



HAL
open science

Bulletin de poésies contemporaines

Grégoire Laurent-Huyghues-Beaufond

► **To cite this version:**

Grégoire Laurent-Huyghues-Beaufond. Bulletin de poésies contemporaines. Revue des sciences philosophiques et théologiques, 2022, 106 (4), pp.679-698. 10.3917/rspt.1064.0679 . hal-04042228

HAL Id: hal-04042228

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04042228>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Grégoire Laurent-Huyghues-Beaufond, Écritures, Université de Lorraine, Metz (57)

Avec la présente livraison, commence une série annuelle consacrée à la poésie contemporaine, ou plutôt aux poésies contemporaines. Le pluriel signale la diversité des pratiques et des écritures disponibles dans nos bibliothèques et librairies. Je m'intéresse ici à des œuvres exprimant une recherche spirituelle ou proposant une réflexion d'ordre métaphysique, par les moyens du langage poétique. Ces œuvres, quelles qu'en soient les formes, sont toutes adossées, explicitement ou non, à des représentations du monde, de l'homme en son sein, de ce qu'y peut le langage, singulièrement dans sa mise en œuvre poétique. Pour éviter la dispersion ou le simple survol, je privilégie un nombre restreint de livres et d'auteurs, dont je tâche de faire une présentation sinon exhaustive, du moins précise, à l'occasion d'une récente parution. Les poésies présentées ont retenu durablement mon attention, j'espère que l'une ou l'autre retiendra celle des lecteurs de cette revue, dont je remercie les directions passée et présente de m'avoir invité à écrire dans ses pages.

*

Chants posthumes de Philippe Jaccottet

La mort du poète suisse en février 2021 fait de ses derniers recueils des publications posthumes et leur donne valeur testamentaire. Parus dans la Blanche de Gallimard en mars de la même année, *Le dernier livre des madrigaux* et *La Clarté Notre-Dame*¹ diffèrent sur le plan formel, mais on y retrouve ce qui fait la valeur de cette poésie : un lyrisme sourd, un pari sans triomphalisme pour la lumière, un « peut-être » maintenu sur le fil.

Beauté baroque

Les *madrigaux*, composés de vers libre et d'une prose, sont partagés en deux mouvements contrapuntiques. Le recueil, écrit entre 1984 et 1990, se place dès le titre et le poème d'ouverture sous le patronage de la musique et de Monteverdi, « forgeron [...] de volute et de flammes » (p. 15, p. 28). C'est un haut langage, polyphonique, parfois à la limite du précieux, qui tresse ensemble allusions et images – empruntées à la vaste culture mythologique et classique de l'auteur –, et expériences intimes donnant lieu à des méditations rêveuses, jubilantes ou inquiètes. Jaccottet y donne à entendre une langue à la fois limpide et complexe, dans des poèmes où l'émotion soutenue par l'érudition est maintenue par la maîtrise formelle. Peut-être là plus qu'ailleurs, l'on comprend que si Jaccottet est devenu dès avant sa mort un classique de la poésie francophone, c'est d'être foncièrement et profondément un baroque.

Il s'agit d'abord de dire la beauté, comblante par sa joie, déchirante par sa fugacité. Le poète l'accueille et la dit avec bonheur et gratitude, célèbre celle qui se « dérobe » pour nous faire « monter plus haut », aveugles et « confondus dans la jubilation de la lumière » (p. 30) ; il appelle ces lien d'eau qui « délivre[nt] de l'hiver » (p. 23) ; demande qu'on lui laisse cette lumière à « éclairer novembre » (p. 38). Car, il le dit dès le premier poème : « la voix qui a illuminé la distance retombe / je ne sais pas s'il a franchi le pré » (p. 9). Plus loin, à qui lève son verre à « telle beauté / parmi nous » dans le soir d'été, une voix pourrait répondre : « à la douleur du monde ! [...] en écho » et le vin redevient « sang dans nos verres ébréchés » (p. 14), possible inversion de l'offrande eucharistique. De fait, l'automne est « imminent », la neige vient : « largement de quoi se voûter à tout jamais » (p. 39). Le geste d'appel que le poète serait prêt à faire à « trois dames » est arrêté par la vue de ses mains de vieillard (p. 18). Les signes aperçus sont fugaces, voire ambigus, comme ces oiseaux qui ne flambent plus mais, « nerveux » deviennent « cruels » (p. 38), tandis que dans la « fête » le poète n'est plus qu'une ombre « à peine triste », « dans les parages rocaillieux de la

