des poèmes, mais aussi dans les diverses notes disséminées dans les pages des recueils. Le temps du dialogue, celui du temps de l'aujourd'hui de la parole du poète, se confond avec celui d'avant la mort.

Que retenir de cette première partie ? Avec l'étude des titres et des intertitres des œuvres, nous avons montré que le paratexte nous appelle, nous intrigue, nous révèle le contenu de l'œuvre avant même de pénétrer dans l'œuvre. Il nous indique que nous entrons dans le thème du deuil et plus particulièrement dans le tombeau d'une femme qui est nommée : Chantal Mauduit. La comparaison de la trilogie d'André Velter avec les autres œuvres étudiées nous donne déjà des indices sur la particularité de la poétique velterienne. Nous sommes des alpinistes qui gravissons le septième sommet et nous savons dès le premier poème que nous n'y parviendrons pas physiquement. Mais peut-être y a-t-il un autre moyen d'y parvenir quand on est doté et envoûté par le chant de « l'amour extrême » ? Parvenus à « une autre altitude », malgré tous les efforts entrepris, nous ne pouvons parvenir au sommet mais accepter « Juste un halo d'orage / Dans un sursaut du cœur » qui nous rappelle ce qui fut. Les dédicaces et les épigraphes vont dans ce même sens, celui d'un amour infini dans le temps et dans l'espace là où le présent est le seul temps possible pour que le chant d'amour soit vivant, pour que le dialogue soit possible entre le vivant et la morte. Tout au long de ces pages, que ce soit dans les

¹ Michaux, Henry, « L'avenir de la poésie », 24 septembre 1936, *Critiques, hommages, conférences (1927-1946)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, pp. 959 à 987. « Sans en avoir l'air je réponds de la sorte à la question. « Où va la Poésie ? » Elle va à nous rendre habitable l'inhabitable, respirable, l'irrespirable » [...] Sa vraie action sociale vient plus tard quand l'humanité presque malgré lui se l'incorpore ».

poèmes, les notes, le présent s'installe pour célébrer une poésie singulière qui joue avec les chiffres et les lettres, l'usage alterné des vers et de la prose, l'alternance de l'italique et de l'écriture romaine, le jeu d'une écriture polyphonique qui s'enrichit des mots des autres poètes dans la célébration d'un lyrisme nouveau : le Haut lyrisme en chantant l'amour à Voix haute.

Deuxième partie

À Voix haute

La poésie d'André Velter est une véritable « chambre d'échos », un jardin au portail ouvert qui permet, à celui ou celle qu'il invite, d'entrer librement, sans frapper. La rencontre avec l'émotion ressentie à la lecture de la poésie d'André Velter se double de celle des auteurs avec lesquels le poète dialogue.

Le lecteur, qui reconnaît la voix étrangère, donne vie à ce dialogisme percevant alors deux ou plusieurs voix dans le poème. Hormis l'hommage que le poète peut porter à un autre artiste, la citation donne du poids à une argumentation, joue comme argument d'autorité, a une fonction esthétique, celle de la richesse de la forme qui dit mieux ce que nous aurions pu dire mais elle fait aussi partie de la po-éthique¹ d'André Velter. Nourri de toutes ces influences poétiques antérieures françaises et étrangères, la voix veltérienne qui surgit fait entendre alors sa propre symphonie. À la manière de Montaigne qui pratiquait un système d'échos et de renvois, André Velter entremêle des mots du passé explicitement et implicitement, faisant appel ainsi à la culture littéraire de son lecteur. « Le poème naît d'une alchimie complexe, où interfèrent de multiples motivations, sémantiques et formelles, mais aussi personnelles et existentielles, plus ou moins conscientes² ». Cette forme d'écriture lui confère le statut de « matière-émotion³ », d'un « lyrisme de la réalité » selon l'expression de Pierre Reverdy c'est-à-dire d'une poésie où les blancs, le silence, la simplicité n'empêchent pas le mystère, où tout ce qui est écrit et non-écrit produit le sentiment d'une unité profonde.

À la suite d'Arthur Rimbaud⁴ et de Rainer Maria Rilke pour lequel « une fois pour toutes/ quand cela chante, c'est Orphée⁵ », André Velter affirme que l'expression de la mort est à réinventer.

Comment ? En assumant un lyrisme nouveau qui s'entremêle avec une po-éthique particulière qui passe par un devoir de mémoire vis-à-vis des auteurs du passé. Cette « po-éthique » qualifie à la fois, et indissociablement, un art d'écrire et un art de vivre pour le poète après le séisme de la mort de l'aimée. Ce néologisme qui dit le retour au sujet lyrique en tant que sujet éthique – le « je » *ethos* du poète est aussi une représentation des voix du monde – plaide pour la pertinence existentielle de la poésie qui, à travers l'invention de formes de vie, pourrait permettre, selon l'adage hölderlinien *une habitation poétique de la terre*. Elle n'est pas, seulement, la tentative de penser une éthique de l'écriture mais la tentative de l'élaboration de soi-même. Le « po-èthe » doit donc trouver sa propre langue, rendre présente

¹ Ce mot est fréquemment associé au nom de Michel Deguy mais il semble avoir été inventé par Jean-Claude Pinson.

² Entretiens de Michel Collot avec Bougault Laurence, Bourkhis Ridha, p.153 dans *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*. Sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, Éditions Styl-m de l'A.I. S., 2011.

³ Collot Michel, *La matière-émotion, Écriture*, PUF, 1997.

⁴ Rimbaud, Arthur, « Une saison en enfer », « Délires I-Vierge folle-L'Époux infernal », [1873], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

⁵ Les cinquante-cinq *Sonnets à Orphée* furent écrits par Rilke en février 1922, en moins de quinze jours. Leurs thèmes centraux sont Orphée et son chant de louange ; ce qui est chanté est le « Dasein », l'« être-ici », la présence au monde. Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Seuil, Points, 2006, p.109.

une parole dans sa sincérité : « Cherchant la justesse de la voix, le poète cherche à ajuster la vie, à lui transmettre aussi la « gaieté » de son chant *sa gaya scienza*¹ » *qui est liée au pathos* d'un corps qui fête sa convalescence.

¹ Sous-titre de l'essai de Friedrich Nietzsche *Le Gai savoir* [1882] ainsi que dans *Ecce homo* [1908] dans lequel il montre « cette unité du *troubadour*, du *chevalier* et de l'*esprit libre*, qui distingue si nettement de toutes les cultures équivoques cette admirable culture provençale de haute époque ». Pinson, Jean-Claude, *Poétique. Une autothéorie*, Champ Vallon, 2013.

Chapitre 1 : La chambre d'échos

André Velter pour parler des influences que contient sa poésie évoque une « chambre d'échos » ou encore une « chambre de Babel ». Pour construire ce lieu, les poètes, chacun à sa manière, utilisent comme matériaux « la musique et les mots ». Ce lieu est ouvert au monde entier, à tous les lecteurs. Qu'entend-on ? Des palabres, des plaintes, des murmures, des bruits divers qui expriment des passions, des serments, des tortures. Des ruines de l'ancienne tour, ils font un théâtre qui n'a pas été encore entendu, qui est tout à la fois souterrain et céleste, une nouvelle poésie de la mort, de l'amour, de la vie :

Pour monter à l'assaut de l'azur
La musique et les mots valent mieux que les pierres.
Au chaos du destin il y a des poètes qui dansent,
Certains agiles, insoucians, illuminés,
D'autres poussant de petits cris en se tordant les pieds.
Ce qu'ils bâtissent ? Rien qu'une chambre d'échos
Sans murs ni portes ni fenêtres : la chambre de Babel¹.

Palabres de nulle part, plaintes et passions, murmures,
Serments qui font long feu, chocs de mâchoires, tortures,
Toute une ronde à creuser furieusement les décombres de Babel
Jusqu'à en faire un théâtre inouï, souterrain et céleste,
Refuge de vertiges sonores en mal d'écoute et de sens².

Cette chambre d'échos, c'est le lieu-même de la poésie dans laquelle le lecteur peut entendre les voix des autres poètes.

Depuis très longtemps, les écrivains ont conscience que leurs ouvrages se nourrissent des écrits d'autrui qu'ils se contentent de « butiner » comme les abeilles de Montaigne, de les dévorer selon Joachim du Bellay, de les piller ou de les transformer, la littérature-feu appartenant à tout le monde selon Voltaire, le livre-planté poussant sur l'« épais terreau de la littérature qui l'a précédé » selon Julien Gracq. La « découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³ ». La réécriture permet de parler de soi avec les mots des autres, trouver des lieux et des temps inconnus, dans lesquels le poète peut tutoyer l'infini : « Il n'est pas de poème sans parcours, il n'est pas de poète sans égarement. L'espace dérègle le sablier. Un vacillement évoque notre âme bleue sur le bleu du ciel. L'infini se dit à tu et à toi. Le rythme de tous les songes conquiert un cœur silencieux. Le chant le plus profond semble une chambre d'échos⁴ ».

Gérard Genette nomme cette chambre d'échos, l'intertextualité⁵. La première catégorie qu'il définit est celle d'une relation de co-présence d'un texte à l'intérieur d'un autre sous la forme

¹ Velter, André, « La chambre de Babel », *Au Cabaret de l'éphémère*, Gallimard, 2005, p.77.

² Velter, André, *ibid*, p.78.

³ Kristeva, Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85.

⁴ Velter, André, *Étapes brûlées*, Le Castor Astral / Les Écrits des Forges, 1996.

⁵ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

de la citation, de l'allusion ou même du plagiat. Dans la deuxième catégorie, il place toute « réécriture » d'un texte singulier, de la traduction, de la parodie ou d'une transformation « sérieuse ». La catégorie suivante est celle du pastiche. La quatrième catégorie ou architextualité est celle d'une relation « le plus souvent muette, d'appartenance taxinomique », le statut générique mais aussi l'inscription de l'œuvre dans des codes divers¹. Nous allons retrouver ces différentes catégories mise à part la troisième qui ne nous semble pas exister dans l'œuvre d'André Velter.

Dans cette chambre d'échos, André Velter est un troubadour des temps modernes. Il emprunte à différents poètes leurs vers en les incorporant ou en les transformant dans ses propres poèmes. Il les cite également et le lecteur averti peut, au fil de la trilogie, retrouver des vers, des mots, des références visibles ou cachées à d'autres poètes. Le lecteur entre en réécriture. Pour cela il doit « d'abord avoir lu et relu, avant toutes choses, ce palimpseste où la poésie dialogue avec elle-même, ce palimpseste où l'écriture dédouble, contredit et transforme la trace d'écritures précédentes² ».

A. Le troubadour des temps modernes

Le titre du recueil d'André Velter amène le lecteur avec l'expression de « l'amour extrême », des siècles en arrière avec le *Fin' amor* des troubadours du Moyen Âge, et ce vers « de dreyt nien », comme le dit Guillaume IX dans sa « canso », qui est aussi un vers « no sai que s'es », un vers nourri d'irréalité et du poème dont il dépend. « Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'invention du *trobar* que l'amour, parce qu'il est indissolublement amour et poésie, soit l'amour de la langue, d'une langue ». Le troubadour serait alors l'inventeur de la poésie, « celui qui “ trouve ” ce qui est en la langue du chant, aime sa langue, puisqu'elle est la langue de l'amour³ ».

Le chant des troubadours est lui-même influencé par le « zadjal » du verbe « zadjala » qui signifie « émouvoir », forme andalouse de la poésie arabe en langue dialectale. Après un distique introductif, il se compose de quatrains constitués par un tercet monorime et un quatrième vers rimant avec le distique introductif. Son inventeur serait Ibn-Bâdja (XI / XIIe siècle). Il passe au XIVe siècle en langue castillane et le traité d'Ibn Hazman *Le Collier de la colombe* à Cordoue, semble avoir influencé les premiers troubadours dont Guillaume IX, qui l'aurait découvert à la suite de sa croisade en Espagne islamique, en particulier dans le choix de la langue. En effet, au latin, il préfère la langue du peuple et reprend les tropes du chant grégorien (888484) pour chanter l'amour grivois :

Je les ai tant baisées, si vous voulez l'entendre
cent quatre-vingt huit fois,

¹ Houdart-Merot Violaine, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, 2006/2 (n° 153), pp. 25-32.

² Jouffroy, Alain, « Qui frappe à la porte ? », préface à *Aisha* d'André Velter et Serge Sautreau, Gallimard, 1966, p.7.

³ Bec, Pierre, « Jacques Roubaud et les troubadours », *Revue Cahiers Roubaud-Textes critiques | La Licorne*, 1997 / *Études*. https://youtu.be/C71Vz_djMMU

à m'en rompre courroies
et harnais.
Et je ne peux dire le malaise
tant il est grand qui me prit.

André Velter développe ce thème dans la section « Je vais te faire passer les siècles ». Ce titre énigmatique est aussitôt éclairé par la note placée au milieu de la page suivante : le poète a « imaginé les proses et les poèmes qui suivent » en lisant le livre de Jean-Claude Marot *La Fin'Amor, chants de troubadours*. En vis-à-vis, dans la page de droite il rédige un poème liminaire en caractères normaux¹. Celui-ci placé plus loin dans cette section, diffère quelque peu et est rédigé en italique²

Je chante ma Dame de l'autre rive
comme un troubadour dément
qui ne rend pas les armes au temps
ni sa raison au goût de vivre.

*Je chante ma femme de l'autre rive
comme un rôdeur survivant
qui a jeté son âme au vent
sans plus de soleil à poursuivre.*

Il est des voix dans ma mémoire
jamais entendues jusqu'ici
avec l'intensité du cri
perçant à jour toute l'histoire

*Il est des signes dans ma mémoire
jamais entrevus jusqu'ici
au cœur fatal d'une folie
improvisant toute l'histoire*

des amants de l'amour extrême
qu'aucune mort ne sépare
tant qu'ils échangent des poèmes...

*des amants de l'amour extrême
qui sont partout où l'on s'égare
armés de foudroyants poèmes...*

et je me refuse à ces lois
qui voudraient que se répare
ton absence par l'oubli de toi.

*et je me refuse à ce monde
qui ne sait quelle clarté se fonde
sur le chaos de ton départ.*

Les deux poèmes sont similaires par la construction des vers et des strophes. Ce sont tous les deux des sonnets comme les neuf poèmes qu'ils encerclent. Tandis que le premier poème s'aligne sur le vocabulaire de la « dame » et du « troubadour dément », le deuxième plus contemporain parle de « femme » et de « rôdeur survivant ». Les voix dans la mémoire du poète se transforment en signes, le cri en folie. Le leitmotiv des « amants de l'amour extrême » se perpétue et le « je » refuse les lois qui pensent que le temps efface l'absence alors que celui du deuxième poème refuse le monde qui ne peut pas voir la lumière « la clarté » qui naît du chaos du départ de l'aimée. Dans les deux cas, le poète chante la femme disparue et en retrait du monde entend ou voit des signes que les autres ne distinguent pas. Il refuse les compromissions du monde moderne humain qui voudrait qu'on oublie le mort. La mort peut ouvrir une autre

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.135.

² Velter, André, *ibid*, p.155.

porte. Pourquoi changer de caractères d'écriture ? Peut-être parce que le poète reprend son propre poème et s'auto-cite ?

Entre ces deux poèmes, André Velter réveille les mots des troubadours du Moyen Âge et les prolonge en empruntant quelques mots ou vers. Il invente ainsi un autre poème en une sorte de « répons¹ » et devient lui-même un troubadour du XXe siècle. Il introduit son travail d'emprunt dans les pages de gauche et rédige un nouveau poème « neuf », en hommage à sa dame disparue en prenant un ou deux vers d'un des neufs poètes troubadours.

Parmi les quarante-six troubadours cités dans ce livre, André Velter en choisit neuf (jeu de mots avec neuf/nouveau) et, après avoir présenté le troubadour, les raisons du choix du ou des vers empruntés, il compose un poème en vis-à-vis.

Les huit premiers poèmes sont composés de manière identique : trois quatrains avec un, deux ou trois vers repris alors que le dernier en a cinq, le poète prenant deux quatrains du troubadour. De l'impétueux au verbe violent, Cercamon, troubadour du XIIe siècle, il garde « Il me plaît qu'elle me rende fou » et montre la passion dévastatrice qui l'a dévoré. De la poétesse Azalais de Porcairagues, un vers très court : « J'ai le cœur dévasté », chante la plainte due à la dévastation de l'amour brisé. De Bertran de Born, il emprunte un vers « qui lie passion équestre à passion tout court » : « L'amour veut un amant cavalier », il est ce cavalier qui tente de rejoindre l'aimée et il finit ce poème en avouant : « Je veux mourir de mort violente ». Peire Rogier lui offre trois vers, un pour le début du poème et les deux autres pour le terminer dans lesquels il s'adresse au lecteur pour lui montrer ce qu'est la passion qui le dévore : « Par son amour je vis ». Les trois vers sont un aveu d'un amour sans égal : « Connaissez ma passion :/je n'ai jamais autant aimé une femme ». André Velter trouve dans un poème d'Arnaut comme il l'appelle familièrement (il s'agit d'Arnaut de Marolh) deux vers qu'il va mettre au début de son poème « Je veux faire l'escalade au plus direct, / sans messenger ; et aller au sommet... ». Le troubadour a dû renoncer à son amour. André Velter reprend ces vers qui parlent de l'escalade et les annonce comme « deux lambeaux de ses vers me déchirent tout le corps » car cette escalade le conduit là « où tu es », « monter sans idée de retour », tenter « loyalement l'impossible » comme le troubadour qui chante son amour perdu et « n'ose dire, dame, que c'est vous que je chante² ». Du poème de Peire Vidal, André Velter nous dit qu'il en a pris quatre vers « à la limite du détournement ». Le dernier vers du poème du troubadour tel que traduit par Jean-Claude Marol diffère de celui d'André Velter : « je tire de la neige glacée un feu clair et eau douce de la mer » devient « je tire un feu clair de la neige glacée ». Mais, ce n'est pas pour cela qu'André Velter parle de détournement. Dans le poème d'André Velter, l'expression « les autres amants » signifie « tous ceux qui s'aiment » alors que pour Peire Vidal, « je tire de la neige glacée un feu clair et eau douce de la mer », il s'agit du pouvoir du poète qui peut transformer la perte de l'amour en un beau chant poétique. De la fin de la vie d'Uc de San Circ qui fut jugé complice de l'hérésie cathare, il reprend trois vers désunis pour les réunir au début de son poème : « Quand, en un seul jour, tout se fracasse et se brise, /il faudrait savoir trouver son élan dans la défaite/autant que dans la conquête ». S'il s'intéresse à la poésie de ce

¹ Titre aussi d'un poème de la trilogie. Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.53.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.101.

troubadour c'est aussi parce qu'il entend « son souhait, à résonance orientale », et ne s'en contente pas. André Velter, en effet, ajoute qu'« il faudrait pouvoir partir à la suite d'un nuage dans un ciel déserté » et comme *l'ubi sunt*, il se pose trois fois la question de savoir où sont passés, l'errance souveraine, le divin éveillé, leurs exploits, thème très présent en particulier au Moyen Âge. Guiraut Riquier, vers 1275, chante pour la mère de Dieu « Je suis piégé comme un écorché vif » et André Velter prend ce « cri » pour l'aimée disparue. Enfin, des chants de Ponç d'Ortafa, troubadour du début du XIIIe siècle, le poète emprunte huit vers et les place au début de ce dernier poème.

Martine Broda étudiant la poésie des troubadours s'interroge sur l'élaboration de la *fin'amor*, de l'amour courtois¹. Elle ne pense pas – contrairement à René Nelli² – qu'il s'agisse d'une invention de l'amour mais plutôt d'une « manière particulièrement subtile d'éviter toute rencontre entre l'homme et la femme », dans un éternel printemps. Il s'agit d'atteindre dans l'amour, le seul et véritable objet de l'amour dans un *joy*, qui est à la fois, joie, jouissance, attente de la jouissance, l'illumination que produit l'amour de la dame et la lumière qui surgit de cet amour et jeu – concepts qui ont certainement inspiré l'objet et l'objet de Francis Ponge. L'amour de l'amour et l'amour de la langue se confondent alors dans l'idéalisation de la femme. L'*entrebescar* enlace les mots et rend purs les sons comme la langue s'enlace à la langue dans le baiser, selon le troubadour Bernart Marti³. Elle serait alors une « névrose courtoise » puisqu'il s'agit d'un amour impossible, d'une union des cœurs, comme le prouve la pratique de l'*assag*⁴.

« Martine Broda part ainsi à la recherche des chaînes associatives issues des prénoms de Jouve⁵ » comme la chaîne de la perte ou encore celle de l'homophonie établie entre la couleur verte, le vers et le ver de terre – en digne héritier de Ronsard « Sonnet de la Sempervive⁶ », le poème devient alors « remords dédié à l'objet⁷ ». « La possession s'achève, ou même se réalise dans la perte : Pétrarque de noter que Laure morte est plus clémente avec lui, et Nerval, qu'Aurélia lui appartient beaucoup plus dans sa mort que dans sa vie⁸ » comme l'homme à la lyre, Orphée. Si André Velter déroule la chaîne de la perte ou joue du « neuf » dans sa trilogie, il ne nous semble pas qu'il montre une possession plus importante de l'aimée morte que vivante.

On trouve l'influence des troubadours également chez Christian Bobin mais aussi les thèmes du refus de l'oubli, du dialogue qui perdure, et de l'amour-fol loin du gris du bavardage : « Je te parle à voix basse, je te parle à voix folle, j'emprunte la voix des gens du douzième siècle pour te parler, j'emprunte les mots de rose et d'églantier, les sentes de l'amour courtois, les troubadours vantaient la grâce d'une femme qui n'était pas la leur mais celle d'un prince mais

¹ Broda, Martine, *L'amour du nom, Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p.47.

² René, Nelli, *L'érotique des troubadours*. Toulouse, É. Privat, 1963, 8°, 373 pp. (« Bibliothèque méridionale », 2e s., t. XXXVIII).

³ Marti, Bernart, « Lengu' entrebescada Es en la baisada » cité dans Hoepffner Ernest. Le troubadour Bernart Marti, *Romania*, tome 53 n°209-210, 1927. pp. 103-150.

⁴ Epreuve qui consistait pour les amants à dormir une nuit, côte à côte, nus, une épée séparant les corps.

⁵ Louis-Lambert, Jean-Paul, *Présence de Pierre Jean Jouve chez Martine Broda*, Le Nouveau recueil, 2004, p.7.

⁶ Broda, Martine, *op. cit.* pp.147-148.

⁷ Broda, Martine, *op. cit.* p.155.

⁸ Broda, Martine, *op. cit.* p.65.

aujourd'hui tu es l'épouse du roi de la lumière, tu dors entre les bras puissants de Dieu et cela ne m'empêche pas de te parler et de continuer ma cour, rien ni personne jamais ne m'en empêchera ni prince ni Dieu, en te parlant je donne à ma parole la chance d'être assez douce, assez folle pour ne jamais aller au gris d'un bavardage [...]»¹.

Ainsi, André Velter se fait l'héritier des troubadours en reprenant leurs *topoi* comme celui de l'amour pour la dame, mais il va au-delà de cette simple posture en s'appropriant ouvertement les mots des troubadours qu'il renouvelle dans une création poétique. Il s'agit une fois de plus de chanter à Voix haute pour assurer cette *co-présence* de l'amour et du monde. Il distille aussi tout au long de la trilogie des citations de vers d'autres poètes mais aussi les noms propres des poètes. « Nous ne faisons que nous entregloser » écrivait Montaigne, certes, mais pourquoi un auteur reprend-il à son compte explicitement différentes écritures qui ne sont pas les siennes, dans une sorte de seconde main ?

B. La seconde main

Ce titre « La seconde main » reprend le titre de l'essai d'Antoine Compagnon sur le travail de citation. Si l'expression « seconde main » peut signifier la récupération d'un objet pour le remettre dans le circuit de la consommation d'occasion, l'expression précédée de l'article défini « la » fait bien sûr référence à celui ou celle qui, de sa main, reprend les mots ou les phrases d'un auteur précédent pour se les approprier. On a donc ici un jeu de mots sur l'objet d'occasion mais aussi sur la seconde main qui se l'approprie.

Nous allons étudier cette sorte de répétition. S'il s'agit d'un acte, c'est aussi une forme et une fonction.

Selon Antoine Compagnon « La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. La notion essentielle est celle de son travail, de son *working*, le phénomène. [...] Or pour Nietzsche, il n'y a pas de sens hors d'une corrélation avec le phénomène. Cela s'applique à merveille à la citation : elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore. [...] Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit² », comme « les Grecs distinguaient la *dynamis*, la force en puissance, et *ergon*, la force en action³ », une sorte de « *constellation*, un complexe de successions mais aussi de coexistences⁴ ».

Parmi tous ces sens, il s'agit de montrer l'étroite dépendance entre deux textes mais également que l'exercice de lecture est aussi signifiant que celui de l'écriture.

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.32.

² Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éd. Seuil, 2016, p. 45- 46.

³ Compagnon, Antoine, *ibid.*, p.53.

⁴ Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1970, p.4.

1. Dialogue avec le lecteur

Le jeu d'échos entre deux textes ne peut se faire sans la complicité du lecteur. C'est cette idée que Michael Riffaterre va théoriser : « Pour exister l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur ». Il a également établi une distinction entre l'intertextualité et l'intertexte. Ainsi « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première¹ ». Pour faire véritable sens, le lecteur doit allier le travail d'intertextualité à la lecture linéaire.

À l'issue de ce premier rapprochement, le lecteur poursuit son travail : « Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes² ».

Le jugement de Jacques Poulin semble exagéré mais il a le mérite de mettre le doigt sur le rôle du lecteur qui aborde toujours un texte avec l'expérience lectoriale qu'il a cumulée. De livre en livre, de texte en texte, de vers en vers, de ligne en ligne, tout texte se construit avec d'autres textes, ainsi que l'a souligné Julia Kristeva – qui, s'inspirant des travaux sur le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine a créé, dans les années 1960, « le terme *intertextualité comme fondement de toute textualité* et comme façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique³ » – parce que : « La poésie se joue du temps. Elle parle et sait de très loin. Dans l'univers d'avant-naître. Dans l'instant d'outre-venue. Dans le réel plus vaste⁴ ».

Laurent Jenny, partant des recherches de Julia Kristeva et de Gérard Genette, propose « de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration⁵ » ; il élargit donc la notion d'intertextualité aux rapports pouvant exister entre un texte et un genre⁶.

C'est ce même cheminement que le lecteur retrouve dans la poésie d'André Velter qui rappelle non seulement les vers d'autres poètes mais aussi les mots et les phrases empruntés à des romans, des pièces de théâtre...

Ainsi, dans le poème de la page 100, le nom du poète Federico García Lorca est cité tout comme deux vers qui sont traduits en bas de la page :

¹ Riffaterre, Michael, *La Trace de l'intertexte*, La Pensée, n°215, 41980, p.4.

² Poulin, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, coll. Babel, 1988, p.186.

³ Martel, Kareen., *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*, Protée, 2005, 33, (1), pp. 93-102.

⁴ Velter, André, « Une longueur d'avance », *La vie en dansant*, Gallimard, 2000, p.58.

⁵ Jenny, Laurent., *La Stratégie de la forme, Poétique*, n° 27, « Intertextualités », 1976.

⁶ Jenny, Laurent., *ibidem*.

C'est évidemment à García Lorca que je pense, à son *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejías*. J'en transmue de brèves séquences, et te rejoins en ce parler d'Andalousie que tu possédais beaucoup mieux que moi...

Tardara mucho tiempo en nacer, si no es milagro

*Une mujer tan clara, tan rica de aventuras*¹.

Il s'agit de la première apparition de références à García Lorca dans l'œuvre d'André Velter avec le poème « Alma ausente ». Dans ce poème, tandis que García Lorca vit l'expérience douloureuse de la perte du torero, son amant et poète Ignacio *Sánchez Mejías*, André Velter fait la même expérience avec la perte de sa femme. Il substitue les qualités de l'un pour les donner à l'autre, son aimée. Il garde la citation en espagnol et la traduit en français en bas de page. On retrouve ici la méthode de citation des poètes médiévaux avec les vers de poètes étrangers cités dans leur propre langue, la traduction étant parfois une déformation du phrasé poétique. En effet, le travail d'un traducteur est un travail exigeant qui demande une érudition et un talent indéniables. Malgré toutes ces qualités, le traducteur peut se trouver devant l'écueil de l'interprétation trop personnelle ce qui est déjà une transformation du texte. Déformation ou parcours créatif ? Seul un poète peut-il traduire un autre poète ?

Le Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejías est un recueil écrit à la suite de la mort de ce célèbre torero². Nous connaissons la passion d'André Velter pour le *cante jondo* (chant profond d'origine gitane) du poète andalou³ et aussi pour la corrida. L'écriture de Lorca se caractérise à la fois par sa localisation dans ce chant profond et dans son ouverture au monde. André Velter s'approprie ce chant qui est à la fois archaïque et moderne, il le place en Espagne et le délocalise dans sa propre poésie nomade « j'écris ce que je suis, / dans ce français nomade⁴ ». Dans une lettre envoyée à Sidonia Bauer, à l'occasion de l'article cité, il explique l'influence du poète andalou :

« [T]out García Lorca m'intéresse, mais tu as raison, dans *Tant de soleils*, c'est *Poème du Cante Jondo et Romancero gitan* qui résonnent au plus près dans ma quête du "chant profond", et ma quasi-obsession du "duende"⁵. L'essentiel tient à ce legs de poésie populaire qui ressurgit, irrigue, dynamise soudain l'expression d'une poésie intensément vécue au présent. García Lorca réalise la conjonction incroyablement mystérieuse de deux poésies que rien ne devrait relier : celle, primitive, instinctive, tellurique, du peuple gitan et celle, sophistiquée, érudite,

¹ García Lorca, Federico, *Poemas del alma, Alma ausente*, (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías). Trad : De longtemps ne naîtra, si ce n'est pas miracle, /une femme si claire, si riche d'aventures. Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, un andaluz tan claro, tan rico de aventura. Yo canto su elegancia con palabras que gimen y recuerdo una brisa triste por los olivos.

² Ce chant a inspiré à Maurice Ohana – compositeur d'origine andalouse et de culture française, né en 1914 – une œuvre musicale à succès créée à Paris en 1950.

³ Bauer, Sidonia, *La influencia del cante jondo de Federico García Lorca en la obra de André Velter*. Gesine Müller/Jorge Locane (Hg.) : *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid : Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017, pp. 115-128.

⁴ Velter André, *Paseo grande*. Un livre-récital avec Olivier Deck et sept poèmes-talismans avec Antonio Seguí. Paris : Gallimard, 2011, p.49.

⁵ Le terme de *duende* désigne les moments de grâce où l'artiste de flamenco ou le torero, transcende, en prenant des risques, les limites de son art par une sorte de transe d'envoûtement, qui se transmet aussi au spectateur et les emporte vers une dimension supérieure mystérieuse.

hermétique, d'un Góngora. Il y a chez García Lorca une "lumière obscure" qui me fascine tant elle éclaire les ténèbres et aveugle de midi à cinq heures du soir. Chez lui le sang est sombre et clair, éclatant, violent et suave tout à la fois. On dirait qu'il enchâsse la lune au mitan du soleil pour s'en faire un emblème, et qu'il garde par devers lui une part de la nuit, même en plein jour. Viva Federico¹ ! ». Le poète andalou représente un idéal poétique qui allie la poésie primitive et la poésie érudite. Il en est de même à la page 101 où il est cité par son prénom « Federico », amicalement comme cela fut, plus tôt dans le recueil, avec « Marceline » :

L'avenir, Federico le neutralise simplement en *plus tard*², sans ignorer pourtant cette zone incertaine qui mystérieusement, oblige : ce legs de presque rien que nous ferons à plus démunis que nous.

André Velter s'inspire de l'avant dernier quatrain de « Alma ausente » : « No te conoce nadie. No. Pero yo te canto. Yo canto para luego tu perfil y tu gracia. La madurez insigne de tu conocimiento. Tu apetencia de muerte y el gusto de tu boca. La tristeza que tuvo tu valiente alegría³ » et renvoie à l'aide d'un astérisque à un vers « Je chante pour plus tard ta silhouette et ta grâce ».

On retrouve le thème de la « grâce » dans d'autres poèmes de la trilogie comme dans « Je dirai » dans lequel Chantal est la grâce incarnée⁴, ainsi que les thèmes du rire et de la joie : « Je dirai qui est mon amour dans le présent ruiné, je dirai sa beauté et son rire, sa lumière et sa force [...] », le goût de sa bouche « tes secrets sur ma bouche ». Depuis cette trilogie, André Velter a continué à s'inspirer de Lorca dans de nombreux recueils⁵.

En laissant les vers dans leur langue d'origine, le poète laisse le soin aux lecteurs de leur donner le sens qui leur convient. La citation permet aussi à l'écrivain de justifier son propos par l'intermédiaire des auteurs cités, tel un argument d'autorité si nous étions dans un essai à moins que cela participe également d'une mise en scène de la véracité des propos de l'écrivain.

2. Mise en scène de l'écrivain dans l'autojustification

De tout temps, et plus particulièrement dans la poésie médiévale qui influence André Velter, on trouve des citations anciennes et populaires comme les *kharjas* mozarabes faites dans différentes langues, arabe ou hébreu de poètes aux cultures différentes et Christine de Pizan, au

¹ Propos d'André Velter. Correspondance privée du 25 avril 2016 avec Sidonia Bauer cité dans Bauer, Sidonia, *La influencia del cante jondo de Federico García Lorca en la obra de André Velter*, Gesine Müller/Jorge Locane (Hg.) : *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid : Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017.

² Je chante pour plus tard ta silhouette et ta grâce.

³ García Lorca, Federico, « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías », Œuvres complètes I et II, Gallimard, 1981.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.61.

⁵ Velter, André, *Tant de soleils dans le sang* [avec le DVD]. Annecy : Alfabeta de l'espace. Dessins de Ernest Pignon-Ernest, guitare de Pedro Soler, 2008. Velter, André, *Paseo grande*. Paris : Gallimard, 2011. Velter, André, *Avec un peu plus de ciel*. Paris : Gallimard, 2012. Velter, André/Bianu, Zéno, *Prendre feu*. Paris : Gallimard, 2013. Velter, André, *Le Tao du Toreo*. Arles : Actes Sud. Dessins de Ernest Pignon-Ernest, 2014.

début du XVe siècle, dans le *Livre de la Cité des Dames*, donne des indications de méthode pour l'usage de la citation. Elle se met en scène, au début de son traité, assise au milieu de plusieurs volumes de diverses matières en pleine nuit, épuisée de s'être appliquée à « recueillir la pesanteur des sentences de divers auteurs¹».

Michel Zink, écrivain et médiéviste, dans « Pourquoi lire la poésie du passé ? » s'interroge sur les raisons de faire des citations. Parmi celles-ci, il note l'autojustification : « Voyez notre tendance à placer en épigraphe ou en exergue d'un travail que nous avons écrit nous-mêmes une citation d'un poète très vieux et qui n'a rien à voir avec notre ouvrage² ».

Il ajoute que la poésie du passé offre à la poésie d'aujourd'hui « une sorte de miroir fragmenté. Elle aide la poésie vivante à avoir conscience d'elle-même, comme l'aide à avoir conscience d'elle-même tout ce qui la brise avec dévotion. Nous avons besoin de cette brisure, de cette blessure pour le ressentir [...] La poésie ancienne nous confronte aux ruptures qui font pour nous la modernité de la poésie³ ». Il faudrait donc voir dans l'acte de citer, une sorte de duel entre les anciens et les modernes dans lequel les premiers devraient laisser une partie d'eux-mêmes pour que les seconds trouvent leur place.

Partant de ce point de vue, Antoine Compagnon fait le lien entre le narcissisme et la mort : « La citation régulière signifie essentiellement la mort : elle met à mort qui elle cite et elle prétend communiquer avec les morts. Faire signe, en particulier de la citation, c'est faire son deuil du symptôme qui résiste à la mort et à la séparation, qui revendique la participation, qui se survit perpétuellement à lui-même ». Ainsi, cet acte délibéré au-delà de la blessure tue les mots de l'autre pour mieux exister.

Plus encore que dans n'importe quel texte, la citation dans le tombeau poétique en serait le matériau de construction : « Certes, la citation relève de la conscience, c'est un acte délibéré, un crime prémédité, mais qui se répète avec elle n'en est pas moins du réel : mon histoire telle qu'elle n'est qu'imparfaitement représentée par ma bibliographie et le réseau des icônes qui font la trame de mon écriture, mon histoire telle qu'elle s'oublie dans le langage et se confond avec lui, qui seul, lorsqu'il discourt en roue libre, peut en exhumer des pans, les inventer et non les retrouver⁴ ». « Le narcissisme, en particulier dans la lecture et dans l'écriture, par le travail de la citation, est la construction d'un monument funéraire⁵ ».

Ainsi, le lecteur peut lire dans le premier poème de la trilogie velterienne une sorte de prologue, d'annonce de la liste des matériaux de construction du tombeau pour Chantal. Il utilise, dès le premier vers, le verbe « bâtir ». Les « mots » sont cités en premier, viennent ensuite le soleil et les rêves. Rien de plus sur ces « mots » ce qui laisse libre cours à l'interprétation que l'on peut en faire :

J'ai pour te bâtir un tombeau
des mots du soleil et des rêves

¹ Tucci, Patrizio. « Modes de la citation dans la poésie du XVe siècle Charles d'Orléans, Jean Regnier, François Villon », *Poétique*, Le Seuil, vol. 150, no. 2, 2007, pp. 199-215.

² Zink, Michel. « Pourquoi lire la poésie du passé ? », *Le Genre humain*, vol. 47, no. 1, 2008, pp. 161-169.

³ Zink, Michel. *ibid*, pp. 161-169.

⁴ Compagnon, Antoine, *op. cit.* p.491

⁵ Compagnon, Antoine, *op. cit.* note 1, p.491

[...]

Les mots des poèmes s'ils sont une sorte de justification pour le poète représentent aussi l'acte de faire mémoire.

3. Éloge des poètes des temps anciens

Si l'acte de citer permet d'établir des filiations entre pairs, il montre également ce que le mort a donné au vivant. En parlant des morts, en les citant explicitement ou implicitement, on fait mémoire – la poésie n'est-elle pas fille de la mémoire ?

L'éloge dans ce travail de mémoire établit un lien entre le passé et le présent mais aussi le futur de l'œuvre. C'est comme le bâton-témoin que l'on passe dans un relais : « Écrire le deuil dans l'éloge revient à établir un lien entre passé et futur... Il ne s'agit pas de se débarrasser de la mort, comme le voudraient tant de gens communs comme de critiques contemporains, mais bien de permettre que le lien perdure entre les morts et les vivants, que le mort saisisse le vif non pour le paralyser mais pour lui transmettre le témoin, cette soupçonnée que suspecte tout poète dès lors qu'héritée de ceux qui l'auront influencé¹ ».

Ainsi, tout au long du recueil, le poète réveille les textes anciens en citant des vers ou le nom de leurs auteurs.

Dès le début du premier recueil, le poète retrouve le passé pour préparer le tombeau de l'aimée. Le projet d'un tombeau pour Chantal Mauduit apparaît non seulement dans le titre de la trilogie mais aussi dès le seuil du recueil dans une intention évidente de pauvreté et de dépouillement : « Tu vois je t'invente / un tombeau sans dorure, / sans marbre ni couronne, je t'élève / moins qu'une stèle perdue dans le désert ». Ce projet exige de « dé-monumentaliser » l'hommage à la disparue en faisant entendre le chant de deuil dans les temps anciens de l'ex-voto, de la cantate, du répons, des litanies et aussi des élégies. Ces « monuments » poétiques font entendre une voix oblique (l'italique mais aussi les mots des autres, tel le vers « Très haut amour à présent que tu meurs » de Catherine Pozzi qui scande la première élégie). Dans le dernier poème « La mort, l'amour autres sommets » du *Septième sommet*, le poète, après avoir cité précisément les sommets vaincus par la morte, décide d'escorter sa course « vers les autres sommets ». La trilogie de *L'amour extrême* convoque les poètes du passé pour célébrer l'aimée et leur amour. Elle se termine par le poème « Divination » dans lequel le poète accueille à son tour « l'oracle qui a troué le temps » et il cite ensuite des vers du poète Stanislas Rodanski : « Mes poèmes sont justes je vois l'Amante commencer son règne² ». On peut penser aux vers de Théophile Gautier : « Mes vers sont les tombeaux tout brodés de sculptures/ Ils cachent un cadavre, et sous leurs fioritures/Ils pleurent bien souvent en paraissant chanter³ » qui arrachent

¹ Conort, Benoit, *L'Éloge*. Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2008.

² Rodanski, Stanislas, « Étrangers », *Des proies aux chimères*, Collection En dehors, Paris, Plasma, 1983.

³ Gautier, Théophile, *Poésies complètes*, « La Comédie de la mort », Tome II, Paris, Ed. Charpentier, 1890.

l'œuvre du royaume des morts dans une ascension spirituelle vers la Lumière de la Beauté. Peut-on penser chez André Velter aussi à une consolation par les Arts ?

Le poète allemand Rainer Maria Rilke est associé à André Breton, tous deux sont cités dans le poème de la page 58 : « Corps de chair et volcan, corps de diamant, de désir, de jubilation, qui s'emparait de tout l'espace qu'il y a du *bonheur ascendant*, à l'horizon de Rilke, jusqu'au *signe ascendant*, qui aimantait Breton¹ ». On sait combien André Velter est attiré par le mouvement ascensionnel. « Tu as choisi de gagner /par la verticale ascendante/le troisième pôle/qui déboussole² » – l'expression « le troisième pôle » est reprise à la page 193. Rappelons ici que Rilke était fasciné par la musique qu'il citait en contrepoint de la peinture. Il n'en niait pas la beauté mais disait qu'elle avait quelque chose d'inachevé et conduisait au renoncement absolu car on doit s'y abandonner continuellement et d'une manière éperdue. Mais au détour du poème « *Wendung* » (« Retournement ») qu'il rédige après un échange épistolaire avec la pianiste Magda von Hattingberg, Rilke passe de l'œuvre de la vision à celle du cœur. Il espère ainsi accomplir le même travail qu'il avait mené avec l'œil dans le domaine de l'ouïe. Il se méfie tout de même du pouvoir de la musique dont, dit-il, il ne pourrait pas rompre le charme mis à part si c'est un chant sans objet. Il va alors confier sa parole poétique à la musique qui le fascine car la vibration de la musique peut magnifier le verbe poétique. Non seulement, les poèmes de 1924 et de 1925 intitulés « *Musique* » soulignent l'un et l'autre sa dimension transcendante, mais c'est un poème de 1918, intitulé « *À la musique* », qui semble instaurer le dialogue entre les arts :

Musique : respiration des statues. Peut-être :
silence des tableaux. Ô langue où les langues
finissent. Temps vertical
perpendiculaire à une ligne de fuite des cœurs³.

C'est donc dans un temps vertical mais sur une ligne de fuite horizontale des cœurs que se trouve la musique. Lorsqu'André Breton est cité, associé à l'expression « *signe ascendant* » et au participe passé « *aimanté* », cela fait allusion, dans le vocabulaire astrologique à l'une des deux composantes majeures du « *ciel de naissance* » qui vient modifier la lecture de la position du soleil dans un signe zodiacal en fonction de l'heure. Il ne s'agit pas de spiritualité mais d'un accord avec une certaine fatalité. C'est la femme qui élève vers le haut, vers le mieux car André Breton refuse de la situer vers le bas comme la poésie qui doit mener quelque part pour que le monde ne sombre pas encore une fois dans l'horreur. L'image poétique doit participer de cette tension heureuse.

René Char est lui aussi cité dans la dernière strophe du poème « *Force de mots*⁴ », qui fait un éloge de la poésie :

¹ *Signe ascendant* est le titre d'un recueil d'André Breton, *Signe ascendant. Constellations* avec 22 lithographies de Joàn Mirò, Paris, Gallimard, [1947] 2006, pp. 7-13, A la suite d'Arthur Rimbaud, le poète doit se faire voyant afin de dépasser les limites de la perception ordinaire.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.24.

³ Malkani, Fabrice, « Le pouvoir de la musique selon Rilke », *Revue Germanica*, 2005.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.72.

Elle seule,
comme *la Soupçonnée*
de René Char
garde force de mots
jusqu'au bord des larmes.

L'expression « la Soupçonnée » fait allusion à une partie du titre du dernier recueil de René Char *Éloge d'une soupçonnée*, manuscrit que le poète avait remis quelques semaines avant de mourir aux éditions Gallimard. Il définissait ainsi le titre : « Soupçonnons que la poésie soit une situation entre les alliages de la vie, l'approche de la douleur, l'élection exhortée, et le baisement en ce moment même. Elle ne se séparerait de son vrai cœur que si le plein découvrait sa fatalité, le combat commencerait alors entre le vide et la communion. Dans ce monde transposé, il nous resterait à faire le court *éloge d'une Soupçonnée*, la seule qui garde force de mots jusqu'au bord des larmes. Sa jeune démente aux douze distances croyant enrichir ses lendemains s'illusionnerait sur la moins frêle aventure despotique qu'un vivant ait vécu en côtoyant les chaos qui passaient pour irrésistibles. Ils ne l'étaient qu'intrinsèquement mais sans une trace de caprice. Venus d'où ? D'un calendrier bouleversé bien qu'uni au Temps, sans qu'en soit ressentie l'usure. Verdeur d'une Soupçonnée...¹ ».

Dans cet ultime livre, René Char continue ce combat, en montre les souffrances et évoque la tentation de l'abandon du combat : « Quand s'achève au vrai la classe que nous continuons à fréquenter à l'insu de notre âge, il fait nuit sur soi. À quoi bon s'éclairer, riche de larmes ? ». Dernière leçon de vie.

À sa suite, André Velter reprend ces deux syntagmes « garde force de mots/jusqu'au bord des larmes » pour les transformer en vers et montrer les pouvoirs de la poésie dans « Force de mots »² :

Je dois à la poésie
la grâce de ton amour.
Je dois à son pouvoir
l'offrande de ta voix,
l'aimantation de ton pas,
une passion fabuleuse
et nos emportements.

Au comble de l'accablement
et du meurtre de nous,
jamais je ne laisserai dire
que la magie du poème
ne peut pas tout traduire
ni que la poésie
n'enchante pas la vie.

¹ Char, René, « Bestiaire dans mon trèfle », *Éloge d'une Soupçonnée* (précédé d'autres poèmes 1973-1987), [1988], Paris, Gallimard, 2007.p.181.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, Poésie/Gallimard, 2007, pp.71-72.

Elle seule,
comme la *Soupçonnée*
de René Char,
garde force de mots
jusqu'au bord des larmes.

Trois strophes, deux septains, un quintil, dix-neuf vers pour cette poésie encomiastique qui joue sur les anaphores de « je dois » aux vers 1 et 3 qui sont construits en parallèle. Cet éloge de la poésie se lie au chant d'amour pour l'aimée disparue. Le poète rappelle dans les deux premiers vers que c'est la poésie qui les a réunis au début de leur rencontre comme dans le poème de la page 84 « *j'étais à toi avant de t'avoir vue* », vers tiré d'une élégie de Marceline Desbordes-Valmore¹. Puis, il énonce les qualités de Chantal Mauduit dans une énumération : « la grâce de ton amour », « l'offrande de ta voix », « l'aimantation de ton pas », une passion fabuleuse et leurs emportements. Ensuite, le poète prend la défense de la poésie contre tous ceux qui pensent qu'elle ne sert à rien. Il commence au vers 8 par une proposition complément circonstanciel aux sonorités dures en allitérations en « k » et « m » : « comble, accablement, meurtre » et le lexique de la mort et de la peine « accablement, meurtre », l'adverbe « jamais » annonce des propositions négatives « je ne laisserai, ne peut pas, ni que, n'enchanter pas » reliées au lexique de la « magie et de l'enchantement » pour qualifier la poésie. Cette défense de la poésie, il la redouble par une citation, celle d'un poème de René Char dont il cite le nom de l'auteur « René Char », le titre qu'André Velter lui suggère pour une série de sept poèmes à paraître : « *Soupçonnée* » et deux vers qui sont écrits en italique : « *garde force de mots/ jusqu'au bord des larmes* ».

Nous connaissons l'admiration qu'André Velter a pour René Char avec lequel il a entretenu une correspondance qu'il vient de publier avec les photographies de Marie-José Lamothe² :

Paris 28 février 86

Cher René Char

Gloire à ce jour auspiceux ! pour chanter comme Milarépa. Non seulement Paris disparaît sous une robe de neige toute neuve digne des plus hautes terres, mais votre lettre, si amicale, si attentive, s'accompagne de poèmes où passe toute votre voix, votre voix juste, grave, irréductible et douce : « la seule qui garde force de mots jusqu'au bord des larmes », la seule qui ait cette force d'arrachement et d'émotion, au point de requérir la spontanéité, l'immédiate écoute du cœur.

Accepteriez-vous de donner pour titre général à cette suite de sept poèmes : *Éloge d'une Soupçonnée* ? Il y aurait là comme un écho prémonitoire au *Bestiaire dans mon trèfle*, et « *élection exhortée* » de la poésie même...

¹ Desbordes-Valmore, Marceline, *Élégies*, [1860], Collection Poésie/Gallimard, 1983.

² Velter, André, *René Char, allié substantiel, Rencontres et correspondance*, Photographies de Marie-José Lamothe, Ed. Le Passeur, 2018.

Sitôt roulé sur le plomb, je vous fais parvenir un premier jeu d'épreuves et prévois, si vous en êtes d'accord, un « tiré de nulle part » à votre intention.

Merci mille fois et plus encore de la joie que vous m'octroyez, aussi de votre confiance. Nos vagabondages de printemps, à Marie-José et à moi, commenceront par une escale aux Busclats et cette promesse nous assure une attente allègre.

À vous, cher René char, mon amitié, mon admiration, mon affection,

André

4 mars 1986

Cher André Velter

Oui, bien avec vous pour le titre général d'*Éloge d'une Soupçonnée*, sur l'ensemble des sept poèmes que je suis heureux de placer entre vos mains amies. (D'accord pour un tiré de « nulle part »).

L'œuvre de Milarépa fait mon enchantement. Ma reconnaissance à Marie-José Lamothe, je vous prie, pour son fervent et brûlant présent bordé de grâce au Pays affirmatif des neiges.

À bientôt. Votre toujours affectueux et proche

René Char

Dans cet hommage, André Velter peut également citer des vers en les transformant comme dans le poème « Élégie » daté du 17 mai 1998 qui prolonge le précédent avec le lien de la poétesse Catherine Pozzi¹. Nous l'avons déjà vu, le premier vers de ce poème est emprunté à celle-ci dans son poème « Ave » : « Très haut amour, s'il se peut que je meure² » :

Très haut amour, s'il se peut que je meure
Sans avoir su d'où je vous possédais,
En quel soleil était votre demeure
En quel passé votre temps, en quelle heure
Je vous aimais,

Très haut amour qui passez la mémoire,
Feu sans foyer dont j'ai fait tout mon jour,
En quel destin vous traciez mon histoire,
En quel sommeil se voyait votre gloire,
Ô mon séjour...

Quand je serai pour moi-même perdue
Et divisée à l'abîme infini,
Infiniment, quand je serai rompue,
Quand le présent dont je suis revêtue

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, Poésie/Gallimard, 2007, p. 30.

Ce cahier qui s'écrit doit tout à l'hébétude. Il sort d'un cœur explosé, chargé de résonances qui perdent la raison. Comme ces strophes de Catherine Pozzi qu'un jour je t'avais lues, et leur écho soudain quand tout est dévasté, et ton sourire de fée à l'annonce du titre : Ave. Tes initiales, avais-tu dit.

² Née le 13 juillet 1882 à Paris et morte dans la même ville le 3 décembre 1934, est une poétesse et femme de lettres française. Amie de Rilke, amante torturée de Paul Valéry pendant huit ans d'amour passion, d'amour douleur, d'amour fou. « Ave » fait partie des six poèmes qui, selon elle, valaient la peine.

Aura trahi,

Par l'univers en mille corps brisée,
De mille instants non rassemblés encor,
De cendre aux cieux jusqu'au néant vannée,
Vous referez pour une étrange année
Un seul trésor

Vous referez mon nom et mon image
De mille corps emportés par le jour,
Vive unité sans nom et sans visage,
Cœur de l'esprit, ô centre du mirage
Très haut amour.

Il transforme le premier vers en « *Très haut amour à présent que tu meures* » (p.31). La première personne est remplacée par la deuxième comme si le poète répondait à Catherine Pozzi, comme s'il prenait – par le jeu de l'intertextualité – la place de Paul Valéry. Ce n'est pas le poète qui émet des hypothèses sur les conséquences de sa mort mais le poète qui évoque la mort de son aimée. Cependant, le sens de la phrase nous pose un problème car littéralement ce subjonctif semble émettre un souhait ce qui est totalement opposé au sens de tout le recueil poétique. Pour quelle raison André Velter garde-t-il le subjonctif présent par licence poétique, pour rimer avec « je pleure » ? Cela nous semble, en effet, correspondre à la réalité de la situation.

4. Éloge de la poésie

Une autre poétesse est à l'honneur dans la deuxième partie du recueil par le biais d'un nom et de trois vers. Il s'agit de Marceline Desbordes-Valmore et de trois vers issus d'*Élégies*¹ :

J'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu.
Ma vie, en se formant, fut promise à la tienne ;
Ton nom m'en avertit par un trouble imprévu,
Ton âme s'y cachait pour éveiller la mienne.
Je l'entendis un jour, et je perdis la voix ;
Je l'écoutai longtemps, j'oubliai de répondre ;
[...]
Je l'écrivais... bientôt je n'osai plus l'écrire,
Et mon timide amour le changeait en sourire.
Il me cherchait la nuit, il berçait mon sommeil ;
Il résonnait encore autour de mon réveil ;
Il errait dans mon souffle, et lorsque je soupire
C'est lui qui me caresse et que mon cœur respire.
Nom chéri ! nom charmant ! oracle de mon sort !

¹ Desbordes-Valmore, Marceline, née le 20 juin 1786 à Douai et morte le 23 juillet 1859 à Paris, est comédienne et chanteuse avant de s'essayer à l'écriture autodidacte de contes pour enfants et de poèmes romantiques. *Élégies*, Charpentier, 1860, pp. 75-76.

Hélas ! que tu me plais, que ta grâce me touche !
Tu m'annonças la vie, et, mêlé dans la mort,
Comme un dernier baiser tu fermeras ma bouche.

Au-delà d'une simple reprise de trois vers – le premier, le trente et unième et le dernier –, ne peut-on pas parler de « coïncidence » entre ces deux amours, celui secret de Marceline, alors comédienne et d'un jeune homme dont elle aura un enfant et celui d'André Velter et de Chantal Mauduit ? Un coup de foudre comme une évidence, l'un est fait pour l'autre :

Avec l'insouciance de ceux qui viennent de loin sans se retourner, nous n'avons jamais douté d'un amour commencé dans un rêve que tu n'avais pas encore rêvé.

Une élégie de Marceline révèle ce privilège qui donne aux amants pouvoir de déboussole le temps...*j'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu...* Et tout de suite la chute que je ralentis infiniment, pour que *l'oracle de mon sort* accepte de prédire la nouvelle et décisive étreinte où *comme un dernier baiser tu fermeras ma bouche*¹.

Les trois vers empruntés à Marceline – comme la nomme affectueusement le poète – apparaissent en lien avec la rencontre avant qu'elle ne soit physique entre André Velter et Chantal Mauduit. Les fins brutales de ces deux amours se font écho – pour l'une, l'abandon de l'aimé, pour l'autre, la mort de l'aimée. André Velter évoque, dans une soirée en hommage à Chantal Mauduit, sa première rencontre avec l'alpiniste qui fut – avant d'être une rencontre physique – une rencontre poétique et sonore². En effet, nous savons qu'avant de se rencontrer, Chantal Mauduit emportait toujours avec elle des poèmes qu'elle lisait à voix haute en haut des sommets qu'elle gravissait et en particulier un poème d'André Velter, « Indomptable ». On retrouve l'amour du nom tout au long du poème et plus particulièrement dans le troisième vers : « Ton nom m'en avertit pour un trouble imprévu », ce nom se révèle dans les regards qui se croisent, ce nom « chéri » et « charmant ». Ce nom obsède la poétesse nuit et jour.

Un poème du *Septième sommet* rappelle ce lien qui a précédé cette rencontre physique entre les deux amants : c'est « La vie, l'amour entre deux poèmes »³ :

Le 24 mai 1996, au sommet du Manaslu (8163 mètres) dans l'Himalaya, Chantal Mauduit récite les trois premiers vers du poème « Indomptable⁴ » qu'elle s'est choisi comme profession de foi.

*l'espace est un bandit d'honneur
c'est à lui que tu penses
quand tu suis le galop de ton cœur*

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.84.

² Soirée hommage à Chantal Mauduit, Chambéry, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=4za7WSh9i4M>

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.69.

⁴ Velter, André, *Le calligraphe du vide*, « Indomptable » avec six peintures d'Himat, H.C., 1998 :

L'espace est un bandit d'honneur/ c'est à lui que tu penses/ quand tu suis le galop de ton cœur/ le destin t'a laissé la bride sur le cou/ et la poussière au goût de silice et de feu/ mange ta bouche sans mémoire/ le sauve-qui-peut s'évade d'une géhenne intime qui voudrait déchirer son ciel rouge à la proue des nuages/ là-bas l'impossible dit merveille ou désastre comme défi d'une noire solitude contre le sabot fendu de l'aube/ l'espace est un bandit d'honneur

Début mai 1998, sur les pentes du Dhaulagiri, quelques jours avant d'être tuée par une avalanche, elle dit une strophe d'un inédit que je lui avais confiée, *Le calligraphe du vide*¹ :

*Il a chanté les mots
de dessous la mémoire
qui donnent à la beauté
son aile toujours battante.*

Entre ces deux poèmes : la voie funambule d'un amour miracle qu'elle appelait « *sauvage* », « *solitaire* », « *sans fin* » ... Et que je continue de nommer ainsi, en toute déraison, et inaliénable désir d'elle.

Plus loin dans le recueil, le lecteur peut rencontrer Othello qu'il compare au récit d'un survivant d'une catastrophe : elle était jeune et avait l'avenir devant elle, il est Othello :

OTHELLO, s'affaissant sur Desdémone, – Je t'ai embrassée avant de te tuer... Il ne me restait plus qu'à me tuer pour mourir sur un baiser ! (Il expire en l'embrassant.)² .

Pourquoi André Velter cite-t-il ce vers ? Certainement parce que le poète n'a pas pu dire au revoir à son aimée, une avalanche l'ayant foudroyée, loin de lui. Ou est-ce la montagne qui a embrassé l'alpiniste avant de la tuer ? Ce baiser de la mort rappelle aussi la fin du poème de Marceline Desbordes-Valmore : « *Comme un dernier baiser tu fermeras ma bouche* » (Ce dernier vers est également celui du poème de la page 84). La mort réunit les poètes des temps anciens à ceux du temps présent. Pas de rupture temporelle, un temps circulaire ou spiralaire qui répète le même dans un temps infini.

Christine de Pizan, dans le *Livre de la Cité des Dames*, montre également comment la poétesse chrétienne Probe, après avoir extrait des vers des *Bucoliques*, des *Géorgiques* et de l'*Enéide* de Virgile, les recousait « par merveilleux artifice » pour poétiser l'Ancien et le Nouveau Testaments, se réappropriant ainsi un modèle ancien au service d'une nouvelle idée du monde³. De même, à la fin XIIIe siècle, le poète originaire de Béziers, Matfre Ermengaud, dans son *Bréviaire d'amour*, prend plaisir à citer les poèmes qui lui sont chers de ceux qu'il nomme « les troubadours antiques ». Ainsi, Christine de Pizan dévoile la méthode de la citation : « conserver la lettre d'un texte et en même temps en altérer le sens, l'insérant dans une nouvelle structure qui la plie à une autre finalité⁴».

D'autres poètes sont convoqués et cités comme Paul Éluard dans la citation qui précède le poème « Un désir absolu⁵ » :

*ombre où mes mains nues
cherchent tous tes reflets*

Il s'agit d'un extrait d'un poème du recueil *Capitale de la douleur* écrit parce que le poète se sent délaissé par sa femme Gala qui vient de rencontrer le peintre Salvador Dali (avec lequel

¹ On entend dans cette vidéo le dernier poème prononcé par Chantal Mauduit. <https://youtu.be/IKBP2-io1QM>

² Shakespeare, William, *Othello ou le Maure de Venise*, [1604], acte V, scène 2, Actes sud, 1993.

³ Tucci, Patrizio. « Modes de la citation dans la poésie du XVe siècle Charles d'Orléans, Jean Regnier, François Villon », *Poétique*, Le Seuil, vol. 150, no. 2, 2007, pp. 199-215.

⁴ Tucci, Patrizio. *Ibid*, 199-215.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.87.

elle se mariera)¹. L'absence de la femme aimée réveille l'angoisse de la nuit « ombre » dans laquelle les « mains nues » recherchent dans les reflets des « vitres lourdes de silence » des traces de sa présence. André Velter reprend le terme de « reflets » dans le premier vers de ce poème « entre visions et reflets mon amour » mais n'évoque pas de vitre parce qu'elle est « partout dans le présent secret ». Pour mieux comprendre ce qui relie André Velter à Paul Éluard, il est intéressant de lire ce qu'il en dit dans la préface de l'édition Gallimard dans un choix de poèmes en 2009². Il souligne « Le désespoir porte une rose entre les dents. La femme, et avec elle toutes les femmes, habite poétiquement le monde. Les mots font corps des deux côtés du miroir. Tout est à cœur ouvert, et c'est une blessure qui neige, fleurit ou regagne le soleil ». On retrouve ici une partie de la pensée d'André Velter pour lequel la poésie habite le monde et peut transformer une blessure en neige, comme celle qui a tué Chantal Mauduit, en fleur, le tournesol en soleil, comme André Velter représente la femme aimée disparue.

Dans ce même poème, André Velter cite deux vers extraits d'*Aux Parques* du poète Friedrich Hölderlin qu'André Velter traduit librement : « *Avoir un jour tutoyé les Dieux, il n'en fallait pas davantage* » et qu'il sépare dans deux poèmes : le dernier vers de « Je dirai » (p.62) : « l'éclat de ta voix soudain qui tutoyait les dieux » et on trouve dans le poème de la page 102 le vers suivant « je jure qu'il *n'en fallait pas davantage*³ ». Nous savons combien André Velter place ce poème « au-dessus de tout⁴ ». Il pense, en effet, devant l'état des lieux, de « l'ordre meurtrier du monde », qu'il faut « passer outre », « raturer outre » selon Yves Bonnefoy, faire comme Orphée, alors qu'il était en lambeaux, et qui a décidé, malgré l'« à quoi bon les poètes », de puiser dans son énergie vitale et de continuer à ré-enchanter le réel.

5. En hommage aux mots de l'aimée

S'il est indéniable que la poésie est un lien entre les deux amants, il ressort aussi de l'étude du recueil et des entrevues données par André Velter que la philosophie de vie de Chantal Mauduit a exercé une influence très importante sur l'écriture du poète.

Dans son livre, *J'habite au Paradis*, Chantal Mauduit, explique ce qu'est l'« une des clés des expéditions » pour elle :

¹ Éluard, Paul, « Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde » dans *Capitale de la Douleur*, 1926 :
Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde/ Dans le vide des vitres lourdes de silence/ Et d'ombre où mes
mains nues cherchent tous tes reflets. / La forme de ton cœur est chimérique/ Et ton amour ressemble à mon désir
perdu/ O soupirs d'ambre, rêves, regards. / Mais tu n'as pas toujours été avec moi. Ma mémoire/ Est encore
obscurcie de t'avoir vu venir/ Et partir. Le temps se sert de mots comme l'amour.

² Éluard, Paul, *J'ai un visage pour être aimé Choix de poèmes 1914-1951*, Poésie/Gallimard, 2009. Préface
d'André Velter « Pour dévêtir la nuit ».

³ Hölderlin, Friedrich, « Aux Parques », *Revue Europe*, n°851/ mars 2000. Voici l'une des traductions d'Eugène
Guillevic, dans *Accorder*, nrf, Poésie/Gallimard, 2013, p.7.

Accordez-moi rien qu'un été, Puissantes, / Et l'automne où mûrir mon chant, / Pour qu'alors, assouvi par le plus
doux des jeux, / Plus volontiers meure mon cœur. //L'âme qui dans la vie n'eut pas sa part divine / N'aura pas de
repos non plus dans les Enfers, / Mais s'il m'était donné de réussir/ Ce que j'ai de sacré dans le cœur, le poème,
//Sois alors bienvenu, ô calme du royaume des ombres, / Et même si mon luth ne m'accompagne pas, / Une fois
j'aurai vécu comme vivent les dieux, / Il n'en fallait pas davantage.

⁴ *Revue Nu(e)* p.27-28.

L'essentiel de cette ultime orchestration demeure le choix de la musique et des livres à emporter. Pour s'évader entre tempêtes et fatigue himalayennes, pour quitter quelque instant cet endroit sans foi ni loi où vent et soleil sont les seuls rois [...].

Ainsi, Baudelaire part souvent sur les sentiers détournés par un juste retour aux sources de ses paroles folles. Et ses vers coulent alors naturellement dans l'air et dans le vent :

Va te purifier dans l'air supérieur,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins,
Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
qui plane sur la vie, et comprend sans
effort le langage des fleurs et des choses muettes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté.

Ces mots, de plus en plus beaux, scandés de plus en plus haut, semblent enfin prendre leur envol, ils appellent passé et éternité, ils se mettent à danser et chanter, et danser et chanter, et danser et chanter et danser et chanter...sans s'arrêter¹.

À noter que Chantal Mauduit – elle-même – transforme le poème « Élévation » en faisant des coupes et ajoute les deux derniers vers de « L'invitation au voyage » des *Fleurs du Mal*. Elle cite également le poète Rimbaud : « À tout prix et avec tous les airs même dans des voyages métaphoriques », et encore « à fond la vie » là-bas, là-haut et ici aussi, c'est simple et laisse libre cours à la passion qui n'a jamais rimé avec raison et ne saurait commencer avec les alpinistes² ». Le thème de la danse que nous retrouverons plus tard dans ce travail est là, répété à dessein – comme le Sâma, danse giratoire sacrée des derviches tourneurs soufis – pour montrer combien pour Chantal Mauduit, la poésie est liée au chant et à la danse.

Un peu plus loin dans le livre de l'alpiniste, elle ajoute qu'elle a cité, au sommet du Chogori, « par amour des mots et du beau » un poème du Thibétain Kunlegs :

À l'âge où j'étais petit poisson, je n'ai
pas été pris, comme grand poisson,
malgré les nasses, personne ne m'a
dompté, aujourd'hui, je vagabonde dans
l'océan immense³.

Le thème du poisson, nous le retrouvons, comme celui de la danse, dans la poésie velterienne lorsque le poète évoque l'aimée : « ce poisson que tu léguais au ciel », peut-on lire à la page 12. Associé à la liberté, il est, comme nous l'avons vu, signe d'indépendance et de vie.

Seule, le 24 mai au sommet du Manaslu, dans l'Himalaya, Chantal Mauduit s'est filmée récitant quelques vers extraits de *l'Arbre seul*, d'André Velter. « Dans ces instants, on touche au sublime, dit-elle. C'était un peu comme une prière. Ces vers qui me ressemblent, ces mots dont la force,

¹ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, pp.44-45.

² Mauduit, Chantal, *ibid*, p.45.

³ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, p.57.

là-haut, était décuplée, je les ai accrochés au souvenir, ils resteront à jamais liés à cet instant éphémère¹ ».

Avec elle, Chantal Mauduit emporte des contes chinois, poèmes népalais, des romans de Zweig, Ben Jelloun, Albert Camus, des poèmes de René Char, *Éloge d'une soupçonnée*, d'André Velter qu'elle déclame en haut des sommets, même avant qu'elle le rencontre... et ses carnets :

Quand j'étais gamine, j'avais écrit sur un de mes carnets : « Je veux être alpiniste, malgré les dangers des avalanches et des corniches. Je ne l'ai pas inventé : c'est écrit, et en rouge !² ».

Rouge, comme la passion pour la montagne qui la tuera dans l'Himalaya.

Jacques Roubaud, lui aussi, cite des mots d'Alix, qui sont une partie du socle du travail du deuil qu'il accomplit dans ce tombeau. En effet, il reprend dans des poèmes les mots de l'exposition et du carnet de notes de son épouse comme dans « Toutes les photographies sont moi³ ». Il ne s'agit pas, par la convocation des photographies et des morts d'Alix, de se bercer de l'illusion de sa présence mais plutôt de montrer l'impossible présence. Après le silence, Jacques Roubaud se remet à écrire mais ce sera une écriture « asthmatique » qui rend sa parole difficile : blanc, sauts à la ligne marquent la maladie. Alix qui se savait « en apnée depuis [s]a naissance⁴ », avait trouvé dans la photographie un temps entre survie et disparition (elle avait fait des tentatives de suicide). En transmettant les mots de sa femme, le poète engage avec elle un dernier dialogue et lui déclare son amour. Pour le poète, la poésie et la photographie, lorsqu'elles conversent avec la mort, sont *boojum*⁵, c'est-à-dire ne mènent à « rien », titre du dernier poème du recueil. Le *boojum*, c'est bien sûr la créature inventée par Lewis Carroll dans *La Chasse au Snark*. Ces personnages dont le nom commence par un « B », tout comme l'auteur signait ces textes du pseudonyme « B.B. », se rencontrent sur un bateau pour chercher le mystérieux Snark. L'histoire se termine lorsque Boulanger le trouve, il est alors réduit à néant. Qui est donc ce Snark ? La réponse se trouve dans le dernier vers du texte : « Car le Snark, bel et bien, était un *Boojum*, figurez-vous ». Ce poème a aussi la particularité d'avoir été écrit « à l'envers » puisque l'auteur explique qu'il est parti du dernier vers pour inventer son histoire⁶.

Jacques Roubaud se sert des mots du journal de sa femme comme un négatif de photographie qu'il écrit dans la poésie. Grâce à la métrique et au rythme poétique, parmi les blancs, les

¹ Vidéo de Chantal Mauduit. <https://www.youtube.com/watch?v=INObjS3zods>

² Sur le site d'André Velter, on peut entendre les poèmes prononcés par Chantal Mauduit en haut du Manaslu sur le Dhaulagiri disant « Indomptable » de *L'Arbre-Seul* et « Le calligraphe du vide » de *La vie en dansant*.

³ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.102.

⁴ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.142.

⁵ Jacques Roubaud et Anne F. Garreta, *Éros Mélancolique*, Paris, Grasset, 2010, p.104. Dans son poème, « The Hunting of the Snark », le révérend Dodgson met en scène une bête fabuleuse, d'une espèce inconnue de tous les naturalistes et dont la variété la plus évasive se nomme *boojum*. Malheur à celui qui, chassant le snark, tombe sur un boojum : il disparaît aussitôt. Et le *boojum* avec lui d'ailleurs. Guétemme Geneviève, « Alix Cléo et Jacques Roubaud : l'amour, la mort », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012/2 (n° 10), pp. 11-25.

⁶ Carroll, Lewis, *La Chasse au Snark*, Seghers, 2012. Trad. Louis Aragon : « Je marchais au flanc d'une colline, seul, par une brillante journée d'été, quand soudain me vint à l'esprit un vers : Car le Snark, bel et bien, était un *Boojum*, figurez-vous. Je ne sus pas, alors, ce que signifiait ce vers : je ne sais pas, maintenant, ce qu'il signifie ; mais je le notai par écrit ; et quelque temps après s'imposa à mon attention le reste de la strophe, dont le vers en question se trouva être le dernier vers : et c'est ainsi que, petit à petit, à mes moments perdus au cours de l'année ou des deux années suivantes, se constitua de petites pièces et de morceaux le reste du poème, dont cette strophe se trouva être la strophe finale ».

silences, les points d'interrogation, l'épouse morte devient un souffle et une mémoire, une des figures du *pneuma*¹ mais elle est aussi l'occasion de « méditations ». Le chant d'amour de Jacques Roubaud est semblable à celui des troubadours « L'amoureux le plus parfait [...] celui qui aime le mieux ; qui aime le mieux parce qu'il chante le mieux, qui chante le mieux parce qu'il aime le mieux ; et d'aimer mieux il grandit la gloire de celle qu'il aime, son pretz, son prix, grandit la gloire de la langue. Là est une fonction essentielle, la première fois dite en poésie par la poésie, de la poésie même : la gloire et la mémoire de la langue² ». Finalement, le poète reconquiert la parole poétique qui triomphe de cette période car l'écriture console de la douleur car elle permet de la traverser et en créant une sorte de *fleur de givre* :

Le gel nie la fleur et le chant. Mais dans le désert du gel fleurit une fleur paradoxale, dans son silence résonne une insistante disharmonie, et de cette floraison « hirsute », comme de cette atonalité polaire, renaissent, à l'évocation vibratoire du vers, simultanément la musique heureuse et sa disparition désespérée³.

Cette fleur paradoxale rappelle le poème du troubadour de Provence, Raimbaud d'Orange « La flors enversa » :

Ar resplan la flors enversa
Pels trencans rancx e pels tertres,
Cals flors ? Neus, gels e conglapis
Que cotz e destrenh e trenca ;
Don vei morz quils, critz, brays, siscles
En fuelhs, en rams e en giscles.
Mas mi ten vert e jauzen Jois
Er quan vei sexx los dolens croys⁴.

Jacques Roubaud, docteur en mathématiques et en littérature française, a d'ailleurs écrit un essai sur le sujet de la poésie occitane : *La Fleur inverse : l'art formel des troubadours*⁵. Dans cette étude, le poète veut montrer que le *canso* peut « se définir comme forme » ouverte aux possibles, à des formes actualisées, qui peut donc être dépassée. Selon lui, le sonnet pétrarquiste porte la trace du *canso*.

¹ Platon, « Timée », *Œuvres de Platon*, tome douzième, Paris, Ed. Pichon et Didier, 1831. Traduction Victor Cousin. Et site de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. *L'Antiquité grecque et latine. Du Moyen Âge*.

² Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, Paris, Belles lettres, Architecture du verbe, 2009 (première édition Ramsay, 1986), p. 12.

³ Roubaud, Jacques, *La Boucle*, Ed. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1993, p. 22. On retrouve cette expression dans Barbarant, Olivier, *Élégies étranlées*, Champ Vallon, recueil, 2013, p.97.

⁴ Raimbaut d'Aurenja, « seingner d'Aurenga e de Corteson e de gran ren d'autrez castels », né entre 1140 et 1145 à Orange et mort le 10 mai 1173 à Courthézon, est le plus ancien des troubadours de Provence. Il laisse à la postérité une quarantaine de *cansos* [poésies lyriques] et un *serventès* [poème satirique].

Ores resplendit la fleur inverse/ sur les falaises tranchantes, sur les tertres/ Quelle fleur ? Neige, glace et givre, / qui brûle, saisit et tranche, / dont je vois morts appels, cris, bruits, sifflets, / dans les feuilles, dans les branches et dans les rameaux./ Mais me tient, moi, vert et joyeux, la Joie/ quand je vois secs et dolents, les méchants.

⁵ Roubaud, Jacques, *La Fleur inverse. Essai formel sur l'art des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986. On peut écouter une entrevue avec le poète dans l'émission « Les Imaginaires », par Jean-Michel Damian, diffusée le 1er octobre 1994 TROUBADOURS — Grand entretien de Jacques Roubaud sur le trobar (France Musique, 1994) https://youtu.be/C71Vz_djMMU

Le poète André Velter se cite lui-même dans le poème « La vie, l'amour / entre deux poèmes », faisant ainsi allusion aux deux poèmes qui enchâssent cet amour-fol. Il met en exergue par cette composition l'idée selon laquelle l'amour sauvage vit entre le premier et le dernier poème récités par l'aimée : « L'indomptable » et le « Calligraphe du vide¹ ». Ce poème mêle poésie en prose et poésie en vers dans un savant agencement. Trois fois quatre lignes de prose en alternance avec trois vers du poème « L'Indomptable » et quatre vers du « Calligraphe du vide ». C'est à la fois dans la perspective du déploiement du souvenir mais également pour montrer un pouvoir de la poésie qui permet de relier les êtres humains d'ici et d'ailleurs, d'âges différents...

On ne peut pas laisser de côté dans l'autocitation, l'idée de chambre d'échos qui montre, dans le décalage temporel du vécu et du dire, l'intemporalité de l'œuvre poétique mais aussi de la nécessité de témoigner de la véracité des faits exposés non pas dans une autoglorification mais dans la mise en lumière de la personnalité extra-ordinaire de Chantal Mauduit.

6. Sous le parrainage des noms des poètes

La citation peut être intégrale, ne pas changer les paroles du poète cité comme dans « Pour une cantate² »

Un vers de Pavese a troué ma mémoire :

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi...

Oui mon amour, que la mort vienne

puisqu'elle aurait tes yeux...

Ce texte poétique reprend les poèmes de Cesare Pavese dédiés à Constance Dowling, l'actrice américaine de Black Angel qui l'a abandonné comme : « Toi, / sourire diapré / sur la glace des neiges / (...) toi, sourire diapré / toi, rire étincelant³ », vers issu du recueil du même nom⁴ composé de deux recueils écrits l'un en 1945, l'autre en 1950. « La mort viendra et elle aura tes yeux » est le dernier texte de Pavese (laissé sur une table dans une chambre d'hôtel de Turin, le jour de son suicide le 27 août 1950) qui se termine par « Assez de mots. Un acte ! ». En reprenant le vers de Pavese, le poète appelle la mort, sa compagne car il espère qu'elle lui fera retrouver celle qu'il aime. Mais le conditionnel du verbe « avoir » remplace le futur de Pavese, rien n'est donc sûr...

¹ Velter, André, *Le calligraphe du vide*, avec six peintures d'Himat, H.C, 1998, p.69.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.39.

³ Pavese, Cesare, « To C. from C., La mort viendra et elle aura tes yeux », Poésie / Gallimard, 1993, p.203.

La mort viendra et elle aura tes yeux - / cette mort qui est notre compagne/ du matin jusqu'au soir, sans sommeil, / sourde, comme un vieux remords/ ou un vice absurde. Tes yeux/ seront une vaine parole, / un cri réprimé, un silence. / Ainsi les vois-tu le matin/ quand sur toi seule tu te penches/ au miroir. Ô chère espérance, / ce jour-là nous saurons nous aussi/ que tu es la vie et que tu es le néant. // La mort a pour tous un regard. / La mort viendra et elle aura tes yeux. / Ce sera comme cesser un vice, / comme voir resurgir/ au miroir un visage défunt, / comme écouter des lèvres closes. / Nous descendrons dans le gouffre muets. 22 mars 1950

⁴ Né le 9 septembre 1908 à Santo Stefano Belbo et mort le 27 août 1950 à Turin, est un écrivain et poète italien.

On trouve une allusion à un poème de Cavafis, ainsi qu'à son nom, dans le poème « Prière sans objet¹ » mettant en parallèle son attente avec « la même attente vaine que cette femme qui implore le retour d'un fils déjà tué par la tempête, dans un poème de Cavafis » c'est-à-dire une situation sans issue :

La vague a pris dans ses profondeurs un marin
Sa mère, qui l'ignore, allume

Devant l'icône un grand cierge
Pour que son fils ait beau temps et lui revienne.

Et toujours elle tend l'oreille au vent.
Mais pendant qu'elle prie,

L'icône l'écoute, grave et triste,
Sachant que le fils ne reviendra pas.

Le poète cachemiri du XI^e siècle Kavi Bilhana² est cité dans le poème « Bastille ». Selon une légende, il était tombé amoureux de la fille d'un roi et avait eu une histoire d'amour secrète. Découvert, il fut incarcéré. En attendant son jugement, il écrivit un poème d'amour de cinquante stanzas *Caurapâñcāsikā* que l'on peut traduire par « L'amour voleur » que l'on se raconte depuis lors par voie orale. Le titre du poème rappelle l'expression « bandit d'honneur » – que s'attribue André Velter au dernier vers du dernier poème de la trilogie – fin d'un tercet du poème « L'Indomptable » de l'*Arbre-Seul* d'André Velter, que Chantal récite le 23 mai 1996 au sommet du Manaslu dans l'Himalaya :

l'espace est un bandit d'honneur
c'est à lui que tu penses
quand tu suis le galop de ton cœur³

À la fin de la deuxième partie de la trilogie, Jean-Claude Marol est cité ainsi que les noms de neuf troubadours dans les pages qui suivent⁴:

(C'est en lisant *La Fin'Amor, chants de troubadours* de Jean-Claude Marol, publié en Points/Sagesse aux éditions du Seuil, que j'ai imaginé les proses et les poèmes qui suivent.)

Dans la troisième partie, le poète dit qu'il « a cherché le Mont Bleu dont parle Meng Haoran »⁵. Rappelons ici la signification de la couleur bleue pour le poète, couleur associée à l'amour comme dans la chambre bleue « Je suis dans la chambre bleue ce qui reste de ton cri » et à Chantal Mauduit « ton cœur de ciel » (p.113). Le Mont Bleu rappelle aussi le Mont Analogue de René Daumal qu'André Velter reprend à son tour parce que « *l'impossible ne peut rester en plan* » (p.207), et le départ des aventuriers du *Mont Analogue* de René Daumal, celui de Chantal

¹ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., p. 107. Cavafy ou Cavafis, Constantin, connu aussi comme Konstantinos Petrou Kavafis, ou Kavaphes, est un poète grec né à Alexandrie en Égypte le 29 avril 1863 et mort dans la même ville le 29 avril 1933. *Œuvres poétiques*, « Prière », Imprimerie nationale éditions, p.4.

² Bilhana, *Poèmes d'un voleur d'amour*, Gallimard, 1989. Traductrice : Amina Okada.

³ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., « La vie, l'amour / entre deux poèmes », p. 69.

⁴ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit, p. 134.

⁵ Meng Haoran est un écrivain chinois de la Dynastie Tang. À l'inverse de la plupart des poètes Tang, il ne fit pas de carrière officielle ; le principal sujet de sa poésie est la nature.

