

# L'AMOUR ET L'EFFROI

## DANS L'ŒUVRE DE JEAN MALRIEU :

### LES TEMPS DE L'APOCALYPSE

Eric Dazzan

#### L'amour : une naissance

##### *Une religion de l'amour*

Comme l'indique le titre de son premier recueil, l'objet de la poésie de Jean Malrieu a d'abord été l'amour, auquel il faut ajouter son corollaire, le couple. Mais il nous faut noter, avec Pierre Dhainaut, qu'à partir de *Vesper*, Jean Malrieu n'écrira plus de poèmes d'amour, du moins en « apparence » :

car l'amour n'a pas besoin d'être nommé, sans doute est-il présent davantage en ce regard, qui ne perçoit aucune frontière entre le visible et l'invisible, en cette parole qui ne refuse pas le silence. Un « progrès » : l'amour n'est plus possession, mais oblation jusqu'à l'effacement : « Mes bras se sont ouverts. Entre eux coule la rivière où je suis noyé. »

On retrouve effectivement, dans cette dernière citation provenant d'un poème de *La Vallée des Rois* qui inaugure selon Dhainaut la seconde période de son œuvre, l'un des motifs essentiels qui permettent à Jean Malrieu, dans les recueils d'avant *Vesper*, de cartographier les territoires de l'amour, à savoir *l'eau* qui peut prendre les formes de la *mer*, de la *vague* ou de la *rivière*. C'est ce même motif qui ouvre, par exemple, un ensemble datant de 1958, *Mes manières instinctives* et avec lui apparaissent les motifs contradictoires du désir et de la hantise, couple fondamental qui nous montre un *je* lyrique livré, sans autre recours qu'illusoire, à la puissance d'Eros :

Toute la nuit, les rivières de mon pays m'ont cherché [...]  
À la porte enfin trouvée, elles frappent les toutes belles, les patientes, les fauves [...]  
Les ponts étaient rompus. Vers moi, exilé, caché par d'illusoires cloisons d'espace, leur rumeur n'avait jamais cessé de me parvenir. Vers moi, homme traqué, mais à jamais sensible au mouvement des lignes où se lovent et se dénouent les horizons, guettant, souhaitant et redoutant leur survenue, j'ai cru souvent les voir surgir, fantômes familiaux, aux carrefours de villes encapuchonnées de bruines. Impitoyables et charitables [...]

Toute la nuit  
Les lascives,  
Puisqu'à l'aube quelque chose meurt.

Si donc l'amour n'est plus (ou moins) nommé après *Vesper* et *Le nom secret*, s'il est plus souterrain, c'est peut-être parce qu'il est définitivement et effectivement devenu au fil des années qui séparent le premier recueil de *La Vallée des Rois*, le point d'existence/ d'expérience à partir duquel le monde dans sa signification et son apparaître est appréhendé, c'est-à-dire tout à la fois saisi, espéré et indéfectiblement redouté. Cette sorte d'enfouissement dans la parole de poésie et cette plus grande intériorisation de l'amour qui en fait à la fois la source et l'horizon de tout regard et de toute parole sur le monde, correspondent tout à la fois à une évolution de la manière de Jean Malrieu et à la découverte puis à l'installation à Penne- de-Tarn. « Le temps de Penne », selon la formule de Pierre Dhainaut, est bien celui de *la rigueur* et à l'effort de répondre à « la nécessité d'un autre regard comme d'une autre parole » correspond très intimement le dévoilement de ce que le poète désignait au début de *Mes manières instinctives* comme son *pays*. Ce *pays* est certes repérable sur une carte et l'on pourrait parler à propos de Jean Malrieu d'un *réalisme* dans la mesure où ce sont bien les êtres et les lieux ou les objets dans leur singulière diversité qui lui importent. Pour autant sa poésie s'attachera à faire surgir ou du moins affleurer ce qui, dans le réel, ne saurait se confondre tout à fait avec lui et pourtant le hante et lui donne cette *profondeur* qui correspond si bien à celle que le sujet lyrique lui-même découvre dans sa vie. Ainsi les poèmes de *La Vallée des Rois* vont-ils construire/dégager cet espace mythique ou cette géographie sacrée ou du sacré où le regard du poète qu'anime (et informe) l'amour pourra trouver tout à la fois une confirmation, sinon une légitimité, et l'occasion d'un approfondissement de soi. Quant au *Château cathare*, il établira ce que Pierre Dhainaut désigne comme une religion « solitaire », religion peu orthodoxe dont le cœur, comme le signifie cette affirmation de l'un des Parfaits, est le Désir, Désir de voir et de nommer, mais les deux ici ne sauraient être séparés :

Le désir du nom de Dieu n'est qu'un des noms du Dieu du Désir. (LMF, 393)

### ***L'écoute, la naissance***

Même si l'on ne peut que constater une grande continuité dans l'œuvre de Jean Malrieu, les variations dans le traitement du motif de l'amour permettent donc de repérer deux grandes périodes. La première de ces deux périodes, à laquelle nous nous intéresserons plus particulièrement dans cette étude, dessine un arc qui va de *Préface à l'amour* à *Vesper*. Le titre de chacun des recueils qui bornent cette première époque est significatif. Le premier suppose une temporalité à l'amour dont les grandes scansion seraient *l'attente* d'un événement et son *accomplissement*. Le second fait apparaître, comme le premier, une thématique temporelle mais autant le premier supposait une durée, autant le second oriente le lecteur vers un moment, sinon un *seuil* – et les seuils sont très importants dans cette première période - où soir et matin, mort et naissance sont

très proches, à la limite (ou idéalement) interchangeables/ équivalents. Il nous faut noter également que le ton de certains poèmes de *Préface à l'amour* ou de *Hectares de soleil* est déjà reconnaissable dans un poème de 1944, *J'attends toujours*, dont le titre semble annoncer à certains égards celui du premier recueil. Ainsi trouve-t-on dès l'ouverture du poème aussi bien le motif de l'attente que celui de la nudité qui associe Eros, désir et dévoilement :

J'attends toujours avec surprise que l'air se dénude, que l'habitude se démode, que tu viennes. Je regarde le quotidien avec attention. Les feuilles bougent. C'est le désir. Confondue dans l'arbre et la lumière, tu viens nue.

Comme le fait remarquer, par ailleurs, Pierre Dhainaut, certains poèmes de *Préface à l'amour* datent probablement d'avant l'installation à Marseille, soit d'avant 1948. Ces éléments convergents nous invitent à prendre à la lettre la réponse de Jean Malrieu à la première question de l'enquête de *Gradiva* sur l'amour conduite par Pierre Dhainaut en 1971. Il s'agissait, entre autres choses, de savoir s'il « n'est pas dérisoire [...] de réclamer d'un être de chair ce que l'on demandait jadis à Dieu », et si l'on peut parler, au sujet de l'amour, de « naissance spirituelle » et de « feu », d'« absolu ». De toute évidence, tous ces termes conviennent parfaitement à Malrieu pour qui l'impératif est « de ne pas cesser de brûler » et cela d'« un feu qui est à la fois délice et supplice, d'un feu qui est l'aliment du feu ». Et il s'agit bien pour lui d'une naissance. Sa réponse commence, en effet, par cette affirmation :

Je suis né un soir de printemps 1936 lorsque le soleil tomba dans mes bras. Ce que j'ai pu faire ou penser avant ne compte pas.

