

Conférence pour la formation continue :

« Luc Pontivy, le poète et son œuvre »

(Titre choisi par les organisateurs)

A l'Université François Rabelais, mercredi 4 juin 1986

I Préambule

Avant d'aborder de front le thème, qui sert de prétexte à la conférence, j'aimerais, et je vous dois cela, débayer le terrain, si toutefois la chose est possible, de quelques difficultés. Les unes ressortent de la méthode, les autres de l'éthique.

Le motif initial et véritable de cette présentation de « l'œuvre » par l'auteur lui-même est le projet de publication de mon recueil « Paraboles », chose que devrait réaliser l'Université François Rabelais. La conférence à laquelle vous allez assister, ou que vous allez subir, est l'une des conditions sine quo non de cette publication.

Si donc je parais devant vous ce soir, pour parler de ce que nous nommerons provisoirement, faute d'un mot plus juste, et moins prétentieux, « mon œuvre », c'est pour satisfaire ce que Paul Valéry a très justement nommé « la vanité de l'écrivain. » Si, après cela, je décide de me taire pour... quelque temps, personne ne croira surprendre dans ce silence un effet de ma modestie, mais plutôt de mon orgueil. Écoutons, si vous le voulez bien, *Paul Valéry* :

« Les quantités comparées de vanité ou d'orgueil qui sont impliquées dans une œuvre sont des grandeurs caractéristiques, que les chimistes de la critique ne doivent jamais cesser de rechercher. Elles ne sont jamais nulles. » (1)

« *Grandeurs caractéristiques* », ces mots sont en italique dans le texte, Développant un peu plus loin sa réflexion, Paul Valéry expose comme suit le sempiternel conflit de ces deux puissances :

« Comment se tirer de cette contrariété de deux instincts capitaux de l'intelligence ? L'un nous excite à solliciter, à forcer, à séduire les esprits au hasard. L'autre jalousement nous rappelle à notre solitude et étrangeté irréductibles. L'un nous pousse à paraître et l'autre nous anime à être, et à nous confirmer dans l'être. C'est un conflit entre ce qu'il y a de trop humain dans l'homme et ce qui n'a rien d'humain et ne se sent point de semblable. » (2)

(1) et (2) dans « Variétés », de Paul Valéry, P. 198, 199 et 200, collection « Idées », chez Gallimard.

Je ne prétendrai pas échapper à cette fatalité de la création littéraire. Sachant cela, le projet même d'une présentation de soi...par soi-même devient éminemment suspect. Comment éviterais-je que cette « conférence » ne ressemble sinistrement à une apologie de ses écrits par l'auteur en personne ? Cela constituerait, pour le moins, une faute de goût. Peut-être certaines personnes seraient-elles tentées de fuir. Elles n'auraient pas tort d'agir ainsi, mais, étant donné la maigre affluence que suscite ma si peu médiatique personne, je ne parlerais bientôt plus qu'aux murs... ou dans le désert.

Laissons même de côté la quasi impossibilité d'une analyse clairement formulable, dans ces conditions. Elle est trop évidente pour que je m'y attarde.

La question se pose donc en ces termes : que puis-je faire ? Je voudrais vous présenter, comme lorsque l'on met face à face deux personnes inconnues l'une de l'autre, mes recueils, déjà autoédités.

Pourquoi ceux-là plutôt que mes manuscrits encore inédits ? D'abord pour une raison pratique : l'auditrice et l'auditeur pourront, s'ils le désirent après la conférence, se transformer en lectrice et lecteur, si ma vanité littéraire ne les a pas définitivement rebutés. Ainsi vérifieront-ils ce que j'aurai affirmé, à propos de tel ou tel texte.

La seconde raison de ce choix implique en fait la première : si j'ai décidé de m'autoéditer, c'est parce que les manuscrits, ou, comme le veut le jargon de l'écrivain moderne, les « tapuscrits », m'avaient paru suffisamment achevés pour être lisibles.

Sur ce point, nous nous heurtons de nouveau à une difficulté majeure. Toute décision de publication doit normalement dépendre de la formulation d'un jugement de valeur, au sujet des « tapuscrits. » L'auteur/éditeur est à la fois juge et partie. Je demeure donc seul responsable de ce jugement, et de l'acte qui le concrétise.

En d'autres termes, nous revenons à la case de départ : l'improbable hypothèse de l'autocritique réaliste, sans parler du fait que l'autocritique est une pratique stalinienne. Néanmoins, comment appellerons-nous ce travail de lecture et relecture, ces hésitations, ces choix, ces élagages, ces développements inattendus, enfin tous ces découpages, collages et recoupements, qui tissent et brodent le texte ? Il ne me semble pas abusif de parler de critique opérationnelle, par opposition à la critique post-opérationnelle, laquelle a pour fonction d'évaluer le texte, sous sa forme « définitive ».