Mauduit vers l'Antarctique : « je n'avais aucune idée de l'endroit où nous partirions, aucune idée de la durée du voyage, un jour, un mois, un an, qu'importe le temps, aucune idée du but recherché, nul n'en est besoin pour partir vers l'avenir ». Ainsi que l'arrivée « Le port est petit, je marche sur le ponton regardant attentivement chaque bateau¹ ».

Dans le poème « Aimer² », André Velter cite deux poètes et un vers de Victor Hugo : « *Une fée est cachée en tout ce que tu vois*. Hugo cité par Aloysius Bertrand ». Cette citation précède le poème dans lequel il chante l'amour qu'il a pour Chantal Mauduit et qu'il retrouve « dans chaque atome de l'univers ». Or, ce vers de Victor Hugo se trouve dans *Les Orientales* dans le poème « Le poète au calife » dans lequel il glorifie le calife mais montre aussi que parfois « une triste pensée apparaît ». Aloysius Bertrand le reprend en exergue de son poème « L'ange et la fée » et le transforme dans une anecdote poétique en prose en une veilleuse de nuit qui disparaît au matin. Pourquoi citer Victor Hugo par l'intermédiaire de A. Bertrand et non directement ? Ne serait-ce pas, une fois de plus, pour montrer cette chaîne qui unit les poètes les uns aux autres et qui les préserve de l'oubli ?

Dans le deuxième poème de la section « Ton corps d'altitude », trois poètes et quelques-uns de leurs vers sont cités³. *Ciel dont j'ai dépassé la nuit*⁴ de Paul Éluard, *Ma tête est une boule pleine et lourde* et *ne pressentais pas cette gangue en mal d'abîme* de Pierre Reverdy⁵, *Tu peux en confiance m'offrir de la neige* de Paul Celan, premier poème du recueil *Atemwende*⁶.

Toi, tu es l'éclair que je porte et qui foudroie ce que
je n'avais qu'entrevu. Tous ces livres que j'avais lus sans
les vivre, tous ces poèmes qui avaient gardé leur double
secret, leur fièvre sacrée, leur leçon de ténèbres.
Ciel dont j'ai dépassé la nuit, disait Éluard, et je ne
devinais pas combien l'azur cache une armure sombre.
Ma tête est une boule pleine et lourde, disait Reverdy, et je
ne pressentais pas cette gangue en mal d'abîme.
Tu peux en confiance m'offrir de la neige, disait Paul Celan, et je
caressais de la main de grandes marges blanches.

Pourquoi citer ici ces poètes et ces vers ?

Tout d'abord, parce que ce qui les relie est la solitude due à l'absence de l'aimée.

En effet, Paul Éluard dans *Capitale de la douleur* confie sa douleur et son attente face à l'absence de sa femme :

Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Ciel dont j'ai dépassé la nuit

¹ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, p.71.

² André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., p. 177.

³ André Velter, *L'Amour extrême*, op. cit., p. 192.

⁴ Éluard, Paul, *L'Amour la poésie*, « Le front aux vitres », 1929.

⁵ Reverdy, Pierre, « Toujours là », *La lucarne ovale*, [1916]. *Plupart du temps*, 1915-1922, Tome I, Gallimard coll. Poésie, Paris, 1981.

⁶ Celan, Paul, *Renverse de souffle*, Traduction de Jean-Pierre Lefevre, Seuil, La Littérature du XXème siècle, 2003. DU DARFST mich getrost / mit Schnee bewirten: / sooft ich Schulter an Schulter / mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer, / schrie sein jüngstes/ Blatt.

Plaines toutes petites dans mes mains ouvertes
Dans leur double horizon inerte indifférent
Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Je te cherche par-delà l'attente
Par-delà moi-même
Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent

Pierre Reverdy, dans son poème, raconte dans une série de quatre verbes ce qui lui est nécessaire pour survivre : ne plus se voir, oublier, parler à des inconnus, crier sans être entendu. Il se plaint dans le même temps que personne ne l'écoute et qu'on l'ignore. Puis il évoque le vide dans lequel il s'enfonce tandis que le temps s'est arrêté comme André Velter : « Je ne sais plus jusqu'où je sombre¹ ». Dans la dernière strophe, la conjonction d'opposition « mais » apporte l'espoir en un futur possible à la lueur d'une lampe laissée allumée par une personne proche désignée par le pronom « tu » :

J'ai besoin de ne plus me voir et d'oublier
De parler à des gens que je ne connais pas
De crier sans être entendu
Pour rien tout seul
Je connais tout le monde et chacun de vos pas
Je voudrais raconter et personne n'écoute
Les têtes et les yeux se détournent de moi
Vers la nuit
Ma tête est une boule pleine et lourde
Qui roule sur la terre avec un peu de bruit

Loin
Rien derrière moi et rien devant
Dans le vide où je descends
Quelques vifs courants d'air
Vont autour de moi
Cruels et froids
Ce sont des portes mal fermées
Sur des souvenirs encore inoubliés
Le monde comme une pendule s'est arrêté
Les gens sont suspendus pour l'éternité
Un aviateur descend par un fil comme une araignée

Tout le monde danse allégé
Entre ciel et terre
Mais un rayon de lumière est venu
De la lampe que tu as oublié d'éteindre
Sur le palier
Ah ce n'est pas fini
L'oubli n'est pas complet
Et j'ai encore besoin de me connaître

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.53.

Le poème de Paul Celan semble faire référence à sa liaison extraconjugale d'un soir dans la neige avec Ariane Deluz à laquelle il dédie le recueil « À Ariane/neige et reneige/Paul »¹ :

TU PEUX en confiance
m'offrir de la neige :
chaque fois que j'ai, épaule contre épaule,
avec le mûrier traversé l'été
sa dernière feuille
criait.

Ce qui les réunit également, c'est la poésie, le « dire ». On remarque, en effet, l'anaphore du verbe « disait ». La répétition des phrases incisives scande avec un rythme ternaire les citations en appui de la comparaison que fait le poète, entre ce qu'il a lu avant la mort de Chantal Mauduit, et ce que signifient ces vers après sa mort. L'expérience vécue de la mort de l'aimée donne un autre sens aux mots des autres poèmes que l'on connaît.

Si Pierre Reverdy pense que « La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas. [...] La poésie c'est le bouche-abîme du réel désiré qui manque² », André Velter affirme que c'est dans l'aimée que se trouve la réponse. Les livres, les poèmes sur l'absence, sur la solitude loin de l'aimée ne trouvent leur vérité que dans la réalité de la mort. Dire « cela », c'est ce que nous verrons un peu plus loin dans notre travail.

Au seuil de la dernière partie de la trilogie, une citation d'Antonin Artaud, ainsi que son nom, ouvrent la section *Ascension du Mont Analogue* : « La montagne a bien sa place dans l'âme³ ». Personne n'y aura accès, ni les protagonistes du roman de René Daumal qui, du fait de la mort de l'écrivain, n'atteindront jamais le sommet du *Mont Analogue*, ni André Velter. René Daumal est d'ailleurs cité par le titre de cette dernière partie : *Ascension du Mont Analogue*, dans six poèmes (p. 207, 210, 211, 212 et 228) dans lesquels André Velter tente de « gravir » le mont mais n'y parvient pas parce que « Le sommet a glissé dans le ciel » (vers 7 du dernier poème « Oui » p.230).

Le narrateur, Théodore, passionné d'alpinisme et de mythologie, du *Mont Analogue* de René Daumal, raconte les prémisses, les préparatifs et le début de l'expédition de quelques amis vers un lieu, une *Montagne, voie unissant la Terre au Ciel* « il faut que son sommet soit inaccessible, mais sa base accessible aux êtres humains tels que la nature les a faits ». Elle doit être unique

¹ Eisenreich, Brigitta, *L'Étoile de craie. Une liaison clandestine avec Paul Celan*, Traduit par Georges Felten, Littérature étrangère, Essais Littéraires, La Librairie du XXI^e siècle, 2013.

² Reverdy, Pierre, *En vrac, notes* [1956], Paris, Flammarion, 1989, p. 189.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.206.

Artaud, Antonin, extrait de *L'ombilic des limbes*, 1925. « Il y a une case pour une montagne. L'écume du ciel fait à la montagne un cerne translucide et frais. L'air autour de la montagne est sonore, pieux, légendaire, interdit. La montagne a bien sa place dans l'âme. Elle est l'horizon d'un quelque chose qui recule sans cesse. Elle donne la sensation de l'horizon éternel ».

et elle doit *exister géographiquement*. La porte de l'invisible doit être visible¹ ». Une journaliste Julie Bonasse croit à « la fée des glaciers » (p. 54) Le chef de l'expédition Pierre Sogol² est professeur d'alpinisme et érudit ; c'est lui qui calcule le lieu, le Pacifique sud, et la manière d'y pénétrer grâce à l'arithmétique. Ils finissent par y parvenir – mais pensent qu'ils étaient attendus – et les préparatifs de l'escalade commencent. Tout comme le fit Chantal Mauduit, on installe un camp de base, l'un des guides raconte sa vie et tout s'arrête après une virgule. Quelques notes de l'auteur sont reprises dans le roman et, selon l'éditeur, René Daumal se serait adressé directement aux lecteurs « et vous alors, que cherchez-vous ? ». Dans ce roman qui s'annonçait « roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques », on retrouve la pensée de René Daumal semblable à celle de Charles Peirce³ pour lequel un signe est une sorte de triade qui consiste en le *representamen*, son objet et son interprétant. Le *representamen* qui est le monde du bas n'est que la représentation de son propre objet. Le troisième élément est donc l'interprétant du signe. Ce serait dans le Mont Analogue que se trouverait l'espace intermédiaire de la Montagne. Seule l'ascension permet de décoder le message du sommet. Il faut donc monter jusqu'au « sommet [le] plus aigu ... où seul se tient qui remplit tous les espaces ... seul subsiste le cristal de la dernière stabilité⁴ ». C'est au sommet que cette triade se confond en une seule entité et que l'homme n'est plus homme. Rappelons qu'au fur et à mesure que René Daumal arrive vers la fin du conte, il se trouve face à face avec sa propre mort. Le quatrième chapitre se termine avec une virgule et le roman reste en suspension comme les deux questions restées sans réponse.

Comme chez Dante et Pétrarque⁵, le poète André Velter, éploré, tente une ascension mystique pour rejoindre l'aimée⁶ qui se confond avec une descente comme chez Ovide, dans le mythe d'Orphée. Catabase et ascension se rejoignent comme dans le poème « Arcane⁷ » : « L'accès au Mont Analogue, [...] C'est rallier l'envol foudroyant où tu es/ C'est creuser plus profond que le néant bleu [...] Je donne maintenant la main aux ténèbres/Je donne maintenant la main aux nuages/ Sans plus séparer le sommet de l'abîme ». En haut, se trouvent la lumière, la glace, le cristal comme celui du corps de l'aimée « cristal de ton corps » (p.187) comme « le chevalin cristal » dans les *Amours* de Ronsard « Vœu » ou encore dans Du Bellay « ô beaux yeux de cristal ».

C'est bien à l'intérieur des poèmes que ces mouvements opposés de descente et de montée se rencontrent et vont de pair avec celui de l'écriture, afin de transmettre le rythme, la vitesse et « déchirer la mémoire du lecteur ». Le lecteur qui s'élève en haut de la tour de Babel de la

¹ Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Gallimard, L'imaginaire, 1981, pp.18-19.

² Nom dans lequel on peut voir un palindrome de logos.

³ Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*, Traduit par Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1978, cité dans Konok, Hildegard, thèse de maîtrise, *La notion de l'espace dans Le Mont Analogue de René Daumal*, 1996.

⁴ Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Gallimard, L'imaginaire, 1981, p.169.

⁵ Dans le dernier *Canzoniere*, « Hymne à la Vierge », le poète a la vision du plus haut soleil avec lequel il se met à dialoguer.

[...] Vierge, je te consacre, purifiés, / À ton nom mes pensées, mon génie et mon style, / Et ma langue et mon cœur, mes larmes et mes soupirs. / Guide-moi vers le meilleur gué/ Et agréé mes désirs convertis. //Le jour s'approche, il ne peut être loin, / Tellement court et vole le temps, / Ô Vierge unique et seule, / Et tour à tour mon cœur poignent conscience et mort. / Recommande-moi à ton fils véritable/ Homme, véritable Dieu,/ Qu'il reçoive mon esprit ultime en paix.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.230.

⁷ Velter, André, *ibid*, pp.227-228.

poésie velterienne se nourrit de cette écriture qui fait appel également à sa mémoire. L'une des ambitions d'André Velter semble être, à l'instar de Dante dans *La Divine Comédie*, de « déchirer la mémoire du lecteur¹ » c'est-à-dire agir sur la mémoire du lecteur par la suggestion des lieux, sur « la spatialisation mnémonique² » des données de la culture.

B. L'implicite ou « déchirer la mémoire du lecteur »

André Velter représente, dans sa longue marche vers la lumière, un schéma du salut en montrant, en faisant « voir » les différentes étapes, comme des *exempla*, qui lui permettent de transmettre aux lecteurs. « La fin du tout et de la partie est de tirer des vivants de l'état de misère dans cette vie et de les conduire à l'état de félicité » selon ce que Dante écrit à Can Grande della Scala, son bienfaiteur à propos de l'écriture du Paradis dans le manuscrit qu'il lui envoie. Ce n'est pas tant une doctrine que veut transmettre André Velter mais montrer un chemin possible, le sien, à un certain moment de sa vie, tout comme Dante, le « scribe de la matière divine », auteur d'un poème sacré : « [...] le poème sacré/où le ciel et la terre ont mis la main³ » qui écrit en exil, loin de Florence, loin de son engagement politique, cette poésie nouvelle, différente de celle qu'il écrivait, de la poésie courtoise du *dolce stil nuovo*. Cette nouvelle poésie, il la veut à la hauteur des grands poèmes antiques mais c'est aussi le récit d'une aventure personnelle qui se présente dans une dimension onirique. Dans *La Divine Comédie*, trois rêves qu'on nomme traditionnellement « vrais » ont lieu à l'aube pendant l'ascension du Purgatoire, étape décisive du déchiffrement, jusqu'à la rencontre avec celle qui cueille des fleurs dans le jardin du paradis terrestre, Béatrice-Chantal, la lumineuse, qui apporte, aux sommets des montagnes les plus hautes, des fleurs de tournesol.

1. Poésie et rêve

La notion de rêve apparaît dès le deuxième vers du poème liminaire de la trilogie velterienne dans la liste des matériaux pour bâtir le tombeau de l'aimée : il sera fait « des mots du soleil et des rêves » et trouvera sa rime dans la strophe suivante dans le verbe « je t'élève ». C'est dire si la dimension onirique constitue un élément significatif de la création du tombeau pour Chantal Mauduit.

Dans « Viatique⁴ », le rêve est un élément vital dans le gouffre du désespoir de l'aimé : c'est ce qui l'aide et le soutient dans cette épreuve : « Ce qui touche au ciel/c'est le rêve les yeux ouverts », « le cœur inouï », « la bouche qui fait lumière », « le rythme de quelques mots qui crée un corps d'espace », c'est dire que les yeux ouverts sont reliés à l'écriture. Les yeux, le

¹ Contini, G, *Un'idea di Dante*, cité dans la Préface de *La Divine Comédie* par Jacqueline Risset, p. XIV.

² Yates, Fr.A., *The Art of Memory*, cité dans la Préface de *La Divine Comédie* par Jacqueline Risset, p. XIV.

³ Dante, *La Divine comédie*, « Paradis », XXV, 1-2, GF Flammarion, Paris, 2010.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.19.

cœur et la bouche, ces organes qui voient ce que les autres ne peuvent pas voir, aiment d'une manière extraordinaire et disent des mots qui éclairent. Ces provisions qui accompagnent le poète vers le voyage mystique. « C'est par les yeux ouverts que se nourrit cette parole, comme l'arbre/ par ses feuilles¹ ». Socrate lui aussi était convaincu qu'un homme qui comprendrait tout qui verrait tout, serait sage et bon. Rappelons que l'expression : « les yeux ouverts » fait partie de l'épigraphe de *Noireclaire* : « Je n'ai à offrir que mes yeux ouverts dans la nuit Yuan Zhen », les yeux étant, pour Christian Bobin, l'un des trois outils pour écrire. Pour Paul Éluard, le sens de la vue se retrouve dans deux actions simultanées : l'œil passif et l'outil du monde à refaire, permettant au monde temporel une vision du monde “ Weltanschauung ”². « Voir, c'est la volonté d'accepter le monde, comme nous l'avons décidé même lors d'une catastrophe : J'étais construit les mains ensemble Doublé de deux mains dans les miennes J'étais construit avec deux yeux Qui se chargeaient des miens pour voir³ ». Dans le poème « Le sel et l'or⁴ », André Velter, après avoir lavé ses yeux, évoque son front posé « sur l'épaule d'une ombre », « mon front ne défend qu'une nuit profonde/Ton secret d'or et de plomb/L'amour partout réinventé ». Dans la trilogie veltérienne, les yeux fermés du poète lui permettent de voir l'aimée en train de danser. Dans « Traverser voir », « je ferme les yeux/Tu danses sur une cascade de glace » (p.225). Mais, il « lève les yeux » aussi pour chercher « son cœur de ciel » (p.113), « mes yeux ne voient que ce qu'ils voient/Ton corps de cendre sur la pierre/Les arbres partout déracinés » (p.198). Pour mieux voir, le poète lave ses yeux : « Je lave mes yeux par une sorte de sursaut mystique/Qui veut que je me lève/pour saluer encore et toujours plus haut que nous/la beauté » (p.185) et « Dis-moi que c'est assez/De me laver les yeux/avec du sel/Et de poser mon front/Sur l'épaule d'une ombre » (p.197).

Dans la « Troisième élégie⁵ », le poète en poursuivant son voyage atteint le lieu des souvenirs. Nous nous permettons de transformer ce poème pour faire apparaître plus facilement la réflexion du poète qui s'apparente à celle d'Yves Bonnefoy sur les liens entre la poésie, la mémoire, et le rêve.

Je suis au royaume des secrets calcinés/ je ne sais plus où je sombre.

Un autre avance à ma place/ un autre parle à ma place/ un autre pense et rêve à ma place

Que je couvre d'injures, dents serrées/ qui m'exaspère, qui me trahit.

Dans les extraits de ce poème, que nous mettons en vis-à-vis, le lecteur suit le poète dans son voyage qui le conduit dans un lieu à la fois connu « je suis » puisqu'il le nomme « royaume des secrets calcinés », c'est celui des souvenirs mais dont la destination est inconnue « je ne sais plus où je sombre », entraîné comme par le tourbillon d'un cauchemar dont il ne peut se réveiller. Il est comme dédoublé. Il y a celui qui est « je suis » dans le désespoir et ne peut pas bouger et celui qui avance, parle, pense et rêve à sa place, le poète. Souvenirs et rêve sont indissociables et seul le poète est témoin de la mémoire. Ce travail de réminiscence, cette

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.45.

² Éluard pensait, avec Goethe, que tout poème est de circonstance. La poésie doit être enracinée dans le réel et elle doit aussi retrouver l'universel., *Revue Europe*, Les éditeurs français réunis, juillet-août 1953, p. 201.

³ Éluard, Paul, *Choix de poèmes*, Edition mise à jour, nrf, 1951, p.365.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.197.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.51.

reconstruction du souvenir qu'entame le poète André Velter est un mécanisme actif alors que l'humain est en deuil, André, est statique. L'humain est en colère face au poète qui, à partir des images poétiques peut recréer le passé et espérer le revivre en le recréant car la poésie est un commencement à partir des mots renouvelés. C'est contre cela que l'humain se met en colère et « couvre d'injures » le poète qui l'« exaspère [...] » et le « trahit ».

Le poète prend alors toute sa place et comme Yves Bonnefoy, il donne au pouvoir de l'image l'espérance de faire revivre le passé en le recréant ; le rêve devient merveilleux car il représente le point central de l'histoire d'amour entre les amants :

Avec l'insouciance de ceux qui viennent de loin sans se retourner, nous n'avons jamais douté d'un amour commencé dans un rêve que tu n'avais pas encore rêvé que je n'avais pas encore rêvé.

Une élégie de Marceline révèle ce privilège qui donne aux amants pouvoir de déboussole le temps...J'étais à toi avant de t'avoir vu...et tout de suite ma chute, que je ralentis infiniment, pour que l'oracle de mon sort accepter de prédire la nouvelle et décisive étreinte où comme un dernier baiser tu fermeras ma bouche¹.

Dans le premier paragraphe de ce poème en prose, les figures de style du polyptote, de l'épiphore, du parallélisme de construction et de l'absence de ponctuation mettent en exergue « ce privilège » défini plus loin, celui de « pouvoir déboussole le temps », de pouvoir confondre dans l'amour le temps et l'espace. Le verbe « avoir » est lui aussi répété. Tout d'abord, il est conjugué avec le pronom « nous » puis détaillé avec « tu » puis « je » comme sujets dans un passé composé « avons douté », puis l'imparfait « avais ». La négation répétée trois fois, insiste, elle aussi, sur cette dimension onirique qui a nourri cet amour :

nous n'avons jamais douté d'un amour commencé dans un rêve
que tu n'avais pas encore rêvé
que je n'avais pas encore rêvé.

Le rêve trouve son prolongement dans un lieu où « le jeu des apparences dérègle les lois élémentaires : la pesanteur ne soumet plus le regard, l'évidence des cimes excède les certitudes étalonnées de la plaine, on aborde un territoire où la réalité tient du rêve, où la vue engendre la vision² ». Ce lieu rappelle les théories freudiennes sur l'inconscient. Selon Sigmund Freud, seuls le rêve, à travers l'image, et la langue poétique, par les comparaisons et les métaphores, nous permettent d'accéder à l'inconscient car la conscience n'est plus en plein éveil et l'inconscient peut alors se libérer et s'exprimer³. Du rêve à la vision, il n'y a qu'un pas. C'est lors de son passage au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier, en 1916, qu'André Breton – dont André Velter s'inspire – va découvrir les théories freudiennes qui seront déterminantes dans la naissance du mouvement surréaliste et dans les expériences menées par ces artistes de dérèglement de la réalité par le rêve mais aussi par la vision.

¹ Velter, André, *ibid*, p.84.

² Velter, André, « Troisième pôle », *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*, nrf Collection blanche, Gallimard, 2007, p.152.

³ Freud, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Traduction de l'Allemand par Hélène Legros. nrf, Paris : Les Éditions Gallimard, 1925, p.61.

2. Poésie et vision

Une voile ou un drap flotte sur nos montagnes, épousant pics et précipices, glaciers et vallées, sentiers et surplombs, couvrant cette vision immense qui nous a mis en marche, gommant les repères, les parcours, les noms. C'est le relief fantôme du troisième pôle que nous avons imposé à la terre. Il n'y a plus d'Everest ou de Kangchenjunga, d'Annapurna ou de Dhaulagiri, mais une ligne de crête saccadée, trace livide de nos battements de cœur¹.

Si l'expression de « l'amour fou² » rappelle le titre du recueil poétique d'André Breton *L'Amour fou*, de même, les allusions au « pôle³ » et au magnétisme – « chance magnétique⁴ » et « aimant⁵ » – renvoient le lecteur aux *Champs magnétiques*⁶ d'André Breton et Philippe Soupault et aux expériences du surréalisme en ce qui concerne le rêve qui consiste en une « expérience exigeante [car] elle impose à celui qui ne veut plus être que le récepteur le plus fidèle possible de la parole intérieure une tension difficile à maintenir entre les pôles opposés de l'abandon et de la vigilance⁷ ».

Le recueil de poèmes des *Champs magnétiques* a été écrit à quatre mains, comme le premier recueil d'André Velter – il avait 21 ans et Serge Sautreau, 23 ans, est un livre de jeunesse – André Breton a 22 ans et Philippe Soupault 23 ans – et comme le recueil *Aisha*, il est constitué de plusieurs textes sans aucun lien entre eux et sans que le lecteur puisse en identifier leur auteur. L'assemblage des chapitres crée un effet d'unité qui est rappelé par le choix du titre qui témoigne non seulement de celle symbiose poétique, mais également d'une symbiose génétique. L'effet automatique n'est recherché que pour l'ensemble du recueil : André Breton, en réalité, a opéré, lors de diverses relectures, de nombreuses corrections de ses propres textes et de ceux de Philippe Soupault pour leur donner une cohésion tout en sauvegardant l'illusion d'une écriture spontanée.

Dans un entretien qu'André Velter accorde à Serge Bourjea, celui-là évoque les circonstances et les raisons d'« un Alphabet de mon passage de A à Z énumérant les patronymes des uns et les dénominations des autres me définissait au mieux sans que j'aie à parler plus avant de moi ». Il insiste ensuite sur ce qu'il représente : « Non pas fil rouge, mais vecteur ou promesse d'aimantation. [...] Ce chemin de vie, ligne de crête, course de fond, vol plané, comme on voudra, compte 271 nominations. [...] L'ordre alphabétique crée un espace qui libère du temps, un champ magnétique qui capte les échos, même les plus ténus, où la chance s'est donnée rendez-vous⁸ ».

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.193.

² Velter, André, *ibid.*, p.15.

³ Velter, André, *ibid.*, p.193.

⁴ Velter, André, *ibid.*, p.15.

⁵ Velter, André, *ibid.*, p.111.

⁶ Breton, André et Soupault, Philippe, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et *Vous m'oubliez*, Poésie/Gallimard avec une préface de Philippe Audoin et les deux dessins de Francis Picabia en couverture, 1971. André Breton et son ami Philippe Soupault se livrent, en quelques semaines, en 1919, à l'écriture de l'essentiel des *Champs magnétiques*, expérience menée en alternance, chacun étant tour à tour comme le « pôle » agissant de l'aimant.

⁷ Bonnet, Marguerite, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, p.163.

⁸ Revue *Nu(e)*, p.15 à 17.

C'est ce magnétisme que nous retrouvons dans le recueil *Le Haut Pays*¹ dans le poème « Troisième pôle » dans lequel André Velter désigne ainsi le Haut-Pays : « Sur les pentes de l'Anapurna, Herzog indique qu'il explore un au-delà presque tangible : « Une coupure immense me sépare du monde. J'évolue dans un domaine différent ». Et, présentant une mutation plus nette encore, le Lama Anagarika Govinda avoue : « Les rôles du ciel et de la terre sont inversés ». Telle est la qualité propre du Haut-Pays, sa faculté d'exclure les conflits du visible et de l'invisible, du réel et de l'imaginaire, jusqu'à établir l'alliance entre les forces physiques et psychiques, matérielles et transcendantes²».

Le lecteur attentif est également appelé vers d'autres épopées telles celle d'Ulysse ou encore celle de Jason. L'évocation, comme dans *Les Regrets* de Joachim du Bellay, sonnet XXXI « Heureux qui comme Ulysse... » de la « toison d'or³ » est, bien-sûr, une allusion à l'épopée de Jason parti à une conquête que d'aucuns pensaient impossible mais qu'il a réussi...grâce à une magicienne qui l'aimait, Médée dans laquelle on retrouve la fée Chantal.

Un autre clin d'œil, dans le poème « Le sel et l'or⁴», interpelle le lecteur avec les bois, leurs habitants et le rappel de l'épopée de Dante dans la *Divine comédie*.

3. Poésie et bois

Dans ce poème en vers de onze strophes, André Velter fait allusion au bois dont il ne sort pas et où des loups se dévorent. Ce texte est composé de onze strophes dans une alternance subtile de quintils, quatrains et tercets : 5 4 5 3 3 5 4 5 3 3 5.

Le vertige n'a qu'une parole
Plus rien ne me sépare de toi
Il neige depuis des mois
Sans que je sorte du bois
Où des loups se dévorent

Que je crie ou me taise
Le mur qui s'écroule
Boit la poussière de l'aube

¹ Velter, André, *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*, nrf Collection blanche, Gallimard, 2007. Extrait de la quatrième de couverture : « La poésie trouve ici une unité de lieu : l'altitude. Celle du Tibet et de l'Himalaya. Celle de ce Toit du Monde qui ne recouvre rien mais donne sur le ciel dans une autre lumière. *Le Haut-Pays* est le troisième pôle de la terre : là où les boussoles s'essoufflent et perdent leurs repères, là où s'ébauche un réel aimanté. » André Velter.

² Velter, André, *Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*, nrf Collection blanche, Gallimard, 2007, p.153.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.151. « Je suis piégé comme un écorché vif/ [...] Qui oserait se plaindre ? /Porter une fois ton manteau/comme une toison d'or/vaut d'y laisser la peau. »

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.197.

Et s'écroule à nouveau

Dis-moi que c'est assez
De me laver les yeux
Avec du sel
Et de poser mon front
Sur l'épaule d'une ombre

Mes yeux ne voient que ce qu'ils voient
Ton corps de cendre sur la pierre
Les arbres partout déracinés

Mon front ne défend qu'une nuit profonde
Ton secret d'or et de plomb
L'amour partout réinventé

L'horizon a pour toi des prodiges à revendre
S'il faut que je dilapide encore
L'insouciance et la joie
Je n'ai que ce trésor
Épreuve ultime par la preuve de toi

Que je crie ou me taise
Le destin qui se lève
Enchante la lumière
Et s'élève à nouveau

Dis-moi qu'il est possible
De me jeter un sort
Avec ton rire
D'arracher l'impossible
À l'aile de ta mort

Le vide est un songe
Plus clair que les songes
Qui mènent au bout du monde

Tu es dans l'alchimie à naître
La pierre non-pierre
Le talisman et la fée

Quittant les loups qui se dévorent
Je sors enfin du bois
Il y neige depuis des mois
Plus rien ne me sépare de toi

Ce poème renferme tous les thèmes chers à André Velter. Le dialogue avec l'aimée nous emporte tout au long du poème avec les occurrences des pronoms personnels, des déterminants des première et deuxième personnes du singulier « je me moi mon/ tu toi ton ta », et l'impératif « dis-moi » qui, en deux syllabes, réunit par un trait d'union « tu » et « je ». Le corps du poète, ses yeux, son front, rendent hommage au rire de l'aimée aux pouvoirs magiques : « l'alchimie »,

« la pierre-non pierre », « le talisman », « la fée », « le sort ». La neige, responsable de la mort de Chantal est vaincue par la parole poétique qui réinvente l'amour.

Le quintil du milieu du poème place au vers du milieu, le vers 23, des mots qui expriment : « l'insouciance et la joie ». Les articles définis qui introduisent ces deux noms concentrent les qualificatifs de ce qui est nommé dans le vers suivant comme « ce trésor » qui est la preuve de vie de Chantal :

L'horizon a pour toi des prodiges à revendre
S'il faut que je dilapide encore
L'insouciance et la joie
Je n'ai que ce trésor
Épreuve ultime par la preuve de toi

De plus, les quintils de la première et la dernière strophe se regardent comme dans un miroir ou dans un pli du texte et montrent un renversement dans l'histoire racontée. Alors qu'au début du poème le narrateur est prisonnier de la douleur, à la fin, il peut s'en libérer, grâce à la « fée » Chantal, tout en gardant son amour intact pour l'aimée disparue.

Le vertige n'a **qu'une** parole
Plus rien ne me sépare de toi
Il neige depuis des mois
Sans que je sorte du bois
Où des loups se dévorent

[...]
Quittant les loups qui se dévorent
Je sors enfin du bois
Il y neige depuis des mois
Plus rien ne me sépare de toi
Le vertige **a ma** parole

Cette forêt rappelle que Dante Alighieri, dans *La Divine comédie*¹, aussi s'y perdit comme André Velter au même âge (53 ans) et que la louve chez Dante est un symbole de la tentation par l'*avaritia* :

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai dans une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

Il en sera sauvé par Virgile et conduit aux enfers comme André Velter qui évoque la brûlure de l'enfer (« Troisième élégie² »), des limbes (« En la saison d'absence³ » et « Aimer⁴ ») dont il réchappera pour atteindre la lumière de l'aimée à l'instar de Dante qui accèdera au paradis et y

¹ Dante Alighieri, *la Divine comédie* traduite en vers français par Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 2010.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.51.

³ Velter, André, *ibid*, p.124.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.177.

verra Béatrice auréolée de lumière elle aussi. Les trois mouvements – l'enfer, le purgatoire et le paradis – que l'on trouve dans la quête de Dante se retrouvent dans celle d'André Velter.

Le voyage prodigieux de *La Divine Comédie* n'est pas une œuvre du passé mais un poème vivant qui touche chaque lecteur à un ou des moments précis du texte. Peut-être parce que nous y rencontrons l'humanité tout entière. Certes, *L'Enfer* et ses supplices et ses monstres nous interpellent mais aussi nous retrouvons des moments de notre propre vie. *Le Purgatoire*, notion très nouvelle au XIV^e siècle, commence dans la lumière par l'ascension de la montagne ensoleillée que gravissent les âmes du Purgatoire et nous aussi lecteurs, avec Dante et Virgile comme guides. *Le Paradis* consiste à la fois en une suite de discussions philosophiques et de dialogue amoureux dans une ascension lumineuse mais aussi difficile pour celui qui la suit. Enfin, Béatrice, assise sur le char mystérieux, attend Dante en haut de la montagne et lui dit d'écrire ce qu'il a vu lorsqu'il reviendra sur terre à Florence. Ce voyage, c'est aussi celui du corps vivant de Dante qui traverse les trois royaumes. La poésie se crée sur les pas et le souffle du marcheur dans les deux premières parties puis sur les changements de la lumière dans la dernière partie. Dante et Velter sont les marcheurs infatigables du pays interdit aux vivants et leur pas est la source de sa prosodie : « Le pied du vers – inspiration et expiration – c'est le pas¹ ».

Pourquoi rapprocher ces deux auteurs ? Dante ne parle pas des morts mais aux morts et les invite à lui parler. Velter ne parle pas de la mort mais s'adresse à la morte et l'invite lui aussi à lui parler. Il fait, comme Dante, l'expérience d'une autre dimension de la poésie, qui est celle de l'écoute. Non pas celle des bruits extérieurs mais l'écoute intérieure de ce que l'on n'entend pas. Pour Dante, ce sont les paroles entendues dans les trois royaumes, paroles si déconcertantes que Dante en perd conscience comme dans le Chant V de *L'Enfer*, lorsqu'il rencontre Francesca de Rimini et son beau-frère Paolo da Malatesta, le couple adultère : « Pendant que l'un des deux esprits parlait ainsi, /l'autre pleurait, si bien que de pitié/je m'évanouis comme si je mourais. /Et je tombai comme tombe un corps mort. » Pourquoi s'évanouit-il ? Parce qu'il comprend que l'origine du péché se trouve dans la lecture de *Lancelot* de Chrétien de Troyes lorsque, poussée par Galehaut, Guenièvre donne un baiser à Lancelot (dans la version connue de Dante) et qu'il est des mots qui ne peuvent être compris que dans l'au-delà. Cette idée forte est celle de l'expérience de la réception première d'une parole, de la vérité, de la réalité de l'au-delà des mots, au plus près de la lecture comme le dit Saint John Perse dans *Vents* :

Et le Poète aussi est avec nous, sur la chaussée des hommes de son temps. [...]

Son occupation parmi nous : mise en clair des messages. Et la réponse en lui donnée par illumination du cœur.

Non point l'écrit, mais la chose même. Prise en son vif et dans son tout².

L'expression « le Poète » avec un « p » majuscule rappelle le discours d'inauguration du Congrès international en 1965 que fit Saint-John Perse à l'occasion de la célébration du VII^e centenaire de la naissance de Dante :

¹ Ossip E. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, La Dogana, 1989, p. 21.

² Saint John Perse, *Vents / Chronique / Chant pour un équinoxe, Vents*, III,6, Poche, 1968.

Pareils aux Conquérants nomades maîtres d'un infini espace, les grands poètes transhumants, honorés de leur ombre, échappent longuement aux clartés de l'ossuaire. S'arrachant au passé, ils voient, incessamment, s'accroître devant eux la course d'une piste qui d'eux-mêmes procède. Leurs œuvres, migratrices, voyagent avec nous, hautes tables de mémoire que déplace l'histoire.

Et celui-là fut d'Occident où le songe est action, et l'action, novatrice. Dante debout dans le vent de l'histoire a porté sans faiblesse sa charge d'humanité ; et tôt levé dans la grandeur, sans instigateur et médiateur, il fut de ces grands devanciers pour qui vivre est créer, et créer s'engager dans une éternité d'histoire.

Poète, face invisible de l'homme...Le torrent poétique où se lave l'histoire s'écoule, inentendu des foules riveraines. Mais sur la face sainte de la terre, quelques soulèvements d'humeur nous laissent trace pour longtemps de leur puissant relief : entre deux grands versants de l'âge occidental, la haute intersection s'éclaire encore jusqu'à nous¹.

Dans la poésie d'André Velter, nous retrouvons cette quête de la vérité mais aussi celle de la tension du désir de la connaître. En effet, comme le dit Jacqueline Risset « Ce n'est pas tant Béatrice sur son char qui importe mais les larmes de Dante à son approche² », ce n'est pas tant la découverte de Chantal en lumière passé le seuil du Mont Analogue mais la difficile montée du poète et sa traversée et sa sortie du bois.

Grâce à la poésie, le passé reste présent. Par ce jeu de citations explicites et implicites, le texte littéraire est un des lieux privilégiés qui peut échapper au temps humain. Du fait de cette possible achronie, le pouvoir de l'écriture est une poétique de la puissance dont « On peut tirer l'idée d'une lecture du texte selon non pas ce qu'il est et que l'on lit comme un choix nécessaire que la tâche du commentateur est de justifier, mais selon une lecture qui chercherait à lire dans le texte ce qu'il aurait pu être, qu'il n'est pas mais dont il conserve la trace³ ».

Dans ce jeu de va et vient entre le passé et le présent, le poète cherche un complice. Le lecteur est l'autre rêveur muet qui lit le recueil et qui est en accord avec les images inventées par l'auteur mais sans les avoir imaginées. Il y participe. Les artistes et les poètes, en particulier, sont les derniers samouraïs car ils essaient de sauver les valeurs dans l'incendie de la sous-culture commerciale, dans un monde avili à une société industrialo-technologique qui dissimule, sous le mot de progrès, le vide et la bêtise. Ils sont la conscience de vivre, de craindre la mort, des dieux qui se sont enfuis ou révélés, de la douleur humaine ou de l'amour humain.

La poésie, telle un chemin spirituel, serait mystique⁴. Celui qui parle ainsi, le poète Christian Bobin, vit dans une ancienne bergerie au cœur d'une forêt entre Le Creusot et Autun, écrit dans une sorte de cellule monacale et pense qu'il y a un monde invisible et que le plus familier contient le plus lointain. Il croit en la force des images : « L'image vient comme si elle était douée d'existence et qu'elle surgissait du fond des temps et que tout à coup elle était à portée

¹ Saint-John Perse, « Discours de Florence, Pour Dante », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », [1972], 1982 pour les compléments.

² Risset, Jacqueline, Préface de *La Divine Comédie*, GF, 2010.

³ *Atelier de théorie littéraire. Propositions pour l'achronie* par Sophie Rabau.

http://www.fabula.org/atelier.php?Propositions_pour_l%27achronie_par_S%2E_Rabau

⁴ Entretien du 29 juillet 2012 dans l'émission *Les Racines du ciel* avec Frédéric Lenoir et Leili Anvar sur France culture « La poésie comme chemin spirituel ». <https://ladigitale.dev/digiplay/#/v/62ed491e6baea>

de main. [...] Je vois la chose et immédiatement elle a son double, son manteau de langage¹ ». « La main qui écrit est l'aiguille qui enregistre le tremblement de terre qui arrive dans son cerveau. Il travaille dans le silence ; alors, tout devient symbole – dans son sens latin, image. La poésie est une activité de mariage du nom d'une chose avec une autre chose d'un autre domaine et les deux s'enflamment dans ce mariage. Elle fait venir les absents autour de la table. Quand quelqu'un meurt, on se met à l'entendre mieux : on vole d'erreurs en erreurs jusqu'à la vérité éternelle. Le mal absolu est le manque d'attention. « Les morts et les vivants se frôlent ». La voix c'est la relique suprême. Par la voix, on touche l'âme comme la main sur un fil électrique dénudé. "Mes proches surgissent de partout"² ».

Le lecteur retrouve dans l'épopée du poète André Velter les étapes d'un chemin qu'il décrit comme initiatique et mystique, car la poésie peut unir les vivants et les morts dans le chant poétique. En effet, « Il y a un chant profond, mémoire secrète des hommes et des dieux, un chant au-delà des temps, de l'Histoire, des frontières et des rites. Celui-là ne rend compte à personne, il s'allie aux éléments et porte les destinées. Il naît et renaît sans cesse, comme la mort et l'amour³ ». Le tombeau velterien accueille ces voix d'outre-tombe des poètes de contrées et de temps anciens pour faire du lieu poétique une habitation po-éthique du monde. Que ce soit explicitement ou implicitement, le poète met en lumière les autres voix ; il revendique un lyrisme nouveau, une poésie-chant, lieu d'expression du « cela », de la voix de la Voix⁴.

¹ Lenoir, Frédéric et Anvar, Leili, « Sagesses pour notre temps », *Les Racines du ciel*, Albin Michel/France culture, pp.17-18.

²Entretien de Christian Bobin avec F. Busnel du 16 octobre 2015 émission La Grande librairie.
<https://ladigitale.dev/digiplay/#/v/62ed49527def6>

³ Velter, André, *Autoportraits*. Vénissieux : Éditions Paroles d'Aube, 1991, p.15.

⁴ Agamben, Giorgio, *Le Langage et la mort, Un séminaire sur le lieu de la négativité*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection Détroits, Christian Bourgois, 1991.

Chapitre 2 : La voix de la Voix

Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. La voix définit la poésie pure. C'est un mode également éloigné du discours et de l'éloquence, et du drame même, que de la netteté et de la rigueur, et que de l'encombrement ou bien de l'inhumanité de la description¹.

Paul Valéry donne quelques explications sur ce qu'est cette voix. C'est la « voix poétique », la voix même du poème qui est différente de celle émise par le poète lui-même mais la voix du poème doit l'imiter.

La voix poétique ne réside-t-elle pas dans le chant des mots ? Ce chant n'est-il pas la voix/voie qui permet à la Voix de s'exprimer ? La poésie ne peut-elle pas être le remède à la douleur la plus aiguë ? C'est, en effet, de cette manière qu'André Velter va pouvoir s'acheminer vers une vie à vivre et non à regretter.

A. Le son des mots

Dans la partition veltérienne, le son des mots joue un rôle prépondérant comme l'affirme, le poète allemand Kurt Schwitters : « Dans un poème, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots, mais les voyelles et les consonnes, et même les caractères de l'alphabet qui doivent être porteurs d'un rythme », c'est dire combien le choix de ces matériaux est signifiant dans l'écriture poétique pour qu'elle acquière un rythme, une musique. « On invoquerait, avec Pierre Lusson, une activité rythmique globale de l'homme, distinguée en rituelle, pragmatique, technique, esthétique : s'agissant de poésie, la mesure n'est plus comprise comme quantité seule, mais plutôt comme un faisceau de qualités. Dans cette perspective, les mathématiques et la musique fourniraient le seul langage d'analyse apparemment efficace² ».

André Velter se met sur ce chemin, suivant ainsi les pas de Stéphane Mallarmé qui écrit, en 1893, à Edmund Gosse : « Je fais de la musique... Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience³ ». Cette musique se trouve surtout dans le goût de la diérèse, ce jeu de lecture qui met en valeur la charnière de deux sons voyelles accouplés, mais aussi dans l'usage de l'allitération – jeu de répétition de sons

¹ Valéry, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974, p.1077.

² Zumthor Paul, « Le rythme dans la poésie orale ». *Langue française*, n°56, 1982. Le rythme et le discours. pp. 114-127.

³ Mallarmé, Stéphane, Lettre du 10-1-1893, cité dans Léon-Dufour, Brigitte. « Mallarmé et l'alphabet », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n°27, p. 324.

consonnes –, « un des mystères sacrés et périlleux du Langage¹ », la « substance sonore de la poésie ».

Prenons l'exemple du poème « Qui chante ?² ». Trois strophes composent ce poème qui montre une suite parfaite de huit vers, deux distiques écrits en italique (les quatre premiers vers) et les quatre autres en écriture romaine :

*Haut le corps
ose encore !*

*Haut le cœur,
rien ne meurt !*

Je donne
la pulpe de mes os
pour croire
à ces refrains !

Le poète joue avec des expressions auxquelles il donne une autre signification lorsqu'elles sont lues à voix haute. Un « haut-le-corps » est un brusque redressement instinctif du haut du corps qui peut être dû à la surprise, à du dégoût ou encore à la révolte. Sans les tirets, il signifie que le corps doit se grandir et non s'incliner devant la mort. Le corps doit fièrement se tenir droit. Un « haut-le-cœur » est une brusque envie de vomir. Sans les tirets, c'est encore un appel au courage car l'amour ne peut pas mourir.

On entend les assonances en [ɔ] : « haut, corps, ose, encore » qui font monter la voix et en [ø] : « cœur, meurt » et les allitérations en [k] : « corps, encore, cœur », ces sons durs qui désignent la difficulté à se tenir droit face à la mort. Après les deux exclamations anaphoriques de « haut le » lancées pour se donner du courage, le poète reprend la parole à la première personne du singulier « je donne la pulpe de mes os ». On parle d'habitude de « pulpe » pour un fruit ou pour des dents, le mot « moelle » serait plus approprié pour l'intérieur des os mais cela permet de répéter le son [p] avec « pour » et le son dur [r] « pour, croire, refrains » pour montrer le désespoir du poète qui est prêt à tout donner pour croire que la mort n'existe pas.

Dans ce poème très court, les quatre premiers vers formant les deux premières strophes sont des trisyllabes, la dernière strophe est composée de quatre vers pairs – un dissyllabe, un hexasyllabe, un autre dissyllabe et un tétrasyllabe (2/6/2/4) – qui donnent à la fin de ce poème un rythme binaire, régulier, mettant en exergue la situation tragique du poète.

À la question posée en titre du poème « Qui chante ? », André Velter répond dans le poème suivant « Amour et poésie » qui commence par : « Tu es la voix/qui répond à ma voix, /sans elle aucun poème/ne peut fasciner l'écho/qui mêle la rumeur des amants/à la poussière des

¹ Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p 921 et lettre à Stuart Merrill (Corr., III, p. m).et derniers mots de la thèse de Laurent Mourey « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » Présence et réception de Mallarmé dans la poésie française après 1945 – autour de Bonnefoy, Deguy, Maulpoix, Meschonnic. », soutenue le 29 mars 2019 à l'Université de Strasbourg.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.130.

siècles ». C'est le chant des voix mêlées qui permet de faire vivre l'amour au-delà de la mort, de montrer ce qu'on ne voit plus, de lever le voile. C'est ainsi qu'Yves Bonnefoy désigne la poésie : « Quand on écoute le son du mot, ce son qui est l'autre moitié mais toujours étouffée du signe, quand on lui donne le droit de laisser vivre ses rythmes, vibrer ses assonances, se déclarer et s'approfondir sa musique, voici qu'on se trouve engagé dans une écriture où, du fait de cet autre rapport des mots entre eux, leur articulation conceptuelle est affaiblie, avec l'idée qu'elle imposait de la réalité et de l'existence. Ce voile s'amincit, parfois se déchire, la présence à l'Un du monde y transparait, comme un bien, c'est ce que je nomme la poésie. Cette poésie ne dit rien à proprement parler : elle montre¹ ».

Dans la conférence sur « La parole poétique² », Yves Bonnefoy affirme que la poésie se situe à un niveau plus profond de la parole. Mais la *forme* du vers, dont on peut partir, ne suffit pas à caractériser ce niveau, car il y a aussi le *sens* du poème, aux confins extérieurs de la pensée conceptuelle. Or il y a un rapport entre les deux, car la forme permet de délivrer dans les mots comme une intuition qui leur est propre : la matière sonore, le son intérieur aux phonèmes. Si celui-ci devient ordinairement le moyen de la signification, à certains moments, il nous retient en marge de toute signification, dans le silence du sens, « comme si la profondeur de l'être sensible affleurerait par-dessous le voile » des productions de la pensée, comme un « fragment à nu de la substance du monde [...] qui pourrait aussi bien être son tout, car il nous fait accéder à ce que la réalité a de fondamentalement un³ ». La forme – le rythme par exemple – intervient pour dégager le son de la signification et de lui permettre d'exercer ses pouvoirs « codage qui fait entendre le son ». Le son est alors cette *présence* que le concept fait oublier et un savoir existentiel nouveau apparaît, la musique admirable des vers offre « comme des moments de rémission bienheureuse dans le désordre ordinaire de la parole⁴ » ce qui nous écarte des idées. Lorsque Yves Bonnefoy évoque la poésie de Leopardi, il explique que la *présence* de cette « jeune fille » dans l'œuvre du poète qu'il traduit (*Canto notturno, A la luna, La sera del dí di festa, La vita solitaria*), « représente l'affleurement d'une capacité d'aimer sur une terre pourtant ingrate, adhésion au monde et plus refus⁵ ». C'est que la musique admirable des vers offre « comme des moments de rémission "bienheureuse" dans le désordre ordinaire de la parole », ce qui nous écarte des idées. Les mots nous transportent alors « au seuil d'une unité de tout ce qui est, dans la plénitude de l'immédiat⁶ ». La poésie est savoir, un *trobar*, comme le savaient bien les trouvères du Moyen Âge. Par son travail sur la matière sonore des mots, la poésie nous offre donc une ouverture à l'absolu au sein de la finitude, par une « décision d'absolu ». Deux évidences : la poésie nous permet de constater le néant, les mots peuvent continuer à être le son. Puis, alors que pour Mallarmé cela permettait de trouver le beau, la poésie nous permet de nous dégager de notre finitude, « il faut lever les yeux et voir les autres êtres, percevoir la présence dans les autres êtres humains et faire une autre grande présence,

1 Entretien d'Yves Bonnefoy avec Patrick Kéchichian, *Le Monde*, 07/06/1994, p. 2.

2 Bonnefoy, Yves, *La parole poétique*, Conférence donnée à l'Université de tous les savoirs, le 17 novembre 2001, par le poète Yves Bonnefoy.

3 Bonnefoy, Yves, *La parole poétique*, *ibid.*

4 Bonnefoy, Yves, *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*, Bordeaux, William Blake & Co. Édit., 2001, p.22.

5 Jossua, Jean-Pierre, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2002/3 (Tome 86), pp. 423-436.

6 Bonnefoy, Yves, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France, 2000, p.22.

chercher à donner beauté à la terre, croire en l'être¹ », c'est la deuxième décision poétique, la solution pour que la poésie retrouve sa place dans le conseil de la civilisation, retrouver le rapport à soi pour accéder à l'être, pour accéder à l'espoir d'une raison née de l'alliance du philosophique et du poétique une solution aux problèmes concrets de la société que Philippe Jaccottet appelle « l'admirable confiance affirmée en dépit de tout par Bonnefoy² ».

Dans cette musique des mots, Paul Claudel, dans une lettre à un ami musicien, oppose la consonne, matériau du dramaturge, à la voyelle, celui du compositeur : « Pour un musicien, tout consiste somme toute dans la voyelle, la note n'est qu'une voyelle glorifiée. Pour l'écrivain, au contraire, et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel à la diction est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme, la matrice du mot et aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est que le projectile³ ».

Difficile choix dans la partition velterienne d'un poème qui illustre au mieux l'importance des sons tant ils sont tous reliés les uns aux autres et font entendre la musique des mots. Il faudrait entendre également son illustration dans le CD. Le poète y fait le choix de dix-sept textes⁴. Si on peut observer une alternance de textes et de morceaux de musique, certains sont lus en même temps que sont jouées les pièces musicales.

Écrire et publier et faire vivre les mots à voix haute, voici le credo du poète André Velter : « Dès lors qu'elle est musicale, la parole – ou son substitut instrumental – n'est pas linguistique mais corporelle ; elle ne dit jamais que ceci et rien d'autre : mon corps se met en état de parole⁵ ». Il ajoute : « Hors de la parole, il n'est pas de poème. Je suis résolument du côté de la voix haute. Non seulement j'entends réhabiliter l'oreille, mais je voudrais faire de mes livres à venir de véritables partitions qui ne trouveraient leur parfaite expression qu'une fois interprétées oralement et enregistrées⁶ ».

Nous le savons, après avoir envoyé les premiers poèmes à la sœur de l'aimée, André Velter va les montrer à deux amis, le poète Zéno Bianu et Micheline Phan Kim, l'ayant-droit du poète Henri Michaux qui parviendra à le convaincre de les publier puis de faire un CD car la poésie peut panser les plaies de tout lecteur et permettre d'habiter l'inhabitable à travers les mots des autres.

Pour éclairer cette question du son des mots, nous avons choisi le poème « En la saison d'absence (Rituel)⁷ ». Dans le CD, il est précédé et suivi de trois Préludes parmi les vingt-quatre

¹ Bonnefoy, Yves, *La parole poétique*, *ibid.*

² Jaccottet, Philippe, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1984, p. 257.

³ Paul Claudel à Joseph Samson, 9 juin 1944, lettre citée par ce dernier dans son livre *Paul Claudel poète-musicien*, Éditions du Milieu du Monde, Genève-Paris, 1947, p. 80.

⁴ J'ai pour te bâtir un tombeau, Élégie, À toujours, Tu es venue, Deuxième élégie, Troisième élégie, Je dirai, Au plus haut, Un désir absolu, Blason 1, Blason 2, Blason 3, Blason 4, En la saison d'absence, Aimer, Éclaircie, Le sel et l'or.

⁵ Barthes, Roland, *Langage, discours, société*, Seuil 1975, p.222.

⁶ Velter, André, *Autoportraits*, entretien avec Claude-Edmond Braulx, Paroles d'Aube, 1991, p.57.

⁷ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp. 124-129.

de l'opus 28 de Frédéric Chopin, un avant, le 4^o Prélude en mi mineur, largo (le plus lent) appelé « Suffocation » et deux après la mise en voix du poème : le 3^o Prélude en sol majeur, vivace et le 10^o en do ou ut dièse mineur, allegro molto, plus rapide. D'autres Préludes peuvent être entendus dans le CD comme le 8, le 17 et le 24 ainsi que le Nocturne op27 n°1 en ut dièse. Les vingt-quatre Préludes de Chopin – comme les vingt-quatre préludes et fugues qui composent chaque livre du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, qu'il admire tant – forment un ensemble subtil qui correspond aux vingt-quatre tonalités possibles, majeures et mineures. Il enchaîne ses préludes par proximité tonale ce qui fait que les dernières notes d'une pièce annoncent les premières notes de la suivante. Ces préludes sont « pleins d'allusions, de souvenirs ou de réminiscences, mais plus qu'un commentaire ou qu'une image, c'est la pensée intime de leur auteur, ses états d'âme ou ses aspirations qu'il faut essayer d'y saisir¹ » et on comprend pourquoi André Velter les a choisis pour le *Tombeau pour Chantal Mauduit*.

Ce long poème replace la tragédie de l'absence dans la vie du monde qui se poursuit malgré cet événement. Il se lit quasiment sans ponctuation écrite : seuls quatre points d'interrogation sont placés dans la strophe dix-huit et dans l'avant-dernière strophe :

Il n'est pas de fleurs
pas de pierres
pas de ciels
où je ne t'ai cherchée

Il n'est pas d'océans
pas de déserts
pas d'horizons
où je ne t'ai rêvée

Il n'est pas de villes
pas de cercles
pas de limbes
dont je ne t'ai délivrée

Fille de l'éclair
et du temps balafre
tu signes avec du sable
les gouffres de la nuit

Nous avons marché
si légers sur des ombres
qu'il reste à peine trace
de nos pattes d'oiseau

La feuille
est une fenêtre close
qui chaque jour voit le jour
où monstrueusement tu n'es pas

¹ Deplace Adélaïde, dans Tranchefort François-René (dir.), « Guide de la musique de piano et de clavecin », Fayard, Paris 1998, p. 43.

Combien en ai-je écrit
de ces versets du vide
qui chantent le néant
avant que tu y sois ?

À la croisée des mondes
je veux être qui sait
le guetteur de ton pas
ou l'écho de ta voix

Dans le ciel ce qui passe
ne passe pas pour moi
le chemin des nuages blancs
ne monte que vers toi

Derrière les persiennes
tu ne dors ni ne veilles
tu t'effaces et je rôde
en la saison d'absence

Sur le mur les entailles
n'appellent nulle échappée
nulle remise de peine :
je ne les compte pas

Chaque jour en silence
au couteau de l'aube
au poignard de midi
je redis que je t'aime

Chaque nuit désinvestie
de sommeil et de songe
je jette à la trappe comme à la mer
des poèmes d'amour

Étoiles et cendre mêlées
le tourbillon qui se lève
devient migration froide
tourmente de tourments

À mains nues je vais
protéger ce qui s'évade
escorter encore moins
que la buée de ton départ

C'est presque rien en vérité
une nuée d'éphémères
déjà noyées
au fond d'un puits

On a remis la grille en place
il n'y a pas à supplier

j'ai vu le lieu face à face
où l'avenir n'aura pas lieu

De partout naissent des signes
que faire de ces prophéties
qui n'enchangent que la chair
d'une promesse saignée à blanc ?

Autour d'un éventail
un vol de papillons
une ronde innocente
à force d'être cruelle

Soupirs et pleurs
spectres semés à la volée
j'ai peuplé l'hébétude
de tournesols qui n'existent pas

Par-delà l'espace et le temps
contre toute raison et tout sens
il est plus de vingt vaisseaux ruinés
qui semblent en partance

Est-ce un regard ou une barque ?
Qui peut voyager dans tes yeux ?
Descendre un fleuve de terre
en se croyant passager ?

Par-delà notre amour massacré
j'invente un amour insensé
où il se peut que sans honte
je vive dans la lumière

Ce poème composé de vingt-trois quatrains se caractérise dans les trois premières strophes par un parallélisme de construction qui évoque une incantation qui met en scène le poète avec le pronom personnel « je » et des répétitions de négations : « il n'est pas de », « pas de », « je ne t'ai ».

Les trois premières strophes – qui sont comme une introduction au poème – montrent un rythme quasiment identique au niveau du compte syllabique : 5336/6446/5337. La strophe du milieu offre une structure en chiasme. On peut remarquer une composition régulière quasi symétrique autour du pli séparant les deux tétrasyllabes : 533664 / 465336. Les pentasyllabes enserrent les tétrasyllabes. Rappelons ici que les pentasyllabes sont utilisés surtout dans des textes de chansons ou des passages chantés des tragédies par le chœur par exemple dans *Médée* de La Péruse¹. Au XVIIIe siècle, on les retrouve dans les poésies galantes et légères comme « À

1 La Péruse, Jean Bastier de, *Médée*, [1556], Éditeur : J. Feijoo, 1990.

Medée, insensée, / Couve en sa pensée/ Dix mille sanglots :/ Un feu la consume/ Et, dedans, luy hume/ L'humeur de ses os.

Climène » de Jean-Baptiste Boileau et au XIXe siècle chez les chansonniers. Arthur Rimbaud les utilise dans les derniers vers de son poème « La Chanson de la haute Tour » qui reprend le rythme et le ton familier d'une chanson, genre prisé du Moyen Âge :

Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah ! que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.

Au XIXe siècle, il sert aussi l'inspiration lyrique combiné à un vers plus long comme dans le poème « La Musique » extrait des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire – ici l'alexandrin – :

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir !

Les pentasyllabes baudelairiens s'appellent et se rappellent avec les rimes riches en « oile » et les sons « toile » et « voile », et « souffre » rime avec « gouffre ». Le dernier vers, le concetto de ce sonnet, est un pentasyllabe – qui se termine par le mot « désespoir » qui rime avec le mot « miroir ». Les phonèmes [w] et [u] se répondent comme dans un écho sombre et angoissant.

Le poème velterien peut être divisé en deux parties, le quatrain n°12 pouvant être considéré comme le pivot, la ligne de pli. Ce quatrain montre un rythme régulier :

Chaque jour en silence 3/3
au couteau de l'aube 3/2
au poignard de midi 3/3
je redis que je t'aime 3/3

Les sonorités sont lourdes et obsédantes : [ou], [en], [o], [ar]. On entend particulièrement le son [i] » en fin de vers « midi » et au milieu du vers suivant « dis ». Le lexique de la temporalité « jour », « aube », « midi » et la personnification violente de ces moments « couteau », « poignard » insistent sur la douleur incessante qui torture l'amant. Le verbe « redire » montre sa détermination « je redis ». L'expression « je t'aime » est rejetée en fin de la strophe et met l'aveu en exergue.

Dans les strophes 4 à 12 – mis à part le vers ennéasyllabique 24 de la strophe 6 – des pentasyllabes, des hexasyllabes, alternent, ces derniers étant majoritaires dans cette première partie du poème. Ces vers pairs expriment au mieux le désespoir du poète comme dans le « Lamento¹ » de Théophile Gautier. Le poète dans le premier vers annonce la mort de son amie et regrette de ne pas être mort avec elle. Tous les éléments de la nature lui semblent également vivre dans la peine. Contrairement au poème velterien qui se termine par une note d'espoir, le dernier vers, rappelé en refrain dans les vers 10 et 20, appelle la mort ou du moins le voyage « sur la mer », sur la barque de Charon.

Dans la deuxième partie du poème, les vers s'allongent, de plus en plus, avec des heptasyllabes, des octosyllabes et des ennéasyllabes :

Par-delà notre amour massacré
j'invente un amour insensé
où il se peut que sans honte
je vive dans la lumière.

Les vers de sept syllabes se rencontrent dans la poésie lyrique et la chanson. On peut penser aux *Ariettes oubliées* des *Romances sans paroles* de Paul Verlaine :

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 voix².

Ou encore au poème « Mandoline » dans les *Fêtes galantes* :

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Echangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses³.

Le vers de huit syllabes est le vers le plus utilisé dans la poésie épique ou encore la poésie lyrique courtoise du Moyen Âge puis dans les *Éloges* du XVIIIe siècle ou encore dans la poésie romantique.

Quant à l'ennéasyllabe, il est, par exemple, celui de Paul Verlaine dans le poème « Art poétique » :

De ma musique avant toute chose

¹ Gautier, Théophile, *La Comédie de la mort*, « Lamento » (2), 1838. Voici la première strophe : Ma belle amie est morte ;/Je pleurerai toujours ;/Sous la tombe elle emporte/ Mon âme et mes amours. / Dans le ciel, sans m'attendre, / Elle s'en retourna ;/ L'ange qui l'emmena/ Ne voulut pas me prendre. / Que mon sort est amer ! / Ah ! Sans amour, s'en aller sur la mer !

² Verlaine Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.191.

³ Verlaine Paul, *ibid*, p.115.

Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose¹.

Dans « En la saison d'absence (Rituel) », un réseau sonore vertical se met en place avec par exemple le son [e] dans les rimes des vers 4, 8, 12, 14, 17... Le son [w] dans les vers 28, 32, 34, 36. De nombreuses rimes en [ã] rythment la lecture du poème (vers 5, 6, 27, 35, 56, 72, 81, 82, 84).

Plusieurs strophes montrent un rythme identique. Les strophes 4 et 5 sont formées d'un pentasyllabe et de trois hexasyllabes, les strophes 7, 8, 10 sont constituées uniquement d'hexasyllabes.

Les allitérations en [p] « pas, pierres » – en plus d'être des marqueurs du rythme – peuvent annoncer le poids de la douleur du poète. Cette construction constitue une sorte d'introduction à la suite du poème montrant ainsi que le poète n'a eu de cesse depuis la mort de l'aimée que de la chercher, de la rêver et de la délivrer de la mort. Dans le reste du poème, le poète développe tous les efforts entrepris et finit par confier au lecteur qu'il va l'inventer pour vivre « dans la lumière » (dernière expression du poète) c'est-à-dire près de l'aimée.

Dans l'ensemble du poème, les sujets des verbes mettent en scène uniquement le « je » (strophes 1, 2, 3, 11, 13, 17, 20), le « tu » (strophe 6), le « nous » (strophe 5) mais surtout le dialogue entre le « je » et le « tu » et le « nous » (strophes 7, 8, 9, 10, 12, 15 et 23). Les autres strophes évoquent des éléments de la nature ou des sentiments (strophes 14, 16, 18, 19 et 22). De même, on assiste à un va et vient dans le temps évoqué : le passé (strophes 1, 2, 3, 5, 7, 17, 20) et le présent qui est beaucoup plus représenté (strophes 4, 6, 8 à 16, 18, 19, 21 à 23).

Les allitérations en [r] et en [p] scandent cette litanie désespérée. Lorsque les sonorités douces « une nuée d'éphémères » se font entendre, aussitôt elles meurent « déjà noyées/au fond d'un puits ». Un vol de papillons/une ronde innocente » se heurte aux sonorités dures « à force d'être cruelle ». Si le poète a « peuplé l'hébétude de tournesols » – fleur fétiche de l'aimée – avec les sons doux des [p] et les assonances douces en [eu] et en [ou] et c'est « qu'elles n'existent pas » – les [k], le son x associé au [i] et le [p] anéantissent la douceur du rêve. Les « entailles », le « couteau », le « poignard », la trappe, les cendres, le tourbillon, la tourmente, les tourments, les « soupirs et pleurs, spectres », les « vingt vaisseaux ruinés », « l'amour massacré », tout ce lexique du deuil, accompagné de celui de la magie - signes et prophéties - cette accumulation ne peut rien contre le poète qui « invente un amour insensé / où il se peut que sans honte/ » il vive dans la lumière. C'est ce pari que se lance l'amant exploré.

Ce réseau sonore est la marque du choix du lyrisme par André Velter à une époque où « chanter » était suspect. Michel Collot dans un article intitulé *Le chant du monde*², déclare : « Le lyrisme a aussi partie liée, originellement, avec le chant et c'est un autre mérite d'André

¹ Verlaine, Paul, *ibid*, p.326.

² Revue *Nu (e)* 64, p.34.

Velter, que d'avoir rouvert à la poésie française cette voie et cette voix qui lui sont restées longtemps quasiment interdites ».

J.-M. Maulpoix rappelle que le mot « lyrisme » déjà au XIXe siècle avait deux acceptions opposées : une positive, un lyrisme « sublime » et une autre péjorative celle d'un lyrisme « dégoulinant » de pathos¹. C'est le sens péjoratif qui prend le dessus au XXe siècle. Le lyrisme des années 80 remet sur le devant de la scène le sens positif mais avec un lyrisme qui, selon Jean-Michel Maulpoix, peut être qualifié de « critique », de « désenchanté » : « Il s'en prend à la réalité tout entière. Il en poursuit l'étude, en recherche des défauts, en observe les jointures. Il se retourne sur et contre lui-même. Il subsiste en conflit, en procès. Espace d'un sens instable, il est partie prenante d'un travail de réévaluation et de reconfiguration de la poésie. Il y a dans son retour (ses retours) la quête d'un sens social, voire politique de l'activité d'écriture. C'est un lyrisme *malgré tout*, qui explore un état critique pour l'intensifier, l'aggraver et non pour aboutir à la résolution euphonique des apories² ». Il s'explique un peu plus loin sur ce fait dans une anecdote. Lors d'un colloque consacré au « sujet lyrique » en 1995, il avait demandé aux poètes présents quelle place ils accordaient au travail d'André Velter. La plupart étaient restés muets, les autres, gênés, semblaient réprouber cette notion qu'ils jugeaient suspecte. « Il semblait alors admis, même parmi les meilleurs esprits, que pour rester poétiquement et politiquement correct, il ne fallait pas chanter, mais déchanter ».

André Velter n'est pas « correct » et assume cet élan lyrique élégiaque a contrario de la mouvance de cette époque-là comme en attestent les paroles de Jacques Roubaud qui nous donne un mode d'emploi a contrario du lyrisme élégiaque car il récuse les artifices de la tonalité attendue :

Il est convenu que la tonalité sera sinistre

Ou bien il sera, directement, question d'autre chose

Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique). ou bien par la disjonction et la suspension

Du moins si on écoute jusque là, ou lit

Il est convenable de s'en tenir aux genres attendus : évocation, imprécation, futur antérieur : rituels.

Il y a ainsi des engendremens de sentiments disponibles dont je ne sais pas me servir

Je suis devant les mots avec mécontentement

Très longtemps je n'ai même pas pu m'en approcher

Maintenant je les entends et je les crache³.

L'expression « il est convenu » montre bien qu'il n'en fera rien. Le vers suivant le confirme en commençant par « ou bien ». L'expression « question d'autre chose » sous-entend qu'on ne peut pas parler de mort si ce n'est en étant « sinistre », pour évoquer le malheur, le funeste.

1 Maulpoix, Jean-Michel, *Le Lyrisme, histoire, formes et thématique...* Qu'est-ce que le lyrisme ? (maulpoix.net)

2 Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, éd. José Corti, Paris, 2009.

3 Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Le ton », nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.126.

La définition du registre lyrique élégiaque met en valeur l'inconditionnelle métrique attendue que récuse aussitôt le poète en reprenant l'expression « ou bien » et qui annonce son choix : la « disjonction, la suspension » avec en particulier l'usage des blancs et des points finaux.

Il reprend ensuite l'expression des conventions du tombeau poétique avec l'expression « il est convenable » pour évoquer les genres et les sentiments attendus. Là encore, il s'en abstiendra. À ce moment-là du poème, il reprend le verbe d'état « je suis » après avoir évoqué des actions pour avouer qu'en réalité, son problème, c'est celui du langage, des mots, de son incapacité à les utiliser car le langage n'a plus aucun pouvoir rédempteur. Alors que l'une des fonctions de la poésie élégiaque est de réparer la perte par des jeux de langage comme la métaphore, Jacques Roubaud décide de « cracher », les mots, c'est-à-dire de dépoétiser la représentation de l'aimée et d'adhérer au réel alors qu'il rappelle sans cesse la perte. Il transgresse ainsi les règles du lyrisme classique, exhibant sa douleur dans une poésie « biographique » comme il le dit lui-même : « J'avais commencé à parler, en poésie, vingt-deux ans avant/ C'était après une autre mort. Avant cette autre mort, je ne savais comment dire. / j'étais comme silencieux. Ainsi pris entre deux "bords" de mort¹ » et refuse, par là-même, d'élever le poème vers une réflexion universelle. Le poème « Tu m'échappes » raconte l'insaisissabilité de l'autre lorsqu'il est mort. Pas d'effusion ni d'exposition de sentiments larmoyants mais une écriture froide coupée au scalpel qui coupe la chair à vif de la douleur. L'écriture sobre exhibe l'image crue de la mort. Mais le tombeau poétique nécessite-t-il le lyrisme narcissique pour s'ériger ? On peut en douter à l'instar du poète Francis Ponge qui se moque de ce lyrisme larmoyant : « je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie² ». Mais cette condamnation violente n'est-elle pas en réalité une manière de dépoussiérer le lyrisme, d'en détourner les clichés pour pouvoir exprimer autrement ses sentiments ?

De débris de poèmes je fais ces phrases. de couleurs
devenues négligeables. de jours troubles.

Dans tout souvenir se perdent les couleurs. là tu es claire
ou sombre. c'est tout ce dont mon langage peut jouer³.

Revenons au poème d'André Velter et plus particulièrement intéressons-nous à l'intertitre « Rituel ». Ce mot fait penser aux rituels chamaniques auxquels André Velter a assisté avec Marie-José Lamothe en 1982. Dans le prologue de son livre *Le babil des Dieux-Oracles et chamans du Ladakh*, André Velter explique : « C'est en explorant le fort bien nommé *Trésor de la poésie universelle* de Roger Caillois et Jean-Clarence Lambert que je découvris la preuve tangible de l'intuition rimbaldienne : les plus anciens chants connus, ceux des origines, qu'une tradition orale a colportés jusqu'à nous, mêlent en effet inextricablement improvisations poétiques et expressions magiques. Ou plus exactement, il est impossible et impensable de dissocier les deux. La poésie ne se conçoit et ne se mesure d'emblée qu'à son pouvoir supposé sur les éléments, l'ordre des choses et le destin des hommes. [...] Aussi, quand il me fut donné de suivre pour de vrai, dans le décor sublime du plus haut théâtre du monde, des sorties d'oracles

1 Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Aphasie », nrf Poésie/Gallimard, 1986, pp.131-132.

2 Ponge, Francis, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970, p. 27

3 Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Tu m'échappes », nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.127.

et des trances de chamans, ai-je saisi la chance au bond, abandonnant tout autre visée ou projet. Au premier chef, j'agissais là en poète, avec sans doute quelques velléités d'ethnologue, d'historien et de familier des us et coutumes tibétaines, mais décidé principalement à capter, surprendre, et pourquoi pas piéger, la voix qui venait à des devins qui ne s'appartenaient plus¹ ». Capter, surprendre, piéger la voix. C'est dans cette succession de trois verbes d'action que le poète apprend par d'autres civilisations comment peut surgir la voix. Il peut ainsi, comme l'indique la huitième strophe, quelques années plus tard être, « à la croisée des mondes » des vivants et des morts, « l'écho de la voix » de l'aimée disparue dans la mort :

À la croisée des mondes
je veux être qui sait
le guetteur de ton pas
ou l'écho de ta voix

Les voyages du poète ne sont pas des listes à ajouter sur un carnet mondain mais ont un caractère ethnologique. En effet, André Velter pense qu'un authentique poète doit renouer avec les plus vieilles fonctions oraculaires : « Comme le *vates* antique, il commence par s'abstraire de la collectivité pour se produire en spectacle devant elle, excédant périlleusement ses limites l'espace d'un instant. Par son ritualisme est réanimé le lien originel de la société humaine avec le dehors "*divin*". [...] Velter est venu installer son laboratoire plus haut qu'eux tous, au contact direct des anciens dieux, redonnant substance et légitimité au pacte primitif avec ce qu'il nomme "*l'invisible*"² ».

André Velter rejoint ainsi l'expérience du poète Antonin Artaud lors de sa rencontre avec les Indiens Tarahumaras³ : « Venu au Mexique pour chercher une nouvelle idée de l'homme » du fait que « La culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien », en 1936, il traverse l'océan atlantique pour aller vers le Mexique. Il espère que ce pays lui permettra de percer le « sens secret » de la nature humaine et d'accéder à un nouveau langage. Il arrête l'opium avant d'aller à la rencontre de cette tribu et fera l'expérience du peyotl qui lui donne « l'impression profonde d'être à tout mystérieusement relié, l'impression profonde d'au-delà, d'à-jamais, l'impression profonde de vivre une vie extra-corporelle et hors du temps, de participer à l'Absolu, au Perpétuel »⁴. Après avoir traversé la montagne, il arrive chez les Tarahumaras qui vont transformer à tout jamais sa vision du moi en particulier avec l'expérience de la danse du peyotl. Si cette rencontre réelle et spirituelle permet à l'écrivain de mieux comprendre la nature humaine, elle est aussi révélatrice d'une poésie à l'état pur c'est-à-dire d'une création (rappel de l'étymologie de poésie π ο ῖ η σ ι ζ) en dehors du langage écrit qui montre ainsi son impuissance, par les gestes, le rythme de la danse.

1 Velter, André, *Le babil des Dieux-Oracles et chamans du Ladakh*, Prologue, Le Passeur, 2018.

2 Darras, Jacques, *André Velter, Renouveler le pacte avec l'invisible*, Revue Esprit, 2019.

3 Artaud, Antonin, *Les Tarahumaras*, Folios Essais Gallimard, 1987.

4 Michaux, André, *L'Infini turbulent*, Collection Poésie/Gallimard, 1994.

Claude Lévi-Strauss a montré dans *L'Anthropologie structurale* – et plus particulièrement dans le chapitre consacré à « L'efficacité symbolique » de la cure chamanistique¹ – que « L'objet du chant est d'aider à un accouchement difficile ». Dans ces pages, l'anthropologue explique que le chant permet d'aller jusqu'au séjour du Muu, la puissance responsable de la formation du fœtus pour retrouver le *purba* perdu c'est-à-dire l'âme de la future accouchée dont Muu s'est emparé. Le travail du chaman est d'aller vers ce monde surnaturel et de reprendre le *purba* pour le restituer à sa propriétaire en lui expliquant le contenu de ses douleurs et de ses sensations inhabituelles. Comme le chant du chaman replace la chair de la femme dans la symbolisation du groupe : elle peut alors accoucher normalement, le chant du poète peut donner naissance à des mots par lesquels il poursuit son dialogue avec l'aimée après sa mort.

Ainsi, la poésie est en quelque sorte « magique » car elle peut « transmuier² » les mots pour atteindre l'autre altitude. Si son statut change au fil des siècles : « bouche d'ombre » chez Victor Hugo ou « frappée de stupeur » chez Mallarmé, il reste qu'elle doit enchanter par elle-même et pour elle-même. Le texte lyrique, parce qu'il allie la musique à la poésie traduit « ce désir de transcender le réel dans le langage³ » et de retrouver le Verbe.

Mais, comment dire « cela » ? Comment exprimer l'indicible ? Par le silence, le cri ? N'y a-t-il pas une autre voix pour la Voix ?

B. Dire « cela » entre cri et silence

Le lyrisme du XIII^e siècle a offert à la culture européenne « moins une conception particulière de l'amour qu'une connexion entre Eros et langage poétique, un *entrebescamen* de désir, de fantasme et de poésie dans le *topos outopos* du poème⁴ », mais, comment le poète peut-il trouver le juste milieu dans cette écriture de l'amour dans le poème qu'il veut créer, dans ce véritable lieu de la « tension contradictoire⁵ » entre le développement de l'idée et l'exclamation, entre le cri et le silence ? C'est dans l'élaboration d'une partition subtile que peut surgir la parole du tombeau poétique.

1. Une partition au-delà du cri et du silence

Sans nul doute la poésie d'André Velter s'est nourrie de celle du poète Rainer Maria Rilke. Celui-ci préconise la recherche d'un silence quasiment sacré⁶, car « le silence alimente

1 Lévi-Strauss Claude. *L'efficacité symbolique*. Revue de l'histoire des religions, tome 135, n°1, 1949. pp. 5-27.

2 Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.211.

3 Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée- Essai sur le Lyrisme*, Editions José Corti, 1999, p.200.

4 Agamben, Giorgio, *Stanze*, traduit de l'italien par Y. Hersant, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1981, p. 216.

5 Paz, Octavio, *L'Arc et la lyre*, Paris : Ed. Gallimard, 1965. cité dans Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée- Essai sur le Lyrisme*, Editions José Corti, 1999, p.82.

6 Rilke, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris : Ed. Grasset, 1971, p.34. « Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement ».

l'inspiration poétique avant qu'elle ne prenne son essor¹ ». Le rejoignant, Paul Valéry reprend cette vision féconde du silence : « un bon poème est silencieux² ».

De même, Gaston Bachelard admire les « poètes silencieux, silenciaires, des poètes qui font taire d'abord un univers trop bruyant et tous les fracas de la tonitruance³ » parce que ce silence est nécessaire : « Ils entendent, eux aussi, [comme les musiciens] ce qu'ils écrivent dans le temps même qu'ils écrivent, dans la lente mesure d'une langue écrite. Ils ne transcrivent pas la poésie, ils l'écrivent. Que d'autres « exécutent » ce qu'ils ont créé à même la page blanche ! Que d'autres « récitent » dans le mégaphone des dictionnaires d'apparat. Eux, ils goûtent l'harmonie de la page littéraire où la pensée parle, où la parole pense. Ils savent avant de scander, avant d'entendre, que le rythme écrit est sûr, que la plume s'arrêterait d'elle-même devant un hiatus, que la plume refuserait les allitérations inutiles, ne voulant davantage répéter des sons que des pensées ». Définition qui donne à penser que les poètes possèdent un don que les autres artistes n'ont pas. C'est aussi le silence célébré dans *Romances sans paroles* – titre certainement inspiré de différents compositeurs tel Félix Mendelssohn, (*Lieder ohne Worte*) qui écrit à différentes périodes de sa vie de brèves pièces pour piano –. Dans ce recueil, Verlaine cherche à « Mieux exprimer le vrai vague et le manque de sens précis projeté⁴ ». On peut penser au dernier vers du poème « Mon rêve familier » dans lequel le poète confie qu'il rêve à une femme qui l'aime et qu'il aime et qui a « L'inflexion des voix chères qui se sont tues ». Dans le poème « Ophélie » d'Arthur Rimbaud, le lecteur assiste à un amuïssement de la voix de la Folle Ophélie : « Tes grandes visions étrangeaient ta parole ».

Christian Bobin répond au vide et au silence de la mort par les mots dans *La plus que vive* qu'il publie en 1999 : « J'écris pour gagner ce silence, au lendemain de ta mort j'ai pensé que je n'écrirais plus, la mort nous rend souvent ainsi, la mort nous mène à des enfantillages, il y a quelque chose de puéril dans la mélancolie, on veut punir la vie par ce qu'on estime qu'elle nous a punis, on est comme ces enfants qui boude et bientôt ne savent plus sortir de leur bouderie, et puis, très vite, j'ai su qu'il me restait au moins un livre, au moins celui-là, c'était tout de suite ou dans dix ans, maintenant j'y vois clair, c'est tout de suite et ce sera aussi dans dix ans⁵ ». C'est d'ailleurs ce qu'il fera avec la publication de *Noireclaire* en 2015.

Claude Esteban pense qu'il faut écouter ce qui ne parle pas car il faut donner sa place au silence, non pas au silence imposé mais au silence volontaire, à l'écoute. En effet, dans un poème de « Sept jours d'hier », il affirme : « Je parle / et je ne dis pas non, j'écoute / mieux / le silence qui me précède, ce matin / commence avec des mots / que j'écrivais / sans les comprendre dans mon corps d'hier, avec / des sons / où l'air se loge maintenant et le soleil / petit comme une amande⁶ ». C'est un silence positif dans lequel « l'air se loge » et qui permet au langage de le

1 Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée-Essai sur le Lyrisme*, Editions José Corti, 1999, p. 207.

2 Valéry, Paul, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p.1102.

3 Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943. 17e réimpression, 1990, p. 297.

4 Verlaine, Paul, « Conférence sur les poètes contemporains », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 901.

5 Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.76.

6 Esteban, Claude, *Le Jour à peine écrit (1967-1992)*, « Sept jours d'hier », p. 316.

traverser facilement. Les mots silencieux prennent même « corps » et deviennent des feuilles : « Un mot, un autre / mot sur cette feuille verte, / une phrase peut-être qui va conclure / ce que je sais, ce que je ne sais pas, le temps / est court à présent, quelle importance, ce que j'écris / ne dure que pour moi et ce moi / se défait sur une page et c'est le vert / qui me regarde et me soutient¹ ». Le mot inscrit sur la page blanche la transforme, elle devient verte comme la feuille dans la nature au printemps.