Il est frappant de constater que Malrieu retrouve à l'occasion de cette enquête sur l'amour une image très prégnante dans son œuvre, celle des *bras ouverts* que nous avons déjà rencontrée dans une citation d'un poème de *La Vallée des Rois*, image qui dit l'accueil comme le sacrifice. Et s'il s'agit bien de s'ouvrir à ce qui s'annonce et de le recevoir en plein *cœur*, c'est-à-dire aussi de s'ouvrir aux images et à l'émotion dont elles sont le vecteur, c'est parce qu'images et émotion sont les lieux de l'*écoute* d'un événement inaugural, qui vaut comme naissance au/du temps, à sa conscience qui est conscience d'une urgence, d'une imminence mais aussi d'un accomplissement à venir. Le dit très tôt un poème de *Préface à l'amour*, intitulé significativement « De notre vivant » (LMF, 32), dont la première partie nous laisse comprendre que la rencontre de l'amour – ce moment où l'on reçoit le « soleil dans [ses] bras » – coïncide bien avec le moment où « l'habitude se démode » et où les yeux s'ouvrent sur un monde où le plus familier et le plus proche doivent être salués « comme des étrangers venus par la route des années-lumière ». Moment où le sujet se départit de tout savoir qui assignerait une identité arrêtée à l'objet de son amour, c'est-à-dire peut-être qui lui ferait oublier que le milieu naturel de l'amour est le temps lui-même, un temps incarné dans une existence duelle, celle du couple. Un temps, par ailleurs, qui ne peut être que celui du *délire*, c'est-à-dire en définitive, d'une autre manière de voir et lire, déchiffrer le monde et ceci à partir de la survenue dans sa vie d'un autre et avec lui du principe même de toute altérité, le temps :

Je ne sais plus qui j'ai aimé mais c'était toi.

J'ai le délire dans la main.  
Nous ne sommes plus seuls. Le temps est venu parmi nous.  
Entends-le aux fissures de l'horloge,  
Il parle de soleils et de destins.  
Nous le saluerons avec des pierres et des brins d'herbe.

Nous nous souviendrons du temps de notre terre.

Ainsi, pour revenir à cette période de l'œuvre de Jean Malrieu qui va de *Préface à l'amour*, sinon même de 1936, date à laquelle le poète rencontre Lilette et naît à lui-même ainsi qu'à l'amour, à *Vesper*; il nous faut considérer que durant ces années Jean Malrieu n'aura cessé de *vivre*, en donnant à ce verbe le sens que lui donne un poème d'*Hectares de soleil*, « Justice » (LMF, 87). Vivre selon la justice et « la sévère beauté de son ordre », selon le « délire » de cet ordre « qui donne un regard chaste au plus pervers amant », c'est, en effet

[...] accepter toutes les amplitudes  
Et grandir, consentant à devenir l'ami  
De qui plus grand que nous nous a jetés parmi  
Les secrètes rumeurs dont bruit la solitude  
Après que les forêts de feuilles ont frémi.

Et ne cessant de vivre, Jean Malrieu n'aura cessé d'écouter, d'entendre et d'obéir à ce qui, un soir de printemps 1936, lui mit « la main sur [l'] épaule et [le] poussa » sur cette route, « devant [lui] » et qui « conduit toujours désespérément vers la colline ». Il aura accepté d'être « déraciné », comme « un que l'on réveilla trop tôt garde encore du sommeil en ses cheveux » (LMF, 235). Ou pour le dire avec un poème du Plus Pauvre Héritier, « Le bel été », il se sera avancé vers ce moment où son nom retentira, moment de la rencontre ou plutôt de son accomplissement, de son achèvement et de la révélation de sa plus haute signification :

C'est cela, la vie : une chaleur atroce et merveilleuse.  
Et tu la perds comme un rocher laisse égoutter la source du temps.  
Qui, sur la route, viendra crier :  
Jean !  
Si les pas s'arrêtent, c'est que la voyageuse est essoufflée.  
Elle a couru sans relais jusqu'à ce jour  
Et me voici saisi,  
Immobile, entre l'été et l'été.  
(LMF, 426)

Reste à savoir à quoi est né Jean Malrieu « un soir de printemps 1936 » en naissant à l'amour. Plus précisément peut-être, à quelle dynamique intérieure à l'amour et à son rapport à la naissance comme à la mort obéit ce cheminement du poète qui va le conduire d'une parole de poésie vouée dans un premier temps à l'amour jusqu'au seuil d'un espace sacré, d'une sorte de *templum* dans lequel on ne pénètre pas sans effroi, dont « l'air est en

friche », c'est-à-dire, comme l'indique la paronomase à *déchiffrer*, tâche éminente que Malrieu confie très tôt au chant ou à la poésie. Comme le montre une lettre de Jean Malrieu à Jean Tortel, document sur lequel nous reviendrons, cette dynamique a sa source propre dans l'enfance, bien en deçà donc de la rencontre de 36 qui en est probablement la première résurgence et elle donne son unité à une œuvre dont les avancées successives, les apparentes bifurcations ou simplement les différentes étapes, sont autant de retours en profondeur jusqu'à un moment originel auquel le poète demeurera *fidèle*. Il est d'ailleurs frappant que, dans *La Vallée des Rois*, les premiers poèmes consacrés à Penne-de-Tarn soient suivis de trois poèmes qui évoquent l'enfance et le « pays natal » comme si l'installation dans la vallée et l'élaboration de cette géographie du sacré qu'est le recueil avait pour préalable un retour, la quête « dans la foule [de] quelqu'un dont on ne connaît que le nom » mais dont le « visage a dû changer et [l']adresse s'est perdue ». Un retour qui n'est que traversée et qui a significativement pour horizon la mort, le moment où tout est de nouveau là, sous les yeux du cœur et de la mémoire :

À pas lents pour qu'ils soient moins définitifs, on regagne la banlieue.  
De là-haut, on montre du doigt le jardin de buis  
Où tante Adolphe arrosait ses dahlias,  
La cheminée du boulanger,  
Et, là, la tête des platanes d'une avenue en partance.  
On monte dans la nuit. Et tout s'explique mieux  
Quand, au dernier tournant, la chevelure  
Tombe  
Sur les yeux fermés.  
(LMF 204)

Pour nous approcher de ce moment fondateur et de la dynamique qu'il instaure dans l'imaginaire de Jean Malrieu, nous commencerons par nous demander ce que veut dire aimer selon le poète et ce que signifie « sa mystique », selon une expression de *Mes manières instinctives*.

## L'amour et la mort

### *Un rapport dynamique au néant*

On pourrait être tenté pour répondre à cette double question, de rapprocher la poésie de Malrieu, comme le fit le bulletin de souscription de son premier ouvrage, de celle de ses aînés que sont Desnos et Eluard. D'autant que dans un texte de 1953, écrit en hommage à ce dernier, Malrieu reconnaît sa dette envers lui. *L'amour, la poésie* sont bien, en effet, deux termes que Malrieu n'a bien sûr pas séparés. Et à la question : « Est-ce l'amour, la poésie ? », qu'il pose dans un texte de 1940, il répond :

Je n'ai d'autre rythme que celui des sabots, d'autre respiration que celle des naseaux en feu. Je n'ai jamais cessé d'être le maître. Reconnais ma main qui flatte l'encolure, ma voix sauvage. Les temps de l'impudeur sont enfin venus. Comme autrefois l'épée, voici mon arme : la joie. L'eau du maréchal-ferrant grésille. L'odeur de corne brûlée envahit la terre qui se retourne.

Et qui commande la vie ici sinon la vie ? Viens nous allons inventer les hommes. Et je balbutie ton nom, le premier du monde puisque le monde commence par toi.

