

Marcel Migozzi : lire entre les lignes

Michèle Monte

Marcel Migozzi a reçu le prix Malrieu en 1985 pour *Juillet, voyages*, son huitième recueil de poèmes publiés. Depuis, les recueils se sont succédé à un rythme soutenu, chez divers éditeurs, notamment *Telo Martius*, *Encres vives* et plus récemment *L'Amourier*, trois maisons d'édition dont on peut souligner le travail important qu'elles font en faveur de la poésie. J'avais d'abord songé, pour ce colloque, à étudier l'évolution de l'écriture de Marcel Migozzi depuis *Juillet, voyages*, mais, outre l'ampleur un peu exagérée d'un tel travail, je me suis aperçue que, plutôt qu'une évolution linéaire, il serait plus juste de parler d'une logique interne à chaque recueil ainsi que de l'alternance entre deux versants que l'on peut schématiser grossièrement en disant que certains recueils naissent davantage d'une interrogation sur la mort et l'éphémérité de notre condition humaine à la lumière des liens menacés qui nous unissent aux êtres chers et aux lieux du passé, alors que d'autres, souvent plus sereins, surgissent plutôt de la contemplation du monde extérieur, ville, jardin, paysages et pays visités. J'ai donc choisi finalement d'étudier pour ce colloque *Griserie de l'austérité*, d'une part parce qu'il a été publié dans la collection *Sud poésie* en 1990, d'autre part, parce qu'il associe ces deux versants en une unité savamment construite.

Je me propose dans cette communication de montrer combien l'écriture de Marcel Migozzi, dans sa retenue, est une invitation à lire entre les lignes pour donner leur pleine mesure à des effets de sens qui ne sont souvent que suggérés, la force de cette écriture résidant précisément dans cet apparent effacement. J'observerai cette écriture indirecte successivement sous trois de ses manifestations : la construction du recueil, l'usage des métaphores, l'énonciation.

La construction du recueil

Griserie de l'austérité se compose de six parties, qui, dans la table des matières, sont disposées de la façon suivante : *Poussières* et *Chairs*, détachées l'une à l'ouverture, l'autre à la fin du recueil, encadrent *Neiges*, *Calcaires*, *Etés*, *Mois en bre*, présentées comme un quadriptyque central. Ceci nous invite bien sûr à rechercher des liens plus étroits entre *Poussières* et *Chairs* et à concevoir les quatre parties centrales comme un écho du passage des saisons, même si *Calcaires* semble quelque peu atypique dans ce calendrier. Ces quatre sections sont aussi définies par leur référence à des lieux précis : chacune se termine par la mention d'un lieu, donné comme le référent des poèmes qui précèdent : Allos pour *Neiges*, Haut-Var, Canjuers pour *Calcaires*, La Farrioule pour *Etés* et *Mois en bre*, et d'une date, qui leur est commune : l'année 1986. Rien de tel pour *Poussières* et *Chairs*, apparemment plus décontextualisées.

Une telle disposition, qui met en regard *Poussières* et *Chairs*, active aussitôt un intertexte fameux : “ tu es poussière et tu retourneras à la poussière ”, déclaration de Dieu

à Adam après que celui-ci a mangé le fruit de l'arbre du bien et du mal (Genèse, 3, 19). De fait, la première section tantôt oppose, tantôt associe la chair et la poussière, symbolisant l'une le côté glorieux de l'existence corporelle, lié au plaisir et à l'amour, et l'autre son côté funèbre, dans la mesure où tout corps est voué à la destruction. Citons, entre autres :

car la poussière a dû pourrir
dans notre chair (...)

on l'oppose à la chair
mais elle est son sosie (p.12)

tu ne seras jamais poussière en moi
même hors de la chair
ni quand tu viens sur moi
jouir
en n'ouvrant qu'une seule fosse (p.13)

car entre la poussière
et nous
vit notre chair à deux voyelles (p.15)

On s'attendrait peut-être à retrouver ce couple chair / poussière dans la dernière section, mais, celle-ci, qui évoque la mort non pas d'un point de vue général mais en envisageant la mort du locuteur à qui sa femme survivrait, insiste unilatéralement sur la décrépitude des corps et la thématique de la poussière y est remplacée par celle de la pourriture :

Pourtant la chair déjà noircie
tourne déjà dans notre ventre en empestant
la mort mal savonnée (p.72)

Du début à la fin du recueil, on peut donc dire qu'il y a une sorte d'incarnation macabre de la mort, qui, d'abord vue comme transformation en poussière, c'est-à-dire surtout comme " usure " (p.12) et retour à la " terre éméchée d'os " (p.15), devient ensuite un germe de décomposition actif en nous dès l'origine :

Des années avant ta mort
j'aurai souffert de ta mort

tout mon corps massé
vers ta perte

ne sachant qu'imiter
ta chair.(p.75)

On notera toutefois que la continuité de l'une à l'autre partie est marquée à l'initiale de la dernière section par la reprise des mots " terre " et " os " qui clôturaient la première :

D'autres n'auraient peut-être pas touché la terre
à travers tes os (p.71)

La composition du recueil le présente donc d'emblée comme une méditation sur la

condition mortelle de l'Homme, cependant que les différences entre les parties initiale et finale nous invitent à le lire comme une trajectoire qui s'approche de plus en plus de l'impact concret de la mort sur deux existences contingentes, et ce n'est certainement pas un hasard si le dernier poème du livre est le plus biographique de tous, évoquant la dédicataire du recueil, Renée, l'épouse de Marcel Migozzi, "descend[ant] au jardin l'hiver dans [s]on vieil anorak" (p.80).

