

JEAN MALRIEU : UNE LANGUE DE MENUISIER

Régis Lefort

Désarmés, peut-être dépossédés, les mots viennent
les mains ouvertes
Et tu entends qu'ils ont l'amour de te guider
Sur le chemin qui mène au trésor de la langue.

Henry Bauchau, *La Chine intérieure*

« Il fallait bien qu'un visage / Réponde à tous les noms du monde. » Ainsi serait-il possible de commencer, avec ces vers d'Eluard, tant la poésie de Jean Malrieu possède de parenté avec celle de l'auteur de *L'amour, la poésie*, tant elle est vouée également à louer Lilette, l'Amour sublimé. Pour Malrieu, comme pour Eluard, « l'amour, la poésie » et cette autre équivalence « la femme, la poésie » sont au coeur de la création, et de conclure « [Le] poème, c'est ton corps de femme » (*PA*, 42). À l'évidence, il convient de parler de la Femme et celle-ci prend, dans l'œuvre, plusieurs visages : elle est « une reine » (*VR*, 212), « une jeune fille » (*VR*, 212), « la généreuse » (*EM*, 273), « Isis » (*EM*, 276), « la paysanne » (*PI*, 330), mais aussi « Laure » (*PI*, 324), « Béatrice » (*PI*, 324), la « Véronique » chrétienne (*PI*, 334), « Hécate » (*MF*, 476) ; elle est lumière, elle est « laurier » (*QRP*, 483) quand le poète est « chêne », soit la reconstitution du couple divin Zeus et Daphné, si l'on considère le chêne comme l'emblème de l'être suprême et le laurier comme l'arbre en lequel la nymphe se transforma. Comme chez Eluard où la femme « [met] au monde un corps toujours pareil / le sien », où elle est la « ressemblance », chez Malrieu, lorsqu'elle paraît, « tout est donné » (*HS*, 75), elle prend toutes les formes où le poète court pour la saisir, et s'il rêve à côté de son corps « toute la terre magnétique des poèmes bouge » (*NS*, 155). Sans doute le vers « Femme robe neige poème... » (*HS*, 101), dans *Hectares de soleil*, reconstruit-il de façon fulgurante le réseau d'équivalences qui mène de l'amour à sa sublimation – et l'aposiopèse marquée par les points de suspension dit bien l'envahissement –, sans doute ce vers parachève-t-il aussi ce que disait déjà *Préface à l'amour* : « la neige te ressemble » (*PA*, 40). La femme est le paysage intérieur essentiel, elle est l'étendue farouche et inaccessible, « la mer assise dans la chambre » (*PA*, 36), elle est fondamentalement « neige », c'est-à-dire la matière de pureté et de disparition, l'insaisissable, et même si le poète sent qu'elle est « éparse » (*PA*, 38) en lui, elle est le référent autour duquel bâtir un monde. Tout le travail

du poète serait de tenter de réduire l'écart entre la blancheur et la blancheur, malgré, parfois, le découragement car il se sent démuni : « Je psalmodie, je crie, je murmure, je me tais » (*PA*, 37). Pour contrecarrer cette difficulté à dire, il n'est qu'un moyen d'accès, c'est l'enlacement, c'est l'amour fait au poème, à la femme, connaître toutes les heures, toutes les nuits, et surtout celle-là, la nuit profonde créatrice où « commence le pays de l'amour » : « La nuit profonde, on la dort bien à deux. » (*PA*, 37). Pour le dire autrement, c'est dans l'Eros sublimé dans la langue du poème que le poète a quelque chance d'atteindre la lumière où « tout est déchirant », c'est dans son propre anéantissement que peut venir la lumière nue.