¹ *Le dernier livre des madrigaux*, Gallimard, 2021, 41 p ; *La Clarté notre-Dame*, Gallimard, 2021, 44 p.

mort » (p. 18-19).

De fait, le grand âge et la « mort » hantent le poète.² L'expérience de la beauté permet de rêver à « franchir » (p. 9, 10), on songe à des « anges » (p. 10) ou une « barque » (p. 18, 31). On croit presque à un passage possible, dans la clarté du couchant ou de l'aube que tresserait une fidèle Pénélope : « moins pour décourager ses frivoles prétendants / que pour [...] nous protéger / de l'archer aux trop froides flèches » (p. 24), où se donne à voir la liberté avec laquelle le poète est infléchi un motif mythologique : Pénélope se défend des traits de l'archer qui n'est plus l'époux patient. Le poète doit avouer, « désenvoûté », et ce dans la seule prose du recueil, l'échec d'un poème, peut-être du poème (p. 18-19). Le livre se conclut en mode mineur, par un aveu de doute et d'humilité qui sauve, pourtant, ce que l'on a cru voir et voulu chanter, au prix d'un désaveu à soi-même adressé : « ne dis pas que tu as rêvé, ne le crois pas : / simplement, tu n'étais pas digne » (p. 41).

Clarté du poème

Le second recueil qui retiendra plus longuement mon attention, est pour sa part composé de proses poétiques où se croisent l'érudition, l'émotion fugace et l'actualité. Plus que le précédent, il rappelle que Jaccottet est le poète de la correction³, dans tous les sens du terme : toutes les ressources de la modalisation et de l'épanorthose viennent grever de doute les élans et espoirs suscités par le son d'une cloche. Il s'agit de l'appel à la prière du monastère de *La Clarté-Notre-Dame* non loin de Grignan où le poète réside : « Note du 19 septembre 2012 : « Ne pas oublier, ce printemps, la petite cloche de vêpres à la Clarté Notre-Dame, d'une incroyable limpidité [...] vraiment comme une espèce de parole, d'appel ou de rappel » (p. 11). C'est le point de départ d'un recueil fait de notes datées de 2012 à 2020, limpides, répétitives et sans ordre apparent (« je me suis beaucoup trop éloigné de ma promenade », p. 15), où le poète reprend la plupart des grandes interrogations de son œuvre. Notre-Dame est dans le titre, par souci d'exactitude, mais le poète va surtout et d'abord méditer la *clarté* :

Une clarté à peine concevable, espérable pour le cœur ; et qui aurait pourtant assez de pouvoir pour agir sur lui-même sans aucune référence à son origine pourtant indéniable, comme si du nom de son lieu, La Clarté Notre-Dame, on n'eût gardé que le mot « clarté » ... (p. 17)

Lumière, il y a ou il semble, moins triomphante et plus pauvre que celle de Monteverdi. Si la tonalité est plus sourde que dans le précédent recueil, le propos de fond est le même : cela tiendrait-il devant l'horreur ? La limpidité des cloches (première section, p. 9-18) contre les geôles de Syrie (deuxième section, p. 19sq) ? Sans oublier ce qui, dans la vie du poète, la « salit », « bafoue » ou « détruit » (p. 18).

