

# Tentations et risques du Sud

## Le poème et son vocabulaire

Gabrielle Althen

Je voudrais partir de l'occasion fournie par *Sud*, par la revue et par le Sud, pour aborder une question peu géographique, sans doute abstraite, inscrite cependant au cœur de toute création poétique, qui est celle du *vocabulaire* du poème. Au-delà du plaisir de revenir à l'entreprise qui fut celle de la revue, au-delà de l'amitié de la rencontre et au-delà même de la fascination que peut exercer la représentation mise en poèmes de sites que l'on peut avoir en affection, la réflexion induite par le titre même de *Sud* m'a sommée de me demander ce que l'imagerie méditerranéenne était en mesure de donner au poème.

Pourtant, toute comparatiste que je sois, ce n'est pas d'imagologie que je veux tenter de traiter ici, mais de ce que le poème fait du lieu qui le suggère, et, de façon plus générale, de ce que le poème doit à la thématique sur laquelle il repose et que j'appelle son vocabulaire. Il y va, en somme, de l'articulation propre du local et du général, ou du singulier et de l'universel, telle qu'on peut la saisir dans l'espace du poème.

On le conçoit, le Sud, et ses spécificités heureuses ou malheureuses, peut fournir une voie d'approche singulièrement féconde à ce questionnement qui n'est pourtant pas sans le déborder de toute part. D'où les mots de tentations et de risques sous lesquelles s'inscrivent ces quelques lignes. Risques et tentations, qui sont comme toujours, comme partout, de superposer un objet réel à un objet poétique, ou à le dire simplement, de confondre une prédilection et le poème. C'est que, pour qui y est sensible, la tentation du Sud procède d'un émerveillement. Je n'ignore évidemment pas que l'on peut s'émerveiller de tout et partout. L'émerveillement méditerranéen, cependant, pour qui y accède, surgit dans une sorte d'immédiateté et d'incandescence. Ni brume, ni rêve, mais l'intensité glorieuse de ce qui se donne à voir et à sentir, la sensation prise comme telle, la sensation élémentaire dont toute méditation, toute réflexion, semblent directement procéder, en fait, ces *trois ou quatre déités incontestables* : *La Mer, le Ciel, le Soleil*, que Valéry énumérait dans *Inspirations méditerranéennes*.

Sensations et présences vives certes, mais voici qu'elles sont aussi sensations et présences susceptibles de s'inverser d'elles-mêmes, la chaleur invitant à penser la fraîcheur, la lumière, l'ombre, ou la sécheresse, l'eau, ou l'inverse, si bien que les contraires semblent se côtoyer, au moins pour le désir, et se retourner les uns dans les autres dans une sorte d'instantanéité. Lorand Gaspar cite dans *Sol absolu* un verset de l'*Évangile* de Mathieu où ce retournement trouve à se dire de façon magistrale : *Si la lumière qui est en toi est ténèbre, quelle ténèbre !* Que l'on ne s'étonne donc pas que, de

la même façon que la ténèbre se superpose à la lumière, la mort puisse hanter l'intensité du vivre : le dessèchement ne semble jamais très loin de la jubilation méditerranéenne.

Voici, à grands traits, rassemblés par intuition mêlée de quelques lectures convergentes, ce qui correspond moins sans doute à une typologie du Sud qu'à la perception d'une sorte de lieu matriciel pour l'imaginaire, sur laquelle il faudra revenir pour en préciser les enjeux. Pas avant cependant que d'en avoir élargi le propos. Si là réside la tentation du Sud et son risque, l'un et l'autre sont de croire qu'on peut tout uniment passer de cela, qui est donné, à ce qui est style, vision et pensée. C'est même la prédilection qui est risquée, dans la mesure où elle invite à confondre naturellement le poème avec ce dont il parle. Confusion de la beauté naturelle et de celle du langage donc, confusion de l'exaltation vécue et du frémissement du poème : vieille affaire car il y a bien longtemps que fut remarqué que ni l'humeur, ni la qualité intrinsèque de la pensée ou des sentiments ne font les beaux poèmes.

