

FIGURES DE L'ÉNONCIATION

DANS « VESPER » ET « APPROCHES D'UN VILLAGE »

Michèle Monte

« Vesper » et « Approches d'un village » constituent respectivement la dernière section du *Nom secret*, et la première section de *Possible Imaginaire*, publiés l'un en 1968, l'autre en 1975, tous deux chez Pierre Jean Oswald. « Vesper » fut composé par Jean Malrieu en 1960, et « Approches d'un village » dans l'été 1968 à l'exception de deux poèmes, datant l'un de 1967, l'autre de 1971. Ces poèmes appartiennent donc à la deuxième moitié de la vie de Jean Malrieu et il m'a paru intéressant d'en étudier l'écriture, peut-être moins connue que celle de *Préface à l'amour*, en essayant de voir comment avait pu évoluer le lyrisme du poète.

1. Présentation

Ces deux sections comportent une unité interne forte qui rend légitime de les considérer – au moins provisoirement – indépendamment du volume dans lequel elles prennent place. Cette unité est flagrante pour qui ouvre « Approches d'un village » : la section est en effet subdivisée en 6 parties précédées d'un prologue, dotées chacune d'un titre et comportant des poèmes numérotés. On commence par « Exercices spirituels », on procède ensuite à des « Approches de biais » puis « de face » avant de rencontrer « Hommes, bêtes et chagrins » puis d'aborder « L'autre versant », et de parvenir enfin au « Village intérieur ». Une trajectoire est ainsi définie, depuis le vers du prologue « Voici que j'arrive » (p.301) jusqu'à la fin du dernier poème « Monter d'un degré c'est voir plus clair et devenir aveugle.(...) Vivre, quelle tempête ! » (p.323) qui réinterprète sur un plan plus symbolique le trajet évoqué concrètement dans les parties antérieures. L'architecture interne de « Vesper » est moins évidente au premier abord puisque la section se compose simplement de 41 poèmes numérotés, mais le fait qu'elle ait paru en plaquette en 1962, six ans avant son intégration au *Nom secret*, atteste de son indépendance.

La tonalité de « Vesper » est globalement plus euphorique que celle d'« Approches d'un village » : de nombreux poèmes, pour la plupart en prose, mais comportant souvent une longue série de paragraphes courts proches du verset, y célèbrent un amour qui s'amplifie aux dimensions du cosmos dans des structures volontiers litaniques. Tel est le cas notamment des poèmes 12, 13, 16, 28, 33. Toutefois une certaine inquiétude perce parfois face à la difficulté de la tâche pour celui qui cherche à faire de son mieux son métier d'homme :

Nous n'en finissons pas de labourer la mer.
Nous n'en finissons pas de jeter le grain comme on sème et de ne récolter jamais.
Graine d'homme, va... (p.186-187)

Accordez-nous un jour de plus. Je n'ai pas assez aimé. (p.188)

La conscience de la brièveté de la vie, le désir de plénitude et la perception des limites inhérentes à tout être humain, sans assombrir l'enthousiasme, lui donnent une tonalité parfois grave, voire douloureuse, jamais béate.

« Approches d'un village » est, pour sa part, dominé par un certain désenchantement, la conscience d'un écart entre le locuteur et le monde, entre sa visée et ce qu'il a réussi à faire. La mort y occupe aussi une grande place, qu'il s'agisse d'évoquer des disparus (titre d'un poème de la p.315), comme la « chatte-fée » (p.312), le jeune Albert Chénier (p.314), ou la mère (p.316), ou d'envisager l'échéance qui attend le locuteur lui-même :

Cadavre déjà, tu pues. Le squelette pointe à travers l'amour. Accepte de te dépecer.
Sois ton propre vautour. (p.322)

Certains poèmes, notamment dans « L'autre versant » apparaissent nettement comme des bilans où un regard rétrospectif embrasse la vie entière et se montre plus sensible à ce qui manque qu'à ce qui a été acquis :

J'ai cru parler de l'amour, donner un sens à la terre,
Me réchauffer à ce feu d'homme, le langage,
Passant la vie auprès de foyers virtuels où les ombres croient se rassembler...(.)
Qui étais-je pour m'inventer ?
Qui serai-je quand je ne serai plus ? (p.319)

Ayant observé ces différences thématiques, je me suis demandé si elles trouvaient un écho au niveau de l'énonciation ou si celle-ci restait relativement homogène d'une série de poèmes à l'autre. Autrement dit, les caractéristiques énonciatives transcendent-elles les différences de tonalité et en ce cas témoignent-elles plutôt d'un style d'auteur, à moins que ce ne soit des contraintes d'une situation d'énonciation qui est celle de la poésie d'inspiration personnelle au XX^e siècle, ou bien épousent-elles les variations du sujet écrivant et définissent-elles chaque recueil de façon singulière ? Les analyses qui suivent ne prétendent pas apporter une réponse définitive à cette difficile question mais permettront, j'espère, de mettre en lumière certains aspects de l'écriture de Malrieu.

2. De la fougue à l'incertitude

Le je et ses interlocuteurs

La première personne est très présente dans ces deux séries de poèmes, et tout particulièrement le pronom sujet « je ». Il figure dans 70 % des poèmes de « Vesper » et

58 % des poèmes d'« Approches d'un village ». Si l'on s'intéresse à la nature sémantique des verbes dont il est le sujet, on constate dans les deux séries qu'ils sont très variés, mais qu'on peut malgré tout les répartir dans cinq classes principales :

des verbes de déplacement, plus nombreux dans « Approches d'un village », qui, rappelons-le, se donne comme le retour d'un voyageur dans son pays (p.308)

des verbes exprimant des affects (*aimer, souffrir, craindre, espérer*)

des verbes de perception, d'attitude mentale et de connaissance (*voir, entendre, savoir, croire*)

des verbes désignant des actes de parole (*saluer, demander, dire*) qui, lorsqu'ils sont au présent, prennent une dimension performative

des verbes qui définissent des propriétés du locuteur (*être, avoir*).

