

L'EAU DE LA PASSION

LA METAPHORE DE L'ONDE CHEZ JEAN MALRIEU

Guy Auroux

Longues affaires d'eau, figures de l'instinct
Mes Manières instinctives, v. 5, p. 124

On connaît la métaphore baroque des « feux de la passion », devenue un cliché après avoir triomphé dans les tragédies de Racine. On connaît moins celle de l'eau, pourtant également exploitée par un poète comme Pierre de Marbeuf dans un beau sonnet des années 1580 qui développait le *topos* moral de l'amertume et des souffrances de la passion.

Jean Malrieu élit lui aussi la métaphore de l'onde pour parler de la passion amoureuse qui est au centre de son oeuvre, mais dans un tout autre sens, bien sûr. Cette image nous a paru si insistante dès le premier recueil, si obsédante, pour reprendre le mot de Charles Mauron à propos de Mallarmé, si inlassablement reprise d'un texte à l'autre, que nous l'avons choisie comme fil conducteur pour tenter d'approcher cet univers poétique et y déceler une évolution. Il nous faudra donc recenser les modalités de cette image, en lire les significations, et repérer, par-delà les reprises et la permanence d'une thématique, une évolution ou une inflexion au fil des trois premiers principaux recueils, *Préface à l'amour*, *Hectares de soleil* et *Le Nom secret*. Notre interrogation portera principalement sur la question du sens, sur les états de la passion qu'exprime cette métaphore, sur la vision qu'en donne le poète et sur les étapes qu'elle traverse, mais sans séparer cette brève enquête d'un examen de la forme qu'emprunte l'image, notamment celle de la métaphore filée, voire de l'allégorie vers laquelle on tend parfois au début, et nous nous demanderons si les évolutions formelles qui se dessinent sur ce plan également ont partie liée avec les glissements sémantiques qu'on pourra observer.

Préface à l'amour : l'allégorie de l'onde et ses significations

Thème du recueil et émergence rapide de la figure de l'onde

Le titre du recueil et celui du troisième poème (« L'amour », 24) disent assez le thème lyrique qui ordonne ces textes : un amour soudain (« Amour, je ne t'attendais pas », 24), donné pour réel (« La belle de ma vie est passante éphémère », 28), non pas un jeu littéraire (« Tu n'es pas Laure/ Tu n'es pas Béatrix », 25).

Or, si la femme aimée semble au début associée à la lumière (« Ta chair fille du feu que mes deux mains retiennent », 28), elle ne tarde pas à l'être davantage à l'ombre et à l'onde :

Le soleil a ses feux, elle a les feux de l'ombre.
Une femme y nageait de ses bras enchantés. (« L'inquiétude », 27)

Deux raisons semblent présider à ce choix. Le référent réel d'abord : les yeux de la femme aimée, Lilette, ont la transparence d'une onde où l'amant vient étancher sa soif – « Elle a les yeux si bleus que la mer y vient boire / Je suis la mer » (54). L'expérience intime du sujet lyrique, ensuite, qui vit l'amour comme une submersion, un élément qui l'emporte, un élan qui vient de loin et semble lui échapper : « Le désir de t'avoir qui vient du fond de l'âge / Vague qui t'apportait déjà sur le passé » (28).

Or, cette figure de l'onde est exploitée et développée de manière systématique dans trois ou quatre poèmes, qui vont nous permettre de poser la question de la forme élue par le poète.

L'allégorie : « La vague », « Nuit d'herbe » et « Notre amour »

« La vague » (31) développe le motif de l'onde comme figure de la passion, en mettant en place pour la première fois une métaphore filée de l'amour comme rencontre, coup de foudre, pourrait-on dire, comme le suggèrent des images connexes d'étincelles (v.2) ou d'« étoiles de pierre » et de silex (v.5-6) : ce poème évoque l'arrivée d'une vague au-devant du rocher, qu'il s'agisse d'un torrent qui emporte tout sur son passage ou de la mer qui vient battre les récifs et les réduire à l'état de galets.

Or, cette métaphore filée s'organise en un ensemble de figures dont la signification apparaît peu à peu au fil des parallélismes ou des jeux de comparant / comparé : l'amour « passe » (v.9 et 11) comme la vague au premier vers ; « l'étrangère qui vient de loin et cherche le rocher où se briser » (v. 3) serait l'amante et le sujet lyrique le rocher (v. 4 et 15) ; la vague de la passion les emporterait dans des baisers éperdus et des étreintes folles (v. 1), donnant sens et orientation inflexible à celui qui jusque-là se perdait dans l'errance d'un désir sans objet (v.5) pour le rouler dans le lit du torrent, le polir, l'emporter jusqu'à la mer peut-être (v.12). Ce décryptage progressif que permet le poème semble relever de l'ancienne figure de *l'allégorie*, cette figure dans laquelle le récit et les personnages ou les actants ne valent pas pour eux-mêmes mais pour signifier *autre chose* : ici l'évocation de la vague qui vient heurter le rocher n'a pas valeur descriptive ou pittoresque mais veut exprimer la violence d'un élan amoureux. Sans doute, certaines incertitudes demeurent, ou des ambiguïtés : s'agit-il d'une rivière (v.5) ou de la mer (v.12) ? L'écume est-elle

celle de la naissance d'Aphrodite, comme le dira plus clairement un autre poème (p. 50) ou faut-il l'imputer au sujet (v. 4)? Le sujet est tantôt « l'errant de la rivière », tantôt le rocher qui résiste (v.15), et l'identification initiale des actants se défait dans la suite du poème, où les jeux de métonymie succèdent à ceux de la métaphore, quand les amants s'engagent à suivre la vague, devenus tous deux objets d'un même désir (« Nous suivrons avec la vague et le caillou l'amour qui passe », v. 11).