Incertitudes

Ce qui s'est « aggravé », c'est un « profond doute » (p. 31), une incertitude à l'égard de ce que l'on a cru entrevoir, redoublée par la mise en question de l'adéquation du langage et des images pour le dire : « ... « comme », l'outil presque trop empressé et quelquefois machinal des poètes » (p. 16). Les reprises successives dans le temps, qu'indiquent les dates des notes, tâchent de préciser au risque de l'estomper ou de la brouiller, la « clarté » entrevue. Il s'agit aussi de s'interroger moins sur son origine que sa signification, sinon universelle, tout au moins biographique :

Ainsi ma vie, si près de s'achever, se découvrirait-elle enfin comme une apparence de sens, aussi fragile mais aussi tenace que tous ces signes dont j'aurais été alors le cueilleur, le

² C'est d'ailleurs le cas depuis au moins le triptyque : *Leçons* (1968) ; *Chants d'en bas* (1974) ; *À la lumière d'hiver* (1977), publiés ensemble en Poésie/Gallimard en 1977.

³ Cf. « Un effort de correction » (*NRF*, 66/juin 1958), dans : *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, p. 1124-1126.

« recueilleur », et le trop maladroit interprète ? (p. 18)

Le pire serait de « retourner » la lumière « non pas en de la nuit, ce serait trop beau, mais en un leurre à vous faire mourir » (p. 18). D'où, sans doute, le regard fréquemment inquiet sur l'œuvre accomplie. Jaccottet évoque ainsi son « lointain » *Requiem* de 1947, premier recueil longtemps désavoué.⁴ Lointain dans le temps, surtout sur le plan de la position éthique du poète. Il reconnaît, ainsi, qu'il a gagné en souci « d'exactitude » : « un devoir dont j'étais alors beaucoup moins soucieux qu'aujourd'hui » (p. 13).

Jugement du poète

C'est ici que Jaccottet introduit, par deux fois, un motif nouveau dans son œuvre, en tout cas dans sa formulation explicite, celui du jugement des morts, ou plutôt le sien propre. Il est certes secondaire sur le plan du volume, mais il est une clé d'interprétation possible du livre et, ce faisant, d'une bonne part de sa poésie au moment où il propose à publication ce regard rétrospectif.

La première mention a lieu dans une incise à propos d'une œuvre considérée comme peut-être trop pleine de « jubilation » et « d'harmonie », alors que « le seuil du commencement du procès et du jugement aurait été franchi par degrés d'abord presque imperceptibles » (p. 26) ... et qu'il faudrait, devant cet inéluctable, pouvoir « changer de registre », savoir un chant « plus sombre », partant moins menteur. Pourtant, une relance vient nuancer ce propos, en même temps que sa mise en parenthèse en atténue l'effet de correction : (Le chant aura été chanté tout de même, et rien ne pourra faire qu'il ne l'ait pas été, risqué à voix basse ou même quelque fois, rarement certes, clamé à pleine gorge comme une explosion de soleil sous la voûte de pierre.) (p. 27)

La seconde irruption de cette inquiétude intervient après une note datée de mars 2015 (p. 28) qui s'achève sur l'évocation implicite de la mort à venir : « Si j'avais un tribunal à affronter, comme dans nos plus vieilles fables ... » (p. 29). Peut-être y a-t-il là rien que de très naturel dans le grand âge d'un homme qui sait sa mort prochaine, et aussitôt il récuse même la possibilité d'un jugement, de nouveau entre parenthèses : « (mais il n'y aura pas de tribunal, et je serai trop réellement mort pour l'affronter) ». D'ailleurs, et tout est au conditionnel, il n'aurait rien à dire : « parce que trop désarmé je serais tout simplement *muét* ». Pourtant, le poète n'est pas tout à fait « désarmé », car il y a indubitables ces « moments » « ornés d'une sourde joie », celle que « Plotin [...] nomme le *Très-Haut* », source de poèmes capables, selon le mot d'Hölderlin, d'« aid[er] le ciel » (p. 29-30).

Le poème, possibilité d'une prière ?