Quantitativement, les verbes d'affects et de parole ne sont pas très nombreux, mais leur place en fin de poème, ou leur répétition au sein du même poème, leur confèrent souvent un poids supérieur à ceux des autres verbes. Il est à noter aussi que rares sont les verbes qui ont un complément désignant un humain, et qu'il s'agit alors le plus souvent de la deuxième personne. Les verbes transitifs tels qu'*aimer, voir, entendre, savoir, craindre*, sont souvent employés dans « Vesper » de façon absolue, devenant ainsi des propriétés du sujet plus que des supports de relation actantielle :

Je crains
Parce que j'aime. (p.177)

J'ai le goût de la vie à la bouche.
J'embrasse.(p.178)

Mais vers l'amas du temps, je vois, j'entends, je sais.
Je vois qu'il n'est pas de secret.
J'entends.
Je sais science, j'entends espoir. (p.193)

Il est intéressant d'observer dans ce dernier exemple que les verbes *voir, entendre, savoir* concèdent le moins qu'il est possible à la transitivité : en effet, l'absence d'articles devant *science* et *espoir* en font des noms sans référent formant avec le verbe une locution verbale (comme *faire peur*). Paradoxalement, c'est la série de poèmes la plus centrée sur l'amour qui comporte le plus de procès extrayant le *je* de toute relation, dans une sorte d'exaltation de ses vertus et de ses chances.

Mais ce trait est compensé d'une part par la présence des deux expressions performatives « je te salue » (p.187) et « je vous salue » (p.180) qui mettent l'accent sur la relation du locuteur à ses allocutaires, et d'autre part, par l'importance des pronoms de deuxième personne en position de sujet dans « Vesper » : 44 % des poèmes contre 26 % pour « Approches d'un village » mettent en scène le *tu*. De façon générale, les partenaires du *je* sont plus nombreux et plus fréquents dans « Vesper », puisque 51 % des poèmes contiennent au moins une occurrence du *nous*, et 19 % au moins une occurrence du *vous*. Ainsi, s'il y a peu d'interactions directes entre le *je* et le *tu*, ou le *je* et le *vous*, comme l'atteste le petit nombre de configurations en « *je te + V* » ou « *je vous + V* », les poèmes se situent le plus souvent dans une relation d'interlocution, accentuée par le nombre élevé

d'impératifs : plus d'un tiers des poèmes en contiennent. Le *je* apparaît ainsi très souvent en position de requête vis-à-vis d'autrui, comme on peut le voir dans les quelques exemples qui suivent :

Viens, *désir* ! Apprends-moi l'alphabet. (p.176)
Donnez-moi à boire la bonté. (...) Mon âme a besoin d'eau et de lumière. Elle appelle.
Venez à mon secours, *feux de la paix*. (p.176)
Amis, trop beaux Amis, / Dans cette marche qui désarme / Partageons la fumée et
l'odeur des châtaignes / Qui monte du pain des jours, cuit au feu de bois. (p.180)
Taille, *émondneur*. Prends ton ciseau, *jardinier*. / Nous sommes comme la plante qui
entend la rivière venir à elle. / *Bêche*, retourne-moi. Torture-moi. (p.186)
Accordez-nous un jour de plus. Je n'ai pas assez aimé. / Donnez-nous une branche de
plus, la bruyère n'a pas assez fleuri. (p.188)

On aura noté que les interlocuteurs du *je* sont multiples et qu'il ne s'agit pas (sauf dans le poème 36 non cité) de la femme aimée, désignée par *tu* dans bien des poèmes, mais plutôt d'entités abstraites ou inanimées ou d'allocutaires non spécifiés. Même les amis ou le jardinier, certes humains, apparaissent fugitivement dans le poème et n'ont pas d'ancrage référentiel très précis. De ce fait, les poèmes apparaissent comme des espaces de dialogue très ouverts, délivrés de tout souci de réalisme, où le locuteur adresse des requêtes à des destinataires multiples aux contours peu déterminés, qui reçoivent leur existence du poème même et, plus précisément, de la requête qui les invoque. Cette caractéristique, déjà observée chez d'autres auteurs, est une des marques du lyrisme qui convoque l'ensemble du cosmos sur la scène du poème. Plus spécifique de « Vesper » me semble être le faible nombre de formes verbales unissant le *je* et la femme aimée dans un même procès : des versets tels que « 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 » (p.175) sont en effet des hapax dans cette série de poèmes où la relation amoureuse n'est pas évoquée pour elle-même mais en raison des liens qu'elle tisse entre les amants et le reste du monde :

Les amants ont des corps de rivière et l'amour qui habite leurs rives les remercie de sa grande voix altérée. (p.182)

Il est à noter d'ailleurs que le *nous*, la plupart du temps, désigne non pas le couple formé du *je* et du *tu* mais un groupe beaucoup plus vaste, qui peut désigner l'ensemble de ceux qui se reconnaissent dans la démarche et les affirmations du poète, voire l'ensemble des humains. Je reviendrai sur ce point dans la troisième partie.