Le silence permet aussi au poète d'entourer les morts qui lui sont proches et sa poésie peut devenir un lieu d'accueil du murmure : « Reposez, mes amis, dormez. Que tout, / autour de vous, fasse silence. Trompettes / et tambours voilés sont d'un autre temps. / [...] / Cette chambre quelconque / où tant de mots, vrais / ou faux, / se sont rassemblés un jour. / Ici je veillerai. J'avancerai / dans votre voix / comme quelqu'un qui n'a plus peur / d'offenser / la musique des sphères murmurantes² ». Ce murmure et la feuille, nous les retrouvons associés à la musique dans le dernier poème de « Sept jours d'hier » : « Une feuille qui se déchire, trois / notes sur le silence, presque / rien, comme il est tôt, / c'est le matin peut-être ou / le soir, je ne sais / plus, j'ai marché si longtemps, / maintenant je / respire, je me repose, tout / est parfait le ciel dure / à l'aplomb, je compte sept étoiles³ ». Ainsi, le poète, après avoir traversé l'épreuve du silence douloureux de la mort des proches, peut lutter « contre le mutisme⁴ » et après avoir pris note de l'échec de la parole, reconnaître au silence « authentique » le pouvoir de transformer la parole poétique en musique.

Le silence est aussi le parti-pris de Jacques Roubaud parce que, selon lui, il est impossible de dire la mort. *Quelque chose noir* s'ouvre sur une prise de conscience intolérable pour le poète : il ne pourra pas maintenir vivante l'image de sa femme dans un présent sans futur commun. C'est ce qu'il nomme : « un maintenant sans ressemblance » car le moment de la mort, « écharde dans le Temps arrêté » rompt l'équilibre du temps. L'élégie est alors inutile, il faut donc laisser de la distance avec l'émotion et modifier les formes attendues, refuser de céder à des illusions rhétoriques ou à des lieux communs du deuil selon la logique de Wittgenstein : le *Tractatus*, aspiration à l'objectivité : *ce dont on ne peut parler il faut le taire*. Seule la représentation par l'image est possible. Ces images font que « toutes les photographies sont moi », et qu'après le IX vient le « Rien ». Le « zéro » est symbolisé dans le poème intitulé « Toutes les photographies sont moi » par le vers initial. En effet, commencé par des guillemets, il se réduit à un blanc, comme une photographie « surexposée » à la lumière. Le poème est lui aussi soumis à la lumière de la mort⁵ et devient lui-même aphasique comme le poète qui n'a « pas pu parler pendant presque trente mois ». « Une bouche qui se défait commence par les lèvres⁶ » dit le poète. Il ajoute « J'ai pensé la même chose du vers, les règles du vers disparaissent une à une dans sa destruction, selon un ordre, aussi, aphasique. [...] Devant ta

1 Esteban, Claude, p. 308.

2 Esteban, Claude, *ibid*, pp. 262-263.

3 Esteban, Claude, *ibid*, p. 309.

4 Esteban Claude, *ibid*, p. 309.

5 Conort, Benoît, (2015). « Tramer le deuil (Table de lecture de *Quelque chose noir*) », Revue Cahiers Roubaud. Textes critiques, La Licorne, 1997.

6 Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.151.

mort, je suis resté entièrement silencieux ». À ce propos, nous pouvons penser au titre de la section « *Pauca meae* » des *Contemplations* que choisit Victor Hugo pour évoquer sa fille morte Léopoldine et lui rendre hommage et que l'on peut traduire par « Quelques vers pour ma fille ». Ce titre en latin est une adaptation partielle des vers 2 et 3 de la dernière églogue des *Bucoliques* du poète Virgile : « *Pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / Carmina sunt dicenda* », « Je dois chanter quelques vers pour mon cher Gallus, mais des vers qui soient lus de Lycoris elle-même », la nymphe qui peut lui donner son soutien. C'est donc en signe d'humilité que le poète n'offre que quelques vers à celle qu'il aime.

André Velter ne veut pas entendre longtemps le silence car il est synonyme de séparation définitive. Au terme de l'attente, dans cet univers silencieux, au bout de quelques heures ou de quelques jours, la langue se fait pressante, et engendre de nouveaux développements, le cri explose puis le chant s'élève et devient chant universel et la parole peut alors tendre vers le sublime. Ainsi, au silence, André Velter préfère la manière symphonique, la juxtaposition des formes qui crée les phénomènes de résonance : « Si on me demandait, comme dans le jeu du "si vous étiez un animal, un arbre, une voiture de course" à quoi m'apparenter, je répondrais à *une partition*¹ ».

En effet, dans ce chant d'amour, le poète déchiffre sa partition au son du violon de fête². C'est celle d'une cantate qui lui revient par trois fois en mémoire : « Pour une cantate », « Pour une autre cantate », « Pour une nouvelle cantate » (p.39, 50, 108). La « forme sonore³ » que revêt l'aimée décédée « qu'aucun tempo ne peut corrompre » s'entend comme Federico García Lorca avec « des vocalises du dedans » et cette voix « égarée, démunie, inutile » comparée à « une mélodie de forçat » (p.99) est celle de la plainte, « d'un chant brisé » :

[...]
Laissez-moi chanter
parce qu'en chantant
[...]
je verrai la seule étoile
qui n'existe pas⁴,

Au bout de la course, « il n'y aura plus d'élégie/ Plus de reprises de sanglots au refrain » même si le « métronome » les remonte (p.195). Le signe de la « coda⁵ » met un terme au vertige et à la danse (p. 114). Pour lutter contre la douleur, il faut trouver « des mots, un sens qui passe entre deux sons, entre deux eaux, suite sans repos, envoûtement sombre, continuum d'un chant brisé qui ne peut s'empêcher de chanter » (p. 99) pour atteindre ce palais habité et désert « comme un chant sans parole ni musique/ Qui serait soif de tout poème/ Mesure de toute

1 Revue *Nu(e)* 64, p.15.

2 Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.173.

3 Velter, André, *ibid*, p.202.

4 Velter, André, *ibid*, .163.

5 Signe de reprise qui permet de remplacer une phrase suspensive par une phrase conclusive.

harmonie » (p. 231) qui permet au poète d'être avec celle qu'il aime. Voici le silence dans lequel seul le « Rossignol¹ » peut faire entendre sa voix :

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
[...], si bien
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix – ô si languissante ! –

C'est le cri du poète que l'on entend : « je te crie » et la douleur le rend attentif au cri des autres « il est des voix dans ma mémoire/ jamais entendues jusqu'ici/ avec l'intensité du cri/perçant à jour toute l'histoire² ». Il retient aussi le cri du troubadour Guiraut Riquier « je suis piégé comme un écorché vif³ » et y ajoute « C'est tout le corps qui s'est mis à crier⁴ ».

Après le silence et le cri, André Velter prend une autre voie, celle du chant. Mais, quelle voix peut prendre ce chant après la mort de l'aimée ?

Ce sera celle de « déchanter pour chanter⁵ ».

Lorsqu'André Velter parle de « déchanter », il ne s'agit pas de la mouvance apparue dans les années soixante-dix, composée d'une nouvelle génération de poètes marqués par la tragédie de l'holocauste de la Seconde guerre mondiale, mais de trouver la voix de la Voix. Pour cela, le poète doit se dépouiller de tout son savoir, se mettre à nu pour renaître.

Pour exprimer cette idée, André Velter reprend les vers d'un troubadour, Ponç d'Ortafa, qu'il présente « comme un frère⁶ » :

J'ai perdu tout savoir
À peine sais où me trouve
ni d'où je viens ni où je vais,
ni ce que fais soir ou matin

J'en suis là
qui ne veille ni ne dors
et ne veux vivre ou mourir
Le bien, le mal ne me concernent pas.

Même le silence a encore à se taire,
même mon regard doit encore s'aveugler,
même ma démente se mettre à raisonner
et mes poèmes déchanter pour chanter.

1 Verlaine Paul, « Le Rossignol », *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, pp.73-74.

2 Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.135.

3 Velter, André, *ibid.* p.150.

4 Velter, André, *ibid.* p.151.

5 Velter, André, *ibid.* p.153.

6 Velter, André, *ibid.* p.152.

Comme le premier des troubadours
me voici le dernier sur terre
à faire assaut d'adoration
en te couvrant de fleurs brûlées.

Tu es ma merveille à jamais,
tu es la flamme buissonnière,
celle qui court devant moi
mettre la mort en feu.

Si les deux premiers quatrains reprennent littéralement les vers de Ponç d'Ortafa, les trois autres strophes sont les mots d'André Velter. La répétition anaphorique de l'adverbe « même » renchérit sur son état d'âme. Il voit le monde aussi « débousolé » que lui, à tel point que le silence doit encore se taire, le regard, s'aveugler et la démence se mettre à raisonner. Si on comprend que le silence doit s'intensifier, et la folie se remettre à raisonner – pourquoi pas quand on pense à l'œuvre d'Érasme, *Éloge de la folie* – le fait que le regard s'oblige paradoxalement à perdre la vue annonce le fait que ses poèmes doivent se mettre à déchanter pour chanter. Le regard doit devenir aveugle pour mieux voir – ce que l'on ne voit qu'avec le cœur – pour écouter – comme le faisait Chantal Mauduit – le « dialogue himalayen » : « Tout chemin est lumineux s'il s'orne de lucioles, tout résonne s'il trouve un écho. Savoir écouter, être le muet qui entend/ Du dialogue himalayen naissent des mots, fluides, légers, ils se posent, ourlent cimes, nuages, pensées, recouvrent le néant¹ ». L'alpiniste décrivait ce dialogue comme poétique : « Gorge de roc au charme fissuré, le grimpeur ne peut résister à cet appel sans appel, à ce murmure de la verticalité² ».

Quelle langue pour parler de la mort, quelles paroles le poète peut-il emprunter pour parler de la mort de l'aimée ?

Lisons le poème « Quand je te parle maintenant » :

Quand je te parle maintenant, à mi-chemin des murmures et des songes, je me demande en quelle langue j'improvise. À peine des mots, un sens qui passe entre deux sons comme entre deux eaux, suite sans repos, envoûtement sombre, continuum d'un chant brisé qui ne peut s'empêcher de chanter.

Toujours paroles en deçà des lèvres, vocalises du dedans, rumeurs où sont nos voix d'amants parties à l'assaut de ma voix seule. De cette voix égarée, démunie, aussi inutile qu'une mélodie de forçat³.

Dès le début du poème, le lecteur entre dans un monde de plainte avec l'accumulation des allitérations en [m] ou en [ʒ]. La deuxième phrase fait entendre les répétitions des sons [s]. Le deuxième paragraphe se compose de sonorités plus saccadées, plus dures avec les assonances en [u], en [i] les allitérations en [d], [v] qui évoquent l'impasse dans laquelle se trouve le poète. La question rhétorique « *Ubi sunt* », « où sont nos voix d'amants », rappelle la Complainte de Rutebeuf « Que sont mes amis devenus ? » et exprime le regret du temps heureux passé.

1 Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, « Cimes et sens », p.110.

2 Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, « Impromptus du Maroc », p.140.

3 Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.99.

Quelles sont les caractéristiques de cette voix ? Elle est à mi-chemin entre des murmures et des songes, des rumeurs, un sens qui passe entre deux sons, une voix perdue, en dedans de soi, inaudible, aussi inutile que le chant du forçat, un chant brisé mais un chant quand même.

On peut remarquer que le champ lexical des mots de la parole : « parler », « langue », « mots », « lèvres » est associé à celui du chant : « chanter » « voix » « mélodie » ce qui est assez traditionnel mais aussi à celui du « sens ». Lors d'un entretien avec Augustin Trapenard, André Velter définit ainsi la poésie : « la poésie c'est une alliance entre le son et le sens, il ne faut jamais perdre la part du chant, la part de la musique [...]. Je vais faire une réponse très orphique : la poésie c'est la permanence du chant, elle a cette capacité, quel que soit le lieu, quelle que soit la langue, à créer une communauté qui n'est pas une communauté humaine mais presque une communauté de mental partagé¹ ». Nous avons ici la définition-même de ce que doit être la poésie pour André Velter : une alliance entre le son et le sens. Il faut donc « déchanter pour chanter » face à l'écriture de la mort de quelqu'un de proche.

La fissure, dans le charme de la gorge de roc² qu'évoque Chantal, trouve un écho dans ce « chant brisé qui ne peut s'empêcher de chanter » du poète à l'annonce de la mort de l'aimée. Cette « mélodie », c'est le chant pour Chantal, le chant issu du nom brisé du nom de l'aimée. Le chant du troubadour prend des formes diverses comme le *planh*, le chant funèbre, la *canso* de l'amour-fol.

Après avoir hésité entre cri et silence « que je crie ou me taise », le poète sort « enfin du bois/Il y neige depuis des mois/ Plus rien ne me sépare de toi/Le vertige a ma parole » (p.199).

Le cri et le silence ne mènent à rien, reste le chant religieux, celui du répons (p.53) (chant alterné entre un chantre soliste et un chœur) puis de la litanie (p.63), de la prière (p.107), du « plainchant de l'univers » (p.11) qui accompagnent le voyage du poète.

Celui-ci, muni d'un ex-voto, offrande que fait le poète à un dieu en demande d'une douleur inextinguible (p.34), « convoque tous les viatiques » (p.149) et avance dans le doute « « l'âme à l'envers » (p.119), se demande « qui chante ? » (p.130) mais finit par croire que l'âme de l'aimée n'est pas en peine, présage d'une « résurrection sans nom », « d'un miracle » (p.201) d'une « épiphanie » car « Aujourd'hui tu revêts une forme sonore » (p.202).

La voie/voix du chant fait écho à celle de Chantal Mauduit qui avait enregistré les trois premiers vers du poème « Indomptable³ » à plus de 8000 mètres d'altitude, avait essayé de les chanter et dont on n'entend le souffle haletant à cette altitude et qu'elle récite le 23 mai 1996 au sommet du Manaslu dans l'Himalaya⁴. Cette poésie fait partie d'elle-même à tel point qu'elle sera arrêtée à l'aéroport au contrôle des bagages pour suspicion de terrorisme lorsque le préposé trouve des

1 Émission Boomerang, 8 décembre 2021 par Augustin Trapenard « André Velter au plus haut »

2 Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, « Impromptus du Maroc », p.140.

3 Velter, André, « L'Indomptable », *L'Arbre-Seul*, Poésie / Gallimard, 2001, p.167.

4 Cette récitation peut être écoutée sur le site web d'André Velter. <http://www.andrevelter.com/lss.htm>

bombes de peinture « Je pars en Himalaya à l'Annapurna, je vais taguer mes tentes avec de la poésie » et ne comprend que le mot « bombe » dans l'explication de l'alpiniste¹.

Pour écouter cette poésie à entendre, il faut dépouiller le poème du superflu, laisser les mots chanter pour « mettre la mort en feu ». André Velter en a toujours été conscient et l'a montré dans sa poésie du tragique de l'Histoire dès l'écriture de *Aisha* dans lequel il montre que, malgré sa désillusion, il chante. À la mort brutale de Chantal, le chant pourrait s'interrompre mais malgré « cela », il chante quand même. Au bord de la folie, le chant reste présent. Serge Bourjea explique ce nouveau chant dans le poème-tombeau² dans un rapprochement qu'il fait avec le poète Paul Celan qui cherche une langue après Auschwitz³. Face à l'impossible humanisme, le lyrisme ne tient plus. Plus de transcendance, plus de mythe, plus de *dict*, de la *Dichtung*, du Dire, plus de moi. Ce qui compte c'est le désir d'une langue à plat, le poète se contente d'observer. L'écriture est coupée, minimaliste comme la parole. Pas de *pathos* ni de *mélos* pour écrire la mort. Une langue neutre, en-deçà ou au-delà. Dans le recueil *Grille de parole*, le poète Paul Celan, montre que pour exprimer la si vive douleur issue de l'Holocauste, cela ne peut se faire que dans un silence ponctué et à travers une grille qui symbolise la parole. Celle-ci ne peut la traverser que partiellement, avec des trous dans la voix, des ellipses dans l'expression poétique :

Rond d'un œil entre les barres.

Vibratile animal
rame vers le haut,
permet un regard.

Iris, nageuse, sans rêve et morose :
le ciel, gris-cœur, doit être proche.

Penché, dans la bobèche de fer,
le copeau fumeux cracheur de suie.
Au sens que donne la lumière
tu devines l'âme.

(Si j'étais comme toi. Si tu étais comme moi.
N'étions-nous pas
sous un seul et même alizé ?
Nous sommes des étrangers.)

Carrelage. Dessus,
serrées l'une contre l'autre, les deux
flaques gris-cœur :

1 Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, p. 113

2 André Velter, *Au Cabaret de l'éphémère*, op. cit. « Ein Grab in der Luft », pp. 57-58.

3 On peut écouter ce poème dans la vidéo « Rencontre littéraire : D'après Celan. Entretien avec le poète André Velter en compagnie de Serge Bourjea et le musicien Gaspar Claus. Comédie du Livre [en ligne] », 28 mai 2011, Maison de la Poésie Arthur Rimbaud, Montpellier, URL
Rencontre littéraire : D'après Celan - Comédie du livre 2011 - Bing video ou Rencontre littéraire : D'après Celan - Comédie du livre 2011 - Vidéo Dailymotion

deux
pleines bouches de silence¹.

Quelques années après la trilogie que nous étudions, André Velter publie *Cabaret de l'éphémère*, recueil dans lequel il se met dans la lignée du poète juif de langue allemande – qu'il a souvent mis en spectacle ou lu lors de ses émissions de radio –. Il compose en particulier en hommage à Paul Celan le poème dont le titre « Ein Grab in der Luft² » est un vers extrait de « Todesfuge³ » dans lequel on retrouve des accents celaniens. André Velter reprend des expressions du poème « Quand je te parle maintenant » et du poème introducteur à la trilogie « j'ai pour te bâtir un tombeau » pour montrer la difficulté de trouver les mots, une langue, une voix pour dire l'indicible. Le refrain pose la question des raisons du refus de « guérir », de faire son deuil tout en montrant que malgré le chagrin, on retourne à la vie « normale » :

Ein Grab in der Luft

Je n'ai les mots ni la langue
qui tue et chante tout à la fois.
Je n'ai, clouée sous les ongles,
aucune rumeur d'enfance
comme celle de l'orphelin tombé des convois,
et qui ne s'apprend pas,
ni ce legs agrippé pour toujours
aux barbelés de Pologne.

[...]

D'un bouteille jetée à la Vistule
sur le chemin de la chambre à gaz
remonte le message d'un anonyme
après quoi tout se tait :

Le mot chien aboie-t-il ?⁴

La dernière strophe reprend un événement de la deuxième guerre mondiale et fait allusion à une bouteille jetée dans la Vistule par un déporté condamné à la chambre à gaz et qui contenait cette question écrite en Yiddish⁵ : « Le mot chien aboie-t-il ? » montrant que les mots ne meurent pas mais qui pose aussi la question du sens du langage.

1 Celan, Paul, *Choix de poèmes, Grille de parole* © Poésie/Gallimard 1998, p. 139.

² On peut entendre ce poème récité par André Velter accompagné par le violoncelliste Gaspar Claus dans le CD *No man's land et autres lieux*. Revue *Nu(e)* 64, CNL.

³ Celan, Paul, *Choix de poèmes*. Poésie/Gallimard, Traduction française : Jean-Pierre Lefebvre, 1988, p.53. On peut entendre Paul Celan lire son poème dans « Rencontre avec Paul Celan : Fugue de mort-Todesfuge » (1948) – Association Encrier – Poésies (encrier87.fr)

⁴ André Velter, *Au Cabaret de l'éphémère*, « Ein Grab in der Luft », Paris, Gallimard, 2005, p.55.

⁵ Il existe une autre version de cette histoire. « Auschwitz, les *Sonderkommandos*, groupes de déportés chargés par les nazis du fonctionnement des crématoires, dissimulaient des rouleaux dans des bouteilles qu'on retrouvera dans les cendres des camps ». <http://www.peripheries.net/article296.html>. C'est par cette phrase que commence le spectacle signé Frédéric Ferrer qui met en scène *Parole errante* d'Armand Gatti.

« Déchanter pour chanter » c'est ainsi que la poésie peut dire l'indicible, comme l'amour donne accès à l'inaccessible. Le « dire » voilà l'objet du tombeau, dire l'intime de la relation entre le poète et l'aimée, leur communion poétique. Le poète chante alors au nom de la défunte dans une conversation qui s'apparente à de la « ventriloquie » comme le dit Michel Deguy¹. André Velter refuse une langue neutre ; sa langue est pleine d'aspérité, d'énergie, de mouvements permanents. « C'est l'être qui m'obsède, pas la langue ». Il y a un arc électrique tendu d'un mot à un autre, d'un poème à un autre. C'est l'énergie qui est au centre pour « dire cela ».

2. « Dire cela »

Six poèmes au début de la dernière section de la dernière partie de la trilogie *Ascension du Mont Analogue*² racontent le processus qui a amené le poète à écrire les derniers poèmes de cette dernière section d'*Une autre altitude* et donc aussi de la trilogie. Ils montrent le cheminement du poète pour trouver les mots pour dire « cela ».

Depuis des années je contemple les pages que la mort de René Daumal a laissées vacantes, comme jetées blanches au seuil du mystère, comme abandonnées une fois pour toutes près du camp de base du Mont Analogue. À peine quelques notes griffonnées qui ne font ni trame ni intrigue pour les deux chapitres manquants, et témoignent que l'impossible ne peut rester en plan.

Lorsque j'ai voulu dire cela qui devait advenir, cela qui devait être la révélation même. Les mots dansaient alors au-devant de moi, je les voyais pareils à des éclats de silex, dans le soleil, un geste et ils seraient miens, une avancée plus vive de la marche et ils se colleraient à mes lèvres...mais non, la vision, la rumeur fuyaient à mesure. Je tentais le fameux pas de plus dans l'inconnu, et parvenais tout juste à m'essouffler un peu.

Sans doute étais-je trop attaché à prendre le relais, à renouer avec une fiction coupée de mes champs d'expérience. C'était bivouaquer dans l'intuition d'un autre pour débusquer une fin finalement frelatée.

L'inachèvement est désormais la condition même de ce récit inspiré, et Daumal n'a pas pu le poursuivre que sur le terrain de sa propre disparition. Comme si le corps subtil pouvait seul investir une montagne subtile.

Sur les pentes du Mont Analogue, le jeu littéraire et les problèmes purement intellectuels ne pardonnent pas. Une escalade de cette sorte exige, en plus d'un physique et d'un mental à toute épreuve, une aptitude à l'insouciance sacrificielle-don absolu de soi, qui sait avec douceur, gaîté, maîtrise, irradier de proche en proche et jusqu'à la lumière.

Car cela ne s'invente pas.

La vie réelle s'est chargée de me forcer la main, l'esprit et le cœur, de m'exclure de ce jeu-là qui s'en tient à des expéditions sur le papier, et solde des comptes jamais ouverts en vérité.

Dévalant un à-pic bien réel, l'avalanche qui a tué celle que j'appelais déjà La Fée des Glaciers a tout

¹ Deguy, Michel, Chantier ouvert pour une architecture de tombeau ou du Trodos au Léthé, ouvrage de La Licorne consacré au Tombeau poétique en France, sous la direction de Moncond'huy, Dominique, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994, p.362.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp. 207-212.

dilapidé mais aussi tout réorienté. L'ordre des commencements et des fins a volé en éclats. L'errance des êtres et des choses, des émotions, des sentiments, des secrets, des ténèbres, des blessures s'est imposée à la conscience et aux muscles et aux os, comme ce galop perpétuel où le cavalier ne peut être que sa propre monture.

Ta mort, mon amour, a changé l'amour en destin.

Alors, du plus haut sommet du monde visible au plus haut sommet du monde invisible, de la cime du Chomolungma, la Déesse Mère des Vents, au faite du Mont Analogue, je n'ai que toi pour alliée, pour confidente, toi pour force et parole.

Si l'autre altitude que je pressens est « inaccessible par les moyens humains ordinaires », il me faut transmuier les mots et les rochers, les souffrances et les psaumes avec la seule volonté de gravir ce chemin sans chemin qui troue l'espace et le temps comme l'aile du phénix a tranché les nuages.

Je me sais plus nomade que jamais. Il n'y a pas de suite à ce qui est sans fin. Notre gîte n'est pas une maison, un reliquaire, un temple et un livre. Notre ermitage n'a pas de toit, pas de fronton, il est de plein vent et de pleine clarté le passage où nous sommes, esquif aimanté qui s'éloigne de la terre, reste à l'écart du ciel, sans renier la terre ferme, sans congédier le ciel.

Le premier texte introduit le propos. Il met en relation directe le questionnement du poète avec le texte inachevé de René Daumal. André Velter nous dit qu'il a toujours voulu écrire les deux chapitres manquants sur lesquels René Daumal avait laissé quelques indications avant de mourir. Il évoque son attitude face au texte, il « contemple », il regarde attentivement et considère par la pensée dans une sorte d'admiration. Les deux comparaisons qui définissent le mot « vacantes » renforcent le sentiment de désolation que lui a causé ce texte inachevé « jetées » « abandonnées » par la faute de la mort de leur auteur. La négation lexicale de l'adverbe « impossible », la répétition de la conjonction de coordination négative « ni » et les négations syntaxiques de « ne font » et « ne peut » de la phrase suivante mettent en avant la décision d'André Velter de s'opposer à la non-fin du texte. Pourquoi écrire ces deux chapitres ? Le poète nous le dit : « l'impossible ne peut rester en plan ».

Le deuxième texte montre la difficulté de combler le vide de ce texte. Les mots échappent au poète car ils dansent et le poète s'essouffle à les poursuivre sans y parvenir. Il émet une hypothèse : les mots lui échappent car le texte ne lui appartient pas. Il évoque pour cela les termes de « vision », de « rumeur ». Il émet une autre hypothèse : l'hors-champ. On ne s'improvise pas René Daumal, même avec de bonnes intentions. Les trois verbes qui se succèdent : « Prendre le relais », « renouer », « bivouaquer dans l'intuition d'un autre », montrent la solidarité, l'amitié intellectuelle possible entre les deux écrivains mais il avoue qu'il n'est pas parvenu de cette manière-là à écrire « cela », cette fin qui serait « finalement frelatée » – on peut remarquer l'insistance de la pensée par le polyptote du mot « fin ». Cette mission que s'est donné le poète est impossible.

Le troisième texte reprend le pronom démonstratif « cela » : « Car cela ne s'invente pas » et que « le jeu littéraire et les problèmes purement intellectuels ne pardonnent pas » et ne peuvent pas dire la mort. Dans ces deux poèmes, le pronom « cela » est mis en évidence par une différence typographique : alors que la poésie est rédigée en caractère italique, le pronom l'est en écriture romaine. Il est visible et encore plus signifiant et participe de l'importance de l'ascension entreprise avec également la répétition de l'adjectif « subtil » : « seul le corps subtil » peut « seul investir une montagne subtile ». La répétition de l'adjectif « subtil » insiste

sur l'impossibilité de saisir, de toucher. Si l'expression de « corps subtil » a une signification dans l'ésotérisme ou encore dans certaines religions orientales comme étant des corps psychiques non perceptibles par les organes sensoriels humains, on peut penser qu'« une montagne subtile » serait un lieu impossible à voir, comme l'île abritant le Mont Analogue de René Daumal. Si le poète ne parvenait pas à écrire « cela » avant la mort de l'aimée, c'est tout simplement car il n'avait pas été confronté à « cela » dans « la vie réelle ». Il dénigre « le jeu littéraire et les problèmes purement intellectuels ».

C'est par cette expression de « la vie réelle » que commence le quatrième texte qui montre que la mort a détruit la vie mais a aussi introduit, par le bouleversement opéré, une réorientation nécessaire et imposée par les circonstances. Se retrouver face à la réalité de la mort passe par « forcer la main, l'esprit et le cœur ». André Velter reprend ensuite le thème introduit dans le poème précédent, celui de la littérature qui parle de choses qu'elle ne connaît pas véritablement lorsqu'elle s'intéresse au sujet de la mort. C'est la réalité de la mort qui va l'« exclure de ce jeu-là », de ces « expéditions sur le papier », et qui « solde des comptes jamais ouverts ». Le parallélisme de construction dans « l'avalanche [...] a tout dilapidé mais aussi tout réorienté », est renforcé par la longue énumération des bouleversements : « L'errance des êtres et des choses, des émotions, des sentiments, des secrets, des ténèbres, des blessures ». Ce bouleversement de tout s'est imposé non seulement à l'esprit mais aussi au corps du poète au point qu'il compare l'événement à un cavalier qui est aussi le cheval qu'il monte dans un galop sans fin parce que la mort « a changé l'amour en destin ».

Le constat fait, le poète va alors chercher la solution pour dire « cela ». Il lui faudra « transmuier les mots et les rochers, les souffrances et les psaumes » pour atteindre le sommet du Mont Analogue et prendre pour guide l'aimée à laquelle il attribue les qualités d'alliée, confidente, force et parole.

Dans le dernier poème, il referme la boucle commencée dans le premier texte. Il se fera encore plus « nomade » qu'il n'est déjà. Une succession de négations définit le lieu de leur amour. Il ne sera pas dans un lieu dans lequel ils ont vécu, ni dans un objet ou un lieu sacré, ni même dans un livre. Le lieu de leur amour « reste à l'écart du ciel, sans renier la terre ferme, sans congédier le ciel » car « Il n'y a pas de suite à ce qui est sans fin ». Il faut donc inventer une autre vie, d'autres mots – déchanter pour chanter cet amour fol.

La montée peut alors commencer véritablement par une « Marche d'approche ». Ce sera ensuite « Premier souffle », « Traverser voir », « Arcane » et enfin « Oui ».

Dans le poème « Cela »¹, Olivier Barbarant reprend le pronom – comme dans une litanie. Il dresse une liste de ce qu'est devenu le corps de sa mère morte : « poupée », « masque », « coffre », « planches », « bidon », pour terminer par ces deux vers : « Cela fut ma mère/ Et le restera ». Le jeu des temps des verbes d'état « être » au passé simple et « rester » au futur met en exergue « cela », ce qui fut sa mère et le souvenir qu'il en gardera.

Au contraire, Philippe Jaccottet assure que « cela » « n'entrera pas dans la page d'écriture » et il s'interroge sur la capacité du poème à dire « cela ». Il utilise le verbe « sembler » au présent

¹ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, pp. 47-48.

et le lexique dépréciatif du mensonge, de la lâcheté, de la singerie du poète et du gaspillage du temps mais conclut le poème en s'opposant fermement à dire cela avec la négation et le futur de l'indicatif : « n'entrera pas »

Parler alors semble mensonge, ou pire : lâche
insulte à la douleur, et gaspillage
du peu de temps et de forces qui nous reste¹.

On peut nommer cela horreur, ordure
prononcer même les mots de l'ordure
déchiffrés dans le linge des bas-fonds :
à quelque singerie que se livre le poète,
Cela n'entrera pas dans sa page d'écriture².

Reprenant les questionnements des poètes sur les limites de la langue pour désigner la mort et ce qui l'entoure, il évoque « cela » dans *Leçons*³ à propos de la mort et du cadavre de son maître :

Déjà ce n'est pas lui.
Souffle arraché : méconnaissable.

Cadavre. Un météore nous est moins lointain.

Qu'on emporte cela⁴.

Dans *Chants d'en bas*, plusieurs poèmes reprennent ce pronom démonstratif pour évoquer le corps de sa mère :

[...] c'est ce qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom,
ce qu'on ne peut apprivoiser dans les images
heureuses, ni soumettre aux lois des mots,
ce qui déchire la page
comme cela déchire la peau,
ce qui empêche de parler en autre langue que de bête⁵.

Parler est facile, et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de chose :
[...]

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, pp.41-42.

² Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, *Leçons*, p.22.

³ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984.

⁴ Jaccottet, Philippe, *ibid*, p.27.

On reconnaît dans cette définition du cadavre celle de Bossuet — à la suite de Tertullien :

La mort ne nous laisse pas assez de corps pour occuper quelque place, et on ne voit là que les tombeaux qui fassent quelque figure. Notre chair change bientôt de nature. Notre corps prend un autre nom ; même celui de cadavre, dit Tertullien, parce qu'il nous montre encore quelque forme humaine, ne lui demeure pas longtemps : il devient un je ne sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue ; tant il est vrai que tout meurt en lui, jusqu'à ces termes funèbres par lesquels on exprimait ses malheureux restes !

Bossuet, « Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre », dans *Œuvres*, (éd. Bernard Velat et Yvonne Champailler), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 93.

⁵ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, *Chants d'en bas*, « Parler », p.44.

Cela,
c'est quand on ne peut plus se dérober à la douleur,
qu'elle ressemble à quelqu'un qui approche
en déchirant les brumes dont on s'enveloppe,
abattant un à un les obstacles, traversant,
la distance de plus en plus faible — si près soudain
qu'on ne voit plus que son mufle plus large
que le ciel¹.

C'est, en effet, « cela » qui transforme la « bouche d'or » en un « sentencieux phraseur », un « égout baveux² ».

Un espoir est possible, le poète a trouvé les mots pour dire « cela ». Dans le poème liminaire du recueil *À la lumière d'hiver*, dans la section « Dis encore cela... », le poète espère que « le dernier cri » soit recueilli « par une autre oreille que la terre grande ouverte », mais il laisse transparaître aussi le doute sur l'accès à une autre vie, « dans l'inconnu » :

Dis encore cela patiemment, plus patiemment
ou avec fureur, mais dis encore,
en défi aux bourreaux, dis cela, essaie,
sous l'étrivière du temps.

[...]

Dernière chance pour toute victime sans nom :

qu'il y ait, non pas au-delà des collines
ou des nuages, non pas au-dessus du ciel
ni derrière les beaux yeux clairs, ni caché
dans les seins nus, mais on ne sait comment
mêlé au monde que nous traversons,
qu'il y ait, imprégnant ses moindres parcelles,
de cela que la voix ne peut nommer, de cela
que rien ne mesure, afin qu'encore
il soit possible d'aimer la lumière
ou seulement de la comprendre,
ou simplement, encore, de la voir
elle, comme la terre recueille,
et non pas rien que sa trace de cendre³.

Finalement, le poète trouve une réponse à ses interrogations sur la possibilité de dire « cela », c'est de retrouver la force des dieux « fuyards » grâce aux expériences poétiques sensibles, « (Chose brève, le temps de quelques pas dehors, / mais plus étrange encore que les mages et les dieux.)⁴, il demande que « Sur tout cela maintenant je voudrais/que descende la neige...Et, caché par la neige, /de nouveau j'oserais louer...⁵ » la clarté bleue des yeux de sa mère. Le

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, pp.41-42.

² Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, *Leçons*, p.53.

³ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, *A la lumière d'hiver*, « Dis encore cela », p.72.

⁴ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, *A la lumière d'hiver*, II, p.87.

⁵ Jaccottet, Philippe, *ibid*, p.96.

poète constate un véritable hiatus entre les maux du corps et les mots du poète : « y aurait-il des choses qui habitent les mots » (p.47), les mots ne souffrent pas, mais pourrissent alors qu'ils n'ont pas de chair (p.41). Dans le poème de la page 41, le poète conscient observe : « j'aurai beau répéter « sang » du haut en bas/ de la page, elle n'en sera pas tachée, /ni moi blessé » ; alors, le poète pose un manteau sur le langage pour le mettre à l'abri du froid, le « calfeutrer » mais il reste que « Parler alors semble mensonge, ou pire : lâche/insulte à la douleur, et gaspillage/du peu de temps et de forces qui nous reste ». Si Jaccottet se pose la question de la signification des mots « y aurait-il des choses qui habitent les mots/plus volontiers qui s'accordent avec eux¹ », et c'est d'ailleurs au conditionnel et avec pudeur que le poète confie qu'il « aurait voulu parler sans images » et trouver « des mots plus pauvres et plus justes si je puis » montre ses scrupules et ses doutes, finalement, il conclut que l'écriture est bien une priorité pour enchanter le monde et le lecteur « couvre-nous d'un dernier pan doré de jour » (p.42).

C'est, en effet, à la poésie qu'est confiée la mission de rendre la terre habitable par l'interprétation du réel comme l'écrit Rainer Maria Rilke :

Cela se tenait un jour parmi les hommes,
debout, au milieu du destin exterminateur,
au cœur de « ne-plus-savoir-le-chemin ».
Cela semblait exister et les étoiles
d'un ciel très assuré se penchaient par-dessus².

De même, Mallarmé écrit à Verlaine : « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou « Ode³ ». Chanter – au sens poétique du terme – le monde réel est, selon le poète Mallarmé, la mission du poète. La même année, il rédige un article sur Richard Wagner : « L'Ode », le chant qui permet de dépasser le défaut des langues en *interprétant* le monde, en expliquant « poétiquement » la terre. « À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire, un Poème, l'Ode⁴ ». Cette « Ode », mythe mais « dégagé de personnalité » ce qui suppose la disparition élocutoire du poète, « compose notre aspect multiple. [...] Type sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis⁵. Pour cela, il faut « trouver une langue » qui puisse « peindre, non la chose mais l'effet qu'elle produit⁶ ». Si le rituel et les mythes permettent de briser l'oubli⁷ car ils instituent un ordre qui découle de la destruction préalable d'un monde antérieur conçu comme stérile et irrécupérable, destruction

¹Jaccottet, Philippe, extraits de « Parler », *L'Encre serait de l'ombre, notes, proses et poèmes (1946-2008)*, Poésie/Gallimard n° 470, 2011, p. 253.

²Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Seuil, Points, 2006, p.67.

³Mallarmé, Stéphane, *Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Paris, Gallimard, collection « folio classique », 1995.

⁴Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, op.cit., « Richard Wagner », p.544-545.

⁵Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, op.cit., « Richard Wagner », p.544-545.

⁶Mallarmé, Stéphane, *Correspondance*, Paris, Gallimard, collection « folio classique », p. 206. Lettre du 30 octobre 1864. Voir aussi celle du 7 janvier de la même année, *ibidem*, p. 161.

⁷Levi-Strauss, Claude « Mythe et oubli », *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 259.

sacrificielle rendant possible l'émergence et la genèse du monde actuel¹, la littérature permet aussi de retrouver le temps perdu ou le temps passé et de le replacer dans le temps présent.

S'il est vrai que les mots ne peuvent pas tout exprimer, que le poète se sente impuissant ou ne veuille pas le faire, même s'il constate que « Ce ne sont pas les mots qui me manquent/Toujours aussi disponibles presque complaisants/c'est moi qui hésite/n'en veux plus/Comme s'ils étaient sans saveur à ma bouche/opaque à mes yeux et saignés à blanc² », que les mots d'avant la mort sont invisibles, sans goût, sans vie, André Velter affirme aussi qu'il ne cessera pas de chanter pour immortaliser la femme aimée. Il n'est pas inutile de dire la mort car les mots de la poésie luttent contre les amnésies, et nous permettent de retenir quelque chose de l'existence. Si parfois, la voix du poète n'est plus celle d'Orphée (odes dérisoires, élégies étranglées), le poème part toujours d'une émotion que le poète éprouve et qu'il doit mettre en mots non pas pour l'analyser ensuite mais pour la « réinscrire » dans le fil de son existence, « rebrancher » le langage sur ce qui a été vécu³. C'est dans cette poétique du « dire » que peut s'exercer le lyrisme velterien comme précédemment avec les poèmes « Demain dès l'aube » de Victor Hugo ou encore « Sur la mort de Marie » de Pierre de Ronsard mais aussi à la poésie du « dit » du Moyen Âge⁴.

Pour éclairer le « dire » particulier d'André Velter, nous allons étudier le poème « Je dirai⁵ ».

Je dirai qui est mon amour
dans le présent ruiné, je dirai
sa beauté et son rire,
sa lumière et sa force,
je dirai comme elle va
toujours au-dessus d'elle-même,
comme elle danse au-delà du dernier pas,
je dirai ce qui ne se dit
qu'aux anges et aux fées,
aux vagabonds et aux amants, je dirai
le midi de nos corps en bataille,
le vertige de nos yeux,
cette évidence dans nos âmes

¹ Crépeau, Robert, « Le rite comme contexte de la mémoire des origines », *Archives de sciences sociales des religions*, 2008, p.141.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p. 175.

³ Guillaïn, Georges, *Car toute peine est supportable dans la clarté. Sur les Élégies étranglées d'Olivier Barbarant*, 2020, Les Découvreurs/éditions LD.

⁴ « Le dit » est une forme poétique ayant cours dans la France parlant la langue d'oïl à partir de la fin du XIIIe siècle. Ce type de poème n'est alors plus une forme lyrique, c'est-à-dire chantée et accompagnée de musique, mais une poésie récitée. Le dit est une appellation complexe, encore sujette à débats. On peut quand même dire qu'elle désigne une poésie personnelle où s'expriment les sentiments de son auteur, et qu'elle n'est donc pas mise en musique. D'après le spécialiste de la poésie médiévale Paul Zumthor, (*Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972), « le dit n'est pas clairement définissable sur le plan thématique, son unité n'apparaissant bien que par opposition au « lyrisme » courtois ».

Le poète Rutebœuf (né en 1250, mort en 1280) qui incarne ce passage d'une poésie lyrique à une poésie récitée exprimant des sentiments revendiqués comme personnels. Les dits de Rutebœuf sont des caricatures du *moi* et du monde, des confidences sans fard. Il utilise la forme du "tercet coué". Sa volonté est d'afficher une sincérité totale contrairement à la poésie courtoise (ou *fin'amor*) qui est plus abstraite et qui utilise des règles formelles plus rigides.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p. 61.

qui brûlait sans brûler,
qui criait sans crier,
qui était de pure merveille et de grâce incarnée,
je dirai ta vie lèvres à lèvres
et tes secrets sur ma bouche,
la bascule de tes cheveux
l'éclat de ta voix soudain qui tutoyait les dieux.

Le champ lexical du « dire » domine dans ce poème d'amour « dirai, dit, criait, crier, lèvres, bouche ». L'expression « je dirai » revient comme un leitmotiv, un battement de cœur, placée en anaphore (vers 5, 8 et 17) et sous forme d'enjambements en contre-rejets épiphoriques (vers 2 et 10). C'est un devoir que s'assigne le poète de dire ce qui fut. Il s'agira de rappeler le corps de l'aimée disparue « sa beauté, son rire, sa lumière, sa force » mais aussi ses mouvements que seuls les anges ou les fées peuvent comprendre mais aussi les vagabonds et les amants, ceux qui connaissent la liberté ou qui ont des pouvoirs hors du monde réel « comme elle va, toujours au-dessus d'elle-même, comme elle danse au-delà du dernier pas ». Les expressions « au-dessus et au-delà » marquent l'idée d'ascension vers un lieu inconnu. Les verbes d'action : « va » et « danse » rappellent l'aimée en mouvement. Le « dire » s'allie aux cris, à la brûlure de cet amour extraordinaire « pure merveille, grâce incarnée », cet amour qui lie les corps des amants en fusion « le midi de nos corps en bataille, le vertige de nos yeux, ta vie lèvres à lèvres, tes secrets sur ma bouche, la bascule de tes cheveux, l'éclat de ta voix soudain qui tutoyait les dieux » et leurs âmes « cette évidence dans nos âmes ». L'interlocuteur change au vers 16, la troisième personne avec les pronoms personnels et les déterminants possessifs – « sa, son, elle, nos » – devient la première et au lieu de parler au lecteur, le poète s'adresse à la femme aimée : « tu, tes, ta ». Les expressions à la première personne du pluriel des vers 12 et 13 : « nos yeux, nos âmes » se concentrent dans les vers suivants (18 et 19) sur la disparue en la mort « ta vie, tes secrets, tes cheveux » comme si le poète avait oublié qu'elle est morte et qu'elle ne peut plus le lire ou l'entendre. Nous avons déjà étudié la chute du poème qui, par l'expression « tutoyait les dieux », renvoie à la poésie *Aux Parques* du poète Friedrich Hölderlin mais ce qui tutoie les dieux c'est l'éclat de la voix, le dire, le chanter de Chantal. Celle qui grimpeait les plus hautes montagnes et disaient au sommet à haute voix des poèmes, demeure à tout jamais celle qui représente le mieux le « dire ».

André Velter se donne pour mission de donner les mots à ceux qui n'en ont pas. Et c'est toujours au présent de l'indicatif que l'avenir est évoqué par le biais de « Federico¹ » :

L'avenir, Federico le neutralise simplement en plus tard*, sans ignorer pourtant cette zone incertaine qui, mystérieusement, oblige ; ce legs de presque rien que nous ferons à plus démunis que nous.

Car le futur, où sans être tu as toute la place, est devenu le roi-mendiant d'un apologue que je laisse sans morale. Regard éteint, tête haute, c'est ainsi qu'il va, marchant sur son ombre et suivant ton fanal. Debout par entêtement, debout sans plus se poser de questions, à la fois suzerain et vassal de l'éclipse où tu danses.

**Je chante pour plus tard ta silhouette et ta grâce².*

¹ Il s'agit du poète andalou Federico García Lorca.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p. 101.

Le roi-mendiant est une expression qui provient de l'interprétation d'un extrait de l'*Évangile de Matthieu* (25, 31-46), dans lequel le Christ décrit le Jugement dernier. Le Christ séparera les hommes selon leurs mérites, leurs actions passées.

L'expression « plus tard » est expliquée en bas de la page par une traduction « Je chante pour plus tard ta silhouette et ta grâce » on peut aussi trouver la traduction suivante « Je chante pour des lendemains ton allure et ta grâce¹ du poème écrit par García Lorca en hommage à son amant torero Ignacio Sanchez Mejías².

André Velter explique que ce « plus tard » est une zone incertaine, un legs que l'on doit faire à la postérité qui « oblige » le poète à transmettre le souvenir de la disparue, celui de « l'amour extrême » « à plus démunis que nous ». Qui sont ces plus démunis ? les non-poètes ? ceux qui n'ont pas les mots pour dire la douleur de la perte ? Le poète, dans le deuxième paragraphe, explique ce devoir « car le futur est devenu le roi-mendiant d'un apologue que je laisse sans morale ». Un apologue sans morale semble ne pas exister, ce serait une simple histoire mais le roi-mendiant d'un apologue fait penser à un conte de Noël dans lequel un roi se fait mendiant pour se faire aimer d'une pastourelle et bien-sûr le conte finit bien : ils se sont mariés. Ils ont été très, très heureux. Ils ont su rendre heureux ceux qui les entouraient. Un apologue sans morale, c'est aussi une histoire dont on ne peut pas retenir une conclusion. Le roi-mendiant rappelle aussi le personnage d'Edgar, fils légitime du comte de Gloucester qui doit s'enfuir lors de son éviction par son frère illégitime Edmond et se déguise en Tom, mendiant de Bedlam, qui aide son père aveugle et qui, à la fin de la tragédie, retrouve ses droits dans la tragédie de Shakespeare *Le Roi Lear*.

Le roi-mendiant, c'est aussi le poète, maître de l'aimée – par l'âge, la position sociale ? – mais aussi son esclave par amour. Bien qu'écrasé par la douleur, « le regard éteint » il reste « debout », « tête haute » et marche en suivant la lumière de l'aimée qui danse pour porter la parole haute.

C. La nouvelle voix du lyrisme velterien : « la parole haute et vive »

Lors d'un entretien avec Robert San Geroteo et Jean-Marie Le Sidaner, André Velter définit ce qu'est pour lui la « parole haute et vive » :

Il n'est de poésie qu'orale. Un poème qui ne se peut dire, qui n'engage ni le souffle ni le corps ressemble à un violon dont l'âme a été volée ou faussée. Il est sans harmonie, sans magie, sans amplitude. [...] Ce qui distingue le poème (en vers ou en prose) de la prose qui n'est que prose, c'est cet alliage fragile du son et du sens dans le périple des mots. Comparée à l'absolu de la musique, la poésie campe toujours un peu au-delà de ses limites, mais demeure tributaire de la double substance qui la constitue. Par son tempo, le poème dit plus que ce qu'il dit et engage plus à découvert la pensée. L'être tout entier est en jeu, fibre à fibre et mot à mot. Qu'il s'agisse d'un oracle ou d'une offrande, d'un rire, d'une chanson ou

1 Traduction originale du poème en français : Sylvie Corpas et Nicolas Pewny (traduction agréée par la Fondation et les héritiers de García Lorca)

2 García Lorca, Federico, « Alma ausente », *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, 1935.

d'un blasphème, hors la voix, ils restent inaccomplis. Qu'elle se murmure ou qu'elle se crie, la poésie, comme la vie, ne tient qu'à ce souffle. Je suis pour la parole haute et vive, pas pour le papier mâché¹.

Puis, lors d'une rencontre littéraire, répondant aux propos de Serge Bourjea, il ajoute :

Rien ne remplace la lecture silencieuse. [...] Les récitals avec des musiciens sont « ma » proposition d'écoute ; cela ne remplace pas la lecture du livre. [...] Il ne s'agit pas de remplacer le livre par autre chose².

En effet, dès 1991, André Velter avait fait paraître *Ouvrir le chant*, un recueil de « partitions » écrites destinées à un « oratorio-rock » *Ça cavale* en 1994 et à un poème polyphonique pour voix, chants et percussions *Le Grand passage*. Celles-ci furent créées en salle et enregistrées sur CD³.

Avec *Ouvrir le chant*, André Velter nous donne à lire ses partitions : trois compositions qui appellent la musique, les voix, et suscitent une autre écoute de la poésie. Du poème polyphonique à l'oratorio-rock, c'est une célébration de l'oralité qui s'affirme dans tous ses états sonores. *Le Grand Passage* fait place aux divers surgissements du verbe et du chant. Qu'il s'agisse d'invocations, de prières, de blasphèmes, de secrets chuchotés, la gamme des proférations s'élève, s'éprouve, se développe. *Ça Cavale* se situe dans la perspective de l'affrontement radical, sans doute inévitable, que programme la normalisation meurtrière du monde. *Farine d'orge et feuilles de laurier* bouleverse oracles et prophéties pour voler la parole aux dieux, ouvrir le chant des passions humaines⁴.

Après la publication du tombeau poétique pour Chantal Mauduit, André Velter, en 2002, enregistre un CD. La Voix singulière veltérienne prend alors toute sa dimension accompagnée par des musiques très variées, comme *Ich Ruf zu dir* (Je t'invoque Seigneur) de Jean-Sébastien Bach, *Fantaisie* en ré mineur de Wolfgang Amadeus Mozart, *Rêve d'amour* Nocturne n°3 en la majeur de Franz Liszt, les Préludes n°4, 8, 17, 24 opus 28 de Frédéric Chopin mais aussi *L'Oiseau prophète* de Robert Schumann, *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy ou encore *Danse du feu* de Manuel de Falla. Certains poèmes sont mis en musique, d'autres restent dans le silence musical comme le premier poème « J'ai pour te bâtir un tombeau » ou encore les trois « Élégies », « Je dirai », « Au plus haut », « À toujours », « Sans rien céder de nous » (intitulé dans le CD « Tu es venue » appartenant au *Septième sommet* (soient huit poèmes). « Un désir absolu », les quatre « Blasons », « En la saison d'absence » dans *L'amour extrême* (sept poèmes), « Aimer », « Éclaircie », « Le sel et l'or » dans *Une autre altitude* (trois poèmes). Trois poèmes sont récités avec de la musique. Il s'agit de « Je dirai » accompagné par « Le soir », extrait des morceaux de *Fantaisie* de Robert Schuman, « Tu es venue » avec *Consolation* n°3 ré majeur de Franz Liszt et « Le sel et l'or » avec le *Nocturne* op 27 n°1 en ut de Frédéric Chopin. Le tout, très équilibré (dix-sept poèmes et dix-sept musiques dans trente et une pistes), compose un vaste poème chantant « la vie la mort⁵ ».

1 Velter, André, Entretien avec Robert San Geroteo et Jean-Marie Le Sidaner, Flache, N°9, juin 1989.

2 Rencontre littéraire : *D'après Celan*. Entretien avec le poète André Velter en compagnie de Serge Bourjea et le musicien Gaspar Claus. Comédie du Livre [en ligne], 28 mai 2011, Maison de la Poésie Arthur Rimbaud, Montpellier, URL

3 CD *Ça cavale* Éd. Paroles d'Aube, 1994.

4 Sur la page web d'André Velter. <http://www.andrevelter.com/olc.htm>

5 Derrida, Jacques, *La vie la mort, Séminaire 1975-1976*, Ed. Seuil, 2019 ou comment penser la vie et la mort en vertu d'une logique qui ne poserait pas la mort comme l'opposé de la vie.

Écoutons le poème « Je dirai » récité par Alain Carré dans le CD accompagné dans le même temps par le piano de François-René Duchâble interprétant « Le soir », extrait des morceaux de *Fantaisie* opus 12 composé en 1837 de Robert Schumann, musicien allemand romantique qui se dépeint dans cet ensemble sous ses deux faces intimes : Eusebius, le doux, le rêveur et Florestan, le passionné, le capricieux.

Des Abends (Le soir), qui doit être jouée « très intimement », introduit le personnage d'Eusebius représenté par « la couleur douce du crépuscule ».



Le premier mouvement du morceau de piano commence puis s'élève la voix du récitant. Il marque davantage à l'oral qu'à l'écrit le mouvement lancinant du poème dans les pauses. Il s'arrête longuement à chaque virgule mais aussi à l'hémistiche des vers, à la répétition de l'expression « je dirai », renforçant le lyrisme singulier d'André Velter. La récitation s'arrête et laisse continuer la musique à la fin du vers 17 sur l'expression magnifiant cet amour qui était de « pure merveille et de grâce incarnée ». Les quatre derniers vers sont lus ensuite correspondant à la fin de l'air de piano.

Cette lecture mise en musique renforce l'expression des sentiments du poète. Le désespoir se mêle à la détermination du « dire » pour que personne n'oublie ce que fut cet amour.

De la poésie velterienne, émergent une fécondité et une fertilité essentielles à la continuité du vécu en actualisant le souvenir d'autrefois. En prenant le chemin des troubadours, il se glisse dans le lyrisme de l'amour courtois : « forme exemplaire du lyrisme. Expression de l'amour contrarié qui traduit dans le langage de la conscience humaine l'idée de destinée. Il est dans l'exil, le langage de l'exil, la durée de la malédiction dans le langage du maudit, où le dire serre l'être de près. Par lui, le sens des paroles est plus près du cœur que la parole même² ». Le dessein d'André Velter ne s'arrête pas à une poésie autocentrée car il veut créer du lien avec l'autre avec la voix lyrique du « je ». De la sorte, elle retrouve la tradition de l'ethos – au sens aristotélicien – qui dit non seulement l'expérience autobiographique mais se fait aussi le porte-parole des autres, de l'universel, voire de l'absolu.

Sa parole oralisée fait partie intégrante de cette longue chaîne magnétisée qu'évoque Platon lorsqu'il compare la situation du rhapsode avec celle d'un maillon de la chaîne, un poète serait alors suspendu à une muse et à un autre poète etc. Socrate s'adresse à Ion d'Ephèse, rhapsode célèbre : « Ce n'est pas un art, en réalité, que ton talent à bien parler sur Homère ; mais une force divine te met en branle, semblable à celle qui agit dans la pierre appelée par Euripide pierre magnétique, et par le vulgaire pierre d'Héraclée. [...] De même, la Muse aussi anime

¹ Voir la partition sur le site Kreusch Sheet Music.

http://kreusch-sheet-music.net/noten/KSM_RobertSchumann_Fantasiest_121-4-0_97069.pdf

² Bousquet, Joë, *Papillon de neige*, Lagrasse : Ed. Verdier, 1980, p.36.

directement certains hommes du souffle divin ; par l'intermédiaire de ces hommes inspirés l'enthousiasme en gagne d'autres, et il se constitue une chaîne. En effet, ce n'est point par un effet de l'art, mais pour avoir reçu le souffle divin et pour en être possédés, que tous les bons poètes épiques récitent tous leurs beaux poèmes. Il en va de même pour les bons poètes lyriques¹ ». À l'image des Muses ou encore de Béatrice, Chantal n'est-il pas le nom de cette origine de la parole littéraire qui, une fois accompli le passage de la culture vécue du passé, permet le passage à l'écriture ? Dans la trilogie du tombeau poétique, André Velter relie la parole, le chant inspirés par Chantal Mauduit, à l'écriture, non seulement pour lutter contre l'oubli mais aussi pour que l'amour reste vivant malgré la mort de l'aimée, celle-ci étant aussi un maillon de la transmission de la parole poétique². « Dans son dialogue avec Phèdre, Socrate tient l'écriture pour un simulacre telle la peinture qui fait prendre pour vraie et pour réelle la représentation de la chose et non pas la chose elle-même. Découverte de l'absence et de l'oubli, l'écriture serait ainsi artefact du langage et flatterie d'illusions tromperie et mensonge, en quelque sorte³ ». Seule, la parole prend naissance du ressouvenir, sait à qui elle s'adresse en chacun et ce que chacun peut y reconnaître précisément pour se ressouvenir mais lorsque la parole manque, l'écriture, même si elle n'inscrit rien, peut rendre visible ce qui ne l'est plus. André Velter se pose lui-aussi la question du pouvoir des mots à dire l'amour après la mort car il veut croire que la poésie fabrique en rendant visible ce qui ne peut, en vérité, être qu'entendu. Il s'accorde en cela avec la pensée de Maurice Blanchot pour lequel « Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, – et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence⁴ ». L'écrivain se doit de discerner l'écho de la parole à venir.

Assurément, André Velter fait partie de cette chaîne qu'il appelle « chambre d'échos » qui le relie aux auteurs d'hier et d'aujourd'hui non seulement en citant des vers d'autres poètes mais aussi en proclamant que la poésie doit être oralisée pour être pleinement.

Rappelons ici qu'André Velter a animé pendant de longues années une émission de radio qui mettait à l'honneur les poètes du monde entier dont il lisait les œuvres⁵. André Velter présente l'émission dans sa page internet dans laquelle on entend celle consacrée à Jean-Luc Godard le 1er avril 2007 et qui commence par un poème – texte d'Armand Robin – *Le programme en quelques siècles* (1945). André Velter définit ainsi cette émission de radio sur sa page internet :

Dans *Poésie sur Parole*, la présence de la poésie d'aujourd'hui avec les poètes du monde entier, les traducteurs, les comédiens, parfois les chanteurs, comme dans une vaste chambre d'échos. Donner les poèmes à voix haute, entendre et percevoir l'aventure des écritures et des souffles pour changer l'écoute et, à toute heure, voire à minuit, changer la vie.

Il suit en cela ce que faisait Chantal Mauduit même avant de le rencontrer puisqu'elle lisait des poèmes sur les pentes et au sommet des monts qu'elle gravissait. C'est ce que Sophie Nauleau

1 Colin Gaston. *Platon et la poésie*. Revue des Études Grecques, tome 41, fascicule 189, Janvier-mars 1928. pp. 1-72. Ion, 533 d- 534 b.

2 On entend les propos de Chantal Mauduit : <https://youtu.be/LORjAXtnlMw> et André Velter évoque la jeune femme : <https://youtu.be/4za7WSh9i4M>

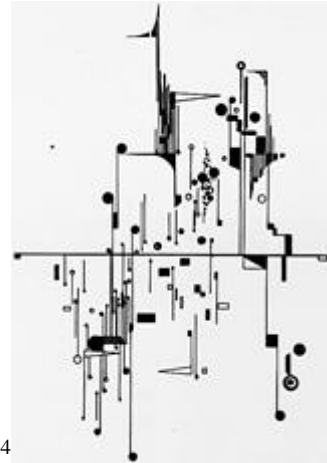
3 Fédida, Pierre, *L'absence*, nrf, Paris, Gallimard, 1978, p.14.

4 Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard Folio Essais, 1955, p.22.

5 Emission : Poésie sur parole de 1987 à 2008 sur France culture André Velter (andrevelter.com)

appelle « la nouvelle oralité poétique¹ » et que l'on peut renommer le souffle velterien qui lui permet d'accéder à une autre dimension pour continuer à converser avec la femme aimée.

À propos de cette émission de radio, il ajoute « J'attache une telle importance à cet apport de la radio que je n'oublie pas d'en inscrire les traces dans la bibliographie². [...] je prends un immense plaisir à dire, moduler, accentuer, propager, répercuter, et finalement confier mes poèmes. Certes, rien ne remplace la lecture solitaire d'un livre, mais en ce qui concerne la poésie, si elle ne peut pas être portée à voix haute, pour moi, elle n'existe pas³ ».



J'ai déjà dit que, pour moi, un poème qui ne peut être lu à haute voix n'existe pas. Ce qui ne veut pas dire que la lecture solitaire, silencieuse, celle que l'on entreprend pour soi, n'est pas nécessaire. Je la crois même décisive, comme je crois l'édition des poèmes sous forme de livres absolument indispensable. Les spectacles, les récitals, les émissions radio, les cassettes, les CD sont des propositions de lectures destinées à forcer l'écoute, aussi une façon d'affirmer le plaisir qu'il y a à dire et à entendre, à partager cette jubilation communicative qui favorise la mise en voix. Les poètes d'aujourd'hui sont de plus en plus nombreux à prendre en compte cette dimension orale, et cela dès l'écriture du poème : ils écrivent de nouveau à l'oreille. Si l'on ne déteste pas être entendu, c'est sans doute la meilleure solution⁵.

Ainsi, l'expression du lyrisme velterien s'entend – comme le signale Wolfgang Kayser – dans la nomination lyrique, le dialogue lyrique et la parole chantée⁶, qui peut mener vers une élévation mystique :

Point ne sont les douleurs connues,
point n'est l'amour appris ;

¹ Nauleau, Sophie, *André Velter troubadour au long cours : vers une nouvelle oralité poétique*. Thèse de doctorat, 2009.

² Voir cette bibliographie sur le site d'André Velter. <https://www.andrevelter.com/biblio.htm>

³ Revue *Nu (e)*, p.13.

⁴ Haubenstock-Ramati, Roman, *Concerto a tre*, 1973, Édition Wilhelm Hansen, Francfort-sur-le-Main, 1976, planche 120-150.

⁵ Velter, André, « Un verbe à cheval », entretien avec Cathy Bouvard, *Lyon capitale*, 26 mai 1999.

⁶ Il s'agit d'une des trois modalités de l'expression lyrique évoquées (nomination lyrique, dialogue lyrique, parole chantée) par Wolfgang Kayser et étudiées par Chol, Isabelle, « La poésie de Guy Goffette : une intimité anonyme », *L'information littéraire*, 2006/4 (Vol. 58), p. 28-34.

et ce qui, dans la mort, nous tient au loin

N'est pas dévoilé. Seul
sur la terre le chant
célèbre et sanctifie¹.

La parole velterienne célèbre, en effet, l'aimée et leur amour, mais le poète dépasse cette définition car il a pour objectif une communion plus large que celle du poète avec son lecteur dans son acte solitaire de lecture. Pas de lyrisme larmoyant, pas de langue neutre. Pour que la voix de la Voix surgisse et que le dialogue lyrique participe d'une habitation po-éthique du monde, il faut « capter, surprendre, piéger » la voix des autres, « déchanter pour chanter ». Pour que vive la Voix haute, il faut qu'elle ait du souffle.

¹ Rilke, Rainer Maria, « Sonnets à Orphée », *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Seuil, Points, 2006, p.137.

Chapitre 3 : le souffle de la Voix

Si le souffle donné par et à « la parole haute et vive » est à l'évidence la clé de voûte de l'écriture velterienne, la poésie velterienne est aussi « aire de souffle » dans un espace ouvert « *lavielamort* » :

En poche, je garde sous le poing un memento qui est moins qu'un viatique et à peine un pense-bête. Il dit :

La poésie ne peut être coupée ni du sacré ni du réel.
Elle n'est pas un réservoir de mots d'ordre.
Elle a du souffle et pas de frontières.
Sa langue lui appartient, mais elle appartient à la rumeur des langues.
Opaque à tout populisme, elle n'a pas à craindre d'être populaire.
Si elle est vécue, elle change la vie¹.

Cette définition de la poésie l'associe au vivant. La poésie est un corps vivant sensuel : « La poésie que j'aime a un corps, un ventre, des cuisses, un sexe [...] Elle a du souffle, elle peut chanter, crier, grogner, traverser la langue ou la renverser ² ». Sa langue, est celle de tous les peuples. Elle est sans compromission. Elle a une qualité fondamentale : « si elle est vécue, elle change la vie », autant dire qu'il faut suivre les paroles du poète Ghérasim Luca « Libérez le souffle et chaque mot devient un signal³ ».

Le travail du poète consiste alors à essayer d'attraper dans ses mains ce souffle et de le garder délicatement. Pour cela, il lui faut trouver un langage musical pour transcrire ce souffle en mots tout en le laissant libre d'aller son chemin :

Le souffle pousse, monte, s'épanouit, disparaît ; il nous anime et nous échappe ; nous essayons de le saisir sans l'étouffer. Nous inventons à cet effet un langage où se combinent la rigueur et le vague, où la mesure n'empêche pas le mouvement de se poursuivre, mais le montre, donc ne le laisse pas entièrement se perdre⁴.

La création poétique serait donc un souffle qui grandissant permet la révélation d'un chant auquel le poète associe la technique de la mesure du vers et le travail d'écriture, un travail de recherche du souffle, de son apprivoisement, comme la pratique du *Qi Gong*, la culture de l'énergie vitale⁵ et du travail du souffle faisant du poème aussi le réceptacle de ce souffle de vie.

1 Velter, André, « Du Ladakh », *La vie en dansant*, Gallimard, 2000, p.31.

2 Goffette, Guy, « Comme un je de caresse », *Poésie d'aujourd'hui*, 2e rencontre de Chédigny, Touts, Farrago, 2000, p. 38.

3 Velter, André, « Parler apatride », préface à Ghérasim Luca, *Héros-Limite*, Poésie/Gallimard, 2001, p. XII.

4 Jaccottet, Philippe, *La Semaison*, Gallimard, 1984, p.40.

5 *Qi* peut signifier « vapeur », « énergie », « les souffles », et *Gong*, « travail », « pratique artistique », « culture ».

A. L'aire de souffle

André Velter définit ainsi le cheminement du souffle qui lui permet d'écrire :

Il doit y avoir un accès inconnu, affluent d'une autre réalité qui d'un coup nous passe dans le souffle et déjà nous réinvente.

Au commencement de l'effort musculaire est le verbe. Les mots grimpent des chevilles aux genoux et aux cuisses, des reins au torse et aux épaules, avant de monter à la tête ou de se mettre en bouche. J'en tiens pour ce pacte physique qui se voue à la plénitude du chant, pour ce mantra qui assemble et disperse plus d'univers qu'il ne fut jamais créé.

Celui qui tente d'être aussi haut que toi a le sang qui bat au-delà du sens. Il a l'oreille des dieux mais ne s'en laisse pas conter¹.

À la base, selon le poète, il y a le verbe alors qu'on aurait pu penser que le souffle commence par une partie du corps puisque le poète convoque les muscles dans ce processus. Cette deuxième phrase rappelle le premier livre du *Pentateuque*, le livre de *La Genèse*, cette impression étant redoublée par le mot « verbe » : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or, la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un vent de Dieu agitait la surface des eaux », le vent est donc bien présent dès le début de la création. « Au commencement était le Verbe » nous dit Jean au début de l'*Évangile*², « Et le Verbe s'est fait chair », en parlant du fils de Dieu. Dans le poème d'André Velter, le verbe n'a pas de majuscule ; la prière n'est pas chrétienne, c'est celle du bouddhiste dont la prière sacrée est le mantra. Ce mot provient du sanscrit *man* qui signifie « penser » et de *trâna*, « protection ». Le mantra est composé d'une suite de mots répétés sur un même rythme. Il s'agit d'un moyen de communication avec soi-même, une source d'énergie visant à guider le corps et l'esprit et qui permet également de communiquer avec l'univers. Plus récemment, André Velter a écrit un poème « Mantra de Tchenrézigs » qui clôt le recueil *La traversée du Tsangpo* :

OM

*Appelle le souffle,
le silence éclatant,
le rythme né au-delà des origines,
appelle le souffle.*

MANI

*Cherche la voie,
l'élixir, le diamant,*

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.194.

² Bible (La Bible de Jérusalem), Jean, 1, 1-14, Desclée de Brouwer, 1998, p.1841.

*l'esprit de la matière,
cherche la voie.*

PADMÉ

*Contemple la vision,
le réel qui s'éveille,
l'espace du cœur,
contemple la vision.*

HÛM

*Découvre l'unité,
le mouvement du même
en tous ses corps dilapidé,
découvre l'unité.*

HRÎH

*Réalise l'échappée,
dans le royaume vide
où l'âme est lumière,
réalise l'échappée ¹.*

Ce poème composé de cinq quatrains précédés chacun d'une sorte de titre écrit en lettres majuscules commence par l'appel au souffle qui est défini par deux éléments : le silence éclatant et le rythme né au-delà des origines. Cette prière évoque par la suite la recherche de la voie pour contempler la vision pour trouver l'unité et l'échappée. Cette dernière permet d'accéder au royaume vide où l'âme est lumière. Précédant chaque strophe, on trouve un mot. Cinq mots donc rythment le poème. Il s'agit de Om Mani Padme Hum (Hri) – prononcer : « aom mani pémé hong », la syllabe « hri » n'est pas prononcée – ; il est communément appelé « le Mani », et c'est le plus célèbre mantra du bouddhisme tibétain, celui du boddhisattva de la compassion *Tchènrezig* en tibétain c'est-à-dire de la bonté en personne. Sa pratique permet d'exprimer l'infini en soi et d'intégrer l'enseignement de Bouddha dans sa vie. Ce mantra rappelle le poème « Traverser voir² » qui reprend ces thématiques « la vision affranchie de la vie », « traverser voir », « explosion salvatrice », « Tu dis : « L'inconnu c'est ici ; saute donc ! ».

¹ Velter André, *Le Haut Pays, suivi de La traversée du Tsangpo*, édition revue et augmentée, Paris : nrf, 2007, pp.186-187.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.223-225.

Una autre interprétation de la naissance du souffle est celle du philosophe Nietzsche pour lequel la vérité se trouve dans le pied qui dicte l'esprit : « Des vérités faites pour nos pieds, des vérités qui se puissent danser ». Il propose pour l'avenir de la poésie du sens une conception chorégraphique de la parole dans laquelle le mot est un geste : « il faut apprendre à tout considérer comme un geste : la longueur et la césure des phrases, la ponctuation, les respirations¹ ». Arthur Rimbaud posera les premières pierres fondatrices de ce rapport du corps dansant et de la poésie à l'instar du danseur qui se met en danger dans l'espace scénique en offrant au spectateur la pensée sublimée en acte du corps. Comme le dit Roland Barthes à propos du ballet de Merce Cunningham sur la musique de John Cage, *Un jour ou deux* : « J'ai trouvé que c'était un spectacle tendre et délicat ; mais, au-delà du ballet lui-même, j'ai été de nouveau subjugué par la sensualité en quelque sorte impériale du spectacle d'opéra : elle rayonne de toute part, de la musique, de la vision, des parfums, de la salle et de ce que j'appellerai la *vénusté* des danseurs, la présence emphatique des corps dans un espace immense et prodigieusement éclairé [...]»².

La poésie est à la fois poésie-souffle, poésie-corps, poésie-lieu du souvenir, comme dans *Renverse du souffle*, recueil dans lequel Paul Celan compare, dans les textes écrits entre 1963 et 1969, la vérité vécue par sa mère à un boomerang qui traverse l'espace et revient vers son lanceur. La poésie se trouve dans l'espace du souvenir, au moment précis où le boomerang retourne vers le lieu de son lancement. Elle ressemble à un souffle aveugle qui passe entre « Là-bas et Pas-là » et « Là et pas là-bas » :

[...]

J'étais,
quand je te vis – quand ? –
dehors parmi
les autres mondes.

Ô ces chemins, galactiques,
Ô cette heure, qui nous
compléta des nuits sur le fardeau de nos noms. Il n'est,
je le sais, pas vrai,
que nous ayons vécu, il passa aveugle un souffle entre
Là-bas et Pas-là et le Parfois,
un œil siffla comme une comète
allant vers l'éteint, dans les ravins,
là, où cela se consume sans éclat, se tenait
le temps, en majesté
et déjà vers le haut, vers le bas, poussait sur lui
ce qui fut ou ce qui sera –,

je sais,
je sais et tu sais, nous savions,

¹ Nietzsche, Friedrich, « Les dix commandements de l'école de style » dans von Salomé, Louise, *Nietzsche à travers ses œuvres*, [1894], Les Cahiers rouges, Grasset, 2004.

<http://web.nietzsche.free.fr/style.htm>

² Barthes, Roland, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, Essais 1980, p. 202.

nous ne savions pas, mais
nous étions pourtant là et pas là-bas,
et de temps en temps, quand
seul le Rien se tenait entre nous,
alors nous étions totalement l'un et l'autre
[...] ¹

Ce souffle tout puissant, est aussi celui qui pousse le poème-barque.

Lorsqu'André Velter évoque le thème de la barque dans plusieurs poèmes du recueil, il lui donne des sens différents.

Dans le poème « Contre-écho² », la barque de leur amour quasi divin, fait penser au véhicule des dieux ou des êtres en cours de divinisation dans la pensée égyptienne, cette navette qui est au centre du rite de passage. On peut d'ailleurs remarquer que l'un des mots qui signifie « mourir » est « Méni » qui signifie « accoster, aborder » c'est-à-dire trouver un ancrage, une stabilité³. Le mort est placé dans la barque de Rê pour traverser l'au-delà et atteindre la lumière éternelle. De même, la barque de Charon transporte les âmes – moyennant un péage – vers le séjour des morts en traversant le Styx ou Achéron. On peut ainsi rappeler qu'Orphée est un des rares mortels à avoir pu « deux fois vainqueur » traverser l'Achéron⁴ ».

Après s'être posé la question de savoir où s'est brisée la barque de leur couple vivant, André Velter y répond : c'est « à l'envers de la vie quotidienne ». Est-ce à dire qu'elle est à l'endroit d'autre chose ? Oui, elle s'est transformée en radeau mais pas celui de la Méduse, celui de la lumière.

Est-ce au tréfonds des limbes ?
Est-ce en ton paradis ?
Notre barque s'est brisée
à l'envers de la vie quotidienne.
Je dérive avec toi
sur un radeau de lumière.

Le poète se demande aussi « Est-ce un regard ou une barque ? / Qui peut voyager dans tes yeux ? / Descendre un fleuve de terre/en se croyant passager ? » (p.129) Je chante ma Dame de l'autre rive » (p.135). Véritable déesse, l'aimée appartient à une réalité surnaturelle. Elle devient la représentation d'un monde que le poète André Velter peut dire, auquel il peut accéder en naissant au monde comme l'enfant qui pousse son premier cri :

la barque bleue de la seconde naissance
je trouve en moi la part divine qui ne vit que de toi⁵.

¹ Celan Paul, « Fleurs », *Choix de poèmes, Renverse du souffle*, Poésie/Gallimard 1998, p. 173.

² Velter, André, « Oui », *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.49.

³ Desroches-Noblecourt, Christiane, *Sous le regard des dieux*, Albin Michel, 2003, p. 326.

⁴ Nerval, Gérard, *Les Chimères-La Bohême galante-Petits châteaux de Bohême*, nrf Gallimard, 2005.

⁵ Velter, André, « Oui », *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.233.

On retrouve ce symbole de la barque-navette dans le voyage de l'Odysée, Aphrodite, se tenant à la proue de la barque d'Ulysse et le dirigeant pour qu'il revienne chez lui tandis que Pénélope tisse et défait sans arrêt, avec une navette, le linceul de son beau-père en attendant le retour d'Ulysse. Chacun tisse son destin comme nous le rappelle le mythe des Parques. Le coup de ciseau qui met fin au tissage – et à la vie terrestre – est aussi un acte de création comme on coupe le cordon ombilical du nouveau-né. Le voyage par l'eau rappelle aussi l'un des trois rites de l'apprenti franc-maçon, les deux autres voyages étant l'air et le feu. Ce n'est qu'à l'issue de ces trois voyages que l'apprenti peut recevoir la lumière¹.

La barque, c'est aussi la dynamique de la vie, du désir, de la volonté d'être, de se transformer, de maîtriser son destin. Ce thème de la vie est très présent dans la symbolique chrétienne depuis l'Arche de Noé, en passant par la barque des disciples dans les *Évangiles*. La barque est le symbole de l'Église, le lieu du salut comme la nef de l'église où les Chrétiens se rassemblent pour prier.

L'image du ventre protecteur de la barque est présente dans *Les Planches courbes*² de la poésie bonnefidiennne où il est récurrent comme les thèmes du seuil et de l'eau ou encore chez Jaccottet avec la barque et le fleuve. Ces symboles surgissent dans les poèmes jaccottiens à différentes époques. Dans un poème extrait du recueil *Airs*, la flamme de la bougie traverse l'eau de la mort :

Tout à la fin de la nuit
quand ce souffle s'est élevé
une bougie d'abord
a défailli

Avant les premiers oiseaux
qui peut encore veiller ?
Le vent le sait, qui traverse les fleuves

Cette flamme, ou larme inversée :
une obole pour le passeur³

Dans cette période située entre la vie et la mort, la question « qui peut encore veiller ? » trouve sa réponse dans le travail du poète. Lui seul peut déchirer le tissu de l'invisible pour atteindre l'invisible. Le poète accomplit sa fonction de passeur de la nuit jusqu'à l'aurore. Il reçoit l'offrande de son labeur, la larme se métamorphosant en flamme au contact de la bougie.

On retrouve cette image du passeur et de la barque dans le recueil *Pensées sous les nuages* :

Tant d'années,
et vraiment si maigre savoir,
cœur si défaillant ?

¹ Romand, Éric, *Les trois voyages de l'apprenti*, 2020. <http://www.ecossaisdesaintjean.org/article-les-trois-voyages-de-l-apprenti-109447375.html>

² Bonnefoy, Yves, *Les planches courbes*, Mercure de France, 2001.

³ Jaccottet, Philippe, *Poésie 1946-1967, Airs*, Paris, Poésie/Gallimard, [1971], 1998, p.111

Pas la plus fruste obole dont payer
le passeur, s'il approche.

– J'ai fait provision d'herbe et d'eau rapide,
je me suis gardé léger,
pour que la barque enfonce moins¹.

Parfois, le poète doute de son efficacité :

Longuement autrefois j'ai regardé ces barques des tombeaux pareilles
à la corne de la lune.
Aujourd'hui, je ne crois plus que l'âme en ait l'usage,
ni d'aucun baume, ni d'aucune carte des Enfers².

La barque peut aussi représenter le corps de sa mère :

Assez ! oh assez.
Détruis donc cette main qui ne sait plus tracer
que fumées,
et regarde de tous tes yeux :

Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté,
ainsi elle s'enfonce (et la pensée la plus profonde
ne guérira pas ses jointures)
ainsi elle se remplit d'une eau amère³.

Elle est également un moyen de transport du poète :

Une barque sombre, chargée d'une cargaison de blé. Que j'y monte, que je me mêle aux gerbes et
qu'elle me fasse descendre l'obscur fleuve ! Grange qui bouge sur les eaux.

J'embarque sans mot dire ; je ne sais pas où nous glissons, tous feux éteints. Je n'ai plus besoin du
livre : l'eau conduit⁴.

Cette barque peut être le papier-poème chez Christian Bobin : « Assise dans une barque de
papier, je t'ai confiée au Nil, espérant que les princesses égyptiennes de phrases prendraient
soin de toi⁵ ».

Philippe Jaccottet pense également que, grâce aux paroles, on peut « guérir même la mort⁶ »
mais il est impossible de passer la mort à gué.

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.107.

² Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages, Leçons*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.29.

³ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages, Chants d'en bas*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p. 48.

⁴ Jaccottet, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, p. 24, Gallimard, Paris, 1976, nouvelle édition revue et augmentée, p.48.

⁵ Bobin, Christian, *Noireclaire*, nrf Gallimard, 2015, p.55.

⁶ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages, Chants d'en bas*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p. 46.

Michel Deguy évoque – lui aussi – cette barque dans le poème « Je ne peux pas vous dire la vérité ». Il explique qu’il ne veut pas « changer les idées [...] comme quand on veut semer un ennemi qui nous piste, entre ton lit de mort en quoi ton lit de vivante s’était changé peu à peu, radeau, barque égyptienne pour la tombe... »¹.

Dans ce voyage vers l’inconnu, on retrouve des accents de *La Divine Comédie* non seulement dans le thème du souffle créateur mais aussi dans l’image de la barque dans laquelle il vogue accompagné par Apollon et les neuf muses lorsque le poète arrive au Paradis. Il s’adresse ainsi à son lecteur : « Ô vous qui êtes en une petite barque, /désireux d’entendre, ayant suivi/mon navire qui vogue en chantant, /retournez revoir vos rivages, /ne gagnez pas le large, car peut-être/en me perdant vous seriez égarés. L’eau que je prends n’a jamais été parcourue, /Minerve souffle, Apollon me conduit, et neuf muses me montrent les Ourses² » (*Paradis*, II, 1-9). Au fur et à mesure du voyage dans le Paradis, la lumière s’intensifie ; pour améliorer sa vue, le poète va alors boire l’eau de la rivière comme un nouveau-né le lait. Dans le dernier chant, le poète devient presque un nouveau-né. Et la raison disparaît pour laisser place à la Rose céleste qui ouvre ses pétales comme le tournesol de Chantal, à un flux lumineux hors du temps et de l’espace, un Ouvert qui ressemble non seulement à la philosophie de Rilke mais aussi au voyage du *Mont Analogue*. « La Vision frappe le poète comme un éclair, l’Amour fait tourner le désir et le vouloir, le « je » se dissout dans le grand mouvement des cieux : « mais déjà, il tournait mon désir et vouloir/tout comme roue également poussée/l’amour qui meut le soleil et les autres étoiles³ » (fin du *Paradis* XXXIII 142-144).