C'est dire que, tout écrit considéré, même s'il présente les apparences de la cohérence et de l'unité, n'est jamais qu'une mosaïque plus ou moins réussie. La conférence elle-même se vaudra une illustration de la chose. Finalement, je ne poursuivrai pas davantage, du moins pour aujourd'hui, l'entreprise de suspicion que j'ai amorcée, car je pressens, qu'au bout de ce chemin douteux, je ne trouve que le néant : l'impossibilité d'être à soi-même son propre conférencier.

Puisque nous voilà tous embarqués dans une même galère et pour une ... « croisière » destinée à durer une heure trente, moins les minutes consacrées à ce déjà trop long préambule, je vous propose le contrat suivant : essayons de tirer ensemble, d'une situation épineuse, des enseignements positifs, pour vous, auditeurs et futurs lecteurs éventuels, et pour moi, l'auteur conférencier. Un temps sera réservé à vos questions, que je vous invite à noter par écrit, au cours de mon intervention. Un débat pourra donc s'instaurer, duquel jaillira peut-être quelque lueur.

J'essaierai de limiter mon propos au schéma suivant : me placer d'abord d'un point de vue général pour parler de mon projet littéraire, de ses rapports avec ma vie, de mes motivations. J'aborderai ensuite une seconde série de généralités, sur l'ensemble de mes recueils autoédités, desquels je tenterai de dégager les traits communs. Puis je présenterai mes livres individuellement, dans l'ordre chronologique de conception, d'abord sous l'angle de la thématique, puis sous celui de la structure. Lorsque cela sera possible, j'analyserai les

rapports qu'entretiennent thématique et structure. Je donnerai quelques aperçus, quant aux procédés, ou « secrets de fabrication ».

II Du constat d'une pratique vers un projet littéraire

Comme chez la plupart des écrivains, ma volonté d'écrire s'est manifestée très tôt. J'avais, en effet, moins de douze ans. Les vifs encouragements de l'instituteur, M. Blin, à l'occasion de mon premier essai de rédaction, furent à l'origine de cette « vocation ». Il me faut préciser que j'aimais et admirais beaucoup cet homme. Il m'avait tiré d'un très mauvais pas scolaire, et redonné le goût de l'étude, après une grave injustice. Nous vivions alors en Allemagne. Quelques années plus tard, au collège François Rabelais de Tours, j'eus un ami, qui écrivait. Sa famille était rapatriée d'Algérie. Les textes de ce garçon, Bernard Abaz, étaient très violents. Il se produisit, entre nous, une forte émulation. Depuis l'âge de quatorze ans, si j'excepte une période de cinq ans, principalement consacrée à des études universitaires, je n'ai pas cessé d'écrire.

En d'autres termes, l'âge adulte a confirmé la passion de l'enfance et de l'adolescence. L'écriture s'apparente pour moi à une fidélité aux jeunes années.

Je crois déceler la racine de cette passion dans le goût précoce et constant de la lecture, d'une part, et dans une insurmontable difficulté à former les lettres, d'autre part, handicap qui me valut bien des déboires scolaires, mais me donna, par désir naturel d'inverser le destin, la volonté d'écrire, au sens stylistique du verbe, le mieux que je le pourrais.

A ce sujet, j'aimerais citer deux extraits d'une interview de *Gabriel Garcia Marquez*, accordée au *Magazine Littéraire*, N° 178, en novembre 1981 :

« ... le problème est que l'on ne peut tenter de prolonger ce patrimoine de l'humanité sans connaître les dix mille ans qu'il y a derrière. »

Le romancier colombien déclare un peu plus loin :

« Ce que je pense, c'est que dans le métier d'écrivain, la modestie est une vertu surestimée. Parce que si tu t'assoies pour écrire modestement, tu deviens forcément un écrivain de modeste niveau. Il faut y mettre, au contraire, toute l'ambition du monde, avec tous les grands modèles devant soi. En fin de compte, on apprend à écrire avec les grands modèles, qui sont pour moi Sophocle, Dostoïevski. Alors, pourquoi irais-tu tenter d'écrire plus modestement que ces grands modèles ? Ce que tu dois faire, c'est les frapper à mort et vouloir écrire mieux qu'eux. »

Je souscris 100% aux déclarations de Gabriel Garcia Marquez. Nul ne peut prétendre à devenir écrivain sans s'être au préalable nourri d'une tradition, vaste et diverse ; mais la thèse n'a de valeur que si l'on n'omet pas son corollaire : la tradition n'existe que pour subir des transformations et des bouleversements. La seule imitation des modèles conduit au classicisme. La volonté de renouvellement équivaut à reconnaître la nécessité de la recherche. Puis, si nous appliquons la leçon de notre maître colombien jusqu'au bout, il en sera lui-même victime, puisque nous voudrions le « frapper à mort ».