Un débat avec soi-même

Cette caractéristique du *nous* se retrouve dans « Approches d'un village », où il figure dans 42 % des poèmes, mais la dimension dialogique est plus assourdie dans cette série : le *tu* et surtout le *vous* sont moins fréquents (respectivement 26 % et 10 % des poèmes), et les impératifs, sans disparaître complètement, se raréfient alors que les interrogations se multiplient (il y en a dans 34 % des poèmes contre 12 % dans

« Vesper »). Ce faisceau de caractéristiques dessine les traits d'un locuteur qui dialogue avec lui-même plus qu'avec le reste du monde. En effet, les interrogations ont rarement des destinataires précis, elles permettent plutôt d'exprimer les doutes du locuteur, ses incertitudes :

Pourrait-on laver à grande eau / La vie ? // Mais c'est la nuit./ Quelqu'un respire. /
C'est un oiseau héraldique / Sur l'ivoire des songes. (p.303)
De quelque côté que nous soyons du songe / Comment allons-nous nous réveiller ? /
Ceux que je croise disent des paroles impossibles. (p.308)
Après une montagne, une autre montagne. Verrai-je enfin la mer ? Me voici dans un
champ dont je retourne les pierres. (p.309)
Confie-toi à la nuit. Elle est blanche. Les roses qui veillent sur le seuil te laisseront
passer. Que peux-tu craindre de plus terrible que de vivre ? (p.322)

L'observation du contexte montre dans toutes ces occurrences que les questions ne sont pas adressées à un interlocuteur distinct du *je* qui serait mis en scène dans le poème. Elles sont des questions du locuteur à lui-même, que le lecteur peut faire siennes s'il le souhaite. Dans le dernier exemple cité, le *tu* qui apparaît n'est pas la femme aimée, mais une figure dédoublée du poète, qui s'interpelle et dialogue avec lui-même. Ce dédoublement était déjà présent dans des poèmes de la fin de « Vesper » (poèmes 38 et 39 p.193), mais il devient plus fréquent dans « Approches d'un village » : après une apparition fugitive à la fin du poème 3 de la p.309, il joue un rôle structurant dans les poèmes « La lettre » (p.316), le poème final de « L'autre versant » (p.320) et le poème 3 du « Village intérieur » (p.321). Une bonne partie de l'effet saisissant de « La lettre » repose sur le fait que le destinataire du poème est en même temps le récepteur de la lettre lui annonçant sa mort. Le choix du *tu* au lieu du *je*, figure répertoriée sous le nom d'énallage dans les manuels de rhétorique, amplifie cette situation de récepteur d'un message d'origine mystérieuse en effaçant à la fois la source du message et celle du poème au profit d'un regard froid qui décortique les actions du *tu*. À la page 320, le choix du *tu* accentue le caractère hypothétique du poème véhiculé par le choix du conditionnel alors que le *je* entraînerait une prise en charge plus forte de l'hypothèse. À la page 321, le choix du *tu* va de pair avec l'impératif « imagine » et accentue cette relative mise à distance du *je* qui s'opère de plusieurs façons dans « Approches d'un village ».

En effet, outre ce dédoublement, cette série de poèmes commence par une partie, « Exercices spirituels », dépourvue de marques personnelles hormis deux *nous* et des *on* et marquée par la récurrence de l'expression impersonnelle « il faudrait ». Le pronom *on* était absent de « Vesper » ; son emploi ici, conjointement avec l'absence du *je* et le choix du *il* impersonnel, inscrit résolument « Approches d'un village » sous le signe du détachement, même si la réapparition du *je* dans les parties 2 à 6 indique que Jean Malrieu ne renonce pas pour autant à une poésie de l'implication personnelle.

Un autre trait qui distingue « Approches d'un village » de « Vesper », c'est la modalisation des assertions : le conditionnel fait son apparition et nous montre un locuteur modulant ses affirmations ou bien imaginant d'autres mondes sans leur donner la même validité qu'au monde ordinaire :

On ne saurait rester ici. Pourtant, / Dans une autre vie, nous y serions notables ou
notaires./ L'allée sentirait le buis, juste le temps / Que, dans la mémoire, éclate un

jasmin. (p.310)

Tu prendrais le chemin de droite, suivrais la rivière, arriverais au village. Là, travaillerais-tu chez un marchand, ferais-tu fortune, mendierais-tu dans la rue, tu ne serais pas plus avancé sur le chemin. (p.320)

Là où « Vesper » construisait un cadre hypothétique pour dire a contrario la force de l'amour (p.182), « Approches d'un village » ouvre des possibles tout en indiquant soit qu'ils sont inaccessibles, soit qu'ils ne seraient pas différents du monde réel. Par ailleurs les « il faudrait » de la première partie repris au début de la dernière (p.321) sont lourds de regret et apparaissent en contexte non pas comme des incitations à l'action mais comme des expressions mesurant un idéal qui reste hors d'atteinte :

Il faudrait avancer. / Mais nous sommes maladroits / Et lourds. (p.302)
Pour être sincère, il faudrait plonger et ne plus remonter. / Pour être fidèle, il faudrait inventer. / (...) Il faudrait peser terriblement le poids de la pierre et s'envoler. (p.321)

Diminution de la présence du *je*, changement de référence du *tu*, apparition du *on* et de l'impersonnel, modalités déontiques et hypothétiques, fréquence des interrogations, voilà un ensemble de marques qui concourent à faire entendre dans « Approches d'un village » une voix moins assurée que dans « Vesper », cherchant la voie juste en tâtonnant, se prenant à souhaiter des choses impossibles, poursuivant un débat avec elle-même. Un autre indice de ce débat réside dans l'importance qu'acquière les énoncés négatifs dans cette série de poèmes.

