

Simulacres

Le musée merveilleux de Marcel Spada

Avec *Simulacres*, Marcel Spada nous propose une visite de son musée imaginaire¹. Chaque texte se présente comme l'étape d'une chronologie qui commence au cloître Saint-Trophime d'Arles, avec une exposition sur le signe en Mésopotamie, autant dire au berceau de l'art et de l'écriture. Elle se termine au XX^e siècle, à Marseille, sur « l'étal d'un boucher esthète », dans le mélange des chairs roses ou violettes des portraits de Bacon. Bien plus qu'un itinéraire artistique, cet ouvrage est une méditation sur la continuité qui enveloppe morts et vivants dans le vertige d'un espace-temps aboli.

Pour aborder ce volume, en apprécier l'ensemble foisonnant, hétéroclite même en raison de la variété du style, de la profusion des images et des références, il vaut mieux connaître les parentés de l'auteur. Elles nous éclairent sur son écriture tonique, décapante, déstabilisante aussi parfois par son caractère désinvolte. Dans la filiation des surréalistes, plus particulièrement de Benjamin Péret, d'André Breton et d'André Pieyre de Mandiargues, Spada considère le monde de l'art comme un univers parallèle et magique. Pour lui, l'écriture sera le moyen privilégié d'en rendre la présence évanescence et le pouvoir indicible.

Quant à son style, la fréquentation de Francis Ponge lui apprend que « le langage se modèle d'après la nature et selon l'enseignement que suggère l'objet du discours ² ». En conséquence, les divers chapitres de l'ouvrage s'harmoniseront avec l'œuvre, avec le musée ou avec l'artiste évoqués. Par exemple, les visites des lieux mêleront la description des pièces exposées avec le discours intérieur du regardeur

alors que les peintures seront rendues par une écriture qui recrée la réalité intrinsèque d'un artiste ou d'un tableau.

En guise de parcours initiatique

Les six premiers chapitres forment une sorte de parcours initiatique car ils donnent des éléments de compréhension pour entrer dans le propos. Le texte initial, qui évoque le catalogue – perdu puis retrouvé – de l'exposition d'Arles, révèle d'emblée un repère capital : le langage, y compris ses divers supports matériels, fonctionne comme un truchement entre deux mondes, celui de l'art et celui des hommes.

Le texte deux introduit le thème du musée imaginaire avec une variation sur les Étrusques qui croise un itinéraire actuel, au musée Borély, à Marseille et une promenade ancienne, à Tarquinia. Cette évocation associe les lieux et les époques, les personnages vrais et mythiques, les domaines littéraires et artistiques. Le style emprunte au baroque le procédé de l'inversion des valeurs : le monde d'en bas et des morts accompagne celui d'en haut, au milieu d'un « pêle-mêle des simulacres ».

Et voici qu'apparaît ici le terme qui titre le recueil. En éclaire-t-il pour autant le sujet ? Le monde de l'art serait-il un simulacre de la réalité ? À moins que ce soit l'inverse. À moins encore qu'il y ait une troisième voie avec l'écriture comme simulacre de l'art et de la vie. Nous sommes au cœur de l'énigme : réalité, imaginaire, écriture forment trois univers parallèles et interpénétrés. Le poète, tel un guetteur situé à leur lisière, en évoque les facettes tout au long des vingt-et-un chapitres du recueil.

Dans le troisième texte, la figure d'un Michel-Ange vieillissant illustre l'inéluctable terme de la vie. Son impuissance physique et créatrice annonce la venue de Thanatos. Le vivant – à l'image de ses esclaves non « déchapés » – a un « sursaut de poisson à l'air libre ». Lorsqu'il expire, il laisse la place à deux états de la matière, opposés mais complémentaires, l'un terrestre, l'autre aérien, « la noirceur du marbre funéraire » et « le jet d'éponge d'un nuage ». Continuum ? Analogie ?

Comment, dès lors, opposer à la Mort la force de vie ? Le quatre répond : par la sauvagerie de la pulsion, la rage de la transgression et l'appel provoquant au sacré. Mais tout aussi bien, comme le cinq le montre, par la fréquentation de l'œuvre d'art qui affirme la beauté éternelle de la femme et, dans une traversée de l'espace-temps, recèle l'impalpable regard de l'artiste qui l'a créée.

Pour Spada, le regard est le sens primordial, souverain car la vision, dit-il, « a deux sens tournés l'un vers le monde extérieur, l'autre vers l'imaginaire³ ». Les différents chapitres de *Simulacres* illustrent cette double perception. La forte occurrence du champ sémantique en témoigne. A Saint-Trophime, l'auteur souhaite « des loupes géantes » pour mieux « contempler » l'exposition. Devant les Étrusques, il « écarquille les yeux », tout comme le fera sa sainte violée, au texte trois. Quant à Buonarroti, au moment de fermer les siens, il est entouré de « statues aveugles » et d'une foule au « regard multiplié ». Enfin, en spectateur passionné scrutant le tableau d'un maniériste, le poète surprend un échange de regard entre le peintre figuré et son modèle et, hors cadre, découvre qu'il se tient dans l'axe de vision que le maître avait défini. Il en ressent aussitôt la présence subtile et troublante par-delà les siècles.