« L'amour, la poésie » est encore cette « double valve du coquillage que l'on trouve sur le rebord de la fenêtre / Pour dire que la mer est venue » (*MF*, 454). Le poète se voit offrir une matière après l'envahissement, une matière à forme de conque où peuvent résonner les voix ou la voix qui les contient toutes, et il soumet cette matière au travail de la main, qui devient son inspiration, non sans avoir fait face auparavant, dans un combat fructueux, au « délire dans la main » (*PA*, 32). Car le poète est avant tout un artisan, comme le dit souvent Henry Bauchau dans son œuvre, il est ouvrier des mots, ouvrier de la langue, « ouvrier de la présence », ce qui tend à faire du poème un atelier spirituel. Le poème nécessite patience, regard, écoute, il mûrit « par le long apprentissage du silence » (*HS*, 63), et l'on peut convenir selon l'expression heideggérienne que « tout revient à apprendre l'habitation dans le parler de la parole ».

Du poète artisan au suppliant

« Vont mes mains, ces ouvrières apportant les jours » (*NS*, 188). Emblématiques de la force généreuse, les mains, dans la poésie de Malrieu, sont un motif fréquent pour dire à la fois la blessure heureuse d'avoir touché la lumière car « la poésie lâche ses rafales de lumières. / Elle aveugle » (*MF*, 453), et la difficulté à laisser œuvrer où se désaltère l'amour, c'est-à-dire la difficulté du poème. Comme chez Bauchau, les mains sont celles du poète artisan ou ouvrier, poète souffrant mais poète espérant car « les mots ne sont pas faits pour le désespoir » (*NS*, 188), elles sont « pleines de divinités comme celles du potier qui éclairent un peuple de formes » (*PI*, 383). Le poète est de « la lente race terrienne » et ses « mains d'artisan » usent d'une « langue rude » (*PA*, 37), farouche, pour tenter de dire avec son insuffisance. Il est « mégissier » (*PA*, 37), « timonier » (*PA*, 37), « garçon laitier » (*MI*, 125), « tailleur du monde » (*MI*, 129), « haleur du fleuve » (*NS*, 138), tisserand « à [s]on métier » (*NS*, 167), « jardinier » (*NS*, 186), « labour[eur] de mer » (*NS*, 186), « valet », « cordonnier » ou « humble servent » (*VR*, 207), « paysan » (*VR*, 218), « serviteur du temps » (*VR*, 222), « ravaudeur du temps, serviteur dérisoire » (*VR*, 226), « ouvrier agricole » qui « avec sa bêche / [...] soulève le monde » (*PI*, 329), « hôtelier » (*PI*, 347), « verrier », « ouvrier-maître » ou « maçon sans devis » (*CC*, 392), « colporteur de l'âme du monde » (*CC*, 393), « bûcheron [qui] émonde les constellations » (*MF*, 454), « ouvrier de notre temps » (*MF*, 456), « vérificateur de démesure » (*MF*, 456), « tapissier céleste qui, la bouche pleine de clous et de salives d'or, fixe les toiles foraines des saisons » (*MF*, 457), « menuisier [qui] taille dans le fil du

bois » (*QRP*, 485). C'est sur cette dernière image qu'il faut s'arrêter un instant car elle est peut-être la plus précise. Elle revient plusieurs fois. Le poète menuisier, écrit Malrieu, est un « menuisier de l'air », « ses mains sont prodigieuses » (*QRP*, 488), et s'il rêve « d'un langage concret, une langue de menuisier » (*PA*, 59), c'est en vertu d'un pouvoir performatif du langage qui lui serait conféré, celui de faire naître les choses. Il serait ce « transformateur de puissances » évoqué par Reverdy. Dire serait faire, ou plutôt serait faire naître, il ne serait plus question de représentation du réel mais de présentation, et alors « chaque objet est une parole qui n'est plus à dire, puisqu'il est » (*PA*, 59). Le poète menuisier serait donc l'artisan ayant trouvé l'équivalence parfaite entre les noms et les choses puisqu'il parviendrait au langage absolu. C'est ce que semble dire le poème « L'invention du langage » de *L'Emprise magique ou les Villes qui rêvent* : « Est venue l'époque des noms. Ils collent tant aux choses. [...] Il faudra réapprendre à dire. Tout sera à jamais nouveau. Notre peuple n'a pas d'histoire. » (*EM*, 293)