Ainsi, c'est le poète lui-même, à la fin de sa vie, qui se fait tour à tour accusateur et avocat de son œuvre, aussi son juge, incapable de trancher, avec pour seule défense, des signes passés en poèmes, des poèmes que l'on espère devenus à leur tour pour soi, peut-être pour d'autres, des signes. En somme, ce recueil peut se lire comme un plaidoyer, moins une apologie qu'un mot d'excuse, un *tout de même, j'ai essayé et parfois pu*, adressé à qui ? Soi-même et le lecteur, sûrement.

Le début du recueil demandait si le son de la cloche n'était pas un « appel », un « rappel ». Il semble y répondre, *in extremis*, dans une fragile hypothèse, une espérance dubitative, en énonçant la possibilité d'une demande, une forme de prière, encore une fois on ne sait à qui adressée. C'est la poésie très aimée de Hölderlin (p. 42-43), qui depuis toujours lui en fournit la médiation, vocabulaire et destinataire. Plus précisément, la figure de Jean à Patmos auquel le poète allemand consacra un hymne fameux⁵. Jaccottet y revient, presque *in articulo mortis*, dans une dernière note de janvier 2020 (p. 39-44). Le statut explicite de cette note en *post-scriptum* (p. 39) est éloquent, comme si le poète n'avait pas pu plus se résoudre à terminer sur l'évocation de « l'insoutenable » (p.

4 Recueil qui ne fait retour que sur la pointe des pieds, en appendice de l'édition complète des *Œuvres* dans la collection de la Pléiade (p. 1279-1294).

5 Fr. Hölderlin, « Patmos », dans : *Œuvre poétique complète* (Fr. Garrigue trad.), Paris, la Différence, 2005, p. 824-835.

37), qu'à achever sur une note trop triomphante.

En 1974, Jaccottet refusait toute identification au visionnaire de Patmos : « écris vite ce livre [...] Écris, non pas à l'ange de l'Église de Laodicée », / mais sans savoir à qui, dans l'air, avec des signes / hésitants, inquiets, de chauve-souris »⁶. Quelques quarante ans plus tard, il semble finir par accepter moins le visionnaire que ce que le poète allemand en a fait, et moins le poète que son chant : « Oui j'aurais dû revenir à Hölderlin et à l'ouverture de « Patmos », peut-être le plus bel hymne qu'il ait écrit et achevé », et de la citer et traduire : « tout proche / Et difficile à saisir, le Dieu. Mais là où il y a danger, croît / Aussi ce qui sauve. [...] Donne-nous une eau innocente / Oh donne-nous des ailes ... ». Il commente : « Voilà de manière très extraordinaire, réunis en si peu de mots, les deux messagers privilégiés de la poésie : les oiseaux et l'eau vive. » (p. 43). Puis il ajoute : « ... je suis reparti [...] en direction de quelque chose qui indéniablement était la Clarté Notre-Dame. Comme, maintenant, si tard dans ma vie, cela me devenait clair et profond ! » (p. 44). Et de conclure, reprenant à son compte les images d'Hölderlin : « C'est à peine si je ne me sentirais pas tenté de demander à mon tour à la fois « une eau innocente » et des ailes pour une traversée impensable, et pourtant ... ». Le poème s'achève ainsi sur le presque énoncé d'une demande. Si la tonalité reste à l'hypothèse, le *pourtant* final suivi de points de suspension laisse envisager que le poème et le poète se tiennent au seuil de la prière – quant à l'homme, cela lui appartient.

*

Jacques Vandenschrick, « enfant de l'énigme »

C'est une poésie exigeante et rigoureuse que recueil après recueil, tous publiés chez Cheyne, le belge Jacques Vandenschrick nous offre depuis plus de trente ans, et d'une sévère beauté. La réédition en 2021 par *Espace nord*, de quatre de ses premiers livres le confirme. Nous renvoyons à la postface de G. Prunelle qui offre une analyse à la fois synthétique et pénétrante de cette œuvre, tout en proposant une lecture convaincante de ses évolutions formelles. Il met notamment l'accent sur la « mélancolie métaphysique » que l'auteur a définie ainsi dans un de ses rares textes théoriques⁷ :