Pour en finir avec les généralités, je dirai que l'écriture ne se présente pas pour moi comme une possibilité parmi une série infinie de choix, mais plutôt comme une nécessité fortement ressentie.

Dans son livre très largement autobiographique, « La promesse de l'aube », Romain Gary montre fort bien comment il est devenu écrivain, parce qu'il ne manifestait aucun don pour les autres arts. De même, je dois préciser que je suis inapte à la musique, ainsi qu'aux arts plastiques.

C'est l'âge adulte qui permet de transmuter la nécessité en liberté, d'assumer le besoin, jusqu'à le transformer en choix. J'aimerais que cette conférence soit une étape dans le cheminement vers la nécessaire liberté. Il s'agit de dresser, autant que faire se peut, dans les

limites dénoncées plus tôt, un constat. Je m'attacherai à décrire le mouvement, l'évolution, la progression et les contradictions de mon écriture.

Pourquoi sommes-nous passés par ces généralités? Je suis parti du présupposé en vertu duquel l'auditeur et l'auditrice, connus ou inconnus, s'interrogent sur le comment et le pourquoi du fait littéraire. Ce présupposé se fonde lui-même sur ma fréquentation d'un public, certes minuscule, mais curieux et questionneur.

III Comment définir la poésie ?

Si je devais choisir un texte à placer en exergue de toute ma poésie, ce serait « Aspects d'une définition », d'Alain Bosquet. En voici quelques passages très significatifs :

« - Pourquoi écris-tu ?

- Je ne suis rien. Par mes mots, je me crée. (...)

- Détruis tes écrits, puisque tu n'as pas foi en eux.

- Ce sont des pièces à conviction.

- Et si tous tes lecteurs t'acquittent ?

- C'est moi qui les dénoncerais d'être mes complices.

- Il n'y a donc rien qui te console ?

- Si, mon pire supplice, qui est d'employer les mêmes mots que toi. » (Dans « Poèmes, un », d'Alain Bosquet, N.R.F, Poésie, Gallimard, P.23.)

Nous voyons que, pour Alain Bosquet, la poésie s'identifie à un échec existentiel. Jean Onimus, auteur d'un ouvrage devenu introuvable, « La connaissance poétique », reprenant les réflexions de Jean-Paul Sartre à ce propos, pouvait écrire en 1966 :

« Sartre dira même, en termes excessifs mais saisissants, que l'être de la poésie, c'est l'échec ; l'échec pratique, celui qui nous rend à nous-mêmes (et par là même nous rend la présence du monde). » (Editions Desclé du Brouwer, P. 24).

Puisqu'il est question de Sartre, je reviendrai à la source même de la citation tirée du livre d'Onimus, l'œuvre du philosophe, et plus particulièrement sur la très forte et très éclairante opposition qu'il nous propose de la prose à la poésie, dans « Qu'est-ce que la littérature ? »

« Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser la langue. En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage/instrument. Il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique, qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui les choses signifiées ou tourner son regard vers sa réalité et la considérer comme objet. L'homme qui parle est au-deçà des mots, près de l'objet ; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiqués ; pour le second, ils restent à l'état sauvage. » (Collection Idées, chez Gallimard, 1969, P. 17 et 18).

La définition date quelque peu, mais elle a gardé toute sa force de conviction et de vérité. Sartre a établi une originale dichotomie, pour qui veut examiner le couple prose/poésie. Poursuivant sa réflexion sur les caractères particuliers de la signification en poésie, Sartre ajoute !

« Mais s'il (le poète) s'arrête aux mots comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux. (...) Seulement, elle devient naturelle elle aussi. (...) C'est une propriété de chaque terme, analogue à l'expression d'un visage. Coulée dans le mot, absorbée par sa sonorité ou par son aspect visuel, épaissie, dégradée, elle est chose elle aussi, incréée, éternelle ; pour le poète, le langage est une structure du monde extérieur. (...) Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine, et que, venant vers les hommes, il rencontre d'abord la parole comme une barrière. »

L'analyse de *Sartre* confirme si bien la perception intuitive que j'ai de ma propre expérience de la poésie, que je ne me sens pas en mesure de la contester. Je n'émettrai qu'une réserve. La définition s'applique avec plus d'exactitude à la poésie moderne (par-là j'entends libre, non versifiée, chaque mot retrouvant son autonomie) qu'à la poésie classique, obéissant aux règles de la versification. Bien sûr, l'on connaît les cas particuliers de Baudelaire et Mallarmé, qui tous deux ouvrirent des brèches colossales dans le rempart de la poésie classique, tout en continuant d'utiliser les formes reconnues de la versification.