Mais, le souffle n’est-il dans le voyage lui-même qu’il soit mobile ou immobile comme l’explique Guy Goffette : « 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 s’entendre aussi par : on ne cesse de partir, et les vrais voyages ne sont pas ceux qu’on croit⁴ ». Le voyage serait donc une « circulation » dans l’espace et le temps et serait à l’origine du texte et, « plus précisément d’un espace poétique ouvert par ce qui n’est en fin de compte *rien qu’un souffle*⁵ », c’est-à-dire l’homme.

Reprenant – en le modifiant quelque peu – le vers du Psaume 144-4 dit « Hymne pour la guerre et la victoire », le poète Guy Goffette explique ce que représente cette expression pour lui :

¹ Deguy, Michel, *À ce qui n’en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

² Dante, *La Divine comédie*, traduction de Jacqueline Risset, GF Flammarion, Paris, 2010, p.348.

³ Propos de Jacqueline Risset dans l’introduction de Dante, *La Divine comédie*, GF Flammarion, Paris, 2010, p. XXXII.

⁴ Guy Goffette, *Partance et autres lieux*, op. cit., p. 36

⁵ Chol, Isabelle, *La poésie de Guy Goffette : une intimité anonyme*, L’information littéraire 2006/4 (Vol. 58), pages 28 à 34. Titre d’une section de *La Vie promise*, Gallimard, 1991. Cette section s’ouvre sur une citation, empruntée à la Bible, psaume 39-5 : « Oui tout homme debout n’est qu’un souffle ».

Rien qu'un souffle

I

Oui tout homme debout n'est qu'un souffle¹,
poussière dans la gorge ses cris, ses pleurs,
ses chants d'amour et de déréliction,
sable du désir qui s'enlise : mourir,

ne pas mourir, qu'importe après tout,
si la mer n'est rien d'autre qu'un soupir
dans le rêve du ciel qui s'abandonne,
nos yeux la voile prise de vertige

et qui retombe vite sur la barque de chair
– ô frêle esquif dans le brouillard, sans fanal
hors la petite voix qui se balance derrière la nuque,
répétant l'inlassable qui es-tu, qui es-tu, qui ?²

Le souffle peut se trouver également dans la nature comme le montre le recueil *Airs*³ de Philippe Jaccottet car pour le poète, le poème joue de la verticalité de la paille et de l'herbe et de l'horizontalité du souffle. La paille, l'herbe et le souffle s'opposent par leur unicité aux pluriels des oiseaux muets, des pierres et des marteaux dont on entend le bruit atténué par la distance. Tout concourt ici à montrer que le souffle même léger persiste à exister entre l'eau de la source et le feu du tison :

Une paille très haut dans l'herbe
ce léger souffle à ras de terre :
qu'est-ce qui passe ainsi d'un corps à l'autre ?
Une source échappée au bercail des montagnes,
un tison ?

On n'entend pas d'oiseaux parmi ces pierres
seulement, très loin, des marteaux⁴

Dans le recueil *Semaison*, on retrouve cette définition du souffle :

Dieu, dedans de la parole, Souffle. Parole-passage, ouverture laissée au souffle. Aussi aimons-nous les vallées, les fleuves, les chemins, l'air. Ils nous donnent une indication sur le souffle. Rien n'est achevé. Il faut faire sentir cette exaltation, et que le monde n'est que la forme passagère du souffle⁵.

¹ *Bible (La Bible de Jérusalem)*, Psaume 144-4 : « L'homme est semblable à un souffle, ses jours sont comme l'ombre qui passe », Desclée de Brouwer, 1998, p.1078.

² Goffette, Guy, *L'Adieu aux lisières*, Gallimard, 2007.

³ Jaccottet, Philippe, *Airs*, dans le recueil *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, [1971], 1998.

⁴ Jaccottet, Philippe, *Poésie 1946-1967*, Paris, Poésie/Gallimard, [1971], 1998, p.107.

⁵ Jaccottet, Philippe, *La Semaison*, nrf Gallimard, 1984, p.35.

Ce souffle, c'est celui de la vie, celui de la parole dans lequel il faut trouver le modèle pour continuer à chanter tout en sachant que l'on est dans l'ère de « la fin de l'hymne¹ ». « Parler est difficile, si c'est chercher...chercher quoi ? » (p.50). « S'il y a un passage, il ne peut pas être visible...Cherchons plutôt hors de portée² ». Rappelons que pour Rilke dans ses *Sonnets à Orphée*, « Chanter en vérité est un autre souffle/Un souffle autour de rien. Un vol en dieu. Un vent³ ».

Ce vent, nous le retrouvons dès le premier poème de la trilogie velterienne, car le poète offre à son aimée un tombeau de « souffle de sable et de vent », un « tombeau de cerf-volant » (p.11) qui ne ralentit pas la course de l'aimée « plus haut que tous les sommets ».

De nombreuses occurrences du mot « souffle » parcourent l'épopée du poète : « Ta force me souffle dans le cœur » (p.147) et dans « Au plus haut », parlant de l'aimée tu « m'enlances aux épaules soufflant à mon oreille : Amour, tu dois vivre au plus haut... » (p.67). Dans ce tombeau aérien, le lecteur assiste à « la montée des mots » (p.194) qui permettront au poète de porter hors du fleuve la barque bleue de sa « seconde naissance » (pp.232-233). Toutes ses occurrences montrent aussi que le souffle est celui de l'inspiration poétique.

Le souffle vital manque au poète au début de l'escalade : « Comment vas-tu me convaincre de survivre tandis que j'étouffe chaque fois que je respire ? » (fin du poème de la page 43). Malgré l'espoir qu'il exprime dans le poème « Où que tu sois » de trouver grâce à son amour la voie qui lui permettra de retrouver l'aimée : « est-ce mon amour au souffle fragile à la fougue patiente et légère, qui va ouvrir la septième voie ? » (Il s'agit ici d'une allusion au septième sommet que la jeune alpiniste n'a pas pu atteindre) (p.49) (écrit le 21 mai, jour de l'Ascension), le souffle lui « manque » (p.186). Le poète finit par renoncer à ramener Eurydice/Chantal et à descendre lui-même aux Enfers, il peut s'élever lors d'un « Sacrifice » (p.195) car « Tout sacrifier à Ton amour n'est pas un sacrifice » (p.225).

Il retrouve alors le « Premier souffle⁴ » :

À partir d'ici
La zone est inhumaine
Il manque le peu et le manque
Rien n'est offert
Tout est donné
Le silence se contredit avec un tambour à l'oreille
L'air a goût d'insomnie

L'effort physique ne se soucie guère des muscles
Il est centré sur un point aveuglant
D'une intensité quasi assassine

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages, Chants d'en bas*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.45.

² Jaccottet, Philippe, *ibid*, p.50 et 58.

³ Rilke, Rainer Maria, *Sonnets à Orphée*, Seuil, Points, 2006, p.105.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp. 221-222.

Qui dérive en moi très profond

 Je dois reconnaître l'obstacle nu
 Livide
 Qui s'éclaire au-dedans
 Je dois m'en détourner et bannir son reflet
 Pour être là
 Au seul embrasement

 Tu m'as souvent parlé
 De cet instant précieux
 Euphorique
 Où s'accomplit d'emblée
 Ce qui n'a pas eu lieu

 Avec toi j'anticipe jusqu'à mon premier souffle
 En cette autre moitié du monde où tu es
 Versant inexploré
 Qui n'est pas l'autre monde

Dans ce poème, le poète s'avance vers la fin de l'ascension du Mont Analogue. Il poursuit son dialogue avec l'aimée avec laquelle il converse plus sereinement. Il peut préparer l'arrivée dans « cette autre moitié du monde » « qui n'est pas l'autre monde ». Il ne s'agit plus d'un effort physique musculaire mais plus spirituel. Pour parvenir à cet autre monde, le poète doit se détourner de ce « point aveuglant », de cet « obstacle nu/livide » – s'agit-il de la tentation du suicide ? – pour parvenir à une re-naissance – « cet instant précieux/ euphorique/où s'accomplit d'emblée ce qui n'a pas eu lieu » –. Il peut alors, à l'aide de l'aimée, anticiper jusqu'à son « premier souffle », faisant ainsi de la poésie un lieu salvateur.

Si la poésie est l'aire de souffle, comment trouver cet oxygène qui compose ce souffle ? Au son des mots, s'ajoute le souffle de la ponctuation pour chanter la poésie car « Découper un texte [...], le ponctuer ou non [...], combiner les polices [...], c'est en *figurer* tout ensemble le *rythme* et le *relief* [...] »¹. À l'opposé, André Breton pense que la ponctuation est l'opposée de l'écoulement fluide de la pensée² mais il assure aussi qu'elle est nécessaire à son déroulement. L'est-elle vraiment ? Ne doit-on pas laisser au blanc de l'espace pour que respire le poème ?

¹ Godel, Vahé, Enquête sur ponctuation sur le site de poesieromande.ch.
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>
<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=6705>

² Breton, André, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 332. Composition surréaliste écrire, ou premier et dernier jet : « Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante ».

B. L'oxygène vital

« La ponctuation est la part visible de l'oralité [...] elle représente « une physique de l'écriture et de la lecture. Par l'espace, une figuration du temps. Par le visible, une figuration de l'audible. De la voix¹ ».

Henri Meschonnic distingue la ponctuation des signes de ponctuation, le blanc, de ce fait, n'est pas « une absence de ponctuation, tout en étant une absence de signe graphique de ponctuation ». Jean-Pierre Vallotton dans *Ponctuer « Au gré des ondes » Notes²* pose la question : « Les signes de ponctuation ne sont-ils pas cousins des dièses et bécarrés des partitions musicales ? ». C'est dire que le terme de ponctuation est polysémique et nous en étudierons les différents sens dans la suite de notre travail.

Habituellement, on désigne par le terme de « ponctuation » une dizaine d'éléments graphiques surajoutés au texte : virgule, point-virgule, points (final, d'exclamation, d'interrogation, de suspension), et ce que nous appellerons signes d'énonciation (deux-points, guillemets, tirets, parenthèses, crochets)³. La place et le rôle de la ponctuation ont évolué avec le temps et le débat qui s'est invité oppose d'une part les défenseurs de la ponctuation comme forme graphique du texte, outil de clarté et de logique et d'autre part ceux qui défendent l'idée que la ponctuation marque, à l'écrit, une oralité, la lecture étant alors liée au corps, à la parole vive, une notation de respiration à l'instar de Claude Roy pour lequel : « C'est la respiration de la parole qui rythme la ponctuation. J'écris à haute voix⁴ ». La définition suivante datant du XVIII^e siècle est, de ce point de vue, exemplaire : « Le choix des ponctuations dépend de la proportion qu'il convient d'établir entre les pauses ; et cette proportion dépend de la combinaison de trois principes fondamentaux : 1. Le besoin de respirer ; 2. La distinction des sens partiels qui constituent le discours ; 3. La différence des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours⁵ ».

1. Les signes de ponctuation

L'espace en poésie peut se comparer à de l'oxygène vital pour respirer. Ainsi, André Velter n'utilise que de peu de ponctuation et lui préfère des retours constants à la ligne.

¹ Meschonnic, Henri, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », La Licorne [En ligne], Les publications, Collection La Licorne, 2000, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5856>.

² Titre d'une œuvre pour piano d'Henri Dutilleux.

³ Catach, Nina, « La ponctuation », *Langue française*, n°45, 1980, pp. 16-27.

⁴ Lorenceau, Annette, « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. Résultats d'une enquête », *Langue Française*, n° 45, 1980, pp. 88-97.

⁵ Beauzée, Nicolas, « De la ponctuation », *Grammaire générale*, chap. X, 1767, cité par Lorenceau A. *op. cit.*

Il se méfie également du point-virgule : « Même en marchant de travers, on suit l'alignement, coincé comme un point-virgule dans un manuel de sociologie¹ ». Il faut laisser de l'espace libre au poème :

Souffle sans fin souffle d'au-delà des âges
Bivouac du vent dans les roselières
Souffle porteur des limons du temps
Et pourtant chant d'un esprit pur
À l'aube de lui-même²

Le poète peut « respecter » des règles usuelles et c'est le cas dans la plupart des poèmes dans lesquels la ponctuation est présente avec des virgules, ces « insectes bourdonnant sur la page³ », « ce bâton de berger qui nous guide à travers la quête obscure de la poésie, sans jamais donner de réponse définitive. Elle n'est pas encore la voix du poète, juste le pressentiment de son passage, de son souffle sur la roche⁴ ».

Les thèmes de la voix et du souffle sont des piliers de la maison velterienne et cette virgule permet, en effet, de reprendre son souffle lorsque l'oxygène manque comme dans le premier poème de la trilogie « J'ai pour te bâtir un tombeau ». Les virgules marquent la perte de souffle du poète qui écrit des vers courts, placés les uns après les autres, avec des asyndètes, comme des leitmotivs. Cette écriture laisse voir le désespoir du poète qui se met à nu devant l'annonce de la mort violente et se répète dans le néant du « rien qui », et du « tombeau » singulier qu'il offre à la disparue, le tombeau inscrit dans la poésie. La virgule est alors « brûlante dans le buisson typographique, la virgule pressée sur le clavier, c'est le combustible d'air dans la forme⁵ ».

Les points sont d'usage courant dans la trilogie et referment des phrases sur elles-mêmes. Le point final, comme son étymologie l'indique, marque la limite d'un champ cultivé.

Comme dans la musique, « dans l'écriture, certains signes ne correspondent pas à des contenus linguistiques, mais à des intentions. Signes discrets, ils structurent les textes et améliorent leur lisibilité. Grâce à ces ponctuations, la parole s'invite dans l'écrit⁶ ». « Tout commence par le point⁷ ».

La plupart des poèmes velteriens se terminent par des points, les empêchant de demeurer comme suspendus dans le vide afin qu'ils ne basculent pas dans ce blanc de la page dans lequel, sans lui, ils risqueraient de se perdre et de disparaître. Selon François Debluë : « Ce point final,

¹ Velter, André, « Avec les dents », *La vie en dansant*, Gallimard, 2000, p.14.

² Velter, André, « Musique et lumière (Bismillah Khan) », *L'Arbre-Seul*, Gallimard, 1990, p.40.

³ Vallotton, Jean-Pierre, *Enquête sur la ponctuation* sur le site de poesieromande.
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

⁴ Delavoie, Julie, *Enquête sur la ponctuation* sur le site de poesieromande.
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

⁵ Rodriguez, Antonio, *Enquête sur la ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

⁶ Berthier, Annie, *Signes discrets, signes muets : l'écriture, la voix, le geste*,
<http://classes.BnF.fr/ecritures/arret/signes/ponctuation/01.htm>

⁷ Berthier, Annie, *Signes discrets, signes muets : l'écriture, la voix, le geste*,
<http://classes.BnF.fr/ecritures/arret/signes/ponctuation/01.htm>

si tout va bien, fait *tenir* le poème. Avec lui, le poème s'achève, il atteint son terme (le mot désignait, chez les Romains, la limite d'un champ cultivé). Ce point me paraît éviter que le poème (sa grappe de mots) ne demeure comme suspendu dans le vide ; qu'il ne bascule dans ce trou d'air dans lequel, sans lui, il risquerait de disparaître : le blanc du bas de la page ». De même, Julie Delaloye conçoit le point, d'une manière poétique, en le comparant à sa propre pensée : « C'est ma pensée qui se ferme ou plutôt se tranquillise, enfin, comme une clôture autour des mots qui permettrait de figer l'instant du poème. Au lieu-dit du poème, cet instant figé comme témoin d'une vérité. Le point, c'est cet espace clos, quand vient le soir et que tombe la nuit sur les pâturages, qu'il ne reste au-delà de l'enclos que le murmure des bêtes grondant dans la vallée. Le point dans un poème, c'est ce peu de bruit sur mes paupières qui se ferment un soir d'été, c'est ce regain de sérénité avant le jour d'après¹ ».

Le point serait donc un lieu de repos pour le poète et le lecteur, l'endroit qui referme la parenthèse du dit d'une manière sereine, qui permet au poème-bâtiment de faire face aux séismes, de tenir debout, bien droit.

Au contraire, dans le tombeau roubaldien, la présence pléthorique et anarchique des points, qui ne sont pas suivis de majuscules, semble montrer que tout est fini, que le souffle est court et que pour parler de la mort, aucune règle syntaxique ne peut subsister parce qu'il n'y a plus de logique qui tienne devant la mort ou encore parce que « Le registre rythmique de la parole me fait horreur² » : « Ta mort parle vrai. ta mort parlera toujours vrai. ce que parle ta mort est vrai parcequ'elle parle. certains ont pensé que la mort parlait vrai parceque la mort est vraie. d'autres que la mort ne pouvait parler vrai parce que le vrai n'a pas à faire avec la mort. mais en réalité la mort parle vrai dès qu'elle parle³ ».

Certes, nous pourrions étudier dans la trilogie velterienne la fonction syntaxique de la ponctuation qui consiste à délimiter des segments à l'intérieur d'un énoncé dite encore fonction de démarcation, mais il nous semble qu'étudier la fonction communicationnelle ou énonciative est plus intéressant dans le cas qui nous intéresse, la poésie du tombeau étant, à notre avis, le lieu de la communication par excellence. La ponctuation communicative servirait alors à adapter le modèle syntaxique à l'usage dans la parole. Elle permet, avec d'autres moyens, d'assouplir la rigidité de l'ordre des mots et le caractère monolithique des groupes syntaxiques. C'est un maillage très personnel et son enjeu est très important, il contient, l'idée de rythme et d'architecture du sens. La ponctuation ferait alors tenir le poème comme un étau, et certains poèmes, à l'image de Julie Delaloye, la comparent au granit du poème, « qui le tient, le creuse, le densifie, le soulève ». Dans l'espace de la page, le poème articulé avec des signes de ponctuation se présente à la vue du lecteur comme une architecture à la fois verticale et horizontale faite d'un seul bloc.

¹ Delavoye, Julie, *Enquête sur la ponctuation*
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

² Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.33.

³ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.66.

D'autres se méfient parfois et pensent qu'on y est à l'étroit et remplacent donc points et virgules par la disposition des vers ou alors se demandent si la contrainte des coutures n'est pas en réalité une liberté : « la ponctuation est une invite à se livrer à toutes sortes de joyeusetés : marquer le tempo d'un texte, noter des syncopes, ou, selon l'humeur, contourner des règles de grammaire, suborner les usages¹. Le lecteur, loin de tout hermétisme, peut aussi mieux percevoir le phrasé d'un poème, ses silences et ses cris et mieux comprendre la pensée de l'auteur.

Les marques de l'interrogation et de l'exclamation – dont la fonction communicationnelle peut être définie comme « polyphonique² » – émaillent les poèmes du tombeau velterien.

L'interrogation, en effet, sous-entend une demande d'information et donc une réponse de l'interlocuteur qui est absent à l'écrit. James Sacré, dans sa poésie dédiée à sa fille morte, multiplie des interrogations qui remettent en question l'illusion de la présence de l'enfant et la possibilité de dire la présence par le langage et celle de sa présence dans le paysage : [...] Dans l'arrangement que j'en fais, et le souvenir par exemple/De ton visage comme un automne, /Est-ce qu'au moins l'effort d'écrire installe / L'extrémité visible d'une métaphore dont l'autre tiendrait peut-être à de grand arbres, / À la musique en allée de toi ?³ ».

Les points d'interrogation dans la trilogie velterienne – le plus souvent – soulignent l'incapacité du poète à trouver des réponses. L'interrogation se caractérise par une élévation de la voix plus importante que celle de l'exclamation mais aussi limitée. Si parfois, l'interrogation peut être rhétorique comme « Qui oserait se plaindre⁴ », « De quoi oserait-on me sauver ?⁵ », elle est davantage, dans ces poèmes une pensée qui montre que le poète a perdu sa boussole, le repère de sa vie et qu'il ne peut plus avancer sur le chemin de la vie sans la femme aimée. Il met en évidence une pensée qui ne peut pas se refermer, in-tranquille, une impossible clôture autour des mots qui permettrait de figer l'instant du poème et souligne l'intimité du poète.

Ils sont placés, dans la trilogie, à différents endroits : en fin de ligne, de vers, de strophe comme dans la « Deuxième élégie » (pages 37-38) ou dans le deuxième paragraphe du poème de la page 83 « Quelque tendresse que j'y mette ». Ils scandent les questions que se pose le poète en plein désarroi avec la répétition asyndétique de « Que faire », « Comment croire », « Comment céder », à propos de l'amour qu'il a pour l'aimée disparue. « La déesse était-elle si fragile ? » (p.45) « Est-ce mon amour » (p.48 et p.49) « Est-ce au tréfonds des limbes ? Est-ce en ton paradis ? », « Où cacher un miracle », « Où renaître » (« Un désir absolu » p.87), « Qu'en est-il... » répété trois fois dans le poème de la page 149, « Comment ? », « Pourquoi ? » (p.191) et marquent un dialogue entre le vivant et lui-même. Les questions peuvent s'adresser aussi à la morte comme le poème de la page 43 : « Comment vas-tu me convaincre de survivre tandis que

¹ Beetschen, Olivier, *Enquête sur la ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

² Anis, Jacques, en coll. avec Chiss, J.-L. et Puech, Ch., *L'écriture. Théories et descriptions*, De Boeck Université, 1988.

³ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.217.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.151.

⁵ Velter, André, *ibid*, p.174.

j'étouffe chaque fois que je respire ? », « À quel miroir t'arracher ?¹ ». Dans tous ces cas, le point d'interrogation marque le désarroi du poète qui ne trouve pas de réponse à la conduite de son avenir. Il s'agit pour lui de faire vivre l'aimée alors qu'elle est morte ou encore de faire perdurer leur amour et enfin de trouver la voix/voie pour la retrouver.

Quelques points d'exclamation parsèment la trilogie. Ce point que Jacques Anis considère comme « polyphonique par excellence » par le fait qu'il rend possible pour celui qui écrit de « s'étonner de son propre énoncé », montre un étonnement et fait appel à la connivence avec le lecteur.

L'exclamation se caractérise par une élévation de la voix sur le syntagme qu'elle concerne : « Amants de l'impossible et basta !...² » en est l'exemple parfait. L'expression, aujourd'hui familière, « basta » pour « ça suffit, assez » montre la colère du poète face à l'incompréhension de ceux qui ne le comprennent pas et fait du lecteur une sorte d'otage dans son camp, celui de l'amour démesuré. Nous pouvons trouver également dans le poème « Qui chante ? » (p.130) une série de trois points d'exclamation qui, alors que le titre du poème appelle l'interrogation, lui répond avec des exclamations qui entraînent le lecteur de son côté face aux interrogations sans réponse : « Haut le corps, /ose encore ! Haut le cœur, rien ne meurt ! Je donne/ la pulpe de mes os/ pour croire/ à ses refrains ! ». Ici, la voix s'élève sur les mots « encore » et « refrains » pour bien montrer que les refrains des mots de la poésie permettent de continuer le dialogue avec la morte.

Les points de suspension par définition suspendent le cours de l'énonciation et anticipent sur la surprise escomptée du lecteur. Ils sont aussi nombreux que les points d'interrogation et perpétuent une impossible réponse ou une réponse incomplète. « Oui, mon amour, que la mort vienne/puisqu'elle aurait tes yeux... » (« Pour une cantate » p.130), ici le poète reste muet devant cette représentation du regard de l'aimée. Dans « Puisque le temps d'une expédition Chantal a voulu s'appeler Laylà... » (p.44), il montre le lien entre la littérature passée, l'histoire du poète fou d'amour et le souhait de Chantal qu'André ressemble à ce poète. Les points de suspension marquent aussi une phrase non terminée comme lors des citations d'autres poètes « *verrà la morte e avrà i tuoi occhi...* » (p.39) vers du poète Pavese, « *Tardara mucho tiempo en nacer, si no es milagro/Una mujer tan clara, tan rica de aventuras* » (p. 100) vers de García Lorca, « *Je baise cette terre où ton pied s'est posé...* » (p.44) « *qui me rendra ces jours où la vie a des ailes* » (p.57), « *J'étais à toi peut-être avant de t'avoir vu...* » (p.84), vers de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore ou encore les vers empruntés aux troubadours dans les poèmes 1, 3, 5 et 6 de la sous-section « Je vais te faire passer les siècles ». Dans ces cas, André Velter signifie qu'il a volontairement choisi un extrait de tel ou tel poème et que ces poèmes se poursuivent. Le point de suspension peut mettre en exergue les paroles de Chantal Mauduit, celles qu'elle lui murmure à l'oreille : « *Amour, / tu dois vivre au plus haut...* » (p.67), ou celles du passé dont elle qualifiait leur amour : « *sauvage* », « *solaire* »,

¹ Velter, André, *ibid*, p.139.

² Velter, André, *ibid*, p.46.

« sans fin » (p.70) et qui suspendent la suite de la phrase ou de la gradation car elles n'ont pas de fin.

Venons-en maintenant aux signes d'énonciation.

Plus rare et plus précieux, l'usage des deux-points permet d'ouvrir sur la suite du vers : « Il est comme de ces portes que l'on voit aux intérieurs de la peinture hollandaise (chez Pieter de Hooch, par exemple), qui découvrent à chaque fois des espaces successifs¹ ». Les deux points marquent les différents niveaux d'un texte, sa hiérarchie discursive. Nous pensons, en particulier, au poème de la page 29 qui crie trois mots après les deux points : « *Chantal est morte* » ou encore les paroles prononcées par Chantal « : *Ave. Tes initiales, avais-tu dit* » (p.30) ou « Tu m'as écrit : *Je suis femme de partout* » (p.122). Ils annoncent aussi une citation « Un vers de Pavese a troué ma mémoire:/ *verrà la morte e avrà i tuoi occhi...* (p.39).

Les guillemets peuvent marquer une distanciation de l'énonciateur par rapport au terme utilisé, une sorte de « défiance de l'écrivain à l'égard de ses outils de travail, les mots lorsqu'ils sont trop utilisés² » comme si le scripteur signalait qu'il n'est pas totalement satisfait du mot qu'il utilise. Dans le cas qui nous intéresse, les guillemets sont absents.

« À l'origine d'un de mes poèmes était la parenthèse ! Parce qu'elle ouvre sur une parole à peine audible, soufflée, souffrant déjà d'être dévoilée, témoin de l'hésitation du poète à se faire entendre, et peut-être déjà de sa volonté d'effacement. La parenthèse suggère un passage, un pont tendu entre le néant et le langage, avec la tentation d'insérer de l'ailleurs à l'espace intérieur. Et inversement. Là est la voix du poète³ ». La parenthèse est rare dans le recueil étudié et s'apparente à la voix du poète plutôt qu'à son effacement. La parenthèse peut apparaître en bas de page d'un poème comme pour « Viatique » : « (Écrit avant ton départ de 1996 pour l'Annapurna⁴), pour le poème suivant « Tournesol » : « (Pour ton autoportrait, sans oublier ce vers de Montale Apporte-moi le tournesol que la lumière rend fou) » ou encore « À l'infini⁵ » pour apporter une précision au poème « (Lu pour la première fois...) » comme si cette note s'adressait à la mémoire de Chantal. D'autres parenthèses apportent une précision comme le poème « Où que tu sois, je t'aime⁶ » : « Écrit le 21 mai, jour de l'Ascension ». Deux notes mises entre parenthèses expliquent les titres des sous-sections « La mariée du ciel » et « Je vais te faire passer les siècles ». La parenthèse dans cette trilogie a donc une fonction communicationnelle soit avec la disparue dans ce dialogue ininterrompu entre les deux amants soit avec le lecteur, pour lui donner des précisions sur un titre, par exemple.

Que penser de l'absence visible de ponctuation ?

¹ Debluë, François, *Enquête sur ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

² Vallotton, Jean-Pierre, *Enquête sur ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

³ Delavoie, Julie, *Enquête sur ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.20.

⁵ Velter, André, *ibid*, p.159.

⁶ Velter, André, *ibid*, p.48.

À la suite de Guillaume Apollinaire qui, au dernier moment précédant sa publication, enlève toute la ponctuation dans le recueil *Alcools* ou encore de Paul Éluard dans le poème « Liberté », André Velter supprime toute ponctuation dans les quatre « Blasons » (pp. 90-93), dans le poème de la page 165, les sept poèmes des pages 175 à 187, les quatre poèmes des pages 195 à 203, les cinq poèmes des pages 213 à 233 mais aussi dans les deux derniers poèmes de la trilogie.

Comment expliquer cette absence de ponctuation dans ces poèmes-là ? Tout d'abord, et plus largement, nous pouvons nous demander si la ponctuation est véritablement « utile » en poésie. N'y a-t-il pas en quelque sorte une ponctuation « invisible » dans le poème qui se déroule ? Est-il vraiment nécessaire de délimiter des vers, des phrases poétiques de manière artificielle, d'emprisonner les images alors qu'elles aspirent à la liberté ? La poésie vivante ne doit pas s'enfermer dans des carcans. Peut-être est-il laissé à la liberté du lecteur qui vit la poésie dans l'émotion de sa lecture, dans la respiration des mots et des phrases, de donner un sens plus personnel à ce que la poésie lui offre ? L'écriture de la mort est une course folle que les points et autres signes de ponctuation ne doivent pas couper. Ils doivent s'écarter pour laisser libres les mots. Il n'est pas nécessaire de matérialiser la respiration dans l'écriture des blasons qui, par les répétitions nombreuses, comme celles de l'expression « il y a », ou encore de la conjonction de coordination « et », justifient par elles-mêmes le déroulement de l'hommage « sans borne » de l'amant au corps de l'aimée.

Nous allons étudier le poème « Dans le ravage¹ » qui commence la dernière partie de la trilogie « Une autre altitude ». Nous verrons que s'il montre une absence de ponctuation visible, il n'en demeure pas moins qu'il existe une respiration dans ce poème :

Dans le ravage
Dans le feu
Dans l'étreinte
Du corps et de la mémoire

Contre les lunes froides
Les larmes à venir
La fureur qui tire
Son dernier plan sur la comète

Je sais l'effort sans objet
Des conquérants qui passent
Par l'impossible porte
Jusqu'à perdre plus que le souffle
Plus que le viatique d'une autre vie

L'âme est cet irritant mystère
Que rien ne touche
Ni la pointe du scalpel
Ni le bout de la langue
Elle est tout entière du voyage

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.165-167.

Sans retour et sans âge

Au plus près de toi
Je suis toujours à la limite
Tu es ce que j'ignore
Errance sur quelle ligne de fuite
Errance affranchie du décor

Se cherche entre nous un accord
Aux échos d'un monde dispersé
Offrande que je te fais
Jour après jour assez fervente
Pour tenir à l'aplomb de midi
Et toutes normes inversées
Dans un surplomb du ciel

On dirait que mon ombre s'efface
Quoi qu'il en soit du secret
Ou du vieux pacte des pays dépayés
Nous avons visiblement forcé
Les rivages invisibles
Qui n'escortent aucun fleuve
Aucun glacier aucune source

Le lieu prédestiné
Mon amour est partout
Il est inaccessible
Et pourtant

Ensemble c'est pour brûler
Au-dessus de nous-mêmes

Dix strophes – au nombre de vers variant entre distiques et septains : 4/4/5/6/5/7/3/4 ou 7 /4/2–
composent ce poème hétérométrique.

Lorsque nous lisons le poème, nous arrêtons plus longuement notre souffle à la fin des deux premiers quatrains qui montrent la difficulté de la quête du poète avec le jeu des oppositions, des anaphores, des prépositions « dans » et « contre ». Le quintil suivant commence par « je sais » et demande au lecteur de s'« arrêter » dans sa lecture pour entrer dans le « je » du poète. Il annonce les obstacles qu'il devra franchir. La lecture s'interrompt dans la strophe suivante, telle une pause, et propose une définition de l'âme. Le souffle reprend dans le quintil suivant avec la reprise du dialogue entre les deux amants tandis que le septain évoque le couple avec le pronom personnel « nous » et la recherche d'un accord. Nouvelle rupture et nouvelle respiration au début de la septième strophe qui débute par le pronom indéfini « on » et le conditionnel « on dirait » qui montre l'hypothèse portant sur le lieu de l'ombre du poète. Les deux dernières strophes montrent des vers plus courts, un quatrain et un distique, et la respiration s'apaise. La force d'amour du couple a réussi à dépasser les rivages qui bordent « le lieu prédestiné ». Le distique qui clôt le poème reprend les caractéristiques de cet amour, avec

la métaphore de la brûlure de l'amour, qui les dépasse et qui peut forcer tous les obstacles : « Ensemble c'est pour brûler/Au-dessus de nous-mêmes ».

Cette absence de ponctuation a une valeur sémantique. Elle peut signifier l'absence de frontière. Les conquérants passent et ne sont arrêtés par rien, pas même par l'impossible porte. Le voyage de l'âme n'a pas de frontière temporelle, comme le poète erre sans lieu où s'arrêter. Son ombre même s'efface aux abords de rivages invisibles car ce lieu n'existe que pour ceux qui s'aiment, l'amour n'ayant aucune frontière. Cette absence de ponctuation possède également une valeur rythmique comme dans les poèmes de la sous-section dont le titre même met en exergue un chiasme dont le nom est emprunté au grec $\chi \iota \alpha \sigma \mu \omicron \varsigma$ « disposition en croix », tel le calvaire du poète.

Le titre de la sous-section « Le chemin est pour toi et pour toi l'escalade » annonce des poèmes qui ne peuvent pas s'arrêter car il faut tenir une « Promesse » « Jusqu'au bout », celle d' « Aimer », d'aller au « Zénith », malgré la « Fumée », continuer pour trouver une « Éclaircie », « Quelque part », « Jusqu'ou » car si le poète s'arrête « c'est là/ Que le souffle me manque/ Et le cœur aussi/ Tu es toute dans le suspens des choses/ Follement présente/ Éclair joyeux qui le laisse aveuglé¹ » car le poète a trouvé le « corps d'altitude » de l'aimée (titre de la sous-section suivante). On entend le bruit des pas du poète, son souffle entrecoupé, les moments d'espoir et de désespoir, les obstacles qui naissent sur son parcours. La difficulté de l'escalade s'entend dans ces poèmes sans avoir besoin d'une ponctuation matérialisée. Le dernier quatrain et le distique final posent un problème d'interprétation : « Le lieu prédestiné/Mon amour est partout/il est inaccessible/Et pourtant » « Ensemble c'est pour brûler/Au-dessus de nous-mêmes ». Comment les lire ? À première lecture, nous aurions tendance à penser que « mon amour » est sujet de « est partout » mais à la réflexion, il semble que « mon amour » soit une parenthèse, une apostrophe et que le sujet soit « Le lieu prédestiné ». Le dernier vers du quatrain semble devoir se lire à la lumière du premier vers du distique « Et pourtant c'est pour brûler ensemble au-dessus de nous-mêmes », ce qui semble plus cohérent avec l'ensemble des poèmes de la trilogie. Car c'est bien cet amour extraordinaire qui va continuer à vivre – à brûler – malgré la mort de l'aimée.

Les quatre poèmes suivants – sans ponctuation apparente – appartiennent à la sous-section « Ton corps d'altitude » et évoquent, par leurs titres « Sacrifice », « Le sel et l'or », « Présage » « Épiphanie », la transformation du corps de l'aimée qui, par magie, revêt une forme sonore, qui sème des gerbes de lumière, se fait subtil, alors que le poète a réussi à ouvrir « l'inaccessible porte », que « le poids de la nuit est tombé » et qu'il doit « tenir tête » à l'excès de jour. La porte s'ouvre alors vers la dernière partie de l'escalade, celle du Mont Analogue, comme Dante, après l'Enfer et le Purgatoire, atteint le Paradis.

Les derniers poèmes en vers de la dernière sous-section de la dernière trilogie sont encore « vierges » de toute ponctuation visible et entraînent le lecteur à la suite du poète vers le dernier poème intitulé « Oui ». Mais avant, comme les marcheurs de René Daumal, le poète entame une longue « Marche d'approche » aussi longue que le poème qui apporte au marcheur la

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.187.

certitude qu'il ne redescendra pas car il a trouvé ce qu'il cherchait « Tu es l'amour à l'état pur¹ ». « À partir d'ici/La zone est inhumaine/ [...] L'air a un goût d'insomnie [...] Avec toi j'anticipe jusqu'à mon premier souffle/En cette autre moitié du monde où tu es/Versant inexploré/Qui n'est pas l'autre monde ». Le poète, sherpa de « l'expédition voulue /Par le frère juré du Grand Jeu », va « Traverser voir » pour comprendre que « *La mort est à réinventer*² ». Le poète est entré dans le grand jeu divinatoire avec « Arcane », le mot « arcane » désignant à la fois des choses secrètes, réservées aux initiés et le nom des cartes du Tarot. Un « frère juré » est traditionnellement défini comme l'un des membres d'une fraternité, composée de plusieurs individus ayant tous prêté le même serment et le même engagement. Mais dans l'expression « expédition voulue par le frère juré du Grand Jeu », l'article défini « le » laisse à penser que nous avons – peut-être – une allusion au fils de Dieu, Jésus, maître du Grand Jeu du Destin, l'expédition voulue étant celle qui mène à la mort.

La longue ascension mène le lecteur vers l'ultime poème « Oui » qui s'apparente à celui de Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir* même s'il n'est pas en-dehors du recueil comme l'indique la table des matières du recueil de Jacques Roubaud. « Rien » se distingue de tout ce qui précède par sa typographie, justifiée à droite, irrégulière à gauche, grande brièveté des vers (2 à 5 syllabes), l'unique phrase se terminant sans point sur « rien », le texte semble mangé par la mort, indiquant ainsi qu'il n'y a plus rien à ajouter.

Le poème « Oui » est également une sorte d'épilogue qui ne dit pas « oui » à la mort mais un « oui » à la vie « autrement ». La répétition anaphorique de « je n'accepte pas/ Mais » montre qu'il y a une autre voie que celle de la soumission à la mort, c'est celle du deuil, mettant ainsi un point final au parcours de l'ensemble des quatre-vingt-un poèmes : « Le mal n'est plus ce qui fait mal/Juste un halo d'orage/Dans un sursaut du cœur /Qui voudrait que s'attarde/La dernière caravane/Menée à notre camp/Par un bandit d'honneur ».

Tout comme le poème « Rien », « Oui » de la trilogie velterienne ne se termine pas par un point montrant ainsi que la vie ne prend pas fin même si l'aimée est morte. L'absence de point laisse ainsi à penser qu'une vie après la mort est possible pour le poète. James Sacré se demande : « Le plaisir d'avoir écrit vite, et sans ponctuation, fait-il que les mots respirent plus fort ? Qu'est-ce qu'on écoute ?³ ». La poésie, temps du souvenir, devient mémoire de ce qui fut. Elle permet la confrontation à la mort mais c'est aussi une voie pour dépasser le temps de la perte absolue. L'écriture poétique est alors consolatrice, telle une « fleur de givre⁴ », beauté éphémère.

L'absence totale de ponctuation est signifiante pour le poète mais aussi pour le regard du lecteur qui se met à courir, dévaler entre les phrases et les mots. Libre de rythme entre souffle et épuisement, libre de sens, riche d'interprétation, « c'est avant tout la fulgurance de la parole

¹ Velter, André, *ibid*, p.220.

² Velter, André, *ibid*, p.225.

³ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.264.

⁴ Roubaud, Jacques, *La Boucle*, Ed. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1993, p. 22.

que je souhaite signifier dans un poème privé de ponctuation¹ » dit aussi la poétesse Julie Delavoie. Comme les musiciens notent la pause, le soupir, le demi-soupir et même le seizième de soupir que l'on appelle les *figures du silence*, la parole poétique peut aussi s'exprimer dans les zones de silence laissées par le blanc dans la page.

2. La respiration des zones de silence

Dans la trilogie velterienne, l'unité que représente le paragraphe et/ou la strophe n'est pas toujours stable. En effet, même s'il constitue toujours une unité visuelle et sémantique, il ne correspond pas nécessairement à une unité syntaxique ou rythmique comme dans le poème « Ex-voto² » :

Jaloux de ma douleur.
Qu'elle fasse bloc. Ne se disperse pas.
Qu'elle résiste aux émiettements du temps.
Qu'elle soit inhumaine, implacable, injuste.
Tout le contraire de toi.

Dans ce poème, deux phrases averbales représentées par des vers courts (hexasyllabes et heptasyllabes) encadrent une succession de quatre phrases sans sujet apparent.

6
5 6
11
11
7

Toutes ces phrases forment une sorte de bloc de douleur avec les sonorités dures en [k]. La syntaxe s'éloigne de l'usage standard et montre un rythme équilibré, celui que procure le caractère intraitable et absolu de la douleur.

La quasi-totalité des autres poèmes se caractérise par des phrases longues et complexes marquées par des relations de dépendance : « Amour et poésie » : « Tu es la voix/qui répond à ma voix, sans elle aucun poème/ne peut fasciner l'écho/qui mêle la rumeur des amants/à la poussière des siècles³ » comme la vie du poète qui dépend de l'amour du couple.

Pourquoi laisser des zones d'absence de ponctuation dans un poème ? Michel Deguy répond à cette question lors d'un entretien avec des étudiants, lui qui utilise, dans l'écriture *À ce qui n'en finit pas*, de nombreux blancs, aposiopèses et apocopes. Il cite tout d'abord Mallarmé : « le blanc assume l'importance ». Le blanc est le papier mais aussi une façon de passer sous silence. Deguy ajoute qu'il refuse de parler d'aposiopèse pour les trois petits points qu'il utilise très

¹ Delavoie, Julie, *Enquête sur ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.
<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.34.

³ Velter, André, *ibid*, p.131.

souvent, parce qu'il s'agit plutôt d'une voix euphémistique (*euphema phonê* en grec), d'un euphémisme, qui signifie « n'entendre que des bonnes choses » qui correspond à cette façon de dire : « ne me parle pas de quelqu'un qui est mort ». Cet usage des points multipliés en euphémismes donne un rythme profond au texte et permet de renouveler la ponctuation. Michel Deguy insiste sur l'importance de la ponctuation : elle marque le rythme des silences et il lui donne un grand rôle.

L'apocope aussi est importante et se retrouve notamment dans la lettre de Monique du « 8 décembre¹ » qui met sous silence la maladie. Michel Deguy éclaire cette apocope du « c. » : elle sert d'euphémisme pour ne pas dire « cancer ». Michel Deguy précise qu'il n'a rien changé de la lettre de Monique : c'est elle qui n'osait pas écrire le mot définissant sa maladie. Michel Deguy est alors interrogé sur d'autres apocopes, concernant les prénoms, dérobés. Pour lui, ne mettre que les premières lettres des prénoms, permet à tout le monde de s'identifier à ce qui se passe dans ce livre d'un seul et rend possible le partage. Écrire, c'est un partage. Le partage est une des caractéristiques de son œuvre, et c'est pour cela que, pour lui, la publication, même de l'intime, ne crée, en aucun cas, une gêne particulière. De plus, les initiales permettent de s'éloigner du côté autobiographique et donc garantissent une mise à distance² ».

Philippe Jaccottet, après s'être posé la question de l'inutilité de la poésie pour parler de la mort d'un proche, croit qu'une parole poétique est possible loin des images pour mieux refléter la réalité car on peut donc chanter « malgré tout » et chanter attire la lumière. Ce *chant d'en bas*, c'est ce qui s'élève, ce qui monte, ce qui vise à une certaine hauteur, en s'enracinant dans l'en bas, dans l'humus, dans l'obscur. C'est en partant de ces en bas qu'elle peut espérer atteindre l'en-haut comme la musique de la troisième *Leçon de ténèbres* de François Couperin³ que l'on entend dans le film *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau en 1991. L'écriture mime la perte sur le plan de la syntaxe, de la rhétorique, de la prosodie, de la typographie, et joue essentiellement sur le blanc qui dévore littéralement certains poèmes qui comportent peu de vers et peu de mots.

« À nous, typographes, le silence est gratuit : il est feuille blanche et paix des yeux. Aussi bien notre métier est-il de préserver la blancheur autant que de la vaincre. Plus que jamais, dans le tumulte, seul le silence donne quelque valeur à la parole en lui permettant de signifier ; à la parole et à la lettre, son émissaire, parmi les macules de bruit ou d'encre. La typographie est d'abord harmonie des blancs⁴ ». Cette citation de Raymond Gid montre le pouvoir du blanc qui repose la vue. Rappelons ici que le premier signe de ponctuation entre les mots est le blanc. Le blanc a donc un pouvoir de suggestion. Il crée « des zones de silence, comme si le poète ne disait pas tout⁵ ».

¹ Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995, p.214.

² À la rencontre de Michel Deguy, autour d'*À ce qui n'en finit pas (thrène)*, 2014.
<https://youtu.be/Wz5ttnzeTZs>

³ Idem

⁴ Gid, Raymond, *Célébration de la Lettre*, Fata Morgana, 1992.

⁵ Sandras, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p.40.

Annette De la Motte parle de « silence créateur » qui suggère « la véritable richesse du texte, sa dimension profonde, ce qui est indicible¹ ». Le blanc est donc souvent interprété dans la poésie contemporaine comme la figure de ce qui ne peut pas être dit. Il est présent dans le texte en entier : il entoure les mots du titre, des marges, des paragraphes, des strophes. Seuls les signes de la typographie s'inscrivent en noir dans tout ce blanc comme dans l'écriture musicale : « Le blanc n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration. Le vers est une ligne qui s'arrête, non parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée² ».

Le poète Jacques Roman assure : « Je ne vais pas à la ligne. [...] De même qu'en musique la note est parfois remplacée par une durée (un temps) et un arrêt que l'on nomme pause, de même pour moi toute fin de vers est pause, ce que peut-être la versification italienne a nommé *blanche italienne*. Le blanc est la portée sur laquelle j'inscris les notes³ ».

La plupart des autres auteurs étudiés ici utilisent des vers libres, des versets ou de la poésie en prose. Seul Jacques Roubaud structure par de nombreux blancs et l'absence de ponctuation une poésie plus « classique » du tombeau poétique avec des méditations, une réflexion sur « la théologie de l'inexistence », l'exclusion de la lumière et l'expression de la mélancolie.

À l'instar du fragment 146 de *Pour un tombeau d'Anatole* dans lequel la parole est envahie de blancs :

que jamais
yeux futurs,
pleins de terre
ne se
voilent de temps

ou encore du dernier poème « Rien » de *Quelque chose noir* qui non seulement est composé de blancs mais est aussi est déplacé à l'extrémité de la page montrant ainsi la lutte contre l'aphasie du poète ballotté entre deux bords, les gouffres de la mort et du deuil :

Ce morceau de ciel
désormais
t'est dévolu

où la face aveugle
de l'église
s'incurve

compliquée
d'un marronnier,

¹ Motte, de la, Anette, *Au-delà du mot. Une " écriture du silence" dans la littérature au vingtième siècle*, Kiel, Ars Rhetorica 14, 2004, p.171.

² Ballestero, Catherine, *Le blanc*, <http://classes.BnF.fr/ecritures/arret/sign/ponctuation/05.htm>

³ Roman, Jacques, *Que faire du vers libre aujourd'hui ?* 2016.

<http://www.poesieromande.ch/wordpress/enquete-4-le-vers-libre/>

le soleil, là
hésite
laisse

du rouge
encore,

avant que la terre
émette
tant d'absence

que tes yeux
s'approchent

de rien

Un seul poème du recueil veltérien utilise le blanc, c'est « À toujours¹ » :

Il n'est autre avenir que toi
sans toi,
autre chemin que toi
sans toi,
autre chanson que toi
sans toi,
autre désir autre passion autre joie
que toi que toi que toi
mon amour à l'infini
amour plus vaste que nos vies
amour cruel, définitif amour

sans toi
il n'est autre amour que toi.

L'introduction du blanc à l'intérieur du poème fait apparaître des lignes autres que les lignes horizontales. On peut voir des lignes verticales, des courbes, des ondulations, des lignes serpentine. La bordure des vers dessine des lignes obliques de longueurs différentes qui font du poème une réalisation qui fait écho à la peinture ou au dessin. La disposition typographique désoriente la lecture linéaire habituelle d'un poème. La construction de cette forme suggère ce qui ne peut pas être dit. L'espace des mots n'est pas le seul signifiant. Le blanc qui se voit est un langage et l'espace du poème est le lieu de ce travail du langage. Dans cette syntaxe, le visible et l'invisible se mêlent montrant ce qui existe dans le réel. Ne peut-on pas voir dans la spatialisation de ce poème le corps de l'aimée ? Son visage, ses hanches, ses jambes jusqu'à ses pieds ? Et dans la répétition de « toi », la folie du poète dévasté par la mort et comme en transe ?

Les blancs entre les trois expressions répétées et isolées « que toi » mettent en exergue comme une litanie, l'obsession du poète qui ne trouve rien en dehors de la femme aimée. L'isolement

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.33.

de cette expression donne à voir ce qui n'est pas visible. Le démantèlement de ce vers par le blanc laisse place à ce qui n'est pas exprimé par de l'encre, à plusieurs possibilités de lectures, un corps et une âme détruits.

La répétition de l'adjectif indéfini « autre » annoncée par la négation « il n'est » montre que l'avenir se confond avec l'amour qui dépasse même la vie. Pas d'avenir, pas de chemin, pas de chanson, pas de désir, pas de passion, pas de joie en dehors de cet amour qui interdit au poète de vivre. On peut également entendre la musique qui émane de ce poème. Tout comme dans le poème de Mallarmé, « Un coup de dés... », on peut entendre dans le poème « À toujours » ce que Bertrand Marchal appelle « une transmutation alchimique, une évaporation idéale de la nature¹ » parce que « À toujours » est un poème hors normes dont on peut envisager les « usages possibles² ». Rappelons ici que Stéphane Mallarmé donne aux blancs la valeur d'une composante essentielle : « Les "blancs" assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres³ ». Paul Claudel explique ainsi « Un coup de dés... » de Mallarmé : « C'est cette importance de la page, c'est cette idée du rapport nécessaire entre le contenu poétique et son contenant matériel, entre ce plein et ce vide, qui avait inspiré à Stéphane Mallarmé l'idée de sa dernière œuvre [...] »⁴. À de nombreuses reprises, que ce soit dans ses écrits théoriques dans lesquels il donne une définition du blanc : « Une idée isolée du blanc⁵ » ou dans sa poésie, Paul Claudel revient sur l'importance du blanc : « Ô mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier⁶ » – verset tiré des Muses extrait de *Cinq grandes Odes*. Le silence intervient, traduit par le blanc sur la feuille de papier, entre chaque battement de la pensée-respiration.

C'est cette pensée-respiration que l'on entend lorsqu'on écoute le poème « À toujours » dans le CD. On remarque, en effet, que le récitant laisse deux secondes (que nous marquons par le signe //). Certes, il s'agit de respecter la ponctuation visible dans le poème mais aussi, et cela d'une manière régulière – et lancinante –, pour mettre en valeur le pronom « toi » et les répétitions :

Il n'est autre avenir que toi //
sans toi, //
autre chemin que toi //
sans toi, //
autre chanson que toi
sans toi, //
autre désir //autre passion// autre joie
que toi // que toi // que toi

¹ Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris : Corti, 1988, p.281.

² Murat, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, collection « L'Extrême contemporain », Ed. Belin, 2005, p.105.

³ Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p.391.

⁴ Claudel, Paul, *Œuvre en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p.78. Conférence donnée à Florence en 1925 sous le titre *La philosophie du livre*.

⁵ Claudel, Paul, *ibid*, p.3.

⁶ Claudel, Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p.224.

mon amour à l'infini//
amour plus vaste que nos vies//
amour cruel, //définitif amour//

sans toi//
il n'est autre amour //que toi. //

Comme pour toute partition, il faut la comprendre tandis qu'on l'écoute. À ce propos, Wittgenstein écrit : « Et on parle de comprendre la musique ; c'est bien dans le moment où on l'entend qu'on la comprend¹ ». Cette musique nouvelle ne vient pas du fait que Mallarmé retire au *e* atone son rôle principal dans la constitution du vers, rôle que Jacques Roubaud qualifie de *pneuma*, souffle qui anime le vers lyrique, c'est plutôt dans la fragmentation des vers et l'oralisation du texte que l'on peut voir une musicalité dans ce poème par le rythme et les intonations de la voix, ce qu'André Velter appelle « la parole haute et vive ».

Dans le poème « À toujours », la dimension spatiale du poème, sa disposition dans la page établit une correspondance aux plans sonores de la musique. Michel Murat exprime cette idée par l'élaboration d'une phrase principale : « il n'est autre avenir » et d'un « semis de fioritures² » (le mot de « fioriture » se décline aussi bien dans le vocabulaire des arts plastiques que dans la musique où il est aussi appelé « ornement » dans la musique baroque mais aussi la calligraphie et la littérature³) : « que toi », « sans toi ». Dans la musique baroque, ces ornements sont des reprises en écho d'un motif par une autre source sonore afin de créer « un sentiment de l'espace⁴ » à la fois visuel et sonore, une architecture poétique. Dans le poème velterien, les deux sources sonores, la polyphonie provient de la verticalité du poème, de la succession des lignes que le lecteur doit interpréter non pas comme une superposition d'expressions répétées mais plutôt avec deux voix différentes créant ainsi un sentiment de l'espace qui favorise la lisibilité de la musique : « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie⁵ ».

Le poème « Présage⁶ » compose, lui aussi, une partition entre le noir des lettres des mots et le blanc laissé par l'amenuisement des lettres dans la première strophe.

Il n'y a plus de seuil
Plus de maison
Plus de camp
Plus de feu

Le nombre de lettres dans chaque vers diminue en laissant de plus en plus de blanc jusqu'à laisser un blanc qui sépare les deux premières strophes :

¹ Wittgenstein, Ludwig, *Fiches*, Paris : Gallimard, 1970, p. 47, § 159.

² Murat, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, collection « L'Extrême contemporain », Ed. Belin, 2005, p.84.

³ Définition extraite du dictionnaire CNRTL.
<https://www.cnrtl.fr/definition/fioriture>

⁴ Puff, Jean-François, *Musicalité du Coup de dés*. Dir. Kari Hukkila. Contra Mundum Press, 2015, p.10.

⁵ Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes, Postface à Divagations*, Paris, Gallimard, 1945, p.1576.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, « Présage », pp. 200-201.

Il n'y a plus de seuil	7 mots	6 syllabes	16 lettres
Plus de maison	3 mots	4 syllabes	12 lettres
Plus de camp	3 mots	3 syllabes	10 lettres
Plus de feu	3 mots	3 syllabes	9 lettres

Sans feu, plus de vie possible. Par ailleurs, on retrouve le mot « camp » dans l'avant-dernier vers du dernier poème « Menée à notre camp/Par un bandit d'honneur » mais ce n'est plus qu'un « sursaut du cœur qui voudrait que s'attarde la dernière caravane menée à notre camp par un bandit d'honneur » et le « feu » est devenu de la neige.

Dans le troisième quatrain, on trouve le mot « déchirure » dans l'expression négative laissée seule sur la ligne « Pas de déchirure » qui évoque aussi le fait qu'il n'y ait pas d'éraflure dans la ligne du papier. Cette expression rappelle le poème liminaire « *Du bord de la faux* » extrait du recueil *De la chaleur vacante* d'André du Bouchet¹ dans lequel le décalage d'alignement entre les lignes produit visuellement, « une déchirure » dans le tissu-papier :

Les nuées volant bas, au ras de la route,
illuminant le papier.

Je ne parle pas avant ce ciel,
la déchirure,

comme

une maison rendue au souffle,

Le poème continue ainsi, laissant des expressions ou des mots isolés sur le vers : « La transparente » (vers 14) ou encore « Présage » (vers 16) et le dernier vers est laissé, lui aussi, seul dans le blanc de la page « D'une résurrection sans nom » alors qu'il est relié par le sens à la strophe précédente : « C'est à l'Orient l'étoile nouvelle/Où ta vie magicienne/Annonce le caprice et l'oracle/D'une insurrection sans exemple ». Ces blancs permettent de mettre en valeur le mot ou l'expression pour que la vue du lecteur s'y arrête et prenne le temps de comprendre la signification du geste du poète.

Comme nous venons de la voir, la poésie velterienne utilise le plus souvent une ponctuation « neutre » : des virgules, des points pour permettre au poète de respirer « naturellement ». Les points d'interrogation, comme les points de suspension montrent souvent le désarroi du poète qui reste sans réponse aux questions qu'il se pose. L'absence de ponctuation visible raconte une histoire qui se déroule en plusieurs temps – la suite des quatre blasons célèbre à la manière des poètes du XVI^e siècle la femme aimée, les sept poèmes du troubadour André Velter chantent le désespoir du poète, les quatre poèmes des pages 195 à 203 montrent la détermination du poète éclairé par un avenir possible, les cinq poèmes des pages 213 à 233 disent l'ascension du poète vers le sommet et les deux derniers poèmes de la trilogie, la paix retrouvée et un avenir

¹ Bouchet du, André, *Dans la chaleur vacante, suivi de Ou le soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p.12.

possible—. Silence, blancs, ponctuation visible ou invisible composent une partie du souffle de la partition poétique qui s'entend aussi par le rythme donné par le jeu de la syntaxe et de la sémantique.

C. Le rythme du souffle

Pour parvenir à une harmonie, tous les instruments d'un orchestre doivent s'accorder autour d'un même rythme ou encore composition instrumentale ou alors c'est une cacophonie sans nom.

Dans la symphonie velterienne, le « la » est donné par l'inversion de la deuxième syllabe du prénom de Chantal comme dans le prénom Laylâ que l'alpiniste avait emprunté : « Puisque le temps d'une expédition Chantal a voulu s'appeler Laylâ¹ ». Le rythme de cette partition se déroule aux sons du triptyque : « Amour, chant, lumière² » dans lequel on voit un jeu de lettres et de mots avec le mot « chant » au centre, la lettre « a » comme amour à gauche et la lettre « l » comme lumière à droite qui constituent le prénom de l'aimée : chant-a-l. Cet « amour-chant-lumière » rythme la course du poète, lui donne du souffle, pour rejoindre l'aimée disparue.

1. La mesure du rythme

Chez les Présocratiques, le terme de « rythme » est associé à la forme « en entendant par-là la forme distinctive, l'arrangement caractéristique des parties dans un tout³ » ; chez Platon, il prend le sens de « disposition proportionnée » puis il l'associe aux valeurs de nombres et de mesures. Le « sens nouveau de ρυθμός » est alors : la « séquence ordonnée de mouvements lents et rapides », « l'alternance de l'aigu et du grave », « l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre ». Le rythme serait donc lié à une forme qui se compose de séquences proportionnées, mesurables.

Au contraire, Émile Benveniste défend l'idée que le rythme n'est pas synonyme de mètre et de mesure mais l'agencement spécifiant de tout discours. Il définit ainsi le mot « rythme » dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*⁴ : « rhuthmos » est l'abstrait d'un mot qui veut dire « couler » et désigne la forme changeante, fluide, « improvisée, momentanée, modifiable » mais il réfute l'association du mot ρυθμός avec « le mouvement régulier des flots ».

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.44.

² Velter, André, *ibid*, p.158

³ Meschonnic, Henry, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, « Verdier poche », [1982] 2009, p.330.

⁴ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (1974, Gallimard, Paris ; 1^{ère} édition 1966), dans le chapitre 7 intitulé « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne ».

Henri Meschonnic va poursuivre cette réflexion en élaborant, grâce à la critique du rythme, et contre une sémiotique de la langue, une *poétique* du discours¹ : « Le rythme dans le sens, dans le sujet, et le sujet, le sens, dans le rythme font du rythme une configuration de l'énonciation autant que de l'énoncé. C'est pourquoi le rythme est le signifiant majeur² », « Le rythme est ainsi l'élément anthropologique capital dans le langage, plus que le signe : parce qu'il force la théorie du signe, et pousse à une théorie du discours³ ».

Le rythme, dans ce cas, concerne la phonétique par l'intonation, le domaine de la syntaxe et la sémantique parce qu'il produit du sens. Il traverse le discours mais, à l'inverse du rythme ternaire dit « éminemment poétique », il s'avance « masqué », selon l'expression qu'utilise Freud à propos de l'Inconscient, à « l'insu du locuteur⁴ ». Il est certain qu'en dehors d'une étude rythmique menée consciemment ou d'une sensibilisation à ce phénomène, le lecteur ou le locuteur lambda se laisse emporter par le rythme d'un texte sans y prêter attention.

Or, le rythme est présent dès la conception de l'être humain. Yvan Fonagy, dans *La vive Voix*⁵, montre que le rythme est perçu dès la vie intra-utérine sous la forme des battements du cœur maternel. C'est un rythme binaire, caractéristique aussi du premier acte relationnel de la tétée par la succion sur le rythme de base du trochée, la tension suivie de détente correspondant à l'appétit suivi d'assouvissement⁶. Selon Nicolas Abraham, le rythme pair correspond au désir de fusion tandis que le rythme impair correspond au désir de séparation, d'autonomie. Ce dernier est provoqué par l'énergie de la révolte, la volonté d'autonomie par rapport à une fusion étouffante⁷. Rappelons, à ce propos, que dans l'Antiquité, la poésie élégiaque alterne les hexamètres et les pentamètres qui, par nature, sont « boiteux ».

Ainsi, il nous semble que le rythme ne se résume pas à des chiffres ; il peut par sa diversité insuffler au lecteur dans un même poème des sensations opposées ou contrastées.

C'est ce que l'on peut remarquer dans le recueil de James Sacré, dans lequel la syntaxe et le rythme semblent « bancals ». Les questions sans réponse, les énoncés négatifs, les changements subits de rythme du fait d'un basculement apparemment sans lien de cause à effet autour des mots-pivots « mais » et « pourtant » montrent la fragilité de la quête du poète et demandent au lecteur une lecture participative à l'élaboration du sens du poème. Dans le poème « Un jour le monde avait ton sourire/ En octobre en automne quel plaisir d'oublier/ D'aimer le temps dans les saisons, le monde/ Avait tes joues dans sa couleur, / Ta jambe griffée dans un buisson donne-/Moi la main, donne. /Mais tout s'incline comment dans ce poème, /Où va la jambe du temps ?

¹ Snauwaert, Maité, *Le rythme critique d'Henri Meschonnic*, *Acta fabula*, vol. 13, n° 6, « En rythme », Juillet-Août 2012.

² *Langage, histoire, une même théorie* est le titre d'un texte en cours qu'H. Meschonnic évoque au début de *Critique du rythme*, et qu'il a terminé en décembre 2008, Verdier, 2012, p. 72.

³ *Ibid.*

⁴ Larue-Tondeur, Josette, « Le rythme à l'articulation de la psychanalyse et de la linguistique », *Rhuthmos*, 10 octobre 2011 [en ligne]. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article429>

⁵ Fonagy, Ivan, *La vive Voix*, éd. Payot, Paris, 1983.

⁶ Abraham, Nicolas, *L'Écorce et le noyau*, Champs, Flammarion, 1987, p. 110.

⁷ Application de la théorie de Nicolas Abraham à l'étude d'un fragment de *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, des *Vrilles de la vigne* de Colette ou encore de *Zadig* de Voltaire dans Josette Larue-Tondeur, « Le rythme à l'articulation de la psychanalyse et de la linguistique », *Rhuthmos*, 10 octobre 2011.

/Et qu'est-ce qui saigne ?¹ », le lecteur remarque au début du poème, les enjambements successifs et le lexique du bonheur qui lui donnent un rythme joyeux. Au contraire, la suite du poème par le biais de la ponctuation et des propositions sans lien apparent entre elles, de même que le mouvement de l'inclinaison, le sang du temps et les deux interrogations sans réponse laissent le lecteur pantois devant tant d'interrogations et de souffrance.

Dans la trilogie velterienne, et plus particulièrement dans le poème qui ouvre la section « La lumière qui me blesse n'est que l'ombre de toi² », on entend ces mêmes nuances face à la mort de l'aimée :

Quelque tendresse que j'y mette, et même une fervente douceur, je me heurte sans cesse à ta présence désincarnée, à ta présence qui force les prodiges, déchaîne les images, multiplie les éclats.

Comment croire que tu me guettes, que tu m'escortes, que tu te joues d'un réel qui sans toi serait moins qu'une chimère ? Comment céder à ce miracle de toi qui peuple les rues de tournesols, pose un papillon sur mon épaule et fait merveille à contre-mort ?

Ces nuances opposent sur un rythme binaire la colère et la tendresse, la joie et la souffrance, la lassitude et l'énergie, du cri, du chant, des timbres différents d'une partition de musique aux inflexions infinies, de ce qui fait l'essence de la poésie, le timbre d'une voix qui sait faire entendre la palpitation, la respiration, et enfin le silence :

Quelque tendresse (**douceur**) que j'y mette (**énergie**), et même une fervente (**énergie**) douceur (**douceur**), je me heurte (**souffrance**) sans cesse (**lassitude**) à ta présence désincarnée (**souffrance**), à ta présence qui force les prodiges, déchaîne les images, multiplie les éclats = **douceur et souffrance**

Comment croire (**espoir**) que tu me guettes, que tu m'escortes, que tu te joues d'un réel qui sans toi serait moins qu'une chimère ? Comment céder à ce miracle de toi qui peuple les rues de tournesols, pose un papillon sur mon épaule et fait merveille à contre-mort ? = **cri d'espoir suivi d'un silence dans le questionnement sans réponse.**

L'étude de la prosodie est également parlante. La courbe mélodique du premier paragraphe composé d'une longue phrase déclarative montre une ligne descendante telle une cadence mineure. Le deuxième paragraphe composé de deux phrases interrogatives et montrant la répétition d'un énoncé, qui, bien que pourvu d'un marqueur interrogatif mis en anaphore « comment », présente une intonation mélodique montante. Ces deux questions restent en suspens puisqu'elles sont sans réponse.

On peut remarquer que les accents démarcatifs du premier paragraphe « mette, ceur, née, diges, mages, clats » se mêlent aux accents d'insistance « dresse, même vente, heurte, cesse, sence, sence, force, chaîne, plie » en entrelaçant des sonorités dures à d'autres plus douces. Ces sonorités accompagnent la longue phrase déclarative qui fait le constat de la difficulté du poète à voir l'aimée.

Le deuxième paragraphe composé de deux questions rhétoriques met en avant la rugosité des accents démarcatifs « guettes, cortés, mère, sols, mort » à l'unisson des accents d'insistance : « croire, el, toit, moins der, ra, toi, peuple, rues, llon, paule, veille ». Le poète face à cette difficulté de retrouver la présence de l'aimée morte dans ce qui l'entoure se pose deux questions

¹ Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf Poésie/Gallimard, 2016, p.224.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.83.

« comment croire » puis « comment céder » qui pourraient être le fil conducteur qui lui permettrait de sortir de la réalité de la mort de Chantal.

Tous ces accents scandent le poème comme le bruit d'un tambour, d'une forge que l'on battrait ou d'une partition à deux temps :

Quelque tendresse que j'y mette, et même une fervente douceur, je me heurte sans cesse à ta présence désincarnée, à ta présence qui force les prodiges, déchaîne les images, multiplie les éclats.

Comment croire que tu me guettes, que tu m'escortes, que tu te joues d'un réel qui sans toi serait moins qu'une chimère ? Comment céder à ce miracle de toi qui peuple les rues de tournesols, pose un papillon sur mon épaule et fait merveille à contre-mort ?

Le poète Giuseppe Ungaretti rappelle que c'est en relisant *La Divine Comédie* de Dante qu'il a compris que ce qui compte pour lui ce n'est pas le vers mais le chant singulier du timbre d'une voix car c'est cette voix seule qui peut exprimer l'humain :

On voulait de la prose, des poèmes en prose. Et je sentais, en moi, la mémoire comme une ancre de salut : je relisais avec humilité les poètes, les poètes qui chantent. Je ne cherchais pas le vers de Dante [...]. Je cherchais en eux le chant. [...]. C'était le chant italien, le chant de la langue italienne que je cherchais dans sa constance à travers les siècles, à travers les voix si nombreuses et si différentes dans leur timbre et si jalouses de leur propre nouveauté, si singulières chacune dans l'expression des pensées et des sentiments¹.

Pour le démontrer, il prend pour exemple l'accent tonique posé sur l'adverbe italien « sí » dans la réponse de Dante à Ciacco : « Ciacco, il tuo affanno / Mi pesa sí, ch'a lagrimar mi 'nvita » et montre que ce « sí » contient l'immense compassion de Dante pour Ciacco².

Dans la poésie classique, la recherche de la concordance se situe entre le mètre et la phrase : « et le vers sur le vers n'osa plus enjamber³ ». Ce n'est plus le cas dès le début du XIXe siècle avec les poètes romantiques. On peut citer les deux premiers vers d'*Hernani* de Victor Hugo dans lesquels on trouve un enjambement qui détonne dans l'écriture de l'alexandrin puisque l'expression « à l'escalier dérobé » est disloquée sur deux alexandrins :

Serait-ce déjà lui ?
(Un nouveau coup)
C'est à l'escalier
Dérobé.
(Un quatrième coup)
Vite, ouvrons.

Si le souffle est associé à l'existence-même de l'homme, il s'entend aussi par la liberté des choix poétiques qu'il accommode librement. Il en est ainsi du choix du sonnet irrégulier par la disposition des rimes, ou par l'usage de vers réguliers et de plus en plus de vers libres.

¹ Ungaretti, Giuseppe, « Quelques réflexions sur mon œuvre », dans *Innocence et Mémoire*, traduit par Ph. Jaccottet, « les Essais », nrf Gallimard, 1969, p. 324.

² Dante, *La Divine comédie*, Enfer, chant VI, 58-59. GF Flammarion, Paris, 2010, p.37. Trad. Jacqueline Risset : « Ciacco, ton désespoir / me pèse tant, qu'il m'invite à pleurer ».

³ Boileau, Nicolas, *Œuvres poétiques*, Imprimerie générale, 1872, Volume 1 « Art poétique », vers 138, p.208.

Les types de vers velteriens sont extrêmement divers et souvent se mélangent dans un même texte qui garde une « mesure », celle de l'« oreille intérieure » du poète, comme le dit Philippe Jaccottet : « Il ne s'agit pas pour moi d'analyser cette expérience, mais de la refaire en parlant, dans un état où la conscience claire et des mouvements plus obscurs s'associent pour le choix des mots. Immanquablement [...], et comme en premier lieu, ces mots chantent : c'est leur premier devoir. À la mesure que j'ai perçue répond nécessairement cette mesure du vers, et sans doute y répond-elle selon ma nature, selon les dispositions de mon oreille intérieure [...] »¹.

Reprenons le tableau vu précédemment. Nous allons y ajouter une troisième colonne comportant le nombre de vers et de lignes par poème :

Titres des recueils et des sections	Composition en vers V ou en prose P	Longueur : nombre de vers ou de lignes
Le septième sommet	1V	25
Je sais de qui ...	P (X4)	12/6/6/6
	3V	14/14/20
Le galop de ton cœur	P (X4)	6/7/8/7
	6V	21/13/5/16/21/4
Je marche...	P (X4)	10/11/8/9
	5V	20/6/3/21/6
La mariée du ciel	P (X4)	8/9/7/9
	3V	20/49/9
	1P	12
	1V	19
	1P	8
L'amour extrême	1V	10
La lumière...	P (X4)	9/10/8/12
	2V (X4)	4/14X4/14/12/14
Je suis dans la chambre...	P (X4)	10/12/10/12
	10V	5/17/8/12/3/5/14/20/10/16
C'est déjà plus loin...	P (X4)	9/7/6/11
	4V	12/92/8/25
Je vais te faire passer...	14V	14/12X9/14/17/8/6
Une autre altitude	1V	44
Le chemin est pour toi...	P (X4)	11/13/11/14
	7V	21/33/14/18/21/32/15
Ton corps d'altitude	P (X4)	9/10/12/13
	4V	30/45/22/49
Ascension du Mont Analogie	P (X6)	6/12/11/11/9/7
	5V	149 /26/39/73/72

¹ Jaccottet, Philippe, *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, pp. 138-139.

Que nous révèle ce tableau ? À la première lecture de la troisième colonne, nous pouvons relever une régularité et un équilibre dans le rythme donné par la longueur des textes.

Dans les poésies en prose, on remarque des longueurs très similaires (**voir dans le tableau**). On pourrait parler d'une chaîne allant de six à quatorze lignes. Le fait que le poète considère ces neuf séries de quatre poèmes en prose et la série de six poèmes en prose comme étant dix entités poétiques nous confortent dans ce rythme particulier qu'il veut donner à cet ensemble. Ces poèmes assez courts sont comme des petites histoires qui introduisent les poèmes en vers.

Que peut-on remarquer au sujet des poèmes en vers ? Les premiers poèmes du *Septième sommet* sont plus courts que les suivants. Ils traduisent la sidération, le chagrin qui submerge le poète et le laissent sans voix ou quasiment privé de voix. Seul le poème « Litanie de toi » est beaucoup plus long que les autres ce qui est logique d'après l'annonce du titre. Dans l'*Amour extrême*, les poèmes sont assez réguliers, d'une facture plus traditionnelle avec une récurrence de poèmes en douze ou quatorze lignes. C'est dans ce recueil que le poète raconte cet amour fol dans la lignée des troubadours. Le dernier recueil met en évidence des poèmes beaucoup plus longs qui suivent la longue et dure ascension du Mont Analogue. Les poèmes sont hétérométriques mis à part les sonnets de la section « Je vais te faire passer les siècles ».

Les autres textes en vers, repérables au premier coup d'œil par leur disposition sur la page, sont en vers libres, c'est-à-dire non soumis à des règles strictes de régularités (rimes ou nombre de syllabes) ni même à la ponctuation. Le vers libre offre au poème l'illimité des formes et donc du rythme. « Il permet l'invention de jeux graphiques (déhanchement insolite dans les marges – danse calligraphique des signes avec le blanc – enjambements, qui forcent le regard à avancer, à interroger les doubles sens-ruptures pour surprendre l'œil...) ¹ ».

Certains poèmes pratiquent les enjambements sous forme de rejets ou de contre-rejets. On peut évoquer le poème « Quand, en un seul jour, tout se fracasse et se brise ² » comme exemple de cette sorte de variations métriques ³ :

Quand, en un seul jour, tout se fracasse et se brise, 12
il faudrait savoir trouver son élan dans la défaite 14
autant que dans la conquête. Il faudrait pouvoir 12
partir à la suite d'un nuage dans un ciel déserté ⁴. 14

Je me remémore tous les livres d'Asie, 12
je convoque les viatiques qui furent miens, 12
les aventureuses sagesses où je puisais 12
et les chemins non balisés vers les vallées secrètes.14

Qu'en est-il de cette errance que je voulais 12
souveraine ? Qu'en est-il du divin éveillé 13

¹ Verrey, Laurence, *Que faire du vers libre aujourd'hui ?* 2016. <http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-4-le-vers-libre/>

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.149.

³ Les nombres à la fin des vers signifient le compte des syllabes.

⁴ On peut compter 14 syllabes si on lit « suit' » et « nuag' ».

en nous ici et maintenant ? Qu'en est-il 11
de nos exploits en ce jour de débâcle ? 10

Dans ce poème, on peut dénombrer plusieurs enjambements. En particulier, la phrase du vers 9 enjambe le vers 10 sans qu'on puisse marquer un temps d'arrêt. Seul l'adjectif « souveraine » apparaît dans le second vers : on parle de rejet. Cependant, dans les vers 11 et 12, la plus petite partie de l'expression linguistique « Qu'en est-il » est placée à la fin du vers 11 de l'enjambement vers le vers 12, il s'agit d'un contre-rejet. André Velter utilise, le contre-rejet pour mettre en valeur la question posée. Cette rupture dans le vers, cette friction syntaxique met en lumière la gravité de l'interrogation. Qui plus est, si le lecteur regarde attentivement la position de l'anaphore, il remarque qu'elle se déplace d'un vers à l'autre, du début du vers 9, à la cinquième syllabe dans le vers 10 et enfin à la neuvième syllabe dans le vers suivant ce qui oblige le lecteur à prendre à son compte le segment qui devient obsessionnel aussi par son rythme ternaire.

Le choix d'un vocabulaire aisé n'empêche nullement que son agencement relève d'une élaboration raffinée, c'est ce que Guy Goffette nomme le « masque¹ » car il lui permet de cacher une identité qui se cherche à travers le labyrinthe de sa personnalité. Le souffle de l'écriture velterienne épouse le rythme du texte comme la respiration naturelle, sans effort ni effet de voix. C'est un « français parlé qu'on dirait simple » comme des paysages de collines. Une impression de douceur, comme en passant, ressort de la lecture. Si la clôture des poèmes est plus marquée, le plus souvent elle est suspensive ; ainsi, du début du poème jusqu'à la fin, les phrases sont une musique plutôt que des sons. C'est une poésie « enfin débarrassée de la bonbonnière poétique et de l'albumineuse prosodie » car « le paradis est l'affaire de quelques mots/qui chantent, chantent encore quand morte est la chanson² ».

Le rythme peut être insufflé également par des tournures orales qui sont assez rares dans la trilogie velterienne. On peut trouver l'expression « Basta » dans le poème de la page 46 qui met fin aux critiques supposées ou sur le doute qui pourrait être émis sur les caractéristiques de cet amour hors-norme. Mise à part cette expression, le vocabulaire familier n'a pas sa place dans la trilogie dans laquelle – au contraire – la langue est mise en scène pour retenir la « présence » de l'aimée qui était également « amoureuse » de la langue française.

Pour, peut-être, mieux entrer en communication avec l'enfant disparue très jeune, James Sacré dans *Une petite fille silencieuse*, développe l'usage de nombreuses tournures orales — comme les détachements en tête de phrase avec « c'est...que » qui mettent en avant la dynamique informationnelle plutôt que la syntaxe écrite classique : « Évidemment c'est bien parler de façon précise/ Qu'il faudrait dans ces poèmes » (p.217), « Un mort qu'on se rappelle, est-ce que c'est pareil/ Que penser à des vivants ? » (p.267) ou encore par le pronom démonstratif oral « ça » : « Quand je vais dormir je pense à toi/ À quelques autres prénoms. / Ça fait pleurer ou ça fait du bien, je crois /Que je voudrais mourir en dormant. / Mais c'est tellement sans

¹ Fournier, Bernard, rencontre avec Guy Goffette dans Poeziibao, 2006.
https://poeziibao.typepad.com/poeziibao/2006/09/une_lecture_de__1.html

² Goffette, Guy, *Le pêcheur d'eau*, Gallimard, 1994, p.75.

importance¹ ». Le texte avance par à-coups, par remise en question de ce qui vient d'être dit, par reformulations : « Tu n'apparais pas bien sûr dans tous les paysages. Mais à l'occasion te voilà dans n'importe lequel d'entre eux. Apparaître n'est d'ailleurs pas le mot qui convient² ». Le phrasé est souvent balbutiant ou proche d'une conversation du fait de la syntaxe très particulière de la plupart des poèmes versifiés. En effet, souvent, les fins de vers séparent un mot du reste de son groupe : un sujet de son verbe, une préposition du groupe qu'elle introduit comme dans le premier poème du recueil : « Un jour on entend sa voix au téléphone. /C'est déjà la nuit et presque du silence qui est très loin dans /L'exiguïté de la solitude entre un lit d'hôpital et une chaise vide³ ». Cette maladresse voulue, ce ton proche de la conversation sont-ils un moyen de laisser la possibilité pour l'enfant de rester présente malgré la mort comme si elle pouvait entendre les paroles du poète ? Certainement, ils miment les conversations orales du quotidien entre un père et son enfant.

Le poète veille à ce que cette mort, la plus profonde des exclusions, soit traduite dans un espace du répétitif.

2. Les répétitions

Pourquoi répéter sans cesse les mêmes mots, les mêmes expressions ? Plusieurs réponses sont possibles. Il est certain que la répétition est souvent le moyen de se faire entendre ou de rendre « vivant » ce qui ne l'est plus grâce au langage. La poésie serait alors le moyen d'habiter l'espace de l'exclusion conséquente de la mort. Répéter c'est aussi pour mieux se souvenir.

Dans la poésie de Christian Bobin, les répétitions montrent la mort de la voix à la suite de l'aimée : « [...] je sais que la mort est goulue et qu'elle va au plus vite, comme un voyou mettant la main sur un trésor, en un millième de seconde les yeux sont vidés et la voix est éteinte, fini, fini, fini⁴ ». Au contraire, alors qu'il se rappelle un film qu'ils avaient vu ensemble, il répète trois fois l'expression « la vie ». Il est alors cet idiot qui voit « les mains croisées sur le ventre de la morte qui bougent lentement » [...] et revenue, demi-parlante, ne sachant plus que bégayer, la vie, la vie, la vie⁵ ». Parlant de l'amour qui ne tient pas en place, il ajoute « pour y venir, il ne peut être qu'à ton image – insensé, dérangeant, inexplicable, fou, vivant, vivant, vivant⁶ ».

Dans tous ces exemples, on remarque que, le plus souvent, ce sont des mots qui sont répétés sur un rythme ternaire marqué par la vie et la mort. Évoquant un peu plus loin le livre de poésie qu'il écrira pour Ghislaine, il dit « dans dix ans où seras-tu, toujours dans ce silence, toujours dans cette douceur qui imprègne les heures de chaque jour sans passer avec elles, sans passer

¹ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.238

² Sacré, James, *ibid*, p.259.

³ Sacré, James, *ibid*, p.195.

⁴ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.27.

⁵ Bobin, Christian, *ibid*, p.59.

⁶ Bobin, Christian, *ibid*, p.60.

avec elles, sans passer avec elles¹ » et dans les pages suivantes, les expressions ou phrases répétées sont plus longues et placées les unes en-dessous des autres, en colonne et rapportent avec ce rythme obsessionnel les liens entre l'amour, la neige, la mort et l'enfance :

[...]
hors du temps, devant la neige nous sommes
tous des enfants, devant l'amour nous sommes
tous des enfants, devant la mort nous sommes
tous des enfants [...]

Dans la trilogie velterienne, les répétitions apparaissent sous plusieurs formes : répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, de groupes prosodiques ou syntagmatiques, de tournures, de formes grammaticales, de mots... Dans la quasi-totalité des poèmes, on entend le plus souvent des termes ou des expressions répétées et si nous disons « entend » c'est qu'il nous semble qu'il faut dire à haute voix ces poèmes pour mieux les entendre et les comprendre.

On rencontre la litanie – répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale –, en particulier avec l'épiphore du même pronom répété neuf fois dans le poème « À toujours² » et l'anaphore du pronom personnel complément « toi » quarante-neuf fois dans le poème « Litanie de toi³ ».