... l'écriture, la langue, sont [...] non pas les bribes ou les traces d'une patrie, mais bien les plaintes portées par deuil d'une perte, et contre cette perte. Nous ne sommes pas au paradis. Il a toujours été perdu. La poésie est ce qui porte plainte contre une absence et parfois, dans son innocence, ce qui exige réparation. [...] La parole poétique serait donc [...] la mélancolie métaphysique. (p. 64-65)

Élégies

De fait, la tonalité de fond est celle de l'élegie, et l'adjectif « métaphysique » nous prévient : ce n'est pas une poésie de circonstances ou de l'introspection auto-biographiques, mais la *géographie* à la fois intime et charnelle d'un cœur qui s'agite, la mémoire imaginative d'un trouble sans cesse. Il ne s'agit pas de noter, fût-ce pour les chanter, les états-d'âme et variations d'une âme sensible ou changeante, plutôt de dire une inquiétude plus spirituelle que psychologique. C'est le constat déchiré, le souvenir douloureux d'une perte qui a toujours été là. Le poète ne pleure le « paradis perdu », n'édifie pas le fantasme d'un monde et d'un temps anté-langagier, d'une unité heureuse avec le tout. Il ne croit pas non plus que le poème garde trace d'une langue édénique. On peut relever des points de contact avec Yves Bonnefoy, notamment une certaine hauteur de ton que tempèrent tendresse et douceur, le choix d'une langue altière, de cadences majestueuses, le souci de tenir une ligne rythmique et mélodique. Pour autant, on ne trouve pas chez lui la méfiance de Y.

⁶ « Écris vite », *Chants d'en bas*, Payot, 1974, 35 p., repris dans : *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, p. 549.

⁷ J. Vandenschrick, « N'importe quel petit rien qui nous était le tout ... » dans : *États provisoires du poème, II*, Cheyne-La Comédie de Reims, 2000, p. 51-67.

Bonnefoy à l'égard du langage, de ses concepts et des images par quoi elle risquerait la tentation gnostique ou l'édification d'un « arrière-pays » illusoire.⁸

On relèvera la permanence de motifs de la perte : fuite du temps, disparition d'un monde, *pays qui s'éloigne*⁹ ou désertification d'un territoire, dissipation d'un mirage, nostalgie d'un jardin, souvenirs d'une enfance révolue, évocation voire convocation des morts. S'y ajoutent, sans prétendre à l'exhaustivité, les thématiques du départ, de l'écart ou du passage. Tout cela dit autant un regret qu'un désir, parfois comblé (et souvent en ce cas une présence féminine, un érotisme délicat), souvent déçu, peut-être illusoire, à tout le moins douteux au poète. De même, les figures récurrentes de *l'étranger*, des *vertigineux*, des *enfuis*, si elles témoignent d'une attention pleine d'humanité à l'égard des fragiles et blessés, qui peut-être entourent le poète, elles disent d'abord le sentiment que *quelque chose* d'infime passe, s'écarte, porteur d'une promesse, inatteignable pourtant. « Nourris toi de ce qui t'écarte »¹⁰ peut-il alors dire, car il a le sens de la formule. Son dernier recueil, *Tant suivre les fuyards* (Cheyne, 2022), s'inscrit en droite ligne de ses précédentes publications.

Un récit biblique ?

Parmi bien d'autres aspects qui le mériteraient, nous relevons l'emploi que l'auteur fait du récit biblique, notamment de la figure de Jacob, sans jamais le nommer. Vandenschrick est coutumier du fait, depuis son premier recueil (*Vers l'élégie obscure*, 1986) dont la première section évoquait l'agonie du Christ, jusqu'à certaines proses de l'avant-dernier (*Livré aux géographes*, 2018). Motifs et scènes des Écritures parsèment son œuvre, plus ou moins explicites, sans jamais verser dans un exotisme facile ou bien archaïsant. Le patriarche Jacob avait déjà été évoqué dans une prose de *En qui n'oublie* (2013, p. 56), mais ici, c'est tout le recueil qui parcourt cette histoire, nouveauté par rapport aux précédents productions¹¹, qui lui confère l'unité d'une quasi-narration.