C'est que la poésie n'est pas descriptive. Ou plutôt, elle ne saurait être descriptive pour le seul bénéfice de la description, ce qui revient à dire que, quand elle l'est, son matériel descriptif, comme les informations qu'elle contient ne sont poétiquement efficaces que s'ils sont enrôlés dans un projet autre. *Ecrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre*, pose Georges Braque. Mais il affirmait aussi : *Il ne faut pas imiter ce que l'on veut créer*. C'est, à coup sûr, la raison pour laquelle, si l'on ne quitte pas le domaine des arts plastiques, Cézanne s'est parfois attaché à des pommes et Rodin a appelé *La Cathédrale* sa sculpture de deux mains demi jointes, au moment même, du reste, où il enseignait à Rainer Maria Rilke que connaître une main est connaître le monde. Une anecdote significative, qui m'a été rapportée par Edouard Pignon pourra clore ce rappel. Un cartonnier de tapisserie apporte à Picasso, en présence de Pignon, une tapisserie blanche à motifs noirs. Picasso, alors, de montrer assez cruellement ses dalmatiens, eux aussi blancs et noirs, avant de lâcher : « ce n'était pas la peine, il y avait déjà les chiens ». Pascal, avant lui, avait eu, pour un autre motif, des mots très durs pour la duplication opérée par la peinture. Mais l'expérience le prouve, le poème peut lui aussi, indifféremment, relativement à sa puissance et à sa qualité poétique intrinsèque, évoquer ce qui comble et ce qui manque, ce qui est remarquable et ce qui est banal. En donne la mesure tel poème singulièrement fort de William Carlos Williams, dont le pivot métaphorique est une lavette à vaisselle :

#### Jeunesse et beauté

J'ai acheté une lavette à vaisselle  
n'ayant pas de fille  
car de fins rubans de cuivre étincelants  
tressés  
dans un écheveau blanc  
lui faisaient une tête ébouriffée  
fixée  
au bout d'une tige de frêne ronde  
(...)  
pour être pour moi une lumière  
et nue  
comme une fille devrait paraître

aux yeux de son père.

Ce n'est pas à dire qu'il faille pour autant ruiner les pouvoirs du Sud, mais bien davantage en creuser le motif, pour mieux établir que ce n'est pas la chose ou le lieu qui importent, mais la relation à l'un ou à l'autre qui s'y établit dans le poème.

Philippe Jaccottet l'exprime avec force dans *Paysages avec figures absentes* :

Ce n'est pas une scène qui est montrée, ni un lieu déterminé, ni la nature même, c'est plutôt l'étendue du jour, l'heure du plus candide éveil.

Le poète, à propos d'une toile du Lorrain, répondait par ces mots à la question du sujet, qui est celle-là même du vocabulaire en poésie. Mais le poème ne peut pas plus se passer d'un vocabulaire que la peinture figurative d'une représentation, sauf, sans doute, dans des expériences récentes qui n'entrent pas dans ce propos. En fait, qu'ils coïncident ou non avec la chose, les mots ne cessent de tourner autour d'elle.

C'est que le poème ne se laisse pas circonscrire dans son pouvoir de nomination. Ou plutôt, c'est que, nommant les choses, ici, *la Mer, le Ciel, le Soleil*, comme le disait Valéry, et, peut-être tout aussi bien le corps et l'esprit avec eux, il rappelle ou il mime une expérience existentielle dont la nature est double, car elle est à la fois celle d'un enracinement et d'une dissociation. L'un et l'autre réhabilitent la thématique du poème et son vocabulaire. Ils méritent donc quelque attention.