Mais cet enthousiasme doit être rapporté à l'affirmation qui ouvre ce texte : « Les amours menacés, on sait bien ce qu'ils sont : éternels ». Et cette affirmation, enfin, doit être confrontée avec la fin de l'hommage à Paul Eluard qui définit l'œuvre de ce dernier comme « un barrage contre la mort », c'est-à-dire, si l'on tient compte du contexte, contre le désespoir (et son sommeil résigné). Sans préjuger de la validité de ce point de vue, force est de constater que l'œuvre de Malrieu, quand bien même elle associe amour et poésie, ne fait pas barrage contre la mort, mais bien souvent l'appelle non seulement comme un aiguillon mais aussi peut-être comme une des dimensions essentielles de l'amour, vivre selon la justice et « la sévère beauté de son ordre » étant aussi, il faut le garder à l'esprit, « accepter toutes les amplitudes » qui vont de la « joie » au « deuil », de la vie à la mort, ou encore se tenir, de « notre vivant », dans l'espace que l'horizon mortel ouvre au cœur et comme le cœur même de la vie. Ainsi, un ensemble datant de 1939, « Ton nom qui empêche de mourir », peut-il faire succéder l'affirmation d'un espoir :

Conduis-moi, toi qui viens de loin,  
Dis-moi le nom de la brûlure et de la flamme.  
Je rêverai et je vivrai.  
Je veux aimer l'espérance.

et ce qui pourrait paraître son exact contraire mais qui ne fait que borner et définir comme en miroir *l'étendue* où vivre selon l'amour :

Au nom de l'amour et des voix qui rôdent dans le futur,  
Malmène ma vie, retourne mes rêves.  
Un homme de joie et de deuil, perdant visage,  
C'est moi,  
Le désespoir  
Ou bien l'écriture blanche du feu sur les papiers noircis.

L'amour, la mort se battent comme des coqs  
Et nous sommes légendaires.

D'ailleurs, le premier poème de *Préface à l'amour*, « Le mal du temps », instaure la mort comme un possible qu'il met en regard et en tension avec un vouloir contraire. Et il est probable que ce soit relativement à cette tension comme à celle qui existe entre la joie et le deuil, l'amour et la mort dont les signifiants sont si proches, que la poésie de Malrieu va tenter de se déployer et de trouver progressivement son « amplitude » la plus juste, les images ayant moins la fonction de *dissiper* la peur de la mort, comme le dit Pierre Dhainaut que de la rendre respirable (habitable). Ces considérations nous reconduisent à cette *mystique* de l'amour dont nous parlions plus haut, laquelle suppose un rapport dynamique au néant, une dynamique qui associe désir et néant, accomplissement et révélation de l'ineffable. Nous trouvons ce terme dans une lettre que Jean Malrieu adresse à Jean-Noël Agostini, le 25 août 1956, alors que Lilette et lui sont sur le point de se séparer, lettre dans laquelle il reconnaît son échec mais en des termes qui font de l'objet de son amour et de ce dernier les figures d'un rapport à ce qui les dépasse, à celui qui « plus grand que nous nous a jetés parmi/ Les secrètes rumeurs dont bruit la solitude » :

Je suis un mystique, Jean, un grand mystique et je n'ai pas été à la hauteur de Dieu.  
[...]

Passage qu'il faut mettre en écho avec celui-ci :

J'ai perdu, je n'ai pas su vivre. Je n'ai pas su aimer, quelle épitaphe. [...] J'entre seul dans une arche nouvelle, celle de l'épouvante. Le monde où j'ai vécu s'écroule et je suis vieux, très vieux, les épaules basses. Je pleure, je ne sais que souffrir et j'en ai des tonnes de savoir là-dessus. Où me cacher à moi-même pour vivre, désormais. Tout est puénil, dérisoire. Je sais, le monde ne s'est pas écroulé, mais il s'est quand même écroulé. Du moins, j'ai gardé la confiance. Les hommes sont décevants, tout est décevant, mais il faut s'appuyer sur le vide et le silence.

Comprendre que l'on n'a pas su aimer, pas su vivre selon la justice et la « sévère beauté de son ordre » ou encore pas su être « à la hauteur de Dieu », c'est se découvrir « seul » face à « l'épouvante », dans un monde d'où le sens a reflué, coupé, non seulement de sa jeunesse mais, plus fondamentalement encore, de cette jeunesse éternelle du monde à laquelle donne accès l'amour. Aimer, savoir aimer, en effet, comme nous l'avons déjà aperçu, c'est une certaine manière d'être dans le temps, *manière* qui commande à celle de la poésie, le poème de Malrieu, dans cette première période de son œuvre, adoptant le flux et reflux de la mer et de la vague et, selon la formule de Jean Tortel, « se développ[ant], se succéd[ant] à lui-même à la manière des ondes, en une avancée constante, un peu majestueuse, en une respiration ou une « inspiration » – infaillible ». Aimer c'est, en effet, faire en sorte, par la confiance, que l'horizon mortel ne rende pas tout « dérisoire », qu'il ne renvoie pas toute chose au « vide » et au « silence » mais qu'il soit au contraire, nous l'avons vu, un aiguillon pour le sens, une sorte de provocation à aimer, jouir et s'émerveiller. Comme le dit un poème de *Préface à l'amour*, aimer, c'est introduire au sein de la mort même un espace de différence, un écart où ce

qui est toujours déjà là est suspendu, à la fois annoncé et différé :

Je t'aime parce que tu ressembles à la mort et que tu n'es pas la mort, et nous jouerons  
notre sang pour le retrouver dans l'éternité, de l'autre côté du monde, au bord d'une  
fenêtre qui jase sur la rue.(LMF, 44)

C'est donc parier que la beauté est l'autre visage de la terreur, son visage de vérité.  
Ce pari et cette confiance ou cette foi qu'il rend manifeste ont pour conséquence  
paradoxale d'ouvrir au cœur du temps même, et de « notre vivant » pour le dire avec Jean  
Malrieu, un espace d'éternité, où « le temps s'efface » pour laisser apparaître ce qui dans  
cette œuvre d'un terrien est souvent associé à la mer, une sorte d'élan vital pour employer  
cette expression bergsonienne, moins un lieu, qui pourrait être le néant où s'abîme toute  
forme, qu'une sorte de puissance qui, successivement, porte toute chose à sa forme et la  
rapporte au néant, une puissance d'être dont la joie et l'amour sont les modes d'intuition  
les plus justes :

Mon amour est un nom de grande distance, de longue portée et le chant de la mer que  
minuit porte en lui a déjà fait le tour des siècles et rassemble  
Avant de jaillir toutes ses femmes et ses vagues [...]  
Mais vers la mer avec furie et véhémence pour un épanouissement de forme et de  
durée, de transparence et de mobilité  
Vers minuit parfait qui laissait voir la déchirure de l'abîme  
Mon sang rougit devant le tien.  
Un homme est à la mer. Le temps s'efface.  
La mer est à la mer  
(« Les grandes lignes », *Préface à l'amour*, LMF39)

Aimer selon le temps (sinon aimer à/selon sa *manière*) ouvre un accès à la totalité,  
ou du moins à l'intuition joyeuse, enthousiaste, de la totalité au sein de laquelle l'ordre du  
temps semble renversé et où la source, l'origine semble être toujours devant soi comme le  
dit un poème d'*Hectares de soleil* :

Nous qui sommes les fruits d'un arbre qui n'existe pas encore  
Mais qui pacifie la soif de cette épice musquée qu'a la vie quand elle est risquée,  
Nous qui jouons au soleil d'une jeunesse toujours future  
Sommes les mots d'amour que tu diras  
À la femme toujours nue sous tes paupières.  
(LMF, 68)

Et même si le poète reconnaît qu'« il y a peu de chance que les temps se mettent à  
marcher à l'envers », il affirme aussitôt :

Mais n'y en aurait-il qu'une,  
La carte maîtresse et improbable de l'univers,  
Joue-la.  
Tout homme la possède au fond de l'avenir.  
L'amour accordé se réveille.