Ainsi, tout est affaire de regard et de point de vue, comme le disent les traités sur l'anamorphose (texte six). Prenant appui sur l'exemple du pictural, le poète pose l'écriture comme l'anamorphose du réel. L'enjeu déjà suggéré dans les cinq premiers textes est affirmé clairement ici. « Tout objet (et tout être) est l'anamorphose d'un autre » avec l'exemple suprême : la mort est l'anamorphose de la vie. La sévérité de ce propos est immédiatement tempérée par la pirouette : « la vie et la mort [celles] de deux ou trois bibelots ». (S. 24)

Les chapitres suivants sont autant de tentatives pour débusquer la Vie derrière la cuirasse de l'apparence, dire sa permanence et relativiser ainsi le scandale de la Mort. « Le strabisme divergent de tous les regardeurs s'aggrave, un œil sur le titre, un autre sur le tableau. Est-ce le plus sûr moyen de faire ouvrir, au sommet du nez, le troisième œil, sur l'invisible ? » s'interroge-t-il à propos de Chirico. (S. 53)

La fabrique du merveilleux

Chaque fiction poétique se place en regard d'une œuvre plastique spécifique, non pas pour la décrire ou la commenter, ni encore la prolonger ou créer à partir d'elle, mais pour proposer un autre simulacre. Celui-ci, par le pouvoir des mots, joue sur vérité et vraisemblable, évoque les mêmes univers visible et invisible que l'œuvre peinte. Et, pour exprimer la peur cosmique qui sourd devant la Mort partout présente, le poète a recours au merveilleux et à l'humour qui surgissent avec fulgurance au détour de phrases doctement tournées.

Quand la raison travaille sur elle-même, elle s'anamorphose en déraison. Elle s'en amuse, la complique en folies diverses, puis, lassée de cette complexité élémentaire, elle revient à l'unique vertige, le gouffre de la simplicité. (S. 27)

Il est important de relever que *Simulacres* est un ensemble de textes⁴ écrits au moment où Spada élabore sa thèse sur les *Erotiques du merveilleux*⁵. De fait, ses fictions poétiques naissent de ses recherches dans ce secteur spécifique de la littérature qu'il va étudier et conceptualiser. Sa création se nourrit de sa réflexion et d'un imaginaire suscité par la rencontre – découverte, relecture – de ses alter ego, à la faveur de son travail d'universitaire (« raison » et « folies diverses » évoquées ci-dessus).

L'écriture du merveilleux implique cette apparente absence de cohérence, ce goût de l'énigme et du caprice de l'imagination, ces entrelacs des mythes, des citations véridiques, inventées ou détournées, cette tonicité purgative du rire et de la dérision. Le polymorphisme du discours se réfère à toute cette littérature, depuis les antiques métamorphoses jusqu'aux antinomies de Péret et de Mandiargues et aux univers parallèles de la science-fiction.

Spada se place dans une lignée littéraire qui met au premier plan la libération de l'énergie vitale face à la mort. Au XX^{ème} siècle, elle se nomme Éros et érotisme, et demande une totale liberté d'expression pour les diverses représentations de l'amour (humain, cosmique), le seul critère étant la poéticité des textes.

Gémellité de la pensée et du rêve

Voici un exemple de ces cheminements singuliers où le concept littéraire se fraye un passage jusqu'à son efflorescence poétique, à moins que ce soit l'inverse. Étudiant pour sa thèse le thème de l'Éros littéraire, Spada analyse le lien très puissant qui unit imaginaire et matériau linguistique au cours de l'acte d'écriture. Un lien d'amour illustré par des citations empruntées à Mallarmé, Max Jacob, Claudel, Ponge, Gracq... et, notamment celles d'André Breton : « les mots font l'amour », ce sont « des créateurs d'énergie⁶ ».

Deux chapitres de *Simulacres*, datés de 1976 et placés l'un à la suite de l'autre, se réfèrent implicitement à cette affirmation, l'évoquent très librement. Le premier, « Hokusai et le mystère occidental » confronte non seulement l'écriture à la peinture mais également la graphie occidentale à l'idéogramme. C'est une autre façon, par un regard extérieur, d'envisager la métaphore de Breton.

Mais une brève inscription arrête Hokusai sur son mystère :

DISJECTA MEMBRA

la seconde figure, infidèle miroir tronqué de la première.

Avec trois poils subtils, Hokusai veut comprendre ce duo, et s'applique à rendre l'un des deux personnages plus aigu, plus pointu, plus agressif, et l'autre plus rond, plus alangui, plus accueillant. Après plusieurs essais, il renonce à la fausse route, et découvre deux couples parallèles, aux corps bien emboîtés.