Après *Poussières* vient *Neiges*, et ce n'est que progressivement que cette partie devient évocation de paysages enneigés, affirmant d'abord son lien étroit avec la thématique de *Poussières* :

ainsi nos chairs iront
se détacher

n e i g e

sous fleurs
d'impuissance et de marbre (p.21)

La neige est ambivalente dans cette section, puisqu'elle est aussi bien une métaphore des corps froids ensevelis dans la mort – "nos chairs perdues // ces corps si blancs à peine / étreints" (p.21) – que des seins désirables de l'aimée – "la neige avoue // que tes seins tiennent d'elle" (p.25). Elle y est opposée au rouge du sang et de la vie qui resurgit en clin d'œil humoristique dans le poème final, sous l'espèce d'une crête de coq étonné "d'avoir traversé rouge / ce poème / sans titre" (p.28).

La section suivante, *Calcaires*, confirme le tournant pris au cours de *Neiges* en nous proposant des poèmes sur le haut plateau de Canjuers. Les humains qui, déjà, s'étaient absentés des derniers poèmes de *Neiges*, remplacés par les choses et les animaux, laissent ici la place aux rocs et aux pierres, qui, toutefois, saoules de vent et d'espace "rêvent" dans le dernier poème de "servir enfin / dans des murs d'hommes" (p.44). Le lien avec *Neiges* s'opère par le biais de la "blancheur" et du "dénouement" du premier poème, substantifs qualifiant les plateaux. Le gris de la poussière, "le gris de peau de ceux qui dorment" (p.22) devient ici "gris usé des pierres" (p. 38) mais surtout "griserie de l'austérité" (p.34) dans le vers qui a donné son titre au recueil, et qui évoque l'ampleur de l'espace sur ce plateau. Ce jeu de mots sur les deux sens de "gris" accompagne une évolution dans la tonalité du recueil, toujours austère mais moins sombre.

Les poèmes d'*Étés* présentent une plus grande diversité thématique que ceux de *Calcaires* mais sont unis par une commune chaleur, souvent écrasante, qui n'a pas l'enjouement de "la vieille chaleur gitane" de la précédente section (p.41). La poussière est plusieurs fois mentionnée, mais il ne s'agit plus d'une poussière métaphysique, comme dans la première partie, mais bien de la poussière des étés méridionaux, dépourvue de connotations funèbres. Le corps, quasi absent de *Calcaires*, où il était à peine suggéré par quelques métaphores, réapparaît à plusieurs reprises dans *Étés* comme peau nue :

Vivre en peau
jure
avec midi.

Et la peau
laquée de présent
s'empourpre. (p.51)

la nudité dépasse
des chairs, une érection,

je me souviens : les doux
édentés de tes seins,
le sel, la peau le bonheur
cet écart d'un grain. (p.52)

Il faut noter que le marbre, précédemment associé à la mort (p.20), devient ici, par sa fraîcheur, le seul élément vivant d'une cuisine où même les mouches ne bougent plus : " Le marbre seul / a l'air d'être en peau nue. " (p.49). La peau et la sueur connotent évidemment dans cette section l'érotisme, mais hormis dans le poème cité ci-dessus, celui-ci est peu présent explicitement. C'est plutôt le temps qui est le point commun de ces différents poèmes qui sont des sortes d'instantanés caractérisés chacun par une certaine expérience de l'été, sans doute parce que cette saison est très marquée dans le Midi par l'alternance des heures chaudes du milieu de journée et des heures plus fraîches du matin et du soir. Plus nettement que dans les derniers poèmes de *Neiges* (p.24-28), où s'amorçait un tel traitement du temps, il s'agit de capter des instants figés dans l'immobilité qu'impose la chaleur ou saisis lorsqu'ils sont sur le point de basculer vers autre chose : fin de sieste, première goutte d'orage, matin après l'averse. Les compléments de temps sont d'ailleurs assez nombreux : " midi ", " fin de sieste ", " puis, à la fin ", " dans le soir démoli par les mouches ", " après l'averse du matin ".

La section suivante, *Mois en bre*, qui est référée au même lieu, La Farrioule, maison de l'auteur, est placée d'emblée sous le signe de l'automne et de " la lumière à pourrir " (p.60). Le gris qui s'était absenté d'*Etés*, au profit du noir et de l'orange, réapparaît par deux fois. La tonalité redevient plus sombre. La mort est à nouveau très présente dans ces textes : cimetières de Toussaint, bien sûr (p.67), mais aussi cadavre d'une mésange (p.63), cyprès funèbres (p.64), novembre vu comme un déporté (p.65). Si l'on compare le premier poème du quadriptyque, au début de *Neiges*, et le dernier, à la fin de *Mois en bre*, on ne peut qu'être frappé par l'effet de bouclage qui confirme que la présentation de la table des matières est bien plus qu'une élégance typographique. On lit en effet à la page 19 :

quand il neige

les morts traînent parmi nous des bouches
couvertes des nôtres

et à la page 68 :

Dans l'armoire sans glace
aux mèches de cheveux coupés

les morts recousent les vieux draps.

