

L'apport de Jean-Max Tixier à la notion de paysage

Daniel Aranjó

Laboratoire Babel - Université de Toulon

Il m'arrive assez régulièrement, depuis que je travaille sur la notion de paysage, de poser un auteur ou une œuvre originaux, voire inattendus et qui me sont chers devant la notion de Paysage pour voir ce que cela donne. Par exemple un paysage non européen (Amazonie de *Forêt vierge* de Ferreira de Castro, Océan Indien, du doux Parny à l'incandescent Malcolm de Chazal) devant cette notion au départ européenne ; ou même paysage-limite non visuel (paysage olfactif saisi par une chienne d'*Anna Karénine* chez ce diable de Tolstoï, Symphonie pour orgue sur les paysages américains de l'aveugle quasi de naissance Jean Langlais¹). Je me suis très vite aperçu que ce petit jeu, c'était la meilleure façon de cerner l'apport, parfois imprévu, de chacun de ces contributeurs à la notion - notre cher Jean-Max supportant d'ailleurs bien l'épreuve et y apportant sa rigoureuse touche d'originalité, avec sa vision volontiers minérale des choses, y compris - en partie - pour ses chers et, donc, pour nos chers nuages, avec sa sévère et sensuelle limitation à quelques secs harmoniques (mais ce sont les bons), ce qui suffirait à justifier notre exercice et ne sera point pour nous surprendre de la part de cette écriture anti-lyrique, anti-descriptive, tendant à l'épure et à l'abstraction, conduite, pour fixer jusqu'au fugace, « avec une pointe d'épingle » (une expression de Toulet sur l'un de ses romans que j'ai déjà citée et extrapole ici pour les besoins de la cause). Comme toujours depuis que je me livre à cet exercice, les résultats ont à la fois dépassé et confirmé mes impulsions et attentes de départ.

¹ Cette symphonie américaine (*Troisième Symphonie*, 1959, 1976), jouée sur l'orgue Cochereau de Roquevaire (Bouches du Rhône), non loin de l'UTLN, par l'épouse du compositeur, Marie-Louise Langlais, est disponible en disque en compagnie d'œuvres de Franck, Pierné, Tournemire (CD Festivo, FECD 164, 1998). Sont successivement restitués les paysages du large Texas, de la fine côte californienne, un bref Scherzo-cats, un dimanche à New York (vide, clair et alenti que l'aveugle entend surtout tissé de subtils chants d'oiseau) et un orage tropical en Floride.

Tendance à l'abstraction

Ce mot de *paysage* est assez récent : il est assez canonique d'en faire remonter la première occurrence écrite retrouvée au Dictionnaire Français-Latin d'Estienne (1545), au milieu du XVI^{ème} siècle, qui est aussi le siècle de l'apparition du paysage déjà un peu autonome en peinture. Le mot n'existe pas en grec, en latin (dans le dictionnaire d'Estienne, il n'y a pas de mot latin en regard du terme français, qui n'a alors que le sens pictural, technique, professionnel et peu défini de « mot commun entre les peintres ») ni même en arabe, de nos jours encore², certaine tradition non-figurative de l'islam (d'ailleurs sunnite plutôt que chiite) ayant pu y contribuer à cette indifférence-là, ou la renforcer. À noter que ce terme, devenu pour nous évident, fut longtemps loin d'aller de soi (comme si l'on regarda durant des millénaires le paysage sans le voir, ou l'inverse), puisque souvent d'origine étrangère dans beaucoup de langues, le record étant sans doute détenu par le russe qui, pour désigner le paysage, fût-il russe et immédiat, recourt en transcription cyrillique, au choix, soit au terme allemand soit au terme français ; puisque c'est souvent au français que l'on recourt pour désigner le paysage, en naturalisant au besoin le gallicisme (c'est le cas du portugais *paisagem*). Quant au français même, je n'ai toujours pas pu savoir si le mot y était français de naissance, ou emprunté, ce qui serait là encore très logique et naturel, à l'italien renaissant. Il m'est arrivé de voir, quand on la trouve, l'une ou l'autre étymologie, par définition étrangère une fois sur deux dans chacune des deux langues, la référence suprême en ce domaine, le *Trésor de la langue française*, pourtant aussitôt orfèvre en ce genre de domaine, n'abordant pas même la question. En tout cas, c'est un mot d'origine européenne, ce qui peut poser problème quand on a affaire à des paysages non européens, même vus par un Européen et *a fortiori* par l'autochtone ou le local non européen : quel peut être le paysage d'un Indien d'Amazonie jamais sorti de sa forêt qui ne connaît pas encore le terme portugais, lui-même d'origine française, de « paisagem »³ (maintenant qu'il en est sorti et parle brésilien, il y a des

² On traduit alors « paysage » par des synonymes comme « spectacle » ou « ce dont on a été témoin » ; par exemple *Machhad* et *Mandhar*, désignant la représentation ou l'objet de la représentation (le premier terme vient du verbe *Chahada*, observer, contempler, le second du verbe *Nadhara*, regarder, voir). Salah Stétié définit parfois l'espace islamique comme « un contenant sans contenu », ce qui limite d'emblée les chances du paysage.

³ Qui est du reste féminin en portugais, comme tous les mots en *-agem* (sauf un, qui n'est pas bâti sur ce suffixe) ; presque tous les noms d'arbre sont aussi féminins en portugais (héritage du latin, peut-être revivifié au

chances qu'il le voie mieux et en ait pris davantage conscience) ? Le terme même de paysage est donc souvent un fait de provenance extérieure, comme l'est tout aussi fréquemment l'acte même de paysage, mieux perçu par un regard extérieur, par exemple citadin ou étranger à l'espace, voire au pays, concernés ; Jean-Max étant par exemple de ces auteurs qui peuvent tracer, par des sons, des paysages à jamais intimes et extérieurs où ils n'auront jamais été (le Japon lui a inspiré six nouvelles à titres parfois bien paysagers et orientalistes⁴, comme il advint de l'Asie hyper-asiatique pour Tristan Klingsor, ou de l'Espagne pour l'*Iberia* pour Debussy, qui n'en a tout au plus foulé durant sa vie qu'une rapide frontière).

La situation de Jean-Max, pour qui le mot « paysage » existe, peut rappeler ces données premières : même face à sa Provence natale et quotidienne, il sait adopter le point de vue du spectateur critique : le bleu même, initial, peut de ce point de vue tendre à certaine abstraction : « J'habite un pays bleu où le ciel s'ouvre toujours plus grand que le désir. Toutes les autres nuances s'avivent ou s'abolissent selon que prévaut la sécheresse ou l'humidité. La lumière ne connaît pas de limite. Elle taille des formes aux contours nets, des arêtes dures, tranchantes. Ni l'esprit, ni le cœur ne peuvent ruser. » (ouverture de *Parabole des nuages*).

Et quant à la Provence même, on sait que Jean-Max - qui « port[ait] » cette terre « à l'infini » mais adorait aussi villes et béton - refusait de la penser, encore moins de l'entendre et de la dire, en provençal, ne portant guère Mistral, « personnalité controversée⁵ » (J.-M.

passage par l'arabe classique et maghrébin) alors qu'ils ne le sont pas dans le voisin et cousin galicien ni dans les langues latines que je connais un peu, provençal et gascon compris, du moins dans cette proportion, ce qui induit aussitôt certaine vision du paysage et de la féminine Nature.

⁴ « Le Prince des bambous », « Le Seigneur des cinq rêves », « La Lune sur la falaise », « Un goût de jade dans la bouche », « Gestes de l'homme noir » et « Les Oiseaux du daimyô ». On se reportera à ce sujet au témoignage de Jacques Kériguy qui, lui, a longuement séjourné au Japon et que ce paradoxe ravit grandement (« Un barbare au Japon », postface au recueil de récits en prose poétique *Notes de San Michele et autres textes*, Géhess éd., 2008 ; un éditeur qu'on ne remerciera jamais assez de cette édition et à qui j'entends dédier la présente communication).

⁵ Jean-Max Tixier pense sans doute ici à certaines tendances fédéralistes du Provençal Mistral (l'une des raisons indirectes de son demi-Prix Nobel de 1904). « L'intérêt philologique du provençal, la renaissance contemporaine de sa littérature, les illusions germaniques sur les possibilités de fédéralisme ou même de séparatisme français, ont mis en faveur dans les universités allemandes la langue de Mistral » (A. Thibaudet) et pu favoriser la campagne des romanistes allemands autour de ce Nobel, relayée par l'érudit français Gaston Paris, les romanistes scandinaves et le secrétaire perpétuel de l'Académie Suédoise, entreprise bien dialectique desservie d'ailleurs au dernier moment par une mauvaise traduction locale de *Mireille*, « mauvaise, au point de paraître parodique » - admirons toujours la dialectique à l'œuvre ! (Dr Gunnar Ahlström, « La 'Petite Histoire' de l'attribution du Prix Nobel à Frédéric Mistral, coll. des Prix Nobel, Rombaldi éd., s. d., pp. 13-16)

Tixier), dans son cœur ou alors comme une sorte de contre-référence amusée. Comme Malrieu il se voulait « Occitan d'expression française », ce qui, sans nul doute, équivalait pour lui d'emblée à une réelle purification du « paysage » linguistique et mental, sans doute même extérieur. Il exista, naguère, un écrivain bien oublié, André Berry (décédé en 1986), agrégé fêru d'Occitanie, qui déclara un jour à la radio avoir mis un point d'honneur à visiter toutes les sous-préfectures de France ; beau programme qui eût peut-être amusé Jean-Max mais à condition que ce fût toujours en français, et non dans la langue locale. Lui qui adorait jusqu'au lavoïr provençal (titre de l'un de ses récits⁶), aux Noël's et aux santons provençaux (il a consacré quatre de ses titres à ce dernier sujet, remportant même un prix catégorie « Métiers d'art » au Grand Prix Historique de Provence, pour *La Crèche et les santons de Provence* paru chez Aubanel) - pourvu que ce fût toujours et encore en français.

Défendre son pays, son paysage natal, c'est pour lui - sans perdre ses forces ni disperser son énergie avec les langues locales - le défendre en français, sans folklore ni provençal, c'est y défendre le français, sans oublier l'orthographe française, face aux dangers de la globalisation de type anglo-américain (dont, d'ailleurs marié à un professeur d'anglais, il maniait pourtant assez bien la langue, y compris en matière littéraire⁷ ; sans pour autant avoir voulu jamais aller aux U.S.A.). Cette indifférence aux langues locales, il l'a dite jusqu'en Grèce en 2004 dans un colloque consacré à la défense des petites langues (pas le meilleur endroit pour ce faire !)⁸ et l'a redite avec plus d'éclat et d'éclats encore à *Autre Sud* en

⁶ *Un Lavoïr en Provence et Autres histoires*, collection « Le Cabinet fantastique », éditions Le Pré aux clercs, 171 pages, Paris, juin 2007.

⁷ Il se faisait comprendre : sa trouvaille, c'était d'américaniser les mots d'origine latine et cela marchait - provoquant de grands éclats de rire, ce qu'il adorait, mais moins, sa propre épouse, compte tenu de sa formation. Équation similaire à celle de Verlaine, qui fut professeur, entre autres, d'anglais, de dessin et même de français, apprenait l'anglais à ses élèves en les faisant parler français avec un accent anglais et les obligeait à dire *baonnjourn Maossiun Vœulainnn*.