L'expression répétée « Tu es venue » dans les huit distiques du poème « Sans rien céder de nous⁴ » rappelle celle opérée précédemment par Paul Éluard dans le poème « L'amour, la vie, la mort » en hommage à sa troisième femme Dominique. Le leitmotiv « tu es venue » permet de faire surgir de la mémoire l'aimée et d'en faire l'éloge :

Tu es venue dans un halètement d'altitude
en suivant le galop de mon cœur.

Tu es venue mot à mot jusqu'à moi
avec dans le sang mon poème.

Tu es venue comme une aile d'azur
toute à son battement de ciel sur ciel.

Tu es venue ouvrir les fenêtres, les portes,
dilapider, enchanter, mettre en feu, foudroyer.

Tu es venue changer l'heure des cadrans,
choisir tes nuits et ton soleil.

Tu es venue vivre sur le départ
une course aussi joyeuse que folle.

¹ Bobin, Christian, *ibid*, p.76.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.33.

³ Velter, André, *ibid*, p.63.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.35.

Tu es venue pour m'aimer et me détruire,
m'aimer absolument, me détruire tout entier.

Tu es venue et je me voue à ta venue
sans tien céder de nous.

Tu es venue le feu s'est alors ranimé
L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoile
Et la terre s'est recouverte
De ta chair claire et je me suis senti léger
Tu es venue la solitude était vaincue
J'avais un guide sur la terre je savais
Me diriger je me savais démesuré
J'avançais je gagnais de l'espace et du temps
J'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière
Là vie avait un corps l'espoir tendait sa voile
Le sommeil ruisselait de rêves et la nuit
Promettait à l'aurore des regards confiants
Les rayons de tes bras entrouvraient le brouillard
Ta bouche était mouillée des premières rosées
Le repos ébloui remplaçait la fatigue
Et j'adorais l'amour comme à mes premiers jours¹.

Dans la trilogie velterienne, le lecteur relève aussi la pratique du tuilage² sous forme de répétitions de parties du texte comme les laisses similaires des épopées françaises du Moyen Âge tel le refrain « Très haut amour à présent que tu meures » dans « Élégie » (pp.31-32) ou encore « Dans la forge de [...] ça bat [...] ça bat [...] pour [...] de » dans la « Deuxième élégie » (p.37). Ces trois élégies sont signifiantes à la fois du souvenir des élégies anciennes mais représentent aussi le prétexte à la plainte du poète. Pour accentuer cela, il utilise des anaphores : « la neige », « si », « j'en veux à », des épiphores « larmes » et la répétition de « mots » en milieu de vers dans la première élégie. Il ne reste au poète que des mots et des larmes face à cette neige qui a tué l'aimée. Il en veut au monde d'avant qui n'a pas pu retenir l'aimée. Le refrain insiste sur cet amour hors du commun. Les anaphores de « dans la forge de », « ça bat », « pour », « que faire », « qui » dans la deuxième élégie mettent en exergue le désarroi du poète. Les expressions répétées de « je ne sais plus », « un autre », « à ma place » montrent la sensation de dédoublement du poète et la perte de sa liberté à la suite de ce séisme. Mis bout à bout, les trois refrains des élégies résument la tragédie que vit le poète : *Très haut amour à présent que tu meures Dans la forge Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires.*

Nous mettons en caractère gras les mots et expressions répétés dans les trois élégies :

Je n'ai que des **mots** et des **larmes**.
si rares chez moi les **larmes**,
si simples les **mots** que tu aimais.

¹ Éluard, Paul, « La mort, l'amour, la vie », *Derniers poèmes d'amour*, Editions Seghers, 1951.

² Zumthor, Paul, « Le rythme dans la poésie orale », *Langue française*, n°56, 1982. *Le rythme et le discours*, p.116.

Très haut amour à présent que tu meures

La neige a tué mon plus bel horizon,
la neige a bloqué les issues et les rêves,
la neige de la grande nuit a ruiné notre ciel.

Très haut amour à présent que tu meures

Cœur en cendre, et corps et bagage,
jusqu'au souffle que je posais en offrande
sur tes lèvres à l'approche du sommet.

Très haut amour à présent que tu meures

J'en veux à la vie pour **qui** j'écrivais,
j'en veux à cette joie **qui** portait ma parole,
j'en veux à mes poèmes **qui** ne t'ont pas sauvée.

*Très haut amour à présent que tu meures
à présent qu'il n'est plus que mon chant
pour s'en aller bâtir nos demeures,
je m'abîme avec toi et je pleure en chantant¹.*

Dans la forge de ma mémoire
ça bat de l'or **ça bat** des larmes
pour produire de la cendre

Que faire d'une boule de lumière,
qui éclaire, **qui** dévaste, **qui** s'enfuit ?

Dans la forge de mon âme
ça bat du sang **ça bat** des songes
pour cracher de la mort

Que faire d'un ouragan de joie
qui déferle, **qui** submerge, **qui** sombre ?

Dans la forge de mon chant
ça bat du vent **ça bat** de l'aube
pour brasser du silence

Que faire d'un corps d'altitude
Qui s'élève, **qui** resplendit, **qui** se perd ?

Dans la forge de mon ciel

¹ On peut entendre sur le site d'André Velter lorsqu'on appuie sur *Tombeau de Chantal Mauduit* ce poème récité par François-René Duchâble : <http://www.andrevelter.com/tomb.htm>

ça bat du vide **ça bat** du bleu
pour sauver ton soleil

Que faire d'un amour si fort
qu'il envahit et les jours et les nuits

et conquiert sans espoir toute chose créée¹ ?

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Je suis au royaume des secrets calcinés.
Un autre avance à **ma place**
que je couvre d'injures, dents serrées.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Je ne sais plus jusqu'où je sombre.
Un autre parle à **ma place**
qui m'exaspère, qui me trahit.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Un autre pense et rêve à **ma place**.
Je ne sais plus quelle est cette ombre
qui vient l'ensevelir à minuit.

Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires

Je ne sais plus dans quelle tombe
Le train d'enfer avec toi déchaîné
doit mener au paradis perdu.

*Tout brûle dans mes os ton visage et tes rires,
Le souffle de ta gorge, le tocsin de ton cœur,
Tout brûle en ce moment où mon être n'aspire
Qu'à chérir sa douleur en exigeant le pire et les pleurs².*

Le jeu des répétitions fait entendre les langages lancinants des tamtams ou des tambours ou encore celui du gong des bouddhistes qui énoncent une parole vraie, exhalent le souffle venu du fond des âges. On peut penser – à ce propos – à la répétition du présentatif « il y a » qui met en relief le groupe nominal suivant comme « je le sais », « je le sens » (« Un désir absolu » p.88), ou à la succession des treize groupes nominaux dans chacun des quatre « Blasons » (pp.184-186). Souvent, la répétition entretient l'attitude obsessionnelle du poète, une sorte d'incantation, la recherche de la femme aimée et devient aussi un signe de sa douleur absolue.

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.37-38.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp.51-52.

La répétition traduit aussi la déstructuration apportée par la mort. Pour parler du présent qui suit l'annonce de la mort, nous avons, tout d'abord, des anaphores comme « rien qui », « tombeau » dès le premier poème ; « sans doute » (p.15), « déjà » (p.18), « trois mots » (p.29) qui mettent en exergue le désespoir du poète. Les répétitions marquent, alors, le rythme de base, avec ses silences et ses contre-temps, soutient le mouvement du corps, comme les pas de danse, l'intensité de la marche du poète. Elles envoient des messages au-delà du temps, comme un alphabet universel, celui du langage poétique. Le passé, interdit, resurgit sous forme de langage aussi dans un jeu entre l'anaphore et l'épiphore et l'intérieur du texte : « l'éclat de tes yeux, mon amour » (p.27) insistant sur le souvenir merveilleux du corps de la femme disparue ou encore le « ô » lyrique (p.44, 50, 230). À l'intérieur des phrases, des expressions sont répétées comme « pas de » repris onze fois scandant la démesure de l'amour fol qui vivait entre eux deux (p.17). Des expressions négatives parsèment la trilogie comme des reprises « infidèles » qui expriment le plus souvent la perte : « Il n'est pas de » (p.124), « il n'est plus de » (p.233), « il n'y a plus de » (p.193, 200). On retrouve régulièrement : « Rien qui », « Rien ne » (p.141), « pas de », « plus de » (p.106), « il n'est », « je ne sais plus », « nul/nulle » (p.107).

Ainsi, l'inspiration d'André Velter est autant physiologique que poétique. Comme le premier cri du nouveau-né qui lui ouvre les poumons et lui permet de vivre à l'air libre, il cultive « L'émergence du souffle¹ ». Il affirme que tout commence et finit dans un souffle : « Le souffle est notre seule réalité² ».

Les vers, les lignes de la poésie en prose sont comme « les haillons du roi nu : ils le couvrent, mais le couvrent à peine. Ils lui confèrent une vertu un peu désuète, ils le forcent à se pencher pour garder ses hardes sur le dos, jusqu'au moment où le roi décide d'enfin aller se coucher. La forme du vers (qu'on appelle aussi chant) nous rappelle qu'il n'y a pas de vie sans rythme, pas d'identité sans une forme de permanence sautillante, mais qui toujours nous rejoint dans notre être-au-monde. Le chant englobe le corps, il en prolonge les nerfs, les muscles de la main qui tremble comme un sismographe sur le papier. Quand je remue les vers, je remue ma propre vie³ ».

En effet, pour perpétuer le souvenir de Chantal toujours vivante, le poète doit engager son corps-écriture dans la voie d'une transformation qui tentera de métamorphoser sa douleur. L'écriture pourra alors « dépouiller » le poète de son corps en haillons pour atteindre une autre dimension.

¹ André Velter, « Vieux chaman », *Ouvrir le chant*, Le Castor Astral / Les Écrits des Forges, 1994, p.131.

² André Velter, « Chronique de l'impermanence », *Le Haut-Pays*, Gallimard, 1995, p.101.

³ Rackozy Ferenc, *Que faire du vers libre aujourd'hui ?* 2016. <http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-4-le-vers-libre/>

Troisième partie

Une po-éthique des corps

André Velter n'a jamais cessé de dire l'amour, la beauté du monde même à l'annonce du décès de Chantal Mauduit. Dans la trilogie qui nous intéresse, il se souvient et recrée le corps de Chantal à l'image du paysage montagneux et surtout de la lumière du monde car « le corps est le seul tombeau. Le mort est une enveloppe dont on a enlevé la lettre¹ ». Il prend à cœur la mission du poète de percer « quelques trous dans l'os du langage pour en faire une flûte² ». C'est ainsi qu'il peut espérer emmener l'aimée « plus loin que la mort³ ».

Dire l'amour est difficile dans le monde contemporain tant le lyrisme peut sembler désuet mais, face à la volonté moderne d'une poésie « objective », André Velter refuse « de désert ce qui est de l'ordre du cœur et de la sensation » ce que l'on pourrait appeler une « nouvelle forme de naïveté » c'est-à-dire « être en mesure de « faire » le positif de la sensation et du sentiment⁴ ».

Marie Joqueviel-Bourjea retrouve dans la poésie d'André Velter cette forme de naïveté qui permet de dire, en faisant coïncider la poésie avec « la capacité d'aimer⁵ » et à faire entendre le « rire tonique » de l'aimée⁶ » disparue. Comme nous l'avons déjà vu, André Velter fait sien la po-éthique naïve de la *présence* en refusant le déroulement linéaire du temps et l'absence de dialogue avec la disparue. Il refuse le *pathos* de la désespérance lyrique attendue dans l'évocation de la mort. À sa place, il met en forme un *ethos*, une forme d'« habiter poétiquement le monde ». Cette po-éthique ressemble à la définition philosophique de l'existence humaine de Kierkegaard selon laquelle après avoir passé le « stade esthétique », le vivre dans l'instant, l'homme accède au « stade éthique », celui de l'engagement auprès des autres, pour atteindre le « stade religieux » qui est celui de l'espérance.

Évoquant dans une entrevue avec Pascal Paradou le sujet de la poésie à propos de la publication de son dernier recueil *Séduire l'univers* et le thème du désir dans le *Printemps des poètes* en mars 2021, André Velter lui répond : « si on peut se passer de poésie, on ne peut pas envisager la vie sans désir. Le désir est le fil rouge de toute la poésie depuis qu'elle existe. Son moment d'incandescence est celui des troubadours. Ainsi, au XIIe siècle, Jaufré Rudel, amoureux d'une femme qu'il n'a jamais vue part la retrouver mû par l'idée qu'elle était sublime, c'est-à-dire par le désir du désir ; il est mort dans les bras de la comtesse de Tripoli⁷ ».

¹ Bobin, Christian, *Noireclaire*, nrf Gallimard, 2015, p.53.

² Bobin, Christian, *ibid*, p.63.

³ Bobin, Christian, *ibid*, p.72.

⁴ Pinson, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve (nouveaux essais sur la poésie contemporaine)*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 2002, pp.20 et 21.

⁵ Bonnefoy, Yves, Lettre à Michèle Finck sur *Balbuciendo*, 2010 citée dans la Revue *Nu(e)* 69, CNL, p.53.

⁶ Revue *Nu(e)* 64, CNL, p.278.

⁷ Entretien d'André Velter avec Pascal Paradou, 2021. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20210315-printemps-des-po%C3%A8tes-s%C3%A9duire-l-univers-avec-le-po%C3%A8te-andr%C3%A9-velter>

Chapitre 1 : le désir dans tous ses états

Lire les poèmes dédiés à Chantal Mauduit comme des poèmes d'amour et non de deuil n'est pas un non-sens. En effet, André Velter prend l'habit du troubadour et de l'amour fol. Son chant de mort n'est pas un chant de résignation mais plutôt un chant « à contre-mort¹ », « dans le sans-fin qui veut et ne veut pas finir. Dans l'harmonie qui veut et ne veut pas blesser. Dans le poème qui veut et ne veut pas crier² ». Le chant de l'amour, c'est celui du désir amoureux mais aussi du corps à corps, de l'amour sauvage qui ne peut pas mourir. C'est aussi un chant d'amour de la langue, du dire-poétique de la mort. « Écrire c'est d'abord refuser le deuil en maintenant un contact ténu avec le mort, le désir jusqu'à parfois la folie³ ».

A. Le désir amoureux

Qui est ce *trobar* de l'amour extrême dont André Velter se fait l'héritier ? Au début du XIIe siècle, l'amour entre les hommes et les femmes semble pouvoir transgresser toutes les règles. C'est dans le midi de la France que le *trobar*⁴ surgit. Le vaste mouvement troubadouresque gagne ensuite toute l'Europe de la fin du XIe siècle au début du XIVe siècle. Que ce soient les trouvères, les Minnesänger, ou les poètes de la péninsule ibérique, de la Toscane ou encore de la Sicile, ils mettent tous en œuvre une nouvelle conception de l'amour et des rapports entre l'amour et la poésie. Alors que l'Église catholique du XIIe siècle aurait préféré que les troubadours chantent l'amour d'une seule femme, la Vierge Marie, mère du Christ, l'amour humain étant associé au péché, les poètes, comme antidote à cette volonté chantent l'amour des amants, la Fine Amour (amour étant du féminin au Moyen Âge au pays d'Oc). Fin, finis en latin, appelle à une double lecture, celle de la « frontière ultime » mais aussi du « raffinement ». Jaufré Rudel nous dit :

Mais je sais de façon certaine
que l'amour extrême n'a jamais trahi personne.

Chaque trobador ou trobairitz a sa propre manière de chanter l'amour comme l'amour « fors », tout à la fois sauvage, fier et féroce et le troubadour est comme un cheval gai, libre, impétueux.

¹ Velter, André, L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.83.

² Velter, André, L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.102.

³ Carlat, Dominique, *Témoins de l'inactuel : quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.

⁴ Le mot trobar dérive de deux verbes arabes tharaba qui signifie être emporté par son chant ou daraba, frapper un instrument. Marol, Jean-Claude, *La Fin'Amor, Chants de troubadours XIIe et XIIIe siècles*, Points, 1998, p. 45.

À cet amour du « néant de l'autre », il y a un antidote, le « joy » -prononcer « djoy », « joven » (jeunesse), force libre qui assimile dans une ambiguïté toute poétique : « cœur » et « corps » dans le « cors », dans une poésie du désir.

La comtesse de Die chante vers 1200 :

Ab joi et ab joven m'apais
e jois et joven m'apaia
que mos amics es lo plus gais
per qu'ieu sui coindet'e guaia ;

Avec joie et avec jeunesse, je suis contente.
Et joie et jeunesse me rendent heureuse
Car mon ami est le plus gai,
Aussi suis-je accorte et gaie ;¹

Cette poésie de l'amour nous la retrouvons dans la trilogie velterienne avec les thématiques du « joc » et du « joy ». Cet amour est « jeu » poétique qui se nourrit de ce « joy » et réciproquement parce que l'amour est poème et l'ineffable prend forme. Telle est la Fine Amour, un « gai savoir² », le « joy » du troubadour³. L'avènement de la parole poétique, le *razo*, s'incarne en particulier avec Guillaume IX qui parle à partir du néant : *je ferai un vers de pur néant*⁴. Cette démarche est différente de la littérature du Moyen Âge qui est engagée dans une quête du livre et de l'antériorité de la parole qui doit légitimer l'œuvre littéraire (dans la transcription ou la tradition d'une parole antérieure, comme Perceval, le Conte du Graal).

André Velter emploie le mot « joie » et celui de « jubilation » comme, cri, chant d'allégresse, qui est beaucoup plus vaste que le mot « bonheur » et se définit aussi comme un plaisir éminemment sensuel. Dans la joie, c'est l'ensemble du corps qui est sans cesse en éruption, c'est une énergie ascendante, c'est quelque chose qui donne envie de bouger, de danser, d'aimer et de sortir de soi-même, être un peu au-dessus de soi-même. Pour illustrer son propos, il parle des derniers vers « habiter poétiquement le monde » d'Hölderlin qu'il avoue avoir transformés pour les remplacer – pour pouvoir un jour tutoyer les dieux – par « habiter cavalièrement le monde⁵ ». Cette énergie, c'est la seule façon de rester digne de ce qu'on a vécu ; être avec les autres, celui qui ouvre l'espace et enchante la vie⁶.

La vérité du poème tient au difficile maintien de ces trois démarches : marcher sur la terre, sur la tête et sur les mains. Aller, penser et destiner. Funambule, le poète avance sur une corde en mesurant ses pas. Son existence tient à un fil : celui des lignes que sa main trace et qui dévident, page après page, l'écheveau

¹ Sernin, Santy, *La comtesse de Die : sa vie, ses œuvres complètes, les fêtes données en son honneur, avec tous les documents* (1893).

<https://archive.org/details/lacomtessededie00santgoog/page/n75/mode/2up?view=theater>, p.40.

² Marol, Jean-Claude, *La Fin' Amor, Chants de troubadours XIIIe et XIIIe siècles*, Points, 1998, p. 34.

³ Broda, Martine, p.51. Voir aussi la définition de Jacques Roubaud de ce mot dans un entretien sur France musique, Troubadours – Grand entretien de Jacques Roubaud sur le trobar, 1994. https://youtu.be/C71Vz_djMMU (vers 46mn)

⁴ Agamben, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris : Hoëbeke, 1998.

⁵ André Velter, « Un piaffer de plus dans l'inconnu », *Zingaro suite équestre*, Gallimard, 2005, p.236.

⁶ Entretien du 16 octobre 2015 de Christian Bobin émission La Grande librairie avec F. Busnel <https://www.youtube.com/watch?v=tUSHBYe2AsE>

de sa propre vie. Il danse à même les guirlandes ou les chaînes d'or qu'il a tendues entre les fenêtres ou les astres. Virtuose d'une altitude momentanée et relative, il s'affranchit tant bien que mal de la pesanteur. [...] Ce passeur lie les mondes les uns aux autres, par l'ajointement des métaphores et des correspondances¹.

Le poète-funambule André Velter doit défier l'horizon comme un but qu'il sait inaccessible sur la corde des mots. Il relance sans cesse la quête « L'horizon déploie un destin à défier/Si tu veux te jeter hors de toi² ». Cette ligne imaginaire n'est peut-être qu'un mirage mais l'ouvre à l'illimité, c'est la frontière entre le visible et l'invisible, à la jonction du ciel et de la terre, du vivant et du mort.

Le chant des troubadours est lui-même influencé par le « zadjal » du verbe « zadjala » qui signifie « émouvoir », forme andalouse de la poésie arabe en langue dialectale. Après un distique introductif, il se compose de quatrains constitués par un tercet monorime et un quatrième vers rimant avec le distique introductif. Son inventeur serait Ibn-Bâdja (XIe / XIIe siècles). Il passe au XIVe siècle en langue castillane et le traité d'Ibn Hazman *Le Collier de la colombe* à Cordoue, semble avoir influencé les premiers troubadours dont Guillaume IX, qui l'aurait découvert à la suite de sa croisade en Espagne islamique, en particulier dans le choix de la langue. En effet, au latin, il préfère la langue du peuple et reprend les tropes du chant grégorien (888/894) pour chanter l'amour grivois :

Je les ai tant baisées, si vous voulez l'entendre
cent quatre-vingt huit fois,
à m'en rompre courroies
et harnais.
Et je ne peux dire le malaise
tant il est grand qui me prit.

Le désir amoureux, on le trouve dans le *Cantique des Cantiques* qui peut être lu non comme une allégorie mais plus comme une métaphore, comme le premier poème érotique³. Il rappelle la *Genèse*, Adam et Eve ; l'éthique, orientation vers le bon, vers le oui des choses elles-mêmes vers l'acceptation de soi (socle de l'éthique de Paul Ricoeur)⁴. C'est à partir de Dieu que l'on s'aime, il est enfoui dans le désir – même s'il n'est pas nommé dans le texte du *Cantique* – et là où il y a du désir, il y a du divin car Dieu a un lien avec l'absence, alors, le désir n'est jamais fini. Le poète face à la mort brutale de l'aimée qui « pulvérise » tout, – sauf le cœur⁵ – rencontre la folie tel Christian Bobin qui, dans *La plus que vive* avoue « je t'aime comme un fou » (p.20) et ajoute un peu plus loin que l'aimée lui a donné le bien le plus précieux : le manque : « Tu étais celle-là, Ghislaine, tu l'es encore aujourd'hui, celle par qui le manque, la faille, la déchirure entrent en moi pour ma plus grande joie. C'est le trésor que tu me laisses : manque, faille, déchirure et joie⁶ ». C'est ce modèle que l'on retrouve dans le modèle nuptial, d'alliance

¹ Maulpoix, Jean-Michel, « Le danseur de corde portait du poète en funambule » url.
<http://www.maulpoix.net/danseur.html>

² Velter André, *Le Haut Pays, suivi de La traversée du Tsangpo*, édition revue et augmentée, Paris : nrf, 2007, p.124.

³ Emission de France culture *Les Chemins de la philosophie* d' Adèle Van Reeth avec Olivier Abel

⁴ Abel, Olivier, « Le « oui » de Paul Ricoeur », Ed. Michalon, 2018.

⁵ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.20.

⁶ Bobin, Christian, *ibid*, p.102.

libre – celle de l'un et l'autre qui implique l'altérité – qui est mis au cœur du modèle théologique, de l'amour entre Dieu et l'homme. Ils ne sont jamais ensemble, ils sont dans le décalage, ils ne cessent de s'appeler, de se chercher.

L'histoire, que nous raconte André Velter dans ce tombeau poétique, surgit du fonds du passé avec le poète-fou Medjoûn puis le troubadour Jaufré Rudel mais aussi le Fou d'Elsa. En effet, nous l'avons déjà évoqué, le chant d'amour pour Chantal tient à la fois du chant de fin'amor à l'adab¹ mais aussi de la méditation du *Fou d'Elsa* dans l'évocation de l'amour fou.

Pour illustrer notre propos, nous allons étudier le poème « Aimer² », ce poème de trente-trois vers hétérométriques regroupés en un dizain, deux quintils, un huitain et un quintil.

Longtemps j'ai fait mon miel du néant
Comme à la bouche vient l'eau des limbes
Certains soirs
Comme il est doux de s'éloigner de soi
Sans un adieu
De quitter ce qui n'a pas clairement de nom
Une zone d'avant qui
Un no man's land de quoi
Royaume si profond dans une tourbe sombre
Avec le sommeil en visiteur confiant

Je ne pensais qu'au peu d'angoisse qui me hante
À me savoir fardeau de l'oubli
Égal au seul poids de la peau et des os
Jusqu'à ton corps sous l'avalanche
Jusqu'à tes yeux dans le noir

La peur ne m'a pas envahi
Elle rôde mais ne règne pas
Les choses ont perdu au change
Je n'ai plus foi dans les pierres
À peine dans le soleil et les sables

Je m'accroche à des mots en boucle
Dont la musique est une ivresse
Aimer d'un amour sans limite
Aimer d'un amour sans espoir
Aimer dire et redire que je t'aime
Aimer ainsi comme l'amour aime
Me laisse un destin d'assonances
Martelées jusqu'au délire

En chaque atome des univers
Il y a

¹ Dans la littérature classique arabe, ce concept tient à la fois à l'éthique de l'homme de cour cultivé et la littérature en prose qui l'accompagne.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.177.

L'impensable que je pense
L'énigme que j'embrasse
La quadrature de toi

Le premier vers rappelle le poème « La vie antérieure¹ » de Charles Baudelaire, « J'ai longtemps habité sous de vastes portiques ». Le poète s'est complu dans une poésie « conventionnelle » qui semblait idéale mais elle ne l'était pas. Il est donc à la recherche d'une nouvelle poétique. Comme Baudelaire, André Velter rappelle dans les deux premiers vers combien il était facile de parler de la mort sans qu'elle l'ait profondément touché. Les vers suivants des deux premières strophes expriment le refus du poète d'oublier l'aimée et sa transformation du fait de sa mort ; il s'éloigne de lui-même, devient un « fardeau » de l'oubli, un « sans-peur » seulement obsédé par l'amour qu'il porte à Chantal. La quatrième strophe aux vers réguliers (13/13/8/8/10/9/8/7) raconte au présent comment le poète continue à écrire alors qu'il a perdu goût à la vie. Le polyptote de l'amour avec la répétition anaphorique de « aimer », renforcé par le parallélisme de construction met en lumière la musique des mots, des assonances, de la poésie de l'amour qui hante le poète jusqu'à l'ivresse et la folie. Là encore, on entend les accents baudelairiens de « Paysage », des poèmes de la section « Vin » des *Fleurs du mal* ou encore de « Rêverie » de Victor Hugo qui met à l'honneur l'art renouvelé d'écrire du poète. La dernière strophe aux vers plus courts 9/3/7/6/7 donne une explication à cette nouvelle poésie : la présence de l'aimée partout dans tous les univers, du plus petit élément au plus grand, elle est « l'énigme » sans solution, comme celle de la quadrature du cercle, une évidence « l'impensable » que l'on ne peut pas démontrer, elle est ce qu'il « pense », telle une âme et qu'il « embrasse », tel un corps.

C'est encore de cet amour fol qu'il est question ici. S'il apparaît comme étant une rencontre de purs esprits dans ce poème, il se décline aussi dans la trilogie dans un désir de fusion des corps comme le Fine Amour, – Fin'amor des troubadours. S'il est souvent associé à l'amour courtois² ou du moins à une érotique convenable, il est également un appel à l'amour charnel à travers, par exemple, l'évocation du point extrême, de la fente de la femme. Ainsi, la poétesse Azalais de Porcairagues fait rimer pour son « bels amics » – sûrement le poète Raimbault d'Orange – « essai » avec « assai » c'est-à-dire « assaut » : *Bientôt nous en viendrons à l'essai ...et recommande à Dieu l'arc qui permet l'assaut.*

¹ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes, Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p.93.

² Broda, Martine, *L'amour du nom, Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p.47.

B. Le désir de fusion

L'amour fol n'avait pas « de possession dépossédée ni de sueur au creux des reins avant toi. Pas de mystique, pas de sexe ni d'extase avant toi¹ ».

L'amour-fol est défini tout au long de la trilogie velterienne à travers différentes images.

C'est tout d'abord l'image de la foudre qui s'impose. Si le « coup de foudre » est une expression bien connue, ici la foudre est caractérisée par la violence de son impact « réel » sur le corps. Elle peut « battre le sang », « rompre les os », comme un instrument de torture :

Sans doute était-ce ensemble présent, offrande, rapt de plus que soi, infini soudain à l'horizon de la peau. C'était tu le sais, à s'en battre le sang, à s'en rompre les os, ce foudroiement qui ne veut pas savoir s'il sera foudroyé².

Dans ce dialogue, le poète dans la première phrase doute avec l'expression « sans doute, était-ce » des qualificatifs de cet instant, un cadeau, un vol qui dépasse l'être lui-même. En revanche, il est sûr de ce qu'il a ressenti avec l'aimée « c'était, tu le sais », cette force démesurée de l'étreinte.

On retrouve cette violence dans le poème « Altitude, poésie » dans l'expression « étreinte à se briser les os » ainsi que les deux phases de la caractérisation de cet amour. Il est tout à la fois poésie, altitude, cœur à cœur alors que dans le deuxième paragraphe, il est qualifié par le corps, la chair en éruption, l'extase qu'il compare ensuite à deux expressions poétiques, celles de Rilke et d'André Breton. Le mouvement de l'ascendance exprimé dans la poésie referme la boucle commencée au début du poème dans l'énumération « altitude, poésie » :

Altitude, poésie, insouciance, goût du risque, étreinte à se briser les os, cœur à cœur : l'amour sauvage improvisait à l'infini, déchaînant ses lignes de fuite au moindre indice de liberté libre. Ensemble, il n'était question que d'incarner l'inouï, donner corps au sublime.

Corps de chair et volcan, corps de diamant, de désir, de jubilation, qui s'emparait de tout l'espace qu'il y a du *bonheur ascendant*, à l'horizon de Rilke, jusqu'au *signe ascendant*, qui aimantait Breton³.

Le qualificatif de l'extase est repris dans le poème « *Notre secret nous le disputons aux anges* » dans le deuxième paragraphe accompagné d'une série d'adverbes « résolument », répété deux fois, et une énumération « irrémédiablement, étourdissement, merveilleusement » qui précèdent le corps à corps des amants :

Amants de l'impossible et basta ! résolument ailleurs, résolument dans l'extase ou l'excès, résolument entre chair et ciel, à découvert... Oui, irrémédiablement, étourdissement, merveilleusement jetés l'un l'autre à découvert⁴.

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.17.

² Velter, André, *ibid*, p.15.

³ Velter, André, *ibid*, p.58.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.46.

Le « merveilleux de nous » est évoqué dans le poème « Un désir absolu » dans lequel le poète tient le visage de l'aimée au creux de ses mains, tel l'amant dans *Le Baiser* de Gustav Klimt¹ :

Et ton visage est au creux de mes mains
je le presse si fort sur mon propre visage
que je traverse monts et désastres, ruines ou glaciers
jusqu'à toucher encore cette merveille de nous

entre visions et reflets mon amour².



L'évocation des parties des corps se lit dans le poème « Je dirai » : « je dirai ta vie lèvres à lèvres/et tes secrets sur ma bouche, /la bascule de tes cheveux/l'éclat de ta voix soudain qui tutoyait les dieux³ » et dans l'expression « corps en bataille ».

De même, le poème « Bastille » raconte les corps en fusion :

Nos corps, ni timides
Ni farouches dans la chambre
bleue dans cet hôtel, où toutes
les chambres sont bleues.

*Encore aujourd'hui
Il me souvient en secret
du plaisir éclatant et des poèmes
que je te lisais à mi-voix,*

¹ Klimt, Gustav, *Le Baiser*, 1907-1908, huile sur toile, Palais du Belvédère à Vienne.

² Velter, André, *ibid*, p.89.

³ Velter, André, *ibid*, p.62.

celui surtout de Bilhana
qui revoit sa bien-aimée
*riant et ployant sous le doux fardeau
de ses seins*, et qui invoque

le dieu indien de l'amour, Kâma
l'archer aux flèches de fleurs¹.

Quatre strophes composent ce sonnet chantant l'amour charnel. Les trois premières sont des quatrains, la dernière un distique. Cinq virgules et deux points seulement ponctuent ce poème. Il s'agit de la résurgence d'un souvenir « *encore aujourd'hui il me souvient en secret* » qui se déroulait dans la chambre d'un hôtel parisien à la Bastille. On retrouve, comme dans l'ensemble de la trilogie, la couleur bleue associée aux corps des deux amants : « nos corps », corps libres « ni farouches ni timides », du « plaisir éclatant » mais aussi de la complicité autour de la lecture à « mi-voix » des poèmes de Bilhana par le poète auquel il se compare. L'expression « *Encore aujourd'hui il me souvient [...] en secret* » compose les premiers vers d'un poème de Bilhana² :

Encore aujourd'hui
Il me souvient
De sa façon de feindre,
En secret, le sommeil,
À peine m'avait-elle aperçu à sa porte –
Lorsque je le touchais doucement,
Son corps mince frissonnait
Et ses joues s'épanouissaient...

La célébration du corps à corps est largement développée plus particulièrement dans les quatre « Blasons » numérotés de 1 à 4³. Certes, le lecteur pourrait penser que ces blasons célèbrent le corps de la femme mais ils sont plus particulièrement liés à la célébration de l'amour charnel :

1

Il y a/ un poinçon dans ta bouche/un envol dans tes yeux/un fauve dans tes cheveux//un nuage à ton cou/un lac
sur tes épaules/ des silex sous tes doigts/un signe entre tes seins//un soleil contre tes dents/un soleil sur tes
reins/un soleil au creux de toi//et du feu en chacune de tes voix/et une aile arrachée qui t'affole le cœur/et des
fleurs sauvages qui t'embrasent le sang//

2

Il y a/le rire de l'au-delà des peurs/l'offrande à corps perdu/le plaisir en cascade et volcan//la main passée par
l'origine/l'élan qui porte à l'absolu/l'arc d'un ciel couleur de peau/le rapt des fables oubliées//l'aveu d'une
passion fatale/le défi d'un désordre à vif/la chance d'un été foudroyant/et ce cri dans l'écume/et cette rosée de
l'âme/et l'extase brutale//

3

Il y a/des brassées d'étoiles dans nos bras/des poignées de rêves dans nos poings/des passages déroutés dans nos
pas//de la poussière d'ange à tes paupières/du rouge d'amante à tes joues/de la sueur de femme à tes hanches/du
ressac de bacchante entre tes cuisses//de l'imprévu toujours/de l'inconnu n'importe où/des rendez-vous partout//

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.110.

² Ce poème fait partie des strophes rédigées en sanskrit et composées par le poète Bilhana (XIe ou début du XIIe siècle) qui avait été emprisonné sur l'ordre du roi car il avait eu une liaison amoureuse avec sa fille alors que le roi lui avait confié son éducation. Tel Abélard, il se remémore les nuits d'amour avec la jeune fille.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, pp. 90-93.

et puis encore le souffle au large/et puis encore la fièvre au front/et puis encore l'amour sans fin//

4

Il y a/ce qui est après ce qui n'est plus/ce désir effréné/cette famine de toi//l'ombre qui va où bon lui semble/éteindre le midi des choses/la ténèbre qui creuse à sa guise/jusqu'au fond de mes os//je suis tendresse dépossédée/je suis fureur en jachère/je suis ce poète tout à toi//et que tu n'entends pas/et qui ne s'entend plus avec sa voix/qui veut rendre gorge

Ces poèmes non ponctués forment une suite qui se termine dans le premier des trois poèmes suivants formant le « Brasier des limbes ». Ce sont des sonnets qui commencent tous par la formule impersonnelle « il y a » que l'on rencontre assez régulièrement dans le recueil (p.22, 88) à l'instar de la poésie de Guillaume Apollinaire – on peut penser, par exemple, au poème « Il y a » dans les *Poèmes à Lou*¹ qu'il écrit alors qu'engagé volontaire il part dans un train vers le front, son amour pour une jeune femme nommée Madeleine ; il mêle, dans ce poème, les paysages entrevus au souvenir de l'aimée :

Il y a des petits ponts épatants
Il y a mon cœur qui bat pour toi
Il y a une femme triste sur la route
Il y a un beau petit cottage dans un jardin
Il y a six soldats qui s'amusent comme des fous
Il y a mes yeux qui cherchent ton image
[...]
Il y a mon amour
Il y a toute la vie
Je t'adore

Le titre de « Blasons » est une référence aux poèmes des poètes de la Pléiade et de la mode des blasons célébrant une partie du corps de la femme. Historiquement, le blason apparaît au milieu du XVe siècle, reprenant le « dit » médiéval. C'est Clément Marot, exilé à Ferrare vers la fin de 1535, qui le ressuscite avec le poème « Sur le tétin d'une humble demoiselle² ». Il prend la forme de l'éloge du corps féminin à partir d'un détail qui devient monde de l'amour.

Les blasons d'André Velter montrent une évolution de la définition classique des blasons. Le premier blason se focalise sur le corps, objet de désir, de Chantal dans une sorte de dissection en évoquant différentes parties du corps (comme André Breton dans *Union libre*³) : bouche, yeux, cheveux, cou, épaules, doigts, seins, dents, reins, voix et font appel à tous les sens : le visuel, le tactile et le gustatif, l'ouïe voire l'olfactif. La suite des poèmes s'échappe du blason classique. Le deuxième blason évoque l'histoire de l'attirance physique puis de l'acte d'amour : le désir, le cri, l'extase... Le troisième blason unit les amants avec la répétition de « nos bras »,

¹ Apollinaire, Guillaume, « Il y a », Entre Bar-sur Aube et Troyes, le 5 avril 1915 *Poèmes à Lou*. *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

² Marot, Clément, « Sur le tétin d'une humble demoiselle », *Œuvres complètes*, Présentation par François Rigolot, Garnier-Flammarion, 2007.

Tétin de satin blanc tout neuf, / Tétin qui fais honte à la Rose/ Tétin plus beau que nulle chose...

³ Breton, André, « Union libre », *Clair de terre*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988.

Ma femme à la chevelure de feu de bois/ Aux pensées d'éclairs de chaleur/ À la taille de sablier/ Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre...

« nos poings », « nos pas » et l'éloge du corps de l'aimée : des paupières, joues, hanches, cuisses. Le quatrième blason reprend le dialogue avec les pronoms « je » et « tu » entre les amants après la mort physique de l'aimée. Les derniers vers montrent la séparation physique et l'impossible sens de l'ouïe : « je suis ce poète tout à toi/et que tu n'entends pas ». Il ne reste qu'un homme « et qui ne s'entend plus avec sa voix/qui veut rendre gorge ». Cette dernière expression rend compte du fait qu'il doit restituer ce qu'il a obtenu d'une manière illicite. « Je suis ce poète tout à toi [...] et qui ne s'entend plus avec sa voix /qui veut rendre gorge ». Selon Julien Bosc : « La langue, le poème vient du corps davantage que de l'intellect [...] Le moment de la création poétique, son origine, se situe dans le corps¹ ». Il ajoute ensuite qu'à un moment, il n'arrivait plus à écrire car « il [lui] manquait un lien charnel avec la poésie ». Il dit l'avoir retrouvé en publiant d'autres poètes et il publie lui-même *Le corps de la langue*².

Le poème « Coda » (titre qui fait référence à une partition de musique ou de danse classique, la coda étant une marque de reprise d'un mouvement), est rédigé sans ponctuation. Il est formé de quatre tercets encadrés par deux distiques en chiasme, de quinze tétrasyllabes, le sixième vers étant un pentasyllabe. Il est entièrement écrit en italique. Peut-être est-il un emprunt à un autre poète ou est-il la marque de l'ivresse du vertige et de la danse pendant des nuits d'insomnie, de rêve ou de cauchemar, du souvenir des moments érotiques ?

*Vertige et danse
au long des nuits*

*où est ce corps
qui se déchaîne
avec le feu*

*promesse peut-être
clouée au cœur
de ta présence*

*je ne sais plus
si ça m'écorche
ou m'éblouit*

*pour la beauté
de loin risquée
jamais éteinte*

*au long des nuits
vertige et danse*

¹ Émission *Poésie et Anatomie* sur France culture, 2017. <https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-anatomie>

² Bosc, Julien, *Le Corps de la langue*, Quidam, Les Inclassables, 2016. Dans sa préface, Bernard Noël décrit ainsi le livre de Julien Bosc : « Un homme – voix amputée du poème – ne sait comment dire les mots les plus simples. Jusqu'à tout tenter, en se soumettant à une femme dont il a voulu qu'elle ait toute autorité, de chair et d'amour, afin de lui délier la langue ; pour peu qu'elle vienne du corps – où elle ne saurait mentir ».

Émission *Poésie et Anatomie* sur France culture, 2017. <https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-anatomie>

La deuxième strophe pose une question « où est ce corps qui se déchaîne avec le feu » – on remarque le *ubi sunt* de la poésie élégiaque que l'on retrouve aussi dans la *Ballade des dames du temps jadis* de François Villon – à laquelle André Velter tente de répondre, sans aucune certitude, avec l'adverbe modalisateur « peut-être » : est-ce la promesse clouée au cœur de ta présence. Le clou enfoncé est douloureux, c'est celui de la présence de la morte enfoncé dans son cœur. Toujours dans l'incertitude, le poète ne sait plus (emploi de la négation) s'il souffre « si ça m'écorche » ou si cela, comme le soleil en plein jour, « l'éblouit ». Sa peau et ses yeux sont blessés. Cette promesse est celle de la beauté « jamais éteinte », beauté du corps ou de l'amour de l'aimée. Dans la répétition des deux distiques en chiasme, on retrouve le vertige de l'amour tout au long des nuits. Sont-ce les nuits d'autrefois ou celles d'aujourd'hui, celles de la douleur de la perte ? Pourquoi ce corps se déchaîne-t-il avec le feu ? Est-ce la liberté que donne le feu de l'amour qui permet de couper les chaînes ?

Dans *Quelque chose noir*, le corps d'Alix est représenté également, à plusieurs reprises, dans la réalité de son sexe, celle de l'humidité et de la couleur noire : « Je te regardais. Le sombre. le noir. le noir rangé sur le point vivant. De ton ventre [...] Je te regardais. Le sombre. le noir. le noir posé épais sur le point. vivant. de ton ventre.¹ », mais aussi dans « Lumière, par exemple » :

Lumière, par exemple. noir.
 Verres.
 Bouche fermée, s'ouvrant à la langue.
 Fenêtre. réunion de craies.
 Seins. puis bas. la main s'approche. pénètre.
 Écarte
 Lèvres frayées. à genoux.
 Lampe, là. mouillée.
 Regard empli de tout².

L'acte sexuel est décrit dans la réalité de la pénétration. Après la mort de l'aimée, les verbes au présent de l'indicatif sont remplacés par le conditionnel. L'acte de recreation est rapporté dans l'énumération des verbes d'action : donner forme et refaire.

Le verbe « dire » reprend le verbe « parler ». Il semble que la jouissance provienne davantage de l'évocation du nom de l'aimée que de l'acte lui-même : « La nuit sans doute, si je m'éveille dans la nuit, avec l'angoisse de poitrine, la fenêtre énorme, à me toucher les yeux, bruyante, la nuit sans doute, je pourrais te donner forme, parler, te refaire, un dos, un ventre, une nudité humide, noire, je ne m'y abandonne pas³ ». Il reprend dans le poème « Pexa et hirsuta » :

Ce qu'il y avait d'hirsute dans ta nudité n'était pas ta chevelure basse très noire autour de l'humide où ta langue passant en t'écoulant

¹ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.43.

² Roubaud, Jacques, *ibid*, p.48.

³ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.37.

Par ta nudité mais ton nom. Au milieu de jouir de toi le dire¹.

Le souvenir obsédant de l'obscurité du sexe de M. revient dans plusieurs poèmes et devient l'occasion de remettre en cause les mots pour le dire, mots qui sont comparés à des monuments funéraires sans vie :

Au fond des jambes ouvertes, cette tache sombre.
Cela ne changera pas²

Ce même ce n'est pas la mort mais le révolu
L'image le rencontre encore une fois
Encore une fois solaires jambes et ventre
Avec sa brousse et brosse noire
Avançant minuit tout à l'écume
De ta moyenne profusion et noire et brune et vaine
Ce même n'est pas la mort et la poésie
N'en sait rien les mots sont devenus
Comme des stèles et les sens contingents³

Le poème intitulé « Pornographie » oppose la plénitude passée au silence « absolu » du présent. Les adverbes « pourtant » et « mais » et l'absence de négation dans les trois derniers vers montrent une simultanéité de l'expression de la vie « tu bouges, tu respires » et du silence absolu de la mort :

[...]
Je ne suis pas nécrophile, je ne désire pas. je ne sais pas ce que c'est. si c'est. je t'ai vue morte. je ne t'ai pas vue cadavre.
Pourtant je désire.
Ces souvenirs sont les plus sombres de tous.
Ils font la violence la plus grande au principe de réalité.
J'enfonce, en plein jour, dans ces embrasements.
Tu bouges, tu respires.
Mais le silence y est absolu⁴.

Claude Esteban célèbre aussi son épouse à travers l'évocation de son corps : « les pas précipités, le corps qui manque⁵ », et de ses seins qui appellent les caresses mais le poète, comme les mots de Jacques Roubaud, est devenu minéral :

Une femme a souri
dans son sommeil et dehors
le premier oiseau commence à dire
que c'est l'aube et cette femme
bouge un peu, elle a des seins

¹ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.64.

² Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Dans cette lumière II », nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.111.

³ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, « Ce même c'est ta mort et le poème », nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.123.

⁴ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.37.

⁴ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.116.

⁵ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit (1967-1992) poèmes*, nrf, Gallimard, 2006, p.313

qu'il faudrait caresser, je crois, pour
vivre encore, un peu
de temps encore et je suis
là, près d'elle, comme
une pierre et cette femme qui sourit existe au loin¹.

Dans *Un tombeau pour SYLVIE*, l'aimée est unie à un souvenir d'acte sexuel que le poète compare au retour vers l'acte de naître. Les expressions « revenir aux sources de la vie », « nous naissions l'un à l'autre », « cœur double », « même sang » attestent de cette expérience de renaissance pour l'amant. Pour évoquer l'acte sexuel en lui-même, le poète utilise le lexique mystique de l'extase et de la transe, de la fusion, de la jouissance :

Lorsque je rejoignais ta couche, il me semblait revenir aux sources de la vie. Nous naissions l'un à l'autre. Je sentais entre nous la palpitation d'un cœur double, irrigué par le même sang, dont je voyais sous mes paupières le rayonnement infrarouge. Corps en fusion, unis dans l'extase unanime, la jouissance anonyme : transe transpersonnelle².

L'extase, c'est aussi ce qui qualifie Ghislaine qui est « absente pour cause d'extase³, peut-être parce qu'elle est « redevenue enfant⁴ »

Au-delà de la mort, il semble alors que le désir d'amour – qu'il soit amoureux ou sexuel –, puisse persister. Celui qui reste, rêve encore du corps de l'autre, de ses seins, de ses jambes, de l'humidité de son sexe, de l'amour charnel, du corps à corps, malgré la séparation corporelle.

Les dernières lignes du recueil de Michel Collot ouvrent le tombeau vers un possible espoir : « Sa chair ayant été réduite en cendres, il ne reste plus rien d'elle. Mais a-t-on besoin d'un corps, après tout, pour revivre ? Il suffit d'exister par la parole et par la pensée – d'avoir une âme, en somme⁵ ». Il reprend ainsi la théorie rousseauiste⁶ selon laquelle l'origine des langues est dans la passion amoureuse, dans l'émoi amoureux parce que la langue n'est pas un outil, elle est affective, chant et émotion. C'est comme si le chant amoureux était noyau métaphorique, originel d'où sort le langage. Le désir devient ainsi le désir de la langue.

¹ Esteban, Claude, *ibid*, p.327.

² Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.12.

³ Bobin, Christian, *Noireclair*, nrf, Gallimard, 2015, p.36.

⁴ Bobin, Christian, *ibid*, p.37.

⁵ Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.22.

⁶ Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Folio, Essais, Gallimard, 1990, Chapitre 2. Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins mais des passions. « De cela seul il suit que l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes ; il serait absurde que de la cause qui les écarte vint le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. »

C. Le désir de la langue

Prenant appui certainement sur le *De Trinitate* de Saint Augustin¹ qui montre que, pour que l'homme puisse advenir au lieu du langage, le *trobar* allie à la connaissance l'*appetitus*, le désir amoureux. Quelques siècles plus tard, le troubadour Jacques Roubaud reprend ces propos : « Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'invention du *trobar* que l'amour, parce qu'il est indissolublement amour et poésie, soit l'amour de la langue, d'une langue ». Le troubadour serait alors l'inventeur de la poésie, « celui qui "trouve" ce qui est en la langue du chant, aime sa langue, puisqu'elle est la langue de l'amour² ». Autrement dit, les poètes provençaux interprètent différemment la *ratio inveniendi* qui devient *razo de trobar*. Ils dépassent le topos pour chercher le topos des *topoi*, l'avoir-lieu même du langage comme argument originaire, qui se présente comme un lieu d'amour, *Amors*. Leur poésie ne parle pas d'amour au sens du vécu mais elle se présente comme une tentative de « vivre le topos même, l'événement même de langage comme expérience amoureuse et poétique fondamentale³ ».

C'est le programme des troubadours prôné par Aimeric de Peguilhan, *la tenzo de non-re*, la tension du néant⁴ ou encore selon Jaufré Rudel – que nous trouvons cité, sous forme d'épigraphe dans le deuxième recueil d'André Velter⁵ : le fait d'« entendre la *razo* en soi-même » :

No sap chantar qui so non di,
Ni vers trobar qui motz no fa,
Ni conoys de rima quo's va
Si razons non enten en si⁶.

Guillaume IX, quant à lui, fait un pas de plus et définit le chant comme expérience de la *razo*, de l'événement de langage, d'un pur néant. Il s'agit de parler à partir du néant et répondre au néant, comprendre que personne ne nous a appelé à parler donc il ne reste plus qu'à se taire :

Farai un vers de dreit nien
Non er de mi ni d'otra gen
Non er d'amor ni de joven
Ni de ren au

¹ L'invention est interprétée comme « in id venire quod quaeritur » X 7.10.

² Bec, Pierre, « Jacques Roubaud et les troubadours », *Revue Cahiers Roubaud - Textes critiques* / La Licorne, 1997 | Études. https://youtu.be/C71Vz_djMMU

³ Agamben, Giorgio, *Le langage et la mort, Un séminaire sur le lieu de la négativité*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection Détroits, Christian Bourgois, 1991, p.123.

⁴ Rappelons que la rhétorique classique se basait sur la *ratio inveniendi*, c'est-à-dire la possibilité de trouver la parole, d'accéder à son lieu, modèle de pensée plus originaire que la *ratio iudicandi*, grâce à la logique qui assure la vérité et la correction du discours énoncé. L'*inventio* présupposait donc la parole comme déjà advenue, il ne restait qu'à trouver des arguments.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.77.

⁶ Rudel, Jaufré, Poème « No sap chantar, qui so no di ».

https://fr.wikisource.org/wiki/No_sap_chantar_qi_so_non_di. Trad. : Il ne peut pas chanter, celui qui ne prononce pas de son, il ne peut pas façonner de vers, celui qui ne dit pas un mot, il ne peut pas non plus voir les voies de la poésie, il ne comprend pas le sens.

Qu'enans fo trobatz en durmen
Sus un chivau¹.

La poésie semble assumer toujours le caractère – à la fois universel et négatif – du « ceci » – les Muses portant, parfois, le nom de l'expérience du caractère insaisissable du lieu originaire de la parole poétique. La poésie et la philosophie sont confrontées au même problème : saisir le lieu originaire inaccessible de la parole par rapport auquel il en va, pour l'homme parlant, de son propre fondement et de son propre salut. Les deux montrent, selon Agamben, que ce lieu est introuvable.

Ce lieu est si difficile à trouver que le pèlerin ménestrel² du tombeau velterien, est un homme qui avoue : « je suis perdu » (p.87 et 93), « au labyrinthe perdu » (p.88), « j'ai perdu tout savoir », qui dérive (p.49) : « j'avance là aux aguets, en incrédule, mains ouvertes, en aveugle » (p. 85). Il a perdu son identité (p.50 et 60), se dédouble « un autre parle à ma place » (p.51) et vit « la tête à la renverse » (p. 172).

C'est aussi un homme qui doute, comme Jacques Roubaud³: « comment croire ? comment céder ? » (p.83), « quand je parle maintenant, je me demande en quelle langue j'improvise » (p.99), « je ne sais plus si ça m'écorche ou m'éblouit » (p. 102) « qu'en est-il » (p. 149). Seules les négations peuvent le définir : « je ne sais plus » (p.51), « je ne veux plus des mots » (p.175), « je ne veux plus savoir où je vais » (p.182), « je refuse » (p.171), « je n'ai ni ta vaillance ni ta grâce, /je ne danse pas à l'aplomb des cascades, /je ne dors pas dans les nacelles du vide » (p.145). Cet homme au « cœur dévasté » (p.139), ce « quasi mécréant » (p.12) est « piégé » (p.151), « possédé » (p.120 et 123). À force de guetter (p. 126), il est devenu aveugle (p.85).

Ce « rôdeur survivant » (p.155), ce « forçat » (p.99) à « l'avenir impossible » (p.83) veut « mourir de mort violente » (p.141). Cette tentation de la mort, nous le retrouvons quelques siècles plus tôt dans la voix du héros du dernier *Canzoniere* de Dante :

Maintenant qu'elle est morte
Celle qui me faisait parler, celle
Qui de mes pensées occupait la cime,
Je n'ai plus la force, je n'ai plus
Cette lime si douce pour rendre suaves
Et brillantes des rimes âpres et sombres.
Je ne voulais que pleurer, non
Me faire honneur de mes pleurs. Aujourd'hui
Je voudrais bien plaire, mais silencieux,
Fatigué, cette dame altière m'invite
À la suivre...

Le poète laisse cette tentation du suicide pour se retourner vers les souvenirs heureux de l'amour-fou : « Nous avons eu accès à la vraie vie. [...] L'un avec l'autre, par les rues et les

¹ Guillaume IX de Poitiers, Poème « Farai un vers de dreit nien » Farai un vers de dreit nien - Wikisource Trad : Ma parole sera pur néant. Rien de moi, rien d'autrui, ni amour, ni jeunesse. Rien du tout. Cela fut trouvé en dormant à cheval. *La Fin'Amor*, p. 55.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.132.

³ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.20 « Le doute de tout ».

chambres de Paris¹ ». Le désir amoureux perdure par-delà la mort : « Beau désir intact, comme éternel tant que se lève ton linceul de lumière² », dans un amour sauvage, celui « que tu voulais/libre du chasseur et de la proie, / amour qu'inventait l'amour sans un appui sans une corde, amour absolu, tout à toi³ ».

L'expression « désir de la langue », met en évidence le lien qui existe entre le corps du poète et celui de la langue, comment le désir du poète pour la femme, le monde se conjugue au goût des mots : « saveur quasiment physique du mot [...] ces valeurs sonores, stridentes ou sourdes, éclatantes ou effacées qui, par une relation inexplicable, sont unies au sein d'une langue à tel fragment du réel qu'elles désignent⁴ ». En effet, si le langage de la poésie est similaire au langage dont usent les autres êtres humains, il s'en distingue « par une qualité charnelle », cette chair, c'est « la substance même du poète, devenue parole et promesse de vérité⁵ ».

Cette théorie, nous pouvons l'étendre à André Velter. Le tombeau pour Chantal Mauduit n'est pas une écriture du malheur, elle ne s'arrête pas au constat définitif d'une séparation, elle dit au contraire un chemin de lutte pour la dépasser dans cette lutte qui allie le corps physique et le corps des mots de la poésie. Ainsi le corps du poète fusionne avec le corps des mots :

La poésie

[...]Sa langue lui appartient,
mais elle appartient à la rumeur des langues.
Opaque à tout populisme, elle n'a pas à craindre d'être populaire.

Si elle est vécue,
elle change la vie⁶.

Le poète « improvise des langues⁷ et s'accroche à « des mots en boucle⁸ ». Corps et langage se mélangent pour ne plus faire qu'un et le corps de l'auteur est comme avalé dans l'encre qui révèle sa vie intérieure.

Le corps entier de l'auteur est transformé en une extraordinaire puissance d'écriture – « J'appartiens aux strophes⁹ » nous dit le poète veltérien – et le langage devient quelque chose de vivant, le lien entre la vie de l'auteur et ce qu'il écrit.

Corps et langage sont inséparables de la totalité de l'être. La langue qui se souvient prend appui sur les souvenirs du corps et l'encre s'écoule de la main qui se souvient. Le corps et la langue se soutiennent mutuellement dans l'entreprise de survivre. Marcel Proust le note dans « *Le Temps retrouvé* » : « Ma mémoire avait perdu l'amour d'Albertine mais il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.28.

² Velter, André, *ibid*, p.109.

³ Velter, André, *ibid*, p. 48.

⁴ Esteban, Claude, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 114.

⁵ Esteban, Claude, *ibid*, p. 163.

⁶ Velter, André, « Du Ladakh », *La vie en dansant*, Gallimard, 2000, pp.25-26.

⁷ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.122.

⁸ Velter, André, *ibid*, p.178.

⁹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.102.

longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l'homme ; les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis¹ ». Toute création artistique révèle au lecteur un matériau nourri aussi bien par la pensée que par le corporel. Daniel Bounoux envisage le texte comme un espace de transition où l'auteur donne « sur un mode projectif et quasi hallucinatoire, une certaine image de son corps ». Il ajoute « Ne peut-on considérer certaines formes textuelles comme le miroir physique où l'auteur cherche à cerner son reflet, son double ou son Golem (à la façon dont le romancier, moins mystérieusement, « se projette » dans son personnage) ? Quand un certain point de fusion analogique est atteint, le texte ne tient-il pas le rôle de prothèse ou d'un membre fantôme, ou à tout le moins de ce tissu, ce chiffon, théorisé par Winnicott comme *objet transitionnel* ?² ».

Écrire le deuil, ce serait en quelque sorte tenter de suppléer aux carences de son propre corps, une colonne pour étayer un corps fragilisé par la mort de l'aimée. Le choix de la forme poétique avec les analogies et les retours à la ligne, et les clôtures favorisent ce travail de soutènement du corps physique du poète.

Il faut donc inventer un autre modèle de poésie pour ne pas mourir de chagrin. André Velter remodèle la poésie pour ne pas fossiliser, ni piéger la conscience dans un moule rigide. Concomitamment, il s'agit, grâce à cette nouvelle manière d'écrire, d'envisager la transmutation de la douleur de l'individu. L'impératif vital de *trans-muer* signifie qu'il faut au poète écrire en s'autorisant une nouvelle traversée du corps, autrement dit, le *méta-morphoser* et conduire l'être entier *au-delà* de sa forme que rien ne doit plus déterminer.

Si le mot de « mort » n'apparaît qu'une fois dans l'expression « Chantal est morte », la mort est omniprésente par le détournement de la métaphore. Les images utilisées de « lumière », « chair de ciel » « âme de neige » par exemple permettent de localiser l'aimée et de lui donner « corps » et existence par le langage : « Par-delà notre amour massacré/j'invente un amour insensé/où il se peut que sans honte/je vive dans la lumière³ ». À rebours, Michel Deguy pense que le rapport au corps défunt ne doit pas être expulsé. Il faut donc utiliser le langage « vrai », les mots de la réalité : « Il y a un mois mourait ma femme. Je ne peux dire tu mourais, d'un tu affolant, sans destinataire ; et je dis bien « mourait », non pas dépérissait ou lisait ou voyageait ou dormait ou riait, mais « mourait », comme si c'était un verbe, comme s'il y avait un sujet à ce verbe parmi d'autres » mais aussi le langage hyperbolique : « J'ai énormément de chagrin » (samedi 5), « Un déluge, de larmes, qui passerait par mes yeux, noyant ».

Pour écrire au plus près de la vérité de ce qui fut, Christian Bobin compare le travail de l'écriture poétique avec celui de sa mère lavant les vitres et les essuyant avec les pages déchirées d'un journal. Il se rappelle le bruit du papier sur les vitres, « le papier frotté sur la surface humide poussait de petits cris. T'écrire est un travail de ce genre – le va-et-vient de quelques images sur la vitre embuée entre les morts et les vivants. / À peine si j'écris : je recopie les images en fusion dans l'air. Cette rose est une lettre froissée, l'écorce de ce bouleau un autographe divin,

1 Proust, Marcel, VII « Le temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, 1927, pp.8-9.

2 Bounoux, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, Editions La Découverte, 1989, p.57.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.129.

et ce scarabée un samouraï qui a perdu ses guerres¹ ». Le poète ici se donne un rôle modeste. Il « recopie », il est le moineau qui picore « les mots qui tombent sur le sol. Le balancement syncopé de leurs becs, semblable à celui des rabbins face au Mur des lamentations. / La vie d'écriture, à quoi la comparer sinon à la rêverie de l'oiseau qui, contemplant le ciel vide, oublie un instant la faim qui ravage le minuscule labyrinthe de ses entrailles ?² ». Le poète se rend compte qu'avec le temps, il a oublié des chiffres dans le numéro de téléphone de l'aimée – seul le 12 – est resté qu'il compare à « un os découvert par un archéologue » (p.55), il cherche le visage de l'aimée « comme on cherche l'interrupteur dans le noir. / Le poète perce quelques trous dans l'os du langage pour en faire une flûte ? Ce n'est rien mais ce rien parle de l'éternel. / Personne n'est aussi seul que le son d'une flûte » (p.63). La métaphore de l'os est signifiante car c'est à la fois objet et témoin du passé et outil comme la lyre pour chanter l'amour : « Je t'écris pour t'emmener plus loin que ta mort/ Tu souris. Même détruite tu souris. / L'eau dans le verre de cristal danse imperceptiblement » (p.72-73). Si le poète se présente comme un simple ouvrier, il peut aussi en écrivant faire renaître la vie, et danser l'eau, et de la poussière-livre (p.75) « faire un petit bouquet mortuaire tendu maladroitement par un enfant au crâne rasé » (derniers mots du recueil *Noireclaire*).

Le voici l'artisan qui fabrique une flûte, mais aussi le magicien, l'alchimiste qui clame, à la suite de la longue chaîne qui unit les poètes à travers les siècles d'alchimie poétique, des Grecs à Charles Baudelaire qui déroule à travers une pensée magique, une incantation : « Oscillant de la magie la plus primitive à l'efficacité la plus rare et la plus noble, celle de l'art même et de la poésie, l'idée d'incantation établit une sorte de liaison entre des stades très différents de l'évolution des croyances³ ».

Si ce chant magique ravive la vie, il peut être relié aussi à une action thérapeutique. Même s'il s'en défend et refuse le temps du deuil, le poète finit, après ce chant à deux voix avec la disparue, par l'accepter, comme un malade accepte de prendre un médicament – rappelons ici que l'éducateur d'Achille, le centaure Chiron usait des formules magiques pour soigner⁴. On peut également constater que Platon utilise le même mot (incantation) pour parler aussi bien du domaine de la médecine et que de celui de la poésie, la musique et de la danse⁵.

Au sens propre du mot, la poésie velterienne dans cette trilogie ne relève pas d'Hermès Trismégiste, de ce dieu dont on disait qu'il était un mélange du dieu égyptien Thot et de l'Hermès grec et auquel on attribuait l'invention de l'alchimie et un livre de syncrétisme religieux. Il s'agit résolument d'une alchimie et son domaine est purement idéal. Ce que cherche le poète comme Mallarmé c'est la « formule magique⁶ » qui fera surgir du poème ce qu'il appelle

¹ Bobin, Christian, *Noireclaire*, nrf, Gallimard, 2015, p.33.

² Bobin, Christian, *ibid*, p.24.

³ Boyancé, Pierre, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs, Études d'histoire et de psychologies religieuses*, (BEFAR 141), Paris, 1972.

⁴ Pindare, Pyth., III, 51 cités par P. Boyancé, *op. cit.*, p. 36-37.

⁵ Platon, « Lois, II, 659 e, 664 b », *Œuvres de Platon*, tome septième, Paris, Ed. Pichon et Didier, 1831. Traduction Victor Cousin. Et site de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. *L'Antiquité grecque et latine. Du Moyen Âge*.

⁶ Valéry, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p 649 : « Il arrivait qu'il donnât par le rapprochement insolite, étrangement chantant, et comme stupéfiant des mots, par l'éclat musical du vers et sa plénitude singulière, l'impression de ce qu'il y eut de plus puissant dans la poésie originelle : la formule

le « trésor¹ » qui est indépendant du sens. La magie est fonction du vers qui est « refait de plusieurs vocables, un mot total, neuf, étranger à la langue, et comme incantatoire² ».

Certes, la place des mots importe mais il faut « laisser l'initiative aux mots³ » c'est-à-dire choisir des mots « s'allumant de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries⁴ », se reflétant « les uns sur les autres jusqu'à ne paraître plus avoir leur couleur propre mais n'être que les transitions d'une gamme⁵ », laisser entendre la « Force de mots » :

Je dois à la poésie
la grâce de ton amour
Je dois à son pouvoir
l'offrande de ta voix
l'aimantation de ton pas,
une passion fabuleuse
et nos emportements.

Au comble de l'accablement
et du meurtre de nous,
jamais je ne laisserai dire
que la magie du poème
ne peut pas tout traduire
ni que la poésie
n'enchanter pas la vie.

Elle seule,
comme la Soupçonnée
de René Char,
garde force de mots
jusqu'au bord des larmes⁶.

Ce chant d'espoir en la poésie mérite qu'on s'y attarde. Trois strophes dont deux septains et un quintil sont formés de vers libres composés d'une alternance d'octosyllabes, heptasyllabes, hexasyllabes, pentasyllabes, tétrasyllabes, trisyllabes selon le schéma suivant : pour la première strophe : 7/7/6/6/7/7/6, la deuxième : 8/6/8/7/6/6/6 et la troisième : 3/6/4/6/5.

La première strophe évoque – renforcée par l'anaphore de « je dois » et les parallélismes de construction – l'allégeance du poète aux mots de la poésie. C'est grâce à la poésie que le poète a été comblé par l'amour de son aimée. Deux compléments d'objet indirects montrent le pouvoir de la poésie : je dois « à la poésie » et « à son pouvoir ». L'énumération des

magique. Une analyse exquise de son art avait dû le conduire à une sorte de doctrine et à une sorte de synthèse de l'incantatoire »

¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », « Le Mystère dans les Lettres », p. 382.

² Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », « Le Mystère dans les Lettres », p. 368, dans « Crise de vers » et p. 858 et également p. 400, dans « Magie » : « Le vers, trait incantatoire ! on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime, une similitude avec les ronds parmi l'herbe de la fée ou du magicien. »

³ Mallarmé, Stéphane, idem, « Crise de vers », p. 366.

⁴ Lettres à Cazalis, 1868, *Correspondance*, tome I, p. 278 et à Gustave Kahn, 1887 (Corr., III, p. 120).

⁵ Lettre à F. Coppée, 1886 (Corr., I, p. 234), repris dans Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 333 et 366.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.72.

compléments d'objet directs « la grâce de ton amour », « l'offrande de ta voix, l'aimantation de ton pas, une passion fabuleuse, et nos emportements » montrent, par le jeu de l'accumulation, les pouvoirs extraordinaires de la poésie qui ont permis au poète de vivre un amour exceptionnel. On entend des sonorités douces et graves avec les assonances en [ɔ̃], [ã], [u] les labiodentales [f] et [v] dans « l'offrande de ta voix » la dentale [t] dans « l'aimantation de ta voix ».

La deuxième strophe, au contraire, présente des sons rugueux le son [k] dans « au comble de l'accablement », la labiale [m], « accablement et du meurtre ». Le lexique de la douleur « accablement, meurtre » s'oppose à celui de l'amour de la première strophe. Les adverbes « jamais » et « tout », la répétition des négations et de l'assonance en [i], le lexique de la magie « magie, « enchante », la personnification de la poésie clame que le poète est prêt à tout – même au fond du désespoir – pour défendre les pouvoirs de la poésie.

Ce chant d'amour à la poésie se continue dans la dernière strophe par la mise en exergue du pronom personnel sujet évoquant l'aimée : « elle » suivi de l'adjectif « seule » puis la comparaison avec le poème de René Char et la citation des deux vers déjà étudiés :

*garde force de mots
jusqu'au bord des larmes*

Un autre poème raconte l'inextricable et magique lien qui se tisse entre « Amour et poésie¹ » :

Tu es la voix
qui répond à ma voix,
sans elle aucun poème
ne peut fasciner l'écho
qui mêle la rumeur des amants
à la poussière des siècles.

Tu es celle
avec qui je vais
mot à mot enlacé
donner corps à notre chant,
prendre langue et mesurer
la démesure inaltérable
d'une magie mortelle
qui ne peut pas mourir.

Tu es pour moi
comtesse de Tripoli
autant que louve de Pennaurier
et je m'en vais pèlerin
par les chemins d'Antioche
ou ménestrel changé en loup
dans les pierres de Provence.

Tu es l'énigme
qui me voit venir de loin
mais se dévoile sans façon :
amour et poésie obligeant...

¹ Velter, André, *ibid*, p.131.

Quatre strophes en vers libres (sizain, huitain, septain et quatrain) réunissent toute la poésie du tombeau de Chantal Mauduit car « amour et poésie obligent ». L'anaphore de « tu es » s'entend aussi dans l'homophonie de la mort « tuée » et inaugure de longues phrases qui mêlent l'amour aux mots « mot à mot enlacé », le corps au chant : « tu es la voix qui répond à ma voix [...], rumeur, écho, donner corps à notre chant, prendre langue », la réalité à l'irréel « magie mortelle qui ne peut pas mourir », elle est l'énigme qui se dévoile. L'amour et les mots transforment des deux amants : elle est « comtesse, louve » et lui « pèlerin, ménestrel changé en loup », comme le chante le troubadour Peire Vidal dans « De chantar m'era laissatz », chanson d'amour écrite après sa mésaventure avec la « Louve », comtesse de Toulouse, la fille du roi de France Louis VI, à moins que ce soit la dame du seigneur Barral des Baux :

J'ai lié mon cœur à une dame qui vit de joie, d'amour et de valeur, où la beauté ressemble à de l'or dans le feu.

Elle recueille mes prières : aussi il me semble que le monde est à moi et que le roi tient de moi ses terres.

Je suis plein d'une joie si parfaite, plus qu'un empereur, car je suis amoureux d'une femme : le moindre petit bout de ruban qu'elle me donne est aussi précieux pour moi que sont les villes de Tours ou Poitiers pour le roi Richard.

Je ne crois pas que ce soit honteux le fait qu'on m'appelle loup, ni le fait de me voir poursuivi par les cris des bergers.

Je préfère bois et taillis que palais et maison, et j'irai bien volontiers rejoindre ma dame même au milieu du vent et de la glace.

La Louve dit que je suis à elle, et elle a raison : je lui appartiens plus que je n'appartiens aux autres ou à moi-même¹.

Le poète-magicien André Velter relie la transformation des formes poétiques du troubadour qu'il aime à l'adverbe « fatalement » et son talent, à la perte de l'aimée : « Fatalement je transfigure tout ce que j'aime : les complaintes, les ballades, les mélodies² ». En effet, « La poésie provient de l'âme et lutte contre la mort³ ».

Il est ainsi alchimiste⁴ – celui qui veut ou sait obtenir de mystérieuses transformations⁵ – tel Baudelaire qui tentait de transformer la boue en or, d'une charogne, du spleen, de la vie urbaine, de la mort, de la décomposition universelle, tirant le beau. C'est là que se trouve la fonction du poète, dans le culte de la Beauté qui est saluée dans les *Fleurs du mal* comme la forme privilégiée de l'Idéal. Le poète est seul capable d'entendre, comme « de longs échos, « les parfums, les couleurs et les sons⁶ » qui se répondent :

[...]

¹ La louve de Lastours ou petite vie d'un troubadour (anecdodotrip.com)

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.122.

³ Velter, André, *ibid*, p.166.

⁴ Selon le CNRTL, le mot viendrait – soit du gr. χυμιεῖα « mélange de liquides » (χυμοίς « suc, jus ») – soit du copte *chame* « noir », terme servant aussi à désigner l'Égypte, et appliqué aux arts qu'on attribue à ses habitants (LOK. 1927, 1157, s.v. *égyptien Kemi* ; DAUZAT, 1968).

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.37.

⁶ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p.87.

Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.

Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or¹.

À sa suite, André Velter « tire d'un feu clair la neige glacée² », « transfigure³ » tout ce qu'il aime et puis, après avoir cherché et rêvé la disparue, peut la délivrer⁴.

Comme Philippe Jaccottet qui pense que « la poésie peut infléchir, fléchir/un instant le fer du sort⁵ », André Velter prend l'habit du forgeron⁶. Tel Héphaïstos⁷, il bat dans la forge de sa mémoire de l'or, des larmes, du sang, des songes, du vent, de l'aube, du vide, du bleu pour, après avoir produit de la cendre, cracher de la mort, brasser du silence, « sauver ton soleil ». Comme le dieu forgeron, le poète invente des objets magiques – les poèmes – utilisés non par les dieux et les déesses mais par lui-même pour s'approcher de celle qu'il aime.

Il se fait alpiniste (p.145) pour suivre et atteindre celle qu'il aime et qui a déjà « pris la pente » (p.23). « Pour aller à contre-démence, il n'est qu'un pari de fou, qui se voue au meurtre rituel du temps. Car je veux poursuivre sans toi, avec toi, cette ascension qui ne dépend plus que de nous » (p.60). Au bout de cette ascension (p.47), vers des « sommets » (p.60), celui de l'« Himal » (p.24) ou les « autres sommets » (p.73), dans cette « course plus haut », « là-haut » (p.20), il atteint la « ligne de crête » (p.46 et 219).

Le poète réussit ce que René Daumal n'a pas pu finir à cause de la mort. En haut, catabase et anabase se confondent comme dans « Arcane » (p.228). Le poète « tout à toi » (p.93) parce qu'il appartient « aux strophes qui ont... » (p.119) peut, avec les mots de sa poésie, lui « faire passer les siècles » (p.133) car il est « le guetteur de ton pas, l'écho de ta voix » (p.126). Il s'« accroche à des mots en boucle » (p.178) qui peuvent mettre les amants « à l'abri de ce temps » (p.87).

Dans le poème testament « Oui », dernier poème du dernier recueil, le lecteur peut comprendre, dans une reprise anaphorique et un jeu d'opposition : « je n'accepte pas...mais... », que « le mal n'est plus ce qui fait mal », qu'il est devenu « juste un halo d'orage ». On peut remarquer que dans ce dernier poème comme dans le dernier poème de *Leçons*⁸ de Philippe Jaccottet, le

¹ Baudelaire, Charles, *ibid*, p.258.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.149.

³ Velter, André, *ibid*, p.122.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.124.

⁵ Jaccottet, Philippe, *ibid*, *Cahier de verdure* p.43.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.37.

⁷ Fils de la déesse Héra, il fut rejeté par elle, à cause de sa laideur et jeté hors de l'Olympe et sauvé par Téthys et Eurynome, qui l'éduquèrent dans une grotte sous-marine et lui installèrent sa première forge. Il fabriqua alors des objets et des bijoux tellement merveilleux que sa mère le fit revenir sur l'Olympe.

⁸ Jaccottet, Philippe, *A la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, Leçons, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.65. « L'encre serait de l'ombre. /Ce ciel qui me traverse me surprend. / On voudrait croire que nous sommes tourmentés/pour mieux montrer le ciel. Mais le tourment/l'emporte sur ces envolées, et la pitié/noie tout, brillant d'autant de larmes/que la nuit. »

conditionnel prend le pas sur le présent « Ici ailleurs partout/Il n'est plus de prison/ Le mal n'est plus ce qui fait mal/Juste un halo d'orage/Dans un sursaut de cœur /Qui voudrait que s'attarde/La dernière caravane/Menée à notre camp/Par un bandit d'honneur ». Nous sommes dans la sphère du souhait et non de la réalité. Le poète met tout son espoir dans l'avenir.

Christian Bobin, dès le début du recueil *La plus que vive* avoue qu'il « cherche une lumière qui peut *tenir* à côté, je cherche cette lumière en t'écrivant, c'est comme un travail que tu me laisses et ce travail est encore un don, le plus pur peut-être, je te rends grâce Ghislaine, j'ai tout perdu en te perdant et je rends grâce de cette perte¹ ». Dans le dernier poème, il évoque le pouvoir du poète-magicien qui voit « ce qui n'est pas encore et ce qui reviendra² ».

Un peu plus loin, il rapporte une conversation qu'il a eue avec Ghislaine trois jours avant sa mort lors d'une promenade : « Je te dis : si un jour tu n'es plus dans cette vie, je continuerai de la bénir et de l'aimer. Alors tu éclates de rire et tu me dis, radieuse : c'est très bien comme ça, c'est tellement mieux comme ça, promets-moi d'écrire la phrase dans son entier quand tu feras ce livre, sinon tu ferais de la littérature et il ne faut jamais faire de la littérature, il faut écrire et ce n'est pas pareil, promets-moi³ ». Promesse tenue. Pour cela, il utilise le verbe « voir » : « J'écris pour te donner à voir⁴ », « je ne parle ici que d'une vivante, je parle de celle que je vois traverser le petit arpent qui sépare, ou plutôt qui relie, l'obscur forêt du temps à la clairière de l'éternel. Un terrain en pente douce⁵ ».

De même, dans le dernier poème du recueil *La plus que vive*, Christian Bobin célèbre l'amour à travers ce qu'il voit – on peut remarquer que le verbe « voir » est écrit en italique pour insister sur cette vision magique qui transforme le monde et ses couleurs :

Je regarde la neige blanche. Je regarde la neige blanche et je *vois* des roses rouges. Je regarde la neige blanche de cette fin de l'année et je *vois* les roses rouges devant la maison de ta sœur, à Saint-Ondras. Le rosier n'est aujourd'hui qu'un tourment de bois noir et pourtant je ne pense pas aux roses rouges, je les *vois*, dès maintenant, je *vois* leur rougeur, leur gaieté, la balançoire pas très loin et la grande étendue d'herbe verte. Je vois ce qui n'est pas encore et ce qui reviendra, en plein hiver la nuit d'été⁶.

Malgré sa tristesse, « [...] dessous les larmes il y a un rire, comme dessous la neige blanche il y a les roses rouges...Je n'ai aucun doute sur le lieu où tu es réellement : tu es cachée dans le cœur des roses rouges [...] c'est là que je te vois, dans l'amplitude et l'ouvert du paysage, dans la beauté sans partage de la terre et du grand ciel, toi partout à l'horizon, c'est en tournant le dos à ta tombe que je te vois ». Alors,

C'est entendu Ghislaine, c'est entendu : je

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.19.

² Bobin, Christian, *ibid*, p.109.

³ Bobin, Christian, *ibid*, pp.103-104.

⁴ Bobin, Christian, *ibid*, p.68.

⁵ Bobin, Christian, *ibid*, p.19.

⁶ Bobin, Christian, *ibid*, p.109.

continuerai à bénir cette vie où tu n'es plus, je
continuerai à l'aimer, je l'aime de plus en plus,
un tel amour se chante, à la claire fontaine, aux
marches du palais, les lauriers sont coupés, la
belle affaire que les lauriers soient coupés, j'irai
quand même au bois les ramasser,

si la cigale y dort
ne faut pas la blesser
le chant du rossignol
viendra la réveiller

Le recueil se termine ainsi sans point final sur cette ritournelle qui se joue du conte de *La Belle au bois dormant*, de la Fable « La Cigale et la fourmi », de la chanson *À la claire fontaine* et qui se termine par le réveil de l'aimée par le chant du poète-rossignol.

Au contraire dans le poème « Mort », Jacques Roubaud refuse la fin du deuil ou du moins ne veut pas l'envisager, l'aimée mourra avec lui :

Quand ta mort sera finie, et elle finira parce qu'elle parle.
quand ta mort sera finie. et elle finira. comme toute mort.
comme tout.

Quand ta mort sera finie. je serai mort¹.

La mort des deux amants se note non seulement dans les répétitions des mots « mort », de l'expression « ta mort » mais aussi dans la présence du polyptote du verbe finir « finie » et « finira » et de la polysyndète incongru – au sens de la syntaxe classique – des points suivis de mots commençant par des minuscules. La réalité, c'est la mort. Point final.

C'est ce qu'écrit aussi Michel Deguy dans l'un des derniers poèmes du recueil *À ce qui n'en finit pas* – en prenant appui sur l'incipit de « Le Vin de l'assassin² » de Charles Baudelaire « Ma femme est morte je suis libre » –. Libre de quoi ? se demande Michel Deguy. Il conclut « Libre de reconnaître enfin l'irréparable » et poursuit sa réflexion dans le poème suivant :

Qu'ai-je de plus cher en moi maintenant que la mort de M. dans le cœur, source ?

Je m'y penche, Narcisse, ; l'énorme larme ne me renvoie pas mon reflet.

À toi qui m'as encore donné un livre en mourant, après m'avoir donné des livres en vivant.

Pour Claude Esteban, « Les morts n'ont pas de lieu³ », ils sont « vivants » dans les pages d'un livre :

Au détour d'une phrase

tu reviens, c'est l'aube dans un livre, c'est

¹ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.67.

² Baudelaire, Charles, « Le vin de l'assassin », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p.178.

³ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit*, « Élégie de la mort violente », (1967-1992) poèmes, nrf, Gallimard, 2006, p.324.

un jardin, on peut
tout voir, la rosée, un papillon

sur une feuille et c'est toi
qui te lèves soudain parmi les pages
et le livre devient plus beau
parce que c'est toi
et tu n'as pas vieilli, tu marches
lentement vers une porte¹

En cet instant, la voix du poète s'efface pour ne laisser entendre que la présence de sa femme qui, surgissant de la page montre qu'il y a un passage possible entre le monde des vivants et celui des morts et que c'est bien l'acte poétique qui donne du sens, c'est-à-dire qui réunit ce qui est séparé « ce qui s'épuise dans ses frontières étroites, objectives. C'est relier tout ce qui a perdu le sentiment même et l'espoir de la relation : c'est dans son acception première, faire acte religieux. Et je ne m'en cache pas, c'est bien à un acte de foi que je convie le poète² ».