D'ébauche en ébauche l'indécence s'aggrave.

Quelle belle langue ! dit le peintre sur une courbe sans repentir. (S. 40-41)

L'aspect énigmatique de ce texte s'éclaire – en partie – en reliant les deux termes latins à une citation d'Horace où ce dernier s'interroge sur la place et la nature du poétique : « *Disjecti membra poetae* », les membres dispersés du poète⁷. (Un poète traduit en prose n'est pas rendu tout entier, mais on en retrouve encore les membres épars). Cette allusion au mythe d'Orphée, au démembrement du corps du poète, correspond à la métaphore filée des lettres-personnages de Spada. La conclusion revient sur cette question de la poéticité :

Hokusai n'offrira, ce jour là, que la merveille minuscule :
disjecta
membra

Faut-il prendre la citation d'Horace au pied de la lettre ? Placée verticalement cette fois, comme un idéogramme, elle est, en effet, écrite en caractères minuscules. De plus, le substantif désigne le registre du merveilleux. Le voici qui réapparaît à la suite, dans une chute rhétorique qui illustre le pouvoir subversif de la poésie :

Ce sera une telle explosion, du ras de terre où battent les talons jusqu'au grandes novae chevelues, que la guerre la plus fraîche, la plus joyeuse, n'a jamais fait couler tant de sang neuf parmi les fleurs. (S. 42)

Le second texte intitulé : « Sur quelques succubes de Gustave Moreau » est un récit poétique de sept pages, le plus long du recueil. Spada évoque une promenade en compagnie d'André Breton au domicile du peintre et dans les rues adjacentes, proches de Pigalle, à Paris. La première phrase a le ton d'un canular surréaliste : « Environ dix ans après sa mort, André Breton me confia le rêve qui suit ». La suite, dans une envolée constante d'écriture (semi) automatique, est un

hommage rendu à l'auteur de *L'amour fou*. Évoquer l'une de ses références artistiques, Gustave Moreau, et le pouvoir suggestif de sa représentation des femmes fatales, n'est-ce pas broder sur le lien érotique qui unit le créateur et sa création ?

Au milieu de la visite de la demeure, qualifiée de « lupanar-basilique » (encore un clin d'œil surréaliste avec la (dé)sacralisation de l'univers imaginaire du peintre et une référence à Baudelaire), Breton illustre lui-même sa phrase.

André Breton crayonnait sur les parois vides des mots et des dessins qui s'entremêlaient pour faire l'amour de tous leurs jambages, de leurs accents et de leurs cédilles, de leurs pleins et de leurs déliés. (S. 45)

Le langage et le corps humain s'assimilent, l'écriture est évoquée avec des termes qui se rapportent à un corps désirant. La suite est une errance dans les rues des alentours. Les promeneurs, interpellés par les professionnelles de l'amour, déambulent sous les étoiles et parmi les mythes vivants et confondus, jusqu'à cette Salomé-Judith aux allures d'une Barbarella de science fiction. En prêtresse moderne, elle renouvelle la fin d'Orphée.

Les mains nues aux doigts fuselés avaient des ongles de métal rouge. Je les sentis à la base de mon cou. Avec une infinie tendresse, ils détachaient ma tête qui vacillait sur mes épaules. "Ah ! murmurai-je avec soulagement, je ne me réveillerai pas". (S. 49)

Et tandis que le poète rêve son destin, la force énergétique des mots, comme l'a dit Breton, se concrétise en un flot jaillissant et lumineux.

A la place d'André Breton crépitait une pluie d'étincelles qui rejaillissaient du sol et, comme nourrie d'elle-même, devenait de plus en plus abondante.

Caractéristiques de l'écriture de Spada, ces deux textes montrent l'intrication de ses sources d'inspiration. D'un côté, le poète coule l'or des mots et utilise le pouvoir du rêve. De l'autre, l'homme s'interroge devant la mort, la relativité et la place de la Vie dans l'espace-temps. *Simulacres* est l'expression poétique de « la plus ancienne des énigmes métaphysiques » énoncée rationnellement dans les *Erotiques*, « celle de la Présence, véritable scandale entre le Néant originare et le Rien futur – et que le mystérieux pouvoir d'un Dieu ou d'un Big Bang ne rend pas plus claire⁸ ».

Un jaillissement continu

Si l'universitaire démontre, le poète utilise et démultiplie le merveilleux, avec tous ses procédés d'écriture. Dans le jaillissement de l'imprévisible, le choc de l'incongru, l'élan de l'invention, le rapprochement des opposés, l'allégresse du rire, le carrousel des personnages, les fictions de Spada exercent de façon incessante un éblouissement sur le lecteur, telle cette « pluie d'étincelles » attribuée au verbe de Breton.