Quand on l'ouvre, l'espace
de l'étagère devient infini, les morts
disparaissent en nous
qui nous sentons soudain vieillis.

Ces deux poèmes, en affirmant la présence des morts au milieu de nous, relie le quadriptyque central aux sections *Poussières* et *Chairs* tout en l'en distinguant, car il s'agit moins d'évoquer la destruction des corps que la continuité qui nous relie aux disparus. En les plaçant à l'incipit et à la clausule du quadriptyque, l'auteur leur confère un rôle éminent et, du même coup, nous amène à relativiser la perception du temps que peuvent donner d'autres poèmes. S'il y a bien dans certains textes une écriture de l'instant, elle est contrebalancée d'une part, par l'affirmation de cette continuité, de cette superposition des générations, d'autre part, par le caractère itératif de nombreux poèmes des sections initiale et finale.

Sur un autre plan, la présence de *Calcaires* dans ce quadriptyque nous interdit une lecture trop simpliste de cette partie centrale qui y verrait une évocation des saisons, de l'hiver à l'automne. *Calcaires* nous inscrit dans la longue durée, celle des "millénaires" où "la mer / déposa ses entrailles" (p.37), celle, moins longue, des pratiques humaines (p.40) et n'évoque nul printemps, dans ce recueil décidément austère. *Neiges*, *Calcaires*, *Etés* et *Mois en bre* sont à lire aussi bien par groupes de deux sections : la neige et le calcaire s'opposent comme l'impalpable au solide, unis toutefois par une égale blancheur ou un même gris, cependant que la chaleur et la poussière de l'été contrastent avec les nuages et les mousses de l'automne, mais convoquent la même écriture de l'instant suspendu. L'homogénéité thématique de *Neiges* et *Calcaires* s'oppose par ailleurs à la relative diversité des poèmes qui composent *Etés* et *Mois en bre*. On aurait donc ainsi deux sous-ensembles, l'un centré sur une expérience de la matière déployée dans l'espace, espace indistinct des jours de neige, rude espace du plateau pierreux, l'autre sur une exposition aux variations saisonnières, reliés toutefois en un tout par des traits communs : un fort ancrage spatio-temporel, et une présence très sporadique du *nous*, et du couple, contrairement à ce qui se passe dans *Poussières* et *Chairs*.

La dernière section, *Chairs*, si elle offre des liens étroits, comme nous l'avons vu, avec la première, apparaît aussi reliée par de multiples échos au quadriptyque central : on y retrouve le verbe "s'alléger" de la page 26, appliqué cette fois-ci au *je*, le corps est présent dans sa double dimension amoureuse et mortelle. Les ongles y sont à nouveau évoqués (p.42 et 77), de même que les seins et le sexe masculin déjà associés dans *Etés* et convoqués ici dans l'avant-dernier poème pour l'"immaculée dernière fois" (p.79), alors que "l'organe qui tuera" (p.60) de *Mois en bre* apporte une nouvelle fois la mort : "puis c'est une ombre sur l'organe / à la radio" (p.78) dans un passage significatif du futur au présent.

Cette étude de la construction du recueil qui déplie les potentialités inscrites dans le titre des sections n'a pas pour seul intérêt de mieux nous faire comprendre l'architecture interne de *Griserie de l'austérité*. Elle met en évidence, me semble-t-il, la façon dont le sens se construit dans les recueils de Marcel Migozzi : rien de démonstratif, pas de grandes déclarations sur la mort, la vie, les variations de l'espace et du temps,

mais plutôt des échos qui invitent le lecteur à mettre lui-même en correspondance ce qui est a priori disséminé au fil des pages.

Les métaphores et autres figures

Cette écriture simple comporte néanmoins un certain nombre de métaphores significatives qui, elles aussi, induisent des effets de sens qui ne passent pas par des explications discursives.

Prenons par exemple le dernier poème de *Poussières* :

poussière elle a
qu'elle connaît le seuil crématoire du temps
le grand fleuve futur des planches
et notre terre éméchée d'os (p.15)

“ Le seuil crématoire du temps ” est une métaphore qui spatialise le temps en lui attribuant un seuil, qui, du fait du contexte, peut évoquer pour le lecteur la mise en terre, mais l'adjectif “ crématoire ” inséré dans l'expression ne peut manquer d'évoquer à la fois la shoah et les incinérations mortuaires. Le temps apparaît donc comme un monstre qui, à l'égal des nazis, réduit en cendres nos corps, sans que le mot même de “ cendres ” ait besoin d'être prononcé, et sans qu'un jugement explicite sur le temps ne soit formulé. Notons que l'hypallage qui fait porter l'adjectif “ crématoire ” sur “ seuil ” plutôt que sur “ temps ” suggère une dissolution instantanée en cendres sitôt passé le seuil de la mort et renforce donc l'impact de la figure. “ Le grand fleuve futur des planches ”, en associant “ fleuve ” et “ planches ”, renouvelle l'image banale du flux du temps tout en suggérant que ce temps charrie les planches de nos cercueils, sans exclure un double sens de “ planches ”, les corps décomposés devenus humus pouvant fertiliser les planches d'un jardin potager. Enfin, “ notre terre éméchée d'os ” repose sur une personnification de la terre vue comme une personne ivre d'avoir trop absorbé de cadavres. Il résulte de ces quelques vers, qui sont l'aboutissement de la première section, une vision saisissante de la poussière comme ayant connaissance de ce grand travail de la mort qui débouche aussi sur une vitalité et une ébriété imprévues.

