

Grains de sable et machines

Jean-Pierre Issenhuth

Volume 30, numéro 2 (176), avril 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31583ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Issenhuth, J.-P. (1988). Compte rendu de [Grains de sable et machines]. *Liberté*, 30(2), 65–74.

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

GRAINS DE SABLE ET MACHINES

Les écrivains ont dans leur langue un territoire, comme les animaux dans la nature. Nikolaï Kantchev, poète bulgare, a naturalisé lui-même son territoire en français. *Comme un grain de sénevé*, l'un de ses cinq recueils, parut en 1968, quand il avait trente-deux ans. La traduction est publiée par les éditions Actes Sud (1987). Le territoire français de Kantchev est une langue musicalement claire, où la diversification des sons l'emporte de loin sur leur récurrence. Dans une courte préface, rappelant la *Weltliteratur* de Goethe, Kenneth White me fait honte de mon ignorance de la littérature thrace. Je me défends comme je peux, prétextant qu'il est difficile de tout lire quand on n'a pas les rentes qui permettraient de mener une vie d'étagère pensante, porteuse des livres du monde entier. Si les propos de White sur la «cosmopoésie» me paraissent un peu nuageux, et même si, en caractérisant Kantchev, c'est un peu de lui-même qu'il parle, je le trouve assez clairvoyant de signaler chez le poète bulgare «une vision instantanée, une imagerie populaire et onirique à forte densité psychologique, un humour métaphysique omniprésent». Plutôt que «cosmopoétique» à dessein, Kantchev me paraît fortement enraciné dans une terre. Quel gage plus sûr d'universalité? La terre avec ses graines est la plus grande voyageuse. Ainsi arrive jusqu'à nous le «grain de sénevé», qui est

aussi grain de sable, jeté négligemment dans la machine que White appelle «la pensée ordinaire». En même temps que je lisais Kantchev, je trouve écrit en substance dans une revue sérieuse comme un sous-marin que le recours à l'image est un manque de rigueur, un signe de paresse intellectuelle. Voilà un bel exemple de cette «pensée ordinaire» aux yeux de laquelle, écrit White, la poésie se doit de demeurer suspecte. J'aurais ajouté que, sans en être dupe, il faut féliciter la «pensée ordinaire» d'exister: c'est grâce à elle que la poésie, quand l'à-quoi-bon la menace, peut se rappeler qu'à tout le moins, elle a fonction de grain de sable.

Quelle est donc la pensée extraordinaire de la poésie? Elle n'explique rien, donne tout à penser, fait naître au lieu d'enterrer, n'installe pas de routes, arrache l'asphalte dont la croûte terrestre et l'esprit humain sont de plus en plus lourdement couverts à mesure que la machine de la «pensée ordinaire» se perfectionne. Et si ces vues rapides sur la pensée extraordinaire de la poésie demeurent trop loin de ce qu'elle est, les propositions quasi-mathématiques de Kantchev, ses «équations sensibles», pour reprendre le remarquable titre de Denys Néron, donneront peut-être d'elle une idée plus juste:

*La vie est une chose souveraine
et si tu la regardes comme il faut
c'est ton chapeau qui tombera et non ta tête.*

Voilà la naissance: perdre son chapeau. Et quand le chapeau est tombé, on constate:

*L'éclair de la hache vole
infiniment plus loin que les éclats de bois.*

On se demande:

*pourquoi le buffle noir tenterait-il
de voir combien il fait sombre dans sa corne?*

On se situe:

*Mais la distance s'est détournée de moi
dès que je m'en suis approché: j'ai éclaté
et j'ai étiré l'instant au point
de ne plus savoir si j'y étais encore.*

*Ma voix seule continue à croître
comme feraient les cheveux dans un tel cas:
oh, descendre du ciel vers la terre c'est brûler.
Pour ce qui est du contraire, je n'y ai pas songé!*