On trouve, par exemple, le dédoublement des personnages assorti d'un brouillage de l'axe du temps et d'un pliage du temporel sur le spatial lorsque le poète se voit enfant en même temps qu'adulte à la faveur des visites aux expositions de Klee et d'Adami, l'une chez Maeght, à Saint-Paul de Vence, l'autre au musée Cantini, à Marseille.

Ubiquité familière : ai envoyé

a) le petit m. chez Maeght (qu'il se débrouille dans les sept pièces à Klee ou que le Minotaure le dévore),

b) en même temps, à Cantini, mes cinquante ans qui veulent moins de fatigue – deux étages, peu de tableaux, quelques vieilles connaissances : Webern Joyce / Hegel Freud / Kipling et le surréalisme. J'écris au dos d'un prospectus le simulacre suivant :

.....
adam Y
.....

Dans cette fiction « Nicht Klee für Adami / Niente Klee per Adami », on note le recours à la polysémie des mots, Klee étant à prendre aussi de façon phonétique. La clé (de l'énigme) est un objet qui se trouve cité dans plusieurs autres textes de ce recueil.

Il n'y a pas que le dédoublement mais mille et un avatars du corps : personnages transformés en pierre ou en « bois dont on fait les flûtes » (« Don Giovanni »), Sade en baudruche dégonflée (« Fragonard »), Duchamp avec six bras ou affublé d'une queue de sirène (« Duchamp »)...

Multiplication, morcellement, changement d'échelle et d'état affectent Isabelle, la femme-enfant de Hans Bellmer. Lorsque l'artiste métamorphose en phallus son bâton de rouge à lèvres, l'élan vital (Eros ?) dilate l'ex-poupée par une

aberrante prolifération de son corps, la division du torse en torsos, du ventre en ventres, et tout un soubassement de fesses en corbeilles de fruits. Très loin, très haut, son corps astral de petite fille éclatait de rire et, soudain, comme Alice au fond du puits, tombait à pic sur la chair monstrueuse. (S. 70)

Lorsque les objets prennent vie de façon imperceptible, la réalité se coule dans le rêve. Les mots du poète et les images du peintre suggèrent un univers flottant qui a parfois le caractère effrayant du cauchemar. Pour l'œuvre de Füssli, Spada va plus loin que la vision horrifique de l'animal peint sortant de son cadre. Il évoque une épouse qui

se tordait en criant sur le lit bouleversé pendant que la croupe d'un cheval noir quittait la chambre d'un bond par la fenêtre ouverte. (S. 62)

Dans cette ambiance mortifère, le poète actualise le mythe de la Méduse, avec le spectacle des « mèches duvetées » de madame Füssli qui ondulent sur l'oreiller, dardant « vers l'homme aux yeux écarquillés leurs pointes voluptueuses ». Et même si « la vaste innocence du lit emport[e] les époux jusqu'au petit matin », par un étrange maléfice, une mèche de cheveux se transforme en accessoire d'érotisme et de mort, liant une dernière fois pour le peintre, plaisir et épouvante.

En ce qui concerne la mort, l'écriture du merveilleux la détourne et la retourne, l'appréhende, la désacralise, la vide de sa charge d'angoisse. Tantôt Spada la prend comme sujet esthétique. Il la traite à la façon baroque, magnifiant et multipliant la figure de la pleureuse dans « Les veuves du harem ». L'hyperbolisation de la pompe funèbre n'atténue pas la terreur de « l'Acteur principal » puisqu'il garde « les yeux grands ouverts sous l'écran des paupières ». Elle n'éteint pas non plus la montée du désir chez les vivants. « Les souffles courts des lous parés caressent les nuques tendres sous des voiles de veuves ».

Tantôt le poète considère que l'absence n'est pas synonyme de rien. Au contraire, il ressent une présence d'autant plus forte, dérangement, qu'il n'y a pas vraiment d'élément matériel pour l'attester. C'est ici la trace du regard du peintre que le poète perçoit d'une façon à la fois précise et confuse, en regardant son tableau. C'est encore le retour d'André Breton, bien plus réel que s'il était vivant avec une silhouette qui évolue dans son univers recréé, parmi ses citations, ses thèmes, ses idées. Tout comme Michel-Ange, décontenancé lorsque la pulsion créatrice lui fait défaut ; le prince Gravina et ses excentricités ; Chirico et sa métaphysique ; Dali et son délire artistico-verbal...

Le retour des morts se fait dans un tissage de l'espace et du temps. Lorsque Breton se rend chez Gustave Moreau, Spada distord le réel par un condensé de références qui font dériver la narration dans un imaginaire insensé.