Peut-être peut-on se permettre, au titre de l'enracinement, d'en revenir à quelques évidences : il se trouve en effet qu'à l'autre, on ne peut parler que de quelque chose, dût ce quelque chose être soi-même. Il en est ainsi parce que l'expérience n'a d'autre site que celui d'un engagement dans le *hic et nunc* d'une relation à l'autre, à soi, au monde, au paysage, au vivre, voire au silence ou à la solitude qui n'en définissent que des modalités spécifiques. C'est bien toujours du *corps du monde*, comme le dit une expression admirable de Philippe Jaccottet qu'il s'agit, ce *corps du monde*, qui inclut ce qui est, jusqu'à l'intériorité comprise et que le poème prend à charge de rendre identifiable à l'autre qui l'écoute. La géographie peut être l'un des modes singuliers de cet enracinement poétique. Elle ne sera rien de plus que l'un de ses modes singuliers cependant, car si le poème a besoin de se doter d'un sol, celui-ci peut être tout aussi bien métaphorique et quelconque. Affirmer que le poème s'enracine, en effet, revient à dire qu'il prend toujours son départ dans un décor, ou plus précisément dans un lieu que son essence propre désignera comme décor. Celui-ci peut être matériel ou immatériel, sentimental ou spirituel, tout lui sied, quand le poème est authentique, les cyprès et les pins, les baobabs sous d'autres cieux, la grande rose grise par laquelle Claudel désignait l'Océan Atlantique ou la longue pelle bleue méditerranéenne de René Char, mais tout aussi bien, n'en doutons pas, le silence la méditation, et, avec eux, tel ou tel détour de l'humeur ou du sentiment. Le poème, en fait, se trouve et se prouve pour tel par son mouvement singulier, par ses tractations secrètes, presque imperceptibles parfois, mais terriblement efficaces cependant, autour de cet axe. Ce sont même ces mouvements, ou cette tractation, qui définissent l'abstraction du poème. Et celui-ci, nommant apparemment une chose et même prêtant aux mots un effet de présence de cette chose même, désigne tout aussi bien autre chose, qui nous ressemble davantage. Que le poète dise la mer, et le poème dira, à qui veut l'entendre, s'il le veut, la joie ou la douleur. Telle

est bien l'abstraction du poème qui, à la façon d'une équation mathématique susceptible de compter indifféremment des carottes ou des lapins, propose un lieu où chacun puisse se laisser recevoir dans son imaginaire et dans sa sensibilité propres. Abstraction bien singulière, en effet que celle qui se dégage de l'enracinement le plus concret ! Car nous savons bien que le poème, à l'inverse des mathématiques, donne à voir, à sentir, à entendre et à penser. Il est toujours présence et forme et celles-ci, si concrètes qu'elles soient, s'organisent dans un langage autre qui le destine. Ce dernier s'élabore à un autre niveau que celui de sa thématique, si bien qu'il ne serait pas faux d'énoncer que le caractère concret de la parole poétique contribue au registre d'une organisation plus abstraite de la pensée et qu'elle en devient susceptible de rendre compte de rapports et de relations situés au-delà de ce qu'elle désigne. Ce paradoxe ouvre une autre voie à la saisie du poème. Dans le même temps cependant, il permet d'affirmer simultanément la nécessité de l'enracinement et son dépassement. C'est dire, du même coup, que la poésie retrouve par cela même son droit aux signes du Sud, comme du reste son droit aux signes d'ailleurs et tout aussi bien son droit à tous les signes. L'abstraction y a constamment besoin d'une base, la méditation, d'un socle.

La nécessité de cet enracinement s'accompagne cependant de dissociations. La raison d'être de ces dernières est des plus simples, ce qui ne l'empêche pas d'être à l'origine de la pulsation du poème. Elle tient à ce qu'il n'est êtres, ni lieux, ni choses qui ne laissent le désir en suspens. Au reste, s'il n'en était pas ainsi, le paradis serait sur terre. La poésie n'a donc cessé de nommer le retrait après avoir nommé l'élan, la dissociation que j'évoquais après l'adhésion, d'où sa véracité foncière. D'où sa terrible chasse aux faux semblants. D'où sa traque de l'illusion. D'où son profond réalisme.