Le poète rêve encore de « l'arbre universel » que son métier d'artisan lui permettrait de tailler pour « le bois dont on fait l'amour » et « volent les copeaux de la parole ! » (*PA*, 59). Il se veut dès lors incendiaire, ses mots sont les « merveilleux manteaux de l'incendie » (*HS*, 65) dont il se vêt pour la naissance du mot abrupt, pour le plus incandescent de la langue : comme chez Mallarmé, dans la disparition élocutoire du poète, les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries », comme chez Bauchau l'incendie génère « les plus éclairantes [...] conjonctions amoureuses », ou comme chez Salah Stétié les copeaux du menuisier « le moment venu, feront l'objet de la plus légère des flammes ».

D'autres images du poète parcourent l'œuvre, en lien direct avec la quête des profondeurs ou la transfiguration de la matière langagière, comme l'artisan dans la minutie du geste plonge dans les profondeurs de la matière et, sorte d'alchimiste, par la flamme des mutations, en extrait l'or virtuel, le trésor de langue. Ainsi est-il tour à tour « plongeur » (*PA*, 43), « sorcier », « sourcier » (*PA*, 46), « vivant touché du frisson de la mort » (*HS*, 103), « délieur » (*NS*, 146), « mage » (*NS*, 173), « voyageur qui porte la lampe » (*NS*, 190), « dormeur véhément [qui] nage dans l'eau précieuse » (*ASL*, 258) ou « navigateur qui rapporte la mer dans ses yeux » (*MF*, 457). S'il est encore « musicien » (*HS*, 87), s'il est Orphée, comme semble le dire le poème « L'empire d'une robe » (*HS*, 98), il est aussi « archer » :

Je tends un arc sensible de violence, de baroud blanc, de balles grêlées, de pavés
bouleversés, de maisons en flammes, de volcan en éruption, du cri lucide de la femme,
de la liberté.

Toi, mon amour désiré, désirant, contenu, contenant, désir-désir avec toute la fougue
du langage les mots te pénètrent, entiers comme les chevaux, violents comme le musc,
le savon, le citron. (*PA*, 46)

Enfin, deux métaphores singulières peuvent se lire dans l'œuvre de Malrieu. La première est celle du « bateau fou » (*PA*, 37) à la dérive, du « capitaine ivre d'écume et de voiles » (*VR*, 225), celle du poète « barque à l'ancre » (*PPH*, 419) qui tangue dans le rêve, « paresse sur les eaux calmes, léché par le soleil » et part « pour des Indes Imaginaires, entre deux rives d'or » (*PPH*, 419) ; et l'image n'est pas sans rappeler le « bateau ivre » rimbaldien, encore appelé « planche folle » dans le poème, et qui « plus

léger qu'un bouchon [danse] sur les flots ». Pour la même raison d'un amour enivrant, quand Rimbaud invoque « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer ! », Malrieu veut « un poème comme le couteau qui [le] pénètre » et glisser « comme un navire qui meurt » (*PA*, 49).

La seconde métaphore est à la fois celle du « vieillard errant » (*PI*, 316) ou de l'« errant pour toujours » (*PI*, 367) et celle du « prince mendiant » (*PI*, 364) dont la vocation est d'être « dépouillé et consentant », « chaste et pauvre » (*PA*, 42), « le plus pauvre héritier » (*PPH*, 413), et l'on en revient alors à l'image du menuisier « modeste et vif, [qui] vit de rien » (*QRP*, 488). Le poète est présenté comme ce suppliant qui attend le jour du poème, ce suppliant dont la parole est la mesure, elle qui, selon l'expression de Blanchot dans *L'entretien infini*, « manifeste la présence du dieu en son invisibilité : parole auprès de l'invisible, nous faisant souvenir que si Zeus est celui qui vient de loin, il est aussi l'« omphaïos », le maître des voix ». « Possesseur dépossédé » (*VR*, 226), il attend l'amour comme la foudre qui doit l'incendier, il ressemble à ce « pasteur de mots comme un à qui l'on confia un troupeau et qui se réveille le gardien des collines » (*NS*, 167), il se mue en poète évangéliste et enfin vivant la révélation il peut crier « Je suis troué de lumière » (*PI*, 349) et s'avouer « réel, surnaturel, mystique, quotidien, anonyme et princier » (*MF*, 443).