L'humour de Kantchev se rabat sur lui pour empêcher la grenouille-poète de gonfler en s'attribuant la valeur de ses prises. C'est aussi l'humour qui fait du dernier poème du recueil un *Post-scriptum* anodin, un détail oublié et rattrapé comme par hasard:

*Au bout de la ville
où finissent les maisons
il y a le monastère.*

*Au bout du monde
où finissent les mots
il y a le Verbe!*

Comment faire entrer maintenant Jürgen Becker dans cette histoire de grains de sable? Le succès de l'entreprise serait plutôt compromis par la lecture de son recueil *Ne me parle pas de la guerre*, traduit de l'allemand par René Dailie (Actes Sud, 1987). C'est en effet un journal assez machinal, qui manque de sable. Non qu'il manque d'intérêt, mais il tourne

vraiment trop rondement, en présumant trop de la victoire, sans resserrer ses positions. C'est, dit l'auteur, le « bloc-notes du vécu », préféré au « poème parfait ». Pour avoir droit à une telle préférence, ne faudrait-il pas avoir écrit un poème parfait, ou du moins posséder la certitude de le pouvoir ? J'ignore si c'est le cas de Becker. *Ne me parle pas de la guerre*, publié en 1977, est son troisième recueil traduit, mais je n'ai jamais vu les autres¹, encore moins les originaux allemands. Le grain de sable espéré se présentera *in extremis*, quand je découvrirai, dans la postface, que le poète a écrit à son traducteur :

Bien des poèmes ne sont pas bons, trop proches qu'ils sont des événements quotidiens (...) Dans mes livres postérieurs, j'ai repris davantage de distance et la conscience poétique a pu s'imposer à nouveau. (...) Il serait bon de signaler cela dans la présentation du livre.

Quel beau grain de sable dans la machine de l'auto-satisfaction poétique !

Les propos de Becker invitent à voir dans la poésie une aventure de la conscience, aventure dont témoigne la poésie de Kantchev et que White distingue de la « pensée ordinaire ». Dans *Sursis* (Écrits des Forges, 1987), quelle conscience Alphonse Piché a-t-il de la vieillesse ? C'est une débâcle dont le choix des mots dit l'horreur : « fanges abyssales, pente glaiseuse, régurgitation, vomissement, crapauds, pestilences, bouche sure, aveux fétides, ahanantes vidanges... » Qu'est-ce qui me laisse donc insatisfait à la lecture de ce recueil ? Ai-je l'impression d'être ramené à l'époque

1. *Champs*, Denoël, 1971. *Fin de la peinture de paysage*, Solaire, 1976.

où Benn écrivait *Morgue*? Ou à l'objectivisme américain? Piché, n'écrivant jamais *je*, donnant peu de signes de subjectivité, transforme arbitrairement devant moi son expérience en système de la vieillesse, ses impressions privées en vérités générales. Ainsi, ce qui aurait pu m'apparaître un grain de sable salutaire, un coin de réalisme expressionniste enfoncé dans la machine d'un lyrisme facile, devient, par cette manière de métamorphose totalitaire, machine inverse, aussi machinale que l'autre. Que celui qui vieillit me présente la vieillesse comme une donnée objective et il me la rend inaccessible, l'étouffe, agit comme l'asphalte sur les lieux. Vieillir ne m'est peut-être saisissable qu'en tant qu'acte personnel, multiple et multiforme, renouvelé chaque fois qu'un acteur aux empreintes digitales uniques le joue, et non comme généralité. Il en va autrement quand Piché décrit la mort d'un autre; dans ce cas, l'objectivité a sa place et me donne ma page préférée du recueil:

*Il était à ses fleurs
ses tomates
Mais la mort rauque
terre à terre
brutale
l'attendait sur le perron (...)*

Les vers sont à la mesure exacte du dépouillement du moment. Dans l'ensemble, la perspective réaliste-tragique place de toute façon *Sursis* infiniment loin de l'unanimité ni chair ni poisson que Pierre Nepveu décrit avec sagacité² dans *L'ère de la sensation vraie*