### *Les temps de la légende*



Ainsi ce que met en jeu l'amour, ce qui en lui se joue et se rejoue, c'est d'abord et fondamentalement le sens même du temps, en donnant à ce mot la double signification qu'autorise le français. Il s'agit bien, par l'amour, de donner sens à une existence menacée d'être dérisoire si elle ne devait avoir comme seul horizon que l'anéantissement. Mais aussi de renverser la flèche du temps puisque l'enjeu pourrait être dans l'amour, selon Jean Malrieu, de s'inscrire dans une résurgence éternelle d'un passé légendaire et de le faire sous le regard à jamais vivant de l'avenir. C'est-à-dire d'entrer vivant dans le mythe, dans cet espace si particulier du toujours déjà advenu au regard duquel tout présent et tout avenir est appelé à se comprendre. Si « les amants dorment dans les draps vierges des miroirs » (LMF, 40) où les temps infiniment se reflètent et se souviennent, n'est-ce pas parce que le désir qu'éprouve l'amour « vient du fond de l'âge » (LMF, 28) et que le couple s'inscrit dans la perspective d'une éternité qu'il incarne ou met en image / figure :

L'éternité c'est nous ta main contre la mienne  
Ce pouls précipité qui bat comme la pluie  
Tes yeux sources où mes yeux dans tes yeux se souviennent  
Ta chair fille du feu que mes deux mains retiennent  
La mer comme l'amour au sable d'aujourd'hui.  
(LMF, 28)

La dernière image de ce poème aux résonances multiples (on y entend aussi bien des réminiscences baroques, que baudelairiennes ou nervaliennes) nous rappelle que cette incarnation / figuration de l'éternité est aussi effacement, qu'être « légendaire » ou donner naissance à un couple « dont parlera le temps » et qui sera « ten[u] à la haute responsabilité de l'amour », ce n'est pas échapper à la mort mais la traverser en direction de ce qui est et n'est pas elle. D'où, nous semble-t-il, deux procédures dans cette œuvre, liées d'abord à l'amour mais que nous retrouverons dans la seconde période, deux procédures d'intensification ou, pour reprendre une expression qui apparaît dans la lettre précédemment citée de 1956, de surenchérissement :

[...] relis mes poèmes qui sont mes traces. J'ai couru, couru, couru derrière elle, j'ai forcé l'allure, j'ai surenchéri, j'ai menti, je me suis menti. Et j'avais raison. (J'écris au passé, c'est épouvantable). Elle était l'insaisissable, le bonheur et le malheur de ma vie, la flamme qui brûle. Je suis un mystique, Jean, un grand mystique et je n'ai pas été à la hauteur de Dieu. [...] On ne force pas la vie, elle est aveugle. Je n'ai pas été heureux. J'ai été heureux d'être malheureux pour elle, pour l'idée du couple, pour trouver un assouvissement à la vie, une explication de l'absurdité du monde. J'ai lutté, lutté pour elle et pour moi, pour que soit dit le mot qui éclaire. [...] je rends en ce moment toutes mes armes, toute ma vie. Elle est atroce la vie. Ah ! le désir d'aimer et d'être aimé, comme on tremble. Je croyais qu'avec l'âge on pouvait atteindre la sérénité et entrer dans le sommeil [...] Quelle somme de douleurs contient le temps !

La première de ces procédures de surenchérissement qui donnent l'une et l'autre du prix à ce qui est sans être jamais tout à fait vérifiable ou encore intensifient la présence/l'intuition que l'on a de ce qui demeure à jamais « l'insaisissable » – dans le sens où il ne saurait être ni saisi ni compris – c'est l'appel constant dans cette œuvre au martyr, à la

souffrance. Ainsi, dans ce fragment de lettre, l'association, somme toute assez classique, « femme/ flamme » qui fait signe vers celles de la passion/ Passion et donc destruction/ témoignage et révélation de ce qui est sans autre attestation que la foi que le fidèle (d'amour) peut lui vouer. Cet appel à la souffrance comme procédure d'intensification apparaît assez tôt dans l'œuvre de Jean Malrieu. On en trouve une première version dans « Ton nom qui empêche de mourir », un poème de 39 qui sera repris, modifié et intégré à un poème *Des maisons de feuillages*, « La femme du sommeil » (LMF 444). Y sont associés violence et Eros, l'amant étant « le couteau » et son amante « l'inscription dans la saignée de la pierre », l'un et l'autre répondant à « la haute responsabilité de l'amour. » Et si l'on rapproche cette dernière image d'une autre que nous avons rencontrée dans un poème précédemment cité, « Le bel été », l'on constate que la femme aimée est en soi – et assez traditionnellement d'ailleurs – figure du temps et donc potentiellement associée à l'eau, à la rivière mais aussi à la vague qui dit le battement incessant de la vie, sa venue mais aussi son retrait. Son « visage est couleur du temps » (LMF, 78), comme la robe que Peau d'Âne demande à son père, couleur aussi de l'amour, celle de ce beau ciel d'été où l'âme s'abîme, couleur de cette joie qui procède de l'acceptation de l'amour comme de la mort. Et c'est presque naturellement que le poème précédent d'*Hectares de soleil* est un appel au martyr :

Puisque j'aime et qu'il me fut échu le don d'aimer.  
Dépossède-moi. Racle le fond du vase.  
Sonore il répondra.  
Exige, exige encore  
Pour la soif torturée [...]  
Accomplis-toi en moi,  
Flamme parmi le vent.  
(LMF, 78)

Déjà, dès 1944, apparaissait dans « J'attends toujours » la figure de l'orant en attente de la *foudre* comme de la grâce ou de la rédemption :

Je ne sais si je parle de l'amour ou du sommet de l'oraison où pleuvent les grâces. Les inondations de l'âme, la mystique de l'unité, la réunion du désir, de l'absolu. Mon jardin est un piège où je suis pris, où je prie le soleil de venir sur terre, d'être clément. Je ne demande rien aussi. L'ordre se révèle de lui-même. L'orgueil attirera la foudre. Je ne décevrai pas.

On pourrait avoir l'impression qu'à un demi-siècle de distance la réponse de Jean Malrieu à l'enquête sur l'amour retrouve et accomplit une image, sinon qu'en 1971 la terre est cette fois sa poitrine et son cœur, que ce jardin où sa prière renverse et tend à accomplir un emprisonnement, est sa vie même. La vie du poète est bien ce jardin, dit un poème du *Nom secret* (LMF, 163-164) où « l'ombre le soleil se jouent sur ta figure / en un même moment », où le sang des amants « passe et se déchire / Aux broussailles du cœur ». Elle est, pour revenir à ce motif que nous avons déjà rencontré, le lieu d'une attente, celle du « voyageur », du « ravisseur » – dans le double sens de ce terme – à qui il reviendra de tailler, d'émonder, de bêcher et de torturer le sujet lyrique qui aura préparé « joyusement [sa] terre » (LMF, 186).

À cette attente immobile, il faudrait associer le motif de la quête que l'on trouve dans la lettre de 58. L'aimée est la figure de l'insaisissable après lequel l'on court à perdre haleine. Cette quête comme l'attente voue le poète / l'amant à l'insatisfaction puisque aimer c'est se vouer au manque, au vide avec lequel il faudra apprendre à pactiser. L'amour comme les *voix* qui en parlent – et en ce sens il ne peut y avoir que *préface* à l'amour – rôde « dans le futur » et de ce fait, contrairement à ce que Jean Malrieu espérait et dont il devra reconnaître l'impossibilité en 58, « avec l'âge » on ne peut « atteindre la sérénité, entrer dans le sommeil ». Le poète comme l'amant est celui qui est voué à chercher ce qui ne saurait se trouver, ce qui est « autre, toujours autre avec le jour ». Leur objet est « possible », « imaginaire ». Comme le dit encore la lettre de 58, il s'agit de « mentir », c'est-à-dire d'« inventer » et de « rêver » afin d'atteindre à l'inconnaissable qui se cache sous les formes du monde, au cœur même de l'évidence et de la lumière :

Je ne te connais pas, limite qui prend forme de vague au bord de l'horizon,  
Ni la forme que tu caches sous l'habitude de ton corps, plus vraie que tu n'es,  
inconnue, amande plus amande enveloppée de coque verte, plus jour que n'en rêve la  
nuit,  
Ni le fruit laiteux mûri précocement dans l'épaisseur du noisetier à la Saint-Jean.  
(« Avec ton désir », *Préface à l'amour*, LMF 46-47)