Mais pour être troué de lumière, pour éprouver la joie du poème, le poète n'en est pas moins tenu à l'attente et au silence. « Je suis fait des silences que tu aimes » (*PA*, 45), dit-il à la femme, à l'amour, au poème. Et ce silence, qui permet comme le vent dans l'arbre de « cherche[r] sa forme définitive » (*VR*, 240), ne peut se convoquer que dans les marges de soleil. L'appréhension du réel pour dire le monde, pour dire la femme aimée ou le poème naissant, nécessite de s'extraire du paysage, de se mettre à la marge, à l'écart, pour mieux rendre à leur nature les hectares de soleil. Où l'on retrouve la fameuse expression d'Eluard dans sa *Physique de la Poésie* : « Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé ».

« Dehors, l'été avec les grandes marges des routes... » (*PPH*, 433), peut-on lire encore, grandes marges où le poète, dans une sorte d'exil volontaire, peut reconsidérer le monde, le songe, le rendre étranger, « chaque chose [étant] à l'intersection du réel, au débouché splendide de l'âme » (*ASL*, 250). Comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix, « la poésie s'occupe d'*autre chose*, que le réel étrangle, et auquel elle veut rendre voix ». Le poète de sa voix « rauque » (*ASL*, 250), tente de donner forme, de donner à voir ce que sa position d'écart offre à la révélation.

La voix, le poème, l'expérience

Si le poète écrit « pour l'anonyme » (*HS*, 117), « pour la dureté » (*ASL*, 269), s'il écrit « pour perforer la nuit d'un seul côté de la page, de cette écriture bien ordonnée, de gauche à droite, suivant la route du scarabée solaire » (*PPH*, 415), c'est parce que le pouvoir de son chant est tel qu'en nous « toute une race chante » (*MF*, 476). Le chant est l'élément où le poète se « déploie » (*MF*, 470), il a la puissance d'un « magnificat [qui]

s'élève avec l'élan des collines » (*MF*, 470). Il serait peut-être possible de parler ici de poésie épique, au sens étymologique du grec *epos*, lequel renvoie, chez Homère, simplement au mot porté par la voix, même si chez Malrieu il est plus fréquent d'écouter « l'élégie de l'ombre auprès des chênes » (*MF*, 475) ; et ce qui s'entend dans cette élégie, c'est la « forme de l'air dans l'arbre qui l'accueille » (*MF*, 463), ou bien encore « le mystère [qui] habite l'arbre » (*MF*, 468) et épie le poète : « tous les mots du poème [le] regardent » (*HS*, 101), sont en avant, lui viennent nus lorsqu'il a la patience d'attendre et de les accueillir. Mais la voix, éclairée par la force solaire du scarabée, symbole égyptien de résurrection, image du soleil qui renaît de lui-même, ne vient que par intermittences. Entre l'assurance et l'effroi, le poète combat cette « voix en loques » (*MF*, 447), et invoque d'autres forces :

L'écriture du monde est en désordre. Les mots s'enfuient en galaxies. Il me faudrait d'autres richesses que les voyelles, d'autres syllabes que les éléments ; des constructions, des conjugaisons plus harmonieuses pour exorciser ce paysage qui me dévore, pour m'opposer au *nefandum*.