IV Généralités sur mes manuscrits autoédités.

Notons d'abord que les quatre premiers, « *L'insoutenable* », « *Ligne de partage* » « *La légende des animaux* » et « *Femme* », furent écrits en moins de deux ans, de l'automne 1978 au printemps 1980.

Précisons cependant que près de la moitié de « *L'insoutenable* » fut rédigée entre 1969 et 1974. Je consacrai une année entière à retravailler cette production plus ancienne. Dans le même temps, j'écrivis la deuxième moitié du livre, laquelle, comme nous le verrons, s'oppose radicalement à la première.

Les trois recueils suivants, déjà cités, jaillirent d'un seul jet, en huit mois. Par contre, Le seul « *Paraboles* » me demanda trois ans d'efforts. Les corrections et les réécritures y furent innombrables. A la fin, la tâche devint si pénible qu'elle m'apparut comme une corvée. Il m'arriva de haïr le livre que j'écrivais.

Que conclure de ces temps de gestation très inégaux ?

La composition du seul « *Insoutenable* » me demanda plus de temps que les trois autres « plaquettes » réunies. La longueur du délai peut être attribuée à une raison quantitative : « *L'insoutenable* » est plus long que l'ensemble des trois suivants. De plus, il couvre une période d'écriture beaucoup plus longue, avec les avatars et les préoccupations disparates d'une jeunesse en perpétuel mouvement.

La lenteur de rédaction de « *Paraboles* » me semble hautement significative. Peut-être suis-je plus lent à écrire la prose que la poésie. Cela indiquerait-il que la seconde est mon « langage naturel », alors que la première serait langage appris ?

Tous ces livres présentent des contraintes formelles plus ou moins explicites, mais jamais de vers réguliers. Il n'est pas certain que cela soit un choix, mais plutôt le constat d'une incapacité à mouler ma pensée dans des formes préconçues. Ma nature indisciplinée s'y refuse.

Cela ne signifie pas que je me suis désintéressé de la prosodie, c'est-à-dire des règles concernant les caractères quantitatifs et mélodiques des sons. Il s'est agi, dans chaque cas précis, d'élaborer une prosodie adaptée au sujet du moment.

Aucun de ces recueils n'a été rédigé avec le souci de « viser » un public déterminé. On a voulu voir, dans « *La légende des animaux* », un livre écrit pour les enfants ; mais, s'il est vrai que la préface des comptines s'adresse clairement aux jeunes enfants, je n'ai pas écrit un seul de ces poèmes, avec, en tête, l'image d'un lecteur en culottes courtes, ou d'une lectrice en jupette plissée. D'ailleurs, dans « *La légende* », vous ne trouverez aucune concession à la poésie « enfantine », qui se veut trop souvent ce langage édulcoré, simplifié, adapté à un public jugé intellectuellement inférieur.

Désir et plaisir président à la conception et l'élaboration. N'oublions pas que les contraintes, voire le labeur forcé, peuvent procurer des plaisirs masochistes...

V L'insoutenable

Comme je l'ai indiqué plus tôt, la première moitié de « *L'insoutenable* » date de mon adolescence et de ma première jeunesse. Mais si la matière d'une partie du livre fut écrite entre 1968 et 1974, sa composition date de 1978 et 1979.

Dans ce livre capital qu'est « *Le degré zéro de l'écriture* », Rolland Barthes écrit, à propos de la poésie moderne :

« (...) ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison, non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature, le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc... » (P. 39, Collection Points, Editions du Seuil).

Cette analyse peut, pour l'essentiel, s'appliquer à « *L'insoutenable* ». La note dominante est le désespoir. Le livre est placé sous le signe de la mort, de Thanatos. Je l'ai dédié à un jeune suicidé. Le présupposé sur lequel il se fonde est le suivant : le monde, tel que l'homme l'a construit, est inacceptable, frappé d'absurdité, marqué par l'horreur.