Mais précisément, si la fin du poème rend leur autonomie textuelle aux amants, avec le jeu énonciatif du *je* et du *tu*, un instant réunis par un *nous* associé à un énoncé performatif (« Nous suivrons » a valeur d'engagement ou de promesse), n'est-ce pas un signe clair que l'allégorie mise en place au début, à la fois évocation (la violence du désir) et amorce d'une narration (un coup de foudre qui emporte tout sur son passage), s'éclaire et conduit à une leçon adressée à l'amante, à une exhortation à se laisser entraîner au loin par la passion, peut-être jusqu'au large?

Ce programme, un autre poème en confirmera la réalisation, avec la reprise en écho de la métaphore filée de la vague, élargie à celle de la mer ou à celle du fleuve, et l'explicitation de ses enjeux : dans « Le lest » (33), parvenus à la mer, les amants suivent le sillage des navires ou se mêlent au « limon des fleuves » et au fond des mers :

Je t'ai suivie de vague en vague (...) et je te tiens d'écume et de braise (...)

Nous savions bien que nous étions faits pour rouler sous les lames de fond (...).

De la sorte, non seulement les métaphores sont filées dans un poème, mais elles passent de l'un à l'autre en tissant un jeu d'échos à travers le recueil.

« Notre amour » (42) offre un autre exemple d'allégorie de l'amour. La figure centrale est maintenant celle de la nage avec la femme aimée dans le fleuve d'une ville nocturne d'abord (v. 8), puis en haute mer (v.11, 9-14) jusqu'à une plongée dans des eaux calmes loin du monde réel qui semble voué à la mort (v.19-22) jusqu'à ce que la nuit réunisse les amants dans des îles d'or (v.28).

Deux éléments à retenir : l'affirmation plus nette de la dimension narrative, avec les moments successifs de cette passion, dotée maintenant d'une histoire; mais aussi une fin pesante qui tente maladroitement de reconstruire tous les éléments pour les agencer en allégorie cohérente, ce qui convient mal aux éléments d'un merveilleux trop marqué par l'empreinte surréaliste.

C'est peut-être « Nuit d'herbe » (36) qui confirme le mieux la tendance de Malrieu dans ces années de formation auxquelles correspond *Préface à l'amour*, à recourir à l'allégorie en exploitant toutes les ressources qu'une image peut fournir. La figure centrale est cette fois-ci celle de la barque sur la mer (v.2), à laquelle le sujet s'identifie, « bateau fou », sans maître (v.4), dont les haubans grincent et gémissent (v.7-8), soulevé par la marée, figure du désir, qui enfle avant de finalement se retirer (v.35). L'allégorie ne cherche plus à se dissimuler, tout devient clair, et en même temps, les images fusent, heureuses : « Les câbles et les cabestans grincent. C'est le désir. Des vagues s'épousent. Le port est au bout du monde, tes hanches, tes seins, je ne sais » (v.7). Ici, nul effort pour décrypter le poème, tout est transparent, les équivalences s'exposent, et le bonheur des amants, après qu'ils sont passés par l'épreuve de la dépossession (le bateau ivre),

s'exprime ensuite par des images de plénitude ou d'harmonie (l'eurythmie des vagues, avec une métaphore qui fonctionne aussi comme métonymie de l'union des amants). L'allégorie n'est plus ennemie de la poésie.

Ce recours à une forme qu'on croyait révolue semble donc s'imposer au jeune poète pour dire une expérience obsédante dont il lui faut rendre en images la violence. Au-delà des trois ou quatre poèmes retenus, quelles figures de l'onde le recueil met-il en œuvre, et pour dire quoi ?

Inventaire des images et de leurs significations

La fécondité de cette métaphore de l'onde se mesure à la richesse de ses variations. Deux groupes d'images semblent se construire par des jeux de contiguïté ou de glissements métonymiques, celles qui évoquent le flot, et celles qui expriment l'état du sujet lyrique.

L'onde peut se donner sous la forme de la source (46) ou du puits (39), de la rivière, du fleuve, de la mer ou de l'Océan (32, 53), en passant par la vague, le torrent, le fleuve, la rivière apaisée ou la plage (54) où viennent reposer les amants. Mais presque toujours, cette figure de l'onde évoque un dynamisme, un flux, un passage : point d'eaux dormantes, mais des eaux vives, vagues, houle, marée ; la passion chez Malrieu se donne comme expérience subie dans l'espace ouvert et le temps, comme déplacement, transformation.

Le sujet lyrique, confronté à ce flux qui le dépasse, est associé à trois types d'images : soit il est le rocher que la vague va user et finir par emporter (31), pour dire le choc de la rencontre, la violence fulgurante d'un amour fou, soit il est le sorcier / sourcier quelque peu phallique dont la baguette décèle l'onde cachée et la fait sourdre (46), soit enfin il est navire, barque, bateau ivre emporté par le courant ou soulevé par la marée, ou plongeur (42, 54), figures d'ordinaire masculines mais qui expriment ici plutôt la passivité ou l'immersion de celui qui se laisse porter par le flux de la passion, au point qu'il devient parfois lui-même l'élément féminin dans lequel il se fond (« Je suis la mer », 54) ou se perd (« un homme est à la mer », 39).