⁸ *La Défense des « petites » langues devant la globalisation*, organisé par le Ministère de la Culture et la Mairie de la ville de Peania (près d'Athènes), dans le cadre des manifestations culturelles suscitées par les Jeux Olympiques. À noter que Jean-Max a soutenu un mémoire d'études supérieures (l'équivalent d'une maîtrise) en 1967 sur *Le Sentiment de l'absurde chez Montaigne* (Aix-en-Provence) ; Montaigne, le Gascon, qui disait : «c'est aux paroles à servir et à suivre, et que le gascon y arrive, si le français n'y peut aller.» Jean-Max, lui, sera traduit en provençal (en deux formes différentes de provençal) par deux lettrés varois, dont André Resplandin, dont on trouvera la version en fin de volume.

décembre 2008⁹ dans une « tribune libre » intitulée « Langues régionales : un déni de République », peu de semaines avant son propre décès, et j'ai encore en tête la réaction violente que cette tribune avait suscitée chez notre collègue André Joly, célèbre linguiste émérite de la Sorbonne, alors professeur vacataire chez nous, qui est, lui, partisan (quand il le faut) des particularismes les plus spécifiques, et qui rejette le concept même d'« occitan »¹⁰, cette forme de centralisme ou de contre-centralisme du sud aussi réducteur que le centralisme français imposé depuis le nord. Il est vrai que le parler premier d'André Joly est le gascon et, à l'intérieur même du multiple gascon, le béarnais (la langue d'une moitié de département français), lui-même divers, la forme la plus coriace et typée de gascon, d'ailleurs excentrée, à substrat proto-basque et en contact depuis toujours avec le basque (langue bien diverse elle aussi, pré-indoeuropéenne comme on sait, avec ses seize cas d'usage quotidien dont l'ergatif, cas rarissime à l'échelle planétaire tous continents et tous siècles confondus, comme l'est tout autant la particule énonciative du gascon *qué* obligatoire devant tout verbe principal ou indépendant¹¹).

⁹ Dans chaque n° de la revue, figurait un article, dû à Serge Bec, sur la littérature d'Oc. Celui-ci n'échappait pas à la règle, avec une rubrique sur «la fraternité entre la Catalogne et la Provence», plus précisément le lien profond unissant Mistral à cette terre (et à sa langue, cousine germaine ou demi-sœur de l'«occitan» ; sur certaines cartes, rares mais réelles, la frontière entre les deux langues est au reste marquée en pointillés, non en trait plein).

¹⁰ Daniel-Henri Pageaux (Sorbonne-Paris III), célèbre comparatiste et ibériste, originaire par sa famille de Gascogne et plus précisément de Saint-Sever (Landes), rejette aussi avec passion cette notion, trop artificiellement unificatrice, et a toujours senti son vieux gascon plus proche de l'espagnol que du prétendu «occitan», «ce monstre politico-écologico-linguistique nommé occitan», qui pourrait en dissoudre la tenace et quasi ibère spécificité. Pour Jean-Max, en revanche, l'«occitan» existe et il en a même une vision à la fois négative et globale.

¹¹ L'ergatif désigne le cas de celui qui fait l'action (« erg-»), donc à la fois sujet d'un actif ou équivalent et complément d'agent du passif (dans cette langue où existe pourtant aussi un nominatif). La particule énonciative *qué* est spontanée chez les Gascons (je l'ai employée ou entendue moi-même jusqu'à dernièrement sans même la remarquer tant elle m'était naturelle) ; la Vierge même l'a employée à Lourdes quand elle est apparue à Bernadette (la Vierge, qui sait tout, savait sans doute alors mieux que moi, qui ne l'avais jamais remarquée, qu'elle utilisait là un type de particule limitée, à l'échelle planétaire, à une poignée de départements ou demi-département français ruraux ; Bernadette Soubirous, elle, l'ignorait, elle, en revanche, autant que moi) : *Que soy era Immaculada Councepciou* (« Je suis l'Immaculée Conception » ; inscription et particule énonciative visibles par tous sur la fameuse Grotte Massabielle de Lourdes) ; à noter que l'article féminin défini «*era*» eût été «*la*» à quelques kilomètres à peine, tant la variabilité, y compris des mots les plus constants comme l'article défini, est grande pour ces langues locales souvent non écrites (de l'autre côté de la frontière, côté espagnol, il existe même

On sait, en revanche, le goût de l'arabité chez Jean-Max, et donc l'intérêt qu'il devait éprouver pour le traitement spontanément rythmique, calligraphique, non-figuratif de pratiquement tous les peintres arabes ¹² contemporains, même rationalistes et laïques, mais dont l'ascendance islamique par là se fait encore sentir. Jean-Max en tout cas admirait l'ascétisme rythmique et sensuel du dessinateur très calligraphe Robert Petit-Lorraine, notre commune admiration, qui, même dans son œuvre de peintre, reste d'abord dessinateur, un peu arabe à sa façon.

Valéry admirait lui aussi ce refus de la figuration comme, en général, tout ce qui fût suggestion par trop référentielle. Sur cette esthétique et cette ontologie de l'arabesque, comme mobilité ardente et stylisée du naturel non figuratif, aux antipodes de toute harmonie platement imitative (l'une des phobies de Valéry), on pourra se reporter à l'admirable rêverie de ce dernier sur cet Orient où il ne fut jamais, parce que seul l'intéresse L'ORIENT DE L'ESPRIT (en majuscules dans le texte), dans *Oriente Versus*. Il faut sans doute tout citer :

« Mais au travers de cette riche divagation créatrice, et parmi tant de variétés aberrantes, parurent deux familles privilégiées : la logique et la lucidité de leurs productions les distinguent. Je pense à l'art grec et à celui des Arabes. Ces derniers portent à l'excès du délire limpide la construction des figures par opérations accumulées, dont ils avaient reçu les principes de l'école hellénique de géométrie. L'imagination déductive la plus déliée, accordant merveilleusement la rigueur mathématique à celle des préceptes de l'Islam, qui proscrivent religieusement la recherche de la ressemblance des êtres dans l'ordre plastique, invente l'Arabesque. J'aime cette défense. Elle élimine de l'art l'idolâtrie, le trompe-l'œil, l'anecdote, la crédulité, la simulation de la nature et de la vie, - tout ce qui n'est pas pur, qui n'est point l'acte générateur développant ses ressources intrinsèques, se découvrant ses limites propres, visant à édifier un système de formes uniquement déduit de la nécessité et de la liberté réelles des fonctions qu'il met en œuvre. Dans la musique, l'harmonie imitative n'est-elle pas tenue pour un artifice secondaire et grossier ? Imiter, décrire, représenter l'homme ou les autres choses, ce n'est pas imiter la nature dans son opération : c'est en imiter les

quatre articles définis différents en aragonais, et plus précisément haut-aragonais, pour la seule province de Huesca, avec chevauchements fréquents de ces usages ou enclaves de l'un dans l'autre). Il est tout de même émouvant, sinon poignant, de voir que le christianisme et singulièrement le catholicisme, par ailleurs universel («*katholikos*»), peut rester une religion de l'incarnation dans le modeste paysage quotidien et le particularisme au besoin le plus local.

¹² Les chiïtes, on l'a vu, sont depuis toujours plus figuratifs que les sunnites ; quant aux Arabes chrétiens, ils sont hyper-représentatifs, y compris avec la divinité, avec leur divinité incarnée, et ce dès les murs de troquet de village à Bethléem ou à Cana, ce qui peut surprendre toujours un peu son monde, même le chrétien français habitué à plus de retenue en public et de laïcité.

produits, ce qui est fort différent. Si l'on veut se faire semblable à ce qui produit, (Natura : productrice), il faut, au contraire, exploiter l'entier domaine de notre sensibilité et de notre action, poursuivre les combinaisons de leurs éléments, dont les objets et les êtres donnés ne sont que des singularités, des cas très particuliers, qui s'opposent à l'ensemble de tout ce que nous pourrions voir et concevoir.

L'Artiste de l'Arabesque, placé devant le vide du mur ou la nudité du panneau, sommé de créer, empêché de recourir au souvenir des choses, couvre cet espace libre, ce désert, d'une végétation formelle qui ne ressemble à rien, qui s'implante par quelques points, et s'assujettit à quelques nombres ; qui se féconde elle-même par actes d'intersections et de projections, et qui peut indéfiniment proliférer, se différencier, se rejoindre à elle-même. Notre artiste est la source unique. Il ne peut compter sur aucune image préexistante dans l'esprit des autres. Il ne peut songer à rappeler quoi que ce soit : il lui incombe, au contraire d'APPELER QUELQUE CHOSE...

Je l'envie... »¹³

Parabole des nuées aussi d'abord refuse la figuration servile (à la supposer possible, sur un tel sujet) et évoque, plutôt qu'elle ne décrit, un paysage dans son principe générateur même, dans son principe de composition ou de recomposition permanentes, dans la distance même (et ceci n'est plus du tout arabe) - face à l'objet, ou à l'idée de l'objet - que l'homme du minéral éprouve devant l'incommode fluidité (embarras même d'un euclidien devant l'espace courbe, non euclidien, d'une « parabole », et face à un espace-temps toujours recommencé ou recommençable, sauf à le figer, à le fixer quand c'est possible et c'est parfois possible et exaltant¹⁴). On peut faire un poème avec la difficulté qu'il y a à faire un poème, ou ce poème (on sait depuis longtemps, depuis entre autres Azorín et Butor, tous deux auteurs d'un pré-roman ferroviaire, le premier dès 1929 dans son *Surréalisme*, qu'on peut faire, sinon un roman, du moins un livre avec un pré-roman, un projet de roman ou la réflexion sur le roman). Imiter la Nature non dans ses œuvres mais dans son principe générateur et avec cela, faire œuvre rythmique et réflexive d'artiste et la construire. La naissance et renaissance indéfinie, la vie même, le Nuage la meut en permanence¹⁵, sauf que cette œuvre se termine pratiquement sur le mot « syntaxe », et donc sur les possibilités de composition solide, invulnérable, d'une pensée ou plutôt d'un langage et même d'une langue donnés : « Le cycle

¹³ Valéry, *Œuvres*, Pléiade, II, pp.1044-1045.

¹⁴ « Plus forte est l'émotion d'être en prise sur l'immobilité. La matière rend par de subtils brouillages, superpositions de lumière, alternance de fluidités diaphanes et de condensations, ce qui fut mouvement et le demeure au cœur du spectateur. Je crois en saisir le sens quand je m'arrête à l'infime. » (*Parabole des nuées*)

¹⁵ « L'absence de repère laisse croire à l'immobilité. Mais il s'agit d'une lutte perpétuelle entre un principe qui nie la terre et celui d'une matière indécise, porteuse de vie, qui n'existerait pas sans elle. » (*Parabole des nuées*)

vaut respiration des choses. Tout se conjugue en ce lieu de mouvances : la naissance et la mort, l'impulsion et la retenue, la spirale de la pensée, la rencontre et la transfiguration. Par quel stimulant jeu de miroirs mis en abîme s'articule ce qu'il nomme à propos : la syntaxe de l'univers ? » (à propos de Roger Caillois, l'homme des pierres point insensible aux nuées, « si attentif aux grilles unificatrices », rappelle Jean-Max)

J'ai aussi souvent pensé à Jean-Max, le non-figuratif, en parcourant tant de paysages, parfois sans titre, du sublime Musée d'Art Abstrait de Cuenca (les Espagnols, on le sait, en ceci descendants directs des Arabes qu'ils furent, ont toujours été doués pour la peinture abstraite, que favorise aussi certaine uniformité, au besoin géométrique, du paysage extérieur). Un paysage qui s'efface ou va disparaître comme souvent les nuages, parfois nocturnes, de Jean-Max, ou comme chez certains peintres contemporains (le Varois Van a Rogger) ou qui tend à l'abstraction ou est traité sur le mode abstrait, autre mode de composition comme peut l'être à l'opposé la figuration, sollicitent encore la vue. Voir un paysage qui nierait ou refuserait la vue, car c'est encore la concerner, par exemple dans ce texte de la poétesse israélienne contemporaine Hava Pinhas-Cohen, « Lumière et cyprès » : « Viens, dis-je au cyprès, / Que tes doubles et tes ombres marquent le chemin / Vers la non-sérénité / Vers le non-gouffre / Vers le non-regard / Vers le non de l'homme // Seul le néant m'a appris ce qui cerne l'être / Qui se révolte en nous »¹⁶ D'autant qu'il faut admirer, de cet immémorial hébreu contemporain, la graphie quasi sumérienne, cunéiforme, géométrique, volontiers réduite aux consonnes : une langue pour Tixier.