Notons d'abord qu'il ne s'agit pas d'une réécriture ni d'une adaptation, à la manière d'un Jean Grosjean. En effet, non content d'éviter tout nom propre, le poète ne se soumet pas à la trame biblique. Cette dernière lui offre plutôt un cadre et un matériau dont il agence, gomme ou répète figures et péripéties très librement. Ainsi, Isaac et sa bénédiction sont absents même si le « liminaire » et le premier poème évoquent rapidement « le rêve sournois d'une mère » (p. 13, 15). De même, rien n'est dit des longues années passées en exil ni de Léa. Seule une « princesse » (p. 15), où l'on devine Rachel, est évoquée : « reine pauvre » auprès du puits (p. 20, 21), « gardeuse de brebis », « fille aux yeux d'aube » lors de la fuite (p. 28, 30, 56) ; un « enfant rêvant d'Égypte » leur tient lieu de toute descendance (p. 56). Ces ellipses n'ont rien d'accidentelles, comme le dit la note liminaire : « Et le poème ne peut tout savoir mais non pas ne rien dire ... » (p. 16).

L'état de fuite

Comme le disent et le titre et le propos introductif, importe avant tout le fait de partir, mieux : l'état des fuyards. Ces derniers « sont gens de légendes austères » (p. 16) dont le poème, sans « tout savoir », donc, doit parler. La fuite est distincte de l'errance ou de l'exil (p. 13-14) qui connaissent, serait-ce négativement « maison » ou « patrie », tandis que le fuyard n'a pas « souci de géographie ». Il connaît « toujours l'imminence du danger » qui le fera à nouveau partir : tantôt le frère usurpé » et sa « vengeance certaine » (p. 15, 28), tantôt le « maître accaparé » (p. 28, 31, 39, 40) où l'on reconnaît l'oncle et beau-père, mais rien ne sera dit de l'entre-deux fuites. D'un poème à un autre, les fuyards sont moins racontés que décrits à l'imparfait de durée, dans un présent définitif ou un infinitif qui suspend le flux du temps. Ils fuient sans cesse, traversant des paysages austères, disparaissant aux cols et dans le brouillard, tandis que leurs traces s'effacent (p. 36). Ils ne font que

8 Voir par contraste notamment : Y. Bonnefoy, *La poésie et la gnose*, 2016, 112 p.

9 *Du pays qui s'éloigne*, Cheyne, 1988.

10 *Secours qu'appellent les chiens*, Cheyne, 2009, p. 54.

11 À l'exception peut-être de la Sulamite dans : *Avec l'écarté*, Cheyne, 1995.

passer, aperçus de dos et « manque à jamais l'affront du visage ... » (p. 32). Chacune des proses du recueil les regarde aller dans une langue sévère, surprenante et belle, justement tenue : détails concrets sans trivialité, vocabulaire précis sans préciosité, trouvailles d'images et de formulations à la fois judicieuses et énigmatiques. Ainsi, les « anneaux » aux chevilles font « un tintement de laiton et de migraine » (p. 20), l'évocation des « cuisses si longues, si profondes ... » des filles (p. 43), le « carquois des souvenirs » (p. 46), ...