Le langage quotidien, qui sert à régir nos rapports, assure les liens de l'utilité banale et palpable, se trouve lui aussi mis en accusation. D'abord, parce que l'instrument de ce qui se pare du nom d'ordre, se réduit en fait à une gabegie généralisée, allant jusqu'à la pratique du génocide. Dans cette optique, l'écriture ne peut exprimer que le désespoir et la révolte.

Du point de vue de la structure, le livre n'est pas peu paradoxal. Il se compose de textes appelés « pages/cris », disposés de manière à entraîner une inéluctable, une implacable conclusion.

« *L'insoutenable* » se déroule comme un drame en cinq actes, ou un roman, dont le plan aurait été divulgué par l'auteur en guise d'introduction. Le préambule dévoile en effet les intentions ; il annonce une volonté démonstrative.

Si je l'ai comparé à un drame ou un roman, il n'est pas impossible de dire qu'il se développe comme une dissertation, avec, pour thèse, l'amour et ses joies pressenties plutôt que ressenties ; pour antithèse, la mort de l'amour et le désespoir subséquent ; enfin, la synthèse, dans laquelle est lancé un appel au meurtre et au suicide, conclusion logique du désespoir et forme ultime de l'amour haineux.

Le recueil se déploie comme suit :

- La première partie porte le titre de « *Projet d'échec* ». La contradiction s'explique par le fait que, le projet, trop ambitieux, angélique, surhumain, est condamné à l'échec. Le ton y est exalté. L'espoir y préside, avec une véhémence qui annonce la violence des quatre autres actes. « *Projet d'échec* » s'achève dans la désillusion, la grisaille. Le retour du voyageur est morne, frappé d'atonie.

- Le deuxième volet, intitulé « *Les balbutiements de l'idiot* » nous fait assister à une plongée dans le gouffre. Nous vivons le désespoir en direct, au présent de l'indicatif, à la première personne du singulier. Nous pouvons presque parler d'un reportage, de prises de notes sur le vif. La souffrance morale et psychique se traduit souvent par une intense douleur physique. Déjà, le sang coule sur certaines pages, annonçant le dernier acte.

- La troisième partie, « *Homme de Nulle Part, Homme de Rien* », fut écrite d'un seul jet, au cours d'un voyage en train. Là aussi, c'était un retour. Le désespoir y joue encore le rôle principal, mais l'optique est profondément modifiée. La troisième personne du singulier, au masculin, submerge et camoufle le « je ». Nous ne plongeons plus dans le gouffre, nous l'explorons. Nous pénétrons, de façon plus ferme, dans un monde de cauchemars et de monstruosité, régi par des lois différentes de celles de la réalité. Le présent demeure écrasé sous le poids du passé. J'en veux pour preuve l'emploi exclusif du passé simple et de l'imparfait.

- Le quatrième acte, « *L'insurrection* » privilégie le présent et le futur de l'indicatif. Le « je » revient en force, avec une énergie et une violence d'affirmation de soi, et de négation

du monde, décuplée par le désespoir. Le refus tient lieu de règle d'existence. L'ordre social doit être intégralement démoli. Nous parvenons ici à la clé de la situation insoutenable : l'ange déchu se transforme, par dépit, en démon. Le dernier texte « *Dix ans après* » est empreint d'amertume et de rancœur. La révolte échoue.

- Le cinquième acte, « *La parole est au sang* », nous conduit au paroxysme de la crise. L'identité du sujet va éclater. Le « je » se mue en « tu », celui-ci en « il », ce dernier en « vous ». Directement apostrophé, le lecteur peut, s'il le désire, devenir acteur du drame. A chaque page, le sang coule à flots. « *L'insoutenable* » s'achève sur un délire verbal, ce qui ne signifie pas dépourvu de sens, à travers lequel l'individu se réconcilie avec l'univers en acceptant de devenir victime propitiatoire. La mort n'apparaît plus que comme le prélude à une série de réincarnations.

J'ai beaucoup insisté sur la conjugaison et les personnes employées dans ce livre, car il m'a semblé que c'était, de tous les aspects stylistiques, le moins innocent. A noter que le « nous » n'apparaît que dans la première partie, en liaison avec le thème de l'amour, et ceci de façon très sporadique.

Notons encore que le ton s'élève ou s'approfondit, à l'intérieur de chaque partie. La tension se relâche en général vers la fin de chacun des chapitres, parfois de manière assez brutale.

La texture du livre est variée. « *L'insoutenable* » relève à la fois du compte-rendu clinique, comme le sous-titre l'indique (« *Éléments pour le diagnostic d'une névrose* ») ; du chant lyrique (« *Projet d'échec* ») ; de l'incantation religieuse (« *Homme de Nulle Part...* ») ; du manifeste politique (« *L'insurrection* ») ; de la philosophie (le préambule) et du discours délirant (« *Les balbutiements* » et « *La parole est au sang* »).