Mais notre diable d'ami va parfois plus loin encore quand il semble retrouver le paysage d'avant le paysage (d'avant la notion moderne de paysage), lui dont le lyrisme, volontiers analytique, est celui, clairvoyant plutôt qu'extra-lucide, des nœuds géographiques, géologiques, telluriques, archaïques, y compris dans son délire sexuel, quand il évoque la ruée de tout un peuple vers un rituel zoophile (« L'Étalon des sables » dans *Notes de San Michele*) ou ces sites ancestraux, immémoriaux, encore actuels, qu'auront tracés de leur écriture sans écriture des foules de siècles (mystérieusement cohérents) de pas, de cheminements (« Cheminements », *ibidem*, qui est, comme par hasard, le premier texte du recueil). « Le phénomène n'est certes pas nouveau. Il en fut déjà ainsi autrefois, il y a des siècles et des siècles. Quand nos lointains ancêtres erraient au hasard d'une nature hostile, ils dessinaient à leur insu les premiers itinéraires identifiables. Des pistes, des sentes, des sentiers, cherchaient dans l'herbe, le sable ou la roche, le passage le plus commode et le

¹⁶ Tr. fr. de l'hébreu Marlana Braester ; revue *Poésie et Art*, Université de Haïfa, n° 9, 2007.

mieux protégé. Ah ! il en a fallu de l'instinct, de la patience, et des pas, des pas, encore des pas, pour en venir à bout ! » (p. 8)

Il est remarquable que, pour ce paysage d'avant le paysage, soit - sans doute inconsciemment - évité le terme « paysage » mais utilisé celui de « passage », à deux reprises, mot construit de même mais bien plus vaste et indistinct. Ne serait-ce que parce que l'humanité a longtemps eu d'autres urgences, et d'abord de survie alimentaire, de « cheminement » organique face au réel et que la Nature, au besoin « hostile », ce fut d'abord presque toujours cela. J'ai dernièrement relu, sur fond d'actualité nord-coréenne, le terrible et très nu livre de déportation et de marche à la mort forcée d'un ancien missionnaire catholique en Corée du Nord à compter de juillet 1950 ; il y reste bien peu de « paysage », tout au plus dates, reliefs, météo, lieux minables de détention, épuisement, mort collective, anonyme, individuelle... « Le paysage est grandiose ; en d'autres temps, on s'arrêterait devant lui pour l'admirer. [...] Chaque fois qu'une détonation retentit, je donne au loin une absolution sous condition à celui qui a été abattu, au cas où il serait baptisé » ; « nous arpentions les kilomètres sur une route taillée en corniche dans le roc et épousant les méandres du majestueux Yalou. »¹⁷ Notons les termes « paysage » et « en d'autres temps ». C'est qu'en effet il faut souvent « d'autres temps » et plus généralement encore d'« autres » conditions (que les dures conditions habituelles) et la luxueuse possibilité de « s'arrêter », pour que puisse prendre le temps d'apparaître le paysage. Combien d'esclaves brésiliens ont-ils vu ou regardé le Pain de Sucre à leur arrivée (pour eux et leur descendance) au Brésil ? Un misérable émigrant lui-même ne le voit pas forcément comme nous¹⁸. De cette Provence-là, protohistorique ou même préhistorique, qui ne s'appela jamais Provence, combien de fois l'*homo sapiens* ou de Neandertal déjà *erectus* et bipède de type *Texerius Texerius* (minces éclats de mâchoire au fonds Var-Poésie de notre B.U., catalogue 21Ab, 2^{ème} étage) a-t-il vraiment vu le paysage ? Y humain, y éprouvant bien plutôt, l'espace, le site, ses pistes d'odeurs et d'effluents « passages » à défaut de paysage.

Le mot « paysage » d'ailleurs, certes, existe pour Tixier, mais sans plus ; le terme apparaît une fois dans *Parabole* et dans *Questions de climat*. Des mots comme « néant » ou

¹⁷ Célestin Coyos, *Ma Captivité en Corée du Nord*, Grasset, 1961, pp. 84, 88-89 ; se trouve facilement sur Internet.

¹⁸ Ce Pain de Sucre de Rio de Janeiro, malgré sa joliesse, apparaît d'abord, sous certain angle, à trompeur bout portant, comme un « morne noirâtre et chauve, un œuf énorme qui sortait de la mer » au pauvre émigrant analphabète et portugais d'*Émigrants* (1928) de Ferreira de Castro.

« sens » sont plus fréquents chez notre auteur. Cette indifférence au terme, que Guillevic le minéral et l'elliptique, natif de Carnac, qui reconnaissait être « un sauvage de la modernité », m'avouait pour son propre compte dans une interview que j'ai réalisée de lui il y a une vingtaine d'années, est caractéristique du parti anti-lyrique et donc peut-être anti-descriptif de ces deux auteurs concis, même s'il peut exister des paysages incontestables sans description.

« Cheminements », poème en prose réflexif et brièvement descriptif, pose indirectement ainsi, à sa façon, un problème classique, même si le registre n'est pas ici spécifiquement agricole, celui du rapport du paysan, des paysans au paysage qu'ils ne voient pas, et pourtant dessinent, « aussi ignorants de l'harmonie qu'ils achèvent, qu'un note dans un accord »¹⁹ et que le citadin, le promeneur souvent verront mieux. Le mot « paysage » a du mal à exister dans certaines langues rurales²⁰, et c'est alors un gallicisme assez récent. Langues du pays d'avant le paysage. Il est singulier que, dans ces « Cheminements », l'auteur passe à la fin directement du pays et de ses anciens « passages » à la vue de l'écriture, en termes assez calligraphiques, sans passer par le mot « paysage » : « Le même vertige me prend lorsque j'ouvre un livre. Je vois des lignes rompues qui pourtant se succèdent dans un enchaînement infini. Au moment où je referme la dernière page, le point final ne clôt rien, sinon provisoirement. [...] L'idée me vient alors qu'on ne peut échapper aux chemins. On ne fait que passer de l'un à l'autre » (pp. 8-9).

Ce qui semble en tout cas sûr, c'est que le paysage en littérature, au sens plus ou moins moderne et donc subjectif du mot - c'est un avis assez général, par exemple celui d'Azorín (1873-1967), le grand théoricien et praticien du paysage espagnol - est, lui, apparu avec le Romantisme en général, au sens large du terme, et avec le préromantisme Rousseau en particulier, « engendreur de tant de choses » (Azorín), quand le sujet a pu poser la Nature face à lui quitte à interagir avec elle (et, de ce point de vue, poser un ciel mouvant de nuages devant soi peut présenter quelque chose d'extrême et d'emblématique). Et c'est vrai que les paysages ou pré-paysages que l'on trouve avant Rousseau, souvent elliptiques, sont souvent trop objectifs, ou trop lointains, ou trop stéréotypés, la Nature n'y possède pas, posée par le sujet, assez d'autonomie et les éléments qui composent par exemple un paysage, même développé, chez Pline le Jeune à la fin du 1^{er} siècle après J.-C. (ses lettres sur les îles mobiles

¹⁹ Paul-Jean Toulet, *Nostalgies, Œuvres complètes*, Laffont « Bouquins », 1986, p. 816.

²⁰ Par exemple dans les langues d'Oc. Je possède un dictionnaire béarnais-français où existe une entrée à « paysage » dans le tome français-béarnais, mais pas d'entrée pour ce mot en gascon dans le dictionnaire béarnais-français.

du Lac de Vadimon, sur l'éruption du Vésuve où périt son oncle le naturaliste Pline l'Ancien) ayant par exemple une valeur volontiers documentaire, de témoignage (ou quand son ami Suétone décrit, en consciencieux archiviste, les vastes jardins de Néron à Rome pour établir sa folie), même si la subjectivité n'en est pas absente (décès de l'oncle maternel et père adoptif, folie spectaculaire de Néron). Notons cependant des paysages absolument incontestables dans les lettres de Pline le Jeune sur ses résidences secondaires, en particulier celle de Toscane (V,6), forcément très subjective, et au reste explicitement picturale, et par là anticipatrice de la notion de « paysage », à défaut du mot²¹, ou une longue œuvre-paysage, prestigieuse, sise à Lesbos comme le célèbre conte *Daphnis et Chloé* de Longus qui fut si cher à un Rousseau (fin du II^e et/ou début du III^e s. ap. J.-C.).

Le naturaliste, le pharmacien, le botaniste, le scientifique seulement scientifique ne laissent pas en revanche pas assez d'autonomie, d'ordre sémiotico-esthétique, à la Nature pour qu'elle puisse devenir pour lui paysage ; pour cela, il faut herboriser comme Rousseau, en rêvant, ou alors cesser d'être scientifique (ce qui sera le cas de Jean-Max qui, dans sa poésie, maintient au besoin le regard et le lexique scientifiques mais avec la distance créatrice de la poésie, un peu comme Rousseau dont les rêveries regorgent de termes techniques sinon latins d'herborisateur, et telles lettres suisses de termes géographiques).

Notons donc d'ores et déjà (même si, on vient de le voir, il y a des paysages subjectifs plus tôt qu'on ne le croit en littérature) le rôle déterminant, assez fondateur, joué en cette affaire par le romantisme et le subjectiviste Rousseau : autant de références, centrales sans doute, mais qu'il faut ressaisir ici de façon toute dialectique parce qu'elles présentent la particularité, comme tout ce qui est lyrisme, d'éveiller la vigilance de Jean-Max, sinon son dédain (pour qui un lyrisme existe, mais c'est un lyrisme objectif, maîtrisé, assez analytique, des profondeurs non psychologiques).

Voilà pour certain aspect diachronique et historique du mot « paysage ». Passons maintenant, de façon plus synchronique, à la composition même du terme pour cerner cette

²¹ On n'y trouve que le syntagme *hunc situm regionum* (« ce site régional », littéralement : « configuré [par les] régions »). En littérature grecque ou latine tardive, et toujours dans le cadre fréquent et subjectif de la correspondance, on pourrait trouver facilement l'équivalent (chez le dernier écrivain grec, le Libyen du IV^e s. Synésios de Cyrène, avec en particulier un long et pittoresque récit de naufrage sur ses côtes natales ; chez Sidoine Apollinaire, le Gallo-Romain du V^e s., le dernier grand écrivain latin ; dans le voyage en vers *Sur son retour* d'un autre Gallo-Romain Rutilius Namatianus fin 417 entre Rome et Carrare...). Mais on notera qu'il s'agit de littérature tardive, même avec le célèbre et très paysager *Daphnis et Chloé*, alors qu'avec Pline nous sommes tout de même dans de la littérature de haute époque (seconde moitié du I^{er} s. ap. J.-C.).

notion trop souvent qualifiée de confuse ; alors qu'elle n'est que complexe et que son champ sémantique est orienté avec une réelle cohérence par les constituants mêmes de ce vocable assez récent, au départ technique, et donc moins usé et démonétisé au plan phonétique et sémantique que d'autres plus anciens - les termes techniques, plus précis, même quand ils sont très employés, présentant parfois la particularité d'évoluer et de s'user moins anarchiquement que les autres.