Dans sa fuite, notre fuyard connaît les « songes » (p. 26, 29) et leurs « échelles » (p. 39, 40, 56). Nul ange dessus et ce signe et moyen d'un passage vertical n'a pas été emprunté, car le fuyard a préféré « l'au-delà des octrois » (p. 40) ... parce que l'« ailleurs » que l'échelle désigne est « soupçonné de n'exister pas » (p. 52), ou parce que l'on n'a plus simplement pas « osé » (p. 56) ? Il y a aussi l'évocation d'un combat incompréhensible, d'une lutte sans raison ni pourquoi dont on est sorti blessé. Qui a infligé la blessure ? On ne sait pas son nom (p. 22, 33, 56), on le cherche (p. 47) tandis que fuit la « vie boiteuse » (p. 51). Sans doute est-ce l'énigme elle-même qui inflige la blessure (p. 39), et l'espoir de guérison est soupçonné d'être un leurre : « peut-on croire vraiment qu'un jour l'homme qui cherche le nom ne boitera plus ? » (p. 47). Le poète désigne l'énigme, les traces qu'elle laisse dans le corps et le vie du fuyard, sans pour autant la déchiffrer (qui en serait capable ?), ni même être sûr de sa réalité.

« *Nous, enfants de l'énigme* »

Le poète ne s'efface pas derrière les images qu'il peint, le récit qu'il agence. Ce dernier est régulièrement interrompu d'un « nous » qui pourrait désigner les compagnons du fuyard. Il connaissent en eux « une boule de foudre » quand ils découvrent que « qu'un homme cherchait vraiment l'eau dans le bruit de fond du monde » (p. 33). Bien vite, une distance se révèle et le « nous » désigne alors des témoins incapables de « rejoindre » ceux qu'ils voient passer devant eux, tant une « herse » les sépare (p. 52). Peut-être ce « nous » désigne-t-il le poète et ceux pour qui, comme lui, « les livres se sont fermés » (p. 25) ? Ce « nous, enfants de l'énigme » apparaît dès la quatrième prose, et désigne ceux qui sont incapables « entrevoir le dieu oblique » (p. 22), héritiers d'une histoire aux « rites trop anciens pour être partagés » (p. 46). Ils se demandent s'il y a faute de leur part, tout en se reconnaissant eux aussi « blessés » par l'énigme :

Et nous ? De n'avoir pas compris dans ces histoires de blés, de brebis, de mensonges, ce que l'absence cherchait à dire, s'en était-il fallu que de nous ? Depuis, sans savoir pourquoi, nous aussi, nous nous en allons blessés (p. 34)

Ils vont, fuyards eux aussi, « pèlerins de ce qui ne veut rien dire » (p. 38), incertains de l'ailleurs « qui jamais ne s'acquiert » (p. 52), dubitatifs devant les « prophètes » qui croient « tenir cela qui jamais ne se comble » (p. 53). Ils passent, avec pour seule morale peut-être apprise du frère qui renoncerait à se venger : « Ne pas porter le mal plus loin. [...] Laisser faire le vent. Il oubliera sans avouer. Les bourrasques [...] qu'elles se chargent des douleurs, les perdent pour jamais dans leur souffle. » (p. 50).

Regardez-nous passer, honorez nos chagrins, car ils peuvent être les vôtres, semble dire le poème à son lecteur, avant de s'adresser à « ceux qui savent que tout se passe toujours aux abords des puits », « ceux qui renoncent à rendre les coups » : *nous* que le poème (peut-être mieux que la légende trop ancienne, les rites trop vieux, que les livres fermés) a voulu peu à peu fédérer : « ô vieux compagnons taciturnes, chacun cherche donc en soi sa frontière ? » (p. 58). Il nous laisse à méditer son énigme.

*

Les Centuries de Gérard Pfister : une poésie mystique ?

Après les trois oratorio de *La représentation des corps et du ciel* (2011-2014) et *Ce que dit le centaure* (2017)¹² Gérard Pfister poursuit une œuvre architecturée, musicale et ambitieuse avec les *Centuries : Ce qui n'a pas de nom* et *Hautes Huttes*.¹³ Vu l'ampleur et la richesse du projet, nous nous contenterons d'en signaler ici quelques aspects.