Paradoxalement, « *L'insoutenable* » s'achève sur une note d'espoir, enfermée dans le symbole de la réincarnation. Les gestes d'écrire un livre, de le publier, de le diffuser, même auprès d'un public très limité, ne sont-ils pas synonymes d'espoir ? Nous écrivons afin de laisser une trace de notre passage, si possible durable, voire ineffaçable. C'est à ce point que se rejoignent et se fondent orgueil et vanité.

V « Ligne de partage »

Dans « *L'insoutenable* », Yann Le Puits s'était engagé à livrer son testament, puis à se taire. Il tint parole. J'ai cessé de publier mes écrits sous ce pseudonyme.

Juridiquement faux, ce premier masque était pourtant vrai, du point de vue psychologique. Ses sonorités sont assourdies, feutrées. Elles tendent déjà, par elles-mêmes, vers le silence. Par contre, les sonorités dans « *Luc Pontivy* » sont plus claironnantes. Elles annoncent le côté conquérant de « *Ligne de partage* », par opposition à l'échec et la démission d'existence que constituait « *L'insoutenable* ».

« *Ligne de partage* » m'apparaît comme la négation de la négation, rendue nécessaire pour justifier la survie de l'auteur/acteur et le fait qu'il s'exprime encore.

J'aimerais, à propos de « *Ligne de partage* », vous conter deux petites anecdotes. Afin que vous puissiez comprendre le malentendu qui se produisit à propos du titre, je vais vous montrer la couverture du recueil.

L P
 I A
 G R
 N T
 E A
 G
 DE

J'avais envoyé le manuscrit aux *Editions Gallimard*. Quelque temps après, je reçus la réponse suivante : « Nous avons bien reçu votre manuscrit, « *Ligne de Gatrap*. »... N'est-il pas comique de constater que le premier éditeur de poésie en France puisse commettre une erreur aussi grossière ? L'on pourra m'objecter que je me suis pris à mon propre piège. C'est la farce de l'arroseur arrosé. Par esprit pédagogique, il aurait fallu réécrire le titre d'une façon plus explicite, juste en dessous du calligramme.

Le deuxième incident se produisit à l'occasion d'un concours de poésie, organisé à Nantes. Qu'il me soit permis de dire que je suis généralement très méfiant à l'égard des compétitions entre poètes, qui me font fâcheusement penser à des tiercés de l'esprit. Cependant, je fis exception pour celui-ci. J'y présentai « *Le maelström* ».

Comme vous le voyez, le poème se présente comme un calligramme, en forme de tourbillon. J'étais conscient que cela risquerait de passer pour une provocation, auprès de juges aux goûts plus traditionnels que les miens. Sur les cinq membres du Comité de Lecture, il s'en trouva un pour le classer premier ; un autre pour le classer second ; les trois autres ne le classèrent pas du tout. Ils le rejetèrent dans les limbes de l'enfer poétique.

La deuxième anecdote illustre fort bien les réactions extrêmes que provoquent parfois mes écrits.

Comme « *L'insoutenable* », « *Ligne de partage* » offre une classification thématique, mais, au contraire du premier recueil, il ne présente pas de parties nettement séparées, ce qui peut-être signale un désir d'unité du sujet, au lieu de l'éclatement constaté plus tôt. Seuls les poèmes réunis sous le titre « *Vers le pays d'Ataraxie* » se détachent de l'ensemble. Il n'en était pas ainsi dans le manuscrit original.

Afin de mieux souligner qu'ils forment un tout indissociable, je les ai numérotés, de I à VIII. Mes premiers lecteurs ne prisèrent pas vraiment ces huit morceaux, car ils les trouvèrent obscurs. Pour cette raison, ils ne m'en sont devenus que plus chers.

La citation placée en exergue de « *Ligne de partage* » est tirée du *Grand Robert*, la bible de l'écrivain. « *Ligne de partage : crête qui sépare deux bassins fluviaux.* ». L'intention est ainsi très clairement définie : le livre inaugure une nouvelle étape dans la vie, peut-être une vie complètement nouvelle. Avec ce second livre, nous passons sur l'autre versant.

Les thèmes abordés se succèdent ainsi : la révolte ; l'enfance au féminin et la mort de l'enfant ; la Nature et les éléments bruts ; la femme, l'amour et la sérénité ; aventure et révolte, et, de nouveau, l'enfant. Vingt aphorismes terminent le livre et constituent un manifeste poétique.