Le jeu sur le double sens des mots est très important aussi dans le poème de la page 13 déjà cité. Les vers “ quand tu viens sur moi / jouer / en n'ouvrant qu'une seule fosse ” prennent tout leur sens de la double signification de “ fosse ” : le mot désignant à la fois, par métaphore, le sexe féminin, et, dans un de ses sens propres activés ici par le contexte, la tombe, les vers signifient l'opposition jouissance / mort sans avoir à l'explicitier. Le double sens est aussi présent dans le poème qui a fourni le titre du recueil :

dans des flûtes d'espace

ô

griserie de l'austérité (p.34)

où le nom “ griserie ” active le sens de “ flûtes ” comme verres à champagne, sans que disparaisse pour autant le sens d'instrument de musique, de sorte que l'espace est vu à la fois comme ce que la flûte transforme en musique et comme une boisson enivrante,

cependant qu'est connotée l'idée d'une musique proprement cristalline. Il résulte de ce jeu de mots, dans un poème fort bref, une très riche synesthésie entre le visuel, le sonore et le tactile qui vient justifier le paradoxe de cette austérité grisante.

Si l'on essaie de faire une typologie des métaphores dans ce recueil, on observe tout d'abord qu'un grand nombre d'entre elles animent l'inanimé en lui attribuant des prédicats d'ordinaire réservé à l'humain :

plateaux (...) qui donnent à leurs silences / l'autorité des humbles (p.31)
la graine accepte son exil / entre les pierres (p.33)
la mer / déposa ses entrailles (p.37)
j'entre dans l'Ordre des cistes (p.50)
une branche de thym / se fait couler un bain (p.55)
leur [des cyprès] noir bougon complote (p.64)
les oliviers peignent les murs en gris (p.65)
novembre / avec son vieux matricule de déporté (p.65)

Ce type de métaphores est courant en poésie, et parfois, la métaphore est simplement descriptive et contribue à la pertinence du tableau (les oliviers de la p.65) ou au côté plaisant du poème (p.55). Mais souvent elle vise à établir une continuité entre les humains et le monde naturel comme si les humains pouvaient comprendre les éléments naturels, tirer une leçon de leurs manières d'être ou s'associer à leurs émotions. C'est le cas surtout pour *Calcaires* où les pierres sont plusieurs fois dotées de vie et de perceptions :

toutes ces pierres en pure
perte

les épreuves les ont blanchies

mais à midi
elles frémissent toutes en une

assemblée de pigeons à terre (p.39)

ces pierres rêvent d'un chemin
d'être roulées
vers des maisons

d'y être vues prises en main
pour y servir
enfin
dans des murs d'hommes (p.44)

Ces deux poèmes, qui ne sont pas sans parenté avec ceux de Guillevic, invitent le lecteur sinon à s'identifier aux pierres, du moins à tirer de la vision qu'en propose le poète une leçon, qui, là encore, ne sera pas formulée de façon claire mais suggérée entre les lignes.

Un autre groupe de métaphores associe des éléments naturels à des éléments du monde humain, suggérant de ce fait une étroite familiarité entre ces deux univers. Alors que la tendance de la poésie est souvent d'exalter la nature en la tenant à distance par l'admiration, ces métaphores, de même que les précédentes, la rapprochent de nous : " le Verdon n'est plus qu'un rail inutilisable " (p.27), le ciel est un " plafond d'ail sec " (p.

une multiplicité de connotations. Nous retrouvons une même incertitude sur la motivation de la métaphore dans l'évocation du " gris de peau de ceux qui dorment / un silencieux / au bout du sang " (p.22). Cette expression connote la violence de la mort et le silence qui s'abat sur toute fin de vie, mais pourrait aussi référer moins dramatiquement à une façon de vivre à l'économie, en réfrénant les désirs nés de l'impétuosité du sang. Ici plus que jamais, il incombe au lecteur de lire entre les lignes.

Les métaphores constituent un trait récurrent de l'écriture de Marcel Migozzi et introduisent dans ses textes apparemment simples une étrangeté qui n'a pas la violence des métaphores surréalistes parce que les sèmes communs au comparant et au comparé sont dans l'ensemble assez accessibles mais qui suggère tout de même une circulation entre des ordres de réalité d'ordinaire séparés dans la conscience commune. Cette circulation entre le monde naturel ou celui des objets et le monde humain, cette porosité des frontières dépassent le seul domaine des métaphores pour devenir une thématique centrale dans *Poussières* et *Chairs* où la présence de la mort est décrite en termes d'intrusion de la poussière ou de la pourriture dans ce qui nous est le plus propre, notre corps, et de défaillance de la chair, qui nous abandonne bien avant le terme :

Et comment vivre le désir
quand la chair à l'arrière
de l'éternité crie
arrête
et tombe de nos corps avec un froid debout dans sa minerve ? (p.74)