Il montait la rue La Rochefoucauld en compagnie de trois maximes dévoyées par Isidore D. lorsque, arrivés à l'endroit où la rue surplombe le Lot comme un cirque de poupée et se met à bruire sur un lit de cailloux... (S. 43)

L'éternel retour s'exprime aussi lorsqu'un carrousel de personnages fait tourner réalité, fiction et mythes. Des célébrités ou une foule d'inconnus s'animent et agissent en même temps que l'artiste vedette. Spada recrée à sa façon le « Grand Bazar des nécropoles » étrusques. Par exemple Max Ernst est évoqué dans un univers de délire, où l'écriture mêlant collages et citations, fait intervenir de nombreuses figures, de Loplop à Ophélie, de Gala à Ubu, des monstres peints aux « momies vivantes ». Le tout dans une plasticité de l'identité de Max, suggérée par le jeu onomastique. Max Ernst est successivement : ERNST (Max), Maxern, moâ, le petit Max qui évoque Marx, Maxernst, Marcel, Marxel, enfin à nouveau Max. On aura noté au passage que Spada, Marcel de son prénom, s'invite dans ce manège enchanté.

Pour lui, la vie est un « phénomène volage », « un feu follet du cosmos » comme il l'écrit dans sa thèse⁹ qui se conçoit peut-être en termes de continuité « psychochimiste », selon un processus qui se joue de la mort et de l'espace-temps. Lorsqu'il constate, dans sa première fiction, « ...Passé / présent / avenir, mieux connus / fixés / réglés par le nez athénien d'une petite Arlésienne » ne renouvelle-t-il pas le concept de métempsychose ? Cette idée est reprise et presque explicitée dans le texte suivant où le lecteur est promené dans un dédale de lieux et d'époques, passe de Tarquinia à Marseille, du temps ancien à la vie contemporaine. Dans le « Sacré Grand Trou », un univers magique renaît à la faveur de l'inventaire du matériel funéraire, pendant qu'en haut, la vie continue, se transforme au gré de la recombinaison des particules.

Vers midi, à Tarquinia, la Vérité est dans l'air : entre l'azote et l'oxygène, une molécule innommée double l'absence et l'infini. Psychochimistes, analysez. (S. 12)

Cette permanence est confirmée par l'irruption des mythes dans une actualité médiatique des plus triviales. Les faits divers affichés sur « ces torchons blancs et noirs qui ornent les édicules » disent furtivement le vieux rêve de l'hermaphrodisme lorsqu'ils évoquent le changement de sexe de « l'ex-para de la Légion étrangère ». Ou encore donnent à voir des silhouettes de héros comme celles d'Achille, avec la présence inattendue d'un « podologue zen » auprès du

champion argentin qui porte le nom d'un ami de Borgès. Une farce ? non, devant l'horreur, Spada fait appel à l'humour.

La cocasserie des mots

L'échappée salvatrice du rire – humour, plus rarement ironie et dérision – survient lorsque jaillit l'inattendu, voire l'incongru. De nombreuses figures de mots décapent le regard, le conduisent plus loin que le langage habituel ne le fait, au plus secret de la réalité. Calembours, mots valises, expressions détournées ou prises au pied de la lettre, jeux d'homophonies procurent le plaisir d'un éclat de rire, un bref soulagement dans un univers plombé.

« Thanature », « Ardésie » sont évocateurs grâce à leur composition double. Don Giovanni quitte-t-il un palais ? Celui-ci « s'écroule comme un costume inutile, un être déshabité ». Le Macrobe de Ernst fait « une escapade à Capricorne et la mer rit ». Duchamp a « des os rayés d'âme ». On pénètre dans son labyrinthe par « l'entrée du Ça » en forme de chatière, ensuite, « on tombe dans le puits de la vérité ».

Le jeu des paronomases « Frago, fragrant, fragonard » dit la fraîche sensualité du peintre, au dépens de la lourdeur de celle de son contemporain Sade. De nombreux néologismes définissent des personnages d'un trait définitif et risible. Une femme à la peau claire « a la blancheur glacée des laites ». Les hommes sont des « hambourgeois », des « nasardés », des « statufiés ». Des « morfèvres » accomplissent le rite funèbre devant des veuves à la coiffure « hurluppée »...

Cet univers parallèle est tout entier contaminé, les objets y compris. Leur valeur symbolique, imagée, traduit une réalité latente, des revolvers « ithyphalliques » au bâton de rouge à lèvres-phallus, du pistolet « à parfum » au buste en marbre de la bien-aimée qui a « la joue droite dévorée de scorpions et de mille pattes », version baroque de la belle charogne.

Lorsque les objets prennent vie, ils participent à leur tour à la dérision généralisée. Tandis que l'on « s'entregattaient de métaphysique » chez Chirico, ses mannequins de bois « s'entraignent Hector, Orlando ou Ixe Ixe Trois. Ils s'enlacent pour exhiber la perfection des cubitiaux et des rotules ». Chez Max Ernst, ce n'est pas la philosophie mais l'action qui prévaut et ses objets illustrent l'esprit de provocation de leur auteur.