Le radical, ici nominal, est « pays », et le suffixe, « -age ». « Pays » implique un espace au moins en partie naturel, d'une certaine dimension, presque toujours lié à la collectivité, et « -age » implique le triple sème composition-globalité-activité.

« *natura* »

Ce pays doit être donc au moins en partie naturel pour être « paysage », ce qui explique la difficulté que l'on a à prononcer ce terme quand on a affaire à un tableau sans (plus ou presque plus) aucun élément naturel. En revanche, on peut parler de « paysage » urbain quand on a affaire à un paysage citadin où reste plus ou moins sensible une part de nature, comme c'est le cas de la *Lecture d'une ville* (1976) de Jean-Max : « Un filet d'air suffit à la remise en cause » « Banquise de béton. Et ces dérives du soleil... » Où l'élément naturel se trouve aussi dans la métaphore « Banquise », moins évidente qu'il n'y paraît puisque le motif commun au comparé et au comparant, tous deux commençant d'emblée par *b*, peut être multiple (la dureté, certes, commune aux deux, mais aussi peut-être la blancheur si cette part de la ville est blanche, mais aussi l'aspect lisse de la surface, si les murs là sont lisses, mais l'extension - extension horizontale de la « banquise », ce qui déjà modifie et donc poétise l'aspect habituel et vertical d'une ville) ; métaphore métonymique, ou plutôt synecdochique puisque le béton est la matière, le gel métaphorique, dont se compose cette banquise.

Revenons sur le mot « Nature », puisque la caractéristique première d'un paysage, c'est son aspect, au moins en partie, naturel. Le sens premier de *Natura* en latin, comme de *Phusis* en grec, c'est, donc, comme nous le rappelait Valéry, on l'oublie souvent, « naissance ». Citons ici la fin du texte « Cheminements », évoqué plus haut, pour y relever l'une des occurrences les plus extrêmes du thème et du terme de la naissance en matière de paysage : naissance première, certes (quasi-tautologie), mais aussi terminale et éternelle (ce qui n'a plus rien de tautologique ni de banal) : « La naissance nous place devant une infinité

de routes dont nous ne savons rien. Le premier pas décide de tout. Désormais, on sera toujours en chemin. Même après la mort. » (p. 9)

C'est que le paysage est souvent un paysage de naissance, pour le sujet face à l'objet (quand le sujet naît par exemple à un nouvel état de conscience, du sentiment, lorsqu'il découvre quelque chose : et les grands paysages, en particulier, et pour cause, *arrivent* quand on les découvre ; soit effet de surprise, soit situation plus ou moins volontaire d'attente : deux situations antinomiques et complémentaires caractéristiques d'un paysage de nuages). Naissance pour l'objet même : il existe beaucoup de paysages matinaux en littérature et en art, y compris chez l'homme Tixier qui se levait à six heures chaque jour, et c'est Valéry qui aimait à dire qu'il ne s'était pas levé à cinq heures chaque jour pour penser comme tout le monde (il est vrai que ceux qui se lèvent chaque jour, ou plutôt chaque soir à cinq heures de l'après-midi, comme Toulet, ne pensent pas non plus ni ne vivent, ni n'écrivent, quand ils écrivent, comme tout le monde).

«Naissance » : autant dire, la poésie même, dont il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici le sens premier de « création *ex nihilo* » (*poiësis*) et dont les attributs mêmes, surtout chez cet artiste si attentif au jaillissement même du texte, sur sa propre lèvre (du texte, du génotexte, polysémique, bien plus que du phénotexte en ses cohérences de surface), se confondent ou voudraient se confondre en premier lieu, en dernier lieu, avec ceux, volontiers universels, de la Nature²² : et qu'est-ce qu'un paysage de nuages sinon la Nature à l'état d'oxygène naissant ou renaissant ? Les mots latins en « *-tura* », à radical presque toujours verbal et actif, sont souvent passés en français ; avec leur suffixe nominal un peu énigmatique que d'aucuns rapprochent parfois du suffixe du participe futur en « *-turus, -tura, -turum* ». L'idée est séduisante, car, dans ce cas, la « *Natura* », ce serait non seulement la Naissance, mais Celle, au féminin, qui est sur le point de naître. On a cela chez Jean-Max avec cette expression, « tous les germes à naître » qu'on pourrait fort bien traduire, avec une concision toute latine, en un seul mot, par le neutre pluriel *natura* (le neutre, assez indifférencié, instance imprécise, faisant ici merveille), mais le tout, même confus, relié à ma subjectivité, puisque qui dit paysage moderne dit paysage subjectif :

²² « J'imagine que de mêmes amoncellements de silence se délaçant dans le temps. Certains dérivent peut-être vers les origines où leur carrière finira. Quel souffle passe entre l'hier et l'aujourd'hui, tu le perçois au froid qui prend soudain tes veines, au gel des phrases au bord des lèvres. N'être pas plus qu'une parole suspendue dans la vanité de l'histoire, prête à tomber avec ses semblables, à éclater sur le sol, à disparaître dans la transparence de l'instant solaire. » (*Parabole des nuées*)

« On dirait d'un monde à sa naissance, battant le flou d'une invisible pulsion. Il prend couleur de l'heure et la tourne en son sein. Longtemps. Longtemps. Sans qu'une forme s'impose à cette échappée de matière venue on ne sait d'où. Sinon pour périr dans l'incontrôlable giration broyeuse d'instant. Le monde est pourtant là. Dans sa confusion première, il contient tous les germes à naître. Je sens alors en moi une présence identique, ramassée sur elle-même, d'un poids terrible et d'une légèreté infinie. Elle dérive entre la chair et la conscience, l'air et la terre. Et, soudain, la voici prête à se disperser dans une profusion d'instances imprécises. » (*Parabole des nuées*)

La vie même, ramassée comme un infini germe potentiel : pour que la vie apparaisse, nous disent les astrophysiciens, il faut ni trop ni trop peu de nuages (je l'ai entendu tout dernièrement de l'astrophysicien, spécialiste de Mars, Francis Rocard). Tixier le savait-il ? En tout cas, ses images, elles, sont organiques, physiologiques, même ; et un astrophysicien pourrait traduire ces mots-ci en équation, sans forcément faire de science-fiction, ni de poésie-fiction : « Entre la terre et le nuage file une longue fable sans morale [...] dans le double ruissellement de l'espace et du temps à jamais liés. Je sais ce que doit à l'orage le façonnage des saisons. Je sais le vent gonflant le ventre des planètes qui éclatent à des distances sidérales, au fond de la ténèbre, sans que nous en parvienne le souffle. » (*Parabole des nuages*)

Tout cela au présent. Le grand temps de Tixier ; le temps de ses paysages (par exemple dans *Questions de climat*, quand les phrases n'y sont pas nominales). On sait bien que les cahiers de retour au pays « natal » sont souvent écrits loin du pays natal, combien, de ce point de vue, l'exil est constitutif et nécessaire et combien le paysage est souvent fruit de mémoire, même quand on a l'a sous les yeux et qu'on refuse de le voir tel qu'il est présentement devenu (ainsi Rousseau sur le paysage glacé de Môtiers au Maréchal de Luxembourg²³), les chantres du pays natal mourant d'ailleurs parfois loin du pays chanté, souffrant même de l'avoir revu, ou ne voulant jamais le revoir (Saint-John Perse ne revint jamais dans son île), quitte à y revenir, au besoin fort tard, à titre particulièrement posthume²⁴ : ce fut le cas d'Azorín, cité plus haut, mort à Madrid en 1967 et inhumé en 1990 seulement dans le Monóvar natal et le Levante natal (province d'Alicante), toujours chanté (le

²³ « Il faut, Monsieur le Maréchal, avoir du courage pour décrire en cette saison le lieu que j'habite. [...] Il faut donc vous le représenter comme je l'ai trouvé en y arrivant, et non comme je le vois aujourd'hui, sans quoi l'intérêt que vous prenez à moi m'empêcherait de vous en rien dire. » (lettre de Môtiers, Val-Travers, du 28 janvier 1763) C'est Dostoïevski qui a écrit des *Notes d'hiver sur des impressions d'été*.

²⁴ Khalil Gibran mort à New York en 1931 puis inhumé peu après près de la natale Charré, avait, de son vivant, préféré vivre aux U.S.A., à Boston, en étranger parmi les étrangers plutôt qu'étranger parmi les siens.

plus souvent loin de Monóvar) ; ce sera plus dramatiquement encore le cas avec Auguste Lacaussade (1815-1897), le Réunionnais, dont la dépouille ne fut rendu à l'île-mère qu'en 2006 grâce à l'Association de ses Amis : « Mes yeux veulent se clore où Dieu les fit s'ouvrir ! »²⁵ ; tant l'île devait (et lui devait et se devait de) rester ici « natale » jusqu'au bout, jusque par une ultime et tardive tombe.

Le paysage est donc souvent un réflexe, un besoin, un devoir de mémoire, personnelle ou collective : *La Mer* de Debussy a été écrite en pleine terre ferme, pour l'essentiel dans l'Yonne, et Gogol pouvait n'écrire que sur la Russie, mais hors de Russie, comme si l'éloignement et le contraste faisaient mieux voir les choses dans leur souvenir (essentiel, filtré, précis), y compris dans leur aspect le plus insaisissable, le plus net et impressionniste à la fois (*Nuages* de Debussy dans ses trois *Nocturnes*).

Jean-Max, lui, pour dire sa Provence, n'a pas besoin de venir d'ailleurs, à la différence de tant d'écrivains qui l'ont aussi chantée²⁶. On sait sa fidélité à la Provence essentielle, et son dégoût pour la Provence décorative, comme son culte exclusif du français, en ce que celui-ci peut comporter d'universalité concrète. Cette situation s'explique certainement parce que ce Provençal n'arrive pas d'ailleurs, et que donc le pittoresque touristique de cette terre, dissous dans l'évidence quotidienne, ce voyageur immobile, dont l'hyperesthésie ne quitte guère le bureau ni l'air natal, ne le remarque même pas.

Avec donc un ciel qu'il semble avoir réellement toujours, toujours eu, sous les yeux, ou plutôt sur les yeux, quand il en écrit (même si, bien évidemment, comme le devine déjà M. de La Palice, ce grand sage, il ne les a plus sur les yeux quand il a sa page de travail sous les yeux) ; et de ce ciel de nuages, qui lui est présent, il en écrit au présent, à la première personne, une première personne assez universelle, non existentielle ni biographique, en multipliant les points finaux ; non ces points de suspension quasi inévitables dans la littérature du paysage (de Baudelaire dans son célèbre et inaugural poème en prose « L'Étranger », souvent cité à propos de nuées par des lecteurs aussi différents qu'André Breton ou Salah Stétié, jusqu'à l'instable et multiple Pessoa dans un quasi-poème en prose sur la question de son *Livre de l'intranquillité*). L'impalpable y gagne en présence, en présent, en densité (l'un des réflexes constants de Tixier), en contour, le poème sur un projet de poème sur le vague y cerne sa netteté, l'aquarelle tend au dessin (à supposer qu'il y ait vraiment place pour

²⁵ « La Mer », in « Le Bengali », *Poèmes et Paysages*.