Le recueil s'ouvre précisément sur une évocation de la bouche, qui est le lieu de la communication avec l'extérieur, et les deux premiers poèmes, situés en haut et en bas de la même page, montrent bien comment la bouche est à la fois lieu du plaisir et de l'inquiétude :

tes lèvres ont beau marquer
l'instant de rouge

quand nous reverrons-nous

car il n'y a pas de miracle
sans poussière

car la poussière nous
embrasse
avec l'autorité de l'horizon bouché (p.11)

Cette incapacité à empêcher le contact de la poussière et la perte d'intégrité de nos chairs qui " se détach[ent] " (p.20), on la retrouve dans la façon dont les morts imposent leur présence, non pas à côté de nous mais en nous :

quand il neige

les morts traînent parmi nous des bouches
couvertes des nôtres

je mets du temps à découvrir la mienne
à m'imposer d'autres silences que les leurs (p.19)

Peut-on dire du vers 2 qu'il est métaphorique ? Il me semble incarner de façon emblématique un processus de mise entre parenthèses de la métaphore fondatrice (ici, celle des flocons évoquant la présence quasi impalpable, fantomatique, des morts) qui s'efface au profit d'un énoncé littéral créateur d'une réalité nouvelle (ainsi, cet espace incertain où les morts déambulent parmi nous).

Signalons enfin que certains mots, par la variété des contextes qui leur sont associés, donnent progressivement au fil d'une section une très grande densité métaphorique aux référents qu'ils désignent : ainsi la neige évoque-t-elle tour à tour la dispersion des chairs mortes, les seins désirables de la femme aimée, les fleurs blanches des couronnes mortuaires, la grisaille des corps endormis, l'épaisseur des oreillers de plumes de l'enfance, acquérant de ce fait une multitude d'attributs souvent contradictoires et renforçant, du fait même du travail langagier, l'impression à la lecture d'un monde poreux où tout circule, comme circulent des échos de section en section.

L'énonciation

Cette porosité, qui est peut-être un autre nom de la griserie du titre, ne résulte toutefois pas d'un tourbillon de mots ou d'un bouleversement de la syntaxe. Il y a là au contraire une économie ou une austérité caractéristiques de maints recueils de Marcel Migozzi, et que l'on observe ici encore, dans ces poèmes dont l'énonciateur est à la fois remarquablement discret et très présent.

Observons tout d'abord une différence entre *Poussières* et *Chairs* d'une part, les autres sections d'autre part. *Poussières* et *Chairs* se caractérisent par une plus grande fréquence des pronoms personnels *je*, *tu* et *nous* : 7 poèmes sur 10 de *Poussières* contiennent, surtout le *nous* qui figure dans 6 d'entre eux. Les 10 poèmes de *Chairs*, quant à eux, contiennent tous l'une au moins de ces marques personnelles, et souvent le *je* et le *tu* y coexistent, liés ou non par le *nous*, lui aussi très présent. *Poussières* contient par ailleurs d'une part beaucoup de phrases négatives, qui impliquent l'existence de deux points de vue, d'autre part de nombreux connecteurs (essentiellement *car* qui figure à l'initiale de 4 poèmes et à l'intérieur de 2 autres) qui font du recueil le lieu d'un débat, d'une argumentation, où il s'agit de légitimer la concession ou la mise en doute initiale :

tes lèvres ont beau marquer
l'instant de rouge

quand nous reverrons-nous

Chairs contient moins de négations mais on y trouve trois fois des connecteurs (*mais*, *car*, *pourtant*), ainsi que quatre interrogations et deux souhaits, modalités phrastiques complètement absentes des autres sections, à l'exception d'une interrogation dans *Neiges*.

On constate donc que le recueil s'ouvre et se clôt par deux sections où la voix du locuteur est très présente, et où le lecteur, sollicité par les interrogations, se trouve également fortement impliqué par les pronoms personnels, soit qu'il s'identifie au *tu* de ces textes, soit qu'il s'inclue dans le *nous*, présent dans 12 poèmes sur 20. D'autre part, les connecteurs indiquent bien que le locuteur éprouve le besoin de défendre une position,

celle de l'éphémérité de la vie, contre des conceptions peut-être plus optimistes inscrites en creux dans le texte. Ici donc, point n'est besoin de lire entre les lignes : les modalités et les pronoms personnels indiquent explicitement l'engagement du locuteur.

En revanche, le quadriptyque central est pauvre en marques personnelles : sur 43 poèmes, seuls 4 contiennent des *je*, deux des *tu*, six des *nous* et trois des *on* susceptibles d'inclure le locuteur. Les phrases sont toutes assertives sauf une, les négations ne sont pas très abondantes, et pour tout connecteur, on ne trouve que trois *mais* dans *Calcaires* et un *alors que* dans *Mois en bre*. De plus, les assertions sont rarement modalisées par des adverbes tels que *peut-être* ou des verbes comme *sembler*. On constate donc une prédominance des constats impersonnels qui laissent toute leur place aux lieux décrits et aux sensations brutes, et qui s'imposent avec la force de l'évidence incontestable.