Les toiles consternées ont le nez contre le mur. On a glissé dans les aspirateurs des cireuses pour casser les jambes. Cinq colonnes à la une dans les journaux

du soir. On exige que l'exposition soit définitivement fermée. Quelques monstres, bondissant de leurs cadres, se sont barricadés avec un stock d'assiettes. Dix mille CRS noirs et lucides s'apprêtent à faire parler la poudre. (S. 66-67)

La vertu décapante de ces images tient non seulement au pouvoir des mots, mais aussi au scénario burlesque à la façon des Marx Brothers. La montre molle de Dali, qui a la particularité d'être comestible « retourne enfin le vieux mythe calembour de Kronos dévorant ses propres enfants ». Et Spada enchaîne par le don de la montre que Dali fait à Lacan, après l'avoir

au préalable fait tordre par Cartier ou Boucheron en forme de nœud papillon afin qu'on y lût toujours deux heures différentes, ce qui confère un ambi-quelque-chose à toutes les paroles de l'illustre docteur. (S. 73)

Toutes ces inventions donnent un caractère ludique à des propos dont le thème principal est une réflexion sur la mort. S'appuyant sur l'art, le simulacre des mots apporte une jubilation comme dérivatif à la violence de la réalité.

Simulacres, est-ce un livre de poèmes ou de prose ? La distinction n'a guère de sens. Dans la sublimation alchimique du langage, le lyrique ne se distingue pas du conceptuel, le conscient et l'inconscient mêlent leurs flux, la gémellité de la pensée et du rêve ne saurait se plier aux contraintes de la forme.

Inspiration, métamorphose, délire, non-sens : comment définir cette écriture ? L'élan continu et rythmé, né dans l'ivresse de l'écriture automatique est travaillé dans l'or des mots, enrichi en profondeur, mûri et pensé au filtre d'une solide connaissance des mythes, de la littérature, de l'art, de la critique.

Elle se fonde sur l'image, souvent née de la juxtaposition des contraires comme chez Lautréamont. La beauté appelle la charogne, la lumière l'obscurité, l'ascension la pesanteur, la tragédie l'humour. Ces antagonismes se concrétisent en des figures d'oxymore ou d'hypotypose qui donnent toute leur puissance à la représentation. Une fois l'image installée, l'invention libérée, l'élan des métamorphoses, l'allégresse de l'humour, la multiplicité des références culturelles, la furtivité des mythes bâtissent, dans un jeu de miroir, un univers éphémère et mouvant. Il a l'évanescence du rêve et s'enracine pourtant au plus profond de notre être affectif et spirituel.

Michèle GORENC

NOTES :

¹ *Simulacres*, Fata Morgana, 1981, 77 p.

² *Erotiques du merveilleux*, Paris, José Corti, 1981, p. 17.

³ *EM*, 38.

⁴ Les éditions Fata Morgana n'en ont publié que la moitié.

⁵ Les textes de *Simulacres* sont écrits entre 1974 et 1979. L'ouvrage est édité en 1981, année de soutenance de la thèse. Celle-ci sera publiée chez Corti, en 1983.

⁶ *EM*, 193-198 et 195.

⁷ *Satires*, I, 4, 62.

⁸ *EM*, 238.

⁹ *EM*, 239

EXTRAIT

Sur quelques succubes de Gustave Moreau

Environ dix ans après sa mort, André Breton me confia le rêve qui suit.

Il montait la rue La Rochefoucauld en compagnie de trois maximes dévoyées par Isidore D. lorsque, arrivé à l'endroit où la rue surplombe le Lot comme un cirque de poupée et se met à bruire sur un lit de cailloux...

Ici, André Breton me regarda avec tant d'insistance que je crus comprendre qu'il m'invitait à entrer en scène. De sa main ouverte tomba, en rebondissant sur l'asphalte, une petite clé d'argent. Au nadir de la rue, une étoile anonyme éclairait sous le ventre cette ablette agonisante. Je murmurai : « Dans la nuit morelle, un vrai poison est blanc ». Mes doigts, en nombre limité, ne pouvaient compter toutes les heures nocturnes dont la treizième sonnait à Notre-Dame de Lorette ou à la Trinité.

La clé restait inerte, à jamais morte, mais la porte du numéro quatorze s'était entr'ouverte. Ce bruit léger de pas, ce bruissement de gazes, ces souffles, ces ondulations quasi palpables qui émanaient de la maison et remplissaient la rue, j'avais leurs noms magiques au bout de la langue. Puis ce furent des cliquetis guerriers, de vagues accords de lyre, un piétinement de chevaux plus discrets que des licornes, et tout s'écoula dans la direction de Saint-Lazare sous la forme d'une longue luminescence.