2. encore que seule une contorsion exagérée permette de rapprocher la machine molle de *L'Accélérateur d'intensité* d'André Roy et les données abruptes exposées par Fernand Ouellette dans *Les*

(*Estuaire*, no 47), établissant des correspondances et des équivalences entre une foule de productions récentes. Un *nous* en forme de flaque d'huile apparaît, il y a «consensus poétique». A-t-on jamais vu phénomène plus suspect? On l'a vu, créé de toutes pièces, chez les sans-grade des mouvements les plus doctrinaires, mais, cette fois, il n'y a ni école ni doctrine, et le consensus doit venir de l'inspiration en chœur de l'air du temps ou d'une manie de copier sur le voisin ou de se cacher derrière lui. Le consensus me vaut une pléthore de recueils dont la nécessité profonde, individuelle et le principe actif unique m'échappent, où je ne parviens à voir que signatures à peu près interchangeables, comme si le «gros animal» de Platon ou un groupement quelconque avait tout écrit sous des noms divers. Chaque recueil fournit à un autre une épigraphe qu'il développe *ad nauseam*. La machine emballée de la production dévore sa propre substance, et il n'est pas étonnant que certains rouages commencent à se sentir usés ou même en voie de décomposition³. Où cela mène-t-il? Je ne sais pas. J'attends autre chose, je lis Mario Luzi.

Le consensus me donne à lire des constats mous, constats pépères, au fond, qui n'engagent à rien, ne tentent rien, ne risquent rien, même pas de se tromper. Le seul danger qu'ils courent est de se voir attribuer des prix littéraires. Quand ils ne sont pas mous, ils seraient plutôt abracadabrants. Mais la poésie de Luzi est bataille, conquête spirituelle, menacée à tout instant. La publication de son œuvre se poursuit aux

Heures. Quoi qu'il en soit, la communication de Pierre Nepveu est sans commune mesure avec celles qui l'encadrent. Nicole Brossard réussit à ne rien dire en quatre pages et Claude Beausoleil, de plus en plus exorbitant avec l'âge, ne dit rien non plus en douze pages.

3. Voir André Roy, *L'Accélérateur d'intensité*, p. 35.

éditions Flammarion. En 1985, *L'Incessante Origine* donnait la poésie publiée entre 1965 et 1971. En 1987, *Pour le baptême de nos fragments* rassemble, à nouveau en version bilingue, les poèmes écrits entre 1977 et 1984. Cette fois encore, les traductions sont dues à Philippe Renard et Bernard Simeone. Pour autant que je puisse voir, devinant seulement l'italien, une traduction proche du calque peut être excellente, et ce me semble être le cas ici. Un entretien des traducteurs avec l'auteur éclaire l'esprit du livre, son contenu, sa présentation. Ensuite, c'est la poésie, buisson ardent de questions fondamentales que suscite l'état du monde sans cesse remonté par le rameur. Quelques débuts de poèmes donneront une idée de cette interrogation tenace: «Tout perdu, tout égalisé? Volé? Disparu où? Épongé par quel désert? Noir de sous-sol ou noir ultra-céleste? Passé ou futur? Source? À qui est la langue, qui a la parole? Désert — quel désert? Fin de quoi? D'où venait ce retour? Vie? Où résidait la vérité? Pause, cela, ou interrègne?» Dans l'entretien-préface, Luzi ramène ce questionnement à un tic d'expression. J'y vois une nécessité. Autour d'un point fixe (la parole qui est vie, venue en droite ligne du prologue de saint Jean), la poésie de Luzi tourne en perpétuelle rotation et expansion. Les questions y sont un mode d'installation dans l'espace-temps et, à mon sens, le seul que la parole puisse adopter pour progresser dans la touffeur du monde aphone. L'interrogation, émettant un doute sur toute vue à sens unique, conduit à l'établissement de l'équilibre de forces dont l'art est fait, comme la réalité, et au seul point de prise que l'un peut avoir sur l'autre. L'interrogation amène à reconnaître, par exemple, que je suis moi *et* et ne le suis pas:

*Moi? moi, elle, d'autres qu'elle et moi —
tous ceux qui ont parlé*

ou l'ont désiré — ceux-là
 je suis
 ceux-là un par un
 et aucun d'eux en aucun lieu
 ni temps
 et partout en tout instant
 pour qu'arrive mon amour en tout endroit (...)