Voir et dire, voici donc la mission du poète face à la mort de l'aimée. C'est bien dans l'expression du désir que l'amour reste intact et peut traverser le temps. C'est dans le souvenir du désir amoureux, du désir du corps à corps, du désir de la langue que l'écriture de l'amour-la vie peut trouver une nouvelle expression. Si certains poètes prônent le silence, si d'autres doutent de l'efficacité des mots pour dire la réalité, il demeure que pour André Velter, les mots doivent se transmuier pour que la poésie soit le lieu de la Voix. Comment chanter l'amour pour la femme aimée ? Le poète ravive ses souvenirs et rappelle ce qu'elle fut, corps et âme confondus.

¹ Esteban, Claude, *ibid.*p.303.

² Esteban, Claude, « Un lieu hors de tout lieu », *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p.214.

Chapitre 2. Le corps de l'aimée

Corps en souffrance, corps à l'agonie, corps réduit en cendres, comment évoquer le corps de l'aimée face à la mort ? Que reste-t-il dans notre mémoire à la mort de l'aimée ? Quelle image évoquer ? La dernière, celle de l'agonie ou de la mort ? André Velter choisit d'évoquer le corps en vie. Il va donc, à l'envi, chanter « l'éclat » des yeux de l'aimée (p.27), sa folie « cavalière allumée » (p.57), son corps dans la relation charnelle. Elle demeurera à tout jamais l'« amante sublime » (p.58), riant, « dansant au bas des vignes de Montmartre, rue Saint Vincent » (p.64). Ce corps en mouvement est caractérisé par sa lumière. « Dire l'amour c'est aussi dire la fascination physique qui l'accompagne. Dans l'amour, il y a toujours une incarnation nécessaire¹ ».

A. Le souvenir du corps de l'aimée

Pour évoquer Chantal, André Velter choisit de parler « clair² » car il veut échapper à « la norme du commun des mortels³ » et parce que « Les yeux ouverts, les yeux fermés, il n'y a que la vue verticale⁴ ». Il reprend ainsi les propos de Chantal Mauduit⁵ lorsqu'elle évoquait elle-même son corps en parlant de « son corps d'altitude⁶ » mais parler clair ne veut pas dire se résoudre à n'évoquer que les cendres de celle qui fut. Pour continuer à vivre et à faire vivre l'aimée, il reprend dans ses souvenirs les traits qui l'ont séduit et transforme le corps de Chantal pour en faire un être magique.

Dans son essai, *Le corps cosmos*⁷, Michel Collot développe l'idée que l'esprit s'incarne dans une chair qui est à la fois celle du sujet, du monde et des mots et que c'est dans un état d'alerte de l'âme et du corps et une attention au monde, que l'on peut « créer » contrairement à d'autres pratiques placées sous le signe de l'im-monde, au double sens d'un refus de la beauté et du monde⁸. En effet, « la poésie moderne, quand elle est traversée par le deuil, ne transpose pas la mort mais la subit comme une mise en question de la parole poétique, ce neutre qui brise la voix dans *Quelque chose noir* ou dans *À ce qui n'en finit pas*. La mort est le bord déchiqueté de

¹ Entretien d'André Velter sur France culture For intérieur par Olivier Germain-Thomas, 2011.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/for-interieur-10-11/andre-velter-8867266>

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.232.

³ Velter, André, *ibid*, p.43.

⁴ Velter, André, « Répons », *Le septième sommet*, *op. cit.*, p. 171.

On peut voir dans cette vidéo Chantal Mauduit gravissant une montagne sans oxygène Montagnes - Portrait de l'alpiniste Chantal Mauduit (ina.fr), 1993.

⁵ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, p.140.

⁶ Velter, André, *Le septième sommet*, *op. cit.*, p. 189.

⁷ Collot, Michel, *Le Corps cosmos*, coll. Essais, 2008.

⁸ Collot Michel, *ibid*, p.156-157.

l'écriture¹ ». Le corps mort est montré dans sa trivialité dans la plupart des recueils étudiés à l'inverse de celui de Chantal Mauduit, peut-être parce que le poète ne l'a vue ni agonisant ni morte.

1. Le corps im-monde

Jacques Darras, dans un essai intitulé *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, cherche à comprendre pourquoi dans notre société, nous vivons dans une non-représentation de la mort contrairement aux siècles précédents – par exemple les peintres Giotto ou Van Eick montraient la paix de l'au-delà – peut-être parce que notre société, obsédée par la mort qui ne semble plus « naturelle », n'a plus envie de la représenter. Or, dans l'art, la mort n'est pas de l'ordre du savoir mais de l'imagination. Selon l'essayiste, il faut donc continuer à l'imaginer car sinon notre vie devient un désert et nous mourons avec même de notre vivant. Alors, il faut que l'art et plus particulièrement la poésie devienne un pilier de notre vie².

À ce propos, Michel Deguy pour parler de l'aimée, explique l'opération intellectuelle, l'effort qui n'a rien de naturel, qu'il doit mener pour cela. Il s'oblige à fabriquer ou à recréer ce qui n'existe plus dans la réalité. La répétition anaphorique de « il faut » marque l'obligation, la nécessité, la contrainte technique – ou l'obligation morale ? – de cet acte : « Il faut de la prosopopée pour faire de la réciprocité. Il faut donner un visage et une parole à ce qui n'en a pas, ou pas assez. Envisager et dévisager, donner voix à cette altérité ». Donner un visage, une parole, une voix à l'autre qui n'est plus pour trouver ensuite les mots. Faire parler la morte. « Se représenter et se présenter à cette altérité de l'autre quand elle manque de concrétion. Il faut de l'hypotypose, de l'allégorie – de la poésie. Quelque être que tu sois, tu n'es pas n'importe quoi d'infigurable. Je te reconnais, *tu quis es*, tu es : visage et nom. Nous pourrons, peut-être, parler. Se reconnaître rendra possible la reconnaissance³ ». Il fait ensuite l'éloge de l'aimée et plus particulièrement de l'équilibre qu'il y avait entre son corps et sa parole. Il emploie les termes d'authenticité – mot qu'il met entre guillemets et qu'il fait précéder de l'adjectif « exceptionnelle », et d'honnêteté pour définir au mieux cette harmonie qui se conjugait avec celle de son époux : « La réversibilité d'un revers « pour soi » et d'un avers pour – autrui, le côté pour moi et le côté pour toi communiquant ». Il évoque le corps de sa femme avec une précision quasi médicale : « Nos deux dernières nuits [...] toi, mon amie, allongée dans le coma, je ne reverrai plus tes yeux, le corps sans poids est rentré dans son squelette, la petite masse de la tumeur comme une boule dans le bas de la joue droite, et sur le maxillaire ; le mal a scellé ta bouche ; pendant deux jours et deux nuits, ta vie tient en respiration : suspendue et reprise, un silence et comme un faible éternuement inversé, un long aplatissement silencieux sans échange et le dernier instant, cette inspiration brusque, à l'extrémité, un hoquet, et la répétition régulière de ce trochée terrible dans la nuit ». Cette description ne doit pas laisser à penser qu'il est dénué de sentiment mais pour celui qui veille dans le lit de camp, rien n'est plus normal et il reste

¹ Mathieu, Jean-Claude, *Philippe Jaccottet. Le temps qu'il fait*, Cahier 14, 2001, p. 128.

² Darras, Jacques, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris : Stock, 2006.

³ Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

« l'oreille ouverte comme un œil, sans pensées, perdant conscience ou toute ouïe scrutant », il se représente d'ailleurs comme sa femme, des « gisants d'avant la mort ».

Cinq poèmes plus loin, Michel Deguy rapporte : « Je retrouve cette note dans le carnet d'avant la dernière intervention à l'hôpital : *Elle va être allongée, déchirée, sauvagement, comme par des chiens lâchés*. Rentrer dans l'animalité – pour pouvoir mourir comme une bête » et encore « Ton dernier visage aminci, encadré sans épaule à la lucarne du cercueil hospitalier, reclus sur sa bouche blessée, refaite, gisait entre nous sur le carrelage et maintenant sous mes paupières, comme la tête détachée de Madame de Montbazon quand Rancé survint... ». C'est ce souvenir qui va le hanter pendant qu'il « mène ces pages vers une sorte de livre ». Une tête détachée du reste du corps, hors du corps-monde, im-monde.

Cette représentation de l'im-monde nous pouvons la retrouver chez les poètes Philippe Jaccottet et Olivier Barbarant. Ils montrent la mort telle qu'elle est, telle qu'ils l'ont vue. Certes, il s'agit de leur mère et non de leur amante ou de leur fille – contrairement aux autres poètes – mais c'est aussi un choix de la représentation de la trivialité de la mort et de ses conséquences réelles sur le corps.

Le poème liminaire de *Chants d'en bas*, par-delà sa fonction de présentation, confronte le lecteur au corps mort d'une femme. Elle est comparée à un matériau, la pierre, – comme celle qui la recouvre dans le tombeau, et à un objet pieux, un cierge mais celui-ci n'est pas allumé, il n'a pas de flamme pour réchauffer le cœur car il est éteint.

Je l'ai vue droite et parée de dentelles
comme un cierge espagnol
Elle est déjà comme son propre cierge, éteint.

Qu'elle me semble dure tout à coup !

Dure comme une pierre,
un coin de pierre fiché dans le jour,
une hache fendant l'aubier de l'air.
Et ces oiseaux aveugles
qui traversent encore le jardin, qui chantent
malgré tout dans la lumière !

Elle est déjà comme sa propre pierre
avec dessus les pieuses et vaines fleurs éparses
et pas de nom : oh pierre mal aimée
profond dans l'aubier du cœur.

Cette écriture est dénuée de représentation « romantique », elle est aussi lapidaire que la pierre du tombeau. Le lecteur entend les mots de « mère » et de « pierre » et de nombreuses assonances en [ɛ] et allitérations en [p] et en [m]. Cette morte est accompagnée par le chant d'un oiseau aveugle et des fleurs, reste d'une couronne ou d'un bouquet mortuaire qui se décomposent comme le corps de la morte.

Commence alors la section « Parler », qui, en huit étapes, signifiées par une numérotation de 1 à 8, engage une réflexion métaphysique sur le sens et la valeur de l'écriture du deuil, sorte de

palliatif, qui permet aux êtres humains de combler le néant. Le poète refuse d'être un émissaire des dieux, s'auto-critique et se compare à un « égout baveux ». Les six textes de la deuxième section, « Autres chants », sont placés sous le signe de l'anxiété du vieillissement. Les derniers mots du recueil, après un balancement entre la pulsion de mort et la pulsion de vie, se placent dans l'espace symbolique du « presque », de la neutralisation entre ces deux pulsions.

De son vivant, la mère est définie comme protectrice (p.46). Elle est identifiée par paronomase « une eau amère » pour « à mère¹ ». Elle est aussi assimilée à une prostituée : séductrice, femme animale : « proie insaisissable » (p.50) et « l'animale sœur » (p.59), amazone (p.59) qui provoque l'envie d'effeuillage (p.58). Elle représente aussi l'interdit, « cachée » (p.59), « seuil de son propre jardin... » de la nécrophilie « coureur de linces » (p.51), de la scène originelle (p.61).

Par la mort, le corps est pétrifié « dur comme une pierre », sa mère est « droite comme un cierge espagnol » (p.37), la chair tendre de la mère est comparée à de l'« aubier », partie tendre de l'arbre. Et sa barque d'os s'enfonce et « se remplit d'une eau amère » (p.48). Comment parler de l'Horreur, de l'ordure (p.22), de la mort qui fait « pourrir même les mots » et ne pas « singer la mort à distance sans vergogne » (p.51) ? « Il faut surmonter cette mauvaise conscience et ce dégoût² » car il est possible qu'il y ait « des choses qui habitent les mots » (Parler n°4) à la faveur de « moments de bonheur qu'on retrouve dans les poèmes ». Elle est aussi l'inspiratrice, la muse dans *À la lumière d'hiver* qui unit l'obscurité à la lumière, la femme divine. Elle prend les quatre formes structurelles de la psyché féminine formulées par le médecin psychiatre Carl Gustav Jung – la Mère, l'Hétaïre, la Médiale et l'Amazone.

On retrouve chez Philippe Jaccottet et Olivier Barbarant l'expression de la transformation du corps de la morte avec le mot « parer », le lexique de la pierre, du froid, de la rigidité, de la dureté. La mère est devenue une poupée, un masque, un cierge que l'on mettra sous la pierre ou dans les flammes.

Olivier Barbarant évoque ainsi le corps de sa mère comme « un paysage inconnu de muscles et de peau, à la courbe dorée d'une cuisse dans la pénombre³ ». Il dit aussi la réalité de la crémation « combien pour brûler une reine⁴ », le bruit du levier qui actionne le four crématoire, celui du four, le bidon – mot trivial pour désigner l'urne funéraire.

Poupée fardée de frais que la mort semble avoir dorée
Mince masque de reine antique au nez pincé sorti du froid
Pour quoi l'on m'a demandé de choisir des vêtements et des bijoux
Et qu'on va parer pour la flamme
Sourit au rien ou bien à moi

Cela

Coffre clos à présent couvert de larmes et de fleurs

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.48.

² Jaccottet, Philippe, *À travers un verger*, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p.21.

³ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, p.63.

⁴ Barbarant, Olivier, *ibid*, p.33.

Pauvres planches de bois pâle sans même un nom en lettres noires sur fond de cuivre
La plaque dévissée tremblant entre mes doigts

Cela poussé d'un coup par un levier avec fracas
Dans le ronflement d'un four aussitôt que font taire ses lèvres de fer refermées

Cela dont on attend au café que la brûlure l'abolisse
Puis qu'un bidon percé le disperse dans l'herbe humide de l'automne
Pour quelques jours ligne ondulée et tracée d'un triste sel sale

Cela fut ma mère
Et le restera¹.

Claude Esteban reprend lui aussi cette trivialité de la mort en évoquant celle de sa femme qui se recroqueville sous le drap du lit de souffrance. Il parle aussi des fleurs, du trou, de la terre, de la caisse – mot trivial pour désigner le cercueil – et de la pluie :

Cette femme, je l'ai vue
se faire toute petite sous le drap
et puis partir, ce n'était
pas assez, j'ai vu les fleurs, le trou,
la caisse qu'on descend, ce
n'était pas assez, j'ai vu toute
la pluie autour
et moi
comme la terre qui tombait sans bruit
contre le bois²

Un peu plus loin, il évoque le pourrissement du corps – qui nous rappelle le poème « Une Charogne » des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire – :

[...]

mais le corps a ses lois et quand
il tombe, il fait dans la terre
un trou, puis viennent
les insectes, la chair molle
déchiquetée, le gel
au-dedans des yeux et cette lutte
folle comme s'il s'agissait encore de durer³

Michel Collot décrit l'agonie de sa femme en insistant sur la respiration et le lien du corps mourant avec l'univers : « Poitrine qui inspire, expire alternativement. Veillant auprès de toi, j'écoutais respirer ton corps et l'univers. À ton poignet, je sentais battre encore faiblement le

¹ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, pp.47-48.

² Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, NRF, Gallimard, 2006, p.284.

³ Esteban, Claude, *ibid*, p.296.

pouls de la nuit. Puis, au matin, plus rien¹. » Voici le corps mort de sa femme : « Le jour où je suis venu te voir pour la dernière fois, on t'avait collé sur la face un masque de cire ; le teint livide, la peau tendue, les traits figés, les yeux clos, lèvres scellées sur un rictus imperceptible, tu restais sourde à mes paroles ; D'une beauté lisse et froide, immobile comme marbre. Parée et pétrifiée par la pompe funèbre² ».

Précédemment, quand il parle de sa femme mourante, il évoque un lien comme un cordon de vie entre les amants : « Veillant auprès de toi, endormie sur ton lit d'hôpital, j'avais l'impression de partager ton sommeil, de ne faire plus qu'un avec toi, de renouer ce lien viscéral par où circulait un fluide vital : une transfusion d'âme³ ».

Le fluide vital c'est aussi le goutte à goutte, peut-être aussi une transfusion, le sang de la vie. Le sang est ambivalent, il est à la fois symbole de vie et symbole de mort. Le sang, c'est celui de la naissance, de l'apparition de la vie, c'est aussi celui de la mort, le sang qui se répand ou coagule. C'est celui qu'évoque Olivier Barbarant :

Chambre atroce où son sang chancelle
L'aube a prouvé mon impuissance
Ma voix n'a pas retenu celle
Qui fut la fée de mon enfance⁴

Il est donc une sorte de *coïncidentia oppositorum* qui est la caractéristique du sacré qui, tout à la fois, fascine et terrorise. Il est le véhicule de la vie, l'image de la force active des humains, il est *La sève de la vie* – titre de l'ouvrage que Piero Camporesi a consacré au sang⁵, source de vie pour les Chrétiens.

Le sang, c'est aussi la représentation de la « passion » du Christ dans l'art que ce soit la flagellation, le couronnement d'épines, la crucifixion ou la mort, les étapes de la mort du Christ ont été souvent représentées avec la couleur rouge du sang du sang versé et de la souffrance.

Nous pouvons penser à la peinture de Matthias Grünewald⁶, *Le retable d'Issenheim*, dans lequel le corps du Christ apparaît squelettique, couvert de blessures, les bras tendus sur le bois de la croix où sont clouées les mains ouvertes vers le haut, la tête tombant sur son côté droit, et les pieds, cloués, apparaissent recroquevillés comme déjà morts et en état de décomposition. La torture doit durer et le sang se répandre lentement. La croix, rappelons-le est elle aussi selon Mircea Eliade la coïncidence des opposés : « Un point où le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement⁷ » Ce point central qui réunit tout ce qui était divisé – le ciel et la terre, le corps et l'âme, la volonté de l'homme et la volonté de Dieu – est la personne du Christ.

¹ Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.20.

² Collot, Michel, *ibid*, p.16.

³ Collot, Michel, *ibid*, p.12.

⁴ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, p.113.

⁵ Piero Camporesi, *La sève de la vie, Symbolisme du sang*, Ed. Le Promeneur, 1990. Trad. Brigitte Pérol.

⁶ Grünewald, Matthias, *Le retable d'Issenheim* (panneau central), huile sur bois, 1512-1516, Musée Unterlinden, Colmar.

⁷ Eliade, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe*, Rocher Eds Du, 2006.



Gaston Bachelard l'affirme : « Il y a une poétique du sang, c'est une poétique du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux¹ ».

Jacques Roubaud raconte le corps de la morte dans les deux premiers poèmes. Dans le premier poème, il ne nomme pas la mort mais utilise l'image du sang. La représentation du cadavre ouvre le recueil mais d'une manière imagée par la métonymie du flux du sang arrêté, devenu lourd sous la peau dans la main d'Alix :

Je me trouvais devant ce silence inarticulé un peu
comme le bois
[...]

Il y avait du sang lourd sous ta peau dans ta main
tombé au bout des doigts je ne le voyais pas humain²

Dans le poème suivant, il reprend cette image en nommant la mort en insistant sur le processus qui le mène à la reconnaissance par une anaphore. C'est la vue de la main, du sang lourd sous la peau qui ne peut plus couler qui permet au poète de nommer la mort : « L'ayant vue, ayant reconnu la mort ». Il s'attache à la représentation de la main « encore tiède » mais qui pend – sans vie – au bord du lit. Ce sang qui n'est plus humain peut alors être comparé à la couleur d'un alcool « un fond de guinness dans un verre » sans heurter le lecteur :

La porte repoussait de la lumière.

Je savais qu'il y avait là une main. qui m'accorderait désormais tout le reste ?

L'ayant vue, ayant reconnu la mort, que non seulement il semblait en être ainsi, mais qu'il en était ainsi certainement, mais qu'il n'y avait aucun sens à en douter.

L'ayant vue, ayant reconnu la mort.

¹ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p.

² Roubaud, Jacques, « Méditation du 12/5/85 », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.11.

Quelqu'un m'aurait dit : « je ne sais pas si c'est une main ». je n'aurais pu répondre. « regardes-y de plus près.» aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. ta main pendait au bord du lit.

Tiède. tiède seulement. tiède encore.

Du sang s'était alourdi au bout des doigts. comme un fond de guinness dans un verre.

Je ne le voyais pas humain. « il y a du sang dans une main humaine ». je comprenais très clair le sens de cette proposition. parce que je contemplais sa confirmation négative.

Il ne m'était pas nécessaire de me dire : « du sang coule dans une main vivante ». chose que pourtant personne n'a jamais vue. ce sang là de toute évidence ne coulait pas. ce que je ne pouvais mettre en doute. pour douter me manquaient les raisons¹.

Plus loin dans le recueil, il reprend cette image de la main qui le hante « Je me réveille toujours dans ta voix ta main ton odeur² ». Puis, le corps se dégrade : « ton noir visage³ », « Ta chevelure s'était noircie absolument. / Ta bouche s'était fermée absolument/ Tes yeux avaient buté sur la vue⁴ ». Le ventre d'Alix, qui fut un lieu de désir, s'est transformé : « Mais ton ventre, cette fois n'était pas dans l'ombre. point vivant au plus noir. pas un mannequin. mais une morte⁵ ». Enfin, le corps est évoqué dans la réalité de la putréfaction avec l'image et le bruit des mouches : « Au milieu de ta chair et drainant un bruit de mouches/ Qui fronce sur l'horizon où il fait bleu⁶ » qui rappelle les mouches qui « bourdonnaient sur ce ventre putride », celui d'une charogne baudelairienne⁷.

Christian Bobin décrit ainsi la mort de Ghislaine : « C'était le 12 août 1995, au Creusot, que la mort te saisit par les cheveux, [...] cette soudaine hémorragie de force dans le corps de ceux qui t'aiment – le sang qui ne coule plus dans les veines des morts, ce sont les vivants qui le perdent⁸ ». Mais ce qu'il retient surtout c'est la vie qui régnait : « Belle, oui, belle de cette beauté qui donne à un visage de femme le grand air de la liberté, belle, gaie, douce, attentive, distraite, insouciante, fatiguée, légère, insupportable, adorable, désordonnée, riante, désespérée, chantante, songeuse, désordonnée encore et lente, très lente et libre et belle *comme la vie*⁹ ».

De même, dans la trilogie velterienne, le corps est un lieu de désir, de beauté, de vie. Mais, mis à part dans l'expression « Chantal est morte », elle n'est pas représentée dans l'état réel de la mort.

¹ Roubaud, Jacques, « Méditation de la certitude », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, pp.13-14.

² Roubaud, Jacques, « En moi », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.136.

³ Roubaud, Jacques, « Nonvie », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.140.

⁴ Roubaud, Jacques, « Mort réelle et constante », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.118.

⁵ Roubaud, Jacques, « Méditation du 21/7/85 », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.21.

⁶ Roubaud, Jacques, « Nonvie, II », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.141.

⁷ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes, Les Fleurs du mal*, « Une Charogne », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, pp.105-106.

⁸ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.14.

⁹ Bobin, Christian, *ibid*, p.20.

2. Le corps en mouvement

Dans une soirée en hommage à Chantal Mauduit, André Velter, parlant d'elle, explique que « son réel à elle n'était pas le même que celui de tout le monde...elle était tout le temps en mouvement, elle était tout le temps dans une sorte de spatialité où elle était là où elle était mais en même temps elle s'accompagnait d'une espèce d'auto-danse cosmique ...c'était un corps en mouvement permanent elle avait cette sorte de capacité à danser sa vie au quotidien et en dansant sa vie au quotidien elle accroissait constamment et son espace physique et son espace mental et bien entendu que l'élévation que donne la haute altitude ...donne une suractivation mentale ... sa perception de certains textes poétiques passait par ce filtre-là elle avait cette capacité pour la poésie de capter cette forme de polyphonie ou de polysémie¹ ».

En effet, la danse faisait partie intégrante de la vie de Chantal, c'est elle qui mène la préparation des bagages avant une excursion. Ainsi, peut-on lire dans son livre : « Alors, d'un effluve de l'Eau d'Issey Miyaké, les sacs à dos et de voyage Millet s'ouvrent pour accueillir tous les danseurs². Mais se sont joints à la fête les poètes, ils s'engouffrent sans crier gare, du voyage ils veulent être, ils savent qu'ils ont et toujours auront la primauté, une bibliothèque semblent déferler, ils sont là en livrée : Baudelaire, Brel, Verlaine, Rimbaud, Whitman, Nerval, Kenneth White, Prévert, Aragon, Vian, Velter, Char, Fargue, Pessoa, Yamamura, Neruda, Ségalen...Subrepticement se glissent aussi le troubadour qui est en chacun de nous, le bon génie de la vie, les sourires des amis. [...] Alors « l'apprenti sorcier », ou l'apprentie que je suis, peut partir, Merlin l'enchanteur et ses musiques en passe-port, -villes, -vallées, -déserts, -cimes et -galaxies³ ».

James Sacré se rappelle sa fille malade à l'hôpital en train de marcher mais ses mouvements sont qualifiés de « mal vivants » car elle est gênée par un appareil attaché à elle. Ses joues brillent à l'unisson des liquides coulant dans ses veines :

Tout à fait très loin encore la petite fille bouge.
Elle promène avec elle des appareils d'hôpital qui sont devenus familiers
Pourtant, on ne comprend pas bien
S'ils sont des amis de son corps ou s'ils l'empêchent. Ses mouvements
mal vivants
Remuent des bouteilles contre une espèce de mât à roulettes
Et tout un ensemble compliqué de tuyaux. On voit ensemble qui
brillent
Des liquides, la forme du verre, et les joues de la petite fille⁴.

¹ Entretien avec André Velter : « Chantal Mauduit elle grimpait sur les nuages » Alexandre Duyç André Velter Guérin Chamonix Mont-Blanc, 10 avr. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=4za7WSh9i4M>

² Les objets qu'elle emporte.

³ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, p.184.

⁴ Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf, Poésie/Gallimard, 2016, p.205.

Dans le poème suivant, le poète reprend l'image des joues qu'il associe à l'évocation des fleurs sauvages et de la mauvaise herbe. Le souvenir de l'enfant est lié aux sens de la vue et de l'odorat tandis que sa jambe devient un instrument de jardinage :

Les joues mêmes de la petite fille
Sont ni de la renouée ni des véroniques dans les coins
pas encore arrangés du jardin.
Pourtant l'air qui lui vient par la fenêtre
C'est à ces endroits de mauvaise herbe et de fleurs
agrestes
Que ça lui fait penser la paupière et la narine,
Tandis que sa jambe devient comme un outil léger qui
va servir¹.

Les thèmes des joues et de la jambe sont récurrents :

Je voudrais que tes joues
Brillent comme au loin, dans le souvenir que j'en ai²

Un jour le monde avait ton sourire
En octobre en automne quel plaisir d'oublier
D'aimer le temps dans les saisons, le monde
Avait tes joues dans sa couleur,
Ta jambe griffée dans un buisson donne-
Moi la main, donne.
Mais tout s'incline comment dans ce poème,
Où va la jambe du temps ?
Et qu'est-ce qui saigne³?

Le motif du cœur est ressassé tout au long du recueil : cœur vivant (p.197), cœur défait (p.200), le cœur s'inquiète un peu (p.201), beaucoup (p.201), le cœur continue comme (p.202) « (L'automne est tellement comme un cœur Et pommes rouges dans la campagne, les érables) » (p.215) « Les mots dans lesquels je crois mettre un cœur » (p.220), « Parler de son cœur (ou du mien, du vôtre)/C'est justement parler de la mort : de rien » (p.234), « La mémoire peut abandonner le cœur » (p.238), Tout le cœur d'une ville brille parce que c'est le printemps » (p.253),

À cette symbiose du paysage, du temps et du cœur dans laquelle la souffrance s'exprime et peut s'apaiser, s'ajoute le monde-poème : « Ou bien le monde est-il vraiment comme un poème, Une machine à respirer, mais silencieuse et pour mourir encore ? » (p.270) Au souvenir du passé : « tu aimais t'asseoir aussi devant le monde qui respire⁴ », le poète constate : « Je ne verrai plus assise à côté des iris sans fleurs/ Une enfant qui regarde un animal familier⁵ ». Le rythme des saisons, le paysage que l'enfant a connu sont toujours là alors qu'elle ne les verra plus.

¹ Sacré, James, *ibid*, p.208.

² Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf, Poésie/Gallimard, 2016, p.222.

³ Sacré, James, *ibid*, p.224.

⁴ Sacré, James, *ibid*, p.214.

⁵ Sacré, James, *ibid*, p.211.

Que reste-t-il de la petite fille ?

À première vue, dans le cimetière Montparnasse : « Tu n'es plus que de la poussière d'os/Dispersée dans l'herbe et les parterres d'une ferme de Vendée, /Qu'un peu de fumée perdue dans l'année 1980¹ ». En réalité, bien plus. En effet, dans un entretien accordé au blog de *Recours au poème*, le poète Gwen Garnier-Duguy demande à James Sacré si la sérénité qui ressort des poèmes étudiés est « un contrepoint supportable à la mort, ou la métaphore traduisant la perception d'une éternité² ». Dans sa réponse, James Sacré montre l'importance du paysage et des souvenirs qui nourrissent l'écriture du temps que l'enfant ne connaîtra pas. Il sait qu'elle pourrait demeurer plus longtemps...au moins le temps d'un poème. ...La verdure, les fleurs disent « tout en continuant d'affirmer du vivant, de façon plus désespérante encore, cette mort « qui donne la main », qui se dit peut-être dans chaque mot qu'on écrit lorsque ce mot se heurte à la vaine girouette « présence/absence » dès qu'il croit toucher à quelque chose du monde ». James Sacré rejette toute idée d'éternité : « Un poème malgré l'intensité de vie qu'on peut ressentir à l'écrire, on sait bien qu'il va mourir, même si parfois dans des siècles. Et c'est peut-être dans ce savoir (sans même y penser) que je me rapprochais de la petite fille ».

Le motif de la jambe est un thème obsédant dans *Quelque chose noir* : « Ta jambe droite s'était relevée, et écartée un peu, comme dans ta photographie titrée *la dernière chambre* » car il correspond à l'absence de souvenir du corps vivant remplacé par la vision du corps mort de sa femme qui se fixe à tout jamais dans sa mémoire. Comble de l'ironie, cette image coïncide avec une photographie prise par sa femme qui avait mis en scène une mort et qui obsède le poète à tel point qu'il la reprend dans ses poèmes : « Cette image se présente pour la millième fois » dans deux poèmes intitulés « Méditation » :

Cette image se présente pour la millième fois à neuf avec la même violence elle ne peut pas se répéter indéfiniment une nouvelle génération de mes cellules si temps il y a trouvera cette duplication onéreuse ces tirages photographiques internes je n'ai pas le choix maintenant³

Cette image se présente pour la millième fois avec la même insistance. elle ne peut pas ne pas se répéter indéfiniment. avec la même avidité dans les détails. Je ne les vois pas s'atténuer.

Le monde m'étouffera avant qu'elle ne s'efface.

Je ne m'exerce à aucun souvenir. je ne m'autorise aucune évocation. il n'y a pas de lieu qui lui échappe

On ne peut pas me dire : « sa mort est à la fois l'instant qui précède et celui qui succède à ton regard. tu ne le verras jamais ».

On ne peut pas me dire : « il faut le taire⁴ ».

¹ Sacré, James, *ibid*, p.228.

²Entretien avec James Sacré accordé au blog de *Recours au poème*, le poète Gwen Garnier-Duguy, 2016. <https://www.recoursaupoeeme.fr/james-sacre/>

³ Roubaud, Jacques, « Méditation du 12/5/85 », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.11.

⁴ Roubaud, Jacques, « Méditation du 21/7/85 », *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.21.

C'est encore à la vue de la nature que le souvenir du corps de Ghislaine est celui d'une femme « dansante, riante, *ghislainienne* »¹, « La mort n'y change rien : je te vois en mouvement, toujours avançant, et la vie surabondante te suit, le printemps arrive avec ton nom² ».

À la fin du recueil *La plus que vive*, le poète retourne vers son passé et le résume ainsi : « Mon emploi c'était de te regarder et de t'aimer. Un vrai travail, à temps plein. Pendant seize ans j'étais le plus occupé des hommes : assis dans l'ombre, je te regardais danser sur les chemins ». Il conclut cette réflexion par : « Je suis toujours dans la vie. Je suis toujours en retrait. Je contemple toujours les chemins. J'y regarde ce qui te ressemble le plus – ce qui brûle, danse, chante, espère, surprend, réjouit. Oui c'est bien ce qui te ressemble le plus. Et ce n'est pas toi ; Et c'est toi encore³ ».

Ce lien entre la danse et l'écriture rejoint les préoccupations de Michèle Finck. Cette universitaire entretient un dialogue entre son écriture et les autres arts, la musique, mais également la peinture, le cinéma et la danse : « Dire que la poésie moderne doit trouver la voie vers le corps pour faire advenir le sens, c'est tenter de définir une poétique dont l'un des modèles majeurs est la danse. Le danseur court l'espace comme on court un risque. La danse offre l'exacerbation d'une pensée en acte du corps⁴ » ainsi que celles de Jean-Michel Maulpoix dans sa définition de la poésie que l'on peut trouver dans son essai sur les figures du poète : « La poésie est affaire de pieds, de pas comptés, de lacets élastiques et de souliers blessés⁵ ».

Ce n'est qu'au XVII^e siècle qu'en France, la danse est élevée au rang d'art. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour que la poésie se penche sur le corps dansant. Lorsque, dans la préface du *Spleen de Paris*, Baudelaire théorise la poésie en prose, il introduit de mouvement, celui de la « sinuosité du verbe », le « thyrses » c'est-à-dire l'alliance des lignes droite et courbe : « Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie⁶ ». Baudelaire donne à la poésie une place privilégiée entre la musique et la peinture : c'est le lieu par excellence de la représentation des sons et des images. Il donne chair à la poésie, comme le fait André Velter en voyant en Chantal Mauduit, amoureuse de poésie, un corps en danse perpétuelle comme le Mouvement perpétuel d'Aragon⁷. Arthur Rimbaud, à la suite de Baudelaire, donne couleur aux voyelles : « — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert⁸ » et fait disparaître les mots au profit de la danse : « *Plus de mots*. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.68.

² Bobin, Christian, *ibid*, p.71.

³ Bobin, Christian, *ibid*, pp.106-107.

⁴ Finck, Michèle, « Poésie moderne et danse : le corps en question », dans les actes du colloque *Le corps dans tous ses états*, sous la direction de Madeleine Renouard, Université de Londres et Institut français de Londres, publication du "French Department Birbeck College University of London" : *La chouette*, 1998.

⁵ Maulpoix, Jean-Michel, « Le danseur de corde portait du poète en funambule », dans Nouveau recueil, Dossier « Figures du poète », n°46, mars 1998 puis in « Adieux au poème », éd. José Corti, 2004.

⁶ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, « Le Thyrses », pp.336-337, « La Fanfarlo », pp.377-404.

⁷ Aragon, Louis, *Le mouvement perpétuel (précédé de) Feu de joie*, Paris, Gallimard, 2010.

⁸ Rimbaud, Arthur, *Poésies*, « Voyelles », Ed. Vannier, 1895, p.7.

Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse !¹ ». Plus de mots car la danse devient une sorte de transe, qui fait perdre au poète les repères du temps, du corps réel, un autre langage qui dépasse celui des mots. La syntaxe, la ponctuation dansent avec les cris du poète-chaman qui « fait disparaître les morts dans son ventre ».

Si la danse dans le recueil peut parfois prendre la couleur de la transe ou du moins du vertige comme dans le poème « Coda », le plus souvent, elle apparaît comme un moyen de sublimer l'amour. Le lecteur peut imaginer une danse sensuelle telle une danse indienne. André Velter emboîte ce pas en parlant de « la vie en dansant² » : « La poésie invente le chant de la pensée et du corps. La danse donne du mouvement au chant, elle en est l'incarnation sensuelle et visuelle³ ». Et c'est ainsi, en danseuse, qu'il se représente l'aimée : « Tu as mis le sens/très au-dessus de toi⁴ », « je dirai comme elle va/toujours au-dessus d'elle-même, /comme elle danse au-delà du premier pas » (p.61), « tu dances plus loin que l'aube » (p.67). Dans le poème « Coda », le poète entrelace « vertige et danse » (pp.114-115). Dans le dernier poème de *l'Amour extrême*, « À l'infini », « Tu dances sur l'horizon que je porte en moi/ pour abolir l'espace et le temps. » (p.159). Dans « Marche d'approche », « Tu es déjà dans le fanal/et la fée/Déjà éveillée/Au rêve des dormeurs/Déjà dansant/aux camps des nomades... » (pp.114 - 115) et dans « Traverser voir », « je ferme les yeux/Tu dances sur une cascade de glace » (p.225).

La danse se mêle au mouvement de la « cavalière allumée⁵ ». Le lexique du galop se promène tout au long de la trilogie : comme le sous-titre « Le galop de ton cœur ». Lorsqu'André Velter a voulu persuader Bartabas de collaborer avec lui, ce dernier pensait que cela était impossible. Alors le poète a lu un texte du dernier chapitre du *Voyage en Arménie* d'Ossip Mandelstam traduit par André du Bouchet et a répété plusieurs fois la fin de la citation pour convaincre Bartabas, ce qu'il a finalement réussi à faire :

Quel est le temps où tu désires vivre ? Mon désir est de vivre à l'impératif, participe futur, voix passive - au « devant-être ». Tel est mon vouloir. Telle, ma joie. Il y a là un honneur équestre, honneur de basmatch et de cavalier. Telle est précisément la joie que je trouve au glorieux gerundivus latin. Ce verbe à cheval.

C'est d'ailleurs ce que fit Mandelstam qui monta, à cheval, les pentes de l'Alaguez qui le fascinait, jusqu'à son sommet : « À Erevan, je n'avais jamais cessé d'avoir l'Alaguez devant mes yeux, comme un bonjour et un adieu⁶ ». « Bonjour adieu », n'est-il pas implicite (ou explicite) dans tout geste d'écriture, et en particulier dans le tombeau poétique veltérien ?

¹ Rimbaud, Arthur, Poésie, Une Saison en enfer, « Mauvais sang », Ed. Vannier, 1895, p.10. Il est à noter que chez Rimbaud la danse est primitive alors que la danse de Chantal est élégante.

² Entretien d'André Velter sur France inter, *Le grand entretien* de François Busnel du 17/6/2013.

³ Velter, André, Entretien écrit, avec Sidonia Bauer du 14 janvier 2007 cité dans la thèse de Sidonia Bauer, *ibid.*, p.817.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême*, op. cit., « Himal », p. 23.

⁵ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., « La Bastille était notre quartier », p. 57.

⁶ Mandelstam, Ossip, « L'Alaguez », *Voyage en Arménie*, [1933], Le Bruit du temps, 2021.

Si le terme d'« allumée » fait penser à la lumière, il évoque aussi, d'une manière familière, la folie qui bouleverse les repères :

Sans avant, sans après, ni haut, ni bas, ni
droite, ni gauche, sans flèche, sans stop, sans sens giratoire.
Avec une girouette dans la tête qui tourne
avec les vents. Les oriente ou les désoriente¹.

Et que l'on retrouve dans le poème :

Tu es venue changer l'heure des cadrans,
choisir tes nuits et ton soleil.

Tu es venue vivre sur le départ
une course aussi joyeuse que folle².

Cette folie est due – certainement – à cet « amour sauvage » (p.48). Rappelons ici que le mot « sauvage » est repris plusieurs fois tout au long de l'ouvrage de Chantal Mauduit et semble inhérent à la personnalité de Chantal et son obsession pour les ailes, métaphore de l'ascension du Manaslu :

Entre neige et ciel
entre blanc et ciel
entre dans la danse
Bienvenue au paradis naturel.
Mais qu'as-tu fait de tes ailes ?³

C'est cette image que l'on retrouve lorsqu'elle agite les bras sur un scooter comme un oiseau :

La Bastille était notre quartier, avec un peu de Mont-
martre, et de longs raids dans Paris sur le SV 125. Tu
étais une cavalière allumée, le scooter tanguait souvent à
la limite.

Tu prétendais qu'un ange escortait nos parcours, et
pour l'encourager tu mimais son vol en agitant les
bras...

*Qui me rendra ce jour où la vie a des ailes...*⁴

On retrouve cette image dans « L'impossible » de Marceline Desbordes-Valmore :

Qui me rendra ces jours où la vie a des ailes
Et vole, vole ainsi que l'alouette aux cieus,
[...]
Quand mes deux bras s'ouvriraient devant ces jours... passés⁵.

¹ Mauduit, Chantal *J'habite au paradis*, op. cit., « Des mots et d'autres », p. 9

² André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., « Sans rien céder de nous », p. 35-36.

³ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, op. cit., p.109.

⁴ André Velter, *L'amour extrême*, op. cit., « Litanie de toi », p. 57

⁵ Velter, André, *L'amour extrême*, op. cit., « Litanie de toi », p. 57.

Cette caractéristique de « cavalière allumée » se décline dans « Litanie de toi » en de multiples exemples : « Toi, te conduisant très mal sur un banc de jardin du Luxembourg » (p.63), « Toi, te conduisant très mal sur la moleskine du café français » (p.64), « Toi, te conduisant très mal à l'arrière du scooter et m'empêchant de conduire » (p.64), « Toi te conduisant très mal sur une banquette de train, à l'aller, comme au retour » (p.65) :

Toi, et ton cri de joie au téléphone avant même de parler
Toi, transfigurée à l'écoute d'un poème, essoufflée comme si tu venais de courir sur un tapis
d'étoiles
Toi, répétant l'oracle "*c'est beau ! c'est beau ! c'est beau !*" avec cette voix d'enfance qui n'est pas
une voix d'enfant
Toi, la tête souvent à la renverse
Toi, riant
Toi, riant par - dessus toute rumeur
Toi, riant d'un rire de source, d'un rire espiègle, d'un rire de bienheureuse espiègle, d'un rire de
surprise et d'éveil
Toi, que j'embrasse pour la première fois rue de Sommerard, puis dans la cour du musée de Cluny
Toi, te conduisant très mal sur un banc du jardin du Luxembourg
Toi, seule spectatrice, immobile dans l'ombre du théâtre Molière pendant trois heures de répétition
Toi, lovée, le regard mauve
Toi, riant du chahut d'une horde d'Anglais dans la chambre d'à côté
Toi, riant de mes vanités d'homme trop occupé
Toi, riant en prenant l'ascenseur
Toi, te conduisant très mal sur la moleskine du *Café Français*
Toi, seule spectatrice, immobile dans l'ombre du théâtre du Rond - Point pendant trois heures de
répétition
Toi, têtue, dents serrées, secouant tes cheveux
Toi, virevoltant, mimant une jonglerie avec les feuilles d'automne et le vent
Toi, dansant au bas des vignes de Montmartre, rue Saint - Vincent
Toi, te conduisant très mal à l'arrière du scooter et m'empêchant de conduire
Toi, bouche et ongles
Toi, paroles fauves
Toi, perdue dans la foule du théâtre des Cultures du Monde et t'enfuyant pour ne pas rompre la
magie
Toi, avec la grâce d'une gravité très douce évoquant le danger
Toi, chuchotant le nom de tes amis morts
Toi, caressant le caillou bleu semé d'une poussière d'or que je viens de t'offrir
Toi, les yeux pleins de larmes à ton retour de Dharamsala
Toi, en équilibre sur la rambarde de fer me repérant de loin en bondissant
Toi, abandonnant tout et tous au milieu d'un repas quand j'appelle à l'improviste
Toi, l'émerveillée qui émerveille
Toi, l'impulsive à l'infinie tendresse
Toi, l'irradiante qui s'offre paumes ouvertes au soleil
Toi, t'étirant dix minutes au téléphone si je te réveille à midi
Toi, et ce qui n'appartient qu'à nous
Toi, riant à mon épaule
Toi, riant de trois nuits sans sommeil
Toi, riant dans un matin de pluie légère à Lisieux, et me disant : *tu m'en fais voir du pays !*
Toi, te conduisant très mal sur une banquette de train, à l'aller comme au retour
Toi, la plus pudique des impudiques, la plus conquérante des dépossédées
Toi, passionnément démunie et distribuant partout le trésor des songes

Toi, pleurant du fond de l'âme sur une épouvante qui me concerne seul
Toi, pas à pas avec moi dans cette géhenne intime
Toi, soignant les pires douleurs avec un peu d'azur récolté chez les dieux
Toi, glissant une rose sous ton blouson, contre ta peau
Toi, entrant à reculons sous le porche du faubourg Saint-Antoine en me jetant des brassées de baisers
Toi, et l'écho de ton rire sous la voûte
Toi, téléphonant des pentes du Dhaulagiri, la voix voilée par l'altitude
Toi, m'envoyant encore des lettres des quatre coins du monde huit jours après ta mort
Toi, léguant aux migrations de l'univers le chant de notre amour

Pas moins de 49 anaphores de « Toi », 32 participes présents dont neuf du verbe rire « riant » et quatre substantifs « rire » participent à la scansion de ce poème-prière non pas adressée à des saints – chaque nom de saint étant suivi d'une formule récitée ou chantée par l'assemblée –, comme dans la prière catholique, mais évoquant le souvenir d'une femme pleine de fantaisie, de contradictions, passionnée et lumineuse.

C'est cette folie que l'on retrouve également dans le portrait que Christian Bobin peint de Ghislaine : « tu n'étais pas du tout normale, Ghislaine. Tu étais admirablement folle »¹ d'une « folie libre² » car « La folie chez toi tourne à la vie. Tu es la personne la plus saine que j'aie jamais vue »³, celle d'une femme libre. La démesure, le mouvement c'est ainsi qu'André Velter veut se rappeler l'aimée et la faire découvrir à ses lecteurs. Ces images s'accompagnent d'un rire que l'on voit et l'on entend tout le long du recueil d'amour-la vie-la mort en hommage à Chantal Mauduit.

3. Le rire de l'aimée

Nous croyons volontiers, lorsqu'on entend le rire de Chantal Mauduit, que, comme le disait Georges Bataille⁴, le rire est une manifestation érotique proche du don, car cette femme généreuse répandait la joie.

Le rire de l'aimée⁵ est largement célébré dans toute la trilogie veltérienne. Dans le premier poème, on peut déjà lire : « tu es le rire de la pure lumière » (p.12) « je dirai/sa beauté et son rire » (p.61), « tu ris à me blesser » (p.67), « Que ton rire dérègle un peu, beaucoup, passionnément la mécanique des sphères, l'ordre des saisons, les mœurs des poissons-lune, comment cela n'est-il pas encore manifeste ni scientifiquement prouvé ? » (p.86). Dans le deuxième blason, « Il y a le rire de l'au-delà des peurs » (p.91) « Dis-moi qu'il est possible/De me jeter un sort/Avec ton rire/D'arracher l'impossible/ À l'aile de la mort » (p.198), « Reste

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.92.

² Bobin, Christian, *ibid*, p.97.

³ Bobin, Christian, *ibid*, p.97.

⁴ Bataille, Georges, « Les larmes d'Éros », dans *Œuvres complètes* Tome 5, Paris, Gallimard, [1973], 1992, pp. 573-628.

⁵ On peut l'entendre dans un entretien de Chantal Mauduit. <https://youtu.be/LORjAXtnlMw>

pourtant un rire tonique/Au plus aigu de la lumière/petite cascade en rappel qui rembarre le lyrisme » (p.231).

Plus particulièrement, dans « Litanie de toi », le participe présent « riant » est répété neuf fois et le substantif « le rire » trois fois dans le même vers et une autre fois à la fin du poème : « Toi, riant/Toi, riant par-dessus toute rumeur/Toi, riant d'un rire de source, d'un rire espiègle, d'un rire de bienheureuse espiègle, d'un rire de surprise et d'éveil/ [...]Toi, riant du chahut d'une horde d'Anglais, dans la chambre d'à côté/ Toi, riant de mes vanités d'homme trop occupé/Toi, riant en prenant l'ascenseur [...] Toi, riant à mon épaule/ Toi, riant de trois nuits sans sommeil/Toi, riant dans un matin de pluie légère à Lisieux, et me disant : *tu m'en fais voir du pays !* [...] Toi, et l'écho de ton rire sous la voûte... ». Les participes présents du verbe rire scandent le poème en revenant dans trois vers, trois fois dans la litanie, comme un refrain, comme une prière comme dans la « Litanie des saints » : « Priez pour nous ». Le rire devient alors une prière mais ici, ce serait une prière au rire pour qu'il reste présent. Prière au souvenir de la femme aimée pour qu'elle demeure toujours comme elle était, pleine de vie, heureuse de vivre.

Nous retrouvons ce leitmotiv dans *La plus que vive*. Christian Bobin, lui aussi, confronté à la mort brutale de l'aimée qui était aussi jeune et pleine de vie¹, choisit de parler de son rire dès la page d'introduction au récit poétique « Si je me retourne pour te voir dans ta mort débutante, Ghislaine, – mais retourner n'est pas le mot qui convient, tu as toujours été en avant, devant –, dans ce temps des derniers gels et des premières floraisons blanches, je te vois comme une jeune femme éclatant de rire sous les giboulées. Ton rire me manque ». Il ajoute plus loin : « L'événement de ta mort a tout pulvérisé en moi. Tout sauf le cœur. Le cœur que tu m'as fait et que tu continues de me faire, de pétrir avec tes mains de disparue, d'apaiser avec ta voix de disparue, d'éclairer avec ton rire de disparue » (p.13). C'est ainsi que, face au décès brusque de Ghislaine le 12 août 1995 d'une rupture d'anévrisme, Christian Bobin dépeint, dans les jours et les mois qui suivent sa propre confrontation avec la mort de l'aimée dans *La plus que vive* qui sera publié un an après : le 13 septembre 1996. Tout au long du recueil, c'est un portrait vivant de l'aimée qu'il va dépeindre entre larmes et rire « il y a chez toi, en toi, disséminée dans ta vie, dans tes gestes, tes silences, tes rires, une pensée ininterrompue, profonde, grave. » (p.51), « le rire, il roule dans la gorge de ta petite fille de quatre ans, Clémence, endiablée, joueuse, charmeuse, il éclate dans la voiture entre moi et ta grande fille de quinze ans, Hélène (p.47). « Il y a mille façons de parler aux morts. Il fallait la folie d'une petite fille de quatre ans et demi pour comprendre que nous avons peut-être moins à leur parler qu'à les entendre, et qu'ils n'avaient qu'une seule chose à nous dire ; vivez encore, toujours, vivez de plus en plus, surtout ne vous faites pas de mal et ne perdez pas le rire » (p.48), « sur la terre vidée de ton rire » (p.60), « C'était parfait, Ghislaine, et ce n'aurait pu être autrement puisque tu étais là, riante » (p.62), « Tu auras ri, presque jusqu'au dernier instant, avec les trois amours essentiels de ta vie » (p.65) « La joie [...] Et tu ris, tu ne sais que rire devant tant de richesse donnée, reçue ? [...] Dans tes rires c'est ton courage que j'entendais – un amour de la vie si puissant que même la vie ne

¹ Ghislaine est morte d'un A.V.C. à quarante-quatre ans.

pouvait plus l'assombrir. » (p.86), Deux visages ont éclairé sa vie, celui de sa grand-mère souriante et celui de Ghislaine, « riant aux éclats » (p.95).

Vingt après la mort de Ghislaine, Christian Bobin dans *Noireclaire* évoque la disparue à travers des souvenirs et souvent le sourire remplace le rire : « ton visage revenant a le vif d'un rose de jardin » (p.12). Il l'évoque par la pensée : « Tu t'avances à contre-jour, tes yeux allumés d'une fièvre saine » (p.13), « Tu m'apparais devant les remparts d'une ville ouvrière, ton beau visage d'Indienne frappé par le soleil des soleils. Tu portes ton pull à croisillons blancs que j'aimais tant » (p.17), « ton sourire léger. Le sourire est la seule preuve de notre passage sur terre » (p.19), « tu souris. Même détruite, tu souris » (p.73), « J'ouvre la malle en osier ... Le foulard à ton cou savait tout de ton âme » (p.35) « Enivrée ... » (p.37 et p.46) « tes joues de biscuit cuites par un soleil d'enfance. La veine qui te tuera au bombé de ton front. Ta dernière nuit dans une caravane échouée, au jardin de ton frère » (p.54) « Je me penche sur toi à l'hôpital mais tu es trop occupée à ton travail de mourir. La fantaisie d'un nerf retrousse légèrement ta lèvre ; Je ne vois pas tes yeux. Tu les verses sur une lumière intérieure. » (p.59) « De toi je n'ai gardé qu'une petite tasse à café. ... » (p.61), « Le béton lépreux sous tes pieds... » (p.64). Il la voit « en mouvement, toujours avançant, et la vie surabonde te suit, le printemps arrive avec ton nom » (p.71).

André Velter choisit de partager cette image avec son lecteur. Celle du corps de la « cavalière allumée », toujours en mouvement et riant à la vie. Cette image est très éloignée de celles que l'on peut trouver chez d'autres écrivains de tombeaux poétiques. Outre le parti-pris poétique du poète, il est vrai qu'il n'a pas assisté à l'agonie ou à la mort de l'aimée, à ce que Michel Deguy nomme « l'épreuve », dans le premier poème du recueil, qui évoque le passage vers la mort de sa femme : « Elle a passé ; elle est passée ; elle a passé, l'épreuve ». C'est alors qu'elle est reçue par la mort.

À l'instar de l'image de Béatrice dans la dernière partie de la *Divine Comédie* de Dante, de Ghislaine, décrite par Christian Bobin comme une lumière « dont tu fus une servante exemplaire »¹ à la fois créature terrestre et figure céleste, ou encore de l'épouse de Claude Esteban, « Lumière qui vas toujours devant, je te prendrai² », Chantal Mauduit apparaît « une figure théophanique, la figure de la Sophia aeterna³ ».

B. Le corps mystique

La poésie est une « tanière d'échos » qui relie l'énergie de l'âme et l'énergie de la langue. André Velter associe la force de la poésie à la fonction orphique et renoue avec la connotation chrétienne d'Orphée présente dans la Renaissance ; il nomme la disparue « Eurydice de

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, page de présentation.

² Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, nrf, Gallimard, 2006, p.337.

³ Corbin, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Flammarion, 1958, p.42.

cencre » (p.95) mais aussi « femme céleste » (p.12), « mariée du ciel » (pp.55-56) unissant par sa poésie le mythe de la vision de la révélation de Jean, reprise notamment par les peintres et architectes au Moyen Âge. Elle est aussi « bouche qui fait lumière » (p.19), expression qui rappelle l'éloquence de Jean Chrysostome¹, « pure lumière » (p.12), « linceul de lumière » (p.109), « tourbillon de poudre d'or » (p.183), « germes de lumière » (p.20), « corps de lumière » (p.91). Rappelons que la lumière est la demeure de l'âme après la mort selon le bouddhisme tibétain.

La louange ne suffit pas pour évoquer la beauté de Chantal qui dépasse à tel point la mesure humaine que seule la poésie peut la définir. Dans cette vision de l'aimée à nulle autre pareille – la Vision était le premier titre de la *Divine Comédie* – la lumière est l'objet de la femme jusqu'à l'éblouissement final. Comme dans la poésie éluardienne qui exalte la lumière émise par l'aimée disparue et dans l'art italien chrétien qui met en lumière la beauté des corps lumineux et une composition harmonieuse, la gloire de l'au-delà étant rendue visible dans la gloire du sublime, la lumière est très présente tout au long de l'œuvre velterienne et cela dès le premier poème avec l'évocation du soleil : « J'ai pour te bâtir un tombeau des mots du soleil et des rêves » puis de la lumière « tu es le rire de la pure lumière, la joie sans ombre ». La lumière, c'est ce qui permet aux objets de se dévoiler et sans elle, on ne pourrait pas les voir. Jacques Roubaud, qui ne peut plus voir le corps vivant de sa femme, pense qu'il n'y a plus que de l'obscurité après la mort de sa femme. Dans le poème « Où es-tu ? » et à cette question, il répond de deux manières : par une autre question « qui ? », par une photographie qu'il pose sous la lampe. Mais, au lieu d'être éclairée, c'est le noir qui l'emporte...et enfin une réponse « Le monde/ dont plus rien ne te sépare/ Sous la lampe, dans la nuit, entouré de noir, contre la porte ».

Arrêtons-nous sur le thème du regard. Pour exister, il faut être vu par quelqu'un et c'est souvent par la personne aimée. « Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu/ C'est que tes yeux ne m'ont pas vu. » regrette Philippe Jaccottet qui se plaint d'un manque de lumière : « J'ai dans la tête des visions de rues la nuit, de chambres, de visages emmêlés/plus nombreux que les feuilles d'arbres en été/et eux-mêmes remplis d'images, de pensées/ – c'est comme un labyrinthe de miroirs/mal éclairé par des lampes falotes –² ».

Nous trouvons également le thème du miroir dans plusieurs poèmes de la trilogie placé entre fascination et exécution. Rappelons ici qu'avant les tragédies d'Euripide, le thème du miroir apparaît rarement dans la littérature grecque³, les Grecs ne sachant pas vraiment si le miroir révèle une connaissance cachée ou s'il ne produit que des illusions. Cet objet magique peut dévoiler aux hommes la nature de leur condition – et particulièrement la mort – mais aussi les secrets de la lumière qui surgit des éclats du miroir et qui révèlent la lumière divine. Mais le miroir se montre aussi contre un écran qui empêche une vision directe.

¹ Il est né à Antioche entre 344 et 349, et mort en 407 près de Comana, a été archevêque de Constantinople et est l'un des pères de l'Église grecque.

² Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, *Chants d'en bas*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.61.

³ On ne retrouve aucune occurrence chez Homère, Hésiode ou encore Sophocle.

C'est cette ambivalence que nous trouvons dans le tombeau velterien : « Il y a je le sens un double du royaume/dont on ne revient plus tout à fait mort, /tout à fait seul ni tout à fait vivant, /un miroir aveuglant que tu enlaces en dérivant. » (p.88), « Je n'ai même plus ton ombre/sur ma bouche, même plus tes lettres du bout du monde. À quel miroir t'arracher ? » (p.139), « Quel ciel/J'ai mis un miroir dans les nuages/ À refléter l'infini/Et dériver d'une illusion/L'autre » (p.184). Ce miroir est celui qui permet de capter le reflet de l'aimée disparue, celui qui permet de garder l'image intacte de l'amour qui se nourrit de lui-même et qui survit grâce au reflet.

On peut penser au poème « L'éclat de tes yeux » dans lequel le poète dans trois phrases exclamatives de plus en plus courtes rappelle dans un leitmotiv que le regard de l'aimée était particulièrement lumineux :

L'éclat de tes yeux, mon amour, quand tu m'as montré le drapeau tibétain que tu avais planté sur la
flèche de Notre-Dame !
Et deux mois plus tard, l'éclat de tes yeux, mon amour, quand tu as vu que le drapeau flottait
toujours !
Et toujours, mon amour, l'éclat de tes yeux¹ !

Dans la poésie amoureuse, le motif des yeux est récurrent. On peut penser au poème de Paul Éluard « La courbe de tes yeux » mais plus encore au motif du regard dans la poésie éluardienne que l'on trouve dans de nombreux titres comme *Les yeux fertiles*, *Donner à voir*, *Perspectives*, *Voir*, *À l'intérieur de la vue*, *De l'horizon d'un seul à l'horizon de tous*, *La courbe de tes yeux*...La plupart de ses recueils est illustrée par des amis peintres ou photographes comme Max Ernst, Giorgio de Chirico et Picasso et plus tard Salvador Dali, Man Ray, Chagall, Magritte. Il dit de Picasso : « Cet homme tenait en mains la clef fragile du problème de la réalité. Il s'agissait pour lui de voir ce qui voit, de libérer la vision et d'atteindre à la voyance. Il y est parvenu² » comme l'amant velterien qui devient un magicien des mots pour parler de l'aimée disparue.

La poésie de cette trilogie n'existe pas sans la présence de l'autre, Chantal Mauduit.

Elle est « partout dans le présent secret, /chaque instant te voit aux invisibles portes/car tu viens désormais du cinquième horizon/escortée en plein jour par un rayon de lune. » (p.89), « présente » (p.159, 173, 187, 219), « follement présente » (p.187), « Tu es toute dans le suspens de choses » (p.187). Elle n'a « pas de frontière » (p.157), « étoile immortelle » (p.108), qui vit « à l'infini » (p.159), « présence désincarnée, présence qui force les prodiges, déchaîne les nuages, multiplie les éclats » (p.83), avec « son corps d'espace » (p.19), sa « chair de ciel » (p.202).

Toutes ces expressions révèlent la dévotion que le poète porte à son aimée, à la suite du fou d'Elsa qui remplace la dévotion dévolue à Dieu par la dévotion à la femme : « D'Elsa qui est une mosquée à ma folie » :

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.27.

² Éluard, Paul, *Œuvres Complètes*, « Donner à voir », Paris, Gallimard, 1968, p. 944.

Je t'ai donné la place réservée à Dieu que le poème
À tout jamais surmonte les litanies
Je t'ai placée en plein jour sur la pierre votive
Et désormais c'est de toi qu'est toute dévotion
Tout murmure de pèlerin tout agenouillement de la croyance

Dans des temps plus reculés, c'est ce qui condamne Medjoûn/ Madjnûn. Dans la quatrième partie intitulée « 1491 », on peut lire cette épigraphe : « là, le Fou doit rendre compte de son impiété, lui qui remplace la dévotion due à Dieu par la dévotion à la femme ; traîné devant le cadî, il est sommé de s'expliquer et prononce un chant ». Un peu plus loin, alors qu'il est emprisonné à Al-Kassaba, il chante à nouveau son amour, et le définit comme le repère du temps et du devenir :

Je suis ici séparé d'elle
Et j'y fais l'essai de la mort
Le temps sans toi m'est infidèle
J'y suis ma propre citadelle
Une boussole sans le nord

Rien ne m'est que réminiscence
Tout rêve bouteille à la mer
Dans cette couleur de l'absence
Rien n'a plus ni sève ni sens
Que faire de mon cœur amer

André Velter ajoute : « Il n'y avait pas de parole ni de ciel avant toi [...] Pas de mystique, pas de sexe ni d'extase avant toi » (p.17).

Chantal est « l'amour à l'état pur¹ ». Elle est « oracle » et « présage » (p.201). Elle est la « Magicienne [qui] annonce le caprice et l'oracle/D'une insurrection sans exemple/D'une résurrection sans nom » (p.201).

Elle est aussi Muse ce qui confère à cette poésie inspirée la primauté sur celle qui est seulement le produit de l'artifice selon Socrate dans le *Phèdre* de Platon : « L'homme qui, sans le délire des Muses, arrive aux portes de la poésie dans la conviction que le métier fera de lui un bon poète, est lui-même un poète manqué ; de même la poésie composée de sang-froid est éclipsée par la poésie de ceux qui délirent² (ne pas confondre le délire avec la démence mais plutôt avec l'euphorie créatrice). Le poète inspiré par la Muse « crée dans le beau³ » et peut s'approcher assez près de la vérité pour nous en donner une image certaine. Soit le poète demande à la Muse d'être présente comme dans le prélude de l'*Iliade* ou dans l'*Odyssee* dans le premier vers, soit, il en fait l'éloge comme dans le prélude de la *Théogonie* d'Hésiode soit encore il la sent près de

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.220.

² Platon, « Phèdre 245 a », Œuvres de Platon, Paris, Ed. Pichon et Didier, 1831. Traduction Victor Cousin. Et site de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. *L'Antiquité grecque et latine. Du Moyen Âge.*

³ Platon, « Banquet, 209 b », Œuvres de Platon, Paris, Ed. Pichon et Didier, 1831. Traduction Victor Cousin. Et site de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. *L'Antiquité grecque et latine. Du Moyen Âge.*

lui – comme Pindare lorsqu’il invente une nouvelle forme lyrique, tout en se plaçant comme serviteur des dieux qui règnent sur la poésie¹.

La Muse-Chantal, dès les premiers vers est présente dans le dialogue qu’installe le poète, elle, qui tutoie les dieux (p.62). Bien plus qu’une simple muse, telle Laure, elle est la poésie vécue. Allégorie vivante de la poésie, elle subjugué le réel de la poésie (p.203), son « errance est fertile » (p.157), elle est la « voix grâce à laquelle la poésie est possible » (p.131) et « les mots de mes poèmes sont des mantras de toi » (p.147). Elle est « le nouveau nom de l’altitude » et elle pousse « à bout le Haut du monde » (p.231) Mais elle condamne aussi le poète « à maudire » (p.79), jeu de mots avec « mots dire » » et, – coïncidence ? – avec le nom de l’aimée : Mauduit, lorsque « ange abandonné de tous », elle « sait que l’azur est désert » (p.29). Elle est « épiphanie » (p.202) ce qui lui donne une dimension divine. Le poète a pour mission l’élévation de la Dame vers la lumière divine (cette vision apparaît dans la tradition dantesque et épique de l’amour). Il crée une nouvelle Eve qui vit au-dessus des siècles « notre chant durera autant que la lumière » (p.96).

La Muse-Chantal fait « merveille à contre-mort » (p.83) et elle enjoint le poète de « changer la mort » (p.137). Elle est l’éclair que le poète porte « et qui foudroie » ce qu’il n’avait qu’entrevu » (p.192). Elle se métamorphose en « comtesse », en « louve » (p.132). Elle devient papillon – son surnom au Tibet est « papillon bleu² » – et poisson³.

C’est ce papillon que l’on peut voir dans un film⁴ de Chantal Mauduit où elle se montre grim pant dans l’Himalaya et dans une image captée dans un autre film⁵: elle le porte sur son blouson et au bout de ses doigts.



¹ Pindare, *Olymp.*, III, 6 et suiv. ; XI, 8 et suiv. ; *Ném.*, IV, 42 ; *Pians* VI et IX. Site de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat. *L’Antiquité grecque et latine. Du Moyen Âge.*

² Entretien avec J.M. Maulpoix

³ « Le poisson d’Himalaya » cité dans son journal intime à la journée du 1 avril 1998 cité dans la thèse de Sidonia Bauer p.316.

⁴ Chantal Mauduit au Festival de l’Aventure des Angles 1997 - YouTube

⁵ Entretien avec Chantal Mauduit - YouTube

Le papillon représente la psyché et son vol, celui du voyage de l'âme et sa renaissance. « L'âme est cet irritant mystère que rien ne touche » (p.166) qui s'oppose à la mort. Elle est aussi « cerf-volant » et évoque le dynamisme cosmique de l'impermanence et du commencement (p.204). Elle est « l'alchimie à naître » (p.199), « la pierre non-pierre/Le talisman et la fée » (p.199). Le terme de fée est répété à plusieurs occasions : « tu es la fée » (p.141), « fée » (p.219), « fée des glaciers » (p.54), « ton sourire de fée » (p.30). De même, la fée Ghislaine peut faire jaillir du noir une source « Moitié source, moitié fée : de toi il ne m'est jamais venu que du bien¹ ». James Sacré, lui aussi, met en avant le fait que « La petite fille me donnait des mots et même me donnait peut-être aussi le plaisir qui me venait à les écrire (et qui rendait encore plus scandaleux ces poèmes que je pensais écrire pour elle, alors que c'était sans doute d'abord pour moi que je les écrivais)² ».

Tout à la fois fée, Muse, divine, étoile immortelle, elle, par qui sa mort « a ouvert une interminable ère glaciaire³ » condamne le poète « à n'être plus que par défi, indomptable, distu irréductible et pur mais sans rien à maudire⁴ ». Au corps de Chantal, toujours en mouvement, riant et plein de lumière répond celui du poète qui tente de survivre et doit se métamorphoser pour retrouver l'aimée sur l'autre rive, tout en haut du Mont Analogue.

¹ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, pp.39-40.

² Entretien avec James Sacré accordé au blog de *Recours au poème*, le poète Gwen Garnier-Duguy, 2016. <https://www.recoursapoeme.fr/james-sacre/>

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.86.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.79.

Chapitre 3. Le corps du poète, un dehors vers l'Oouvert

Comment évoquer la mort de l'aimée ? Y a-t-il des mots pour cela ? Nous l'avons vu précédemment que ce soit dans le silence, le cri ou le lyrisme de la « parole haute et vive » velterien, « dire cela » est difficile.

Comment peut-on faire face à « cela » ? Que ce soit devant la mort annoncée par la maladie ou celle, brusque, à laquelle nul n'est « préparé » ? Claude Esteban évoque son « corps d'hier » pour montrer cette rupture qu'a causée la mort de son aimée dans l'écriture-même des mots car ce corps, avant cet événement, écrivait machinalement mais ne comprenait pas ce qu'ils signifiaient. De plus, le poète se sent démuné devant le temps qui passe et n'espère qu'une chose, ne pas souffrir :

Je parle
et je ne dis pas non, j'écoute
mieux
le silence qui me précède, ce matin
commence avec des mots
que j'écrivais
sans les comprendre dans mon corps d'hier, avec
des sons
où l'air se loge maintenant et le soleil
petit comme une amande¹.

C'était le soir, la lumière
qui ne fait plus mal
celle des lampes, que restait-il
devant, quelques jours ou
peut-être des années,
tous ces matins
qu'on ne sait plus franchir, c'était
le même soir, les mains posées sur la table
et cet espoir au bout,
d'être ou de ne pas être, sans souffrir²

Pour « dire cela », le corps-même du poète ne doit-il pas se transformer pour mieux écouter le silence, les sons des mots, le soleil qui se sont transformés eux-aussi avec la mort, laisser se mêler en soi l'entièreté de soi-même, le corps et la pensée ?

« Créer, ce n'est pas se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente et inconsciente et aussi dans son corps ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantasmatique sont présents tout au

¹ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, nrf, Gallimard, 2006, p.316.

² Esteban, Claude, *ibid*, p.317.

long du travail, il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre¹ ». Pour créer une œuvre, pour tisser le tissu poétique, toutes les parties du corps du poète se mettent en marche.

André Velter face à la mort de l'aimée refuse l'immobilisme et se met en route. Ce ne sera pas « un voyage au long cours² » mais un voyage poétique qui le mènera « très loin³ » de lui. Ce voyage initiatique le transforme dans l'entière de son corps, de sa pensée et son écriture. Il reprend dans ce grand voyage les lieux du souvenir pour tenter de trouver sur cette route le lieu de rencontre avec l'aimée dans « l'auberge au bout du monde⁴ ».

A. Dans les pas du poète

Si Claude Esteban s'arrête de vivre parce que « el tiempo se paró⁵ », que Michel Deguy descend « dans l'insondable, giration dantesque⁶ », que Jacques Roubaud évoque la « tache noire » – cette « boue noire⁷ » – du café en poudre mal dissous dans son bol qu'il faut avaler comme la mort qu'il avale, si ces trois poètes face à la mort de l'aimée demeurent dans un « temps stupéfié », du ressassement, et refusent le mouvement et d'avancer sur le chemin de la vie, André Velter refuse de s'arrêter pour retrouver l'aimée dans un lieu qu'il imagine :

Je me sais plus nomade que jamais. Il n'y a pas de suite à ce qui est sans fin. Notre gîte n'est pas une maison, un reliquaire, un temple ni un livre. Notre ermitage n'a pas de toit, pas de fronton, il est de plein vent et de pleine clarté le passage où nous sommes, esquif aimanté qui s'éloigne de la terre, reste à l'écart du ciel, sans renier la terre ferme, sans congédier le ciel⁸.

Nous allons suivre le poète voyageur dans les lieux exhumés de la mémoire mais aussi dans l'inconnu. Ce voyage est plus particulièrement teinté des couleurs des amants, le bleu et les nuances de jaune.

1. Les lieux du voyage

Pour atteindre son aimée, André Velter doit prendre de l'altitude car elle seule lui permet de s'affranchir du moi pour se découvrir comme un autre. Il explique son cheminement quelques années après la publication de *L'amour extrême* dans *L'Arbre-Seul* :

Aux confins de Haute-Asie l'âpreté des déserts
me semblait signe de source, secret

¹ Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, p. 44.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.106.

³ Velter, André, *ibid*, p.196.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.186.

⁵ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit (1967-1992) poèmes*, nrf, Gallimard, 2006, p.264.

⁶ Deguy, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

⁷ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit (1967-1992) poèmes*, nrf, Gallimard, 2006, p.264.

⁸ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.212.

au bord du soleil et des lèvres
sens pleinement éprouvé dans le sens de la marche
et qui cherche le royaume de l'autre
de l'outre – moi du rien immense –
le royaume à l'orée du silence et du vide¹.

C'est bien dans ces paysages que les amants affectionnaient qu'André Velter pense retrouver l'aimée, les lieux du royaume pour l'une et du rien pour l'autre. C'est bien sous le signe de l'Autre, de l'Aimée disparue, pensé à la fois comme une altérité mais aussi comme un vecteur d'altération, de modification profonde de sa propre personne que se confronte le poète. Nous le savons : cette altérité est constitutive du sujet lyrique depuis qu'Arthur Rimbaud a proclamé « JE est un autre² », et que du monde, devenu fondamentalement étranger depuis la mort, trois mots sont entrés dans la chair d'André Velter : « Chantal est morte ».

André Velter est un poète « pour qui le monde extérieur existe » mais à la différence de Théophile Gautier – celui-ci pensait à la palette du peintre romantique – il ne décrit pas un paysage pittoresque. Il se réfère, nous l'avons vu, à une géographie précise. « [...] les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayer le plus possible de ne pas se cogner. » « [...] le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une *géographie* dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs³ ».

Ces toponymes croisent également une écriture délocalisée : « Mon pays /est le dépaysement » nous dit le poète⁴ autant dire un paysage, une image du pays, la métamorphose du réel par l'imaginaire à l'instar de l'Himalaya, le haut pays dans lequel « la nature se hausse jusqu'à l'imaginaire⁵ ». Cette conception de l'imaginaire échappe à celle des romantiques qui voyaient dans le paysage le miroir de l'âme. André Velter, chantre du « lyrisme aride⁶ » y voit au contraire « une perte de soi qui semble gain de lumière et ce vertige de l'être qui se reconnaît soudain étranger à lui-même, et plus vaste⁷ ». Le lien entre la poésie et le chant et la musique a été renforcé par une influence plus profonde, celle de la nature-même du sol afghan : « J'ai eu l'impression qu'en vivant dans les déserts afghans, mon écriture était comme essorée, devenait aride...L'Afghanistan m'a lavé de certaines facilités de langue, d'une trop grande abondance, d'un certain lyrisme un peu excessif qui m'a semblé à un certain moment ne plus être capable de tenir parole ; Il faut toujours authentifier sa parole, c'est une nécessité absolue, ne jamais se laisser porter au-delà de ce qu'on est capable d'expérimenter soi-même. Tout ce que je préfère,

¹ Velter, André, *L'Arbre-Seul*, Poésie / Gallimard, 2001, p.184.

² Selon la célèbre formule que Rimbaud inscrit dans sa lettre à Paul Demeny, dite « Lettre du Voyant » du 15 mai 1871.

³ Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, coll. « L'Espace critique », p. 14, p. 105.

⁴ Velter, André, *L'Arbre-Seul*, Poésie / Gallimard, 2001, p.142

⁵ Velter, André, *Le Haut-Pays*, Gallimard, 1995 (quatrième de couverture).

⁶ Emission de France culture 9.42 <https://www.franceculture.fr/emissions/interieur-10-11/andre-velter>

⁷ Velter, André, *L'Arbre-Seul*, Poésie / Gallimard, 2001, p. 11.

je l'ai expérimenté, vécu. C'est de l'ordre d'une légitimité ontologique¹ ». Le paysage signifie alors pour le poète un accès vers autre chose possible qu'à partir du dépassement du moi-chair, du moi-corps, « Le monde a de la chair, enfin, du souffle, un bestiaire et des cris. À la fois plus de sang et de sens, une complicité matérielle qui allie l'air et l'éther, l'eau, la terre, le feu² », d'un corps-cosmos vers un autre royaume, celui d'une autre immanence, où il pourrait faire UN avec le corps de l'univers.

Cette théorie rejoint l'approche du philosophe Gaston Bachelard de la rêverie cosmique : « une unité plus stable apparaît quand un rêveur rêve de matière, quand en ses songes il va "au fond des choses". Tout devient à la fois grand et stable quand la rêverie unit cosmos et substance³ ». Il illustre cette théorie par le matérialisme des quatre éléments de la cosmogonie intuitive. Au sommet de cette rêverie cosmique, l'exploit du poète « est de constituer un cosmos de parole⁴ ». « Loin de pouvoir se répartir en espace objectif et espace subjectif l'espace rêvé explore les dimensions du monde, sa topographie multiple, ses variations différentielles tout en ne les réduisant jamais à leurs propriétés premières⁵. Le propre de la rêverie est le fait de dépasser les oppositions, grâce à l'alliance du regard et des paroles, par la magie du langage⁶ ».

Dans cette marche, André Velter rencontre des paysages à « l'image du pays » perçue, représentée ou évoquée, et relie un lieu, un sujet et un langage. Ce paysage reflète les sentiments et les émotions du sujet lyrique qui ne peut s'ex-primer que dans son rapport aux autres, au monde qui l'entoure et aux mots qu'il utilise. Ce lieu privilégié produit la *Stimmung*, cette étrange émotion qui s'unit à l'atmosphère du lieu. C'est bien ce que nous retrouvons dans la poésie velterienne : « Tu as choisi de gagner/par la verticale ascendante/le troisième pôle/qui déboussole⁷ ».

Cette écriture s'inscrit au sein même de l'écriture poétique du tombeau velterien, qui rend hommage à la tradition poétique tout en s'en détachant pour explorer ses propres potentialités.

En effet, André Velter cherche à renouveler l'expérience de l'altérité du « sujet », du « monde » et du « langage » dans la poésie dans ce qu'elle contient de spécificité dans le langage poétique et sa portée ontologique tout en plaçant au cœur de l'écriture poétique « l'expérience humaine⁸ » que représente tout acte poétique. C'est dans l'é-motion poétique que peut se faire la rencontre des deux amants séparés par la mort, dans le double mouvement de sortie de soi/ retour vers soi.

¹ Entretien d'André Velter sur France culture For intérieur par Olivier Germain-Thomas, 2011.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/for-interieur-10-11/andre-velter-8867266>

² Velter, André, *Le Haut-Pays*, Gallimard, 1995, p.15.

³ Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, p. 151.

⁴ Bachelard, Gaston, *ibid*, p 160

⁵ Bachelard, Gaston, *ibid*, p 162

⁶ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, p 202

⁷ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.23.

⁸ Collot, Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2018, p. 11 : « Un des enseignements essentiels que je retire de la fréquentation de ces œuvres majeures, c'est que la poésie ne saurait se réduire à une expérimentation verbale plus ou moins gratuite mais doit prendre en charge toutes les dimensions de l'expérience humaine. ».

Aux racines de cette réflexion, c'est dans les écrits autobiographiques baudelairiens¹ que l'on trouve les notions de « vaporisation » (sortie de soi dans l'usage de la diversité des influences esthétiques) et de « centralisation² » (retour sur soi dans l'aspect autobiographique du lyrisme). Au mouvement de centralisation qui est une expérience du sujet lyrique qui s'exprime à travers les sentiments personnels du poète et de retour vers soi, s'ajoute la notion d'« espacement », expansion de la conscience qui explore le sujet, le monde et le langage, un mouvement d'ouverture au monde et de renouvellement de la poésie dans la mise en mouvement de l'« é-motion » poétique :

L'é-motion poétique n'est pas un état intérieur, comme l'indique le préfixe qui marque une sortie de soi ; elle n'existe qu'à condition de s'extérioriser en s'exprimant dans les mots mais aussi dans les choses. C'est le contact avec la réalité qui révèle au poète son intime altérité³.

Cette é-motion du poète André Velter, il la partage avec le lecteur dans l'évocation des lieux de sa mémoire.

Le choix du terme « lieux » met l'accent au-delà du détail topographique sur le lien de la mémoire et de l'espace, la prédilection de la mémoire à s'incarner dans des lieux : « La mémoire — chose étrange ! n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les années abolies. On ne peut que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés⁴ ».

Ainsi, les lieux mettent au jour la saisie d'un passé heureux projeté à la surface du présent malheureux et sont une sorte de symbole de ce qui fut cet amour fol. Ces lieux célèbrent certes un passé révolu mais le ressuscitent en le citant. Ils permettent aussi de mieux vivre le présent. L'évocation des lieux du passé peut être comparé au travail d'une couturière qui reprise un tissu déchiré. Le futur peut être imaginé dans cette réparation.

Dans ce travail de mémoire, André Velter, dans un souci de réalisme, prend soin de mentionner, à plusieurs reprises, les lieux du voyage de Chantal avec exactitude et même accompagnés des dates de la composition de certains poèmes comme « Viatique⁵ » : « Écrit avant ton départ de 1996 pour l'Annapurna », qui ancrent le texte dans la réalité passée. Le poème « La vie, l'amour entre deux poèmes⁶ » commence par « Le 24 mai 1996, au sommet du Manaslu (8163 mètres) dans l'Himalaya » et continue un peu plus loin « Début mai 1998, sur les pentes de Dhaulagiri » et rappelle que la poésie a réuni les amants à plusieurs reprises autour des poèmes d'André

¹ Collot, Michel, « Le Cœur-espace. Aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du mal* », pp. 127-147.

² Baudelaire, Charles, « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là » dans *Mon Cœur mis à nu, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, p. 677.

³ Collot, Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2018, p. 92.

⁴ Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957, p. 28.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.19.

⁶ Velter, André, *ibid.* p.69.

Velter. » L'Himalaya est mentionné dans « Himal¹ », et dans « L'un sans l'autre, mais dans le même Himalaya, et deux mille mètres plus haut pour toi² » comme étant le lieu qui les a réunis. Les noms précis et la hauteur des différents sommets vaincus par l'alpiniste sont cités dans « La mort, l'amour autres sommets ». Ils rappellent les exploits de Chantal Mauduit avec : « Dans l'Himalaya [...] le Chogori ou K2 (8611 mètres), le Shisha Pangma (8046 mètres), le Cho Oyu (8201 mètres), le Lhotse (8516 mètres), le Manaslu (8163 mètres), le Gasherbrum II (8035 mètres)³ ».