Pour parler dignement il me faudrait des signes d'air, des verbes de fourrure, des adjectifs de verre, des cercles d'oiseaux. Toute une géométrie de fleurs, enfin ! Je tremble avec le scarabée, ce fourmillement de la pluie qui remonte au ciel. (*PPH*, 416)

C'est donc à nouveau frais, « à longue haleine » (*MF*, 458) et parce que le paysage de réel qu'il tente de dire échappe que le poète, depuis sa position d'écart, cherche une autre saisie. Pour cela il marche « de biais » (*PI*, 302) et ainsi « le paysage s'altère d'une autre syntaxe » (*PPH*, 416) au sens où il devient autre et étrange, étranger, il renaît de ses propres cendres pour recréer un délire sans passé, il se présente, n'est plus représenté. Le paysage, l'amour, la femme « périssable impérissable » (*PA*, 52), l'objet lumineux enlumineur, les mots « du dénuement, de l'abondance » (*VR*, 236), le poème, deviennent le lieu des « antinomies réconciliées » (*PA*, 59). « Receleuse du réel », comme l'écrit Paul Eluard, la poésie réclame une nouvelle appréhension de ce même réel, qui n'est pas l'expérience du vécu mais l'expérience de l'imaginaire, du subjectif, car nous vivons dans les interstices entre réel et imaginaire. Pour cela, pour cette saisie, le poète, le créateur, doit entrer dans un état de saisissement au sens où Didier Anzieu l'entend :

Devenir créateur, c'est laisser se produire, au moment opportun d'une crise intérieure (mais ce moment, toujours risqué, ne sera reconnu opportun qu'après coup), une dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes : c'est l'état de saisissement.

Cet état de saisissement est bien celui dont Malrieu organise l'avènement puisque ce chantre d'une liberté sans nom s'anéantit au point que « toute la nuit, les rivières de [son] pays [le cherchent] » (*MI*, 123) – il « dérive au long des lignes imprévisibles / Dans la syntaxe du paysage » (*PI*, 381) – et finissent par trouver « entre l'aube et la mer, une langue de sable » (*MI*, 125), la syllepse de sens portant sur « langue de sable » indiquant à la fois un lieu fragile, un lieu d'exil, mais également une langue et son habitation. Cette « langue de sable » devient une « langue de jour » dès lors que le poète est marqué au front de « ténèbres blanches » (*MI*, 126). Alors dans ce « pays de vertige », c'est « l'aube des accomplissements » : s'inventent « l'espace, le désir, le vent, les cheveux dénoués, la

mer première, la chair lisse de l'enfant, le muscle long du premier émoi. Un homme primitif se réveille. » (*MI*, 127) ; survient « le beau langage des choses qui s'inventent » (*NS*, 168). Mais la saisie dans le poème doit être immédiate car l'éphémère du saisissement est tel que si le poète, autre Orphée, « se retourne / Le poème tremble dans les bras de l'amour » (*HS*, 98). Lorsqu'il y parvient, lorsque le réel se donne après le long moment passé dans l'état contemplatif de l'attente, alors la respiration du monde est perceptible et du propre aveu du poète « en [lui] se confond l'élément » (*MF*, 449). Il transcrit « ce que l'oreille entend » (*MF*, 449), « l'herbe des prés naît de cette écriture de sève qui l'excite. Les mots flagellent le vent » (*MF*, 450), il éprouve à la fois le plaisir de « faire frissonner [le] monde dont [il est] la colonne vertébrale » (*MF*, 450) et le désir car « Celle-là qui habite le poème est Désir » (*MF*, 446).