²⁶ Voir *Balade dans le Var, sur les pas des écrivains*, collectif dirigé par Martine Sagaert, Paris, Ed. Alexandrines, 2010.

l'aquarelle ici et qu'il faille accepter les aquarelles de l'illustratrice japonaise de chez Tipaza, Fumika Sato, qui ont convenu en tout cas au poète). Les nuages, chez Vigny aussi, ont souvent une réelle solidité²⁷, en particulier parce son univers - qui est plein, d'abord visuel, qui aime le marbre pré-parnassien (même quand y coule du sang²⁸), la « perle » de la pensée ou la matière de sa cousine, la « bouteille à la mer », la netteté et la prééminence de l'idée, voire « La Poésie des Nombres »²⁹ - répugne aussi aux points de suspension et plus d'une fois au « vague », lequel n'est pas absent de son œuvre mais peut garder quelque chose de minéral et de clair : « le son vague et clair / Des cristaux suspendus au passage de l'air. » (Vigny)³⁰ - joli vers qui pourrait faire un beau sous-titre à la *Parabole* nuageuse de l'ancien scientifique Jean-Max, qui utilise trois fois le mot « gel » dans son poème et une fois le mot « cristal » : « Cette douceur des choses impalpables mouille quelquefois la langue avec des mots de givre, dont les cristaux fondent avec lenteur sur la brûlure des désirs inassouvis. »

J'ignore si Vigny existait pour Jean-Max (il existe pour si peu de monde, surtout à l'Université !), et pourtant le même besoin de netteté (plastique) les requiert tous deux. La référence picturale - qui sera aussi si naturelle chez Tixier (Léonard, les peintres hollandais dans notre *Parabole*), comme la présence du dessin (parfois des dessins de Jean-Max), du graphisme, de la photographie dans ses recueils - est constante chez Vigny ; on connaît son amitié pour Berlioz, le compositeur pré-cinématographique de l'opéra *Les Troyens* voire de la *Symphonie fantastique*³¹ ; beaucoup moins, ce noble texte (qui eût ravi notre Jean-Max) - pour moi l'une des limites méconnues de la littérature du paysage, quand il s'adresse aux enfants sourds-muets dont la vue absolue ne sera jamais parasitée par le langage, tant seul le silence ici aussi reste grand, et tout le reste faiblesse : « Enfants, ne maudissez ni Dieu ni votre mère : / Vous êtes plus heureux que Milton et qu'Homère. / Vous voyez la nature et pouvez y rêver, / Sans craindre que jamais la parole vulgaire / Ose par votre oreille à votre âme arriver. »³² (sauf que si l'enfant ne sait pas lire, le poète jamais ne pourra le lui faire

²⁷ « Les nuages couraient sur la lune enflammée, / Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée » (début de la célèbre « Mort du loup », dans *Les Destinées*)

²⁸ Vigny appréciait chez ce sculpteur que « le marbre a(it) des veines / Où coule le sang humain. » (« À David d'Angers », Vigny, *Œuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, « G. F. », 1978, p. 340).

²⁹ Titre d'un poème (*op. cit.*, p. 386-387), sur un enfant prodige de l'époque, mathématicien réellement inné.

³⁰ « Éloa », « Chant Deuxième » (« Séduction ») in *Poèmes antiques et modernes*, *op. cit.*, p. 75.

³¹ « Ceux-là seuls peuvent me comprendre à qui la musique donne des idées de peinture », disait Baudelaire dans un autre contexte (nouvelle *La Fanfarlo*, *Œuvres*, Gallimard « Pléiade », t. I, p. 573)

³² « Aux Sourds-Muets », *op. cit.*, p. 379.

savoir) Le Silence, qui parfois se confond avec le néant, est aussi une donnée de base de Jean-Max, le silence visuel tant un ciel de nuages doive se contempler dans le silence même de quelque vertige et y confondre, peut-être d'un même rythme, silence, parole, vent :

« Quoi d'autre ressemblerait au songe ? Qui, mieux que cet émoi, exprimerait la langue du silence ? je suis sur un nuage et voilà le vertige à mes pieds. Je suis lourd et léger, opaque et translucide. J'attends cette chose qui me défie sans cesse, dans l'ignorance de qui sera vainqueur de l'autre. Le vent, promesse de violence, me mène par l'esprit. » (*Parabole des nuées*)

L'oxymore, l'ambivalence ici abondent sous le signe de cette origine, lente ou fusante, qu'est le nuage (naissance, effacement, et renaissance perpétuelle), nébuleuse-mère même (« Ô trombe chaotique, ô Nébuleuse-mère, / Dont sortit le Soleil, notre père puissant », disait Laforgue). Un ami, cher entre tous, de Jean-Max, l'inépuisable, imprévisible et très-subtil Salah Stétié - que je revois encore assis chez Jacques Keriguy à côté de Tixier, a bien saisi tout cela le jour où dans une perspective librement théologique (à l'opposé du matérialiste Hyérois) il interrogeait le nuage, « miroir déconstruit du monde », l'un des lieux spirituels, pour lui de l'Islam :

« Le nuage est le miroir déconstruit du monde.

Il est, autrement dit, pensée d'avant la pensée, pensée d'après, signe fluide et tout pétri d'ambivalence, d'ambiguïté même, corps indécis et qui ne demande qu'à prendre forme, forme incertaine et qui n'aspire qu'à prendre corps, forme et corps en qui nous nous projetons avec une part immense de notre invisibilité et qui, eux-mêmes (mais l'un est dans l'autre), projettent vers nous du ciel uni l'unique et forte part visible dont ce ciel est capable. Ambassadeur céleste est le nuage qui vient à nous du plus pur de l'origine, chargé de plusieurs missions contradictoires. Baudelaire aimait les nuages, « ... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages ! » : il y voyait comme la promesse de notre délivrance et notre arrachement à la pesanteur de l'ici-bas, notre liberté à venir. »³³

En un essai de trente-cinq pages au total où, c'est à signaler, il ne se trouve qu'une fois des points de suspension de l'auteur (les autres fois, ils se trouvent dans les citations sur les nuages qu'il y donne), alors que sa pensée est à l'ordinaire si fluide, si ductile, si poreuse, si arabesque, un peu à l'image de l'intuition mystique d'Ibn Arabi, cette « nuée primordiale qui, à la fin, reçoit toutes les formes et donne leurs formes aux êtres, étant à la fois active et

³³ Salah Stétié, *Le Vin mystique et autres lieux spirituels de l'Islam*, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 2002, p. 89

passive, constitutive et réceptive. » (Henry Corbin, cité par S. Stétié ³⁴). C'est que, dans ce même texte, le concis et digressif Salah Stétié aime aussi « la cristallisation stylistique et formelle » de telle formulation, au reste assez développée, de Massignon sur « Les Nuages de Magellan » ; cristal de nuage, son réseau d'atomes ; sans même qu'il nous soit nécessaire d'aller chercher, quelques pages plus loin, dans l'essai suivant du même Stétié, assez différent, intitulé « Le Désir et la mer », ces mots-ci, qu'il nous plaît cependant d'appliquer à notre cher Jean-Max : « Seul un certain silence est le garant d'une certaine densité de la parole - unique chemin que nous ayons pour rejoindre, s'il est joignable, l'absolu. »³⁵

Nuages sans points de suspension ? ... Nuages-points de suspension ? Ceux de Baudelaire auront aussi marqué Breton :

« La Orotava n'est plus, elle se perdait au-dessus de nous peu à peu, elle vient d'être engloutie ou bien c'est nous qui à ces quelque quinze cents mètres d'altitude soudain avons été happés par un nuage. Nous voici à l'intérieur de l'informe par excellence, en proie à l'idée sommaire, inexplicablement satisfaisante pour l'être humain, d'une chose "à couper au couteau". Ce nuage m'aveugle, il n'est plus générateur dans mon esprit que de nuages. Baudelaire, à la fin du premier poème du Spleen de Paris, semble n'avoir multiplié les points de suspension : "J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !" que pour que passent réellement sous les yeux les nuages, pour qu'ils apparaissent comme des points de suspension entre la terre et le ciel. C'est que regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir. Vulgairement, on croit à tort épuiser le sens d'une scène dramatique célèbre en souriant de pitié lorsque le pauvre Polonius, par crainte de déplaire à Hamlet, veut bien consentir à ce qu'un nuage ait la forme d'un chameau... ou d'une belette... ou d'une baleine. [...] Ce n'est, à coup sûr, aucunement par hasard que ces trois noms d'animaux, et non d'autres, viennent alors à ses lèvres. [...] À bien chercher, il est plus que probable que cette forme animale revêtant coup sur coup trois aspects apparaîtrait aussi riche de signification cachée que celle du vautour découvert par Oscar Pfister dans la fameuse Sainte-Anne du musée du Louvre qui nous a valu l'admirable communication de Freud : Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. »³⁶

Texte admirable, et méconnu, de Breton où se conjoignent finalement les contraires au cœur du Nuage générateur de nuages, informe certes mais absolu et comme solide chez ce

³⁴ P. 119 ; citons donc ici Khalil Gibran, le compatriote libanais de S. Stétié : « Ma pensée est un nuage évoluant dans l'espace. Il se change en gouttes qui, en tombant, forment un ruisseau qui chante en suivant son cours vers la mer. Puis il s'élève en vapeur vers le ciel. [...] [Elle] proclame que les véritables héros sont Confucius, Lao-Tseu, Socrate, Platon, Abi Taleb [l'imam Ali, cousin et gendre du Prophète, fondateur du Chiisme], El Gazali, Jalal Ed-din-el Roumy, Copernic et Pasteur. » (Khalil Gibran, 1922)

³⁵ P. 147.

³⁶ *L'Amour fou* (1937), « Folio », 1956, pp. 124-125.

fervent, par ailleurs, du cristal ; où l'arbitraire a toute l'évidence supérieure et détournée d'un hasard objectif, d'un hasard de l'art et du subconscient ; où il y a des points de suspension, certes, pour Baudelaire et sans doute Polonius, mais point ici pour André Breton en cette aiguille magnétique du pic de la Orotova, à Tenerife, aux Canaries, à quinze cents mètres d'altitude.

Ces nuages célèbres du premier poème en prose du recueil *Le Spleen de Paris* (même si, à en croire Baudelaire, l'ordre des poèmes n'importe pas ici³⁷), il faudrait peut-être en relever la place à la fois limitée et absolue : quelques syllabes à peine et surtout leurs points de suspension, mais en fin de poème - ces nuages en suspension envahissant alors, par contrecoup, tout le poème, tout le ciel, et le monde absolu des choses, par synecdoque plus encore que par métonymie. Vertu invasive et fusante du détail ou d'une (en apparence) petite partie. Un exemple assez emblématique nous était déjà fourni, depuis bien longtemps, dans le domaine sensible de la peinture, par le fameux tableau *La Chute d'Icare* de Breughel qui, à la fin du Moyen Âge, rend le *sujet* même du tableau quasi invisible, puisque Icare et sa chute mythique ne sont finalement visibles que par un détail que l'on met du temps à apercevoir et que l'on pourrait même n'apercevoir jamais fût-ce en le cherchant longtemps, surtout si l'on ignorait le titre de l'œuvre, alors que c'est le cœur du tableau, son nom même, son centre de gravité, d'ailleurs décentré et lui-même déséquilibré, aimantant tout et faisant tout basculer dans son petit coin de toile. Ici, plus le détail est infime, et moins il est détectable, plus il est puissant. Nous sommes bien dans le registre de « l'amplification elliptique », pour reprendre et extrapoler une très forte et juste expression de Saint-John Perse.