On devine quels éléments de signification peuvent induire pareilles images. Quatre réseaux de sens peuvent alterner ou se combiner.

En premier lieu, l'onde, on l'a vu, est la métaphore du désir en tant qu'il vient de nulle part (« L'étrangère qui vient de loin », disait « La vague », 31) et qu'il arrive à un moment inattendu, et il peut être violent (tempête, déluge), puissant mais graduel comme la marée qui croît et décroît (36), apaisé (48) ou heureux (« La joie », 45).

Cette prégnance de l'élémentaire exprime souvent aussi une dépossession du sujet lyrique (« Tu chavires navire », 46), même si une fois subi le choc de la rencontre, il peut adhérer à cet élan au point de vouloir y rallier la femme aimée (31) souvent rétive (42), et d'entonner un hymne païen, dionysiaque, au désir (« Avec ton désir », 46). Mais s'il se perd, et s'il se sépare des autres, en contrepartie il se fond dans le *cosmos*, dans une harmonie nouvelle : ainsi, dans « Tresse noire », un sentiment panthéiste affleure, au point que les amants ne sont plus que des manifestations d'un élan vital, d'un *éros* à

l'œuvre au cœur du monde : « Deux formes changeantes. Le jet d'eau qui jaillit dans tous les arbres, dans le cri qui est en nous et qui est plus fort que nous » (51). Rappelons que Freud, pour parler de la passion, avait recours à la métaphore du « sentiment océanique » où le sujet se sent immergé dans un flux qui le dépasse et l'emporte, et l'expérience du sujet lyrique rejoint ici cette intuition.

Une troisième signification apparaît peu à peu : si l'onde figure dans l'espace l'insertion dans l'élémentaire et l'illimité, elle devient aussi, comme chez Apollinaire – on songe au « Pont Mirabeau » –, figure du temps qui passe, mais ici la durée opère moins des ruptures qu'elle ne suscite un sentiment de permanence où les amants se diluent, se métamorphosent et se perpétuent : « Tu es un fleuve qui coule de la source vers la source » (51, v.16-17, 22) ; ou c'est l'attente nocturne et la durée mesurée au rythme du pouls : « La nuit rivière à gué m'est lieu de transhumance / Sur les rives du temps j'écoute ce que font / Mes cohortes de sang débarquées du silence » ; et l'histoire remémorée de cet amour les nourrit, comme dans ces beaux vers qui rappellent le refrain de « La Chanson du mal-aimé » mais pour en conjurer le caractère maléfique : « Ainsi plongeurs des jours qui jamais ne s'égareront / Nos cœurs auront vogué sur l'eau de nos mémoires ».

Enfin, la gestation du poème, thème réflexif qui affleure dans les derniers poèmes du recueil, passe aussi par des images de l'onde, mais de façon allusive et furtive.

Préface à l'amour reste donc dominé par la figure de la passion, houle puissante, torrentielle, qui entraîne les amants vers le large et la haute mer, tout comme il l'est, sur le plan de la versification, par la forme ample du verset inséré dans des laisses, et sur le plan des figures, par l'allégorie. Sur tous ces plans, *Hectares de soleil* opère des changements significatifs.

L'amour, la poésie : *Hectares de soleil*

Nous aborderons successivement trois aspects sur lesquels s'observe une évolution : la forme prise par la métaphore de l'onde, par-delà une certaine permanence, une approche nouvelle de la passion, et une interrogation plus précise sur la poésie.

La forme de la métaphore

Sans doute la métaphore de l'eau est-elle encore filée, en particulier dans les poèmes courts, qui sont beaucoup plus nombreux dans ce second recueil (quatre parties sur les cinq), même si les poèmes longs la retrouvent parfois (on songe à un passage du poème « Des hectares de soleil », p.108, v.120, 123, 129-140). Trois textes sont à cet égard significatifs : « Les navires » (76), « Iode » (77) et « Ruissellement » (90).

« Les navires » donne à lire encore une allégorie de l'amour comme voyage en mer. La dimension narrative est claire, soulignée par le jeu des temps verbaux, même si le

désordre du souvenir bouscule la chronologie d'une vie : au retour d'un long périple, le sujet lyrique, « vieux capitaine de l'amour », évoque le départ et sa date inscrite dans la pierre (celle de la rencontre amoureuse), du temps que la femme aimée était innocente beauté en fleurs (l'image du pommier sans ombre) dans la vacance du désir et l'attente (celle du lit asséché de la rivière), puis ce furent les « lointaines aventures » en haute mer, dans les hautes eaux périlleuses de la passion et dans le consentement au risque qu'elle implique (« j'ai confié ma fortune à la mer »), la fidélité indéfectible jusqu'au retour (v. 3-4), et en guise d'épilogue, l'aveu d'un désir inaltéré (le double vœu, entre regret d'un impossible souhait et ultime élan tourné vers l'avenir), dont l'un évoque le sang et se charge d'une connotation sexuelle latente (la blessure) et dont l'autre reprend l'image de la vague que nous avons rencontrée dans le premier recueil, mais en permutant les postures puisque c'est désormais le sujet qui rêve de s'élancer au-devant de l'aimée devenue navire, à moins qu'elle ne soit figure de proue, sirène, Aphrodite qu'il ferait naître de l'écume. Si l'allégorie est classique, du moins ce final, comme un cri de désir, la dénoue-t-il, en donnant à la parole un élan lyrique qui sauve le poème du risque de froideur, et lui confère une réserve non exempte d'une légère mélancolie.