Chez Malrieu, comme chez Eluard, « l'objectivité poétique n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs, dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître, mais l'esclave ». Ainsi peut-on lire souvent ce que l'on pourrait nommer amalgame ou entassement, ou convulsion du verbe selon parfois des conjonctions de réel qui peuvent verser dans l'aphorisme, comme, par exemple, dans le poème suivant intitulé « Aube » :

Déjà le coq réveille le dormeur,
 Le maçon reprend sa truelle,
 Le poids de la nuit a fléchi,
 Les mers agitent leur frai,
 La lune quitte le miroir,
 L'amant saute par la fenêtre,
 Le bouquet d'oiseaux pépie,
 Le parfum du jasmin s'émerveille,
 Et le souci revient,
 Le dormeur émerge de l'ombre,
 Le roi retrouve son royaume,
 La goutte d'eau retourne au sein de la mer. (*ASL*, 265)

Troublé cependant de ce que le poème a laissé au délire de ses mains, le poète interroge : « Par quels fonds se cache la nacre perlière de la vérité ? » (*NS*, 155) Il ne peut répondre car « le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait qu'aggraver le questionnement ». Il prolonge donc ses juxtapositions comme dans ce recueil, *À leur sage lumière*, considéré comme son art poétique, où se côtoient des objets qui « apparaissent disparaissent » (*ASL*, 246). De son propre aveu, ce qu'il tente de faire selon cette voie empruntée au réel accidentel, c'est surprendre « hors de sa présence » les objets « en leur sommeil » pour connaître « les correspondances secrètes [de leurs] qualités cachées » (*ASL*, 246). Ceux-ci « s'organisent » alors et quelque chose s'inverse de la lumière qui ne les révèle plus mais naît d'eux. « Dans cet immémorial présent de la lumière toute neuve, jailli de [l'objet même], complet, [celui-ci] est sans mémoire, tout avenir » mais dans le même temps, le poète devient « son propre étranger » (*ASL*, 249), il prononce son nom comme celui d'un inconnu, d'une présence, d'une voix où « se dessinent des îles » (*VR*, 202), une voix solaire qui éclaire et réchauffe à la fois.

Avec cette voix solaire, les mots « lichens » (*VR*, 239), comme il existe chez

Rimbaud des mots « lichens de soleil », tissent des correspondances, donnant au poète son ampleur végétale et le rendant « maître des vergers et des lumières » (*HS*, 70). Ainsi le dit le poème « Art poétique » :

Caillou. Pont. Nuage. Langage de pont, de caillou. Parole de nuage. Pont de cailloux.
Cailloux de nuage. Je ne joue pas. Je cherche.
Je suis devant un paysage. Ma main se tend et se continuent par mille routes ses lignes
intérieures.
Vous êtes dans ma main. Je suis sur toutes les routes. Tout est vaste et précis. Il
convient de lire la vie dans son ensemble avec les nuages qui l'entourent. (*ASL*, 263)

Si le poète souhaite de cette manière détourner en quelque sorte le sens des mots, en faire une « nébuleuse d'affects : ce qu'il fut sans doute lorsqu'il nous apparut la première fois », c'est « pour [le] jeter dans le sens de l'espoir » (*NS*, 168). En cela il ne fait que remplir sa fonction si l'on en croit Jean-Michel Maulpoix pour qui le poète est « celui qui ne peut, ayant mesuré l'étendue du désastre, échapper par sa parole au devoir d'espérance ». Dans le même temps, et selon « Le poète à son métier », le poème prend la forme d'un « poème religieux », le monde est une cathédrale, il s'agit de religieux, non de religion, le « tapissier céleste » ose y « nommer l'amour » et « Sur le mont de Vénus [il a] planté la Croix du Sexe » (*MF*, 451).

La création poétique

Le poète marche de biais, on l'a dit. Ces marches de biais lui permettent d'accéder au poème, ou plutôt permettent que le poème advienne. Du reste, elles sont considérées comme des « exercices spirituels » (*PI*, 302) comme il existe également chez Bauchau des exercices spirituels réclamant l'anéantissement du moi pour que le réel advienne à la fois nu et selon la vérité de l'oreille. Lors de ces exercices, l'être est « dilaté, perméable au possible », le réel est « annexé, magnifié » (*QRP*, 495). Aussi l'ouvrier, l'artisan, devient-il en conséquence un ouvrier spirituel. « Je suis assis dans la Genèse » (*PI*, 361), écrit Malrieu, ou bien, se présentant comme un nouvel évangéliste :