L'oxymore peut en être une figure privilégiée, mais le tournis généralisant de ce mouvement est souvent plus discret. Ce n'est pas à dire cependant qu'il y suffit de marquer une distance par rapport à quelque énoncé premier, car le poème, quoi qu'on fasse, va sans recettes. Il y faut du moins que ces allées et venues se fondent sur une émotion, une émotion spécifique et liée au poème lui-même, émotion tout de même, ce qui ne saurait étonner si l'on pense à l'étymologie du mot. C'est une fois encore poser combien la machinerie constitutive du poème est complexe, mais il en est ainsi : sa rétractation ou son débordement du matériel thématique dont il se dote obéissent toujours à l'émoi que produit une attention véritable à ce qui est, en même temps qu'à la parole qu'il constitue.

S'il n'en fallait qu'un exemple, bref et présent dans toutes les mémoires, je l'emprunterais à Rimbaud. Dans le premier poème de *Veillées*, le meilleur, en ceci qu'il est ordinairement souhaité en même temps que souhaitable pour chacun est, de façon affichée, offert par les quelques vers qui couronnent de satisfaction divers désirs, divers désirs à l'image, faut-il le préciser, de tous les désirs. De tous nos désirs.

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.

L'air et le monde point cherchés. La vie.

Etait-ce donc ceci ?

Et le rêve fraîchit.

*Ceci* couvre bien, encore que ce soit sous la forme interrogative, tout l'espace du désir réalisé, jusqu'à établir ce texte en une manière de bulletin de satisfaction. Mais voici pourtant que la dernière proposition biffe le tout, le congédie et le nie, comme dans *Aube*, au titre du rêve et de l'illusion.

Ce renoncement à la chose dite, ici l'excellence dûment désignée, impose une volte au poème, pour en dénoncer les accords. Alors est dépassé l'ordre du motif ou du vocabulaire. Ce qui y importe cependant tient à ce que c'est dans le va et vient du poème entre les deux pôles de son enracinement et de sa dissociation, de l'adhésion et du renoncement, du goût et du dégoût, en somme, et du désir comblé ou insatisfait que s'établit la pulsation du poème. Mais cette pulsation est cela même qui lui confère son mouvement spécifique de diastole et de systole, cela même qui mime le travail de vivre, - et qui nous ressemble. En somme, il ne faudrait pas me pousser beaucoup pour que je pense que le propre du poème tient moins à son vocabulaire qu'au jeu de *double bind* qu'il parvient à établir autour de lui. Que l'on se souvienne à ce titre de certaines des injonctions de René Char : *Epouse et n'épouse pas ta maison* ou telle de ses observations : *Il n'y a pas de siège pur*.

Non, il n'y a pas de sièges purs, ni confortables, ni parfaits, même au Sud, et c'est cela que le poème dit, toutes sensations dépassées, si bien qu'il va, que sa chance est d'aller, mieux qu'elle se définit par ce dynamisme. C'est dire par là comment le poème prend son départ sur le lieu même de ses attachements. Ce que je tente de saisir, c'est au bout du compte, à travers ses voltes (*Et le rêve fraîcheit*) ou par le moyen de ses allées et venues, son effort pour étreindre un peu plus, à peine un peu plus, et ces trajets que je m'efforce d'évoquer, autour de ce que chaque poème nomme, correspondent à un effort de mise en route vers cet un peu plus, fût-il infinitésimal. C'est alors que le retrait le plus mince, non pas même le retrait, mais l'intention la plus ténue de ce dernier, par rapport à ce que le poème a nommé, suffisent parfois à suggérer le caractère illimité du désir et le mystère qui en découle.

Là-bas au bout du monde  
Là-bas les soleils  
La bouche enflée de nuits  
Là-bas les horizons  
La soie sauvage du désir  
(...)  
Monde grave  
Où rien n'est insulté ni laid  
Le couteau tombe

La pulsation du poème n'est véritable que parce qu'elle est à l'image même du désir. Elle est à la fois vivante et vitale. Quant à la poésie, qui n'est ni performatrice ni démiurgique, elle se contente ainsi de baliser des trajets entre les pôles qu'elle se donne. Sa thématique lui sert de paysage à ces voyages.