Un inconnu arriva à ma hauteur. J'aurais facilement mis un nom fin-de-siècle sur ce dandy à gardénia, au visage de Pierrot moustachu, dont la croupe, sous le smoking, avait des frémissements de pouliche. André Breton le regardait avec une indulgence qui m'étonna. Sans mot dire, l'inconnu me

tendit une bougie de cire avec la componction d'un chrétien primitif accueillant un catéchumène dans ses catacombes. Mais, au lieu de m'enfoncer sous terre, j'entrai dans la maison bourgeoise du numéro quatorze. L'homme de l'Est n'avait pas suivi, seule mon ombre hésitante accompagnait André Breton.

Au premier étage, les murs étaient veufs de leurs tableaux. Plus de Chimères et de Muses, d'Hélène ou de Messaline. Aucune chair féminine ne faisait pâlir mon lumignon. La foule des prétendants massacrés par les flèches d'Ulysse s'était enfuie à leur suite. A la place de toutes les toiles, de petits bostols indiquaient leur exposition nouvelle. Mais ce n'étaient pas des noms de musées ou de galeries qui figuraient sur ces cartons, seulement des numéros de rues du voisinage immédiat, comme si voleurs et recéleurs avaient voulu faire connaître leur propre adresse.

Au troisième étage, ni Salomés, ni Dalila, ni Pasiphaé, ni fée aux griffons. La maison-musée n'était plus qu'une coquille vide. Le parfum rémanent composait encore le plus agressif des bouquets sauvages. De tous les murs exsudaient l'oliban et l'ambrette, la myrrhe et le cinname, si tant est que ces noms évoquent des odeurs précises à quelques-uns d'entre nous. Les senteurs des toisons femelles, des chairs délicatement fardées dont on les rapproche instinctivement, apportaient quand même de fascinantes précisions aux deux nez d'André Breton.

Le premier, moulé sur celui de Joris-Karl Huysmans, s'enivrait de parfums qui brûlent pour dégager des nuées de vapeurs qui s'élèvent lourdement et se déroulent sous des arcades où la fumée bleue se mêle à la poudre d'or des grands rayons du jour tombés des dômes. Le second nez, identique à celui de Jean Lorrain, était avide de grandes fleurs passives et vénéneuses, de grands lys fleuris sur un fumier. Les deux organes confondaient peu à peu leurs troubles olfactifs dans la très classique sensation binasale. Les anges démoniques qu'ils évoquaient avaient un tel relief, une telle épaisseur charnelle que chaque étage se transformait en lupanar-basilique. André Breton crayonnait sur les parois vides des mots et des dessins qui s'entremêlaient pour faire l'amour de tous leurs jambages, de leurs accents et de leurs cédilles, de leurs pleins et de leurs déliés.

Au moment où l'écrivain allait tracer le dernier paragraphe qui le rendrait légitime propriétaire des lieux, une plainte rauque, une toux déchirante, impossible à contenir, monta des profondeurs de la maison. A l'étage au-dessous s'ouvrait l'appartement privé de Gustave Moreau. Au bout d'un couloir étroit, dans le lit-catafalque, à côté d'une armoire monumentale, le peintre était à demi allongé, la tête appuyée contre le bois du lit, le buste soutenu de part et d'autre par de volumineux coussins de plumes. Dans un geste plus amical que médical, André Breton prit le poignet du grabataire et regarda fixement le petit tremblement des lèvres entre la longue moustache circonflexe et la grande barbe blanche et bifide. Les yeux du patient, grands ouverts et enfoncés dans l'orbite, ne voyaient apparemment que la robuste garde-malade. Celle-ci, les cheveux torsadés en couronne autour de la tête,

tenait à la main un flacon de liquide jaune. Elle s'en servait pour oindre le visage qui menaçait de se défaire et, chaque fois, lui redonnait la semblance d'un roi au masque d'or, arraché in-extremis aux cancrelats du temps.

« Aidez-moi », me dit Breton, et tous deux nous soulevâmes le gisant pour le tirer hors de son lit. Grâce à nous, Gustave Moreau put sortir de la maison sans que la terrible garde-malade fit un seul geste pour l'en empêcher. Les traits de la femme forte au chignon lourd furent à peine effleurés par un sourire ou un rictus dont la sévérité le disputait à la malice.

Rien de surprenant si nous remontions la rue Fontaine, mais c'était Moreau qui semblait nous diriger. Chacune des promeneuses nocturnes que nous croisions était accompagnée d'un petit animal, chien à tête de chat ou chevrette à tête de singe. Malgré l'heure avancée, le maquillage restait frais sur le visage altier des passantes. Mais leur profession se lisait avec évidence sur des robes incrustées de fausses pierreries comme une châsse, sur la prunelle d'émeraude des petites idoles impassibles dont on entend le ricanement dans la nuit. Arrivés à leur hauteur, nous entendions chuchoter l'immuable « Tu viens, chéri ? Ce soir, je brise » (ou un mot peu différent).