A noter que dans chaque poème, plusieurs thèmes sont présents de façon simultanée ; l'un est majeur, les autres jouent des rôles mineurs. Ainsi, les thèmes ne sont pas posés les uns à côté des autres, comme pourrait le faire croire la présentation linéaire que j'en ai brossée, pour la clarté de l'exposé.

Le passage d'un thème à l'autre s'opère par glissements successifs. « *Adieu à L* », qui introduit le thème de l'enfance, reprend aussi celui de la révolte, déjà traité dans « *Le maelström* ». On peut encore dire que, par antithèse, « *Adieu à L* » préfigure « *Guerre* » où il est question de l'enfant à naître. « *Les stances de l'enfant* » et « *L'enfant femme* » sont traversées par des images amenant le thème de la nature, et bien sûr celui de la femme accomplie puisque la très jeune fille permet de rêver d'elle. Le feu, dans « *O feu danseuse* »,

nous évoque la femme, laquelle nous renvoie au feu, dans « *Le sang du bûcher* ». La femme conduit aussi, à travers le feu de la passion, à la sérénité, appelée ici ataraxie, assez semblable au calme après l'orgasme.

Le voyage intérieur décrit dans « *Vers le Pays d'Ataraxie* », se prolonge par une odyssee spatiale, reprenant donc le thème de la Nature, puis celui de l'enfance : ce sont « *Cosmonaute* » et « *Naissance* » ; ce retour au deuxième thème est vécu sur le mode de la contestation, ce qu'indique assez clairement le titre de « *Guerre* », ce qui nous renvoie à la révolte du début, dans « *Le maelström* ».

Le dernier vers soulève à nouveau le problème que nous avait proposé « *Le maelström* », à savoir celui du sens. Face au poème/ calligramme, la question la plus fréquente est : « Dans quel sens faut-il le lire ? ». Le vers qui clôt le livre, et le fait se refermer sur lui-même, comme une boucle, ou le serpent qui se love et semble se mordre la queue, c'est :

« *Alors, le monde tournera dans l'autre sens.* »

Pour finir, j'indiquerai quelques procédés stylistiques, auxquels je n'avais pas eu recours dans « *L'insoutenable* ». D'abord, quelques libertés prises au détriment de l'orthographe : « poings », que j'écris avec un « g », plutôt qu'un « t » ; « sûr », écrit avec l'accent circonflexe, alors qu'il s'agit normalement de la préposition. Dans les deux cas, il s'agit de jongler avec les homonymes. En fait, l'attentat commis contre l'orthographe permet deux lectures d'un même mot. Les infractions dénoncent l'existence même de la loi orthographique. En d'autres termes, le non respect fait plus pleinement exister le code.

Outre « *Le maelström* », il y a deux autres poèmes calligrammes, qui sont : « *Rencontre* » et « *Géométrie de la femme* ».

Dans ce livre, la ponctuation prend valeur de signes, à l'égal des mots. Ce choix s'inscrit en faux contre la tendance dominante de la poésie moderne, qui supprime la ponctuation. Ainsi, dans « *Naissance* », les parenthèses s'ouvrent puis se ferment sur le vide. A elles seules, elles forment deux vers. Elles appellent le vide, le signalent, ouvrent dans le texte une double fracture, que le point, isolé comme elles sur une ligne, ne guérit pas, mais aggrave : point absolu, qui ne marque ni le début, ni la fin, et semble vouer le poème au silence. Ces signes de ponctuation solitaires équivalent peut-être aux silences, qui jalonnent la musique.

A d'autres endroits, les vers sont entrecoupés. Des mots se décalent, qui permettent plusieurs lectures. Grâce à ce procédé, le lecteur est invité à constituer des vers variables.

A la différence de « *L'insoutenable* », « *Ligne de partage* » ne cherche à rien démontrer. Si leçons il y a, elles se trouvent après les poèmes, sous la forme fragmentaire des aphorismes, et non sous celle, didactique et pédagogique, du préambule. Si certains symboles, tel que celui du sang, se trouvent dans les deux livres, ils y prennent des valeurs totalement opposées. De déluge morbide et mortel qu'il était dans « *L'insoutenable* », le sang devient manne, donc source de vie dans « *Le sang du bûcher* ».

VI « Femme »

On ne peut évoquer le thème du sang, d'abord considéré comme flux vital, sans penser à la femme. Le recueil suivant est strictement consacré à ce thème.