Mais une fois ceci posé, il convient de se demander si cette énonciation impersonnelle se borne à enregistrer des perceptions ou des sensations ou si elle véhicule également des jugements, des points de vue. La réponse ne peut, me semble-t-il, qu'être nuancée. En effet, ces poèmes sont avares en lexèmes affectifs ou axiologiques, se caractérisant de ce point de vue par un anti-lyrisme revendiqué par leur auteur. On peut citer à titre d'exemple :

midi
à peine 12 cm de ciel

il va neiger

dans l'attente une neige de poitrine étouffé (p.24)

La précision volontaire des " 12 cm ", l'extrême économie des mots coupent court à toute envolée. Toutefois le jugement n'est pas complètement absent en raison des mots " à peine " et " étouffé ", le premier impliquant une comparaison implicite avec une norme, le second une sensation de malaise, et la métaphore " une neige de poitrine " fait entendre une voix qui ne se borne pas à enregistrer le réel mais le reconstruit par le langage.

Certes, dans un poème comme celui de la page 40 où on attendrait une condamnation facile de la modernité, Marcel Migozzi prend bien soin d'éviter toute prise de position explicite, se contentant de juxtaposer " les corbeaux vivaient à la dure " et " un paradis fumant / pour des corbeaux repus ". Adopter le point de vue des corbeaux lui évite de stigmatiser lourdement le dépotoir évoqué dans le texte. Pas de jugement non plus dans le poème sur les rites funéraires de la Toussaint (p.67) : toutefois, l'anaphore de " tous/toutes " opposée au dernier distique – " alors que franchi le portail / la mort ne calcule plus rien " – indique très clairement l'inanité de ces coutumes où la pléthore débouche sur le rien, et les mots à connotations négatives ne manquent pas (" masques de chair ", " se dépensent en hurlant "). Si retenue il y a, elle n'exclut donc pas la prise de parti discrète.

Plus profondément encore, je voudrais montrer à présent que même dans les poèmes où les éléments naturels semblent occuper le devant de la scène dans une transparence totale du dit par rapport au dire, une voix se fait entendre par un certain nombre de moyens linguistiques dépourvus certes d'ostentation mais nullement d'efficacité. Prenons par exemple ce poème issu de *Calcaires* :

rocailles
écrites en pierres

et que les bergeries
copient

avec la nostalgie des terres de labours
où le foin conquérant équilibre la boue (p.35)

On notera tout d'abord que trois mots humanisent la nature : il s'agit d' "écrites" qui assimile le paysage à un texte, de "la nostalgie" qu'éprouvent les bergeries à l'égard des terres de labours dont elles sont privées, et de "conquérant" qui qualifie le foin. D'autre part, on ne peut qu'être sensible à la disposition spatiale et rythmique du poème : la difficulté des activités agricoles sur le plateau est signifiée par la brièveté des quatre premiers vers, dont la sécheresse est mimétique du paysage qu'ils décrivent (comme est mimétique de la copie la reprise du groupe de lettres (*p*)ie aux vers 2, 3 et 4), et s'oppose à l'étalement des deux derniers vers, qui sont des alexandrins réguliers.

La plupart des poèmes apparemment impersonnels du recueil présentent ainsi des traits lexicaux, syntaxiques ou rythmiques qui signalent une voix, une point de vue. Je passerai rapidement sur le lexique, qui, hormis dans les métaphores déjà étudiées, reste très neutre. Si l'on prend l'exemple de *Calcaires*, les mots comportant un jugement de valeur en sont absents : hormis le "foin conquérant", seul le vent est qualifié de "patient" (p.42) et l'espace de "parfait" (p.36). Les mots à connotations affectives sont à peine plus fréquents : "dénuelement" (p.31), "exil" (p.33), "stérile" (p.33), "reproche" (p.38). Les évaluatifs se bornent à "immensément" (p.31), "peu" (p.38) et "un peu" (p.43). Le point de vue du locuteur va donc passer, outre les métaphores humanisantes déjà signalées, par des tournures syntaxiques telles que l'exclamation de la page 34 – "ô / griserie de l'austérité" –, l'exhortation de la page 37 – "patience" – dépourvue toutefois de point d'exclamation et qui peut donc être lue aussi comme une assertion, par l'emploi de modalisateurs tels que "comme si" (p.36), "à la rigueur" (p. 38) ou de connecteurs argumentatifs comme "mais" (p.31 et 39), "déjà" (p.41) ou "enfin" (p.44), par l'usage de la négation, des déictiques et par le rythme. Les modalisations étant rares, j'insisterai davantage sur ces trois derniers éléments formels, qui, notons-le, sont ceux qui déterminent le sens de la façon la plus souterraine, la plus implicite.

Les négations permettent d'indiquer de façon très économique que la situation décrite s'oppose à une autre, plus attendue ou plus souhaitable. Lorsque le locuteur écrit "Ici /nul bâtisseur" (p.32), il caractérise le plateau par un manque, qui le sépare d'autres lieux, plus humanisés. De fait, les négations dans le recueil sont toujours significatives d'une attente déçue ou de la perception d'un manque. Mais elles sont rares : il n'y a en tout et pour tout que 22 énoncés négatifs, dont 8 pour *Poussières* et 5 pour *Calcaires*, en accord avec l'univers sémantique de ces deux parties.