Revenons au Sud. Ce qui précède n'en banalise pas l'offre, mais désigne les limites de l'usage qu'on en peut faire. Pour autant que la vie se vit et se dit partout (ou nous ne lirions que des poèmes de notre sensibilité ou de notre clocher), elle ne le fait pas en effet de la même façon d'un sol à l'autre, d'un sujet à un autre. A balises différentes, trajectoires également différentes. Il faut donc passer de la prédilection spontanée pour le

Sud à l'efficace singulière du vocabulaire qu'il fournit.

Je me fonderai pour ce point sur la parole des trois poètes que sont Valéry, Lorand Gaspar et Odysseas Elytis, qui a été autrefois publié par *Sud*, dans la collection des poètes étrangers. Je n'évoquerai donc ici que les spécificités relatives à la thématique du Sud méditerranéen de ces trois œuvres. Ce n'est pas ignorer qu'il y aurait là matière à un recensement plus exhaustif, et, partant, plus efficace, mais il y faudrait plus de temps et plus d'espace et il est sans doute permis de penser que la parole poétiquement juste possède une extension qui la dépasse et que d'autres poètes du Sud pourraient reconnaître une part de leur imaginaire dans les fragments cités ici.

Le premier point commun à ces trois œuvres tient dans ce qu'Odysseas Elytis a pu superbement nommer une *métaphysique solaire*. Certains de ses titres s'y réfèrent volontiers, qu'il s'agisse de *Soleil premier*, de *Soleil maître du soleil*, ou de *l'Arbre de lumière et la quatorzième beauté*. Chaque fois se désigne une attention à la lumière saisie dans son acuité et dans une sorte d'ubiquité. *Midi le juste* posait de la même façon le *Cimetière marin*, mais la première section de *To axion esti*, qui a pour titre *La Genèse*, faisait intervenir dès son premier vers une variation de la parole biblique : *Au commencement la lumière...* Au départ donc une donnée privilégiée par les trois poètes, car Lorand Gaspar énonce lui aussi le même constat, la même surprise :

Nos rivières ont pris feu !  
Un oiseau parfois lisse la lumière.

La prédominance de cette dernière en devient si puissante que le soir et même la nuit lui appartiennent encore à tel point qu'on peut lire dans *Sol absolu* : *Ce soir encore ce clair de pierre*. Odysseas Elytis, quant à lui, va jusqu'à exprimer la nature de son peu de goût pour le clair obscur, avouant par là son absence de proximité avec les œuvres de la Renaissance et le procédé du *sfumato*. Pourtant, il y a plus encore, car, ainsi mise en valeur, cette lumière semble contenir toutes choses, non seulement ce qui émerveille, mais la douleur et sans doute le mystère. Elytis s'étonnait ainsi que *la lumière (ait) toujours été conçue comme indolore en Grèce*. Puis il s'exclamait : *Quelle étrangeté !* Lui fait sans doute écho l'aphorisme bien connu de René Char selon lequel *La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil*. Douleur et mystère couverts l'un et l'autre par cette métaphysique dont Elytis précisait l'argument selon un propos où se retrouve cette fois en filigrane l'un des fondements de *Sol absolu* :

Les Européens et les Occidentaux situent le mystère dans les ténèbres, dans la nuit, cependant que nous (les Grecs) le situons dans la lumière qui est quelque chose d'absolu.