De la confiance à la conscience des limites

On sait que la négation est fondamentalement polyphonique puisqu'elle dessine en creux un énoncé positif contre lequel elle prend position, et qui est porté par un énonciateur différent du locuteur, correspondant à un contradicteur identifié ou à une doxa dont le locuteur prend le contre-pied. Il y a quelques négations dans « Vesper », mais elles sont rares et si certaines signalent un manque ou une limite – « Rien n'est donné. » (p.180), « Je n'ai pas assez aimé » (p.186), « L'amour n'est pas heureux. » (p.192) –, la plupart sont optimistes puisqu'elles s'inscrivent en faux contre un discours désabusé. Le cas le plus typique est fourni par le poème 21, dont toute la première partie est construite sur l'énumération de ce qu'« il ne faut jamais dire » :

Il ne faut jamais dire à la rose qu'elle n'ira pas au bal, à la feuille de cerisier qu'elle ne courra pas la prétentaine, à la renoncule des prés qu'elle est amère. (p.183)

Le locuteur refuse ici d'endosser des paroles qui censureraient les potentialités du réel. On peut citer aussi le mouvement réparateur du poème 28 :

La vie sans toi, c'est la forêt perdue où croissent, stériles, un pommier et le cep de vigne aramon, le raisin noir, que nul ne cueillera. [...]
Mais les fruits n'appartiennent pas aux bêtes sauvages.
Les mots ne sont pas faits pour le désespoir. (p.187-188)

ou les deux clauses où s'exprime sans ambages une confiance irréductible dans l'avenir :

Rien n'est perdu. / Je fonde une ville. (p.187)

Crois-moi. Nous ne sommes pas de ceux qui meurent. (p.190)

Au contraire, dans « Approches d'un village », abondent les négations *ne... que* et *ne...plus* manifestant un désenchantement dû aux restrictions du réel, ou à la dégradation apportée par le temps qui passe :

J'écoute son pas alerter le vide. / Je frappe. // Mais je sais bien qu'elle ne peut plus ouvrir. (fin du poème « Ma mère », p.316)

Le mouvement observé dans « Vesper » s'inverse et va de l'ouverture à la restriction :

*Là, apparurent mes visiteurs imaginaires, ces amis
Beaux comme des princes sur une médaille de soleil,
Encadrés d'éclairs comme les oiseaux prisonniers des ailes.*

Mais ce ne furent que dialogues fragmentaires que le réceptionnaire alerté ne perçoit que par intermittences. (p.306)

Les énoncés négatifs contestent une vision trop idyllique des choses :

L'amour pleure de rire. La fontaine est percée. La mer n'a pas de fond. Le temps n'a pas de grâce. Même le printemps m'est odieux avec ses fleurs cruelles en leur pâmoison. (p.323)

Ils insistent sur l'ignorance du locuteur, qui ne peut se réfugier dans un savoir consolateur :

*Je ne sais pas. Je n'ai jamais rien compris à la dispersion,
– Si tôt ? Si tard ? –, aux cheveux blonds,
Aux fines silhouettes, aux statues de sable. [...]
Je n'ai jamais rien su, hormis que les ombres sont dures
Et que les morts voyagent dans le temps. (p.307)*

Dans ce passage, « je ne sais pas » ne constitue pas une réponse à une question qui serait nécessairement partielle. À l'initiale d'une strophe, il indique un non-savoir global, sans objet spécifié, qui se décline ensuite dans des négations plus spécifiques mais tout aussi radicales. À l'heure du bilan, « Approches d'un village » correspond à un mouvement de dépossession, d'appauvrissement consenti du locuteur.

À la tonalité spécifique de chacune des deux séries de poèmes, correspondent donc bien des voix différentes : « Vesper » nous fait entendre la voix assurée d'un *je* omniprésent mais ouvert au dialogue avec le monde, adressant à des interlocuteurs multiples des requêtes ferventes sans douter d'être exaucé, affirmant contre toute morosité sa confiance dans l'homme dès lors que l'éclaire l'amour. « Approches d'un village », au contraire, nous fait entendre les interrogations et les constats désabusés d'un

je qui n'ose plus adresser au monde des requêtes, leur préférant des conseils impersonnels emplis de regret et ne retrouvant une certaine assurance en fin de recueil que dans un face-à-face grinçant avec le désespoir (p.323) et une acceptation délibérée de la perte :

Je vous laisse le soleil, la prairie, la maison. Je n'emporte qu'un chat familier sur l'épaule, une poignée de terre, un nom de rivière. [...] Les éléments de la dispersion sont en moi, la tendresse rugueuse, sans chemise, gardée par la rigueur de ceux que j'ai mal aimés, sans porte, sans fenêtre, sans mémoire, sans air, sans pain, sans oubli.
(p.324)

3. Variations du rythme

Dans la tension entre particulier et universel qui habite la poésie contemporaine, le rythme peut jouer un rôle discriminant : le choix d'une métrique relativement traditionnelle (qu'on pense par exemple à certains poèmes de Bonnefoy ou au verset de Saint-John Perse) ou d'un poème en prose bouclé sur lui-même comme certains textes pongiens ancre la poésie du côté de l'universel, alors que l'accent mis sur la singularité va souvent de pair avec une métrique plus libre ou une structure plus ouverte. Chez Jean Malrieu, les choses ne sont apparemment pas simples puisqu'on trouve une grande variété de formes. Dans les deux sections qui nous occupent, deux formes s'opposent nettement par leur manière d'occuper l'espace de la page : les poèmes à vers courts (de 3 à 8 syllabes, avec éventuellement quelques 10 ou 12 syllabes) et les poèmes en prose compacts, constitués le plus souvent d'un seul paragraphe. En revanche, une autre disposition soulève un certain nombre de problèmes que les poèmes 2 à 6 de « Vesper » (p.174-176) me permettront d'illustrer. À première vue, ces poèmes sont écrits en prose, mais les paragraphes y sont si nombreux et si courts qu'ils s'apparentent à des versets. Mais ils n'ont du verset ni la régularité rythmique, ni la propension à s'assembler en vastes unités. Ces paragraphes constituent en effet le plus souvent des îlots autonomes pour les deux raisons suivantes : d'une part, la fin du paragraphe coïncide dans neuf cas sur dix avec la fin d'une phrase, d'autre part le paragraphe regroupe souvent plusieurs phrases en une seule unité supérieure :