Par les questions, le chant s'installe, prend possession, s'ouvre une place, et en même temps s'entrave, vérifie qu'il n'est pas un écoulement machinal qui s'écoute, et en même temps creuse chirurgicalement ce qu'il touche au point sensible, et en même temps... La poésie de Luzi est la somme et l'équilibre réalisé d'une multitude de directions dont je suis loin d'avoir fait le tour, et qui peut m'occuper aussi longtemps qu'alentour durera le consensus mou. Une page d'ailleurs suffirait, par exemple celle-ci, où la résurrection annulant la baisse des forces, un nouveau visage embrase la profondeur nocturne d'où il est sorti:

*Et maintenant, après une baisse des forces, le voici
 cet œil d'avril est la résurrection,
 la résurrection est ce feu d'eau et d'émeraude,
 ces cils, cette transparence implacable.
 Sent-elle pointée sur son visage cette lumière —
 qu'elle est allée prendre où? — cette vigueur
 rapportée de quelle profondeur de plancton?
 et en brûle l'opacité présente, en brûle
 à rebours celle d'avant, tout entière,
 par capillarité.
 Et ce souffle marin qui l'accompagne,
 ces prés, ce vent qui court par-dessus
 avec ses crinières d'herbe, ce
 haut bourgeonnement, cette feuillaison
 des arbres...*

*Oh victoire, bredouille-t-elle dans son effroi.
Victoire, victoire impitoyablement.*

Une parole habitant le monde, habitée par lui (car c'est bien de cela qu'il s'agit, semble-t-il), ressurgit. Elle naît, étonnée d'elle-même, prend feu, met le feu dans une fin de siècle occupée à établir par consensus l'étanchéité parfaite de son cercueil. Elle transforme mon passéisme en passoire. J'y circule dans les deux sens. Aussi vrai que je donnerais toutes les bâtisses et gratte-ciel «ici bas chus d'un désastre obscur» pour une seule petite église enracinée dans une colline et sortie d'elle, je donnerais tout Dante pour une page de Mario Luzi, pour l'unique raison qu'il vit aujourd'hui, voit ce que je vois, entend ce que j'entends et que la parole le traverse en ce moment, pendant que j'écris.

Dans *Arpentage de la poésie contemporaine*⁴, je m'étonne qu'il ne soit pas question de Luzi. Les poètes y parlent pourtant beaucoup d'autres poètes, parmi lesquels Pound (à satiété), Oppen, Zukofsky, Reznikoff. Le livre, orchestré par Jacques Darras, se compose de quatorze portraits-entretiens suivis de courts extraits d'œuvres des auteurs rencontrés. Les quatorze participants: Marteau, Bonnefoy, Roche, Royet-Journoud, Albiach, Joris, Ginsberg, Ashbery, Roubaud, Deguy, Oster, Pleynet, Sollers, Antin. Entretiens tous intéressants à divers titres, mais pour en revenir enfin à mes grains de sable, l'entretien avec Robert Marteau est particulier. Il s'y préoccupe assez peu de décortiquer son œuvre ou celle des autres, ou l'avenir, ou la théorie, ou la technique de la poésie en général. Non. Mais alors, me demandez-vous, de quoi parle-t-il? De différents lieux, des gens, du loisir,

4. Éditions Trois Cailloux, Maison de la Culture d'Amiens, 1987.

du dénuement, de voyages, de promenades, de la chasse, d'un village, de la forêt, des mythes, des mots — de diverses choses précieuses dont la poésie se nourrit. Il dit: «Moi je ne suis spécialiste de rien» — et passe.