« Iode » (77) développe lui aussi la métaphore marine, mais ce très beau poème nous semble échapper au registre de l'allégorie. Certes, on reconnaît encore des jeux d'équivalence et de substitution : le nageur figure l'amant, la nage le désir, la mer l'élément où se meuvent les amants, métonymie de l'amour donc, avec son cortège de trésors (la nacre, les oursins, les reflets sur l'onde que sont ces « soleils brouillés » très baudelairiens), et nul étonnement à ce que l'aimée devienne sirène.

Mais cette lecture réductrice fait ici l'objet d'un double brouillage. Dès l'abord, une incertitude marque la première strophe : de quoi y est-il question ? de la beauté fascinante de la vague qui submergerait un nageur (et les comparants empruntés au visage et à l'oeil, à la lumière ou au minéral sont d'une remarquable valeur descriptive) ? ou, à l'inverse, faut-il y voir une figure transparente de l'aimée devenue vague, onde marine (et ce serait un très beau blason de l'œil que d'évoquer si richement ces yeux bleus dont nous parlent d'autres poèmes) ? Cette ambiguïté savante entre comparants et comparé, sens propre et sens figuré, crée un vacillement du sens qui conduit à entremêler dans des jeux de brisures, de courbes et d'irisations des signifiés possibles, la femme aimée, une vague frangée d'écume sur la mer, le désir qui submerge le dormeur, la paupière qui se ferme peut-être, sans qu'une représentation assurée, ou la certitude de tenir un sens, parvienne à s'imposer.

En second lieu, à la fin du poème, toute l'évocation semble relever du songe et du rêve, de sorte qu'il y aurait double allégorie (la nage du désir serait elle-même songe animé par l'*éros*, ce que disent les vers 5 à 7, et les draps qui suggèrent le sommeil), et ce jeu de reflets ou de miroir dissout les frontières entre le réel (la réalité prégnante du désir) et le songe, en un jeu qui rappelle Breton (sans sa mystique du surréel, mais avec la même valorisation de l'inconscient) ou Rimbaud (sans le caractère déceptif du retour au réel puisqu'ici le rêveur « Remonte / Une étoile au front »). L'espace, d'ailleurs, se dédouble curieusement avec le passage d'un lieu apparemment ouvert (la mer) dans la première strophe (à moins qu'il ne s'agisse du voir plus que du monde perçu, et de ce moment où la paupière se ferme en irisant les derniers rais de lumière ?) à un autre espace

dans la seconde (une chambre? mais le songe est dit « sans frontières ») : et comment entendre cette « mer double »? N'est-ce point une métaphore de l'inconscient, des espaces poreux et magiques de la rêverie, faits de cloisons qui s'ouvrent, de miroirs qu'on franchit ?

Enfin, la beauté et la variété des images, un peu comme dans *Le Revolver à cheveux blancs* ou dans *L'Immaculée Conception* de Breton, fait oublier les tentatives de construire un sens assuré et invite à s'abandonner aux hasards de la rencontre, à se livrer, comme le nageur à sa sirène, à l'invention du poème, à la féerie des espaces évoqués, à la souple traversée d'un espace sonore musical. La poésie semble ici s'affranchir des contraintes d'un message allégorique, elle se déploie librement, en donnant congé à une forme qu'elle transcende.

« Ruissellement » (90) serait le dernier poème à filer la métaphore de l'onde, avec les figures de la source, de l'écume des draps, des nageurs, puis celle du flot de la durée, avec cette image implicite de la bonde, déjà rencontrée sous la forme du barrage ; mais cette fois, c'est un espace intime et stable, la chambre, avec les références à « l'armoire » et aux « draps » qui conjure l'écoulement temporel et prélude à l'apparition, dans le texte suivant, de la « maison » (91).

Avec ce poème, on le voit, l'allégorie semble se défaire, même si le recueil suivant, *Mes Manières instinctives*, lui offrira une dernière occasion de se déployer. D'une part, on change de signifié : après l'amour, le flot devient une figure du temps ; de l'autre, la métaphore filée devient intermittente pour céder le pas à d'autres réseaux d'images, à d'autres éléments comme le soleil.

C'est en effet une caractéristique nouvelle du recueil *Hectares de soleil* que de faire alterner les réseaux d'images, et en particulier de mêler l'eau et le feu, là où *Préface à l'amour* résonnait surtout de métaphores de l'onde.

On en donnera seulement quelques exemples. « La flamme qui a choisi de vivre au fond de l'eau » (73) est une image déjà rencontrée dans le premier recueil, mais elle ne signifie plus modestie, effacement, discrétion de la femme aimée ou d'un amour secret, retiré du monde, elle est ici menacée par la rouille (v.4) ou par la neige (v.8) et le poète appelle un « vent » salvateur pour arracher cet amour à sa torpeur. Ailleurs, il est vrai, la femme aimée reste « vague » qui « (se) tient au large de la terre », appel du large, et promesse d'ivresse (« Et le soleil se meurt et le sommeil chavire », 75), mais s'agit-il encore de l'amour, ou de la poésie, comme le double titre le laisse entendre ?