Mes modèles en ce domaine ne furent pas des moindres, puisqu'il s'agit de *Pablo Neruda*, *Aragon* et *Paul Eluard*. Mon ambition ne visait pas moins que le but fixé par *Gabriel Garcia Marquez*, mais si j'ai voulu surpasser en ce domaine O combien difficile les auteurs de « *Vingt poèmes d'amour* », « *Poésie ininterrompue* » et « *Le fou d'Elsa* », je laisserai à d'autres que moi-même le soin d'apprécier mon relatif degré de réussite ou d'échec.

La structure de « *Femme* » est simple, puisqu'il s'agit de l'ordre chronologique d'écriture. Un classement par type de variations sur le thème unique, telles que l'amour/attente, l'amour/désespoir, l'amour/bonheur, etc... aurait détruit l'unité profonde du recueil, qui se déroule comme un journal. Nous assistons à la transcription poétique, au jour le jour, de la passion amoureuse. Le ton dominant est celui de l'enthousiasme. La voix du bonheur parle haut et fort dans ces pages.

« *Femme* » se présente comme la suite de « *Ligne de partage* », puisqu'il en reprend l'un des thèmes, avec insistance, celui vers lequel tendait toute la « *Ligne* ».

Le titre même de « *Femme* » est ambigu, car il peut se prêter à deux interprétations différentes. S'agit-il de la femme en général, d'une abstraction ? Ou, au contraire, d'une femme précise ? Ma réponse ne sera pas aussi tranchée que peut le suggérer la question.

« *Femme* » nous parle bien d'une femme particulière, mais, dans le même temps, le livre vise la conquête de la féminité, à travers la personne définie qui la représente.

Ainsi, le vers :

« *Femme, Universelle, tu es.* »

Cela ne signifie pas, en premier lieu, comme on pourrait le croire en dehors du contexte : « Femmes, vous êtes le pivot du monde ». Le vers s'adresse à une personne connaissable, non à une masse indistincte. L'adjectif « universelle », indique plutôt que le monde de l'auteur se trouve enclos dans celui de l'aimée. Enfin, le « tu es » a pour fonction de signifier l'individualité d'une existence pleine et riche. L'abstraction se trouve ici comme greffée sur le concret. En d'autres termes, l'universel, ou le désincarné, ne fournissent que le contenu manifeste. La femme réelle, de chair et de sang, forme le soubassement, et fournit donc le contenu latent, mais agissant.

Le lecteur trouvera, dans « *Femme* », peut-être plus que dans « *Ligne de partage* », une volonté de désarticuler la phrase, afin d'isoler les images les unes des autres, de leur donner une intouchable autonomie. Ainsi, dans les vers qui suivent celui déjà cité, on peut lire :

« *Femme,*
Universelle,
Tu es.

Respirer par tes poumons seulement,
Et mon sang qui ne peut plus chanter
Que par tes veines,
Et mes yeux se taisent
Dès que l'horizon dissout ta robe. »

Les images sont juxtaposées. La conjonction « et » n'établit pas de liens logiques entre elles. Nous dirons que c'est une conjonction muette, blanche. D'ailleurs, pour souligner l'indépendance des images les unes par rapport aux autres, j'ai choisi d'utiliser à chaque fois une structure grammaticale nouvelle.

L'envers de cet éclatement structural, c'est le sentiment qui court comme un fil d'Ariane à travers la strophe. L'impérieux besoin, le besoin absolu d'une présence. L'insistance sur le versant charnel de l'aventure n'est jamais que l'image du versant affectif et spirituel. Dans ces

vers, nous repérons la trace d'un rapport de tendresse, entretenu par et avec le corps. La passion porte déjà les bourgeons de fleurs plus tardives.

Conclusion

Texte revu et corrigé en juillet 2006, « *Vingt ans après* »... Je ne suis pas pour autant devenu l'un des trois mousquetaires.

J'ai supprimé de la conférence tout ce qui concernait « *La légende des animaux* » et « *Paraboles* », car ces parties sont respectivement reprises dans la conférence donnée pour l'association « *Tours vous accueille* » et la postface de « *Paraboles* ».

Depuis la conférence, j'ai souvent relu, et corrigé, mes poèmes. Certaines choses ne seraient plus exactes à propos des versions actuelles. Par exemple, « *Femme* » est devenu « *Femme-Flamme* », et s'est fondu avec « *Ligne de partage* », pour former un seul recueil.

Cependant, j'ai préféré laisser les choses en l'état, pour conserver des traces de l'évolution des manuscrits. Le plus souvent, j'ai reformulé mes idées d'alors, sans modifier généralement la substance.

L'épilogue de la pantalonnade est déjà connu....