Tel est bien le premier legs sensible, intellectuel et poétique de ce Sud méditerranéen. Il s'accompagne de quelques dérivations qui se lient de proche en proche pour constituer une logique forte qui n'est autre que celle de l'imaginaire. A l'évidence, tout d'abord, cette métaphysique solaire se conjugue ainsi bientôt à un sentiment au moins provisoire d'immutabilité. En est un signe paradoxal et indirect l'une des épigraphes, tirées de *l'Apocalypse* de Lorand Gaspar :

Alors toute île s'est enfuie  
Se sont dissoutes les montagnes

Une telle proposition ne tire en effet sa force que de se proposer à l'inverse de l'impression vécue. Car, à fréquenter Patmos, on sait bien que les îles que l'on voit au large de Grikou sont des figures de l'immuable et qu'il y faut rien moins qu'une vision eschatologique pour les déloger de leur socle. Immuabilité, certes, mais immuabilité provisoire puisque la poésie méditerranéenne parvient à intégrer l'homme et son passage dans cette étrange cosmogonie de la fixité et de la stabilité. Cette immuabilité, confirmée par Camus qui parlait des émaux de la mer, confine à la mort. N'oublions que le poème de Valéry évoque un cimetière, que *L'argile rouge a bu la blanche espèce* et que ses tombes y font coïncider l'éternité, l'absence et l'irréversible. Finalement, la vision en arrive à conférer son défaut, au sens étymologique, à cette cosmogonie de l'immuable, comme pour en inverser les signes selon une lucidité dont certains accents semblent nietzschéens, signe, s'il en était besoin, que les poètes rêvent peu, au bout du compte, et qu'ils ne cessent de se tenir au plus près de la vérité qui leur tient lieu de réalisme.

Ainsi se conjoignent la vie et la mort dans la proposition méditerranéenne : *Et le tiers de la mer devient du sang...* dit encore *l'Apocalypse*, à nouveau citée par Lorand Gaspar. D'où l'état d'une confrontation qui décline ensemble le temps et l'éternité, les Dieux (ou l'absence de Dieux) et l'homme, la pierre ou la mer immuable et le corps, sa nudité, sa sensualité, sa précarité. A partir de ces surgissements contradictoires, une ambivalence se décline selon les cas et la sensibilité de chacun, en termes de tragique, de sacralité, de métaphysique ou de simplicité, parfois le tout ensemble, quand ce n'est pas l'un par l'autre.

Le soleil s'est découpé peu à peu comme  
Ma mère découpait le pain.

Une mère, en effet, prise sur le vif, dans un acte quotidien. Quotidien, mais fondamental. Cette simplicité foncière qui dit un besoin, une limite ou, du moins, une pauvreté essentielle – notre faim – se donne à voir sur des tréteaux plus hauts que nous. La mensuration qui est alors opérée est mensuration troublante dans la mesure où elle rassemble le plus proche et le plus lointain, le pain, la mère et le soleil, le mieux connu et l'inconnu tenus ensemble par l'affectivité. L'enfermement dans le temps et dans l'espace est connexe à ce qui, de toute évidence, les dépasse. Rappelons-nous, à ce titre, le premier vers du *le Cimetière marin*. Loin de jouer de l'indéfini de l'horizon et de l'infini qui graviterait autour de lui, il circonscrivait la Méditerranée à la surface d'un toit : *Ce toit tranquille ou picoraient des focs*, inaugurant le poème par sa clôture, par son enfermement dans le *hic et nunc* de l'expérience existentielle, vers de clôture, en somme, en lieu et place d'une ouverture et finalement opération de cristallisation métaphysique. Que nous sommes ici loin de *l'Invitation au voyage* de Baudelaire ! Quant à Homère, Homère qui disait la mer violette ou lie de vin, et donc plus bleue que nature, loin de la décrire, il la retirait à la saisie des hommes pour y monter des tréteaux dédiés à une geste qui les dépassait, et donc pour autre chose, pour autre chose où les Dieux, peut-être, avaient part. Pourtant cet autre chose évoqué par la vision méditerranéenne se propose, à l'inverse de celle de Baudelaire, comme défini, jusque dans le mystère. Dans le face à face induit par ce resserrement, du moins tel qu'il est vécu et représenté par le poème du Sud, ce qui se donne à penser, c'est une sorte d'égalité de l'homme et du possible, de l'homme et du destin, de l'homme et de ce qu'il ne maîtrise pas – dût ce face à face entre

égaux, ou plutôt presque égaux, donner sur la tragédie. La fermeture oblige à lever les yeux vers plus vaste que soi.