Certes, la mer ou l'onde reste encore figure du désir qui unit et emporte les amants, mais elle rivalise avec la lumière, le feu, le soleil, comme dans le poème « Plus je grandis en âge et décrois en sagesse... » (85), où il est certes encore question du « lit où le courant m'entraîne » mais où c'est l'image du cheval fougueux qui incarne l'*éros*, et où le sujet « brûle », consumé par l'aimée (v.7-9) ; là, c'est le feu qui semble l'emporter dans la hiérarchie des éléments, et la marche prévaloir sur la nage :

Du côté du soleil, nageant à contre-courant, / (...)/
Nous marchons depuis bien longtemps,
Ma chère flamme qui me brûle.

(« Au long des rues », 78)

et ailleurs, l'élément liquide, juxtaposé au feu, fait l'objet d'un bel hommage, mais non plus comme métaphore du désir mais comme figure d'un principe vital diffus dans l'univers, qui ne concerne plus les seuls amants mais tous les hommes, et pour les conduire paradoxalement vers la lumière :

Vie-Bien-Aimée, rassemblons-nous. La lumière nous y convie.
L'eau, l'entière, l'indivisible, par des chemins cachés,
Nous réunit. (...)
Elle s'insinue dans les plus lourdes pierres,
Passe, traverse, taraude,
Se disperse,
Nous unit dans la grande famille des mers.
(...) Foule, nous sommes de la grande maisonnée des lumières.
L'eau lave l'eau. (74)

Enfin, les images de l'onde se mêlent désormais à d'autres registres, en un bouquet d'images, comme dans cette célébration de la robe de l'aimée inventée par le poète :

Les manteaux des cascades les couronnes de larmes les guirlandes de trèfle le petit
chemin des neiges la route du feu
(« L'empire d'une robe », v.64, p.100)

Les modalités nouvelles de la passion

Sur le plan du contenu ou de la signification des métaphores de l'onde, on le pressent par ces exemples, s'opère aussi un infléchissement.

D'abord, l'évocation de la passion ne passe plus par celle de la fulgurante rencontre, et moins souvent par celle du désir océanique ; le corps de l'amante est plus clairement visé, soit dans une célébration comme dans cette association de comparaisons et d'images déjà rencontrées dans de précédents poèmes, qui en fait une ondine :

Je disais à mon amie qu'elle était belle comme la vague, juste assez voyageuse, avec
dans son sang l'odeur de l'iode et des algues.
(« Il y avait un sourire », 79)

Les yeux sont aussi chantés à travers l'image du navire, du dauphin, du puits (« tes yeux sont des puits sans margelle », 81) ou celle de la vague déjà citée :

La paupière courbe de la vague emprisonne le jour
Et le regard frangé de cils, d'écume,
S'irise
Des brisures d'un quartz liquide.
(« Iode », 77)

La chevelure suscite quelques images, où se mêlent eau et feu : « Le bruit de tes cheveux sur l'oreiller m'a parlé de la mer. Des quantités de bateaux-feux remontent la fièvre, ce flot muet (...) » (« À tout écho », v.17, p.113). Ailleurs, comme dans « Des hectares de soleil » (102-112), surgissent des images érotiques, même si elles sont parfois déplacées par métonymie vers d'autres objets, dans une contamination sémantique (105-6) :

Les feuilles se dévêtent à pleines mains pour mieux montrer, où tu m'attends,
La rive heureuse où s'étendent en sables d'or les cuisses souples de la lumière.
(...)
Sexes des soirs d'été auprès du canal,
Féminité des eaux, fraternité des orages,
Odeur des poudres, du goudron, des barques à l'ancre – gémissement des navires –
(« Des hectares de soleil », v.73-74, et 87-90, p. 105 –106)

La nature du désir telle que les métaphores la donnent à voir semble aussi s'infléchir selon trois vecteurs. En premier lieu, le désir paraît moins submerger le sujet que l'animer ; celui-ci a un rôle plus actif, même si la femme aimée le précède encore parfois, ce qu'induisent trois modalités du sujet lyrique : la marche, qui prévaut sur la nage (« Je marche à ses côtés, mais elle me dépasse sans cesse comme les dauphins la marche des navires », « Elle », 74), la parole ou le verbe créateur qui convoque les êtres ou les choses (« À moi de te présenter à ce qui nous entoure et dont tu es et l'objet et l'image. / J'appelle la prairie et la voici... », 97), et enfin l'entreprise érotique souvent conduite par l'amant :

Belle jardinière à la marche de luxe des bêtes à fourrure, tu fuis, ciel entraîné par le courant. Je te désire en t'étreignant, et la vie, liqueur séminale, nous confond. (...)
Dois-je enlever la peau des fontaines, les robes qui te couvrent encore, pour t'aimer deux fois dans l'image des miroirs ?
(« Des hectares de soleil », p.106-107, v.86 et 103)

En second lieu, le sentiment d'une maturité atteinte suscite de nouvelles images de végétation, d'herbages, de moissons, si bien que la sirène se fait jardinière :

Car jamais, ô ma Jardinière, fauve semeuse de l'azur, jamais rien ne cesse (...)
Feuilles lavées par la pluie, ouvertures, larges estuaires...(...)
Ondoyante prêtresse des jardins et des oiseaux...
(« Des hectares de soleil », v. 114, 117 et 123, p.107 et 108)

Le recueil suivant, *Mes manières instinctives*, reprend de manière amplifiée la métaphore de l'eau, mais préfère la rivière à la mer, parce qu'elle nourrit les berges qui la bordent, opposant au thème initial du torrent qui emporte tout sur son passage, ou de la haute mer qui arrache les amants au rivage, la fécondité heureuse d'un cours apaisé (124-5).