La pierre dans le champ attend la pioche qui la découvrira. C'est la pierre du seuil.
Elle nous recevra.
Heureux celui qui possède la pierre, la source et la lumière.
Nous suivons le fleuve, pareils à ces enfants qui lâchent des bateaux de papier et montent à l'estuaire sur les navires.
Nous avons fait alliance avec la vie.(poème 6, p.176)

Ces paragraphes brefs s'opposent à la fois à la prose compacte et aux vers plus courts, de sorte que trois dispositions alternent dans ces deux séries de poèmes, porteuses chacune de potentialités différentes. Les poèmes en vers courts, majoritaires dans « Approches d'un village », exploitent intensément la mise en relief de certains mots par le blanc :

Le fruit serre sa chair
Et sent l'arbre vivant
Dans sa mâchoire. (p.184)

C'est dur de vivre. Sain de tuer.
Les mains sont propres. Ce coq
Qui chante sur le fumier
Mourra.
Cette douleur est toute neuve.
On vit de douleurs rassurantes. (p.311)

Ils correspondent souvent à une expression ramassée, métaphorique, où le locuteur s'efface derrière la force autonome des mots.

La prose compacte, quant à elle, qui correspond dans les deux recueils au quart des poèmes, joue sur la continuité. Le paragraphe est souvent fortement structuré par un même patron syntaxique ou une progression à thème constant, comme on peut le voir en lisant les poèmes 10, 11 et 16 de « Vesper » :

Pareille à l'herbe, à cause de ta splendeur, elle exulte. Elle est au monde et participe à sa loi : la loi du givre, de la rosée, de la froidure. Le temps passé l'a connue, elle a des souvenirs et des espoirs. Elle oublie. L'abondance l'a flattée, la sécheresse conservée. La disette est temps de malheur. Elle ne vieillit pas. L'écorce est rude. L'amande est nue. C'est une jeune fille.(p.179)

L'anaphore rhétorique est fréquente dans ces poèmes qui se déploient par avancées successives, parfois haletantes, parfois sinueuses, avant de se clore sur une chute souvent lapidaire. Des ruptures sémantiques ou énonciatives ne sont pourtant pas impossibles, comme en témoignent les poèmes 17 et 36 de « Vesper » mais il semble alors que la compacité du paragraphe nous invite à rechercher une unité supérieure qui englobe cette diversité en un tout. Le locuteur est souvent très présent par le biais de requêtes ou d'exhortations qui font aussi une large place au destinataire.

Les poèmes composés de paragraphes brefs, pour leur part, s'accommodent aussi bien de la continuité que des ruptures, mais privilégient l'autonomie de chacun des paragraphes qui les composent sans les inclure dans une totalité englobante. Comme ces paragraphes réunissent assez souvent, sans autre marque de connexion que l'unité graphique qu'ils constituent, plusieurs phrases différentes que des vers plus courts disjoindraient, les poèmes semblent constitués de l'association plus ou moins lâche de petits ensembles possédant une vie propre. Dans le poème ci-dessous, la longueur très variable des paragraphes et leur hétérogénéité syntaxique donnent l'impression d'un tableau constitué de touches différentes juxtaposées dont l'unité serait donnée par le dernier paragraphe :

J'ai vu venir vers moi la journée dans son train de lumière.
Entends ce choc sonore, les herbes des lances frémissent.
Il y a des armes dans le jour. Un cheval dépasse la colline d'une crinière. Un coq s'enflamme. Tout est retrouvé.
Le sang dans son circuit de l'ombre suit le même chemin.
C'est le courage qui commande.(p.193)

Plus rarement, ces paragraphes scindent en plusieurs blocs une longue phrase ; les ruptures introduites mettent alors en relief le groupe précédant ou suivant le blanc et

créent une architecture qui, là aussi, s'émancipe de l'unité syntaxique qu'est la phrase, au profit d'une unité sémantique correspondant à une image, une perception :

Mon admiration sans bornes s'adresse aux pierres du chemin, aux petits murs longeant
le bois
Où le vent innocent joue dans les feuilles comme les mains d'un nouveau-né.
Ils n'ont ni trêve ni repos. L'air est en fête
Aux rendez-vous des jeunes gens dont les canines sont blanches comme des os séchés.
(p.305-306)

Si l'on s'intéresse aux proportions respectives de ces trois dispositions dans les deux séries étudiées, on constate des différences significatives. Les poèmes en vers courts sont rares dans « Vesper » (22 %) qui privilégie la continuité et une écriture plus proche de la conversation, en accord avec l'importance qu'y prennent les relations interlocutives. La coexistence des poèmes en paragraphes courts et en prose compacte y introduit une différence entre les textes formés par association entre des éléments constitutifs présentés comme relativement autonomes et des poèmes conçus comme une seule coulée de la pensée et du souffle. Mais la prépondérance des paragraphes courts (la moitié des poèmes) et la succession aléatoire des trois dispositions graphiques relativisent les différences entre vers et prose au profit d'un rythme spécifique pour chaque poème. L'ensemble de la série manifeste une confiance dans la parole poétique qui épouse tour à tour la brièveté et l'ampleur, la continuité du flux verbal et le temps donné au silence.