Dans cette perspective et comme l'indique la fin de cette citation qui superpose les feux de joie du printemps, le bûcher de l'amour et la figure homonyme du Baptiste qui annonce la venue du Christ et donc l'achèvement des temps et l'accomplissement de l'Alliance, il s'agit bien de « surenchérir » pour produire la légende de l'amour dont l'avenir est toujours comptant. Le motif du rêve comme d'ailleurs les références aux contes de l'enfance sont très fréquents dans cette première partie de l'œuvre du poète. L'on pourrait bien sûr songer à l'influence du surréalisme. Ainsi, dans *Préface à l'amour*, le début d'un poème, « Je ne rêverai plus de toi », semble pouvoir faire écho à un poème de Desnos avec l'œuvre duquel l'œuvre de Malrieu partage de nombreux motifs. Mais là où dans le poème de Desnos le rêve et sa longue habitude semblent menacer d'impossibilité l'accès et l'inscription du sujet et de l'objet de son amour dans la réalité, chez Malrieu, le rêve n'est peut-être qu'un préalable à la réalité, ou plutôt au surgissement de ce qui reste toujours à venir et qui est paradoxalement, nous l'avons vu, la source même du présent (qui en est le fruit), l'amour :

Je ne rêverai plus de toi depuis que tu es réelle et tu seras plus belle qu'inventée, avec  
au coin des yeux la ride inquiète qui fait que je t'aime plus qu'il n'est sage. Je ne  
rêverai plus de toi. (LMF, 30)

Que le rêve soit à l'amont de la réalité nous oblige bien sûr à poser la question de la nature de cette dernière. Que veut dire *réel(le)* pour Malrieu ? Premier élément de réponse, l'aimée qui devient réelle après avoir été rêvée ou lorsque « le rêve ne lui suffit pas » (LMF, 75) n'est pas en dehors du temps et comme le montre la citation précédente, elle est marquée du coin du temps et livrée à l'inquiétude. En cela elle répond, et comme en miroir, à son amant qui se définit dès *Préface à l'amour* comme « le veilleur » (LMF, 26). La réalité dont nous parle Malrieu et à laquelle lui donne accès l'amour est donc bien

la nôtre. Mais l'espace/le réel où l'aimée surgit « un soir de printemps 1936 », est aussi et sans contradiction celui de la vision, c'est-à-dire ne saurait se comprendre sans « ce long regard » (LMF, 82) de l'amour qui l'enveloppe et le marque du sceau de la « joie » – joie qui est jubilation et lucidité, acquiescement, et grâce à laquelle peut apparaître et s'accomplir en lui ce qui s'est d'abord donné à l'amant sur le mode du pressentiment. Mais il faut rajouter à cela que ce que cherche à saisir le long regard de l'amour, c'est en quelque manière lui-même et cela dans la mesure où il est lui-même réponse à une venue et une annonce et en tant que telle attestation et trace d'un appel/ élection :

Pour alourdir le temps, je me jette au miroir,  
Regarde en mon visage  
Celle qui, par mes yeux, dans les buissons de l'âge  
S'approche pour me voir  
(LMF, 83)

L'amour et la mort qui vivent dans le poète ce dernier en cherche le « secret » ou le secret de l'alliance dans le regard – inquiet parce qu'aimant – qu'il porte sur le monde extérieur. La réalité dont nous parle l'œuvre de Malrieu est ainsi tout autant sous l'empire d'une robe que sous celui d'un secret, celui qui est au cœur même du regard de l'amant et qui en est à la fois la source et l'horizon :

Mais l'amour est mon roi et mon regard est toujours jeune.  
Tu es belle, tu m'émeus. Tu m'as donné la terre comme un jardin.  
Je te pare de ce que l'amour m'a donné : mon regard.  
(« Vesper », LMF, 175)

Rêver le réel pour qu'il advienne ou qu'en lui s'accomplisse ce qui fut par lui espéré, ou encore « parer » cela qui s'approche en lui du regard que l'amour nous a donné, c'est ce que Malrieu appelle la « fidélité ». L'amour, dit-il dans sa réponse à l'enquête sur l'amour de 1971, « n'est pas le bonheur, une température douce. L'amour est toujours à gagner, à regagner, à poursuivre plus loin que la veille, à affirmer sans cesse, à créer, à recréer, à inventer ». Et il ajoute : « sa raison d'être est la fidélité ». Fidélité à un être bien sûr mais plus fondamentalement peut-être, à travers cet être et sans qu'il y ait contradiction, à un événement fondateur qui a ouvert dans la vie du sujet une nouvelle temporalité, a ouvert sa vie sur un horizon temporel où le passé puisse trouver sens, justification et récompense. Et cet événement appartient bien sûr à l'enfance. Le dit un poème d'*Hectares de soleil* :

Oui. L'amour est en marche qui précède l'amour.  
Nous l'avons vu venir dans nos rêves d'enfant.  
(LMF, 70)

Et dans sa réponse à l'enquête de 1971, Jean Malrieu qui vient de souligner qu'à vingt ans, il possédait « ce que bien des gens n'ont peut-être jamais en toute leur existence », ajoute :

Comment fus-je ainsi comblé ? Ma jeunesse avait été très rêveuse. Le merveilleux

n'arrive jamais qu'à celui qui l'attend. Je n'ai pas été surpris par ma chance. Elle est naturelle, dans l'ordre des choses.

## « Arcturus »

### *Le pays de l'enfance*

De cette enfance rêveuse témoigne un texte tardif datant de 1967 : « Arcturus ». Le texte qui est une lettre à Jean Tortel fut publié par la revue *Manteia*. Il s'agit d'une sorte de confidence où sur un mode onirique le poète revient sur son enfance. La première phrase donne en quelque sorte le ton de l'ensemble :

Il faudrait remonter très loin pour retrouver les origines de l'amour et de la mort.

Il faut comprendre, par là, qu'il s'agit de remonter dans la petite enfance et c'est bien ce que va faire le texte qui suit mais en même temps, si l'amour peut avoir une origine – l'évènement rencontre – on ne voit pas bien comment la mort pourrait en avoir une puisqu'au mieux elle a une cause, et qu'elle est un horizon. En fait l'expression « les origines de l'amour et de la mort » désigne le moment où l'un et l'autre sont découverts par l'enfant (deviennent objets de conscience) et le sont l'un *comme* l'autre, soit au même moment et l'un par l'autre (analogiquement). La suite du texte va expliciter ce moment et cette découverte :

L'amour vivait dans une chambre qu'on appelait *la chambre des habits*, où étaient suspendus les robes et les manteaux de ma sœur, tout emplis de leurs parfums auxquels se mêlaient, soit l'hiver, l'odeur épicée des ténèbres et de la terreur (présence inquiétante de la *grande armoire* de noyer clair), soit l'été celle du demi-jour que dispensait avaricieusement une lucarne. Cette pièce, sorte d'alcôve, voisinait avec la mienne et conduisait, après un parcours de slalom entre valises, malles et cartons à chapeaux, à la porte du grenier. Cette chambre m'était interdite par mesure de précaution contre les déprédations que je pouvais y commettre, mais j'y pénétrais souvent en fraude pour aller me blottir contre les étoffes, pour les humer et plonger ma tête dans leurs parfums : odeurs de poudre, de lotion, de shampoing (c'est l'odeur de l'été), boîtes de fards, coffrets en forme de coquille où dormaient de petits peignes. Parfois un cheveux restait accroché à une épaule et *je le mangeais*. C'est là que je jouais avec les ceintures, les jupons, les dentelles, avec cette blondeur que les femmes laissent derrière elle, dans la crainte d'être surpris comme si c'était quelque chose de mal.