Troisième inflexion sémantique : le temps, dont on a vu que dans *Préface à l'amour*, il était déjà figuré par l'image de l'onde, du flux ou du flot, devient à la fois, sur le plan objectif, alternance de saisons (« Calendrier », 71), et pour le sujet, épaisseur d'une vie, fertilité d'un amour, pour peu que le poète capte ces moments sans pour autant prétendre les retenir, mais pour les restituer, les rendre au lecteur et le féconder à son tour :

Je me veux devant toi être cet homme émerveillé
Qui tient le temps comme un poisson entre ses doigts
Pour le rendre à la rivière.
(« La transhumance des jours... », p. 82)

Cette facilité comporte un risque, celui de la perte de contrôle de son dire (« Ce chant sans bouche, comme un marin sans navire, mais le désir est dans les vergues », p. 104, v. 37), et de la prolixité, de la répétition ou du ressassement, même si l'inspiratrice est censée le guider :

Car j'ai grandi depuis que je t'aime et je suis devenu pareil à un océan où parfois
quand je me laisse assoupir par mon chant
C'est toi là-bas au bout de mes bras (...)
(« L'empire d'une robe », v.77-78, p. 101)

Deuxième question précise : pour qui écrire ces poèmes ? La réponse est d'abord dictée par le souci politique : le poète portera un message de liberté et d'espérance dans le « Matin du monde » (65) à un public large exprimé par le pluriel « nous » : « Sois celui qui marche sur la mer. / Donne-nous l'orage de demain ».

Un autre texte le proclame, mais en transformant l'image de l'eau en celle du crachat et en celle du grêlon que fait pleuvoir l'orage, tout proche de la pierre lancée par le révolté :

J'écris pour l'anonyme des jours futurs qui, tout à coup, sentira sa force le dépasser,
trouvera l'amour ou la haine comme un caillou dans sa main fermée (...) / Pour celui
qui crachera des paquets rouges et des paroles déchirantes comme la grêle. (117).

Mais la véritable réponse est ailleurs, lovée au creux d'un long poème, « L'empire d'une robe », où la femme aimée devient rédemptrice, nouvelle Vierge salvatrice de cette religion de l'amour, et cette valeur libératrice conférée à la passion, un peu comme chez les surréalistes, vaut promesse d'émancipation pour tous :

Pardonne-moi. Nous sommes désignés. À nous deux nous assurons le destin de tous.
(v. 103, p. 102).

Troisième question : celle du registre lyrique ou musical. Loin de choisir un mode mineur, le poète revendique « le plain-chant » (« L'œil musicien », 87) et l'abondance de « l'eau qui, après son périple sous terre, lâche soudain au soleil retrouvé / La source / Comme d'un trop-plein ébloui (...) Je ne sais qu'un seul mot et les autres viennent en chaîne. / Je n'ai que cette voix que je voudrais plus pure, où ne jamais faiblir. » (« Des hectares de soleil », v.49-50, p. 104).

Tels sont donc les traits nouveaux de ce second recueil. *Le Nom secret* va confirmer certaines de ces orientations et, incarnant un moment heureux, résoudre dans l'aisance bien des tensions ou des questions pour faire entrevoir de nouvelles évolutions.

***Le Nom secret* : l'onde du bonheur**

Ce troisième recueil important de l'*Œuvre Poétique* correspond à l'âge de la maturité de la grande passion inlassablement célébrée jusque-là. Moment de bonheur où la métaphore de l'onde exprime la sérénité des amants, sans cesser d'être un flux

cosmique qui les traverse, et accompagne une méditation plus confiante sur la tâche du poète.

L'onde apaisée du bonheur

Si la métaphore de la mer apparaît encore, ce n'est plus pour dire la houle puissante de la passion, au péril de la noyade, mais l'approche paisible de la rive : « Ainsi le marin pousse sa barque au-dessus des remous. Les vagues ne sont jamais que filles aux ceintures dénouées pour l'accueillir, épanouies, sur les plages. » (18, 141). Le poète préfère des images de fragilité ou de ténuité, comme les gouttes de pluie (« Les pluies ailées qui se construisent des châteaux / Dans les grands épandages des plaines », 19, 141), celles de la source naissante, fragile (« Tu remonteras à la première goutte d'eau, au lieu où le ruisseau n'était encore que lumière », 26, 145) ou encore de la fontaine (« L'amour est une goutte d'eau qui fait déborder les fontaines », 20, 142).