D'autres lieux – ceux des bons souvenirs vécus ensemble – sont aussi évoqués : la flèche de Notre-Dame (p.27), la Bastille, leur quartier « avec un peu de Montmartre, et de longs raids dans Paris sur le SV125 » (p.57), « rue de Sommerard, puis dans la cour du musée de Cluny [...] un banc du jardin du Luxembourg », le Théâtre du Rond-Point, le Café Français, les vignes de Montmartre, le théâtre des Cultures du Monde, le faubourg Saint-Antoine (p.63-64), Lisieux. *L'amour extrême* a été rédigé à Paris, aux Houches, à Cadenet, à Grambois, *Une autre altitude*, entre Paris et Grambois, autres résidences du poète en dehors de Paris. Chambéry et Les Houches sont des lieux liés à Chantal qui avait un petit appartement aux Houches près de Chamonix. Ces lieux d'écriture, ceux de la vie, se mêlent à ceux du voyage poétique ; les lieux lointains ou plus proches, s'emmêlent et s'entrecroisent sans cesse dans la trilogie dans un même mouvement, celui de la quête amoureuse du poète à la recherche de son amante qui a « choisi de gagner/ par la verticale ascendante/le troisième pôle/qui déboussole⁴ ».

Nous avons déjà vu l'importance de nommer les choses par leurs noms propres. Nous retrouvons cette philosophie de la *présence* dans ceux qui disent la vie d'avant la mort, les lieux familiers pour que se reforme « cette co-présence où la terre devient parole, et où le cœur s'apaise puisqu'il peut enfin l'écouter et mêler même sa voix à d'autres⁵ ».

La poésie contemporaine développe depuis quelques années une réflexion sur le lieu, rendant l'écriture indissociable d'une relation à l'espace et d'un parcours dans le monde⁶. Souvent le Tibet y est inscrit comme un lieu paradoxal, un arrière-pays hérité de l'imaginaire britannique alors que dans la poésie de Victor Segalen, il s'agit plutôt d'un « avant-monde⁷ ». André Velter – faisant siennes les paroles de Guy Goffette « un poète, c'est toujours un pays qui marche⁸ » –, est un infatigable arpenteur de l'Himalaya ; il déclare qu'avec le Tibet « le monde a de la chair enfin » : « Ce sont gens de hautes terres et de haut mutisme, gens de rocs, de rapides et de vents, gens d'horizons limpides [...] D'eux, j'ai reçu le pain de vide, l'aliment des nerfs et du cœur. Aussi la soif qui désaltère. Et la vue qui efface le temps⁹ ».

¹ Velter, André, *ibid.* pp.23-24.

² Velter, André, *ibid.* p.28.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.19.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.25.

⁵ Bonnefoy, Yves, « La fleur double, la sente étroite, la nuée », *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 343.

⁶ On peut penser à Kenneth White qui en particulier a consigné sa théorie dans *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset, 1994 ou encore dans *Limbes incandescents*, Paris : Denoël, 1976.

⁷ Segalen, Victor, *Odes suivies de Thibet*, Poésie, Gallimard, 1986.

⁸ Goffette, Guy, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Folio, Gallimard, 1998, p. 28.

⁹ Velter André, *Le Haut Pays, suivi de La traversée du Tsangpo*, édition revue et augmentée, Paris : nrf, 2007, p.16.

Alors que la nature est très présente dans le deuil romantique comme chez Lamartine qui affectionne les paysages montrant la destruction du temps, dans les œuvres de Chateaubriand, on ne trouve pas de pittoresque car l'absence de détails souligne le sacré, l'immensité, l'infini : quand l'homme habite le désert, « il trouve en lui quelque lointaine image de l'être infini qui, vivant seul dans l'immensité, voit s'accomplir les révolutions des mondes¹ ».

De même, dans *Chants d'en bas*, la nature se fait très discrète. Dans le poème 3 de « Parler », ce sont les images de la nature qui sont convoquées pour tenter de définir l'acte de parler « quelquefois se couvrir d'un bouclier d'or ou de paille » ou « c'est comme en avril, aux premières tiédeurs, /quand chaque arbre se change en source », les yeux nourrissent cette parole « comme l'arbre par ses feuilles ». La nature révèle la fragilité humaine et le poète est comparé à un « vieux chien de garde sans grand-chose/à garder ni à mordre² ». Cette nature n'est pas toujours bienveillante avec l'homme. C'est la terre qui enferme la voix de la morte³. Mais la montagne peut devenir légère et les oiseaux crier comme des « nœuds⁴ » de la lumière qui est triple « celle du ciel, celle qui de là-haut/s'écroule en moi, s'efface/et celle dont ma main trace l'ombre sur la page » (p.65). Ainsi, la mort ne peut pas être vaincue grâce aux pouvoirs de la nature mais tenue à distance par le poète qui, au sein du monde des mortels peut aider l'homme par ses mots à mieux vivre en faisant parler la voix de la mort pour dire la vie. C'est ce que prône Victor Hugo dans l'expression de la « bouche d'ombre⁵ », l'ombre étant le poète qui peut entendre les voix que les autres hommes n'entendent pas.

La nature chez André Velter est également très peu évoquée car la plupart du temps, elle appartient au passé mort ou elle est aride, c'est le plus souvent celle de l'Himalaya ou le désert, le vent et le sable⁶, cela dès le poème liminaire. Le poète Orphée-Velter face à la représentation de la catastrophe de la perte à tout jamais d'Eurydice-Chantal mesure l'impuissance de sa voix. Il est condamné à la solitude du désert, désert de l'absence mais aussi celui du deuil, du refus de la mort de l'aimée. Le désert (p.44, 85), le sable (p.89, 104), le vent (p. 64, 89, 155), les ravins (p.180), le rocher et le torrent (p.196), la neige (p.31), la neige glacée (p.149) composent son environnement. Quelques rares fleurs parsèment les recueils (fleurs p.12), le tournesol (p. 21, 83), les feuilles d'automne (p. 64, 186) – on peut penser à l'élégie romantique et en particulier au poème de Victor Hugo –, la rose (p.66), les fleurs sauvages (90), les fougères roses (p.186). Parfois, on ne rencontre « pas de fleurs, pas de pierres » (p.124), que des « ronces » (p.180) et peu d'animaux : « oiseau migrateur », « papillon », (p.11, 83 et 220), « chacals aux yeux rouges » (p.79), les « ailes de l'oiseau » (p.173), les « loups » (p.197 et 199), les « abeilles », « marmottes », (p.220).

¹ Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 3 : Livres XXV à XXXIII, Le Livre de Poche, 2002.

² Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, *Chants d'en bas*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.57.

³ Jaccottet, Philippe, *ibid*, p.60.

⁴ Jaccottet, Philippe, *ibid*, p. 32. « Je ne vois presque plus rien que la lumière, les cris d'oiseaux lointains en sont les nœuds ».

⁵ Hugo, Victor, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, Edition de Pierre Albouy, 1967.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.11.

Dans cette nature hostile, André Velter peut déceler la vie : « De partout naissent des signes/que faire de ces prophéties/qui n'enchantent que la chair/d'une promesse saignée à blanc ? / Autour d'un éventail/un vol de papillons/une ronde innocente/à force d'être cruelle¹ », « Tu sèmes à ton ordinaire des germes de lumière/Qui seront fleurs seulement/Et non fruits/Baisers sur la bouche/ Sitôt envolés/Sitôt voués à la beauté/ À l'éclaircie / À la poésie du réel subjugué² ». C'est ce que Marie Joqueviel-Bourjea désigne, en parlant de la poésie velterienne, la « vitesse exacte de vivre », expression du philosophe Søren Kierkegaard. Ne s'agit-il pas dans la poésie velterienne d'une certaine naïveté qui sait qu'elle ne doit pas reprendre en refrain les pleurs et le *pathos* mais plutôt évoquer le rire de l'aimée, et mettre en forme un *ethos* ?

Cette nature dévastée ou aride rappelle le motif de la *terre gaste* évoqué dans la poésie du Moyen Âge qui pose la question de la rétribution. C'est dans l'histoire de la tentation de Job et du pari entre Dieu et Satan que nous pouvons trouver une réponse à la question suivante : que peut donc « gagner » le poète à arpenter ces terres hostiles ? À cette question s'ajoute la suivante : existe-t-il un homme assez juste pour rendre grâce à Dieu alors qu'il ne possède plus rien ? Au début, Job résiste puis il cède à la tentation mais Dieu lui montre ce que représente le Léviathan alors Job revient vers Dieu qui lui redonne tout ce qu'il possédait. Ce motif de la mélancolie se retrouve dans de nombreux romans et poésies de la période médiévale comme dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes dans lequel, au début, Perceval vit avec sa mère dans une forêt à l'écart dans un monde dévasté : « la gaste forest soutaine » par l'absence d'ordre (la courtoisie ne fonctionne plus) que l'on retrouve des siècles plus tard repris par T.S. Eliot dans *The Waste land* souvent traduit par *La Terre vaine* par allusion à l'*Écclésiaste* ou encore *La Terre gaste*. Dans ce long poème, le lecteur retrouve des accents baudelairiens et aussi l'*Enfer* de Dante. Comme dans le cas du Livre de Job et de sa réécriture par Melville dans *Moby Dick*, ou encore du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et sa réécriture par Eliot, la narration qui met en scène l'écriture et la traversée de la mélancolie est en quelque sorte assimilable à l'écriture poétique de l'Angoisse « lampadophore³ » de la page blanche.

La poésie contenue dans tombeau velterien, elle aussi, est une lampe, une source de lumière qui permet qu'après la crise, la douleur vive, puisse surgir le « Oui » du dernier poème. Ce n'est que par la poésie, grâce à la poésie que la prison de la douleur peut devenir un halo d'orage. Si la poésie d'André Velter ne s'apparente à aucune religion, à aucune philosophie, elle est mystique et réponse à une crise de culture, celle d'un monde où la poésie n'a qu'une place mineure ou tout le moins confidentielle. C'est en retrouvant sa place dans l'oralité qu'elle peut s'ouvrir aux autres, qu'elle peut devenir un art rédempteur, c'est le leitmotiv qui sous-tend cette trilogie.

Si les noms propres de lieux sont présents dans le premier recueil, ils disparaissent dans les deux autres recueils de la trilogie velterienne, laissant place aux souvenirs du poète et à la métamorphose du réel par l'imaginaire, dans des lieux où pourraient se retrouver les amants.

¹ Velter, André, *ibid.* p.128.

² Velter, André, *ibid.* p.203.

³ Mallarmé, Stéphane, « Ses purs ongles très hauts... », *Œuvres Complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, pp. 37-38.

Les paysages sont alors délocalisés : « là-haut » « là-bas » « une autre altitude » (p.159 et 161), « à l'infini » (p.189), le « troisième pôle » (p.193). L'altitude, la hauteur sont des métaphores de l'amour : « la mariée du ciel », « ma femme céleste » mais aussi le symbole de l'immatérialité dans laquelle se situe l'aimée après sa mort : « Pour te rejoindre / nul parcours sur la terre, / il y faut l'ascension / de la montagne immense / qui me déchire le cœur ». L'altitude renvoie également au thème de l'élévation, thème majeur de la poésie lyrique (on peut penser à ce sujet au poème « Élévation » des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire) qui montre son aspiration vers son « Idéal » :

Être avec toi qui n'est plus, ce n'est pas choisir l'immobile. Être fanatiquement avec toi qui n'es plus, ce n'est pas ralentir, alanguir, arrêter notre course. Ton absence violente, irrémédiable, ne doit rien pétrifier.

Pour aller à contre-démence, il n'est qu'un pari de fou, qui se voue au meurtre rituel du temps. Car je veux poursuivre avec toi, sans toi. Car je vais poursuivre sans toi, avec toi, cette ascension qui ne dépend plus que de nous (p 60).

Dans ce voyage, à travers cette terre aride, les couleurs disparaissent quasiment pour laisser place aux couleurs du deuil, le blanc et le noir ainsi qu'aux deux seules couleurs – le bleu et le jaune métaphorisé – qui représentent symboliquement les deux amants.

2. Les couleurs du voyage

La palette d'un poète lorsqu'il parle de la mort de l'aimée peut être très variée. Elle peut faire apparaître des couleurs chaudes de la vie et du souvenir, ou les taire et ne laisser surgir que des couleurs froides.

Chez James Sacré, le thème du paysage et de ses couleurs se confond avec le souvenir de sa fille disparue : « Parfois l'hiver a des joues qui sont comme du printemps. De la véronique petit chêne ferait ses fleurs Qu'on serait pas surpris de voir son bleu dans la neige¹ », « Dire pour qu'on les voie La couleur châtaigne et renard de tes cheveux² ». Les quasi derniers mots du recueil confirment le fait que le poète sait bien que l'absence de l'enfant est définitive mais que sa présence persiste en pointillés dans les paysages et leurs couleurs et dans le temps qui contient – comme le paysage – la vie et la mort : « Mais ne peut-on pas croire/ À quelque chose de ton histoire mal continuée/Dans ce banal flamboiement du temps que tu as quitté ? ».

Dans *Quelque chose noir*, les adjectifs de couleur sont rares – dans la droite ligne de la signification du titre où seul le noir apparaît – hormis dans la troisième section qui est la seule à évoquer la vie du couple avant la mort de l'épouse. Certes, le ciel est bleu, les feuilles si vertes qu'elles sont jaunes, l'abalone jaune du néant : « Et le jais noir de la toute jeunesse, /et la turquoise bleue de l'être-adulte/Et l'abalone jaune du néant qui ne se conçoit ni ne se dit/et la coquille blanche de la résurrection. ». On trouve également le rouge et le vert dans « La

¹ Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.207.

² Sacré, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016, p.217.

certitude et la couleur » dans le dernier poème dans lequel ils s'opposent à l'image : « Tu n'étais pas blanche et noire plate. l'étais-tu ? /Tu n'étais pas découpée en rectangle dans le monde » (p.57). Le fait que les couleurs disparaissent pour laisser place au blanc et noir montre que la mort réduit les couleurs de la vie.

Olivier Barbarant quant à lui use du bleu pour le froid du jour, le bleu de l'air, un bleu propre, le temps continue la couleur fine de son bleu, le bleu du ciel mais aussi le ciel qui oublie son bleu d'octobre et le soleil qui est grand et bleu. Le temps est doré mais le ciel est aussi gris, comme la Toussaint, le gris s'installe, le bleu du ciel flanche, les bleus disparaissent derrière les platanes rouges comme le sang (p.32). Rouges sont les pommes mais aussi « rouge épouvanté » est son cœur car « l'existence délabrée faisant chaque couleur/Seuls quelques mots délavés/ de la vie d'avant demeurent » (p.31), le ciel est « gris mauve » (p.55) ou violet (p.106), l'eau grise comme le gris d'octobre, « le goudron noir de pluie » (p.38), seule survit « la récolte bleue de Chagall » (p.87) dans un musée. Dans la trilogie velterienne, certaines couleurs sont quasiment absentes comme le rouge. On trouve : « j'ai cherché un ange rouge qui me rende muet¹ ».

Les couleurs les plus courantes dans l'expression du deuil sont souvent celles de l'échiquier de la vie, le blanc et le noir.

Rappelons ici que la définition de la couleur selon les scientifiques, et Jacques Roubaud en est un, passe par la perception de la lumière renvoyée par un objet qui reçoit un rayonnement lumineux. Ainsi, le blanc et le noir ne sont pas des couleurs, le noir étant une absence de couleur qui trouve sa signification dans le poème « Tu m'échappes », les couleurs disparaissent comme les phrases de l'aimée, comme les majuscules après les points :

De débris de poèmes je fais ces phrases. de couleurs négligeables. de jours troubles.

Dans tout souvenir se perdent les couleurs. là tu es claire ou sombre, c'est tout ce dont mon langage peut jouer.

Intérieurement tu me confines à tes photographies.

Tes couleurs m'échappent l'une par l'autre. comme tes phrases.

Siestes sépias.

Un morceau de papier blanc tient sa clarté d'un ciel où le blanc s'est lavé de gris, ayant dans le sel glissé. Ce ciel plus lumineux que le papier.

En un sens pourtant il avait été plus sombre.

Ton corps ainsi. tirant toute la lumière à mes regards.

Mais serait-il correct de dire que ma vue est en défaut ?²

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.174.

² Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.127.

Si la photographie transforme le noir en blanc, le négatif en lumière, la mort, elle est toute puissante face à la lumière qu'elle transforme en noir aussi, les deux s'unissant dans le même non-sens : « À la lumière, je constatai ton irréalité, elle émettait des monstres, et de l'absence [...] J'étais entré dans une nuit qui avait un bord, au-delà de laquelle il n'y aurait rien. ».

Jacques Roubaud compose en noir et blanc-titre-couleurs de la photographie. Dans son recueil, sa femme, photographe, est souvent représentée en noir : chevelure noire, nudité humide noire, le noir rangé qui est le ventre, l'arc noir comme les « matins noirs », « l'avoine noire de fumée », « les plantes noires ». Le noir peut être aussi une valorisation de l'érotique comme dans le poème « Ce même c'est ta mort et le poème » qui montre aussi une forme, sous la trame des rapports entre les structures d'un poème, que Philippe Rahmy nomme « squelette d'un non-texte, d'un alpha-poème aux mots blancs, un texte figé dans le silence comme un corps dans la glace et ce silence » comme dans le vers : [...] la poésie n'en sait rien [...], l'expression « les mots » est à la fois mis à la césure du vers et placée au-dessus d'un « blanc »¹ :

Ce même ce n'est pas la mort mais le révolu
L'image le rencontre encore une fois
Encore une fois solaires jambes et ventre
Avec sa brousse et brosse noire
Avançant minuit tout à l'écume
De ta moyenne profusion et noire et brune et vaine
Ce même n'est pas la mort et la poésie
N'en sait rien les mots sont devenus
Comme des stèles et les sens contingents²

L'obsession du noir se retrouve aussi dans la poésie de Claude Esteban avec la pierre noire « la piedra negra³ », le vomissement « el vomito negro » et les mots noirs. Quant à la nuit, elle peut être blanche et noire comme les derniers mots de Gérard de Nerval adressés à sa tante avant qu'il ne se suicide quelques heures plus tard : « Ma bonne et chère tante, dis à ton fils qu'il ne sait pas que tu es la meilleure des mères et des tantes. Quand j'aurai triomphé de tout, tu auras ta place dans mon Olympe, comme j'ai ma place dans ta maison. Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche⁴ », blanche comme la neige, noire comme la nuit. Le gris est la couleur des cheveux, des vêtements, du poumon de l'aimée. Des fleurs rouges seules dénotent dans cet univers composé entre blanc et noir.

¹ Rahmy, Philippe, *Une fin des certitudes*, « Jacques Roubaud ou l'Alpha parole ». <https://remue.net/9-Jacques-Roubaud-ou-l-Alpha-parole>

² Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.123.

³ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit (1967-1992) poèmes*, nrf, Gallimard, 2006, p.239.

⁴ Le 24 janvier 1855, il griffonne à l'intention de sa tante, Mme Labrunie, ces quelques mots, qui seront aussi les derniers. Il signe Gérard Labrunie.

<http://www.cercle-d-excellence-psy.org/journal-club/cas-cliniques/celebrities/gerard-de-nerval/>

À noter que Jean-Michel Maulpoix en a fait le titre d'un de ses textes, paru dans *Musique, filiations et ruptures*, éd. de la Cité de la Musique, automne 2005.

Le blanc est assez peu utilisé mais est présent dans le recueil. Il est souvent associé à différents sens.

Dans le recueil velterien, le blanc – comme au début de la Bible – est associé à la mort : « je vais vers les ténèbres blanches avec une volonté de voyant » (p.174), il hésite à utiliser les mots « saignés à blanc » (p.175), les visages sont passés par le blanc (p.184), les nuages sont blancs (p.128). C'est aussi la couleur du manteau et de l'ombre (p.196), de l'encre et du support de l'écriture de l'aimée, la neige, qui a « gravé blanc sur blanc une amorce de viatique » (p.226). Dans la Bible, en effet, la peau touchée par la lèpre qui incite à la mise à l'écart de celui qui est atteint est blanche. Les cheveux des vieillards sont blancs et invitent au respect mais annoncent la perspective de la mort. Nulle victoire dans tout cela, sinon la condition limitée de l'homme, mortel, vulnérable.

Puis, des prophètes jusqu'à l'Apocalypse, cette couleur promet la rédemption. En effet, nombre de personnages en sont revêtus. Celui qui supplie d'être purifié de ses fautes deviendra plus blanc que la neige. La gloire du Christ est plus lumineuse que la neige : « Venez, et discutons - dit le Seigneur. Si vos péchés sont comme l'écarlate, ils deviendront aussi blancs que la neige » (Isaïe, 1,18). Lorsque Jésus prie, son corps, son visage, ses vêtements blancs, deviennent blancs, plus que la neige. La prière transforme la blancheur de la lèpre, en blancheur de joie. C'est pourquoi l'Apocalypse ne cesse de s'habiller de blanc les anges, les Anciens et le Christ lui-même.

Les deux couleurs dominantes sont le jaune – couleur chaude représentant la morte – mais cette couleur n'est jamais citée directement, elle est suggérée à travers d'autres termes et le bleu – couleur froide attribuée au poète, couleur des choses vides, transparentes.

Pourquoi André Velter accorde-t-il au bleu et au jaune un rôle primordial ? Au sujet du « bleu », on peut penser au poème d'Hölderlin « En ce bleu admirable », analysé par le philosophe Heidegger qui en 1951 donne une conférence intitulée « *Poétiquement habite l'homme* » qui sera suivie de l'essai « *Qu'est-ce que la métaphysique ? Hölderlin et l'essence de la poésie* » qui montre que le poète invite le lecteur à se détacher de la partie visible du monde pour rechercher l'invisible, l'indicible que le poète laisse s'exprimer. Ce bleu « adorable » n'est qu'une apparence d'un monde empli de souffrance :

En bleu adorable fleurit
Le toit de métal du clocher. Alentour
Plane un cri d'hirondelles, autour
S'étend le bleu le plus touchant. Le soleil
Au-dessus va très haut et colore la tôle,
Mais silencieuse, là-haut, dans le vent,
Crie la girouette. Quand quelqu'un
Descend au-dessous de la cloche, les marches, alors
Le silence est vie ; car,
Lorsque le corps à tel point se détache,
Une figure sitôt ressort de l'homme.
[...] Vivre est une mort, et la mort est aussi une vie¹.

¹ Hölderlin, Friedrich, [1823], « En ce bleu admirable », *Habiter poétiquement le monde*, Traduction d'André du Bouchet, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

Dans la tradition bouddhiste, le bleu est la couleur du yang, donc du bénéfique mais c'est aussi la couleur de la perte, du renoncement dans la tradition populaire et le jaune, la couleur du soleil, de la lumière.

Chantal, la « femme soleil », est souvent représentée par la couleur jaune tandis que le poète est en bleu – mise à part l'expression du « Papillon bleu » liée à l'aimée –, le bleu étant une couleur complémentaire du jaune (comme André Velter est complémentaire de Chantal Mauduit). Par exemple, il revient « les lèvres bleues » du zénith (p.179). Le « bleu » c'est aussi la couleur de la « chambre bleue » de l'hôtel dans « Bastille » « où toutes les chambres sont bleues », où ils s'aimèrent, couleur de l'érotisme tirée du titre de la deuxième sous-partie de *L'amour extrême* « Je suis dans la chambre bleue ce qui reste de ton cri » (p.97), couleur que l'on retrouve chez Jaccottet dans « les murs bleus¹ ».

La couleur bleue est aussi celle du ciel : « du côté bleu » (p.113), celle des « corps célestes » (p.184), celle de la musique du blues et du jazz « les notes bleues » (p.202), expression qui rappelle le nom de la célèbre maison de disques de jazz *Blue Note Records*². Le poète a « cherché le Mont bleu dont parle Meng Haoran³ » mais le bleu est difficile à trouver car :

Le bleu ne fait pas de bruit.

C'est une couleur timide, sans arrière-pensée, présage, ni projet, qui ne se jette pas brusquement sur le regard comme le jaune ou le rouge, mais qui l'attire à soi, l'apprivoise peu à peu, le laisse venir sans le presser, de sorte qu'en elle il s'enfonce et se noie sans se rendre compte de rien. Indéfiniment, le bleu s'évade⁴.

Certes, la couleur « bleu » représente celle du cadavre⁵ mais c'est aussi celle de la « finitude moderne qui tâtonne à la recherche du sacré dans un monde qui en a perdu l'idée mais en conserve le désir⁶ » :

¹ Jaccottet, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages, Chants d'en bas*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984, p.64.

² La note bleue est une note jouée ou chantée avec un abaissement d'un demi-ton au maximum (une quinte bémol), et qui donne sa couleur musicale au blues puis au jazz.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.174.

Haoran, Meng, (François Cheng, *Poésie chinoise* Albin Michel, 2000) « Chez un vieil ami »

Mon vieil ami m'invite/dans sa campagne/Où sont déjà préparés/poulets et millets. /Rangées d'arbres/clôturant le village ;/ Hors des remparts/ S'incline le mont bleu.

On retrouve le Mont bleu dans un huitain pentasyllabique de Li Bai intitulé « À un ami qui part » traduit par François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil, 1996, p.207.

À un ami qui part/ Mont bleu côtoyant les remparts du nord/ Eau claire entourant la muraille à l'est/ En ce lieu nous allons nous séparer/ Tu seras herbe, sur dix mille li, errante/ Nuage flottant : humeur du vagabond/ Soleil mourant : appel du vieil ami/ Adieu que disent les mains. Ultime instant:/ On n'entend que les chevaux qui hennissent

⁴ Maulpoix, Jean-Michel, *Une histoire de bleu*, Mercure de France, 1993, p.47.

⁵ L'émission « Poètes en pied », série d'été de « For intérieur », par Olivier Germain-Thomas, diffusée le 3 août 1996. Invité : le poète en personne. <https://www.youtube.com/watch?v=zvkZKDzE36E>

⁶ Maulpoix, Jean-Michel, *Une histoire de bleu*, Mercure de France, 1993.

Ce n'est pas, à vrai dire, une couleur. Plutôt une tonalité, un climat, une résonance spéciale de l'air. Un empilement de clarté, une teinte qui naît du vide ajouté au vide, aussi changeante et transparente dans la tête de l'homme que dans les cieux.

L'air que nous respirons, l'apparence de vide sur laquelle remuent nos figures, l'espace que nous traversons n'est rien d'autre que ce bleu terrestre, invisible tant il est proche et fait corps avec nous, habillant nos gestes et nos voix. Présent jusque dans la chambre, tous volets tirés et toutes lampes éteintes, insensible vêtement de notre vie¹. [...]

Selon Chantal Mauduit, le « bleu » est la couleur du stylo qui lui permet d'écrire « le souvenir avant qu'il ne soit » c'est-à-dire l'instant présent. C'est aussi la couleur du ciel, le blanc, par opposition, étant celui de la couleur du papier et de la neige : « Maintenant qui est demain ne commence pas par le traditionnel « il était une fois » mais par « il sera une fois qui était ». Ne serait-ce assez une expérience mystique, bleue ? Bleu stylo, bleu du ciel. [...] Il sera une fois qui était où ma main droite tenait une plume plongée dans le ciel bleu de l'écriture, dans le bleu du futur. Elle avancerait sur un papier blanc, blanc comme neige ; ledit papier serait le glacier² ». Bleu du stylo et du ciel, blanc du papier et de la neige, les deux couleurs sont primordiales pour l'alpiniste-poète.

Le poème veltérien intitulé « Bleu » est représentatif de l'importance de cette couleur. Il est formé de deux strophes, un quatrain et un sizain et montre la particularité de rejets à la fin de chaque vers cassant la structure logique des phrases. Le jeu des enjambements contribue à montrer l'accablement du poète face aux deux couleurs qu'il affectionnait, le jaune du soleil et le bleu du ciel qu'il ne comprend plus. Le premier quatrain est composé de trois phrases verbales décasyllabiques qui sont disjointes coupées par des rejets (vers 1 et 2) et des contre-rejets pour les deux autres phrases. Le soleil personnifié évoque la couleur jaune mais il est relié au champ lexical de la douleur/violence (blesse, jette, accable) qu'il inflige au poète représenté par les pronoms personnels « je et « me ». Les allitérations en « t » et en « r », les assonances lourdes en « o » et « ou », la répétition de l'adverbe « trop » augmentent le désarroi du poète. Ce soleil, métaphore de la vie, est devenu son ennemi.

Allié de **t**oujours le soleil
me blesse. **T**rop porté
au **t**riomphe, **t**rop glorieux. Il me jette
dans un jour qui m'accable.

Je lève les yeux, m'**a**ccroche
aux nuages qui glissent avec une **s**orte
de tendresse. L'**a**zur alentour
n'est d'**a**ucun secours.
Je **c**herche jusqu'à me **p**erdre
ce que j'**a**ppelle ton **c**œur de ciel³.

¹ Maulpoix, Jean-Michel, "Le bleu ne fait pas de bruit...", *Une histoire de bleu*, Mercure de France, 1993.

² Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, p.181.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.113.

La deuxième strophe est dédiée d'une part à l'image du ciel qui, comme Janus, montre deux visages. Les vers 5, 6 et la moitié du vers 7, qui constituent une même phrase dans un long enjambement qui peut évoquer l'immensité du ciel, évoquent l'espoir du poète en la douceur des nuages aux allitérations douces comme les [s] : « les nuages qui glissent avec une sorte de tendresse » – on peut penser, à ce propos, aux derniers mots du premier poème « L'Étranger » de Charles Baudelaire dans le recueil du *Spleen de Paris* :

– Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
– J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !

Mais, les vers suivants reprennent le thème de la première strophe et les allitérations se font rudes avec la répétition des [r] et les assonances lourdes en [ã] et [u]. Comme le soleil, l'azur ne peut pas aider le poète « l'azur alentour n'est d'aucun secours ». Le ciel – s'agit-il de Dieu ? – laisse le poète se perdre dans sa recherche du « cœur de ciel » de l'aimée, celle qu'il appelle aussi la « mariée du ciel ».

Dans le poème « J'ai le cœur dévasté », le bleu disparaît et dans la dernière strophe composée de quatre vers heptasyllabiques, il se transforme en noir et ce noir pénètre tout ce qui fait la vie – l'expression « le noir jusqu'au fond » est répétée trois fois dans un parallélisme de construction – pour obscurcir de la même manière, le ciel, l'aube, les os et laisser le poète désespéré, « le cœur dévasté » sans espoir :

le noir jusqu'au fond du ciel,
le noir jusqu'au fond de l'aube,
le noir jusqu'au fond des os,
le noir d'un œil dépité¹.

On retrouve la couleur bleue dans le dernier poème des trois recueils velteriens, où elle retrouve sa teinte d'espérance avec la « barque bleue » de l'aimée que le poète peut porter hors du fleuve. De même, les foulards de Ghislaine sont en « soie bleue² » dans *La plus que vive*. Si le bleu est une couleur de la mort du corps, c'est aussi la couleur de la vie de l'âme délivrée du corps et de ses pensées après la mort :

Le bleu est une couleur propice à la disparition.

Une couleur où mourir, une couleur qui délivre, la couleur même de l'âme après qu'elle s'est déshabillée du corps, après qu'a giclé tout le sang et que se sont vidées les viscères, les poches de toutes sortes, déménageant une fois pour toutes le mobilier de ses pensées³.

Comme nous l'avons dit précédemment, la couleur jaune n'apparaît pas de la même manière que le bleu. Elle n'est pas citée en tant que substantif ou adjectif. Elle apparaît par association

¹ Velter, André, « J'ai le cœur dévasté », *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.139.

² Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.51.

³ Maulpoix, Jean-Michel, "Le bleu ne fait pas de bruit...", *Une histoire de bleu*, Mercure de France, 1993.

d'idée, en évoquant le soleil, la lumière ou encore la fleur de tournesol dans sa maturité. Peut-être parce qu'elle n'existe plus qu'à travers des souvenirs ?

Au fil du voyage et des paysages traversés aux couleurs de l'amour, le poète s'est transformé. Il entraîne son corps dans ce double voyage, celui de la mémoire et celui du présent de l'écriture. Chaque poète, à sa façon, se laisse pénétrer par ce temps de survie. André Velter fait éclater les prisons mises en scène par la perte de l'être aimée par le biais de sa poésie qui revendique un rapport à l'écriture qui puisse à la fois renouveler la poétique du tombeau et délivrer le moi captif de la mort. Le corps-écriture va pouvoir guérir le poète du mal d'exister en lui permettant de repousser le désespoir et c'est plus particulièrement l'acte d'écrire. Or, l'écriture est bien un travail du corps comme l'écrit Francis Ponge : « Il faut fixer la plume au bout des doigts ».

B. À fleur de peau

Le Moi prendrait donc support sur la peau de l'auteur. C'est ce que Didier Anzieu nomme le concept de Moi-peau : « La toile du peintre, la page blanche du poète, les feuilles rayées de lignes régulières du compositeur, la scène ou le terrain dont disposent le danseur ou l'architecte et évidemment la pellicule du film, l'écran du cinématographe, matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose comme surface d'inscriptions, avec son caractère paradoxal, qui se retrouve dans l'œuvre d'art, être à la fois une surface de séparation et une surface de contact¹ ». Cette peau est la frontière entre la vie et la mort, le réel et le poétique.

Dans l'acte de création, le papier, surface de contact et limite, absorbe l'encre du poète mais il faut également que l'écorce-le monde extérieur – et le noyau-le monde intérieur, centre de ce triptyque – soient complémentaires et s'articulent avec le monde intermédiaire du langage et de la culture. Le tissu-papier-peau peut alors recoudre, à l'aide de ses fibres, les accrocs du Moi-peau du créateur. Il le soigne et permet au désir d'émerger. Désir, qui sous-tend la puissance créatrice et deuil de ce même désir qui permet l'achèvement de l'œuvre car « donner la vie à une œuvre rassure, pendant le temps éphémère de l'inspiration sur sa propre toute-puissance, sur sa fécondité, sur son éternité : acte de foi narcissique, immense, mouvant comme la mer toujours recommencée entre les pins, entre les tombes² ». Nous retrouvons ici le concept de désir relié à l'activité créatrice poétique.

Les textes de *Chants d'en bas* portent des traces du corps écrivant : la main, la bouche, les yeux. La « bouche » profère des paroles trop faciles (p.41) et devient un « égout baveux » (p.53). Philippe Jaccottet se reproche de ne pas faire bon usage de ses mains (p.48). Il doit alors accepter de se regarder dans un miroir, de contempler sa bouche qui est menacée de grandiloquence car elle est tentée par des images faciles « Singer la mort à distance est

¹ Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, p. 72.

² Anzieu, Didier, *Créer/Détruire*, Dunod, Paris, 1996, p.36.

vergogne » (p.51), « Assez ! oh assez /Détruis donc cette main qui ne sait plus tracer/que fumées/et regarde de tous tes yeux » (p.48) et s'obliger à regarder en face la réalité de la mort.

S'agissant d'une photographie de sa femme, Jacques Roubaud avoue sa difficulté à « voir » : « Je pourrais voir, sur le mur, distinctement cette image, je pourrais la voir, parfaitement dans la nuit même, mais je ne la regarde pas. cette image qui te contient¹ ». Deux poèmes plus loin, le conditionnel fait place au présent et la négation disparaît au profit d'une affirmation, les adverbes « distinctement, parfaitement » deviennent « réellement, difficilement » : « Je peux réellement affronter ton image, ta 'semblance', comme on disait autrefois, difficilement, mais je le peux² » car « voir » demande un réel effort car elle est « dans l'entre-monde³ ».

Lorsque les yeux ne peuvent plus voir, la bouche peut « parler » comme dans *Élégies étranglées*. Ce verbe est repris anaphoriquement à la première personne de l'impératif présent : « Parlons d'autre chose pour ne plus voir [...], Parlons de l'averse de la couleur des marbres, [...] Parlons du métro, [...] Parlons des terrasses...on verrait comme ici [...]au bout des braises là-bas tomber aussi des cendres⁴ ».

Et parfois, plus rien n'est possible, le corps est comme paralysé de douleur. « Les Choses difficiles » deviennent un emprisonnement du corps et de l'esprit :

Franchir le seuil de la cuisine.
Regarder à la télévision les émissions politiques que ne ponctuent plus ses révoltes.
Ouvrir les armoires.
Ne pas penser à l'appeler au téléphone quand survient un petit fait, un évènement du monde ou de la vie de famille qu'il s'agissait de partager.
Franchir le seuil de la cuisine.
S'asseoir à une table de restaurant, à peu près partout sur la rive droite, entre la place de la République et celle de l'Opéra.
S'attarder aux vitrines des magasins de chaussures.
Voir un paquet de cigarettes de la marque Fine 120 au parfum menthol.
Ouvrir les albums photographiques.
Écouter Mozart.
Entendre dans l'escalier des bruits pressés de talons hauts.
Franchir le seuil de la cuisine.
En règle générale, franchir.
Sans parler des seuils⁵.

Selon les poètes, les seuils prennent différentes formes et aspects.

Claude Esteban évoque « une porte qui donne sur le noir⁶ », « une muraille⁷ », « derrière la porte, il y avait le rien ou plutôt la matière du rien⁸ ». L'infranchissable, ce sont aussi « des matins qu'on ne sait plus franchir⁹ ». Le poète est un veilleur, un guetteur sur la ligne de crête. Il ne passe pas de l'autre côté du versant, ne se laisse pas gagner par le vide mais reste attentif

¹ Roubaud, Jacques, *Quelle chose noire*, nrf, Poésie/Gallimard, 1986, p.31.

² Roubaud, Jacques, *ibid*, p.34.

³ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.117.

⁴ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, p.55.

⁵ Barbarant, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013, p.43.

⁶ Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, nrf, Gallimard, 2006, p.313.

⁷ Esteban, Claude, *ibid*, p.279.

⁸ Esteban, Claude, *ibid*, p.288.

⁹ Esteban, Claude, *ibid*, p.317.

– comme le préconise Reverdy – à ce que « des mots arrachés à l’usure et à la fatigue du quotidien, se rassemblent et s’enflamment l’un l’autre dans l’espace même d’une page¹ » car « la parole comme une graine² » est tributaire des possibles. C’est au poète de favoriser le lieu de la rencontre :

Aux frontières du sol
j’abandonne le vent

inerte.

Les graines sont tombées. Tout
le travail du jour

repose maintenant
sur quelques morts.

Un goût de cuivre
monte vers les lèvres.

Pouvoir
porter le temps

un peu plus loin³.

Pour Christian Bobin dans *La plus que vive*, la morte se situe « derrière une vitre ou l’air⁴ », dans « l’autre côté⁵ » et dans *Noireclaire*, c’est une barrière qui sépare les amants : « Il y a entre toi et moi une adorable barrière. C’est ta mort qui l’a construite. Son bois est du silence. Il n’est pas épais. Un rouge-gorge s’y pose⁶ ». La métaphore de la barrière se développe avec le bois et son épaisseur mais aussi avec le chant du rossignol – celui du poète – qui malgré tout parvient à s’y poser. Il poursuit ainsi la description de la barrière : « La barrière qui me sépare de toi est pauvre. Ses piquets suivent les mouvements de ma pensée, ils ondulent. Tu es de l’autre côté de la vie, pas si loin en somme [...] La poignée en cristal de la porte du paradis, en t’écrivant j’arrive *presque* à la tourner. *Presque*⁷ ». L’emploi de l’adverbe « presque » mis en italique et répété dans la phrase suivante qui n’est composé que de ce mot souligne la difficulté de communiquer mais aussi l’espoir d’y parvenir. Michel Collot, quant à lui, se demande comment il pourra franchir « le sévère portique⁸ » tandis que le poète Léon-Paul Fargue évoque une « palissade⁹ ».

¹ Esteban Claude, *Étranger devant la porte II*, Thèmes, Tours, Farrago, 2001.

² Esteban, Claude, *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, nrf, Gallimard, 2006, p.53.

³ Esteban, Claude, *ibid*, p.91.

⁴ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.18.

⁵ Bobin, Christian, *ibid*, p.100.

⁶ Bobin, Christian, *Noireclaire*, nrf, Gallimard, 2015, p.11.

⁷ Bobin, Christian, *ibid*, p.13.

⁸ Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.14.

⁹ Fargue, Léon-Paul, « Sur les fausses portées d’un bar... », Poèmes, dans *Poésies*, Gallimard, nrf, 1963, p.90.

Sur cette frontière peuvent se tenir des objets « Ce verre de cristal je l'ai rempli d'eau fraîche, je l'ai posé sur la table et il est aussitôt devenu le signe de l'impossible entre toi et moi : je peux le boire d'un trait, toi pas. Les présences les plus simples – un pain, un livre ou ce verre – se tiennent à la frontière entre les vivants et les morts¹ ».

Pour d'autres encore, le seuil se présente sous forme du concept de l'horizon. Le paysage étant tout à la fois un espace intérieur et extérieur, on comprend que le mot « horizon » soit important pour le poète André Velter qui pense même qu'il est né de l'horizon². Michel Collot, poète et essayiste, s'intéresse depuis 1974 à ce concept-image d'horizon³. Contrairement aux structuralistes, il affirme que le texte poétique n'est pas fermé sur lui-même mais qu'il est toujours lié à un horizon, un univers et réhabilite ainsi le signifié. « L'horizon est foncièrement ambigu : il nous donne à voir un paysage, mais il dérobe à nos regards ce qui se tient au-delà, reculant à mesure qu'on avance vers lui. C'est pourquoi il est un appel à l'imaginaire et à l'écriture, car si nous pouvions tout voir du paysage, il n'y aurait plus rien à en dire. [...] la poésie comme l'amour vivent du rêve d'accéder à ce mystère sans lequel pourtant ils risqueraient de s'éteindre. C'est le sens du célèbre aphorisme de René Char : "le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir"⁴ ». Encore une fois, nous pouvons constater que le travail d'écriture poétique est lié au désir.

Le lien entre la poésie, l'amour et l'horizon est également présent dans la réflexion que mène Chantal Mauduit dans son livre. Dans le chapitre « Cols » elle cite André Velter :

C'est au pays des cols,
au pays sans repos,
royaume toujours perdu,
que l'on passe par le haut » écrit André Velter. [...] Peu à peu, au fil du temps, de passage de cols en découverte de « LA », cet « inconnu » s'est esquissé puis gravé sur un « moi » avide de bonheur et de fleurs⁵.

Cette citation du poème « Ladakh » extrait du *Haut pays*⁶ d'André Velter est suivie quelques lignes plus loin d'une réflexion sur le lien entre les cols et l'horizon : « L'apologie des cols n'est autre que celle de la vie, de ses vagues avec leurs crêtes, leurs flux et reflux, leur écume qui explose puis se pose tel le parfum des roses, avec, au loin, un horizon humain, l'horizon des lendemains, l'horizon de nos passions. / Alors, partons, franchissons les cols, à pied, à cheval, en vélo, en tapis volant, en pensée, en idée, embourbé, encerclé, empourpré, enamouré. Point

« De chères voix vont de la Cave au Paradis... L'heure éloignée sonne d'une voix naine. Sous la lumière basse du soir, derrière une palissade, on prononce à mi-voix des noms de choses vivantes et mortes »

¹ Bobin, Christian, *Noireclair*, nrf, Gallimard, 2015, p.71.

² Revue *Nu (e)* 64, p.39.

³ Collot, Michel, *L'horizon fabuleux : la poésie moderne et la structure d'horizon*, thèse de doctorat, 1986.

⁴ Ridha Bourkhis et Laurence Bougault, « « Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne... », entretien avec Michel Collot », *Acta fabula*, vol. 9, n° 6, Entretien, Juin 2008.

⁵ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, pp.99-100

⁶ Velter André, *Le Haut Pays, suivi de La traversée du Tsangpo*, édition revue et augmentée, Paris : nrf, 2007, p.135.

n'est besoin de boussole, le cœur guidera toujours vers les beaux levers du jour¹ ». Cet horizon qu'il soit horizontal ou vertical, attire l'alpiniste comme le poète, tel un aimant, vers un lieu et un temps inaccessibles. Ainsi, l'ascension du Mont Analogue le pousse à aller plus loin sans jamais arriver nulle part, à la jonction du ciel et de la terre, du rêve et de la réalité.

Ce motif de l'horizon est récurrent dans la poésie du tombeau velterien. Rappelons que, certes, dans l'expression *fin' amor*, l'amour courtois, fin, finis en latin peut se comprendre comme une recherche de raffinement mais il appelle à une autre lecture, celle de la « frontière ultime ». Il apparaît, dès le début du recueil, dans le poème « Sans doute », dans le deuxième paragraphe, dans lequel le poète se pose la question « Sans doute était-ce ensemble présent, offrande rapt de plus que soi, infini soudain à l'horizon de la peau² » à propos de *l'amour fol* qui unissait leurs corps. Le poète se plaint ensuite : « ma neige a tué mon bel horizon » dans le poème « Élégie³ » rappelant ainsi les conditions de la mort de Chantal ensevelie sous une avalanche, l'horizon étant celui de l'amour terrestre. Il rappelle que, déjà, du vivant de Chantal, « notre secret nous le disputions aux anges, sur la ligne de crête qui se levait sans limite au-devant de nous. C'était un fil de lumière entre deux éclats de rires⁴ ».

Le poète évoque ensuite les conditions dans lesquelles il écrit ses poèmes : « J'écris dans ce désert de toi qui ne se peut traverser. Il est sans oasis, sans horizon, et la terre et le ciel semblent un seul brouillard de sable » (p.85). Mais, à force de chercher, il retrouve l'aimée car « Tu es partout dans le présent secret, /chaque instant te voit aux invisibles portes/car tu viens désormais du cinquième horizon/escortée en plein jour par un rayon de lune. » (p.89). « Là-bas/ (deux petits mots/avec leur trait d'union/entre des lignes de fuite) » (p.111), sur les routes que le poète invente pour s'en « remettre à l'impossible », c'est-à-dire, être avec l'aimée.

Au bout de la longue marche du deuil, le poète se trouve au seuil et se demande comment franchir « l'infranchissable⁵ ». Est-ce grâce à l'odeur de seringa ou de violette ou encore par l'image d'une allée d'arbres ? Franchir la frontière ne nécessite-t-il pas de se « trasumanar » comme l'indique le néologisme inventé par Dante au début du *Paradis* :

Trasumanar significar *per verba* non si poria ; però l'essemplu bastia cui esperienza grazia serba.

Ce verbe apparaît traduit par « Transhumaner » dans la traduction de la trilogie de Dante par Artaud de Montor⁶ qui note à propos de ce néologisme : « Cette expression, *trasumanar*, est très belle et très majestueuse. J'ai osé faire présent d'un mot à notre langue ». Danièle Robert, autre traductrice, reprend ce verbe qui correspond davantage au thème principal de l'œuvre, l'amour :

¹ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, p.100.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.15.

³ Velter, André, *ibid*, p.31.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.46.

⁵ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.18.

⁶ Dante Alighieri. *La Divine Comédie*. Paradis, Chant I, v. 70-72. Traduction d'Artaud de Montor. Ed. Garnier. Paris, 1879.

[L'amour est] le sujet global, et qui englobe tous les autres sujets. Tous ramènent à l'amour dans la pensée de Dante. Mais quand on dit l'amour, c'est avec un grand A, c'est-à-dire que l'amour auquel il pense est ce qui permet de se transformer totalement, de se transfigurer, de se *transhumaner*.

Selon elle, *transhumaner* n'est possible que grâce à l'amour de la parole poétique. Elle ajoute que, pour elle, le récit de la *Divine Comédie* est celui de la traversée d'une œuvre d'art, d'un tableau : le dessin serait l'enfer, la couleur, le purgatoire et la lumière, la clarté (luce), le paradis qu'invente Dante¹.

Danièle Robert ajoute dans une émission de radio : « *Transhumaner*, c'est la possibilité de traverser l'humain, passer à travers l'humain pour atteindre ce qu'il peut y avoir de plus beau dans l'humain. Mais aller au-delà de ses limites, c'est passer de l'amour de l'humain à une autre dimension qui n'est pas Dieu mais l'amour de la langue et de la poésie ; c'est ainsi que l'on se dépasse² ». Elle s'oppose ici à la traduction par Jacqueline Risset du mot de Dante par « outrepasser l'humain³ ».

Philippe Sollers partage cette interprétation de Danièle Robert et explique que dans le *Paradis* de Dante « il s'agit d'atteindre le *sommo piacer*, la pointe extrême du plaisir et du savoir (l'un prouvant l'autre). [...] Une orgie sans fin, qui semble n'avoir rien d'humain. Dante appelle cet état : *trasumanar*. Il n'est pas question cependant d'« *outrepasser l'humain* » (comme nous le dit la traductrice), et encore moins d'arriver à une quelconque surhumanité, mais bien de passer à travers lui, sans cesse et de nouveau, pour vérifier à quel point il ne fait qu'un avec le divin⁴ ».

Traverser l'humain pour atteindre un état, une autre dimension c'est ce que fait André Velter :

Aux fondrières du temps, je vis la tête à la renverse.

Qu'importe la ville ou le désert, la clairière, l'océan, la steppe. Seule compte l'évasion abrupte, l'attraction qui déporte du cadre, abandonne hors champ, les ailes fatalement brûlées.

Je suis cette tension entre une chimère terrestre et un rêve azuré. À l'abordage d'un naufrage ascendant. À l'abordage d'une autre perte. Pour franchir le sas de ce réel étroit. Pour percer le sens de ce piège mortel.

Si l'ordre de la création est à prendre ou à laisser, je choisis avec toi le jeu sans retenue de l'espace. Qu'au moins nos atomes se donnent à une danse que rien n'arrête⁵.

Pour parvenir au seuil, André Velter utilise la métaphore de l'escalade. Ce poème très riche en métaphores, deuxième de la sous-section « Le chemin est pour toi et pour toi l'escalade », première partie du recueil *Une autre altitude*, rappelle, avec l'expression « la tête à la

¹ Émission de France culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/la-divine-comedie-6122700#xtor=EPR-2-> [LaLettre14102020]

² Entretien de Danièle Robert dans le cadre de l'émission *La compagnie des auteurs* France culture, 14/10/2020. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/la-divine-comedie-6122700#xtor=EPR-2-%20> [LaLettre14102020]

³ Traduction de Jacqueline Risset dans Dante, *Le Paradis*, Chant I, v.70-72, *La Divine comédie*, GF Flammarion, Paris, 2010, p. 345.

⁴ Sollers, Philippe, *Dante au Paradis*, <https://dantesque.fr/recherches-en-cours/dante-au-paradis/>

⁵ Velter, André, Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p. 172.

renverse », le tableau monumental de Marc Chagall, intitulé *Le Poète-Trois heures et demie*¹. Cette œuvre cubiste s'inspire du portrait du poète russe Mazin, résidant également de la Ruche, et qui s'arrêtait souvent dans l'atelier de l'artiste pour boire un café au petit matin. On peut y voir le poète attablé, la tête à l'envers d'une même couleur verte que le chat placé à côté de lui.



Comme le poète du tableau, le poète André Velter a perdu le sens commun, il a « la tête à la renverse » – Michel Collot avoue qu'avec la mort de sa femme, il a perdu « la troisième dimension du monde² » – ou alors il voit ce que les autres ne peuvent pas voir.

Le poète est « le jouet d'un dieu³ ». Le temps est un chemin défoncé bordé de trous d'eau et de boue dans lequel le poète tente de vivre dans une « fulgurante immobilité », une « impassible vitesse⁴ ». De même pour Christian Bobin, vivre c'est « gravir pas à pas une montagne enneigée et en avoir les yeux brûlés⁵ ». L'amant velterien est appelé vers d'autres lieux que les endroits communs de la terre. Il décrit ainsi ce lieu par des périphrases ou en énumérant des expressions pour tenter de définir ce voyage : « l'évasion abrupte, l'attraction qui déporte du cadre, abandonne hors champ, les ailes fatalement brûlées, la tension entre une chimère terrestre et un rêve azuré ». Le lieu à atteindre est hors de portée car l'assaut est donné en dehors du cadre d'un tableau ou une séquence d'un film « hors champ », entre terre et ciel, entre illusion et rêve. Le poète écoute alors l'aimée lui dire « L'inconnu, c'est ici ; saute donc ! / Et tu poses un baiser de sang/ Sur la face obscure de mon âme⁶ ».

Ce lieu, il lui faut le dépasser comme un pirate à l'assaut d'un navire. À l'abordage d'un naufrage ascendant. À l'abordage d'une autre perdition. Pour franchir le sas de ce réel étroit. Pour percer le sens de ce piège mortel.

1 Chagall, Marc, intitulé *Le Poète-Trois heures et demie*, Huile sur toile, 204 x 152 cm, 1911, Museum of Art, Philadelphie.

2 Collot, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020, p.21.

3 Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.229.

4 Velter, André, *ibid*, p.229.

5 Bobin, Christian, *Noireclair*, nrf, Gallimard, 2015, p.32.

6 Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.225.

Il va donc « à l'assaut », « à l'abordage », cette expression est répétée deux fois comme les deux phrases suivantes qui commencent par deux compléments de but formés de la préposition « pour » suivie d'un verbe à l'infinitif « franchir », « percer » un sens, un sas. Le jeu de construction du parallélisme de construction dans ces deux phrases est renforcé par les sonorités répétées : le son [s] de « sas » et « sens » et le son « el » de « réel » rime avec « mortel ». Ces techniques d'écriture participent de la difficulté, des risques que l'amant veut prendre pour atteindre l'espace où se trouve l'aimée.

Quel est ce sas, ce tamis qui laisse passer ce que l'on veut garder ?

Voici ce que le héros du *Mont Analogue* René Daumal écrit dans un article paru dans la *Revue des Fossiles* : « Dans la tradition fabuleuse, avais-je écrit en substance, la Montagne est le lien entre la Terre et le Ciel. Son sommet unique touche au monde de l'éternité, et sa base se ramifie en contreforts multiples dans le monde des mortels. Elle est la voie par laquelle l'homme peut s'élever à la divinité, et la divinité se révéler à l'homme¹ ». « Il existerait sur notre Terre une montagne plus haute que les plus hauts sommets de l'Himalaya, et l'on ne s'en serait pas encore aperçu ?² ». Il ajoute que l'échelle de cette montagne qu'il nomme le Mont Analogue c'est « *son inaccessibilité par les moyens humains ordinaires* » (en italique dans le texte). Il conclut son article en disant que pour qu'une montagne puisse jouer le rôle du Mont Analogue, il faut « *que son sommet soit inaccessible, mais sa base accessible* aux êtres humains tels que la nature les a faits ». Ce nouvel espace est celui décrit dans le Mont Analogue de René Daumal.

« Accès inconnu » pour André Velter, accès inaccessible « par les moyens humains ordinaires » pour René Daumal, le Mont Analogue serait la voie pour accéder à la divinité, « Celui qui tente d'être aussi haut que toi a le sang qui bat au-delà du sens. Il a l'oreille des dieux... » car seul

L'Homme reçut un souffle, et une lumière ; lui seul reçut cette lumière. Il voulut voir sa lumière et en jouir sous des figures multiples. Il fut chassé par la force de l'Unité. Lui seul fut chassé.

Il alla peupler les terres de l'en-dehors, peinant, se divisant et se multipliant par désir de voir sa propre lumière et d'en jouir.

Parfois un homme se soumet en son cœur, soumet le visible au voyant, et il cherche à revenir à l'origine.

Il cherche, il trouve, il revient à son origine³.

Cette théorie réécrit la Bible, le livre de la Genèse. Ce serait donc parce que l'homme a été trop curieux, parce qu'il a voulu voir la lumière qu'on lui avait donnée (l'arbre de la connaissance ?), et en profiter, qu'il en a été chassé. S'il conserve le souffle, il ne lui est d'aucun intérêt puisqu'il lui manque la lumière. Pour accéder de nouveau à la lumière, l'homme doit revenir à l'origine se soumettant en son cœur et en soumettant le visible au voyant. Si l'expression « se soumettre en son cœur » est assez aisée à comprendre, dans le sens d'accepter de croire à l'invisible, la suite de la phrase semble plus problématique : « soumettre le visible au voyant ». Sur le possible dédoublement du visible et du voyant, une réponse se trouve peut-être dans les derniers mots

¹ Daumal, René, *Le Mont Analogue*, Gallimard, L'imaginaire, 1981, pp.15-16.

² Daumal, René, *ibid.*, p.58.

³ Daumal, René, *ibid.*, pp.125-126.

publiés du philosophe Maurice Merleau-Ponty : « L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' « autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même¹ ». Mais, même si nous comprenons qu'il existe en l'homme cette double capacité, il n'en demeure pas moins qu'il est difficilement compréhensible de soumettre le visible au voyant à moins de relier cette idée à la théorie rimboldienne du poète-voyant. Dans la structure de la perception, le philosophe Edmund Husserl distingue deux points de vue : l'horizon interne qui contient les éléments de l'objet qui ne sont pas visibles au moment où on l'observe mais que la connaissance de l'observateur peut deviner ou se remémorer. L'horizon externe est le rapport de l'objet avec ce qui l'entoure². Merleau-Ponty ajoute un troisième horizon, le corps de l'observateur. Son point de vue ne peut pas être total parce qu'il est incarné, il fait partie de son champ visuel, il est donc un point de non-vision. Le voyant fait partie du visible puisqu'il fait « en vue » dans ce qu'il regarde³. Pour avoir une vision totale, ne faudrait-il pas alors redonner un corps à l'observateur ? Jean-Luc Nancy répond à cette question : « *Les corps n'ont lieu, ni dans le discours, ni dans la matière. Ils n'habitent ni "l'esprit", ni "le corps". Ils ont lieu à la limite, en tant que la limite : limite-bord externe, fracture et intersection de l'étranger dans le continu du sens, dans le continu de la matière. Ouverture, discrétion*⁴»,

Le poète André Velter choisit de se *trashumanar*. Il « quitte son corps » et ce lieu qui n'a pas de nom pour une « autre terre » : « Comme il est doux de s'éloigner de soi/Sans un adieu/De quitter ce qui n'a pas clairement de nom/Une zone d'avant qui/Un no man's land quoi » (p.177). Cette terre d'aucun homme est celle à laquelle le poète aspire pour « oublier le nom qui te lie à l'espèce et rationne ton espace » (p.174) car le poète a décidé très tôt de ne pas rester les pieds sur terre en sachant que « l'intimité d'un être est liée, qu'on le veuille ou non, au cosmique » (p.177). C'est au galop, par bond, par sauts, par sursauts, que le poète parvient à ce lieu. C'est le lieu du « Palais habité et désert » (p.231), du « Kailash céleste » (p.232). Le mont Kailash, également appelé Gang Rinpoché que l'on peut traduire par « précieux joyau des neiges » est une montagne tibétaine de la chaîne des Himalayas culminant à 6 714 mètres d'altitude. Elle est le centre de l'univers bouddhiste mais aussi un endroit sacré pour les hindous. C'est le lieu où les pierres prient.

Cet horizon s'ouvre enfin dans un corps-à-corps avec le monde : « C'est au pays des cols, au pays sans repos, royaume toujours perdu, que l'on passe par le haut⁵ ». Là où « le souffle nous est donné sans détour [...] Cela nous est donné en plus de nos prodiges. /Et nous avons donné notre âme /au sable des horizons⁶ ». Alors, en haut du sommet, un autre monde peut s'ouvrir : « La poésie trouve ici une unité de lieu », (quatrième de couverture du *Haut Pays, suivi de La*

¹ Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Gallimard/ Folioplus, 2006, p.12.

² Husserl, Edmund, *La Crise des sciences européennes et la Phénoménologie transcendantale*, trad. Gérard Granel, Paris Gallimard, 1976.

³ https://www.fabula.org/atelier.php?Horizon_structure#_ftn14

⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, coll. « L'Élémentaire », p. 18, p. 76.

⁵ Velter, André, « (Ladakh) », dans *Le Haut Pays, op. cit.*, p. 135.

⁶ Velter, André, La traversée du Tsangpo, « Sentiers et secrets », dans *Le Haut Pays, op. cit.*, p. 185.

*traversée du Tsangpo*¹) un espace sans limites², le pays du no man's land³. Cette autre altitude où se trouve l'aimée « hors d'atteinte, hors du monde où meurent les âmes et les corps », là où elle danse sur l'horizon que l'amant porte en lui « pour abolir l'espace et le temps » est « l'infini⁴ », « face à face sous le grand manteau blanc⁵ ». André Velter y retrouve les papillons, réels et métaphoriques, qui se posaient toujours sur le dos de la main de Chantal :

Au sommet, quel que soit le sommet, je retrouve les papillons d'altitude qui ont du ciel sur les ailes et veulent toujours se poser sur le dos de ta main⁶.

C. Au pays du no man's land

Le corps est un lieu. Je suis partout où est mon corps. Mon corps est dans mes écrits. Une écriture, une pensée, c'est un corps. L'intérieur du corps n'existe pas ; il n'y a rien à y voir, rien à y chercher. Le corps est un dehors⁷.

Cet élan « qui porte à l'absolu » cet « arc d'un ciel couleur de peau⁸ », le mène « à une autre altitude » pour suivre l'aimée dans « l'éternité jusqu'ici⁹ », dans « l'infini » :
Le poème « À l'infini¹⁰ » éclaire ce propos¹¹ :

Là-haut, tu es. Là-haut quoi qu'il advienne,
femme-soleil d'un miracle à jamais
que rien ne sépare de la pure lumière
ni du souffle ascendant de notre amour promis

à une autre altitude. Tu es là, hors d'atteinte,
hors du monde où meurent les âmes et les corps.
Tu dances sur l'horizon que je porte en moi
pour abolir l'espace et le temps. Tu vis à l'infini.

Nous trouvons l'anaphore des deux adverbes de lieu « Là-haut » reliés par un tiret « (deux petits mots/avec leur trait d'union/entre des lignes de fuite¹²) », véritable lien entre les deux amants. « tu es » avec l'emploi du verbe être au présent de l'indicatif montre que le poète pense que la disparue existe dans ce lieu. Il reprend dans la deuxième strophe cette expression en rajoutant l'adverbe « là » pour insister sur la localisation à la fois précise et impossible à atteindre pour

¹ Velter André, *Le Haut Pays, suivi de La traversée du Tsangpo*, édition revue et augmentée, Paris : nrf, 2007.

² Velter André, *ibid*, p.184.

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.177.

⁴ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.159.

⁵ Velter, André, *ibid*, p.196.

⁶ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.193.

⁷ L'invité : Jean-Luc Nancy. Propos recueillis par Juliette Cerf « Télérama » du 11/07/12. <https://www.telerama.fr/idees/jean-luc-nancy-penseur-du-corps-des-sens-et-des-arts,84213.php>

⁸ Velter, André, « Blasons, 2 », *L'amour extrême*, op cit., p. 91.

⁹ Velter, André, « Répons », *Le septième sommet*, op. cit., p. 53.

¹⁰ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.159.

¹¹ Sur le site de l'éditeur Gallimard, la « publicité » pour *L'Amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* est celle de ce poème.

¹² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.111.

les vivants « hors d'atteinte, hors du monde ». Pas de croyance en un au-delà spirituel puisque c'est dans ce lieu « meurent les âmes et les corps » mais « un miracle », une transformation du corps dans une sorte d'immortalité puisque le corps est toujours vivant et danse sur « l'horizon », « tu vis à l'infini ». C'est la femme-soleil, la pure lumière. L'amour existe toujours et est porté par « le souffle ascendant » et il est « promis à une autre altitude ». L'horizon sur lequel danse la disparue le poète le « porte » en lui comme une femme « porte » un enfant dans son ventre.

Le thème de l'infini se retrouve aussi dans la poésie de Michel Deguy qui pour « gagner contre la mort » affirme – paradoxalement – « je mesure l'infini ».

Dans la dernière section de la trilogie, André Velter explique pourquoi, à la suite de René Daumal, il veut avancer à contre-mort et se vouer à l'impossible :

Depuis des années je contemple les pages que la mort de René Daumal a laissées vacantes, comme jetées blanches au seuil du mystère, comme abandonnées une fois pour toutes près du camp de base du Mont Analogue. À peine, quelques notes griffonnées qui ne font ni trame ni intrigue pour les deux chapitres manquants, et témoignent que l'impossible ne peut rester en plan¹.

Six poèmes en prose et en italique se succèdent pour expliquer la démarche du poète qui finalement avoue « il n'y a pas de suite à ce qui n'a pas de fin » (p.212). Mais le poète reprend l'ascension vers l'infini « inaccessible par les moyens humains ordinaires » comme l'écrit René Daumal. C'est le corps tout entier qui s'engage dans cette ascension qui conduit vers « ici ailleurs partout » (p.233). « La Fée des glaciers, qui s'est appelée pour moi Chantal Mauduit, l'a dit très simplement : « l'altitude, l'amour, la poésie, c'est tout un. » Comme le visible et l'invisible. Comme les harmonies célestes et le silence de Dieu. Comme les rives du ciel et de la terre².

Dans cette ascension vers « Là-bas », le poète veltérien pense que rien n'est impossible avec de l'imagination comme il l'écrit dans le poème « À l'impossible³ » :

Là-bas
(deux petits mots
avec leur trait d'union
entre des lignes de fuite)
comme un aimant
qui attire la poussière
de l'or du temps...

Là-bas
(plus magique
que le nom mêlé de songes
d'une ville inconnue)
comme un appel impérieux
qui n'appelle rien
ni personne...

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.207.

² Site d'André Velter. <http://www.andrevelter.com/uua1.htm>

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.111.

Là-bas
(autant que possible
sur les routes que j'invente
pour m'en remettre
à l'impossible)
avec toi.

L'adverbe de lieu « là-bas », répété au début de chacune des trois strophes, rend compte d'un lieu lointain où il pourrait retrouver son aimée. Les trois strophes sont composées de la même manière. L'anaphore de « là-bas » est particulièrement mise en exergue car elle constitue un seul distique. Elle est suivie d'une longue parenthèse et d'une comparaison qui cherche à définir ce lieu. Cet outil de comparaison « comme », signe d'équivalence irrationnelle – dans ce cas précis – engendre une similitude de fait qualitative entre les comparés. Il est relayé par le superlatif relatif « plus...que » et la locution conjonctive de rapprochement comparatif d'égalité « autant ...que » qui renforcent cette définition d'un lieu inconnu identifié par analogie. Seule la dernière strophe ne contient pas le comparatif « comme » qui est remplacé par l'expression « avec toi » que l'on retrouve dans le poème incantatoire « À toujours¹ ». Ce lieu magique auquel il s'accroche, il l'invente grâce aux mots, à la poésie que lui suscite l'amour de Chantal. C'est ce trait d'union entre les deux adverbes qui représente l'union éternelle entre André et Chantal, les amants que la mort voudrait éloigner. Mais la poésie est plus forte que la mort et le poète peut dire « les routes que j'invente pour m'en remettre à l'impossible » et la chute du poème reprend le leitmotiv « avec toi ». On retrouve l'expression « là-bas » aussi dans *La plus que vive* : « C'est imprévisible et cela vient de n'importe quel horizon : la nouvelle de ta mort m'est délivrée par petites touches, par à-coups, je crois à chaque fois l'avoir entendue, apprise, comprise, et puis non, c'est comme si tu étais partie à l'étranger, sans laisser ton adresse mais en écrivant, et comme "là-bas" il n'y a ni encre ni papier, tu te sers de n'importe quoi pour tes lettres...² ».

« Là-bas³ », c'est ainsi que Christian Bobin nomme le lieu où se trouve l'aimée qui est passée « juste au-delà⁴ », « dans l'infini espace⁵ » ou encore « cette région⁶ », « le lieu où tu es⁷ ». L'« au-delà » est aussi l'expression que choisit Michel Deguy pour évoquer un monde désenchanté.

« Le poète écoute et répète. La voix du poète est une voix du monde⁸ ». Les mots poétiques ont ce pouvoir de transformer le monde en quelque chose d'intime et de montrer l'intime dans le miroir du monde, de mêler l'intime au monde, d'aller vers l'infini de l'espace et de le faire nôtre.

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.33.

² Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.45.

³ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.45.

⁴ Bobin, Christian, *ibid*, p.18.

⁵ Roubaud, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986, p.108.

⁶ Roubaud, Jacques, *ibid*, p.109.

⁷ Bobin, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996, p.110.

⁸ Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p 162

« Les mots – je l’imagine souvent – sont de petites maisons, avec cave et grenier¹ ». « Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières² », car « la matière est l’inconscient de la forme³ » et ces matières sont la terre, l’eau, le feu et l’air. C’est de cette confrontation des quatre éléments avec le rêve et les forces que l’imagination permet au rêveur de « faire corps » avec le monde, « de dilater son être à l’échelle du cosmos pour participer à sa totalité vivante⁴ ». Ainsi, pour Gaston Bachelard, les mots poétiques, tels des objets, permettent de relier le rêve au réel. Le poète sait entendre – au contraire de l’homme qui ne fait que passer « à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers » comme le dit Baudelaire dans « Correspondances ». Il sait entendre ce que dit la Nature-cosmos « un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles » et peut les traduire en mots pour ne plus faire qu’un avec le corps de l’univers.

Il ne s’agit pas chez André Velter d’une démarche « mystique » traditionnelle dans le sens chrétien du mot mais d’un « requiem athée ». Il dit lui-même que, tout en s’intéressant à toutes les mystiques dont celle de Thérèse d’Avila que le poète a mise en lumière dans « un des poèmes les plus spirituels » qu’il a écrit, il est fasciné par la « mystique orientale ». « Le fait religieux m’est complètement étranger mais le fait mystique ne m’est pas du tout étranger. L’expérience mystique m’intéresse énormément parce que comme dans certaines pratiques religieuses, cette façon de s’incarner tout en ayant le mental à un certain niveau » « À très haute altitude le fait de s’élever, cela élève aussi » « Je suis sensible à tout ce qui élargit le territoire de la conscience et le territoire de l’expérience physique », celle qui allie le mental à une démarche du corps en marche. « Il y a des gens que j’aimerais retrouver quelque part qui sont toujours avec moi mais je crois ...que nous (Ernest⁵ et moi) sommes, comme Michel Onfray l’a écrit quelque part, pour un requiem athée⁶ ». Lorsqu’on demande à André Velter quel est son rapport à la spiritualité, il se compare à Alexandra David Neel et dit que pour eux, elle est « athlétique » c’est-à-dire qu’elle ne peut se trouver qu’à pieds et demande un effort physique puissant. Il en est de même dans l’écriture de la poésie. Il compare la spiritualité à « des instants de méditation active et incarnée⁷ ». Autrement dit, l’effort de la marche difficile et le corps qui peine sont inséparables de la spiritualité, de la recherche mystique du poète.

C’est tout le sens de la quête du poète dans tout le déroulement des poèmes de *l’Amour extrême*, et plus particulièrement dans la dernière partie, celle de *L’Ascension du Mont Analogique*, celle de la montée inachevée de René Daumal (qu’il cite comme référence dans presque toutes ses entrevues à la radio⁸) que le poète reprend à son compte, avec la « Marche d’approche »,

¹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1957, p 139

² Bachelard, Gaston, *L’eau et les rêves*, essai sur l’imagination de la matière, Paris, José Corti, 1942, p 32.

³ Bachelard, Gaston, *L’eau et les rêves* p.63

⁴ Wunenburger, Jean-Jacques, « Gaston Bachelard : poétique des images » paru dans *La pensée de Gaston Bachelard* Dossier coordonné par Quentin Molinier Parution initiale : Implications philosophiques – juin 2012.

⁵ Il s’agit d’Ernest Pignon Ernest peintre, dessinateur qui collabore avec son ami avec André Velter avec « Ceux de la poésie vécue », « Extases ». Depuis presque cinquante ans, il appose des images sur les murs des cités.

⁶ Une partie de la conférence d’Ernest Pignon Ernest et André Velter au Prieuré St Cosme à La Riche lors de l’exposition Extases, dimanche 29 septembre 2013 peut être entendue sur : <https://youtu.be/qBStxI9juMU>

⁷ Entretien d’André Velter sur France culture For intérieur par Olivier Germain-Thomas, 2011.

<https://www.franceculture.fr/emissions/interieur-10-11/andre-velter-FOR-INTERIEUR> par Olivier Germain-Thomas sur France culture

⁸ *Ibidem*

« Premier souffle », « Traverser voir », « Arcane », et qui se termine par un « Oui » qui le mène vers Chantal Mauduit, qui lui permet de porter « hors du fleuve/ La barque bleue/De ta seconde naissance ». Il n'accepte pas la mort ni la part divine qu'il trouve en lui et qui ne vit que d'elle. « Le mal n'est plus ce qui fait mal/Juste un halo d'orage », le temps du deuil peut commencer, le temps de l'après. C'est un « Oui » réaliste qui refuse la mort – pour ne pas la laisser s'accomplir – mais qui accepte de vivre.

Dans ce dernier acte de la trilogie, le poète conclut sur ce qu'il a compris du passé et qu'il a réécrit à la lumière de sa projection dans le présent. Cette épopée de l'amour doit aussi éclairer le lecteur non seulement sur le cheminement de l'auteur mais aussi sur une voie possible à prendre face à la mort de l'être aimé. L'acte de création littéraire peut s'étudier comme un parallèle à l'expérience que vit André Velter par ses métamorphoses : elle ouvre la porte de la connaissance, c'est l'expérience renouvelée de l'Ouvert.

On retrouve chez René Daumal, dans l'ascension de la montagne, le symbole de la quête d'une autre réalité¹. Il ne s'agit pas de la simple vue de la montagne mais d'un effort, de la difficulté à la gravir comme les héros de son roman, et comme Chantal Mauduit. Qu'auraient-ils trouvé en haut ces héros ? Le banquet divin composé de viandes grasses et de bons vins, de viandes moelleuses et de vins dépouillés prophétisé par Isaïe² ? C'est sur cette montagne que Yahvé « a détruit le voile qui voilait tous les peuples et le tissu tendu sur toutes les nations ; il a fait disparaître la mort à jamais ». L'homme aveuglé a retrouvé la vue. Qu'auraient-ils trouvé ces personnages romanesques ? Nous n'en saurons rien puisque l'auteur n'a pas pu terminer son roman, sa mort l'ayant interrompu.

Voici ce qu'écrivait Chantal Mauduit dans son livre sur cette quête intérieure qu'elle qualifiait « d'instant de transcendance », d'élévation de « l'esprit » qu'elle recherchait aussi dans l'alpinisme et qu'elle associait à « une rencontre spirituelle » comme celle qu'elle eut avec le Dalai-Lama :

D'une ascension l'autre, d'une cime himalayenne à une rencontre spirituelle, le chemin est commun. Certes, il peut paraître peu escarpé, plus évident lorsqu'on est confortablement assis au fond d'un fauteuil en train de parler avec un sage, mais il n'en est pas moins passage tel l'alpiniste sur le sommet.

La quête intérieure du grimpeur évoluant en haute altitude n'apparaît pas d'emblée, elle est voilée de nuages, d'avalanches, de gros muscles, d'égoïsme, mais l'alpinisme peut se révéler un moyen, corporel pour élever l'esprit.

[...] Je ne sais, du voyage qui me conduisit au faite du K2 ou de l'entrevue avec le Dalai-Lama, lequel de ces vécus mériterait l'appellation précise d'ascension. Ils s'inscrivent un à un, morceaux de vie de cette suprême mosaïque que constituent les rares instants de transcendance³.

¹ Il y a chez René Daumal une évidente curiosité métaphysique, un sens très développé du cosmique et du mystère qui l'oriente vers toutes les expériences spirituelles et psychiques à la recherche de « la vérité¹ ». L'apprentissage du sanskrit et la rencontre en 1932 d'Alexandre Salzmann sera déterminante à un moment de sa vie où il hésite entre « le désespoir et la philosophie¹ » et lui donnera « l'espoir et une raison de vivre¹, idée que l'on retrouve dans *Le Mont Analogue*.

² *Bible* (La Bible de Jérusalem), « Isaïe, 25, 6 », Desclée de Brouwer, 1998, p.1318.

³ Mauduit, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997, pp.163-164.

Le voyage qu'entreprend le poète André Velter peut être assimilé à une sorte de pèlerinage qui cherche à l'arracher de sa condition humaine ordinaire pour le rapprocher de son aimée en dotant l'ascension d'un sens sacralisé. La mesure du monde qu'il parcourt est liée à la symbolique de l'espace comme au Moyen Âge¹ : la terre est faite pour vivre sur elle, la posséder et l'habiter et à partir de cette construction et dans l'espace, les habitants établissent la différence entre bien personnel et étranger, le mien et le tien. Ainsi, pour les voyageurs, l'espace est un lieu de transit et ils remplissent de signifiant les chemins de leur voyage. Cette mythologie basée sur l'idée de cité de Dieu va se maintenir jusqu'au XVe siècle. À ce moment-là, la conscience religieuse posera le problème de la représentation symbolique de l'espace comme la recherche du paradis perdu ou le jardin de l'éternel printemps.

De même, dans la trilogie velterienne, l'espace apparaît comme porteur d'une symbolique.

Le récit se meut dans deux grands espaces géographiques qui sont traités inégalement : le réel et l'imaginaire. Le lieu de la réalité, symbole de l'amour vécu, n'apparaît décrit qu'à travers – ou pour évoquer – le passé commun aux deux amants, plein de bonheur et d'amour fol.

Le traitement réservé à l'imaginaire est tout autre, ce qui est compréhensible puisque ce nouvel espace, introduit dans la narration, apparaît comme le symbole de la pureté originelle de la nature vierge et comme le lieu de recherche et de destinée de l'amant vers l'aimée disparue dans cet autre lieu. C'est cette image qui va se transformer en un point de départ et d'espace permettant la rencontre de l'homme avec son propre être. Car finalement, à cette autre altitude, c'est le poète qui trouve un sens à sa vie qui va continuer. Cette sorte de Paradis est une sorte d'espace idéal qui offre au poète-l'homme la pleine réalisation de l'être. La langue espagnole possède deux verbes pour « être », *estar* et *ser*, alors que la langue française est plus pauvre et ne peut que difficilement exprimer cette différence.

Ce paradis – ce « royaume² », dont il y a « un double³ », cet espace de la mort et/ou cette sorte de lieu idéal que l'homme doit trouver pour fraterniser avec l'ellipse du présent et du futur –, hante la narration d'André Velter. C'est une sorte d'*El Dorado* cherché et trouvé par le personnage André Velter qui, lors d'une longue marche, se déplace dans un temps spiralaire, qui se nourrit du passé, dans une sorte de quête mystique. Le poète va s'y présenter « debout⁴ », tête haute.

Ces « poèmes comme des tombes⁵ » ne sont pas « des alliés qui ne vont nulle part », mais des « passeurs » qui mènent le poète vers le « oui » d'une vie possible « avec » l'absence de l'aimée.

Lorsque le seuil est dépassé, lorsque la porte est ouverte, le poète accède à l'annonce par Chantal-magicienne « d'une résurrection sans nom » :

¹ Pour l'homme du Moyen Âge, selon Paul Zumthor dans *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, la différence est claire entre l'espace vide et le lieu, la terre nue et l'espace édifié, le dedans et le dehors, l'espace vertical de la ville et l'espace horizontal des chemins. L'espace est un vide qu'il faut remplir, il n'existe que quand on en parle. Tandis que le lieu est un fragment de terre dans lequel on habite et cela fait sa référence, on peut toujours y revenir.

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.218.

³ Velter, André, *ibid*, p.88.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.101.

⁵ Sacré, James, *Figures qui bougent un peu*, nrf, Poésie/Gallimard, 2016, p.221.

Il n'y a plus de seuil
Plus de maison
Plus de camp
Plus de feu

[...]
Entre ton âme que je ne crois pas en peine
Et ton corps d'altitude
Pas d'accablement
Pas de déchirure
Tu ouvres la voie des devins
La transparente

[...]
D'une insurrection sans exemple

D'une résurrection sans nom¹

Comment expliquer cette expression ? Peut-être en lisant ce qu'écrit André Velter quelques années après la publication de la trilogie :

Ce que je cherche ? Sortir définitivement du cadre sans déserrer la vie.

C'est plus qu'une mise à l'écart, c'est un départ toujours tenu sur le départ qui serait le réel tout entier. Ce réel de très haute présence, à l'extrême opposé de la réalité.

Saisie et dépossession. Intensité absolue de l'être au monde dans l'absolue vacance d'un lâcher-tout solaire²

L'expression de « l'être au monde » rappelle la révélation du désir de « l'être-au-monde » ainsi que celle du thème de l'Ouvert que Heidegger analysera dans un célèbre essai dédié à Rilke intitulé *Pourquoi des poètes*³ ? du poète et philosophe allemand Rainer Maria Rilke durant son premier voyage en Russie en compagnie de Lou Andreas Salomé. De la vitre du train, ils virent un cheval qui, dans un pré, s'efforçait de prendre de l'élan alors qu'un cavalier le montait et le retenait. Cette image se transformera en un leitmotiv intérieur du poète. Elle synthétise la volonté de l'animal d'être sans barrières dans le temps et dans l'espace, sans barrières, projeté dans son monde intérieur. Cette expression allemande *Das Offene* (l'Ouvert) a une tradition littéraire puisque Hölderlin l'emploie dans la grande élégie *Pain et vin*⁴ avec un sens voisin. Dans cet animal mortifié, Rilke voit le désir d'être dans le monde. L'animal n'est pas entravé par la conscience. Rilke dit dans la *Huitième élégie de Duino* que l'animal, libre, a sa mort derrière lui et avance toujours vers l'éternité, comme dans le flux d'une fontaine. Les humains, en revanche, ne sont pas dedans mais avant. La dimension de la conscience est déterminante : nous sommes rarement des acteurs pleinement livrés à nos vies. Nous nous contemplons, nous nous « inspectons ». Nous sommes notre « être » et notre conscience d'« être » car nous nous savons dans un espace et dans un temps. Il nous coûte de nous abandonner à un présent, qui est

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.200.

² Velter, André, « Sortir du cadre », *Midi à toutes les portes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 293.

³ Heidegger, Martin, « Pourquoi des poètes ? », Trad. Wolfgang Brokmeier et François Fédier, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.

⁴ Hölderlin, Friedrich, *Pain et vin*, Paris, Payot & Rivages, traduction Bernard Pautrat, 2004.

projeté, déterminé par un concept de passé ou de futur. Notre conscience est notre différence avec le règne animal. Mais c'est aussi notre condamnation :

De tous ses regards le vivant perçoit « l'ouvert ».
Seuls nos yeux à nous sont à l'envers,
posés comme piège autour des issues.
Ce qui *est* dehors, nous ne le savons que par le regard des animaux ;
car très jeune nous retournons l'enfant,
l'obligeant de voir des formes derrière lui.
Il n'apercevra point l'ouverture profonde
dans le regard de la bête libre de la mort¹.