Une première remarque concernant la seconde phrase du texte. Elle contient une bizarrerie : « tout emplis [*id est* les habits] de leurs parfums ». Le possessif « leurs » renvoie en fait à un oubli. Comme le note Dhainaut, dans une version antérieure, les habits étaient ceux de la mère et de la sœur. Dans cette version Malrieu avait d'abord écrit : « la chambre des habits où étaient suspendues sur des cintres les robes de ma mère et de ma sœur, tout parfumés à leur odeur ». Dans la dernière version, les cintres disparaissent : souci d'allègement stylistique sans doute. Disparaît également la référence oedipienne à la mère. Apparaît à l'inverse le manteau qui semble là pour atténuer peut-

être la dimension sexuelle de la robe (plus près du corps odorant de la femme). La première version accordait, d'ailleurs, « parfumés » à « habits » et non pas à « robes », qui ainsi apparaissait pour disparaître dans la masse des habits. Plus significatif encore : « tout parfumés à leur odeur » – qui laissait aussi entendre le passage du plus délicat au moins élaboré, au plus corporel peut-être et qui consonnait avec « sœur » –, devient, dans la dernière version, « emplis de leurs parfums », le verbe « emplir » renvoyant à l'idée d'une présence dans les habits mais une présence évanescence, à l'état de trace. Quant au mot « odeur » il est associé dans la seconde version à « ténèbres » et « terreur ». Au parfum vient ainsi se mêler une odeur qui est marquée négativement et qui ne se confond plus comme précédemment avec lui. Cette seconde phrase part ainsi de l'amour et de la vie, traverse une zone de sensualité (« parfums ») qui laisse se dessiner en creux un corps féminin, sœur ou mère, pour venir buter sur la mort (les « ténèbres » ou le « demi-jour ») et l'interdit dont procède la terreur. Une parenthèse, en effet, incarne, par ailleurs, cet interdit dans la « présence inquiétante de la *grande armoire* de noyer clair » qui double la présence sensuelle des corps féminins. Si l'on ne sait ce qu'elle contient, cependant, dans un contexte d'obscurité, elle apparaît comme un étrange pôle de clarté. L'on pourrait y voir la présence esquissée du père qui jouera un rôle essentiel dans la suite du texte, présence qui pourrait ainsi maintenir au sein même de la transgression et de l'angoisse qu'elle provoque le rappel de l'interdit, sorte de fanal dans la nuit dont il participe cependant. Son rôle dans la suite du récit sera bien plus positif. Il apparaît en effet comme un point de rationalité face à l'oncle qui parle de revenants et ouvre à l'enfant tout un monde d'esprits et de fantômes, ce que sont dès le départ ces robes vides et cependant emplies d'une présence (celle de la sœur, de son parfum/odeur). À la fin du récit, il calme son fils que la « terreur » des « fantômes » qui « se revêtent de robes » tient éveillé, et cela en lui annonçant le jour : « Dors, mon fils, dors. Il fera jour demain ». Il est celui qui lui apprend à « croire au jour » mais cela « au cœur de l'ombre », expression où l'on retrouve la ténèbre mais aussi où sont étrangement disséminés des phonèmes essentiels : phonèmes [œR] (*sœur/cœur/odeur*) ou bien, mêlés à [o]m[b][r]e, les phonèmes de « robe », ce qui fait de la robe le cœur (la sœur) de l'ombre, le lieu de la mort d'où apercevoir le jour. Ainsi la découverte transgressive de l'amour qui met l'enfant en rapport avec la mort et ses fantômes semble-t-elle préserver une « clarté », laquelle retient peut-être l'enfant sur le seuil, ou du moins l'assurer d'un retour à la vie.

C'est cette assurance d'un retour, d'un point de repère pour le noyé potentiel qu'il est, qui permet un approfondissement du plaisir transgressif, une sorte d'immersion, comme le montre la suite de ce passage. En effet, dans la « chambre des habits » transformée en « une sorte d'alcôve », l'enfant va « se blottir contre les étoffes ». Comme précédemment, il y a effacement des robes qui renvoient au corps, au profit du toucher peut-être (les étoffes) et surtout au profit des parfums et odeurs. Par d'ailleurs, le labyrinthe de la phrase précédente devient très significativement une mer/eau où l'on plonge (et se noie), pour ramener au jour un trésor : des « coffrets en forme de coquille où dormaient de petits peignes ». La parenthèse associant une odeur de propre, celle du shampoing, à l'été, fait écho au tout début du passage où cette saison de l'amour était marquée par le demi-jour, par la lumière avaricieusement concédée par la lucarne. Ainsi, plongeant dans ces eaux parfumées, l'enfant pénètre-t-il dans un monde autre, celui de la

mort qui deviendra aussi celui de l'amour. Le confirme la cinquième phrase, remarquable par sa concision, relativement au patron rythmique dominant : « Parfois un cheveu blond restait accroché à une épaule et je le mangeais ». De quelle épaule s'agit-il ? Celle d'une robe ou d'un manteau, doit-on supposer. Quoi qu'il en soit, nous avons là et le signe d'une présence et l'occasion, à la manière des récits fantastiques du XIX<sup>ème</sup> siècle, de reconstituer l'être évanoui. Et c'est bien un des motifs qui vont dominer par la suite, à savoir la survie des morts et leur réincarnation, la communication avec eux et aussi, dans le cas de cette voix de baryton dans une gorge de femme, la possession (bien sûr à entendre dans tous les sens). La chambre d'amour est bien liée à la mort mais aussi à la présence des morts, à leur retour, ou encore à l'autre que sont le féminin et le mort, à leur présence conjointe ici mais aussi au devenir autre que celle-ci implique. L'amour est contact avec un au-delà, et de ce fait transformation, « possession ». D'où peut-être le motif de « l'ingestion » que l'on va retrouver plus loin. Ainsi de cette phrase qui ouvre un paragraphe consacré au dialogue, en fin de repas, entre la mère du poète et son oncle spirite : « La mort, c'était le dessert ». Et plus loin, dans la partie conclusive du texte, sont évoqués « les soirs d'été », les repas « sous l'acacia du jardin » et une parenthèse : « on a posé sur la table des lampes qui attirent les papillons de nuit », pourrait nous donner à penser qu'à la table de l'été, table du quotidien, vient se superposer celle des spirites, les papillons de nuit appelant l'esprit Papillon, le quotidien donnant à voir dans une image bien plus que lui, imageant et mettant à distance un mystère angoissant. C'est bien ainsi qu'il faut lire la fin du passage que nous avons cité plus haut. « Ceintures, jupons, dentelles » avec lesquels joue l'enfant sont repris, en effet, par le terme « blondeur » qui fait écho au « cheveu blond » ingurgité mais aussi transforme le féminin en couleur et lumière, en trace éclairante de ce qui a disparu, en une lumière qui éclaire l'instant et l'ouvre à ce qui en lui peut revenir.

L'on voit ainsi que le pays de l'amour, ce pays du poète, pays de l'enfance, est éclairé par une absence/présence et que se tenir transgressivement dans cette lumière (cette « blondeur »), c'est certes accéder à une sensualité interdite (oedipienne) mais aussi prendre le risque d'ingérer ce qui nous transforme, nous possède, ou encore, nous faisant autre, nous fait rencontrer la mort. D'ailleurs le père rationnel et rassurant qui garantit l'interdit, en maintient la lisibilité au cœur de la transgression et donc permet les partages et les différences entre le mort et le vivant, le père, donc, lors du repas dominical avec l'oncle, s'étouffe (de rire) et probablement recrache le morceau trop gros pour qu'il puisse l'avalier. Le récit de Jean Malrieu est d'ailleurs empreint d'un humour malicieux qui n'exclut pas cependant un ton lyrique. Ainsi dans le paragraphe qui suit :

Là aussi, habitait la mort, attirante parce qu'elle avait même domicile. Les bruits nocturnes s'amplifiaient ; boiserie qui craque, course rapide d'une souris dans l'escalier, respiration du vent, choc des volets de la lucarne. Ces bruits (je les identifiais) arrivaient par vagues à travers la cloison, mais la mort s'habillait de cette robe de soie verte qui n'alla qu'une fois au bal, verte comme la feuille, comme l'idée de l'amour, éphémères éclats et sombres feux que je magnifiais.