Dans « Approches d'un village », le rapport poèmes en vers courts / poèmes en paragraphes s'inverse au profit des poèmes en vers courts ou très hétérométriques et les paragraphes scindent les phrases en plusieurs fragments alors que dans « Vesper » ils réunissaient deux ou trois phrases en un même bloc. Une telle situation correspond à mon sens à une plus grande tension, un inconfort du poète, qui cherche, dans les vers courts des « Exercices spirituels » à dresser une digue contre le mal-être, mais qui n'y parviendra que dans l'élan des proses finales, lorsque le débat intérieur débouchera sur un ressaisissement qui sera en même temps acquiescement à la perte. Par ailleurs, les vers courts, dans la section « Hommes, bêtes et chagrins », contribuent, par l'isolement graphique qu'ils opèrent, à décontextualiser des poèmes à forte résonance biographique, comme s'ils dressaient sur la page un monument à ces personnes et moments extraits du quotidien pour les faire accéder à une dimension symbolique. Le choix du vers, ici, garantit la visée de l'universel que le contenu particulier des poèmes risquait de contrarier et entre dans un dispositif qui fait du poème une évocation plus qu'une description précise de moments singuliers.

Les différences tonales entre « Vesper » et « Approches d'un village » se retrouvent donc en partie au niveau des choix rythmiques, mais en partie seulement, car le rythme n'est pas seulement l'inscription d'une émotion, il est aussi déterminé par l'histoire de la poésie et il contribue, à chaque époque, à faire du poème un objet de langage qui articule le singulier et l'universel.

4. S'inscrire dans l'universel

De fait les différences importantes que nous avons pu constater entre « Vesper » et « Approches d'un village » ne doivent pas occulter leurs similitudes qui constituent à mon sens des traits fondamentaux de la poésie de Jean Malrieu, et plus largement, de tout un courant de la poésie du vingtième siècle. Je veux parler du souci de cette poésie (et peut-être de toute poésie) d'inscrire l'expérience du *je* singulier à laquelle elle doit son origine dans une universalité qui la dépasse.

Ceci se manifeste tout d'abord au niveau de la référence temporelle. Tous les poèmes ont pour temps pivot le présent, qui coexiste fréquemment avec le passé composé et/ou le futur, car le locuteur cherche très souvent sinon à embrasser la durée d'une vie, du moins à confronter le présent à ce qui l'a précédé ou ce qui le suivra. En voici deux exemples parmi tant d'autres :

Précieuse à nos yeux est la mort des roses.
Elles ont grimpé tout l'été en farandole autour du portail.
Et maintenant c'est l'automne et le bal se disperse.
Il y a grande aventure dans le temps.
Elles se défont sans regret.
Chaque heure se détache.
C'est la rose du silence.
Nous en formerons le bouquet furtif. (p.191)

[...] Quand nous avons passé le temps des grappes, la mort est montée sur le dos. On peut rire, on peut l'oublier. Le cavalier est tenace. C'est l'été, l'hiver. D'où viendra l'ennemi ? Je guette à droite, à gauche, je m'ajoure.[...] (p.324)

On observe que le premier poème est plus ancré dans un moment particulier, sur lequel l'adverbe *maintenant* et les deux *c'est* attirent notre attention, alors que le second embrasse une période de temps plus large et plus indéfinie, mais dans les deux cas, le travail de l'écriture détache l'expérience d'une singularité trop limitée pour lui donner une portée symbolique d'autant plus évidente que les deux textes évoquent toute une tradition poétique, qu'il s'agisse des innombrables poèmes sur les roses ou de la chevauchée avec la mort en croupe, que l'on trouve par exemple dans le poème de Rilke, *Le chant d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*. De la sorte, le poème se présente comme une reconfiguration d'une symbolique universelle à partir d'expériences qui, dans un journal intime, seraient rapportées avec beaucoup plus de détails singuliers et qui, ici, font l'objet de tout un travail de décontextualisation, sensible par exemple dans l'absence de noms propres permettant d'identifier les lieux décrits, ou de dates précises qui situeraient les textes dans une histoire vérifiable. La force illocutoire des poèmes repose, ici comme ailleurs, ainsi que l'a montré Marc Dominicy, non pas sur une adéquation à une situation d'énonciation précisément définie, mais sur une puissance d'évocation susceptible d'éveiller l'émotion.

Le présent, temps pivot de tous ces textes, présente deux vertus : tout d'abord, indiquant par défaut une coïncidence avec le moment de l'énonciation, il vaut pour le temps de la lecture comme pour celui de l'écriture. Les procès au présent, en l'absence d'une datation absolue qui les ferait basculer dans le présent de narration, sont validés par le lecteur dans son propre ici-maintenant, donnant ainsi au poème une validité

indéfiniment renouvelée. L'expression éluardienne d'« instant perpétuel » trouve ici sa pleine justification.

Dans le cas d'une scène indiscutablement singulière, le présent efface la frontière entre l'univers du poète et celui du lecteur, et fait de celui-ci un témoin ou un acteur de la scène évoquée : la description du vieillard (p.316), cet « iceberg assis sur des toises de nuit », ne renvoie plus à tel vieillard précis (comme le ferait par exemple l'imparfait) mais vaut pour tout vieillard dont le lecteur reconnaîtra l'adéquation au portrait qui en est fait. Par la même occasion, la scène se métamorphose : d'un croquis pris sur le vif, elle devient une évocation de la vieillesse, comme le manifeste d'ailleurs le mouvement sémantique du poème qui va de l'anecdote à la vision métaphorique du temps :

Bien que fumant sa pipe en plein soleil,
Sur le pas de la porte, dans le va-et-vient de la rue,
Ce vieillard est absent. [...]
Il erre dans des continents perdus,
Le torse hors du puits lisse et sans fond
Dans lequel nous continuons à descendre,