Il en advient trois conséquences fortement liées entre elles. La première tient à ce que l'expérience humaine devient la mesure des choses. Le tragique même ne saurait se concevoir sans une exaltation de la puissance d'être et de vivre. « Nous possédons en quelque sorte, écrivait Valéry, une mesure de toutes choses et de nous-mêmes. La parole de Protagoras, que l'homme est la mesure des choses est une parole caractéristique, essentiellement méditerranéenne ». J'y ajoute un fragment d'Héraclite, que j'emprunte à la traduction d'Yves Battistini : « Le soleil large comme un pied d'homme ». Le soleil large comme un pied d'homme ou le pied de l'homme étroit comme le soleil ? Nous voyons bien qu'il suffit de retourner la formule pour quitter le sol méditerranéen, tandis que ce qui se présente tout d'abord dans le texte originel, c'est le soleil. Le soleil et donc la lumière, puis sa largeur, qui est la mesure du cosmos, et enfin le pied qui dit le corps humain, autant dire l'étroitesse du corps humain, mais celle-ci devenue cependant l'égale du cosmos. Voici donc l'homme doté de ce corps pour équilibrer les mondes ! Entre mesure et démesure, microcosme et macrocosme, cette mensuration de l'univers reste cependant, comme de juste, mensuration de l'énigme. Il serait faux toutefois de penser que c'est pour la résoudre. Non pas pour la résoudre : pour la laisser intacte, mais vivante.

D'où la seconde conséquence annoncée : elle tient à la sacralité de ce face à face. Ainsi des images de temple traversent-elles, comme naturellement, l'espace des poèmes d'Elytis et de Valéry. Qu'importe alors que, pour l'un comme pour l'autre, notamment dans *Variétés*, ces temples soient à même de désigner la chair ou la sensualité pour les glorifier. « Temples dans la forme du ciel et filles magnifiques qui nous conveniez si bien avec ce raisin entre les dents » trouve-t-on dans *Marie des brumes*. Mais Valéry, par un autre recours selon lequel l'abstraction sacralisée du temps se liait à un soupir, autre signe de la chair, dessinait une semblable architecture :

Temple de temps qu'un seul soupir résume  
A ce point pur je monte et m'accoutume.

Nul décor à l'antique pour l'un ni pour l'autre, mais précisément ce *point pur* de l'exiguïté vécue dont on ne sauve que par plus haut. Quant à Lorand Gaspar, qui ne sollicite guère semblables images, il inscrit cependant *Sol absolu* sous des épigraphes tirées de *l'Apocalypse*, de *l'Évangile* de Mathieu, ou des tragiques grecs, ce qui semble être l'indice de la même orientation.

Enfin, dernière des conséquences de ce dépassement, fût-il profane, la vision méditerranéenne se laisse habiter par le mythe : rappels de mythes anciens d'origine grecque ou biblique ou construction de nouvelles figures, hésitant parfois entre tonalité à l'antique et modernité, la narration exemplaire et grandiose y a volontiers sa place, sans compter que lorsqu'elle ne se peuple pas de figures mythologiques, de nouvelles alliances élémentaires y introduisent parfois des amorces de récits. « Et je vis aussi comme une mer de cristal mêlée au feu » disait *l'Apocalypse* reprise à nouveau par Lorand Gaspar. Je me souviens aussi que *Sud* avait autrefois publié quelques mots de ma main qui devaient à ces alliances oxymoriques : « Le feu est bleu au bûcher de la mer ». Or si l'oxymoron ne doit rien au mythe, il s'en rapproche toutefois en ceci que les contrastes qu'il affiche



contiennent, du fait du passage qu'ils impliquent des uns aux autres, des embryons de narration. La mosaïque de contraires rassemblés dans l'exiguïté méditerranéenne, s'approche ainsi, du récit du fait de la cristallisation qu'elle opère.