De l'identité de domicile à l'identité tout court, il n'y a qu'un pas que va franchir la suite du texte. Si la mort est séduisante comme l'amour – elle est *attirante*, dans tous les

sens du terme, elle fait venir à elle et fait naître le désir –, c'est parce que ce dernier lui sert de vêture. Cette robe qui est enchantée et qui a la couleur du printemps et de l'amour, ainsi que de tout ce qui est éphémère et donc nous parle de ce qui appartient à l'éternité, nous rappelle combien les contes populaires sont présents dans cette première période de l'œuvre de Jean Malrieu. Elle nous permet de comprendre également qu'en eux ou à travers les images qu'ils offrent s'est cristallisée pour le poète une expérience archaïque et muette, faite d'angoisse et de fascination. Ainsi dans *Mes manières instinctives*, dans un passage que nous avons déjà cité plus haut, ces « fantômes familiers, aux carrefours des villes encapuchonnées de brume » vont revenir en quelque sorte à travers la figure de ces « petites filles [...] qui sortent du bois en capuchon rouge » (LMF 128) et cela dans un contexte marqué par le printemps, le « parfum de fourrure » ou encore, et de manière très insistante, par la couleur verte. « Voué à l'amour », le poète l'est également à l'écoute de ce substrat muet qui affleure de poème en poème. Et cet affleurement se signale par la présence dans le poème de ce qui n'est pas vraiment un symbole dans la mesure où il concentre en lui-même et pour lui-même une charge émotive muette mais qui pour autant ou du fait de ce silence en lui renvoie toujours à autre chose. C'est le cas, par exemple de la *feuille* que nous avons rencontrée dans « Arcturus » associée à la robe, à la couleur verte, à l'amour ou à son idée (au sens premier d'image) et donc à la mort en son apparaître. Elle revient de loin en loin dans toute l'œuvre de Jean Malrieu, participant d'associations parfois énigmatiques. Elle est au cœur d'un poème de *Préface à l'amour*, « Au bois noir » (LMF 29), qui la conjoint à la femme, à l'appel et à la voix, la feuille n'ayant pas de « voix », nous dit le poète, mais les ayant « toutes ». C'est cette dernière association que nous retrouvons plus loin dans le recueil, dans le poème intitulé « De notre vivant » (LMF 32). À la voix du poète qui « se couvre de feuilles » font suite les motifs de la mémoire, du souvenir du plus immémorial qui a pour effet de marquer d'étrangeté le plus familier. La voix du poète – comme celle de Mme Clocher – est bien alors le lieu d'une hantise sinon d'une possession ou bien sa poésie et le regard aimant sur le monde qu'elle suppose font-ils advenir et revenir celle qu'un poème du même recueil, « Si jamais », au titre si significatif, dit être « morte aussi depuis longtemps et déjà seule dans une chambre de poussière où tout est gris » (LMF, 36). On pourrait avoir l'impression, en effet, à lire les poèmes de Jean Malrieu, que leur temporalité est celle du *depuis longtemps*, celle du toujours déjà advenu, une temporalité a-temporelle en quelque sorte, qui serait à la fois close sur elle-même, achevée et pourtant se creuserait infiniment d'une attente ou d'une différence. Pourrait nous l'indiquer ce poème de *Préface à l'amour* dans lequel nous retrouvons nombre des motifs que nous avons déjà rencontrés jusqu'ici :

L'amour

Lorsque je pense à toi la nuit se charge d'arbres blancs et bien que tu sois là, toute vivante, je ne te reconnais plus dans le recul des années, ces glaces qui s'amenuisent dans les glaces,

De seuil en seuil et d'arbre en arbre allant te demandant.

Vous qui venez de loin voyez-vous ce que devient mon cœur quand minuit veille, les bras croisés, regardant à pas de géant le temps qui s'enfuit emportant mon sang ?

Lorsque je pense à moi qui me parais plus loin encore, soulevant les rideaux jetés sur les fenêtres pour me cacher du jour, des hommes à épisodes me saluent dans une



langue morte, et chacun d'eux tient une feuille qui fut toi.  
L'armoire est pleine de draps blancs, de bouquets, de loups de neiges. Si je l'ouvre, il  
en tombera bien des ans. Ils ont l'odeur de l'amande amère. (LMF, 31)

### *Les temps de l'Apocalypse*

Je conclurai cette étude sur deux remarques. La première porte sur la valeur de ce témoignage. Il est évident qu'« Arcturus » est le résultat d'une reconstruction, qu'il tient du mythe personnel et qu'il s'est construit tout autant à travers l'écriture poétique qu'à partir d'une expérience (ou une série d'expériences) de l'enfance. Il s'agit en quelque manière d'une *imago*, pour employer cette notion appartenant à la première période de la psychanalyse en France. Deux indices le montrent. D'abord le fait que l'élaboration de ce texte corresponde au moment où Jean Malrieu rédige et élabore le recueil qui inaugure la seconde période de son œuvre. Manifestement, le substrat dont je parlais plus haut a réussi à trouver son chemin et sa forme, et cela suffisamment pour que Jean Malrieu passe sinon à autre chose du moins au-delà. Par ailleurs, il est frappant de constater que l'ensemble dédié à sa sœur Marguerite qui est morte en déportation, retrouve certaines des images qui diront l'amour dans des poèmes ultérieurs, comme si le poète accédait là, à l'occasion d'un évènement tragique dont la résonance est tout à la fois individuelle et historique, à une couche très profonde de son imaginaire ou plutôt rencontrait ce point nodal de son rapport au monde et à lui-même où les distinctions du réel et de l'imaginaire n'ont plus guère de sens. Ainsi, par exemple, la fin du quatrième poème, « Le soleil est en soleil », qui évoque « la floraison d'immortelles dans le temps », retrouve les motifs de la *vague* et de la *mer* dont nous avons vu qu'ils seront associés à l'aimée et au temps, à l'amour en tant qu'il implique une manière d'être dans le temps.

Mais vague de terre et de malheur mêlée,  
Anonyme morceau de terre et de patrie perdue,  
Vague plus vague qu'océan et que distance,  
Tu t'en vas vague qui ne mouille même plus.  
L'avenue est restée déserte.  
La nuit reste sourde et ouverte.  
Dans le moutonnement des temps lointains qui fuient  
Mes yeux de chair ne te distinguent plus.  
(TIQ, 190)

Ces vers ne sont d'ailleurs pas sans trouver leur écho dans le poème de *Préface à l'amour* que nous avons cité plus haut. Et dans cette distance que la disparition a engendrée, dans cette nuit « ouverte », la sœur est « partout, en travers, n'importe où » ou encore « ailleurs et plus loin,/ De toujours à jamais [...] Dans l'alphabet des renaissances perpétuelles » (ibid.). Elle est, comme le dira « Biographie », « l'amour et la morte » qui tendent au poète, par delà la disparition, la « même main ». Ou encore elle est la morte dans ces habits d'amour que seront désormais pour elle aussi bien les formes du monde – la terre lui servant de robe, l'enrobant – que la parole du poète. Elle devient le principe qui unit l'extériorité et l'intériorité en un seul espace dont on serait tenté de dire que le

poète et son œuvre à venir seront gros, portant en eux tout un monde passé qui demandera à (re)naître et s'accomplir :

Ce tas de choses pesantes, c'est l'amour.  
Je portais la maisonnée dans le ventre.  
Des hommes, des femmes en groupe  
Posaient en moi comme pour la dernière photographie du bonheur.  
(TIQ, 192)