Certes, le souvenir de la passion brûlante resurgit encore (« J'ai accepté la haute mort pour y briser les vagues dans un éparpillement d'écumes », 31, 173), mais c'est l'image de la rivière, comme dans *Mes Manières instinctives*, qui prévaut maintenant, plus compatible avec la figure de la maison, des amis retrouvés, des berges où accoster :

La barque à l'ancre à travers les roseaux se soulève (13, 162)
En ce jardin où l'on s'embarque les bras deviennent les rivières. Et la lèvres cette plage
où la vague
Berce l'éternel recommencement. (12, 162)

même si le désir fait encore entendre son appel :

Mon amie a une robe de rivière.
Elle m'entraîne et nous sommes partis. (20, 142).
Les amants ont des corps de rivière et l'amour qui habite leurs rives les remercie de
sa grande voix altérée. (17, 182).

Même le fleuve, figure mieux assortie à l'expression d'une plénitude, ne porte plus de menaces mais longe les rives des hommes :

Le fleuve réjouit le jardin, traverse la ville, la tourmente, la relie de la montagne à
l'océan et les maisons se baignent à ses rives : riches sont les parures. / (...) /
Nous suivrons le fleuve, pareils à ces enfants qui lâchent des bateaux de papier et
montent à l'estuaire sur les navires. (6, 176)

La passion suit donc maintenant un cours paisible qui féconde les rives et, loin de couper les amants du reste du monde, comme naguère la haute mer de la passion naissante, elle les réconcilie avec le cosmos et avec les autres.

L'écriture accompagne ce glissement sémantique et délaisse l'allégorie de l'onde pour diversifier le registre des éléments ou des règnes auxquels puisent les métaphores. Le végétal prend une importance nouvelle (« Là croît le cresson bleu. Une source sort du rêve. », 26, 145), une figure animale furtive signe l'appartenance aux deux mondes de la

terre et de l'eau (« Et la petite grenouille des murs qui chante sur trois notes : / Aime-moi. », 29, 147), le feu cohabite avec l'eau jusqu'à exprimer le même élan, la même vie (« L'âme, c'est l'eau, le feu, même élément. / Les larmes des saints sont brûlantes. » 30, 172), et le poète peut filer la métaphore de la femme « navire » dans le flot des draps, mais pour aboutir à cette surprenante comparaison : « Tu prendras le large comme un soleil déployé. » (32, 148).

Pourtant, si l'onde de l'amour tend à exprimer une paix des amants, l'inquiétude rôde parfois, liée à l'appréhension de la mort, avec l'image du vaisseau fantôme (26, 169), et à l'usure, avec celle des mousses ou celle de la chute des feuilles :

Couverts de mousses, en avons-nous roulé ensemble des pierres reverdies, de saison en saison, travailleurs du silence. / (...) /
Le vent dépouille lentement notre jeunesse. Un arbre perd ses feuilles, le silence ses eaux. (31, 173)

L'*éros* lui-même semble miné par la destruction en marche et l'on ne sait qui vient, du désir ou de la mort :

La nuit va se déchirer. Alors, pareille à l'océan, tu pousseras la porte. Je crois à l'océan de passage dans ta robe mais ne le retiendrais pas. Depuis toujours semblable nuit, venue du large, tente son approche. (...) Si rien n'est vain, nous aurons juste le temps, à la pointe du désir, d'essayer nos souliers d'eau. Hâte-toi (...). (36, 191).
Ecoute la pluie en marche, les sons fêlés des meubles d'ombre qu'on déplace dans quelque salle des pas perdus,
Ce grignotement, cette destruction. (37, 192).

Les flux cosmiques

C'est que, plus que jamais, le poète est conscient que le désir les a emportés dans un flux qui leur échappe, mais cette appartenance au cosmos, cette dépendance organique est maintenant reconnue, acceptée, célébrée :

Eau première, je te glorifie. / (...) /
L'eau reste seule éternelle.
Précieuse chez le roi, elle dort glacée dans la jarre. / (...) /
En moi, elle se satisfait. Nous nous agenouillons à la source commune
Pour éteindre notre tourment (17, 140)
L'eau regarde, ne retient pas qui nous traverse. Ainsi, les éléments et les distances : les eaux lieuses, les prairies bleues, les pailles solaires (20, 183)
L'amour, par fête pareille, c'est de jouer le jeu des hommes avec les éléments qui nous dépassent : geyser en tête. (36, 192).

Semblable appartenance implique aussi le temps cosmique et ses cycles, comme ceux des éléments, et cet acquiescement épicurien aux lois du monde signifie acceptation du vieillissement et de la mort :

Sur cette terre où tout se tient, le vent fait tourner le moulin, l'eau se hâte vers l'océan
(...) (26, 186)

Depuis que les fleuves sont fleuves et de mémoire d'homme
L'eau retourne en vapeur et l'homme à sa poussière (27, 187).

Une écriture nouvelle ?

Le questionnement sur la poésie qu'avait ébauché *Hectares de soleil* s'enrichit maintenant de résonances nouvelles.

Devenu « mage » à force de songer à l'aimée (« Et mage parce que j'ai tant rêvé de toi », 31, 173), le poète est conscient que l'onde de la passion a nourri son inspiration, comme des arbres irrigués par la rivière :

[Comme] Le peuplier au clair éclat, voilier des brises qui remontent la rivière,
Je laisse monter en moi le chant à la rencontre des nuées. /(...)/
Et le platane au bord des fontaines (...) (31, 189).