Vivants et nus. (Je donne ici le début et la fin du poème)

Par ailleurs, le présent réunit dans un même marqueur trois temporalités différentes : la temporalité instantanée du moment de l'énonciation, la temporalité élargie du présent d'habitude et la temporalité sans limites des vérités générales. De ce fait il peut donner à des événements ponctuels dans l'univers de référence une portée beaucoup plus ample et faire passer les énoncés de la description d'un événement à celle d'une propriété stable du sujet du verbe :

Légère,
Avec toujours un pas d'avance sur le temps,
La tête haute,
Au-dessus des hanches de l'herbe,
Frêle,
Tu veilles,
Tu déploies ta danse.
Le rire habille un noisetier.(p.177)

Sans perdre l'ancrage dans l'ici-maintenant, le procès échappe malgré tout à la fugacité et acquiert une validité beaucoup plus ample qui lui confère aisément une portée symbolique.

Cette malléabilité du présent facilite le glissement dans un même texte d'énoncés référant à l'expérience singulière du *je* à des énoncés d'allure sentencieuse que Malrieu affectionne. Ainsi, le poème 5 de « Vesper » débute-t-il par deux octosyllabes blancs où se succèdent une maxime impersonnelle et un procès impliquant le locuteur et celle qu'il aime :

Aimer s'invente à chaque jour. Je viens au monde dans tes bras. (p.176)

On trouve aussi dans « Approches d'un village » de telles successions :

À présent, je ne vis que de beauté. Mes yeux dévorent l'air. Je n'ai faim que de

pierres. J'appartiens à l'autre versant. *Beauté* est encore ce qui permet au délire d'inventer. Perfection m'est paresse. L'innocence est le désir non révélé. Les portes du paradis sont faites d'air sculpté. (p.309)

Ce poème bref où on passe des phrases en *je* aux phrases à portée générale évoque les surréalistes par la mise en équivalence d'abstractions et d'éléments concrets, par le côté lapidaire et définitif des assertions, et par l'enchaînement de définitions volontiers paradoxales et sans lien logique entre elles. Mais les maximes qui émaillent « Approches d'un village » n'ont pas toutes cette allure primesautière ; dans les parties 5 et 6 elles prennent une tonalité plus morale et se bâtissent syntaxiquement par le recours au pronom impersonnel ou à un syntagme infinitif en position de sujet :

Il n'est d'obéissance qu'à la folie. (p.321)

Apprendre à mourir n'est rien (p.322)

Prendre ses distances n'est pas forcément signe de vieillesse. (p.324)

Il semble que le locuteur en proie, nous l'avons vu, au doute et à l'incertitude, cherche dans les dernières parties de cette série de poèmes une fermeté nouvelle, peut-être un peu forcée, dans l'énonciation de telles maximes. Celles-ci sont moins fréquentes dans « Vesper », qui recourt davantage à l'activation d'archétypes, comme nous allons le voir à présent en examinant le poème 12 :

Tu m'auras enivré d'avoines, d'avalanches, de pluies et je ne sais te nommer tout entière.[...]

Caillou, nous t'avons aimé, choisi au bord du chemin, pour la lueur que tu jetas et ton odeur de poudre sèche.(7/ 7/ 8/ 8)

Espérance, tu nous peuplas. Des races d'hommes marchent dans nos reins, ensemeurs des champs à labourer. (8/ (4+6) / (4+6))

C'est toujours l'heure du départ et nous savons l'entendre. L'âme plie, ne lutte pas. (8/ 6/ 7)

Ainsi la goutte d'eau s'ouvre dans l'océan et rend à l'étendue ce qui lui fut confié. ((6+6) / (6+6))

Les premiers âges du monde commencent. (7+3) (p.179)

Dans le fragment qui débute avec l'apostrophe au caillou, le dépassement du biographique est sensible en premier lieu dans l'emploi inattendu du passé simple qui donne du passé une vision globale et abstraite, détachée de la situation d'énonciation. Puis le passé laisse la place à un présent rattaché au locuteur par le déterminant *nos* mais embrassant une temporalité étendue, et on en arrive ensuite à deux paragraphes quasiment dépourvus de déictiques et bâtis comme des maximes qui rattachent l'expérience du *nous* au fonctionnement général de l'âme, puis du cosmos et s'appuient sur des schèmes disponibles chez tout lecteur (les couples opposés adaptation/lutte, goutte d'eau/océan). Quant au dernier verset, il n'échappe au pléonasma que si on le comprend comme référant à l'énonciation même du poème présentée comme une nouvelle genèse, de sorte que le poème, qui avait commencé comme un banal poème d'amour, réalise la synthèse entre une universalité qui embrasse la totalité du temps et l'ensemble des éléments présents à la surface de la terre et un ici-maintenant donné comme toujours neuf. Par ailleurs le travail sur le rythme, dont le découpage métrique

indiqué entre parenthèses donne une idée mais qui s'enrichit aussi d'assonances et d'allitérations, transforme la prose en une unité musicale qui concourt à arracher le texte à la contingence des énoncés quotidiens.

Ce dépassement de la contingence ne passe pas seulement par le fonctionnement de la référence temporelle et le recours à une écriture sentencieuse, il s'appuie aussi sur d'autres traits grammaticaux et sémantiques dont le poème 20 de « Vesper » nous offre un bon exemple :

L'eau regarde, ne retient pas qui nous traverse. Ainsi, les éléments et les distances : les eaux lieuses, les prairies bleues, les pailles solaires. Tout cela. Et le vent sur la plaine, les roulements des ponts et plus loin les faubourgs.