A ce qu'en rapportent Odysseas Elytis, René Char et Albert Camus auraient eu un moment l'intention de fonder une revue nommée *Empédocle*, pour la consacrer aux valeurs méditerranéennes. Ce rappel suffirait à lui seul, s'il en était besoin, à signifier l'ampleur d'un champ qui n'aura été ici qu'entrevu. C'est aussi indiquer les limites, acceptées, des lignes qui précèdent. Leur propos, très modeste, s'est d'abord efforcé de trouver une incidence du particulier sur le général, en abordant la difficile question du vocabulaire du poème. Dans un second temps, il s'est cependant attaché à montrer comment un vocabulaire géographique spécifique utilisé par de vrais poètes avait pu transformer un donné climatique en *cosa mentale*, - en objet mental, c'est-à-dire en poème. Il se sera ensuite attaché à montrer comment le goût du Sud a pu trouver à s'universaliser. Mais il aura appartenu à la revue qui s'en revendiquait de jouer de ces catégories, de les saisir sur le vif et de les entrecroiser. *Sud*, finalement, dans l'immédiateté et la simultanéité qui sont le propre des revues et qui a nécessairement été la sienne, s'en est proposé comme une sorte de prisme.

## *LA GENESE*

Au commencement la lumière Et l'heure la première  
Où les lèvres encore dans l'argile  
s'essayaient aux choses de ce monde  
Très belle en son sommeil la mer aussi déploya  
les voiles écrus de l'éther  
sous les caroubiers et les grands palmiers droits  
La solitaire pleurant  
et gémissant je contemplai  
le monde

*Mon âme réclamait le guide et le héraut*

Je vis alors il m'en souvient  
les trois Femmes Noires  
étendre leurs mains vers l'Orient  
Dorées leurs épaules doré le nuage qu'elles abandonnaient  
lorsque peu à peu vers la droite  
elles disparaissaient Et des flores aux formes différentes  
C'était le soleil avec son essieu lanceur de rayons  
qui appelait en moi Et  
celui-là qu'en vérité j'étais Celui-là de nombreux siècles auparavant  
Vert encore dans le feu Mêlé encore aux étoiles  
Je le sentis qui venait et se penchait  
sur mon berceau  
semblable à la mémoire devenue présence  
il prit la voix des arbres, des vagues :  
" Ta mission, dit-il, est ce monde  
à jamais gravé dans tes entrailles  
Etudie et efforce-toi  
et combats" dit-il

"A chacun ses propres armes" dit-il  
Et il étendit ses mains comme fait  
un jeune dieu confirmé pour façonner ensemble la douleur et le plaisir  
D'abord furent traînées avec force  
et du haut des remparts se déclouèrent en tombant  
les Sept Haches  
en quelque sorte la Bourrasque  
sur le point nul où depuis le début de nouveau  
s'exhale un oiseau  
pur se rapatriait le sang  
et les monstres prenaient l'aspect de l'homme

*Si raisonnables l'incompréhensible*

Plus tard tous les vents de ma famille arrivèrent eux aussi  
les garçons aux bonnes joues  
et aux larges queues vertes pareils à des Sirènes  
et autres vieillards connus de longue date  
couverts d'écailles barbus  
Et ils divisèrent en deux le nuage Et celui-ci de nouveau en quatre  
et le peu qui resta ils le soufflèrent et l'expédièrent vers le Nord  
Et l'orgueilleuse forteresse posa son large pied sur les eaux  
La ligne de l'horizon s'illumina  
visible et touffue et impénétrable

ODYSSEAS ELYTIS

Extrait de « To axion esti », *Les Analogies de lumière*,  
poèmes et proses choisis, traduits, présentés et annotés par  
Jacques Phylis, avec la collaboration de Andreas Helmis,  
*Sud, Domaine étranger*, 1983, pp. 153-154.