Chez Tixier, rien de tel : le nuage est présent du début à la fin, en un ensemble cohérent, judicieusement espacé et aéré, à la fois visuel et réflexif, sans point de suspension. Alors que ceux de Pessoa, l'homme de l'intervalle, de l'« entre », multiplient et interrompent - au long de fragments inégaux - comme un ciel leur fluide effilochement et leurs points de suspension au moins dans le texte 204 du 15 septembre 1931 (mais pas dans les suivants où les points de suspension disparaissent), sur la déperdition et l'hémorragie du moi et des moi de cet homme, diversement le même et diversement divers - s'exprimant dans l'élastique et

³⁷ C'est ce qu'il affirme dans sa préface-dédicace ; sauf que c'est un poème-programme, le nôtre, qui ouvre tout de même le libre recueil et que certains poèmes à sujet similaire parfois s'y suivent.

souvent chuintant et nasal³⁸ portugais, langue de la nostalgie aiguë s'il en est - en qui tout et le tout tend souvent au néant³⁹, avec ses soixante-dix (et quelques) hétéronymes ou semi-hétéronymes, dont l'un, qui est un semi-hétéronyme⁴⁰, Bernardo Soares, est l'auteur du *Livre de l'intranquillité (autobiographie sans événements)* et, dans ce livre, de ces lignes :

« Nuages... J'existe sans le savoir, et je mourrai sans le vouloir. Je suis l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas, entre ce que je rêve et ce que la vie a fait de moi, je suis la moyenne abstraite et charnelle entre des choses qui ne sont rien - et moi je ne suis pas davantage. Nuages... Quelle angoisse quand je sens, quel malaise quand je pense, quelle inutilité quand je veux ! Nuages... [...] »

Nuages... Ils continuent de passer, ils passent toujours, ils passeront éternellement, enroulant et déroulant leurs écheveaux blafards, étirant confusément leur faux ciel dispersé. » (fragment 204, 15 septembre 1931)

« Ah ! mais la chambre elle-même n'était pas la vraie - c'était l'ancienne chambre de mon enfance perdue ! » (fragment 206)

« Tout ce que j'ai eu est comme ce vaste ciel, diversement le même, lambeaux de néant frappés d'une lumière lointaine, fragments de vie illusoire que la mort vient dorer, de loin, de son triste sourire de vérité totale. [...] »

Nous vivons presque toujours à l'extérieur de nous, et la vie elle-même est une dispersion perpétuelle. » (fragment 216, 7 octobre 1931)

« pays- »

Dans le signifiant « paysage », c'est le « pays » qui est premier, et ceci vaut aussi pour le signifié : il faut donc, pour qu'il y ait « paysage », qu'il existe une certaine prééminence, primauté, capacité *englobante* du « pays » par rapport au sujet (« pays » est l'un des tout premiers mots de *Parabole*), même si c'est ce sujet qui, par son point de vue sémiotico-

³⁸ « Nuage » se dit *Nuvem* au singulier, *Nuvens* au pluriel avec un « m » et un « n » finaux nasalisés et un *u* particulièrement tonique et traînant, sinon traînard (mot féminin dans cette langue féminine où existent certainement, en moyenne, plus de mots féminins qu'en français ou espagnol).

³⁹ Le néant de Pessoa, proche en ceci de son maître Leopardi, est anxiogène au plan physique et métaphysique ; celui de Tixier ne va pas sans quelque joie ni sérénité. Pour le philosophe Marcel Conche, le tragique grec peut aller de même avec la lucidité et la sérénité.

⁴⁰ Semi-hétéronyme seulement, et non hétéronyme intégral, parce qu'encore proche de Fernando Pessoa lui-même par un certain nombre d'aspects.

esthétique⁴¹, et son opération de composition-globalité-activité (« -age »), fait de ce tout, de ce bout de pays, un paysage. Beaucoup de titres de Tixier, par définition englobants, sont des paysages ou des promesses de paysage et s'ouvrent parfois, d'emblée, sur un paysage de belle dimension, voire global : pour en rester à quelques premiers titres de Tixier, *Arles, Lecture d'une ville, État des lieux...*

Paysage naturel, donc, primitif par tant d'aspects et pourtant très historique, puisqu'il est difficile de trouver des paysages où l'espace ne soit pas aussi un espace-temps et qui ne soit pas marqué, parfois même hanté, par l'histoire, même les nuages, avec les références culturelles et plus ou moins datables de l'auteur (Léonard, Caillois...). Hanté par l'histoire même d'une langue, et le souci politique, nationaliste et internationaliste, de la défense d'un paysage français et en français. Un paysage est d'ailleurs presque toujours le lieu d'une collectivité, ce paysage fût-il désert ou vierge ; et de cette collectivité absolue qu'est l'humanité : « Car l'homme est principalement composé de nuage. Il est un nuage enfermé dans une vessie de peau. » (*Parabole*) Collectivité et ensemble de choses, de toutes façons, multiplicité, avec ses énumérations, ses pluriels.

Le seul paysage que l'on puisse imaginer sans trace de collectivité serait une dune sans le moindre chameau ni allusion possible à un chamelier ou à un troupeau ; encore ne pourrait-il s'agir que d'un paysage non photographique, purement mental ou visuel, parce que l'appareil-photo impliquerait encore une origine industrielle, donc collective ; d'un paysage de désert d'où toute allusion culturelle et collective aux valeurs du désert serait au surplus exclue, alors qu'au moins deux de nos monothéismes et l'Arabité viennent du désert, que le Sahara peut constituer un lieu, y compris politique, de refuge ou de référence de nos jours encore pour telle collectivité (les Touaregs) ou tel mouvement d'indépendance (le Polisario), pour ne rien dire du désert littéraire, si peuplé d'aventures, mésaventures et mirages, désert réel de l'aviateur Saint-Exupéry ou celui, fantasmé, de la célèbre *Atlantide* de Pierre Benoit avec sa secrète Antinéa, sultane absolue du Hoggar, petite-fille de Neptune, dernière descendante des Atlantes, collectionneuse d'hommes et d'explorateurs. La Lune même, quoique déserte, est une projection terrienne (rêve, exploration, désignation des sites lunaires selon des critères terriens).

⁴¹ Un paysage signifie donc quelque chose, même d'implicite, il est presque toujours beau ou implique le critère esthétique, même quand on en déplore la laideur ou la dégradation, souvent inesthétique, comme cela arrive parfois en littérature (point chez Tixier, qui n'avait guère de fibre écologique).

Les déserts de Tixier sont, de même, fort peuplés, et d'abord de valeurs, de significations, d'extensions ou possibilités diverses, pour tout un peuple qui se rue à un rituel archaïque et zoophile : « Depuis l'aube, la foule macérait dans la haine. La Loi nourrissait chez elle un désir de vengeance. [...] Certains chefs de tribus avaient marché plusieurs jours à travers le désert, suivis par la troupe muette des femmes conviées à spectacle édifiant. [...] La tension pétrifiait l'enceinte. [...] La puissance qu'il [le bélier] dégageait matérialisait la vie et la mort, la force obscure du destin. C'était l'unique relief au milieu des vastes étendues de dunes promises à la mobilité. Le seul point fixe dont la présence énigmatique constituait un repère moral plutôt que d'orientation. » (*L'Étalon des sables, Notes de San Michele*, pp. 11-12)

« -age »

Dans « pays-age », c'est le suffixe « -age » qui est subjectif. Il n'en reste pas moins que les idées, plus objectives de « pays » et donc de « nature », figurant dans le radical nominal, peuvent comporter des éléments humains, comme on l'a vu : un pays est presque toujours humain et collectif, et l'idée de « nature » implique l'idée étymologique de « naissance », naissance de l'objet, certes, mais, souvent aussi, du sujet au contact de l'objet. C'est dire combien la valeur du suffixe *-age* (*-aggio/-eggio* en italien, *-agem* en portugais, *-aje* est plus rare en espagnol), avec son triple sème, souvent superposé⁴², *composition-globalité-activité*⁴³, pourra recouper et amplifier un certain nombre de données déjà présentes dans la cellule initiale du mot.

Composition-globalité. Un élément seul ne peut composer un paysage, car un paysage doit être composé du point de vue plus ou moins optique d'une subjectivité, c'est-à-dire conjuguer, globalement, une diversité dans une unité, souvent dynamique, plus ou moins comme un tableau (rappelons ici que le sens premier du mot « paysage » en français est pictural) : « Le lent charroi du temps à travers des paysages que son ombre unifie », écrit Jean-Max avec ici le singulier qui unifie un pluriel comme c'est assez fréquent dans certains poèmes paysagers, contraints eux-mêmes à certaine densité. On trouve, par exemple, cette

⁴² La composition est une activité globalisante.

⁴³ Pour dégager la valeur de ce suffixe, il suffit de comparer le sens par exemple d'« arrivage » à « arrivée », « montage » à « montée », etc..

unification du pluriel ou des pluriels par le singulier dans les célèbres sonnets paysagers de Saint-Amant (« L'Automne des Canaries », « L'Hiver des Alpes » ; « Le Printemps des environs de Paris » est d'une mythologie plus fade et moins notoire), à commencer par leur titre où un singulier régit un pluriel, comme dans le titre, non pas de recueil mais de poème cohérent, à la fois continu et discontinu, qui nous occupe aujourd'hui : *Parabole des nuées*. Parfois, on a l'équation inverse, comme avec le titre et le programme, très paysagistiques, de Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*. Chez Tixier, on a les deux équations, symétriques ! puisqu'il a écrit à la fois *État des lieux* (1984) et *États du lieu* (1992).

Rousseau s'était bien rendu compte de cette nécessaire unification, pour lui subjective, du point de vue dans l'une de ses lettres, trop peu connue de ce point de vue, sur la Suisse où, avec sa seule intuition essentielle et existentielle, cet autodidacte dresse sans le savoir toute une sémiotique du paysage moderne : « Vous voulez, Monsieur le Maréchal, que je vous décrive le pays que j'habite ? mais comment faire ? Je ne sais voir qu'autant que je suis ému [...] Des arbres, des rochers, des maisons, des hommes mêmes, sont autant d'objets isolés dont chacun en particulier donne peu d'émotion à celui qui le regarde : mais l'impression commune de tout cela, qui le réunit en un seul tableau, dépend de l'état où nous sommes en le contemplant. Ce tableau, quoique toujours le même, se peint d'autant de manières qu'il y a de dispositions différentes dans les cœurs des spectateurs ; et ces différences, qui font celles de nos jugements, n'ont pas lieu seulement d'un spectateur à l'autre, mais dans le même en différents temps. C'est ce que j'éprouve bien sensiblement en revoyant ce pays que j'ai tant aimé. » (lettre de Môtiers, Val-Travers, au Maréchal de Luxembourg, 20 janvier 1763).

Quant à la globalité, elle peut tendre à certaine totalité, parfois à l'universalité, fût-elle activée depuis l'infime⁴⁴, par ces procédés de composition que sont la multiplication, la démultiplication, l'énumération, la répétition, la distributivité (« chaque »⁴⁵), l'usage de l'indéfini *tout* (adjectif ou pronom) systématique dans l'écriture du paysage, où « tout », voire le « tout » peut se confondre du reste avec rien ou le rien, comme souvent dans la littérature oxymorique du nuage entraperçue plus haut.

⁴⁴ « Je me réduis à la plus infime cellule du verbe, l'ombre d'un crépitement sur la portée immense qui me hausse aux dimensions de l'univers. » (*Parabole des nuées*)

⁴⁵ « Je suis trop loin pour suivre la lente coagulation de l'espace. Chaque seconde alourdit la coque du poids de l'attente. » (*Parabole des nuées*) « Toutes » est l'un des premiers mots du texte : « *Toutes les autres nuances s'avivent ou s'abolissent selon que prévaut la sécheresse ou l'humidité.* »

La composition, pour un artiste (rappelons encore ici le sens premier, pictural, du terme « paysage »), c'est d'abord la composition d'une œuvre : vers, poème ou recueil. On a vu que, même sur la confusion et la fluidité, qui lui sont assez étrangères ⁴⁶, la facture de Tixier doit valoir d'abord par certaine netteté (euclidienne, malgré tout ?) de la mise en place, de la mise en cadre première du tableau, d'autant que ce poème est rythmiquement composé comme un ensemble, en consonance, du moins à moment donné, final, avec tel ou tel illustrateur.