L'usage des déictiques est plus fréquent, notamment dans *Calcaires*, section pourtant dépourvue de toute marque personnelle à l'exception d'un "on" page 38. Ces déterminants ou adverbes démonstratifs introduisent le point de vue d'un observateur qui nous prend à témoin, et nous inclut donc dans la contemplation du lieu. On relève

“ ici ” (p.32), “ sous ces buisnières-là ” (p.37), “ toutes ces pierres ” (p.39) et surtout le poème ci-dessous :

ce champ de lavandin
le port

cette roche
Ithaque peut-être

ce vent patient
un prétendant à des ongles de buis (p.42)

A chaque élément observé par le locuteur et son lecteur, est attribuée une définition métaphorique qui convoque *l’Odyssée* et nous fait entrer dans l’imaginaire de l’observateur.

Quant au rythme, il se caractérise à mon avis par deux traits significatifs : d’une part, la disposition qui isole certains syntagmes dans des vers isolés, et en rapproche d’autres dans un même distique, d’autre part, les discordances entre la syntaxe et la mise en vers, qui séparent certains mots par des blancs inattendus et provoque parfois des incertitudes où le lecteur est amené à construire un sens parmi un ensemble de possibles. Observons tout d’abord un cas où la mise en vers ne fait que souligner ce qui est dit par ailleurs :

ici
nul bâtisseur

aucune haleine de statue

roche d’abord
avec les roches
la terre perd ses propres traces

le vent
exhume le vent
n’ que
(p.32)

Dans ce poème, les vers soulignent l’architecture du poème, insistent sur l’omniprésence de la roche, déjà indiquée par la répétition, et le détachement du “ ne ... que ” confirme en fin de texte l’absence de présence humaine fortement assertée au début dans le distique lapidaire.

La mise en vers, lorsqu’elle dissocie des mots appartenant au même groupe syntaxique et recompose des unités provisoires, peut aussi mimer un état d’esprit confus, troublé, tel à la page 52 celui du dormeur qui s’éveille de la sieste :

(...) vivre hésite, le qu’ étions-nous
poisse la mémoire, où
suis-je, un tamaris peu à peu
tient de la double négation
dans le soleil, dormir

encore, sur la plage (...)

“ où ”, “ peu à peu ”, “ dormir ” sont mis en relief en fin de vers, de même qu’

“ encore ” en début de strophe, par le blanc qui les sépare des mots auxquels ils sont liés syntaxiquement. D’autres fois, cette mise en vers va au-delà d’un désir de mimétisme avec le sens du poème pour produire des sens nouveaux, qui n’existeraient pas sans elle :

toutes ces pierres en pure
perte

les épreuves les ont blanchies

mais à midi
elles frémissent toutes en une

assemblée de pigeons à terre (p.39)

Le fait d’aller à la ligne entre “ pure ” et “ perte ” redonne une force nouvelle à l’expression figée, mais aussi à chacun des deux mots qui la composent, insistant donc, bien sûr, sur la perte, mais connotant ainsi la pureté, la blancheur des pierres, ce que ne pourrait faire l’expression soudée. Quant à la séparation de l’article “ une ” du nom qu’il détermine, elle produit trois effets : insistance sur la réunion des pierres en un tout unique, suspens de la phrase qui mime le fréuissement des pierres dans la lumière, transformation du dernier vers en un titre a posteriori qui annule les connotations négatives du premier distique au profit d’une vision beaucoup plus euphorique.

Plusieurs fois, la disposition des vers, comme ici, enrichit le sens ou le déplace, créant parfois des incertitudes : c’est ce qui résulte, me semble-t-il, de l’isolement de “ à sec ” dans le poème ci-dessous :

un pré

quelques prés
lorsque la pierre souffle un peu

puis le hameau
que la garrigue coule
à sec (p.43)

La disposition des vers donne à l’expression “ à sec ” un rôle capital : tout d’abord, sur le plan syntaxique, elle peut être lue comme le prédicat du groupe “ le hameau que la garrigue coule ”, ou comme la deuxième partie d’une étrange expression, oxymorique, qui serait “ couler à sec ”, sur le modèle de “ couler à pic ”. Or ici, le verbe est employé en construction transitive, ce qui lui donne le sens de “ fabriquer un objet avec du métal fondu ” ou de “ sceller de la pierre ”, et l’agent en est la garrigue qui façonne le village, mais la présence de “ à sec ”, d’une part insiste sur la sécheresse, puisque l’idée de matériau liquide est supprimée, d’autre part réactive le sens d’ “ envoyer par le fond ” à cause de l’écho implicite avec “ couler à pic ”. On voit donc comment un simple fait de disposition introduit de la polysémie dans le poème, suggère la lutte implacable de la nature et de l’humain dans ces lieux déshérités et accentue le choc entre le sème de liquidité inhérent à “ coule ” et la sécheresse finale, qui apparaît alors aussi vaste que la mer.

Dans le poème de la page 60, c’est la distance entre l’adverbe “ si ” et son corrélatif “ que ” (due à l’interposition d’une proposition hypothétique) qui est mise à

profit pour connoter l'imminence menaçante de l'orage qui plane sur le jardin sans éclater, et pour redonner un sens pleinement intensif aux deux syntagmes " le nuage est si noir " et " qu'à l'intérieur du corps/ deviendrait douloureux l'organe qui tuera ", où le " que " peut être compris comme un adverbe exclamatif portant sur " douloureux ".