Ton œil bleu regarde, me garde. Nous sommes deux gerbes d'eau serrées à la taille qui s'évasent vers l'avenir, le souvenir. (poème 20, p.183)

Le poème acquiert une dimension à la fois générale et nécessaire grâce à l'emploi quasi exclusif des articles définis qui nous installent dans un monde connu et exemplaire, à la faible caractérisation des référents évoqués, à la rareté des verbes, à la structure en diptyque qui met en équivalence l'eau et l'œil bleu de l'aimée. Opérant la résolution de la dualité en unité (*je/tu => nous*, *eau/soleil => gerbes d'eau*, *avenir/souvenir => présent*, *nature/humain => fusion dans la métaphore de la gerbe*) par convergence ou fusion des éléments qui la composent, il devient ainsi la figure même de l'amour qu'il évoque et de son élargissement cosmique.

On note dans beaucoup de poèmes de « Vesper » un emploi privilégié de l'article défini pluriel qui étend l'expérience à la totalité d'une classe de référents, ou de l'article défini singulier qui typifie. Le poème « Il ne faut jamais dire » (p.183-184) déjà évoqué s'adresse à « *la rose* », à « *la feuille de cerisier* », à « *la renoncule des prés* », qui deviennent presque des noms propres, il nous montre « *les horloges en longs manteaux* » et « *les verres brisés sur les murs de clôture* », écartant ainsi toute idée d'un référent saisi aléatoirement parmi d'autres possibles. De même peut-on lire dans le poème 28 :

Là, s'assemblent le renard et le blaireau, la taupe aveugle et la chenille lente. (p.187)

de sorte que sont convoqués non pas tel ou tel animal, mais les hôtes emblématiques de la forêt, comme l'indiquent d'ailleurs le choix d'épithètes de nature pour caractériser la taupe et la chenille.

Ce basculement du singulier dans l'universel des représentations communes est plus marqué dans « Vesper » que dans « Approches d'un village », qui recourt davantage aux déictiques. Cela n'a rien d'étonnant si l'on se souvient que « Vesper » communique une expérience euphorique et consensuelle, alors qu'« Approches d'un village » met plutôt en scène les doutes d'un locuteur désenchanté. Alors que les articles définis de « Vesper » invitaient le lecteur à puiser dans sa mémoire des représentations prototypiques en accord avec les évocations proposées, « Approches d'un village » l'invite plutôt à mettre ses pas dans ceux du voyageur, à se glisser dans le même espace, pour en éprouver les fissures :

Surprendre pour être accepté.

Les géraniums, sur les fenêtres,
Sont lèvres peintes

Ou vols
de papiers gris,
De poussière.

Il faudrait forcer
Cet ancien détroit.
Ici, tout est ladre
« En cette nuit obscure... » (p.302)

Alors que les géraniums évoquaient a priori une réalité familière, rassurante, les métaphores des « papiers » et de la « poussière » nous déroutent, puis le locuteur attire notre attention sur un élément de la situation, « cet ancien détroit », qui reste pour le moins énigmatique. La généralisation amorcée par le premier vers s'interrompt et nous nous retrouvons propulsés dans un lieu indistinct, dysphorique, que seule la référence implicite à Jean de la Croix éclaire un peu, si l'on peut parler ainsi pour la nuit mystique. Plus loin, il sera question de « ce pays » (p.305), de « ce quelque chose d'amer sur la lèvre » (p.306), de « ce vieillard » (p.316) : le choix de ces déterminants contribue à faire d'« Approches d'un village » l'évocation d'un retour au pays natal ainsi que cela est annoncé p.308. Alors que « Vesper » combinait souvent au sein d'un même poème énoncés spécifiques et gnomiques, « Approches d'un village » recourt à une organisation d'ensemble où les parties 1, 5 et 6, plus distanciées, plus symboliques, encadrent des parties qui, sans renoncer à une visée universelle, sont davantage en prise avec des circonstances précises de la biographie de l'auteur. La présence de passages au discours rapporté qui trouent le discours du poète par des échos de conversations ordinaires (p. 305, 312, 318) confirme ce choix d'une poésie où l'expérience personnelle ne se fond pas immédiatement dans les grandes références archétypales, accueille les éléments biographiques (mort d'une chatte, souvenirs de famille, éloge d'un jeune mort) et consent à une certaine hétérogénéité. Seule l'étude des textes postérieurs de *Possible imaginaire*, du *Château cathare* et du *Plus pauvre Héritier* permettrait de dire si cette tendance s'est confirmée, « Approches d'un village » marquant dans ce cas le début d'un nouveau style de Malrieu, ou s'il s'agit d'une particularité de cette seule suite de poèmes.

« Vesper » et « Approches d'un village » manifestent des différences sensibles dans la posture du sujet lyrique qui évolue de la confiance à l'incertitude, de la communion avec le cosmos au débat avec soi-même. Mais, au-delà de ces différences, l'étude stylistique nous a permis de mettre en lumière des aspects plus généraux de l'énonciation dans la poésie de Jean Malrieu :

- l'importance du *je* et des relations qu'il entretient avec le monde à travers appels et interrogations ;
- l'alternance entre des énoncés personnels et des déclarations générales à l'allure de proverbes ;
- l'alternance entre des poèmes compacts où une cascade rapide d'énoncés enchaînés relance sans cesse le questionnement, la prière ou l'assertion, et des poèmes

construits par accumulation de touches indépendantes ;
la force et l'étrangeté des énoncés non modalisés et faiblement reliés entre eux.

Selon le type de relations interlocutives mises en place, les poèmes communiquent ainsi au lecteur un sentiment d'étonnement autant que d'évidence devant la présence dérangeante ou merveilleuse du réel ou bien expriment les doutes et les inquiétudes d'un locuteur en quête d'un juste rapport au monde, aux autres et à sa propre vie.