La seconde remarque portera sur un passage d'« Arcturus » dont nous n'avons pas encore parlé et qui met en jeu le rapport aux images, lesquelles permettent d'instaurer un autre rapport au désir, à l'amour comme à la mort, qui est proprement peut-être celui de la poésie. À côté de l'oncle et de ses révélations, à côté du père qui contient par sa présence l'angoisse, apparaît, dans un épisode qui engage également la mère, « un pauvre hère, mal vêtu et mal chaussé » que le texte désigne également comme « le Messager de l'Éternel ». Il pourrait annoncer la figure à venir du « voyageur » mais aussi faire songer au prophète Elie qui précède la venue du Messie ou encore à ce « fantôme mendiant de la neige » auquel, nous dit un poème de *Préface à l'amour*, il ne faut pas fermer sa porte puisque « même de lui l'espérance va renaître » (LMF 26). Ce qui nous importe ici, c'est qu'il laisse un livre (comme l'esprit Papillon laisse l'instrument du chant dans la gorge de Mme Clocher). Ce livre pourrait être une version simpliste de l'Apocalypse, avec « l'horrible bataille d'anges, de démons et d'hommes porteurs d'échelles et, à l'opposé, les *élus* » (souligné dans le texte) ou encore « la pure famille qui s'ébattait sur une pelouse bordée de roses et de glycines ». C'est cette famille que l'on retrouvera à la fin du récit, lorsque, nous dit le texte, la famille du poète qui les soirs d'été soupe au jardin, « ressemble tout à fait au cercle des *élus* baignés dans la joie du Seigneur ». Ainsi « les images aux couleurs violentes » du livre, leur lumière propre, semblent-elles capables de repousser l'angoisse jusqu'au soir, jusqu'au moment du voisinage obligé avec « la chambre des habits ». Et cela parce qu'elles donnent à voir « l'Inconnu » qui, nous dit le texte, « pendant le jour [...] gardait les couleurs naïves de la Terre Promise », parce qu'elles en médiatisent la présence dans des formes et couleurs qui peuvent rencontrer celles du monde réel, quand bien même celui-ci s'est évanoui derrière la nuit. Ce livre a, par ailleurs, un antécédent dans le texte dans cet autre « livre d'images » derrière l'écran duquel l'enfant disparaît pour avoir des nouvelles de l'au-delà, c'est-à-dire pour écouter, sans en avoir l'air, les propos des adultes qui en parlent. De la même manière, et toujours dans le même but, l'enfant fait semblant de se passionner « à la construction d'une maison de cubes » que l'on retrouve dans la maison des « élus » qui nous est décrite comme une « villa rococo dont les balcons et les colonnades en stuc sortaient tout droit [du] jeu d'architecture » de l'enfant. Ainsi l'image comme le livre qui la contient semblent-ils combiner le *visible* et *l'invisible*, *l'ordre* et le voisinage avec *l'Inconnu* auquel elle donne figure, la structure qui contient et l'angoisse qui la fait voler en éclats.

Nous retrouvons tous ces éléments dans les deux textes « théoriques » de *Préface à l'amour*. Le premier, « Evidence », dédié à Jean Tortel (LMF 56), évoque un « rendez-vous » avec une « table de cuisine » sur laquelle « chaque objet [a] sa mesure, son rythme, son destin d'élément » et est l'égal en présence du poète. Si cette évidence, celle

d'un ordre qui se refuse à l'analogie, demeure, par définition, sans mystère, celui-ci apparaîtra cependant à la fin du texte mais comme une conséquence de la naissance d'un poème qui tient « des deux parties », homme et objet, un poème en lequel « le désordre apparent du monde [est] sauvé ». Et l'on peut supposer que c'est à cette naissance et à la rédemption qu'elle signifie que « l'orage », dans le dos du poète, « à la porte vitrée », voudra assister. Ainsi le poème, quand bien même il tient lieu de « procès verbal », parce qu'il engage l'ordre du monde appelle le mystère. Nous retrouvons cela dans le poème suivant intitulé « Poésie » (LMF, 57). Là encore il s'agit, par le poème, de sauver :

La poésie comme la science exige un langage de rigueur : tout est austère dans l'amour, il mesure l'homme et les choses. Le poète n'a pas à reprendre la création qui l'entoure, mais dans l'œuvre de libération que lui demande la connaissance, dans les lignes de force réduites à l'essentiel et qui traversent le poème, ce ne sont jamais les objets qui demeurent prisonniers, mais une nature plus vraie, plus accessible, comme si ayant été réchauffée dans le sang de l'homme, le monde, pour exister, devait connaître la fragilité de l'amour. On dirait que témoin de la dernière heure, vers l'homme, tout se précipite en demandant à être sauvé.

Plus loin dans le texte, les « ambassadeurs masqués du malheur, du bonheur, de la mort et de l'amour » que l'on reçoit chez soi et qui arrivent « avec le soleil dans les bras » pourraient préfigurer le « Messenger de l'éternel » d'« Arcturus ». Et si la fin fait penser à *Nadja* et à son « qui vive ? » ce qui est important ce sont les motifs conjoints de « l'appel » et de « l'écoute » :

Mais la forêt n'est pas si loin de nous qu'on ne reconnaisse au bout d'un cri ce même homme perdu, cet autre moi-même, qui appelle dans une langue nouvelle que l'univers écoute et qui va expliquer la vie.

Ce qui semble évident, c'est qu'à l'inverse du texte précédent, tout dans ce texte est métamorphose, analogie et mouvement. Le poème, au contraire, est principe d'unité puisqu'il « unit les mondes sensibles de l'univers ». Comment concilier l'ordre du poème et le mouvement ou la métamorphose dont l'amour et sa fragilité sont responsables ou encore les moteurs ? Peut-être est-ce possible à partir des idées de transparence et de reflets infinis par la vertu desquels le plus lointain brille, se manifeste ici et maintenant ou, au contraire, l'ici et le maintenant se transportent vers un horizon infiniment éloigné. Cette transparence ou ce jeu de reflets – et il est vrai que le motif du miroir revient souvent dans *Préface à l'amour* – sont, par ailleurs, à mettre en rapport avec « le temps déchiré » qui serait le temps du poème, un temps proprement « apocalyptique » peut-être, un temps qui se meut dans « l'immobilité » selon la formule d'un poème d'*Hectares de soleil* et qui est donc essentiellement lié à l'amour, à son énergie métamorphosante et à « l'Inconnu » qui cherche à se révéler :

Ainsi, comme un barrage sur le fleuve en proie au tourment de l'informe à la parole, de même que du bief profond où s'accumule la puissance inconnue d'elle-même, l'énergie permet aux lumières lointaines de devoir leurs flammes aux dernières métamorphoses de l'eau, de même, amoncelées dans le silence d'avant le cri et la conscience qui les révèlent, les choses, sans changer en apparence leur ordre serein et leur précipitation retenue qui se sait éternelle passent avec effort dans le poème. Alors

dans un temps déchiré s'allume un feu nouveau.  
(« La poésie », LMF 57)

Les temps de l'amour sont bien ceux de l'Apocalypse, les temps où l'Alliance se vérifie, où la prophétie s'accomplit. C'est sur une allusion possible à ces temps que s'ouvre le premier poème d'*Hectares de soleil* (LMF, 63), dont le titre, « Préface », fait explicitement écho au titre du premier recueil :

Rayonnant de lumière noire et mûri par le long apprentissage du silence,  
Mon livre s'ouvre et je suis dans mon livre, mon livre à la main,  
N'ayant jamais eu qu'à le suivre où je voulais le mener.

À l'image de l'Apôtre Jean qui entend une voix qui lui intime l'ordre d'écrire dans un livre ce qu'il voit, un livre dans lequel lui-même figure, le poète est celui qui annonce la fin des temps et qui habille ce temps qu'il reste – temps immobile ou de l'immobilité et cependant précipité vers l'abîme – « de cette robe de soie verte qui n'alla qu'une fois au bal, verte comme la feuille, comme l'idée de l'amour » et qui en magnifie les « éphémères éclats » et les « sombres feux ».