Ce n'est que rarement, au cours de son existence, que l'homme est momentanément libéré de sa conscience. Cela arrive dans l'enfance, par exemple, dans l'expérience de l'érotisme, dans l'aliénation de l'alcool, des drogues et dans l'extase mystique. Et, ce sont justement les poètes et les mystiques – et nous savons combien André Velter s'intéresse aux « mystiques » – qui, comme Rimbaud, Nietzsche, Hölderlin ou Heidegger, tout au long de la formation de la culture occidentale se sont déclarés nostalgiques de l'Unité, et comme étant les véritables chercheurs du Paradis perdu.

Le voyage entrepris par le poète André Velter semble se réaliser dans l'espace ou le temps mais il est en réalité la recherche de réponses, la solution apportée à des questions, une sorte de reconnaissance. Il répond à cette nécessité de recherche dans l'essentiel de l'être qui a comme fin la révélation de l'Absolu. L'homme souffre de la nostalgie de l'Oouvert (dont on ne sait pas exactement ce que c'est). C'est une forme pleine de « ser » qui suppose, à son tour, une réponse à l'inquiétude existentielle pour la transcendance : comme l'établissement du « ser » dans la réalité, « *el estar* » *permet de récupérer l'Absolu* ou comme le disait Heidegger, l'ouverture « de l'être », son accès à l'espace de l'Oouvert, à une dimension dans laquelle il est possible d'avoir une véritable prise de conscience de « l'être-au-monde² ».

Le voyage, dans le passé, permet à André Velter d'ouvrir les yeux vers un autre monde que celui de l'avoir, celui de l'être est alors possible et c'est cette « transumanar » qui lui ouvre les portes de l'Oouvert.

Au terme de la lecture du tombeau velterien, avons-nous compris l'invitation au voyage envoyée par André Velter ?

C'est celle de la transmission d'un savoir et d'un « éveil » d'un état de l'être à dépasser comme François Pétrarque – en exil en Provence et encore marqué par la perte de Laure – l'écrit à son confesseur, au terme de la descente de cette montagne, alors qu'il est mort de faim et de fatigue, dans *l'Ascension du Mont Ventoux*³. Dans cette lettre, Pétrarque fait, des cimes, le lieu de la connaissance supérieure et de cette montée initiatique, le moment de sa réconciliation avec l'ordre du monde.

¹ Rilke, Rainer Maria, *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Seuil, Points, 2006, p.71.

² Heidegger, Martin, *L'être et le temps*, Bibliothèque de Philosophie, nrf, Ed. Gallimard, 1964.

³ Pétrarque, François, *L'ascension du mont Ventoux*, trad. Victor Develay, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880.

Cette nouvelle forme d'existence se conquiert à travers l'acceptation de l'irrationnel comme moyen de connaissance : le poète assume l'irrationalité de son expérience grâce au contact d'un monde mystérieux. C'est alors, qu'il peut dire « oui » et continuer à vivre dans le présent et dans le futur (p. 61, 145, 213, 223). Ce « oui » nous rappelle *Le oui de Paul Ricoeur* qu'Olivier Abel imagine. L'écrivain, à la fin de sa vie, dialogue avec « sa » chouette et finit par trouver le lieu – enfin trouvé – celui du repos de l'âme, du retour parmi les vivants :

[...], *le chemin vers le oui à notre monde semble bien incertain, et à jamais inachevé. C'est pourtant ainsi que nous la retrouvons, notre terre, et j'aperçois déjà le sommet de mon cher mont Mézenc, qui domine toujours l'horizon du Chambon sur Lignon ! [...]*

Oui, parole de chouette ! Mais c'est bien encore le chemin du poète Orphée après qu'il eut perdu son épouse Eurydice : descendu au séjour des morts pour la ramener à la vie, il l'a vue disparaître pour s'être trop tôt tourné vers elle et avoir voulu la prendre entre ses bras. Et pourtant, en revenant à la vie sans Eurydice, Orphée s'écrie que le monde est bon ! [...]

Tout ce que je peux, maintenant, c'est offrir aux autres mon désir de vivre, je veux dire mon désir de rendre vivant ce que j'approche, de saluer l'existence des autres.

Une alouette s'élance dans le ciel de l'aurore. Paul Ricoeur se rappelle une méditation du philosophe Kierkegaard sur les oiseaux du ciel, qui ne travaillent pas. Il songe en roue libre, il ne travaille plus. Il voudrait juste penser la gratitude, oui, dire simplement merci d'exister¹.

Le philosophe Paul Ricoeur durant toute sa vie, a parcouru le monde pour questionner les penseurs de son temps. Ici, il se présente, dialoguant avec son double, la chouette-papillon, qui vient se poser sur son épaule, et l'invite au plus grand des voyages : prendre le chemin du consentement, et se dire enfin oui à lui-même. Ce Oui, c'est aussi celui de Dieu, lui-même, qui, après les six premiers jours de la création « s'arrêta », c'est le sens du Chabbat : « abandonner, périodiquement, ce qu'on peut s'imaginer « avoir » ; apprendre à « rendre à D. ce qui est à D. » ; se défaire – de manière concrète, psychologique et spirituelle – de l'illusion de posséder et de dominer² » dans la tranquillité d'un lieu, d'une relation, d'une parole créatrice. La trilogie s'arrête comme « la dernière caravane³ » menée par André Velter dans le lieu de rendez-vous des deux amants.

Si la mort semble indépassable, l'écriture, et qui plus est le tombeau poétique velterien, est un moyen concret de la dépasser. C'est tout le but des initiations, qui, selon Mircea Eliade, « proclamaient l'intention, et revendiquaient le pouvoir de transmuter l'existence humaine [...] [Elles] confère[nt] à la mort une fonction positive : celle de préparer la “nouvelle naissance”, purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustraits à l'action dévastatrice du temps⁴».

¹ Abel, Olivier, *Le oui de Paul Ricoeur*, Collection Les petits Platons, Paris, 2010.

² A.-M. D. <https://ajcf.fr/chabbat.html>

³ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.233.

⁴ Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes : naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1976, p. 274.

C'est ainsi qu'André Velter, lui-même transformé par cette ascension, peut écrire, à l'issue de cette épreuve :

Je n'accepte pas

Mais je trouve en moi

La part divine

Qui ne vit que de toi¹

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.233.

Conclusion

Nous voici arrivés au bout du chemin proposé dans *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, recueil de poèmes d'André Velter.

Au début de la route, il y avait le titre principal du recueil qui, d'emblée indiquait l'affirmation à voix haute d'un parti pris pour un lyrisme singulier, celui d'un amour porté au plus haut point, d'une parole haute et vive qui ravivait le chant d'un autre poète, un troubadour Jaufré Rudel.

Puis, nous avons pénétré dans le cimetière poétique.

Il suffisait alors de suivre les premiers mots du poème liminaire pour entrer dans l'univers de ce tombeau :

J'ai pour te bâtir un tombeau
des mots du soleil et des rêves,
rien qui appartienne au poids du monde,
rien qui t'impose une mort enchaînée,
rien qui ralentisse ta course plus haut
que tous les sommets.

Tu vois je t'invente
un tombeau sans dorure,
sans marbre ni couronne, je t'élève
moins qu'une stèle perdue dans le désert,
je t'offre un souffle de sable et de vent,
tombeau d'oiseau migrateur,
tombeau de papillon bleu,
tombeau de cerf-volant.

Au plain-chant de l'univers
tu es le rire de la pure lumière,
la joie sans ombre qui donne
et donne encore présence à l'impossible,
comme ce poisson que tu léguais au ciel
ou ces fleurs que tu acceptais pour toi seule
d'éclore sous la lune.

Alors depuis les ténèbres où je suis,
moi le quasi-mécréant je te crie
que s'il est une autre Jérusalem,
tu es ma femme céleste.

Alors, nous avons déroulé le fil tendu par le poète.

Le lecteur s'introduit dans un dialogue : le « je » du poète s'affirme suivi aussitôt de la marque de la deuxième personne, le pronom complément « te » qui désigne l'aimée disparue en neige.

Le premier offre un cadeau singulier à l'aimée, celui d'un tombeau qui la laisse vivante pour l'éternité.

Ses matériaux « des mots, du soleil et des rêves », ses ingrédients : liberté, légèreté, vitesse, excès, souffle. Un tombeau, comme un chant d'amour à la poésie, à la vie. Une poésie qui libère, qui court, l'écriture d'un moment dans la vie d'un poète, une rencontre de « géo-biographèmes¹ ». Des mots d'amour pour une femme, un amour sans borne, ni temporelle ni géographique.

Le cap était donné et nous sommes entrés en lecture. Comment lit-on un recueil de poésie ? demande Pascal Paradou à André Velter dans un entretien radiophonique. Celui-ci répond : « Quand il s'agit d'un auteur inconnu, je le lis du début à la fin car je suis moi-même fasciné par l'architecture des livres de poésie, je suis assez maniaque avec ça, avec toujours l'idée qu'il pourrait y avoir un poète idéal qui commencerait au début et qui irait à la fin² ». C'est ce que nous avons fait.

Nous avons suivi la rose des vents qui définit la poésie velterienne selon Alain Borer, ou plutôt le tournesol tenu par Chantal Mauduit sur les pentes de l'Himalaya. Qu'importe le nombre de vents ! 4, 6 ou 8 vents ! Qu'importe la place des branches de l'étoile ! La poésie d'André Velter permet de s'orienter la nuit lorsque tout va mal. Elle donne le nord – ou l'est que les Chrétiens plaçaient en haut, l'est représentant Jérusalem – pour trouver la route et poursuivre la navigation. Elle permet à chacun de nous de franchir la frontière avec la mort d'une certaine façon.

Alors, nous avons cheminé avec le poète, gravi le mont, partagé au fur et à mesure du temps son désespoir, sa quête, ses souvenirs, ses rêves et ses cauchemars pour garder le lien avec la défunte. Qui n'a pas, en effet, vécu, un jour ou l'autre cette expérience de la mort de l'autre ? Et nous avons traversé le seuil.

Reprenons au début l'histoire.

Bâtir un tombeau. Nous avons suivi les plans de l'architecte André Velter et avons étudié les seuils : la titulation, la dédicace, les épigraphes. Ces premiers signes donnent une impression d'harmonie dans la construction de la trilogie. Ils annoncent les thèmes de l'élévation, d'un amour immodéré, poussé à l'extrême, de la conquête du sommet, que ni Chantal Mauduit, ni René Daumal n'ont pu atteindre mais aussi d'une autre altitude qu'ils ont peut-être atteinte comme Dante parvenu au Paradis. La rigueur et le symbolisme attachés aux chiffres et aux nombres participent de cet équilibre. Dans l'édification de ce monument poétique, André Velter s'appuie sur le passé en évoquant des dates et des noms de lieux précis et invente des lieux pour situer sa longue marche vers l'aimée. La poésie du tombeau entremêle la réalité à l'imaginaire, à la recherche du corps de l'aimée, qui n'a plus de frontière et qui est devenu « l'errance

¹ Revue *Nu(e)* 64, CNL, p.10.

² Propos d'André Velter qui vient de recevoir le prestigieux « Prix Apollinaire » pour son dernier recueil, *Séduire l'univers* précédé de *À contre-peur*². <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20210315-printemps-des-po%C3%A8tes-s%C3%A9duire-l-univers-avec-le-po%C3%A8te-andr%C3%A9-velter>

souveraine¹ », « une errance fertile² », « errance affranchie du décor³ ». La réalité, l'avalanche qui a tué la « Fée des Glaciers » « a tout dilapidé mais aussi tout réorienté. L'errance des êtres et des choses, des émotions, des sentiments, des secrets, des ténèbres, des blessures s'est imposée à la conscience et aux muscles et aux os⁴ ».

L'empreinte de l'aimée est partout, dans tous les lieux, toutes les dates, les souvenirs, le passé et le présent dans un temps suspendu. Le dialogue entamé dès le premier vers se déroule tout au long de la trilogie. Le silence, le cri ne sont pas dans son répertoire. Il choisit le chant pour dire sa douleur et sa souffrance. Comme il érige le tombeau, le chant se déploie en direction d'une autre altitude, un chant « à contre-mort⁵ » qui se déploie en toute liberté « rien qui appartienne au poids du monde/ rien qui t'impose une mort enchaînée⁶ ».

L'impossible est possible. Le poète tente « loyalement l'impossible ». Naïvement – peut-être ? – il croit, en effet, que la poésie – « l'acte le plus pur d'habiter l'impossible⁷ » – peut donner *présence* à ce qui n'a plus de corps visible. Alors, le voyage peut commencer.

Pour mener à bien cette longue ascension, il pourrait se contenter de reprendre les *topoi* de l'écriture du deuil. Il refuse cette langue trop attendue. Il va aller à la recherche de sa propre langue *gaya scienza* pour continuer le dialogue avec l'Autre Voix, la forme sonore que revêt l'aimée. Il affirme à voix haute un lyrisme nouveau, le Haut lyrisme qui dit haut et fort l'amour dans une poésie du tombeau qui devient « po-éthie », lieu éthique de rencontre de soi-même et des autres, une forme d'« habiter poétiquement le monde⁸ ».

Il faudra, pour cela, « déchanter pour chanter », trouver un langage musical, une chambre d'échos, pour transcrire le souffle en mots tout en le laissant libre d'aller son chemin. Ce seront des mots, ceux des poètes disparus, ses aînés, qu'il ravive. Le voici héritier des troubadours mais aussi de poètes plus contemporains, avec, selon nous, une influence particulière d'Yves Bonnefoy.

La polyphonie dans l'alternance des vers et de la prose, la mosaïque des formes des poèmes portent au plus haut point le chant d'amour entre les amants. Mots et maux s'entremêlent dans cet espace singulier qu'est la poésie. Elle seule permet de franchir l'infranchissable, de dire « cela », l'indicible, pour réinventer un espoir.

Dans l'entrevue déjà citée, Pascal Paradou poursuit son questionnement : « Peut-on imaginer la vie sans poésie ? » ? André Velter affirme : « On peut imaginer la vie sans beaucoup de choses y compris la poésie mais il me semble qu'il manquerait un petit peu d'oxygène. La poésie, c'est Christian Bobin qui disait que c'est un rien qui peut tout...en fait, c'est ces riens-là qui nous aimantent, qui font qu'on a sans cesse un supplément de quelque chose. Certains, du côté de la spiritualité, diront que c'est un supplément d'âme, pour moi, c'est un supplément

¹ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.149.

² André Velter, *ibid*, p. 157.

³ Velter, André, *ibid*, p.166.

⁴ Velter, André, *ibid*, p.210.

⁵ Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.83.

⁶ Velter, André, *ibid*, p.11.

⁷ Décréau, Jacques, « Jacques Dupin, La poésie comme une déchirure », La Pierre et Le Sel, 2013.

⁸ Hölderlin, Friedrich, [1823], « En ce bleu admirable », Habiter poétiquement le monde, Traduction de André du Bouchet, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977.

d'harmonie parce que la poésie c'est cette chose, cet objet très singulier qui a du sens et du son et donc le sens est sans cesse amené plus loin par la musicalité des vers, le rythme-même qui anime le poème¹ ». En effet, la poésie nous engage à suivre son chemin, véritable flot d'émotions au rythme desquelles les mots deviennent chair et partage.

La partition velterienne dépasse les autres voix du chant de mort. Elle s'élève grâce à l'oxygène vital que l'on trouve, entre autres, dans les rythmes variés des poèmes, dans les signes de ponctuation, les zones de silence, les répétitions. Ce souffle, né de la terre, s'amplifie et permet à la Voix de s'élever et d'être entendue : « Tu es la voix/ qui répond à ma voix² » et font de ce recueil un tombeau musical. L'agencement des poèmes dans la trilogie mais aussi l'organisation intérieure des textes poétiques – le jeu des sonorités des voyelles et des consonnes – transforment l'ensemble en une véritable composition musicale. On entend ainsi différents mouvements chantant la plainte, l'amour, le désespoir, l'espoir. Les répétitions des assonances et allitérations, des refrains dans les poèmes, des mots et phrases rythment également cette ascension vers le no man's land en une symphonie harmonieuse. La poésie, c'est tout simplement « parler autrement³ » car dans la poésie, « l'oreille, l'œil, le rythme, tout se conjugue⁴ ».

Le dialogue entre les deux amants raconte le désir amoureux mais aussi celui du corps à corps, de l'amour sauvage qui ne peut pas mourir. Reprenant à son compte le « joy » du trobar, André Velter chante le Fin' amor, l'amour fol. Il est Medjoûn, Jaufré Rudel mais aussi le Fou de Chantal. Désir du corps de Chantal, de l'étreinte, de l'ivresse jusqu'à l'extase. Le poète chante toutes les parties du corps de l'aimée, de ses yeux, à ses lèvres, ses joues et ses cuisses. Corps, poésie, langue, tout est lié dans l'évocation de l'amour fol.

Désir amoureux, désir de la langue sont liés selon le troubadour Velter. L'avoir-lieu du langage trouve sa source dans le désir amoureux. Parler avec un nouveau langage de l'amour est lié à l'amour de la langue comme son propre corps et la chair des mots. Et les mots de la poésie vont soutenir son corps comme une colonne vertébrale. La recherche de ce nouveau lyrisme est vitale pour le poète.

Tel un pèlerin, il va partir sur le chemin. Cette ascension est à l'image que celle qu'avait commencée Chantal Mauduit à l'assaut du « septième sommet » et que la mort a empêchée, telle aussi celle romanesque, cette fois, de René Daumal dans l'écriture du *Mont Analogue*. Pour survivre à la mort de l'aimée, il reprend cette marche métaphorique, dans des lieux qu'il connaît et qu'elle connaissait mais aussi dans un espace totalement imaginaire. Ce chemin est

¹Propos d'André Velter qui vient de recevoir le prestigieux « Prix Apollinaire » pour son dernier recueil, *Séduire l'univers* précédé de *À contre-peur*¹. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20210315-printemps-des-po%C3%A8tes-s%C3%A9duire-l-univers-avec-le-po%C3%A8te-andr%C3%A9-velter>

² Velter, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.131.

³ Entretien avec André Velter sur TV5monde. <https://information.tv5monde.com/video/le-poete-andre-velter-laureat-du-prix-apollinaire#:~:text=Le%20po%C3%A8te%20fran%C3%A7ais%20Andr%C3%A9%20Velter,il%20accorde%20%C3%A0%20l'%C3%A9criture.>

⁴ Paroles d'André Velter dans l'émission *L'espace musique*.

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/andre-velter-pendant-ce-confinement-les-poemes-ont-eu-une-force-de-resistance-1246369>

difficile, aride. Deux couleurs seulement – mais tellement signifiantes – vont l’accompagner, le bleu et les nuances de jaune, les couleurs de leur amour.

Dans cette longue ascension, sa nourriture essentielle est le souvenir de Chantal qu’il va sublimer. Son corps est métamorphosé en un corps cosmos, ses mots, son corps et son esprit deviennent un et universel. Elle est étoile, corps-lumière, en mouvement perpétuel – « cavalière allumée », elle danse pour l’éternité – et son rire envahit les pages de ce tombeau singulier. Elle est tout à la fois oracle, présage, magicienne, mystique. Elle tutoie les dieux et va à contre-mort.

Aidé par la Muse Chantal, elle-même sublimée, le poète va *trans-muer*. Son esprit s’incarne dans sa chair qui est aussi celle du monde et des mots. C’est alors qu’il pourra « créer ». Le tissu-papier-peau raccommode à l’aide de ses fils, les déchirures du Moi-peau du poète en deuil. C’est ce contact avec la réalité de la mort qui fait surgir le mouvement de cette é-motion poétique. Laisser de côté le *pathos* pour mettre en forme un *ethos* qui s’ouvre au monde.

À ce moment-là, le poète arrivé « là-haut », « là-bas » à « une autre altitude », au « troisième pôle » franchit le seuil de l’infranchissable et atteint le pays du « no man’s land¹ ». Comme le poète Dante dans la *Divine comédie*, il rejoint sa « mariée du ciel », « sa femme céleste ». Les portes de l’Ouvert s’ouvrent vers une nouvelle existence et un nouveau savoir. Ce dépassement de soi lui permet de *transhumaner* c’est-à-dire de passer de l’amour de l’humain à l’amour de la langue et de la poésie. Il n’oublie pas l’aimée mais sa douleur est elle-même transmuée. Être « À contre-peur » comme l’indique le titre du recueil de poèmes écrits par André Velter pendant le premier confinement² pour ne pas mourir de douleur.

Ainsi, à la suite de Michel Guiomar, qui voit dans l’Art « cette éventualité des échanges ou de l’osmose entre les deux mondes. C’est là un fait essentiel : le pouvoir de l’Art donne à chaque auteur de promouvoir ce franchissement, à chaque Témoin d’éprouver comme un privilège à passer de l’autre côté est évidemment un masque immense jeté à la face même de la Mort³ », nous sommes convaincus de la valeur suprême de l’art, ou du Beau. Qui, mieux que Stéphane Mallarmé en est le prophète :

Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l’acquit de la génération récente, l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : — À savoir s’il y a lieu d’écrire. [...] je réponds par une exagération, certes, et vous en prévenant — Oui, que la Littérature existe et, si l’on veut, seule, à l’exclusion de tout. Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné⁴.

Poésie physique et métaphysique, du réel et de l’imaginaire, subjective et intersubjective⁵. Ce tombeau est tout cela, tel le tournesol qui ne cesse de regarder la lumière.

Nous aurions pu davantage nous intéresser aux autres recueils poétiques, précédant le livre étudié, d’André Velter mais ce n’était pas le sujet premier de notre travail. Ils étaient davantage liés à d’autres pans de la vie du poète. Ce recueil est unique par sa thématique, la mort brutale

¹ Velter, André, *L’amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007, p.177.

² Velter, André, *Séduire l’univers précédé de À contre-peur*, nrf Gallimard, 2021.

³ Guiomar, Michel, *Principes d’une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l’au-delà*, Paris : J. Corti, 1967, p.464.

⁴ Mallarmé, Stéphane, *La Musique et les Lettres*, Paris, Perrin et Cie, 1895, pp.37-41.

⁵ Borer, Alain, Velter, André, « Dans la lumière et dans la force », catalogue d’exposition, 1998, p.11.

de l'aimée. Une parenthèse fermée dans l'écriture mais pas dans la vie d'André Velter qui lui a consacré de nombreux festivals et entrevues. À ce propos, il serait intéressant de montrer l'influence de cette écriture du deuil sur les parutions qui ont suivi celle-ci. Nous pensons, plus particulièrement, au recueil du *Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*¹ et plus récemment au livre-récital *Jusqu'au bout de la route*² qui reprennent les thématiques de l'élévation cosmique, de la rencontre avec les autres et de la beauté.

Nous avons choisi de comparer son écriture avec celle des poètes qui l'ont soit précédé soit suivi. Nous avons, en cela, suivi la philosophie-même de l'écriture de ce tombeau, chambre d'échos, qui montre ostensiblement les mots des poètes qu'il fait siens et laisse deviner à son lecteur d'autres liens. L'intertextualité est, en effet, l'une des nourritures de cette écriture. Nous avons également offert à l'étude d'autres extraits de tombeaux postérieurs à la publication de l'œuvre veltérienne car il nous semblait intéressant de porter le regard sur d'autres expressions contemporaines de la douleur face à la mort d'un proche, de mieux « situer » André Velter dans un courant du lyrisme quant à cette question du deuil.

Notre étude aurait pu être menée sous l'angle d'une plus grande technicité, mais il nous semble que cet aspect est trop artificiel et ne laisse que peu de place à l'expression de la musicalité des poèmes.

Ce qui nous importait était de rester fidèle à la poétique d'André Velter.

En effet, la réflexion développée par André Velter dans ce recueil ne porte pas uniquement sur l'écriture poétique de la mort : elle existe surtout pour partager un moment avec le lecteur/auditeur. Dans une entrevue dans une chaîne de radio, et après avoir évoqué l'aura du Printemps des poètes partout dans le monde, le journaliste Pascal Paradou demande à André Velter : « Est-ce que la poésie n'est pas d'abord une expérience intime, secrète et silencieuse ? ». Le poète lui répond : « Pour moi, oui. J'ai toujours dit que rien ne peut remplacer la lecture solitaire et silencieuse. La voix que l'on éveille en soi à partir de poètes, de quelqu'un d'autre...le lecteur fait la moitié du travail, la moitié du chemin. Il faut un lecteur pour éveiller en lui une des résonances car chaque poème a plusieurs résonances, il est polysémique. Il est fondamental que chacun se l'approprie³ ».

C'est bien ainsi que nous avons lu et écouté les poèmes pour Chantal Mauduit. C'est ainsi également que, suivant la philosophie veltérienne, nous avons émis trois hypothèses au début de notre travail qui trouvent une réponse positive. En effet, nous avons mis en lumière que l'écriture de la mort par André Velter dans ces trois recueils révèle le « Haut lyrisme » qui le caractérise.

Nous laisserons à la poésie d'André Velter le soin de mettre un point d'orgue à ce travail.

¹ Velter, André, *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*, nrf Collection blanche, Gallimard, 2007.

² Velter André et avec Claus, Gaspar, « Une sorte d'au-delà », *Jusqu'au bout de la route*, nrf Collection blanche, Gallimard, 2014

³ Propos d'André Velter qui vient de recevoir le prestigieux « Prix Apollinaire » pour son dernier recueil, *Séduire l'univers* précédé de *À contre-peur*³. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20210315-printemps-des-po%C3%A8tes-s%C3%A9duire-l-univers-avec-le-po%C3%A8te-andr%C3%A9-velter>

Lisons et écoutons ces mots extraits du livre récital d'André Velter *Jusqu'au bout de la route* qui reprennent à merveille la po-éthique velterienne :

À ciel ouvert le monde est un soleil levant,
Un éblouissement qui tape au fond des yeux
Et mène par des chemins inoubliables
Vers des lieux des rivages des êtres oubliés

Droit devant chevalier désarmé,
Le voyage en Orient ne cesse de conquérir une sorte d'au delà,
Une autre solitude un autre accès à soi,
Comme marcher de Séville à Tanger de Kairouan à Babylone Ispahan
Bénarès ou Lhassa.

Les îles de terre ferme se trouvent sous nos pas,
Aussi réelles que l'éveil de nos utopies actives,
Aussi magnétiques que l'inconnu qui jamais ne s'égare
Et sait de source foudroyée que toute la place est pour la beauté¹.

¹ Titre du livre-récital d'André Velter avec Gaspar Claus, *Jusqu'au bout de la route*, Gallimard, 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=gVj2NHGIO40>

Bibliographie

Œuvres d'André Velter

VELTER, André et SAUTREAU, Serge, *Aisha*, Gallimard, 1966.

VELTER, André et DELLOYE, Emmanuel, *Les Bazars de Kaboul*, Hier et Demain, 1979.

VELTER, André, *L'archer s'éveille*, Ed. Fata Morgana, 1981.

VELTER, André, *Du Gange à Zanzibar*, Gallimard, 1993.

VELTER, André, *Passage en force*, Le Castor Astral / Écrits des Forges, 1994.

VELTER, André, *Le Grand Passage*, in *Ouvrir le chant*, Castor Astral / Écrits des Forges, 1994.

VELTER, André, *Ça cavale*, oratorio-rock in *Ouvrir le Chant*, Le Castor astral, 1994.

VELTER, André, CD *Ça cavale*, avec Ghaouti Faraoun, musique de Jean-Luc Debattice, Paroles d'Aube, 1994.

VELTER, André, *Le Haut-Pays*, Gallimard, 1995.

VELTER, André, *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*, nrf, Poésie/Gallimard, 2007.

VELTER, André, *En la saison d'absence*, avec vingt-trois peintures d'Himat, H.C, 1998.

VELTER, André, *Ballade en balade*, avec cinq peintures d'Himat, H.C, 1998.

VELTER, André, *Le calligraphe du vide*, avec six peintures d'Himat, H.C, 1998.

VELTER, André et BORER, Alain, *Dans la lumière et dans la force*, catalogue d'exposition, 1998.

VELTER, André, *La vie en dansant*, Paris, Gallimard, 2000.

VELTER, André, *L'Arbre-Seul*, Poésie / Gallimard, 2001.

VELTER, André, CD *Tombeau de Chantal Mauduit*, Fémeaux & Associés, Groupe Octave, 2002.

VELTER, André, *Au Cabaret de l'éphémère*, Gallimard, 2005.

VELTER, André, *Midi à toutes les portes*, Paris, Gallimard, 2007.

VELTER, André, *Haïku*, avec trois peintures de Youl, H.C. 2007.

VELTER André, *Le Haut Pays, suivi de La traversée du Tsangpo*, édition revue et augmentée, Paris : nrf, 2007.

VELTER, André, *Tant de soleils dans le sang*, « Un livre-récital avec Pedro Soler et sept poèmes-tracts avec Ernest Pignon-Ernest », Alphabet de l'Espace, 2008.

VELTER, André, *Paseo grande*. Un livre-récital avec Olivier Deck et sept poèmes-talismans avec Antonio Segui. Paris : Gallimard, 2011.

VELTER, André, *Zingaro suite équestre et autres poèmes pour Bartabas*, Dessins d'Ernest Pignon-Ernest, nrf Gallimard, Paris, 2012.

VELTER, André et PIGNON, Ernest, *Ceux de la poésie vécue*, Actes Sud, 2017.

VELTER, André, *Le babil des Dieux - Oracles et chamans du Ladakh*, Prologue, Le Passeur, 2018.

VELTER, André, *René Char, allié substantiel, Rencontres et correspondance*, Photographies de Marie-José Lamothe, Ed. Le Passeur, 2018.

VELTER, André, entretien avec André Ughetto, Phoenix, n°30, 2019.

VELTER, André, « Ballade de l'étranger » Poème Ballade de l'étranger de André Velter | LaPoésie.org (lapoesie.org)

VELTER André, propos sur Paul Éluard : <http://www.andrevelter.com/pe.htm>

Site d'André Velter : André Velter (andrevelter.com)

Entretiens avec André Velter sur son œuvre

Velter, André, Entretien avec Robert San Geroteo et Jean-Marie Le Sidaner, Flache, N°9, juin 1989.

Velter, André, *Autoportraits*, entretien avec Claude-Edmond Brault, Paroles d'Aube, 1991.

Velter, André, « Un verbe à cheval », entretien avec Cathy Bouvard, *Lyon capitale*, 26 mai 1999.

Velter, André, Entretien écrit, com. Pers. 14 janvier 2007 cité dans *La « poésie vécue » d'André Velter*.

Velter, André, « La poésie pour quoi faire ? », entretien avec Jean-Michel Maulpoix, 8 décembre 2010, Université Paris Ouest Nanterre, Paris

Emission de France culture : FOR INTERIEUR par Olivier Germain-Thomas sur France culture , 2011, André Velter (franceculture.fr)

Propos d'André Velter recueillis dans un entretien avec François Busnel sur France culture, le 17 juin 2013, <https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-entretien/le-grand-entretien-17-juin-2013>.

Conférence d'Ernest Pignon Ernest et André Velter au Prieuré St Cosme à La Riche lors de l'exposition Extases, dimanche 29 septembre 2013, <https://youtu.be/qBStxI9juMU>

Entretien avec François Busnel du 16 octobre 2015 émission La Grande librairie <https://www.youtube.com/watch?v=tUSHBYe2AsE>

Article de Jacques Darras dans la revue Esprit, 2019, <https://esprit.presse.fr/article/jacques-darras/andre-velter-renouveler-le-pacte-avec-l-invisible-41978>

Différents articles concernant l'œuvre d'André Velter dans la revue Le Matricule des anges, André Velter [Le Matricule des Anges] (lmda.net)

Œuvres critiques sur l'œuvre d'André Velter

BAUER, Sidonia, *La poésie vécue d'André Velter*, Vol. I, II, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3; Universität zu Köln/École doctorale Littérature française et comparée, Paris; Centre de recherche Écritures de la modernité (littérature et sciences humaines), Paris, 2013.

BAUER, Sidonia, *La influencia del cante jondo de Federico García Lorca en la obra de André Velter*”.In: Gesine Müller/Jorge Locane (Hg.): *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid : Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017.

BORER, Alain, dans le cadre du Printemps de la Poésie en 2018, il a participé avec André Velter à une soirée intitulée *Écritures des ciels : Récital fraternel à deux voies* à Genève. Audio : <https://youtu.be/8w3pxyj-fFs> et <http://m-r-l.ch/ecritures-des-ciels-avec-alain-borer-et-andre-velter/>

BOURJEA, Serge, « Ein Grab in den Lüften » dans *Écrire le deuil, dans les littératures des XXe-XXIe siècles*, Études réunies et présentées par Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux, Celis, Clermont-Ferrand, 2014.

DARRAS, Jacques, *André Velter Renouveler le pacte avec l'invisible*, Revue Esprit, 2019.

GUILLAIN, Georges, note de lecture article consacré à *L'amour extrême* « André Velter : à la force des mots », 2007.
http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/04/lamour_extreme_d.html

JOUFFROY, Alain, « Qui frappe à la porte ? », préface à *Aisha* d'André Velter et Serge Sautreau, Gallimard, 1966.

NAULEAU, Sophie, *André Velter troubadour au long cours : vers une nouvelle oralité poétique*. Thèse de doctorat en Littérature française sous la direction de Pierre Brunel. Soutenue le 31-01-2009 à Paris 4, dans le cadre de École doctorale Littératures françaises et comparée (Paris).

Autres œuvres littéraires

AKHMATOVA, Anna, « Dédicace », *Requiem*, traduit du russe par Paul Valet, éditions de Minuit, 1966.

APOLLINAIRE, Guillaume, « Il y a », Entre Bar-sur Aube et Troyes, le 5 avril 1915 *Poèmes à Lou*.

ARAGON, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Poème, nrf, Gallimard, Paris, 1963.

ARAGON, Louis, *Les Adieux*, Paris, Stock, 1997.

ARAGON, Louis, *Le mouvement perpétuel (précédé de) Feu de joie*, Paris, Gallimard, 2010.

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes suivi du Pèse-nerfs et autres textes*, « Description d'un État Physique », NRF Poésie, Gallimard, 1925.

BARBARANT, Olivier, *Élégies étranglées*, Champ Vallon, recueil, 2013.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995-1996, tome III.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Tome V, [1973], Paris, Gallimard, 1992.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BELLAY, Joachim du, *La Défense et Illustration de la langue française*, Gallica, Imprimé à Paris pour Arnoul L'Angelier, [1549].

- BIANU, Zéno, *Poèmes à dire : Une anthologie de poésie contemporaine francophone*, nrf Poésie/Gallimard, 2002.
- BIBLE (La Bible de Jérusalem), Desclée de Brouwer, 1998.
- BOBIN, Christian, *La plus que vive*, Gallimard, Folio, 1996.
- BOBIN, Christian, *Noireclaire*, nrf Gallimard, 2015.
- BOLAÑO, Roberto, « Autorretrato a los veinte años », *Los perros románticos*, Ed : Acantilado Bolsillo, 2011.
- BOUCHET du, André, *Dans la chaleur vacante, suivi de Ou le soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991.
- BONNEFOY, Yves, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.
- BONNEFOY, Yves, *Poèmes, Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1978.
- BONNEFOY, Yves, *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984.
- BONNEFOY, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Folio Essais, Gallimard, VI, 1992.
- BOUSQUET, Joë, *Papillon de neige*, Lagrasse : Ed. Verdier, 1980.
- BRETON, André, *Clair de terre précédé de Mont de piété et suivi de Le Revolver à cheveux blancs et de L'Air de l'eau, [1931]*, Collection Poésie/Gallimard, 1966.
- BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques suivi de S'il vous plaît et Vous m'oubliez*, Poésie/Gallimard avec une préface de Philippe Audoin et les deux dessins de Francis Picabia en couverture, 1971.
- BRETON, *Signe ascendant. Constellations* avec 22 lithographies de Joàn Mirò, Paris, Gallimard, [1947], 2006.
- BRUNET, Philippe, *La Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Paris : Librairie Générale Française, 1997, (Livre de poche, Références/Antiquité).
- CELAN, Paul, *Renverse de souffle*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Seuil - La librairie du XXIe siècle, 2003.
- CELAN, Paul, *Le Méridien et autres proses*, Littérature étrangère Théâtre / Poésie La Librairie du XXIe siècle, 2002.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, poésie, 1983.
- CHAR, René, *Fureur et Mystère*, Collection Poésie/Gallimard, [1948], 1967.
- CHAR, René, « Bestiaire dans mon trèfle », *Éloge d'une Soupçonnée (précédé d'autres poèmes 1973-1987)*, Paris, Gallimard, [1988] 2007.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 3 : Livres XXV à XXXIII , Le Livre de Poche, 2002.

CHENG, François, *Poésie chinoise*, Albin Michel, 2000.

CLAUDEL, Paul, *Œuvre en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

COLLOT, Michel, *Un tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, Chemins fertiles, 2020.

COUDREUSE, Anne, *Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier*, Babel, 2005.

DANTE Alighieri, *la Divine comédie* traduite en vers français par M. Antoni Deschamps, 1 vol. in-8°, chez Charles Gosselin et Urbain Canel (1830), dans "Le Mercure du dix-neuvième siècle", t. XXVIII, Paris, au bureau du Mercure, 1830.

DANTE, Alighieri, *La Divine comédie*, GF Flammarion, Paris, 2010.

DAUMAL, René, *Chaque fois que l'aube paraît*, [1942], Gallimard, 1953.

DAUMAL, René, *L'Évidence absurde*, (1926-1934), Paris, Gallimard, 1972.

DAUMAL, René, *Le Mont Analogue*, [1952], Gallimard, 1981.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, [1641], PUF, 1979.

DEGUY, Michel, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, La librairie du XXe siècle Seuil, 1995.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Poésies*, [1822], Paris, Gallimard, 1983.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Élégies*, [1860]. Collection Poésie/Gallimard, 1983.

DESPRET, Vinciane, *Au bonheur des morts, Récits de ceux qui restent*, le Découverte Poche, 2017.

ÉLUARD, Paul, *Capitale de la douleur* suivi de *L'amour la poésie*, [1926], Gallimard, 1966.

ÉLUARD, Paul, *Choix de poèmes*, Edition mise à jour, nrf 1951.

ÉLUARD, Paul, *Derniers poèmes d'amour*, Club des libraires de France Saverne, Impr. Savernoise, 1962.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1968.

ESTEBAN, Claude, « Un lieu hors de tout lieu », *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987

ESTEBAN, Claude, *Le jour à peine écrit* (1967-1992) poèmes, nrf, Gallimard, 2006.

- FAULKNER, William, *Requiem pour une nonne*, nrf, Gallimard, 1957.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, Suites*, Madrid, Aguilar, 1937.
- GAUTIER, Théophile, *La comédie de la mort*, [1838], *Poésies*, Volume 2, Lemerre, 1890.
- GID, Raymond, *Célébration de la Lettre*, Fata Morgana, 1992.
- GOFFETTE, Guy, *La Vie promise*, nrf Gallimard, 1991.
- GOFFETTE, Guy, *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Folio, Gallimard, 1998.
- GUILLAUME IX DE POITIERS, Poème « Farai un vers de dreit nien » Farai un vers de dreit nien - Wikisource
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Aux Parques*, Revue Europe, n°851/ mars 2000.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Pain et vin*, Paris, Payot & Rivages, traduction Bernard Pautrat, 2004.
- HUGO, Victor, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967.
- JACCOTTET, Philippe, *Éléments d'un songe*, nrf Gallimard, 1961.
- JACCOTTET, La Semaïson, (Carnets 1954-1979), Paris, Gallimard, 1984.
- JACCOTTET, Philippe, *La Semaïson*, nrf Gallimard, 1984.
- JACCOTTET, Philippe, *À travers un verger*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.
- JACCOTTET, Philippe, *Poésie 1946-1967*, Paris, Poésie/Gallimard, [1971], 1998.
- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, nrf, Poésie/Gallimard, 1984.
- JACCOTTET, Philippe, *L'Encre serait de l'ombre, notes, proses et poèmes (1946-2008)*, Poésie/Gallimard, 2011.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*, Paris : Gallimard / Librairie Générale Française, [1820], 1969.
- LAUTRÉAMONT, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, 1874.
- LOPE DE VEGA Carpió, Vigésima parte de sus comedias, Madrid, Viuda de Alonso Martín, [1625] Parte XII. Comedias de Lope de Vega - Lope de Vega (cervantesvirtual.com)
- MAJNUN OU LE FOU DE LAYLA, André Miquel (Éditeur scientifique), Abdel Ghani Alani (Calligraphe), Actes Sud, Sinbad, 2003.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Paris, Gallimard, collection « folio classique », 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole*, Points, Poésie, 2006.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, Flammarion, 1999.
- MAROT, Clément, « Blason du beau tétin », [1535] dans Collectif *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons*, Édition : Julien Goeury, GF - Littérature et civilisation, 2016.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Une histoire de bleu*, Mercure de France, 1992.
- MAUDUIT, Chantal, *J'habite au paradis*, Ed. Jean Claude Lattès, 1997.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et II, 1971,
- MUSSET, Alfred de, *Poésies nouvelles (1836-1852)*, Charpentier, 1857.
- NERVAL, Gérard, *Les Chimères - La Bohême galante - Petits châteaux de Bohême*, nrf Gallimard, 2005.
- NERVAL, Gérard, *Les Illuminés*, [1852], édition critique de Jacques-Rémi Dahan, Œuvres complètes, Classiques Garnier, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz, Tome IX, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », 2015.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Folio classique, 1977.
- PAVESE, Cesare, *Le bel été/La bella estate*, Poésie / Gallimard, 1993.
- PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra. Obra poética*, Paris, Gallimard, [1960] 1966.
- PAZ, Octavio, *L'Arc et la lyre*, Paris : Ed. Gallimard, 1965.
- PINSON, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve (nouveaux essais sur la poésie contemporaine)*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 2002.
- PLATON, *Œuvres de Platon*, Paris, Ed. Pichon et Didier, 1831. Traduction Victor Cousin.
- POLITIEN Ange, *Stances/Stanze et Fable d'Orphée/Fabula di Orfeo*, édition bilingue (traduction française et introduction d'Émilie Sérís, texte et notes établis par Francesco Bausi), Paris : Les Belles Lettres, 2006.
- POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, coll. Babel, 1988.

- POZZI, Catherine, *Très Haut Amour*, Gallimard, Collection Poésie, 2002.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, « Le temps retrouvé », [1927], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989.
- REVERDY, Pierre, *La lucarne ovale : poèmes*, [1916], Théâtre Typographique, 2001.
- REVERDY, Pierre, *En vrac*, notes [1956], Paris, Flammarion, 1989.
- RILKE, Rainer Maria, *Poésie*, traduction de Maurice Betz, éd. Emile-Paul frères, Paris, 1942.
- RILKE, Rainer Maria, *La Huitième Elégie de Duino*, Traduite et commentée par Roger Munier, Le Nouveau Commerce, 1972.
- RILKE, Rainer Maria, *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée*, Traduit de l'allemand par Lorand Gaspar et Armel Guerne, Edition bilingue, Seuil, Points, 2006.
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris : Ed. Grasset, 1971.
- RILKE, Rainer Maria, *Nouveaux poèmes suivi de Requiem*, [1904], Seuil, 2008.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies – Une saison en enfer – Illuminations*, nrf Poésie/Gallimard, 1973.
- RIMBAUD, Arthur, à Paul Demeny, *Lettre du Voyant*, 15 mai 1871, Editions Messein, Paris, 1954.
- RODANSKI, Stanislas, *Des proies aux chimères*, Ed. Plasma, En dehors, 1983.
- RONSARD, Pierre de, *Les Amours*, [1553], nrf Poésie/Gallimard, 1974.
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse*, [1986], Paris, Belles lettres, Architecture du verbe, 2009.
- ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, nrf Poésie/Gallimard, 1986.
- ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, 1995.
- ROUBAUD Jacques et GARRETA, Anne F., *Éros Mélancolique*, Paris, Grasset, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Folio, Essais, Gallimard, 1990.
- RUDEL, Jaufré, « No sap chantar, qui so no di », https://fr.wikisource.org/wiki/No_sap_chantar_qi_so_non_di
- SACRÉ, James, *Une petite fille silencieuse*, 2001 dans *Figures qui bougent un peu*, Poésie nrf Gallimard, 2016.

SAINT-JOHN PERSE, *Neiges*, dans *Éloges, suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Poésie/Gallimard, 1960.

SAINT JOHN PERSE, *Vents / Chronique / Chant pour un équinoxe*, Poche, 1968.

SAINT-JOHN PERSE, « Discours de Florence, Pour Dante », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », [1972], 1982 pour les compléments.

SCHNEIDER, Jean-Claude, *Lamento (poésie)*, Flammarion, Poésie, 1992.

SHAKESPEARE, William, *Othello ou le Maure de Venise*, [1604], Actes sud, 1993.

SEGALEN, Victor, *Odes suivies de Thibet*, Poésie, Gallimard, 1986.

SEGALEN, Victor, *Immémoriaux*, [1907], Seuil, 1985.

VALÉRY, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

VERLAINE, Paul, « Conférence sur les poètes contemporains », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

WHITE, Kenneth, *Limbes incandescents*, Paris : Denoël, 1976.

WHITE, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset, 1994.

Critique générale

Grammaire

ANTOINE, Gérard, *La Coordination en français*, Paris, d'Artrey, 1958-1962.

BADIOU-MONFERRAN, Claire, *Les Conjonctions de coordination, ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère*, Paris, Champion, 2000.

BALLESTERO, Catherine, *Le blanc*,
<http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signe/punctuation/05.htm>

BALLESTERO, Catherine, *La ponctuation vue par les écrivains*, BnF - L'aventure des écritures - <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signe/punctuation/05.htm>

BEAUZÉE, N., « De la ponctuation », *Grammaire générale*, chap. X, 1767, cité par Lorenceau, A., « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. Résultats d'une enquête », *Langue Française*, N° 45, 1980.

BEETSCHEN, Olivier, *Enquête sur la ponctuation* sur le site de poesieromande.ch., 2017.

BÈGUE, Dominique, *Quelques aspects de la coordination en français*, thèse, Paris-VII, 1979.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, [1966], 1974.

BERTHIER, Annie, *Signes discrets, signes muets : l'écriture, la voix, le geste*

<http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signes/ponctuation/01.htm>

CATACH, Nina, « La ponctuation », *Langue française*, n°45, 1980.

DAMOURETTE, Jacques et PICHON Édouard, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française* [1911-1940], Genève-Paris, Slatkine, 1983.

DEBLUË, François, Enquête sur ponctuation sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

DELAVOYE, Julie, Enquête sur la ponctuation sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

DUBOIS, Philippe, 1977, « L'italique et la ruse de l'oblique », dans *L'Espace et la lettre*, *Cahiers Jussieu*, n° 3, Université Paris VII, 1977.

Enquête sur le vers libre, 2016 : <http://www.poesieromande.ch/wordpress/enquete-4-le-vers-libre/>

GODEL, Vahé, Enquête sur ponctuation sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

LORENCEAU, A., « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui. Résultats d'une enquête », *Langue Française*, N° 45, 1980.

RODRIGUEZ, Antonio, Enquête sur la ponctuation sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

VALLOTTON, Jean-Pierre, *Enquête sur la ponctuation* sur le site de poesieromande.ch.

<http://poesieromande.lyricalvalley.org/enquete-6-la-ponctuation/>

Théorie sur la poésie

- ABEL, Olivier, *Le oui de Paul Ricœur*, Collection Les petits Platons, Paris, 2010.
- BLANKEMAN, Bruno, *Lectures de Philippe Jaccottet – « Qui chante là quand toute voix se tait? »*, PU Rennes, 2003.
- BOLLACK, Jean, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris : PUF, 2001.
- BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Paris, Mercure de France, 1990.
- BONNEFOY, Yves, *Breton à l'avant de soi*, farrago, Editions Léo Scheer, 2001.
- BONNEFOY, Yves, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France, 2000.
- BONNEFOY, Yves, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Bordeaux, William Blake & Co. Édit., 2001.
- BEC, Pierre, « Jacques Roubaud et les troubadours », *Revue Cahiers Roubaud - Textes critiques / La Licorne, 1997 / Études*.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine, « Le chant arabe profond d'Al-Andalous : la forme « zadjal dans *Le Fou d'Elsa* », in *Le rêve de Grenade : Aragon et Le fou d'Elsa*, Actes du colloque de Grenade, 14-16 avril 1994, Publication de l'Université de Provence, 1996.
- BELLOUR, Raymond, *Œuvres complètes d'Henri Michaux*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », introduction, t. I, 1998.
- BONNEFOY, Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980.
- BONNET, Marguerite, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Ed. Corti, 1975.
- BRETON, André, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988.
- BRODA, Martine, *L'amour du nom, Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.
- BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, Editions La Découverte, 1989.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris : Seuil, 1996.
- CLOUTIER, Guy, *Le Goût de l'autre*, Éditions du Noroît, 2006.
- COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Ecriture, PUF, 1997.
- COLLOT, Michel, *Le Corps cosmos*, Collec. Essais, 2008.

COLLOT, Michel, entretien avec Bougault Laurence, Bourkhis Ridha, p.153 dans *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*. Sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, Éditions Styl-m de l'A.I. S, 2011.

COLLOT, Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2018.

CONORT, Benoît, (2015). « Tramer le deuil (Table de lecture de *Quelque chose noir*) », *Revue Cahiers Roubaud - Textes critiques, La Licorne*, 1997.

CONORT, Benoît, *L'Éloge*, Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2008.

DALANÇON, Joël, dans « Le tombeau de Théophile Gautier », *Le Tombeau poétique en France*, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994.

DAUMAL, René, *Pour approcher l'Art Poétique Hindou*, Cahiers du Sud, numéro spécial de juin-juillet 1941.

DECRÉAU, Jacques, *Jacques Dupin, La poésie comme une déchirure*, La Pierre et Le Sel, 2013.

DEGUY, Michel, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966.

DEGUY, Michel, « Chantier ouvert pour une architecture de tombeau ou du *Trodos* au *Léthé* », dans l'ouvrage de La Licorne consacré au *Tombeau poétique en France*, sous la direction de Moncond'huy, Dominique, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994.

DELCOURT, Marie. *Socrate, Ion et la Poésie. La structure dialectique de l'Ion de Platon* dans Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°55, avril 1937.

DUCROS, Franc, *Pour Mallarmé : trois études, "Toast funèbre", "Le tombeau de Charles Baudelaire", "Un coup de dés"*, Théétète éd. (Nîmes), 1998.

DUCQUEROY, Justine, (L2, CAM) Éolia VERSTICHEL (L2, LSH) Océane WEMEAUX (L2, CAM) Lindsay ZABA (L2, LSH), *À la rencontre de Michel Deguy, autour d'À ce qui n'en finit pas (thrène)*, 2014.

FINCK, Michèle, « Poésie moderne et danse : le corps en question », in actes du colloque *Le corps dans tous ses états*, sous la direction de Madeleine Renouard, Université de Londres et Institut français de Londres, publication du "French Department Birbeck College University of London" : *La chouette*, 1998.

FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la Poésie moderne*, Bibliothèque médiations, Denoël Gonthier, 1976,

GALAND. David, *Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoeye à J. Reda. Littératures*. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Disponible en ligne.

GARATE-MARTINEZ, Ignacio, *Le duende : jouer sa vie (suivi de) Jeu et théorie du duende de Federico García Lorca*, La Varenne, Encre marine, 2005.

GRACQ, Julien, *André Breton*, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

GRACQ, Julien, « Entretiens avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Carrière, Jean Roudaut, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2002, n° 3.

GRIMAL, Pierre, *Le Lyrisme à Rome*, Paris : P.U.F., 1978.

GUÉTEMME Geneviève, « Alix Cléo et Jacques Roubaud : l'amour, la mort », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012/2 (n° 10).

GUILLAIN, Georges, « Car toute peine est supportable dans la clarté. Sur les Elégies étranglées d'Olivier Barbarant », *Les Découvreurs/ éditions LD* (lesdecouvreurs2.blogspot.com) , 2020.

HAUSSER, Michel, « Sur le titre de Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982.

HEIDEGGER, Martin, « Pourquoi des poètes ? », Trad. Wolfgang Brokmeier et François Fédier, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.

JENNY, Laurent., *La Stratégie de la forme, Poétique*, n° 27, « Intertextualités », 1976.

JOSSUA, Jean-Pierre, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, (Tome 86), 2002.

JOUFFROY, Alain, *Introduction au Mouvement perpétuel, précédé de Feu de joie de Louis Aragon*, [1926], NRF Poésie/Gallimard, 1970.

LÉON-DUFOUR, Brigitte. « Mallarmé et l'alphabet », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°27, 1975.

LOUBIER, Pierre, *La Voix plaintive - Sentinelles de la douleur*, Ed. Hermann, 2013.

MALKANI, Fabrice, *Le pouvoir de la musique selon Rilke*, Germanica, 2005.

MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris : Corti, 1988.

MARGEL, Serge, « Le déchet du livre tombeau. Mallarmé », *Po&sie*, (N° 122-123), 2007.

MASSOLA, Carolina, *Traduire l'acte d'habiter l'impossible dans la poésie de Jacques Dupin*, 2016, massola.pdf (gerflint.fr)

MATHIEU, Jean-Claude, « La diction du deuil », dans *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles* : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

- MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie malgré tout*, éditions du Mercure de France, 1996.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d'Orphée- Essai sur le Lyrisme*, Editions José Corti, 1999.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Le danseur de corde portait du poète en funambule », in Nouveau recueil, Dossier « Figures du poète », n°46, mars 1998 puis in « Adieux au poème », éd. José Corti, 2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Eléments d'un cours sur l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet* - Université Paris X-Nanterre - 2003-2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Lyrisme, histoire, formes et thématique... Qu'est-ce que le lyrisme?* (maulpoix.net)
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Editions José Corti, 2000.
- MAULPOIX, Jean-Michel, dans Jan H. Mysjkin, *Heureux parmi des ruines en carton-pâte*, 2012.
- MAULPOIX Jean-Michel, *anatomie du poète*, éditions Corti, 2020.
- MONCOND'HUY, Dominique, sous la direction de, ouvrage de La Licorne consacré au *Tombeau poétique en France*, UFR Langues Littératures Poitiers, 1994.
- MONTE, Michèle, *L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Émaz*, *Babel*, 34 | -1, 2016.
- MONTE, Michèle, « *Quelque chose noir : de la critique de l'épigramme à la réinvention du rythme* », *Babel*, 2005.
- MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, collection « L'Extrême contemporain », Ed. Belin, 2005.
- NELLI, René, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, É. Privat, 1963.
- PINSON, Jean-Claude, *Poéthique. Une autothéorie*, Champ Vallon, 2013.
- PUFF, Jean-François, *Musicalité du Coup de dés*. Dir. Kari Hukkila. Contra Mundum Press, 2015.
- RABATÉ, Dominique, « “Maintenant sans ressemblance” : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature, Modernités 21*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 319-332.
- RISSET, Jacqueline, *Dante écrivain ou L'Intelletto d'amore*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1982.
- RISSET, Jacqueline, Préface de *La Divine Comédie*, GF, 2010.

RISTAT, Jean, *La Mort de l'aimé : tombeau*, Paris, Stock, 1998.

ROBERT, Danièle, Traduction de *La Divine Comédie*, Actes Sud, *Enfer*, 2016 ; *Purgatoire*, 2018 ; *Paradis*, 2020.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont : Mardaga, 2003.

SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.

SNAUWAERT, Maïté, *Le rythme critique d'Henri Meschonnic*, *Acta fabula*, vol. 13, n° 6, « En rythme », Juillet-Août 2012.

TUCCI, Patrizio. « Modes de la citation dans la poésie du XVe siècle Charles d'Orléans, Jean Regnier, François Villon », *Poétique*, Le Seuil, vol. 150, no. 2, 2007.

UNGARETTI, Giuseppe, « Quelques réflexions sur mon œuvre », dans *Innocence et Mémoire*, traduit par Ph. Jaccottet, Les Essais, nrf Gallimard, 1969.

VICAIRE, Paul, *Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique*, dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1963.

ZINK, Michel. « Pourquoi lire la poésie du passé ? », *Le Genre humain*, vol. 47, no. 1, 2008.

ZUMTHOR, Paul, « Le rythme dans la poésie orale », dans *Langue française*, n°56, 1982.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972.

Théorie littéraire

ABRAHAM, Nicolas, *L'Écorce et le noyau*, Champs, Flammarion, 1987.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, traduit de l'italien par Y. Hersant, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 1981.

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort, Un séminaire sur le lieu de la négativité*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection Détroits, Christian Bourgois, 1991.

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris : Hoëbeke, 1998.

ANIS, Jacques, en coll. avec Chiss, J.-L. et Puech, Ch., *L'écriture. Théories et descriptions*, De Boeck Université, 1988.

ASSAËL, Jacqueline, « Euripide et la magie des miroirs », *Revue des Études Grecques*, tome 105, fascicule 502-503, Juillet-décembre 1992.

- AVALLE, Silvio d'Arco, *Cultura e lingua francese delle origini nella « Passion » di Clermont-Ferrand*, 1962 dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 6e année (n°22), Avril-juin 1963.
- BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix*, Seuil, Essais, 1992.
- BARTHES, Roland, *Langage, discours, société*, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », *L'aventure sémiologique*, 1985.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Folio, Essais, 1955.
- BOSC, Julien, *Le Corps de la langue*, Quidam, Les Inclassables, 2016.
- BOYANCÉ, Pierre, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Journal des Savants, 1938.
- CARLAT, Dominique, *Témoins de l'inactuel : quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.
- CLAUDEL, Paul, Conférence donnée à Florence en 1925 sous le titre *La philosophie du livre*.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, éd. du Seuil, 1979, et juin 2016.
- CORNU, Philippe, *Padmasambhava. Le livre des morts tibétain*, glossaire, Buchet-Chastel, 2009.
- CORBIN, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Flammarion, 1958.
- CRÉCY, Marie-Claude, *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*, Paris, Minerve (éd.), 1997.
- DOUMET, Christian, *Les Immémoriaux de Victor Segalen*, <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2007/39514>
- DUCHET, Claude, « Signifiante et in-signifiante : le discours italique dans *Madame Bovary* » dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, UGE, 10 / 18, 1975.
- DÜRRENMAT, Jacques, « La note comme lieu d'autoréférence », *L'Espace de la note*, La Licorne, 2004.
- FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Paris : Gallimard, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

- GLAUDES Pierre et RABATÉ Dominique, (dir), « Deuil et Littérature », *Modernités*, n° 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- GRAFTON, Anthony, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, traduction de l'anglais (américain) par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Le Seuil, 1998.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880)*, un essai de constitution de sa théorie, Paris-La Haye, Mouton, coll. « Approaches to Semiotics », 1973.
- GUILLET, Anaïs, *Le traitement des notes de bas de page dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski*, Université de Poitiers, Master 1 Littérature comparée 2005-2006.
- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris : J. Corti, 1967.
- HENRY, Albert, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*. I. Textes ; II. Notes, *Glossaire, Table des noms propres*, 1956, 10-2.
- HOECK, Leo, *La Marque du titre*, Paris, Mouton Editeur, 1981.
- HOECK, Leo, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, U.G.E., collection 10/18, tome 1, 1972.
- HOUDART-MEROT Violaine, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, 2006/2 (n° 153).
- KONOK, Hildegard, thèse de maîtrise, *La notion de l'espace dans Le Mont Analogue de René Daumal*, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.
- LARUE-TONDEUR, Josette, « Le rythme à l'articulation de la psychanalyse et de la linguistique », *Rhuthmos*, 10 octobre 2011.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LOUIS-LAMBERT, Jean-Paul, *Présence de Pierre Jean Jouve chez Martine Broda*, <http://www.lenouveaurecueil.fr/BRODA/Martine%20Broda%20chez%20Pierre%20Jean%20Jouve-V3.pdf>
- LUKACS Georges, *Le Roman historique*, Bibliothèque historique, Payot, 1965.
- LUSSON, Pierre, « Sur une théorie générale du rythme », dans Faye (Jean-Pierre), Roubaud (Jacques) et al., *Change de formes, Biologies et prosodies*, 10/18, 1975.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Les mots anglais. Petite philologie à l'usage des classes et du monde*, Paris : Leroy frères, [1877].

- MAROL, Jean-Claude, *La Fin 'Amor, Chants de troubadours XIIe et XIIIe siècles*, Points, 1998.
- MARTEL, Kareen, *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*, Protée, 2005.
- MARTI, Bernart, « Lengu' entrebescada Es en la baisada » cité dans Hoepffner Ernest. Le troubadour Bernart Marti. In : *Romania*, tome 53 n°209-210, 1927.
- MARTIN Xavier-Henri, *Deux lettres de Chateaubriand à J. W. Croker* (Paris, 28 mars 1844 ; Paris, 29 mars 1844), Bulletin de la Société Chateaubriand, n°23, 1980.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Verdier, 2012.
- MILHE-POUTINGON, Gérard, « Les Notes marginales dans le Champfleury de Geoffroy Tory : des auxiliaires de lisibilité, L'Espace de la note », *La Licorne*, 2004.
- MOTTE, de la, Anette, *Au-delà du mot. Une "écriture du silence" dans la littérature au vingtième siècle*, Kiel, Ars Rhetorica 14, 2004.
- M'UZAN, Michel de, *Aperçus sur le processus de la création littéraire, De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- NANCY, Jean-Luc, article dans le journal Télérama <https://www.telarama.fr/idees/jean-luc-nancy-penseur-du-corps-des-sens-et-des-arts,84213.php>
- NARJOUX Cécile, « "Une énergétique du mot". Italique et guillemets dans Un balcon en forêt », *Poétique*, vol. 152, n°4, 2007.
- PAQUIN, Nycole. « Sémiotique interdisciplinaire : Le titre des oeuvres : un « titulus » polyvalent. », *Protée*, volume 36, numéro 3, 2008.
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Traduit par Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1978.
- RABAU, Sophie, *Atelier de théorie littéraire. Propositions pour l'achronie par Sophie Rabau*.
http://www.fabula.org/atelier.php?Propositions_pour_1%27achronie_par_S%2E_Rabau
- RAMÓN JIMÉNEZ, Juan, *Por obra del instante. Entrevistas*, Sevilla, Edición de Soledad González Ródenas, Fundación José Manuel Lara, 2013.
- RICARDOU, Jean, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Hermann, 2011.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome1, L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983.
- RIFFATERRE, Michael, *La Trace de l'intertexte*, La Pensée, n°215, 1980.
- ROY, Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, Protée, volume 36, numéro 3, 2008.

Essais (Anthropologie-Histoire- Philosophie- Psychologie)

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Collection Connaissance de l'Inconscient, Gallimard, 1981.

ANZIEU, Didier, *Créer/Détruire*, Dunod, Paris, 1996.

ARIÈS, Philippe, *L'Homme devant la mort* [1977], II. La mort ensauvagée, Paris : Seuil, (Points Histoire), 1985.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957.

BADIOU, Alain, *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993 ; Caen, Éditions Nous, 2003.

CRÉPEAU, Robert, « Le rite comme contexte de la mémoire des origines », *Archives de sciences sociales des religions*, 2008.

DARRAS, Jacques, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris : Stock, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1970

DERRIDA, Jacques, *La vie la mort, Séminaire 1975-1976*, Ed. Seuil, 2019.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, [1641], PUF, 1979.

DESROCHES-NOBLECOURT Christiane, *Sous le regard des dieux*, Albin Michel, 2003.

ESPAGNE, Michel, « Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels », *Revue germanique internationale*, 21 | 2004.

FONAGY, Ivan, *La Vive Voix*, éd. Payot, Paris, 1983.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort*, Flammarion, Champs, 1977.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « L'Élémentaire », 1992.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

OSSIP E. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, La Dogana, 1989.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974.

PONTALIS, J.B., *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, DL 2002.

ROBINET, Isabelle, « Le rôle et le sens des nombres dans la cosmologie et l'alchimie taoïstes ». In : Extrême-Orient, Extrême- Occident, n°16, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Fiches*, Paris : Gallimard, 1970.

ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.

Dictionnaires

Dictionnaire universel Français et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, Volume 6.

Dictionnaire CNRTL Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (cnrtl.fr)

Revues

Revue *Europe*, Les éditeurs français réunis, juillet-août 1953.

Revue *L'Arc*, Revue trimestrielle n°66, Yves Bonnefoy, 1976.

Revue *Le Débat*, n°54, « Questions à la littérature », Gallimard, 1989.

Revue *La Nouvelle revue française*, n° 443, Décembre 1989.

Revue *Le Matricule des Anges*, n° 75, juillet-août 2006.

Revue *Modernités 21, Deuil et Littérature*, Presses universitaires de Bordeaux, 2005.

Revue *Nu(e)* 64, CNL.

Revue *Phoenix* n°30, 2018.

Reproductions de tableaux et d'images

CHAGALL, Marc, intitulé *Le Poète-Trois heures et demie*, Huile sur toile, 204 x 152 cm, 1911, Museum of Art, Philadelphie.

GRÜNEWALD, Matthias, *Le retable d'Issenheim* (panneau central), huile sur bois, 1512-1516, Musée Unterlinden, Colmar.

KLIMT, Gustav, *Le Baiser*, 1907-1908, huile sur toile, Palais du Belvédère, Vienne.

HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman, *Concerto a tre*, 1973, Édition Wilhelm Hansen, Francfort-sur-le-Main, 1976, planche 120-150.

MASSON, André, *Homme*, huile sur toile, 1924.

MIRO, Juan, *Le Carnaval d'Arlequin*, 1924-1925, Huile sur toile, Albright-Knox Gallery, Buffalo.

SCHUMANN, Robert, 1837, « Le soir », extrait des morceaux de *Fantaisie* opus 12, http://kreusch-sheet-music.net/noten/KSM_RobertSchumann_Fantasiest_121-4-0_97069.pdf

VELASQUEZ, Diego Rodriguez de Silva, *La Forge de Vulcain*, 1630, Peinture sur toile Madrid, Musée du Prado.

Trois images de Chantal Mauduit extraites de deux video.

<https://www.dailymotion.com/video/xc9xil>
<https://www.youtube.com/watch?v=LORjAXtnlMw>

Œuvres sur support numérique

MONTEVERDI, Claudio, *Lamento d'Arianna*, [1638], Harmonia mundi, 2006.

Écoute de blasons du corps féminin du XVIe siècle :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8813523g>

L'émission *Poètes en pied*, par Olivier Germain-Thomas, Invité : le poète en personne : Jean-Michel Maulpoix <https://www.youtube.com/watch?v=zvkZKDzE36E>, 1996.

Conférence donnée par Yves Bonnefoy, *La parole poétique*, Conférence donnée à l'Université de tous les savoirs par le poète Yves Bonnefoy. <https://youtu.be/bNhUKsTxAEc>, 2001.

Entretien du 29 juillet 2012 avec Christian Bobin, Les Racines du ciel avec Frédéric Lenoir et Leili Anvar sur France culture « La poésie comme chemin spirituel avec Christian Bobin» <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/la-poesie-comme-chemin-spirituel-avec-christian-bobin>.

À la rencontre de Michel Deguy, autour d'*À ce qui n'en finit pas (thrène)*, 2014.
<https://youtu.be/Wz5ttnzeTZs>

Entretien avec Christian Bobin émission La Grande librairie avec F. Busnel
<https://www.youtube.com/watch?v=tUSHBYe2AsE>, 2015.

Émission *Poésie et Anatomie*, France culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-anatomie>, 2017.

Émission *La Divine comédie* de Dante, France culture,
[https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/dans-la-foret-divine-de-dante-alighieri-34-la-divine-comedie?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13Oq2QKKKeiHSN3ktNv9lQxKH&actCampaignType=CA_MPAIGN_MAIL&actSource=615367#xtor=EPR-2-\[LaLettre14102020\]](https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/dans-la-foret-divine-de-dante-alighieri-34-la-divine-comedie?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13Oq2QKKKeiHSN3ktNv9lQxKH&actCampaignType=CA_MPAIGN_MAIL&actSource=615367#xtor=EPR-2-[LaLettre14102020]), 2020.

Émission de France culture sur « *Le Cantique des Cantiques*, premier poème érotique ? » :
Les Chemins de la philosophie d' Adèle Van Reeth avec Olivier Abel, 2020.

Chantal Mauduit, entretiens et vidéos

Portrait de Chantal Mauduit en 1993 : Montagnes - Portrait de l'alpiniste Chantal Mauduit (ina.fr)

Chantal Mauduit dans l'Himalaya : <https://www.youtube.com/watch?v=lnObjS3zods>

Interview Chantal Mauduit - YouTube

Chantal Mauduit au Festival de l'Aventure des Angles 1997 - YouTube : Chantal Mauduit au Festival de l'Aventure des Angles 1997 - YouTube

Interview Chantal Mauduit Interview Chantal Mauduit - YouTube : Interview Chantal Mauduit - YouTube

Entretien de Chantal Mauduit avec le Dalai Lama : https://youtu.be/EYR-PG4gF_U

Chantal Mauduit dans l'Himalaya : <https://www.youtube.com/watch?v=IKBP2-io1QM> et <https://www.dailymotion.com/video/xc9xil> et <https://www.dailymotion.com/video/xc9xj5>

Entretien avec Chantal Mauduit : <https://youtu.be/LORjAXtnlMw>

Dernier poème prononcé par Chantal Mauduit : <https://youtu.be/IKBP2-io1QM>

Entretien avec André Velter : « Chantal Mauduit elle grimpait sur les nuages » Alexandre Duyc André Velter Guérin Chamonix Mont-Blanc, 10 avr. 2016,
<https://www.youtube.com/watch?v=4za7WSh9i4M>

Chantal Mauduit elle grimpait sur les nuages Alexandre Duyc André Velter Guérin Chamonix littérature – YouTube. <https://youtu.be/uI7bgq6YSmg>

Index

A

Abraham Nicolas..... 233, 351
Agamben Giorgio 111, 167, 181, 248, 260, 261, 351
Anzieu Didier..... 296, 310, 355
Apollinaire Guillaume.. 76, 221, 255, 330, 332, 334,
339
Aragon Louis ... 21, 69, 78, 116, 150, 280, 283, 339,
347, 349
Ariès Philippe..... 20, 355
Artaud Antonin 46, 49, 53, 156, 180, 314, 339

B

Bachelard Gaston 182, 278, 298, 299, 321, 322, 355
Barbarant Olivier 13, 27, 28, 34, 37, 44, 52, 53, 123,
151, 192, 196, 274, 275, 276, 277, 304, 311, 339,
349
Barthes Roland.. 26, 30, 31, 108, 171, 207, 339, 352
Baudelaire Charles 21, 63, 70, 83, 86, 113, 125, 149,
175, 251, 264, 267, 268, 270, 276, 279, 280, 283,
298, 299, 303, 309, 322, 339, 347, 348
Bauer Sidonia..... 12, 137, 138, 284, 293, 338
Benveniste Émile 112, 232, 346
Bobin Christian 13, 26, 32, 33, 37, 41, 43, 44, 45,
50, 65, 74, 93, 95, 96, 113, 118, 121, 125, 134,
135, 159, 166, 167, 182, 210, 239, 240, 246, 248,
249, 259, 263, 264, 269, 279, 283, 287, 288, 289,
294, 309, 312, 313, 314, 316, 321, 331, 340, 357
Bonnefoy Yves..... 10, 13, 15, 92, 93, 98, 110, 115,
116, 148, 159, 160, 169, 170, 171, 209, 246, 300,
331, 340, 347, 349, 356, 357
Borer Alain..... 12, 15, 60, 330, 333, 336, 338
Bougnoux, Daniel, 263, 347
Bourjea Serge..... 8, 12, 14, 56, 161, 188, 199, 246,
302, 339
Breton André..... 32, 68, 90, 92, 141, 160, 161, 214,
252, 255, 340, 347, 349
Broda Martine 31, 93, 134, 248, 251, 347, 353

C

Carlat Dominique..... 247, 352
Celan Paul 60, 112, 120, 154, 156, 188, 189, 199,
207, 208, 340, 346
Césaire Aimé..... 11, 12, 340
Char René..... 68, 83, 141, 142, 143, 144, 150, 265,
266, 280, 313, 337, 340
Chateaubriand René de ... 19, 20, 233, 301, 341, 354
Cloutier Guy..... 15, 347, 359

Collot Michel ... 13, 74, 97, 128, 259, 272, 277, 298,
299, 312, 313, 316, 341, 347, 348
Compagnon Antoine 23, 25, 45, 46, 53, 88, 103,
135, 139, 352
Conort Benoit..... 140, 183, 348

D

Dante Alighieri 11, 17, 48, 57, 58, 97, 120, 157,
158, 162, 164, 165, 166, 211, 223, 235, 261, 289,
302, 314, 315, 330, 333, 341, 345, 350, 355, 357,
362, 363
Darras Jacques 180, 273, 338, 339, 355
Daumal René.... 15, 37, 49, 65, 70, 72, 73, 153, 156,
157, 190, 191, 192, 223, 268, 317, 320, 322, 323,
330, 332, 341, 348, 358
Deguy Michel 10, 13, 29, 30, 73, 85, 95, 96, 97,
113, 120, 128, 169, 190, 211, 226, 273, 296, 320,
321, 341, 348
Deleuze Gilles..... 135, 355
Derrida Jacques..... 14, 199, 355
Desbordes-Valmore Marceline 20, 143, 145, 147,
219, 285, 341

E

Éluard Paul... 69, 110, 147, 148, 154, 159, 221, 240,
241, 291, 337, 341
Esteban Claude 13, 27, 28, 34, 37, 41, 43, 73, 74,
113, 182, 183, 258, 259, 262, 270, 271, 276, 289,
295, 296, 305, 311, 312, 341

F

Finck Michèle 283, 348

G

Galand David 18, 19, 20, 79, 348
García Lorca Federico..... 46, 48, 53, 136, 137, 138,
184, 197, 198, 219, 338, 342, 348
Gautier Théophile 20, 21, 79, 140, 176, 297, 342,
348
Genette Gérard... 23, 26, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 102,
130, 136, 352
Glaudes Pierre..... 8, 19, 350, 353
Goffette Guy 202, 204, 211, 212, 238, 300, 342
Gracq Julien 25, 88, 89, 90, 130, 348, 349

H

Heidegger Martin..... 111, 306, 325, 326, 349
Hoeck Leo..... 25, 42, 353

Hölderlin Friedrich.....148, 197, 248, 306, 325, 326, 331, 342

Hugo Victor 20, 42, 73, 79, 108, 154, 181, 184, 196, 235, 251, 301, 342, 348

J

Jaccottet Philippe . 13, 26, 31, 33, 37, 43, 78, 95, 98, 113, 114, 125, 159, 171, 192, 193, 194, 195, 204, 209, 210, 212, 213, 226, 235, 236, 268, 273, 274, 275, 290, 301, 307, 310, 342, 346, 342, 350, 351

Jankélévitch Vladimir 21, 355

Jenny Laurent..... 136, 349

L

Lamartine Alphonse de 13, 19, 20, 29, 105, 301, 342

Lejeune Philippe 23, 105, 353

Levi-Strauss Claude 195, 355

Loubier Pierre 18, 19, 349

Lukacs Georg 353

Lusson Pierre 14, 168, 353

M

Marol Jean-Claude 105, 133, 153, 247, 248, 354

Mathieu Jean-Claude..... 9, 273, 349

Mauduit Chantal... 1, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 33, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 48, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 80, 81, 83, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 169, 171, 172, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 196, 197, 199, 201, 205, 206, 208, 213, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 228, 230, 232, 234, 237, 240, 242, 243, 246, 247, 250, 252, 254, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 272, 273, 280, 283, 285, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 343, 357, 358

Maulpoix Jean-Michel 11, 21, 58, 59, 79, 86, 98, 110, 169, 178, 181, 182, 249, 283, 293, 305, 307, 308, 309, 338, 343, 349, 350, 357

Meschonnic Henry 169, 215, 232, 233, 351, 354

Monte Michèle 41, 106, 115, 350

Musset Alfred de..... 20, 343

N

Nancy Jean-Luc..... 88, 318, 354, 355

Nauleau Sophie 12, 76, 201, 202, 339

Nerval Gérard de..... 20, 48, 134, 208, 280, 305, 343

Nietzsche Friedrich 129, 135, 207, 326, 355

P

Pinson Jean-Claude..... 128, 129, 246, 343, 350

Platon 74, 75, 112, 151, 200, 201, 232, 264, 292, 343, 348

Ponge Francis.. 83, 86, 134, 179, 298, 299, 310, 348

Pontalis Jean-Bertrand 10, 97, 98, 355

Pozzi Catherine .. 22, 35, 65, 90, 122, 140, 144, 145, 344

R

Rabaté Dominique 8, 350, 353

Reverdy Pierre 128, 154, 155, 156, 312, 344

Ricoeur Paul..... 108, 249, 327, 354

Rilke Rainer Maria. 41, 93, 111, 112, 128, 141, 144, 181, 195, 203, 211, 213, 252, 325, 326, 344, 349

Rimbaud Arthur . 12, 23, 75, 78, 112, 128, 141, 149, 175, 182, 188, 199, 207, 211, 280, 283, 284, 297, 326, 344

Risset Jacqueline..... 48, 49, 57, 158, 164, 166, 211, 235, 315, 350

Rodriguez Antonio..... 62, 111, 112, 113, 216, 346, 350, 351

Roubaud Jacques.... 8, 10, 13, 14, 27, 28, 29, 34, 37, 43, 69, 70, 75, 84, 85, 118, 119, 120, 125, 131, 150, 151, 178, 179, 183, 217, 224, 227, 230, 248, 257, 258, 260, 261, 270, 278, 279, 282, 290, 296, 304, 305, 311, 321, 344, 347, 348, 349, 350, 353

Rudel Jauféré 28, 46, 47, 53, 246, 247, 250, 260, 329, 332, 344

S

Sacré James.... 13, 26, 32, 33, 34, 35, 41, 43, 44, 45, 96, 109, 114, 115, 122, 123, 124, 125, 218, 224, 233, 234, 238, 239, 280, 281, 282, 294, 303, 324, 344, 350

Saint John Perse 165, 345

Symes Colin..... 25

V

Valéry Paul 12, 22, 69, 70, 71, 97, 106, 145, 168, 345

Velter André..... 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 23, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 40, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 121, 122, 124, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,

167, 168, 169, 171, 172, 177, 178, 179, 180, 181,
184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 208,
213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225,
228, 230, 231, 232, 234, 237, 238, 240, 242, 243,
244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 257, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268,
271, 272, 280, 283, 284, 285, 287, 289, 291, 292,
294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 306,
307, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 318,

319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338,
339, 358, 361, 362, 363
Verlaine Paul..... 21, 73, 74, 79, 176, 177, 182, 185,
195, 280, 300, 342, 345

Z

Zink Michel..... 75, 139, 351
Zumthor Paul168, 196, 241, 324, 351, 356

Résumé

Entre tradition et modernité, réécriture du Tombeau poétique dans *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* d'André Velter

Le recueil de poésie *L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit* d'André Velter paru en 2007 modifie le paysage français du tombeau poétique. Composé de trois recueils, *Le septième sommet*, *L'amour extrême* et *Une autre altitude*, rédigés sur plusieurs années, il raconte l'amour fou d'un homme pour sa femme morte brutalement.

Surgis dès l'annonce de l'avalanche qui tua l'alpiniste sur les pentes du Dhaulagiri, les premiers poèmes annoncent l'écriture d'un tombeau singulier qui prend appui sur un Haut lyrisme. Cette hauteur provient tout à la fois de la métaphore de l'altitude, de la montée du souffle de l'écriture qui entraîne le lecteur mais aussi de l'ascension que le poète va mener en poésie pour rencontrer l'aimée, tel Dante vers Béatrice.

Chant de deuil mais aussi chant d'amour, la trilogie et les poèmes, eux-mêmes, mettent en évidence une composition savante dans un dialogue qui entremêle les paroles des poètes des temps anciens, tels les troubadours, ceux de l'aimée et les mots d'André Velter. Les mathématiques y ont également toute leur place. Chiffres et nombres, formes et formules offrent à l'écriture du tombeau équilibre et harmonie. Ces qualités sont sublimées dans une écriture musicale qui alterne vers et prose, poèmes courts ou longs, silences et rythmes différents.

Pendant cette ascension, le désir, sous toutes ses formes, a toute sa place. Le corps de l'aimée auréolé de lumière, éclaire le poète dans cette longue montée. Lui-même se transforme, et sa peau devient le seuil qui lui permet de franchir les portes de l'Ouvert.

Le tombeau d'André Velter est un chant d'amour à la poésie qui peut seule nous permettre de faire corps avec l'univers.

Mots clés : Tombeau poétique, chambre d'échos, Haut lyrisme, poésie de la *présence*, poétique, l'Ouvert.

Abstract

Between tradition and modernity, rewriting of the Poetic tomb in *Extreme love and other poems for Chantal Mauduit* by André Velter

André Velter's poetry collection *Extreme love and other poems for Chantal Mauduit* (*L'amour extrême et autres poèmes pour Chantal Mauduit*) published in 2007 modifies the French landscape of the poetic tomb. Composed of three collections, *The Seventh Summit*, *Extreme Love* and *Another Altitude* (*Le septième sommet*, *L'amour extrême* et *Une autre altitude*), written over several years, it tells the crazy love of a man for his wife who died suddenly.

Emerging as soon as the announcement of the avalanche that killed the mountaineer on the slopes of the Dhaulagiri, the first poems announce the writing of a singular tomb that is based

on a High lyricism. This height comes both from the metaphor of altitude, from the rise of the breath of writing that led the reader but also from the ascent that the poet will lead in poetry to meet the beloved, like Dante to Beatrice.

Song of mourning but also song of love, the trilogy, and the poems, themselves, highlight a scholarly composition in a dialogue that intertwines the words of the poets of ancient times, such as the troubadours, those of Chantal and the words of André Velter. Mathematics also has its place. Digits and numbers, shapes and formulas offer the writing of the tomb balance and harmony. These qualities are sublimated in a musical writing that alternates verse and prose, short or long poems, silences, and different rhythms.

During this ascent, desire, in all its forms, has its place. The body of the beloved haloed with light, illuminates the poet in this long climb. He transforms himself, and his skin becomes the threshold that allows him to cross the doors of the Open.

The tomb of André Velter is a love song with poetry that alone can allow us to become one with the universe.

Keywords: Poetic tomb, echo chamber, High lyricism, poetry of the *presence*, po-ethic, the Open.