Le défi même du sujet, à défaut de son « vague » ou de son « mystère » (deux mots absents de notre *Parabole*), pour le poète sera aussi tentant que fécond, ne serait-ce que parce qu'il nous oblige à trouver des mots pour le dire et à étendre, en les renouvelant, notre perception et notre langage jusque là-bas, pour le maîtriser en termes propres : « J'ai été heureux, cher Paul Celan, de la soirée que nous avons pu passer ensemble, et de vous entendre parler de cet ordre où les choses sans clarté nous apparaissent cependant distinctement. » (lettre d'André du Bouchet à Paul Celan, 1966) C'est que l'indéfini (l'infini) peut être l'occasion d'une nouvelle exploration, d'une composition par l'analogie, le vocabulaire, la comparaison, la cadence de la phrase, tout ce qui est « syntaxe », susciter l'extension d'un nouveau périmètre, voire d'une certaine mythologie personnelle et, riche des splendeurs d'un ciel plus poétique, verser aux pieds du présent monde matériel les trésors inconnus d'un nouvel univers. *Vago*, en italien, ne peut-il signifier à la fois « vague », « charmant », « désireux » ?

Composition au sens chimique et délibéré du terme. Voire construction, et concrétion sur le concret. Et ici, c'est la courte préface de Frédéric-Jacques Temple aux courtes *Questions de climat* (éditions Autres Temps, 1997) qu'il faut citer, d'autant que le terme « paysage » s'y trouve, et la référence picturale : « *Non des récits mais des instants, comme en peinture, nés de l'accord ou de la rivalité des mots. Le discours est banni. Ces paysages sont constructions plus qu'images ou sensations, mais toujours en prise directe avec le concret. Autant de pierres pour l'édifice, sans autre ciment que l'air et la lumière.* »

Azorín aimait même à affirmer que le paysage n'existe pas tant que l'artiste, avec son *numen*, ne l'a pas transporté ou construit dans l'art et, de là, dans la nature : « Un esthéticien

⁴⁶ Rappelons ici que *Les Nuées* est le titre, symptomatique, d'une farce antisocratique d'Aristophane, et que le vague n'intéresse pratiquement pas la littérature antique, avec ses philosophes (grecs) et ses juristes (grecs et latins). Il faut s'appeler Leopardi pour voir du vague dans l'Antiquité et chez Homère (dont l'identité est vague, mais rarement les paysages ou les états d'âme).

moderne a soutenu que le paysage n'existe pas tant que l'artiste ne l'a pas transporté dans la peinture ou dans les lettres. Alors seulement - quand il est créé en l'art - nous commençons à voir le paysage dans la réalité ⁴⁷. Et ce que, dans la réalité, nous voyons alors, c'est ce que l'artiste a créé avec son *numen*. » (*Le Paysage espagnol vu par les Espagnols*, III, début). Ce qui pourrait expliquer pourquoi le poème peut précéder le paysage et que c'est le souvenir, le génie de l'auteur que l'on sent pulser au cœur même, sensible, d'un paysage réel, ou de tant de nos lectures et m'ait, par exemple, fait souligner depuis quelques mois, comme on le verra plus loin, les expressions les plus significatives sur le nuage qu'il m'ait été donné de rencontrer dans mes lectures les plus diverses, pas toujours universitaires ni même très littéraires, et d'abord en celles qui eussent d'abord agréé à Jean-Max (polars de qualité, articles scientifiques, décors archaïques, littérature arabe). Puisque restent enfin et d'abord l'œuvre et le paysage de l'œuvre ; certains, dont la Provence est moins abstraite, avec ses charmes propres, ont choisi de reposer en cette Provence-là (par exemple Léon Vérane, à Solliès-Ville, en un site particulièrement élu). Jean-Max, lui, a choisi d'être incinéré et voulu que ses cendres fussent dispersées. Il y a dans de la grandeur dans ce geste, quelque chose de pur et de premier, sinon de primitif. Là aussi, refus de tout localisme et de tout lyrisme. Reste l'œuvre, essentielle, dans son évidence, à lire, en qui nous rassembler. L'espace-temps actuel du poème.

Activité. Activité propre de l'objet, qui est souvent mouvement, « passage », « voyage » (deux mots présents dans notre *Parabole*), puisque l'objet est ici naturellement mobile, ce qui est plutôt rare, avec cette intensité, dans la littérature du paysage. Activité propre à l'objet, et action de celui-ci sur le sujet : « D'une altération - qui d'abord se confond au tremblement de l'air - naît le mirage. Il dérive sur la rétine. » (*Questions de climat*, p. 7) Mouvement indissociable de l'objet et du sujet quand celui-ci se porte, du moins par le regard et en esprit, vers l'objet nuageux, sans qu'ici du moins il y ait marche, promenade,

⁴⁷ Il y a mieux : l'artiste hollandais emplit aux trois quarts de nuées ses vieilles marines ; puis Jean-Max mentionne, dans son poème réflexif, de ces marines, les cieux et les ciels ou plutôt l'espace constitués aux trois quarts de nuées : « Dans les marines hollandaises, les nuages occupent les trois quarts de l'espace. Leurs vagues s'opposent à celles de l'océan. Le pinceau a figé l'émotion des tempêtes dans un déferlement de gris. » ; et puis j'ai confirmation de cette réalité dans la réalité même, éternelle et antérieure, sans m'y attendre du tout, sur la photographie récente d'un vaste ciel d'Amsterdam se reflétant dans un diaphane canal-estuaire de froide et séduisante et plate Venise, toute en nuances, cohérentes, infimes et infinies.

déplacement du sujet, si fréquents depuis toujours dans cette même littérature du paysage⁴⁸ - c'est, pour une part, la faute à Rousseau, rêveur et promeneur solitaire, et grand marcheur, comme on sait (« paysage », « voyage », « passage » sont des mots de même composition, et peuvent souvent s'impliquer l'un l'autre⁴⁹).

L'activité du paysage étant de la sorte souvent évolutivité (évolutivité très rapide d'un paysage de nuées, « diversement le même », pour reprendre l'expression de Pessoa sur le sujet citée plus haut), comme peut nous le rappeler le rôle des verbes, très actifs, hyperboliques dans la grammaire du paysage. Fût-ce en matière de ruine : une ruine, même minérale, c'est souvent quelque chose de très actif sur la plus ou moins longue durée, qui a commencé, un jour, par être, naître et commencer (sinon par naître à son état actuel). Dans le paysage de ruines de *Questions de climat*, il y a des phrases nominales, certes, mais, outre tel nom à radical verbal, des verbes très actifs, par la voix, par le sens, parfois extrême, par la circulation du son, les paronomases dès la toute la première phrase, dans un cadre pourtant elliptique et étroit de rune : « Il bruine sur les ruines où les runes s'effacent. Nul ne déchiffrera les splendeurs de la geste. La pierre lisse. Pour d'autres inscriptions. Il te faudra les convertir en sang. Une fois. Une image viendra se coller à la roche. Là. S'échapperont des cerfs. Des aurochs. Des flèches ressembleront à des hommes. Dans les fougères de la nuit. » (p. 17) Même remarque pour le paysage inerte et calciné de juin de la page 21 où, certes, « Rien ne bouge » mais où le « feu couve sous les tuiles une nichée de flammes » et où un rouleau « durcit le songe sous le songe ». Ce qui peut poser le problème des paysages morts en littérature. Rousseau n'aimait pas le paysage de nature quand elle était déserte ou, on l'a vu, immobilisée par l'hiver ; sans doute parce que peu naturelle, alors, moins maternelle, et moins synonyme de naissance (on trouve même chez Gogol, dans ses *Âmes mortes*, l'impressionnante description de ce que l'auteur appelle lui-même un « paysage mort », le village-propriété de l'avare Pliouchkine, hallucinant). Les paysages minéraux de Jean-Max, sa « pierre hallucinée » sont là encore pour nous rappeler l'intense activité du minéral inerte ; l'activité qu'il génère chez son adepte ou contemplateur ; et l'image visuelle, poétique ou la métaphore qu'il lui fournit : « Ta solitude est cette roche dure où prend le vent. » (*Midi*

⁴⁸ « Tout grand paysage est une invitation à se laisser posséder par la marche », disait l'écrivain-géographe Julien Gracq. La marche est aussi présente dans la poésie de ce voyageur immobile que fut Jean-Max, marche en soi, marche au-dehors.

⁴⁹ En prose, en particulier dans le roman, c'est la notion de « personnage » qui peut être en lien avec un « paysage » ou un « voyage ».

obscur). La mort même peut être le résultat final d'une mue. Quel est le dernier vers de ces *Questions de climat* ? Celui-ci : « Chaque poème est la peau morte de ta mue. » (p. 29)

L'activité du sujet (souvent engagé) face à l'objet est, elle, souvent, d'ordre d'abord sensoriel, pluri-sensoriel : chez Tixier comme chez tant d'autres, il faut parler d'hyperesthésie, pouvant toucher divers sens (et même l'odorat puisque sa poésie visuelle et même rétinienne⁵⁰ même élargit dans l'air un nuage d'odeur) et, bien évidemment - puisque tout paysage est au moins en partie visuel⁵¹, fût-il au départ sonore - la vue ; mais guère de synesthésie, dans notre *Parabole* dans la mesure où ces sensations sont surtout visuelles plutôt qu'en fluide « correspondance », au sens baudelairien du terme, l'une avec l'autre⁵². Le tout procédant, non par synesthésie immédiate, mais par lente association, non par synecdoque mais par métonymie de la proximité et du lointain. L'hyperesthésie peut donc jouer au rebours de la synesthésie chez certains auteurs modernes, même postérieurs à Baudelaire, et y gagner sa force, délicieuse et grave. Admirable, l'une des rares « correspondances » du poème, qui commence par la vue, et que continue l'odorat, une fois le regard refermé : « D'amples voiles se suspendent sans corps au bout de l'horizon. Leurs mailles sont si serrées que les plis tombent droit dans l'obscur. Les effets de cette penderie cosmique appartiennent sans doute à quelque déesse lasse de parader, je ferme les yeux sur d'autres soies. Cette odeur de femme inaccessible, c'est peut-être le parfum de l'infini. ». L'odorat, ce « drôle de sens de la vue » (Pessoa), peut d'ailleurs, par substitution ou compensation, favoriser une saisie surdimensionnée des couleurs et nuances olfactives chez certains grands parfumeurs déficients visuels. En tout cas, chez notre diable de Jean-Max, existe bien la possibilité d'un

⁵⁰ Le mot « rétine », terme médical et technique, se trouve chez certains écrivains du paysage comme Tixier (on l'a vu plus haut dans *Questions de climat*) ou Ferreira de Castro (*Forêt vierge*), à propos de l'éclairage amazonien.

⁵¹ Quant à la symphonie-paysage du compositeur Jean Langlais citée plus haut, ses volumes, contrastes, le dosage de ses timbres, de ses rythmes, ses « chromatismes » sont, du moins pour l'auditeur, générateurs de synesthésie en partie visuelle ; et l'on sait que l'ouïe de l'aveugle, surdéveloppée par compensation, certaine sensation de l'environnement, ont pour charge d'assumer certaines fonctions de la vue (comme l'intuition des distances, l'impression d'altitude, y compris chez l'aveugle de naissance).