J'écrivais ce que dictait la lumière.
Et la terre va devenir cathédrale et nef d'or
Sur l'enluminure d'un livre d'heures que couronne un château d'âme
Avec dans ses marges des squelettes laboureurs chantant
Le chant de l'appareillage.
Je suis votre frère et je m'appelle Jean. (*MF*, 476)

Cette dictée intérieure, emblématique de la création poétique, appelée ailleurs la « dictée des voyageuses » (*PPH*, 424), prend ici une tournure religieuse en évoquant le livre d'heures et institue l'appel poétique comme un appel à la révélation ou bien l'institue comme une prière. Ce constat est d'autant plus frappant qu'un ensemble de poèmes intitulé « Le Livre d'heures », dans une partie située au centre exact du recueil *Possible imaginaire*, reprend le processus de la création poétique selon six poèmes, processus qui célèbre également la naissance du poète, comme la *Genèse* propose la

création du monde en six jours.

La première heure est celle de l'attente et de l'accueil ou du recueillement, c'est une « adorable journée qui vient [...] du fond de l'éternité », le temps s'abolit, condition nécessaire à ce qui doit survenir, le poète apparaît « dans l'humilité la plus profonde » au seuil de ce qu'il nomme « Majesté élue dans la gloire, lumière donnée, perfection » (*PI*, 343), ce que nous pouvons dès lors identifier à la fois comme la cathédrale du monde, autrement dit encore, le poème ou la Femme.

L'heure seconde est celle de l'invocation et de la louange de l'entité divine comme un appel : « Je te salue, lumineusement belle, solennelle, familière. Tu es la fontaine et la soif. [...] tu es l'unique, la maternelle, l'amante, ô paysanne brune, sœur de Déméter, qui longe l'orée du bois et du sommeil. La trace de tes pas est sainte. Tu vas sur les collines comme le feu » (*PI*, 343).

La troisième heure est celle de la révolution, de la révélation, le poète ressent toute l'étrangeté du monde mais il se surprend « dépositaire d'un trésor » : « La chaleur de l'été fait tourner sa roue. Le rayon flamboie. Tu vas m'advenir. L'air se crispe et j'ai le visage de l'attente. Ah ! que s'éloigne la prudence ! La démesure est ma loi. Je brûle sous le masque : flamme et fumée » (*PI*, 343).

La quatrième heure est celle à la fois du début de la création et celle de la créence, table aux objets nécessaires au culte à l'église, ici table de travail ou d'inspiration, comme pour Baudelaire l'inspiration est la table de travail. Le poète est ouvert aux convictions profondes, il croit en l'amour, « au génie familier du lieu, à la voix qui monte des pierres, à l'imaginaire, aux vestiges, au prodige. [...] L'abîme débouche sur les splendeurs quotidiennes » (*PI*, 344).

La cinquième heure est fondamentale en ce sens qu'elle donne la condition essentielle pour que quelque chose survienne. C'est l'heure de l'anéantissement du poète : « À la pointe du jour, je me suis levé pour mourir. [...] la lumière indicible est un drame. Je naquis les poings fermés. Maintenant l'âge force ma main. La corde de la vie m'échappe. Je m'émerveille de la blessure qui fait vivre. » L'on est proche ici, semble-t-il, de « l'extase profane » définie par Jean-Michel Maulpoix, à la fois « effacement du sujet » et ouverture dans le langage « d'un moment de clarté », ou de ce que Simone Weil nomme « décréation », soit « faire passer du créé dans l'incréé ». On pourrait le dire autrement encore avec le poète et peintre Roger Van Rogger : selon lui, le poète doit parvenir à l'anéantissement du moi et devenir selon sa propre expression « un tuyau que traverse un courant dont [il] ne connaît ni l'origine ni la destination, mais [qu'il doit] capter à son passage ». Du reste, il doit « maintenir le tuyau toujours vide pour que le passage puisse se faire à n'importe quel moment jugé bon par la Réalité du monde ». Ce processus de désintégration de l'homme laisse survenir une porosité qui transfigure le poète en instrument agi – et non plus agissant – pour l'avènement du monde. Ce que Van Rogger appelle encore « vacance propice », Jean Malrieu l'exprime ainsi dans *Le Plus Pauvre Héritier* : « Pour apprendre un autre alphabet / J'ai besoin de viduité et d'innocence » (*PPH*, 422).