Une voiture-fourrière de la police fit disparaître sous nos yeux un exemplaire remarquable de toute jeune fille, uniquement vêtue de matières orfévries et de minéraux lucides qu'un couturier, ex-ingénieur, avait mis à la mode. Comme un appel de phare, nous avons aperçu un énorme joyau dans la rainure des seins. Une gigantesque pendeloque battait sur le haut des cuisses et le nombril était creusé et coloré comme le sexe épilé d'une danseuse mauresque. « N'oublie pas d'embrasser Nietzsche sur le museau », nous cria-t-elle en virevoltant, happée par deux colosses à képi. Dernière image de sa grâce enfantine : une longue écharpe qui serpentait dans le ruisseau. C'était le seul vêtement de décence de la petite effrontée qui s'habillait de tatouages de fleurs en décalcomanie.

Dans un bar de la place Blanche, une jeune serveuse, fardée au néon, avait exactement les yeux qui font penser à la chute, sur de l'eau non troublée, d'une goutte d'eau imperceptiblement teintée de ciel, mais de ciel d'orage. C'était la goutte qui se maintient indéfiniment à l'instant où elle touche l'eau, juste avant celui où, au ralenti, on pourrait la voir s'y fondre. A l'adresse de deux hommes mornes, qui stationnaient devant le comptoir, la fille eut un clignement d'yeux très rapide. Aussitôt, les deux hambourgeois tournèrent les talons et se dirigèrent vers un individu au costume voyant et aux mains baguées qui venait de franchir le seuil. Ils l'encadrèrent en lui murmurant un seul mot, bref et claquant, à l'oreille et tous trois sortirent. La scène aurait été assez claire s'il n'était resté sur le comptoir, incongru comme un rubis dans une mangeoire, un dalila rouge lié à un nénuphar de la même couleur.

Nous retrouvâmes dans la rue, enjambant les clochards informes et les ivrognes affalés, dominant le carnage de leur superbe majesté, d'augustes beautés blondes qui se découpaient sur un horizon d'enseignes lumineuses, éclaboussé de phosphore et rouge de sang. La même femme toujours,

indéfiniment multipliée aux cheveux de soie floche, aux yeux d'un bleu pâle, fixes et durs, aux chairs de la blancheur glacée des laites. Devant chacune, André Breton mettait un genou à terre et, sur-le-champ, une petite nappe d'eau apparaissait à côté d'Hélène pour refléter les jambes fines cerclées d'anneaux. L'image de ces colonnettes vivantes était à peine troublée par un fouillis de trières et de murènes.

Quand je relevai la tête, l'éclatante sœur des Dioscures n'était plus là et elle m'avait enlevé en même temps mes deux compagnons. J'étais seul sur le pavé sec. Toutes les portes de la rue semblaient étrangères au neuvième arrondissement et aucune n'indiquait la sortie du rêve. Des toitures, on se mit à jeter sur moi des choses brillantes qui s'éteignaient en touchant terre. Par crainte de me brûler, je me réfugiai sous un porche où André Breton m'attendait dans le noir. Il ouvrit une porte derrière lui et m'invita à le précéder avec la courtoisie glacée d'un bourreau.

Dans la cour se dressait une tente de général de Babylone. Je n'avais pas l'impression de marcher vers elle, cependant elle grossissait à vue d'œil. J'allais vite me rouler parmi le luxe des tapis et des tentures. Quel silence, plus assourdissant que le nom de mon souverain. Toute blanche au milieu de la pourpre du plaisir, ce n'était pas la vierge de Béthulie, mais une autre Judith qui apparut à l'entrée de mon domaine. Celle qui se présentait avait sans doute des cheveux aussi noirs et la même silhouette longue, menue, avec sa grâce sans mollesse, son charme sans inconscience. Aucun dieu de Palestine n'obscurcissait son regard. La robe qui tomba sur ses pieds cambrés de sultane n'était pas le fourreau qui libère la dague. Au contraire, un écartement inhabituel entre les cuisses semblait offrir le sexe sans défense.

Elle s'approchait – féline et gazelle étroitement confondues – les yeux brillants, la bouche lumineuse, tandis que je faisais d'immenses efforts pour ne pas me réveiller. Par une tension absurde de tout l'être, je cherchais à retenir autour de moi le décor splendide qui nous emprisonnait dans ces couleurs opaques et fauves que l'on fit « holophernes ». L'Unique (c'était son nom de fière monothéiste. mais je l'appelai Guzel comme une princesse de harem) se pencha sur moi. Les mains nues aux doigts fuselés avaient des ongles de métal rouge. Je les sentis à la base de mon cou. Avec une infinie tendresse, ils détachaient ma tête qui vacillait sur mes épaules. « Ah ! murmurai-je avec soulagement, je ne me réveillerai pas ». A la place d'André Breton crépitait une pluie d'étincelles qui rejaillissaient sur le sol et, comme nourrie d'elle-même, devenait de plus en plus abondante.

Marcel Spada, *Simulacres*,
© Fata Morgana, 1981, p. 43-49