⁵² Chez un certain nombre de grands artistes postérieurs à Baudelaire, il y a moins synesthésie (déclenchement d'une sensation par une autre) que juxtaposition de sensations (c'est systématique chez Tolstoï, dont la technique est assez tachiste, alors que Tourgueniev est plus synesthésique-impressionniste). Une certaine compacité de Jean-Max le met du côté de Tolstoï, d'autant que sa ponctuation est elle-même parfois juxtapositive : « Il rôde par les rues un parfum de secret. La chaussée rend sa fièvre. L'horizon tremble. [...] Dense. Compact. Cette coulée de ciment dans le goulet des heures. » (*Questions de climat*, p. 11)

odorat de l'infini, à la vue d'une penderie nuageuse⁵³, une fois la vue refermée sur ses chères nuées. C'est presque aussi saisissant que cette ultra-synesthésie du néant d'un ciel de nuages, chez Pessoa : « Il règne un grand calme au-dessus du niveau bruyant de la ville, qui se calme elle aussi peu à peu. Tout respire au-delà des sons et des couleurs, en un muet et profond soupir. » (fragment 216)

Nuage premier

Cher Jean-Max, j'ai à ta disposition toute une anthologie de nuées, parfois nocturnes, tirées d'une poignée de polars sublimes, cochées sur mes propres exemplaires (*Le Chien de Baskerville* de Conan Doyle⁵⁴, *Alberte* de Pierre Benoit, chef-d'œuvre absolu et méconnu de 1926, du Mauriac avant Mauriac, du Mauriac paysager et policier, sans métaphysique, à terrible sujet⁵⁵, la rivalité amoureuse et assassine d'une mère envers sa fille, dont on a la solution à la dernière page, juste, p. 320, tant l'auteur aura bien su nous en éloigner jusque-là)...

Mais peut-être le scientifique préférera-t-il ces nuages de Saturne, que je viens de fixer pour toi sur mon ordinateur :

« De nouvelles images montrent des détails inédits de cette couronne de nuages étonnante qui reste stable depuis plus de 30 ans au pôle nord de la planète gazeuse. Avec les célèbres anneaux, c'est une des curiosités les plus remarquables de Saturne. Une couronne de nuages forme une ceinture hexagonale au pôle nord de la planète (à 78° de latitude précisément). Chacun des six côtés de cet hexagone mesure 14.000 km, soit un peu plus que le diamètre de la Terre. Observée pour la première fois par la sonde Voyager en 1980, cette surprenante structure n'a jamais disparu. Elle a été filmée récemment avec un luxe de détails inédits par la sonde Cassini. "On pense que c'est une onde atmosphérique correspondant à une zone de cisaillement entre un flux de matière allant à plus de 200 km/h juste au-dessous et une zone où ce flux est presque nul au-dessus", explique Bruno Bézard, astronome au Laboratoire d'études spatiales et d'instrumentation en astrophysique de l'observatoire de Paris-Meudon. "Des scientifiques arrivent à reproduire ce phénomène en laboratoire avec des

⁵³ Rien à voir donc avec l'infini que Baudelaire, notre plus grand poète olfactif, respire dans l'arôme même de parfums « Ayant l'expansion des choses infinies » (sonnet « Correspondances » des *Fleurs du Mal*).

⁵⁴ « Les averses battaient obliquement les flancs roux des dunes ; des nuages lourds, bas, ardoisés, étiraient leurs écharpes mornes autour des versants des collines. » (tr. fr. Bernard Tourville, Gallimard, « Folio Junior », 1989, pp. 167-168). Cf. « Écharpe de folie. Chevelure peignée d'un mouvement de houle. Céleste. » dans *Parabole*.

⁵⁵ « Des nuages de sang, en ondes rapides, sans cesse renouvelées, passaient entre mes prunelles et mes paupières. » (c'est Alberte, la mère assassine, qui parle ; *Alberte*, . Michel, 1980, p. 284).

cyindres imbriqués allant à différentes vitesses dans un fluide." Les nuages qui composent cet hexagone mettent une dizaine d'heures à en faire un tour complet. » (édition informatique du Figaro, édition du 5 décembre 2013)

Ou alors, ce nuage tiré d'un roman barbare, archaïque, *Marketa Lazarova*⁵⁶, dont on a tiré un sublime film en noir et blanc, sombre, glacial, enneigé, procédant longuement, lentement, par énigmatique juxtaposition d'épisodes (Moyen Âge tchèque ou morave où les chefs de bandes portent des noms de bêtes dans quelques rudes lambeaux de *burg* et de christianisme)⁵⁷ :

« Mais pour l'instant, imaginez une journée de froid vif et un grand vent qui souffle dans le nuage gorgé de neige. Il l'emporte, le secoue, le déchire et le dissipe, jusqu'à ce que le ciel et le temps redeviennent radieux. La glace se craquelle sur les étangs et de petits débris de glaçons tintent sur les flaques d'eau. Les buissons résonnent d'un cliquetis gelé car les branchettes cassent. [...] Le gel tresse la crinière des chevaux en nattes. Le gel, le gel, le gel ! Mais qu'il gèle ou qu'il fasse chaud l'été, le brigand ne pense qu'à faire couler le sang. Il ressemble à un tambour dont l'instrument se met à vibrer tout seul au galop du cheval »⁵⁸.

Je viens même de tomber en revue sur un texte tout récent où nous retrouvons le nuage mais sous un jour burlesque, pas même biais, qui pourrait ravir ton robuste sens de l'humour :

« D'abord ça papote chez les nuages. On raconte que les étoiles sont comme les poètes, à savoir que leurs lumières arrivent sur terre bien après leurs disparitions. Mais les nuages n'ont pas le monopole du papotage, les girafes ont aussi la langue bien pendue. Simplement, les nuages poussent la note comme personne ; voilà pourquoi ils sont cités en premier. [...]

Aujourd'hui c'est une nuit classique avec une lune au milieu. La scène se passe sur la plateforme d'un gigantesque échafaudage, très haut dans le ciel, non pas pour se rapprocher de Dieu mais parce que c'est le seul endroit sur Terre où l'air ne pue pas. [...]

Pauvre Terre, riche Terre,

Ce qui fait ton style, c'est ta misèèèèèèère !

Très bien ! conclut le nuage qui n'a décidément, aucune oreille. Ni de genoux. Ni de rate. Ni de femme. Ni de mobylette. » (Jacky Sigaux)⁵⁹

Soit maintenant le poème intitulé « La Pierre » :

⁵⁶ Vladislav Vančura, *Markéta Lazarova* (1931), tr. fr. par Milena Braud (Christian Bourgois, 1993).

⁵⁷ *Markéta Lazarova* de František Vlácil (1967) ; le DVD de ce film se trouve à la sale multimédia de la B.U. de l'UTLN.

⁵⁸ *Op. cit.* note 50, p. 29.

⁵⁹ « Le Cas de figure 6321 » (titre du récit), revue *La Corne de brume*, Paris, décembre 2013, pp. 65-66.

« Un pierre est tombée.
Quelque chose a fleuri sur les murs.
L'éloignement s'est fait soudain
Plus émouvant, plus désirable...

Une pierre est tombée.
Quelque chose a bougé dans le cœur de l'homme. [...]

Pierres qui protègent le sein arrondi
de la femme enceinte [...]
pierres devenues blanc nuage...

Montre-lui [au poète] le chemin, ô nuage.
Il ignore qu'il marche, ô nuage,
sur un astre obscur. [...]

Montre-lui le chemin, ô nuage,
prends-le, lave-le des atteintes de la nuit
dispensatrice de mort. Oui, par Dieu,
daigne faire cela, ô nuage ! »

De qui est ce poème où pierre et nuage se confondent, autour du poète ? D'Adonis, le poète syro-libanais (né en 1930)⁶⁰ à qui *Autre Sud* a consacré l'un de ses plus anciens numéros, puisqu'il s'agit du n° 2 (septembre 1998).

Mais je préfère terminer sur un nuage encore davantage premier et dernier, inaugural de l'arabité même, qui clôt la *Mu'allāqa* (Grande Ode) du prince-vagabond Imru l'Qays (vers 500-540), natif du Nejd, au centre de la Péninsule, par qui s'ouvre toute anthologie de la poésie arabe. Désert, nostalgie de la dune, traces fidèles du premier vers - « Arrêtez-vous et pleurons au souvenir d'un être aimé et d'un campement, aux confins de la dune » - d'où surgissent souvenirs, souvenirs de femmes, rares, du désert, jactances, continus par la rime et le rythme, discontinus par les enchaînements, évasifs, et puis, pour finir, à l'erg nomade du début (comme si tout le poème dérivait de ce premier vers, unique) répond l'abolition soudaine d'une crue tombée du nuage ultime, car tout poème, même d'attribution incertaine et de date incertaine, même mutilé, mais recomposé par la tradition et attribué par la tradition à ce prince-vagabond de veille d'Islam, tout poème va vers son terme et à son terme, et à son

⁶⁰ Original en vers libre ; tr. fr. de l'arabe par René Khawam, *La Poésie arabe*, Phébus, 1995, pp. 429-430.

dernier mot, fatal. « Sans doute ce tourniquet de l'origine à l'événement, de celui-ci au vestige, et du vestige au déploiement existentiel, lui-même sujet à une destruction répétée, n'est-il pas le seul à émouvoir cette vieille poésie. Tel est pourtant le thème des odes les plus célèbres, et singulièrement de la *Mu'allaqa* d'Imru'l-Qays. Ce n'est pas un hasard que le poète s'y évade de l'aventure personnelle pour disparaître dans l'aventure cosmique de l'orage. » (Jacques Berque)

« Je me suis assis avec mes compagnons, entre Dharij et El Oudhaïb pour contempler le nuage qui s'enfuyait dans le lointain.

À bien l'observer, j'imaginai que de son côté droit devaient tomber des gouttes de pluie sur le mont Qatan et que son côté gauche avait crevé au-dessus des monts Sitar et Iadhoul.

L'eau tomba à torrent sur Kouteïfa, déracinant et entraînant d'énormes chênes.

Une telle trombe s'abattit sur le mont Qanan qu'elle fit descendre les chamois de leurs demeures.

À Taïma, le torrent emportait jusqu'au moindre tronc de palmier, n'épargnant que les châteaux forts en pierres de taille.

Dès les premières gouttes, le mont Thabir avait pris l'allure d'un seigneur de tribu enveloppé d'un manteau rayé.

Au petit matin, les détritits charriés par le torrent étaient tels, autour de la colline d'El Moujaïmir, que son sommet ressemblait au bout conique et arrondi d'un fuseau.

Le nuage avait aspergé de sa pluie fécondante la plaine assoiffée, tel un marchand yéménite sortant de ses malles, pour les étaler, des étoffes aux couleurs luxuriantes.

À l'aube, on entendit s'élever de la vallée la voix des passereaux comme enivrés d'un vin mêlé de poivre.

Le soir, on vit le torrent charrier les cadavres des bêtes, semblables à des racines d'oignons sauvages arrachées avec leur terre boueuse. »

(fin de la *Mu'allaqa* d'Imu l'Qays)⁶¹

⁶¹ Traduction, qu'on ne louera jamais assez, de cette *Mu'allaqa* par Jean-Jacques Schmidt, *Les Mou'allaqât*, Seghers, 1978, pp. 64-65, rééd. L'Esprit des péninsules, 1999 (où sont données ces sept Grandes Odes d'avant l'Islam, la première de toutes, inaugurale, qui se termine donc sur ce nuage, étant celle d'Imu l'Qays) ; ces *Mu'allaqât* par où commence en général l'histoire de la poésie arabe.