La sixième heure célèbre la naissance du poète Christ, malgré l'insaisissable de la langue, et témoigne de cet avènement du monde accompli : « Les cieux du matin ont la jeunesse des siècles. Issu de la nuit, le soleil me couronne. Est-ce aujourd'hui que je

marcherai sur la mer ? » (*PI*, 344)

Enfin, à la septième heure, le poète « marche, tenant le ciel au creux de la main » et loue le monde créé, puisé au jardin d'Eden. C'est la naissance d'un « tu », d'un autre qui est la Femme. Sa voix en l'homme chante le « psaume de la lumière » (*PI*, 345), l'expression est également le titre d'un poème du recueil *À leur sage lumière*. Dans ce poème, des voix s'élèvent, « gorgées d'espérance », un chœur loue un monde retrouvé dans la sérénité et la poussée des sèves, sorte de paradis illuminé de soleil ou terre originelle. La révélation a eu lieu, le poème est né. Les yeux du poète sont des « mers délivrées ».

L'homme des « empires du sable » (*MF*, 461) est parvenu à se délier du poids du temps pour entrer dans l'ère nouvelle, il est l'« affranchi du temps » (*VR*, 211) colporteur de l'âme du monde. Il écrit encore, avoue-t-il, pour « alléger le temps » (*MF*, 438) et affronter l'heure dernière. Et dans le même mouvement, se délier du poids du temps signifie entrer dans l'âge du non temps, celui de son abolition. Le temps revient à une sorte de sablier irrémédiablement à la renverse, de sablier dont l'écoulement n'est plus orienté, un sablier dont l'écoulement génère l'égrènement des heures obéissant dans le même instant à leur rétention : ainsi « le temps disjoint rejoint l'éternité » (*MF*, 440), il est le « provisoire des merveilles » (*MF*, 457). C'est la dépossession du temps qui a permis le saisissement, plus rien n'est mesurable, « on se retrouve, enrichi de quelque épaisseur de vie étrange comme si l'on avait déjà vécu plusieurs existences » (*QRP*, 495). Ce que le soleil, dans le poème, a éclairé, déjà décroît avec les rayons du langage qui « se réfractent, se brisent » (*MF*, 476), et il faudra toute la force du silence pour penser leur obliquité une fois le livre fermé.

Né du pouvoir de la main, selon le soin de l'exercice spirituel, non pas dans un temps retrouvé mais aboli de façon à le rendre ouvert à l'autre, le poème vient, « laisse la mer entre les bras » (*HS*, 110), mais de cet insaisissable il reste encore à extraire le sel. C'est le travail du poète, « homme consentant à être le tout et le rien d'un immense présent » (*ASL*, 245) et œuvrant « sous les obus de l'aube ». S'il a la patience d'attendre et d'écouter, artisan saunier sous les pâturages de soleil, il découvre, dans l'amour, des mots de sel, peut-être le « premier peuple ». Par son chant inouï, cet ouvrier du langage suit sa pente naturelle pour une statue de sel soulevée par le vent. « Une route oblique / A mené [sa] vie / Vers le secret des choses » (*MF*, 465). Car c'est dans la déclivité, où meurent « La vie étroite / Et le temps mesuré » (*PI*, 302), que le verbe devient le lieu d'abondance. « Au bout de chaque mot sont un cyprès et un soleil » (*PI*, 308), et il aura fallu un nœud de solitude et le désir de voyager, pour que le poème, selon l'expression de Char, parvienne à « l'amour réalisé du désir demeuré désir ».