La plénitude de l'amour, et avec elle le paysage qui l'exprime, passent directement dans le poème, et surgit un zeugma qui crée une étonnante métaphore réflexive, dans laquelle la rivière de l'amour féconde les rivages qui deviennent ceux du poème :

Elle entre, la joie, elle est chez elle, et sur les berges et marges du papier
Il déborde, le monde, et s'y contient entier. (24, 167).

À la question naguère posée du destinataire, le poète répond maintenant par des images végétales de moissons ou de récoltes, de graines au vent qui « portent à tout le monde des bonnes nouvelles de l'été », ou cette comparaison avec le pêcheur, qui introduit une justification du poète et de son art :

Comme un pêcheur qui lançait l'épervier sur la rivière
Et rejetait les étoiles trop petites (...)
J'écris comme celui qui veut mieux vivre et pour donner et recevoir (...)
Nous nous pencherons ensemble sur cette page et je dirai alors à haute voix (...)/
Comment je détournais, ainsi que d'autres les fleuves, le sens des mots pour les jeter
dans le sens de l'espoir. (24, 168)

Le risque naguère entrevu d'une passion qui replierait les amants sur leur amour exclusif, et ne confèrerait au chant qu'une unique destinataire, est donc conjuré par une poésie nouvelle qui emprunte à tous les éléments, embrasse le paysage et les cycles du cosmos, pour transmettre au public des lecteurs des raisons d'espérer, pour lui communiquer un même désir de s'aboucher au flot de l'amour ou de la vie, pour le conduire vers une réconciliation avec le monde dans une sorte de sagesse épicurienne, là où *Hectares de soleil* faisait entendre un chant dionysiaque. Le souci du lecteur est d'ailleurs discrètement sensible dans un jeu de l'énonciation qui tend à passer du *je* au *nous*, comme si la voix du poète se faisait indistincte, parole de vivant à d'autres vivants, comme si cette parole perdait peu à peu son statut privé pour s'adresser à tous.

Une dernière réserve s'impose pourtant, que le titre du recueil appelle : si un dieu semble rester caché, innommé, derrière la beauté du monde, ou peut-être derrière les

aléas du destin qui frappe les êtres chers (« Il y a toujours quelqu'un derrière la porte et on l'entend bouger », 25, 169), le poète doit lui aussi rester un peu en retrait, ne pas nommer trop explicitement les choses, les suggérer, garder leur « nom secret » : « qu'offrir / Sinon des signes dispersés, des reflets de rives rêveuses. / Nos réponses sont joyeuses et scellées » (26, 169) et en effet, les images deviennent moins claires, le sens se voile en maint poème, la poésie gagne en mystère. C'en est fini de la transparente clarté des premiers recueils, la poésie va faire une place à l'ombre. Les recueils suivants verront d'ailleurs le poète se placer à l'écoute du mystère, des signes les plus ténus, et renoncer au plain-chant qu'il avait adopté comme premier registre.

On conclura ce parcours d'une poésie amoureuse fervente par deux remarques.

La première porte sur le type de rêverie amoureuse qu'appelle l'image de l'eau. On a pu mesurer, à travers le fil conducteur qu'a été pour nous cette métaphore, qui recourt d'abord aux images de la vague, de la houle ou de la source jaillissante pour aller vers des images de rivières ou de fleuves paisibles avec leurs berges riantes, l'infléchissement d'une passion impétueuse à sa naissance, et qui va peu à peu, au fil des recueils, mûrir, s'apaiser, réconcilier les amants avec la vie et avec l'âge. Une telle évolution, rendue possible par la plasticité de la rêverie sur l'élémentaire, et particulièrement sur l'onde, confirme pour une part l'hypothèse naguère avancée par Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*, selon laquelle le destin du rêveur « métamorphose sans cesse la substance de l'être », en vertu d'une logique héraclitienne qui le voue au « vertige ». Et l'amour a bien, chez Malrieu, cette valeur oxymorique qui réunit la permanence et l'élan :

Mais, vague, tu te tiens au large de la terre,
Te meus comme le temps dans l'immobilité. (*Hectares de soleil*, 75).

Seconde remarque : comment interpréter le passage d'une métaphore dominante, souvent filée, voire structurée en véritable allégorie, à un jeu beaucoup plus ouvert de métaphores locales, alliées à d'autres images avec lesquelles elles se tissent ou se tressent pour embrasser graduellement tous les éléments de la nature, et dont le sens, à défaut de s'opacifier vraiment, du moins perd de sa transparence et cesse d'être traduisible comme peut l'être une allégorie ? On pourrait reconnaître dans la fréquence des allégories des premiers recueils, une forme adéquate – celle d'une métaphore obsédante – à l'expression d'un désir obsessionnel qui anime seul le dire, presque outre la volonté du poète, lequel n'aurait qu'à mettre en œuvre des variations sur ce thème imposé, encouragé, peut-être, par l'influence des surréalistes. À l'inverse, au fur et à mesure que le sujet lyrique trouve un équilibre entre le désir nocturne et la réalité diurne, entre la joie et l'inquiétude, qu'il accueille le monde en sa diversité et s'ouvre au réel, alors le jeu des images peut s'enrichir et s'agencer de façon plus souple, d'autres facteurs que la métaphore peuvent contribuer à donner cohérence et unité au flux nourri des versets, auxquels les recueils suivants, *La Vallée des Rois* et *À leur sage lumière*, donnant congé à l'expression de la passion, vont renoncer pour faire entendre une tout autre voix, plus inquiète.