La subtilité de la syntaxe est parfois compensée par la disposition typographique qui nous met sur la voie, comme nous allons le voir avec le poème de la page 64 :

Par les cyprès de nos collines
lorsque leur noir bougon complote

ne feront pas le premier pas
nous attendront à la sortie des pierres
assemblées en villages

certains d'entre nous sont choisis
pour finir terres
de leur couchant

La disposition en retrait de la deuxième strophe nous aide à comprendre que le groupe initial introduit par " par " est à mettre en rapport avec le verbe passif " sont choisis " du vers 5 : les cyprès complotent pour choisir sur quel tombeau ils allongeront leurs ombres. La strophe 2 est une parenthèse évoquant un cimetière et où il faut comprendre " des pierres " comme sujet d' " attendront " et peut-être de " ne feront pas ", qui peut aussi avoir pour sujet les cyprès. On notera l'aspect menaçant de ces 2 verbes lancés en tête de vers, sans sujet clairement identifié, et la connotation de lapidation contenue dans ce poème, qui joue aussi sur le sens du mot " couchant ".

On voit donc que, dans ce poème, outre la présence du " nous " et des métaphores personnifiantes, la syntaxe et la mise en page sont les traces de cette voix discrète mais tenace qui court d'un bout à l'autre du recueil, stimulant la sagacité du lecteur, l'invitant non pas à lire un sens préétabli mais à le construire à partir d'indices parfois ténus.

Il faudrait également, dans ce parcours consacré à un énonciateur qui se tient en retrait mais n'en use pas moins avec une grande efficacité de tous les moyens linguistiques pour complexifier un sens dont l'immédiateté n'est qu'apparente, évoquer le travail du signifiant qui est loin d'être négligeable dans l'œuvre de Marcel Migozzi. Je me bornerai, faute de temps, à deux exemples. Dans le poème ci-dessus, l'absence de préposition devant " terres ", si elle correspond bien à l'abrupt de la mort, inscrit aussi dans le texte le mot " finistère ", cette région où le soleil se couche, où la terre s'achève face à l'immensité de l'océan. Dans le vers de la page 13 " car il ne reste de l'usure que le su ", le jeu sur les graphèmes est explicite : la déconstruction du mot " usure " déjà employé page 12 isole " su " et engendre le poème.

Ainsi, l'écriture de *Griserie de l'austérité* n'est-elle pas impersonnelle, y compris dans le quadriptyque central : certes, on y cherchera en vain des mots d'éloge ou de blâme, de peur ou de joie, certes l'implication directe du locuteur et de l'allocutaire se concentrent-elles dans *Poussières* et *Chairs*, mais d'autres moyens font entendre une voix, laissent deviner un regard : les lieux sont montrés par des déictiques, les frontières de l'humain et du non-humain, par la grâce des métaphores, deviennent poreuses, les négations ou les énoncés introduits par des connecteurs tels que " mais " ou " pourtant "

prennent parti contre des assertions implicites, la surprise ou la distance créées par certains contextes, certaines dispositions des vers, ou par les résistances de la syntaxe à une appréhension trop facile laissent des traces, à coup sûr ténues, mais indiscutables d'un énonciateur qui se laisse interpeller par les paysages contemplés.

Si l'on peut donc dans un premier abord dire de l'écriture de Marcel Migozzi qu'elle est simple et dépouillée, en ce sens qu'elle est dépourvue d'effet spectaculaire, expurgée d'un lyrisme trop voyant, retenue dans la formulation de jugements appréciatifs qu'elle imposerait au lecteur, il convient donc de relativiser cette affirmation en soulignant combien cette écriture requiert l'intelligence du lecteur et son aptitude à " saisir toutes les perches " que lui tendent les sons, la syntaxe, la disposition des vers, la construction du recueil, les échos qui se tissent d'un poème à l'autre, et qui tous sont créateurs de sens. La " griserie de l'austérité " gît aussi dans cet usage de la langue où les restrictions volontaires ne mettent que mieux en relief les virtualités des quelques mots brefs disposés sur la page. Plutôt que de simple, il me paraît donc plus juste de qualifier l'écriture de Marcel Migozzi d'économe, de condensée : on aura noté combien certains vers superposent de multiples connotations que l'étude ne peut déployer qu'au prix de minutieuses explications, combien la polysémie potentielle de certains mots est réactivée par le contexte et la syntaxe, de façon à s'imposer à la lecture sans que le lecteur ait une claire conscience des mécanismes en jeu. L'immédiateté ressentie à la lecture résulte d'un patient travail et d'une grande maîtrise des ressources de la langue, dont l'ultime élégance est de s'effacer pour nous laisser face à une voix discrète mais profondément humaine, à tous les sens du mot.

A l'origine sieste bleue, tu étais
Là.
Il n'y avait que la rumeur
De nos touchers,
La lumière non séparée
De te connaître, qui est nuit.
Et qui est chairs
Dans l'unique multitude
De l'étreinte.

Alors il vous faudra longer la gare négligée
D'un village, comme autour d'un poème
En chantier des silences.
Dépassés les premiers cyprès
Qui ne se découragent pas, c'était son heure
S'entendra comme les nouvelles des vies achevées.
Et le vieux corps couché que je connais de moi,
D'instinct, lèvera dans ta chair pour l'invisible
Donation au dernier amoureux.

MARCEL MIGOZZI,
L'invisible donation,
Telo Martius, 2000, p.36 et 41.