Théorie et pratique du langage

Placé sous le signe de Lucrèce¹⁴, le premier volume affiche son souhait de renouer avec la belle tradition de la poésie didactique et semble y réussir. Un *tu* énigmatique et anonyme à l'orée du poème, voilà à qui le poème s'adresse et qui il cherche, ce qu'indique la note liminaire : « toujours le mot veut définir, engendrant les ombres et les monstres, quand la vie seule est ce qu'il faudrait dire » (p. 9), voire « célébrer », sans aucune grandiloquence. Ce que l'on cherche à dire, c'est « le chatolement, ce qui toujours semble ici et qui n'a pas de nom », d'où l'avertissement donné dans le premier quatrain, variation sur une formule de P. Valéry : « Ce qui est sans nom / n'essaie pas de le nommer // ce qui est sans forme / n'essaie pas de le voir » (p. 13). Il y a sans doute en arrière-fond un *topos* de la poésie contemporaine (voir, encore une fois, Y. Bonnefoy), empruntant à la théologie et la mystique une conception déficitaire du langage, tout en la radicalisant puisque c'est le réel dans son ensemble qui échappe à toute nomination, et non la transcendance de Dieu ou son expérience ineffable. De ce fait, le poème qui se voudrait imitation ou simple description manquerait son propos, engendrant une forme sans vie.

L'unité signifiante du poème ne sera donc pas le mot isolé, mais sa mise en rythme et en échos dans le « flux » de la phrase. Ici, la poétique choisie est au plus près de la théorie du langage professée : le poète pratique bien la langue qu'il défend. Pfister ne propose pas une poésie visuelle – même si, nous le verrons, il emploie des images – mais musicale et rythmique. C'est d'abord la cadence qui soutient la quête et informe les livres. On a ici une poésie d'un souffle rigoureux, mieux : une « danse » admirablement libre dans (et de) ses figures, d'autant plus libre qu'elle est minutieusement réglée dans sa charpente et sa structure. De fait, on a pour les deux volumes, rigoureusement : dix fois cent quatrains composés de deux distiques en vers libres et courts, séparés par un blanc. Rien ici d'une typographie plastique, mais une indication pour la lecture qu'il faut faire à voix haute. Pause et reprise de souffle, souvent une césure qui coupe l'unité syntaxique, suspend le sens, laisse vibrer la promesse d'un saut pur, à moins que l'enjambement n'enfièvre la lecture. De fait, le rythme s'emballe parfois, se répète en d'infimes variations de vers ou de syntagmes comme autant d'unités sonores et lexicales, et tient sa magnifique distance. Chaque quatrain pourrait se lire à part, aussi bien que chacune des deux fois dix centuries forme unité, ou bien d'une traite chacun des volumes. Leur longueur est portée par une unique pulsation, une ligne de fond soutient l'ensemble et emporte le lecteur dans son cours : le vœu liminaire d'un poème « qui serait cette parole plus fluide que l'eau » semble exaucé.¹⁵

L'art de la référence

Ce qui fait matière à poème, c'est l'émotion, le choc qui révèle l'innomé, produit un mouvement dans le cœur, suscite un désir de langage. Mais l'on se tromperait à penser qu'une telle poésie du *oui* ne peut-être qu'un catalogue d'épiphanies fugaces, un album de souvenirs et choses vues. Les circonstances du poème ne sont pas évidentes, et leur contexte importe assez peu, qu'il s'agisse de la musique de Purcell ou du son des clarines près du hameau vosgien des Hautes Huttes où le poète réside une partie de l'année.¹⁶ Surtout, si c'est une poésie très érudite, elle n'affiche pas la vaste culture de l'auteur. Significatif est l'*index nominorum* en fin de chacun des deux volumes. Il

12 Tous publiés chez Arfuyen.

13 *Ce qui n'a pas de nom* (Les cahiers d'Arfuyen : 241), Paris-Orbey, Arfuyen, 2019, 380 p. ; *Hautes Huttes* (Les cahiers d'Arfuyen : 249), Paris-Orbey, Arfuyen, 2021, 381 p.

14 Lucrèce, *de la nature*, I, 1, cité p. 7 : « Tu paradis et [...] et le ciel apaisé brille d'une lumière immense. »

15 *Ce qui n'a pas de nom*, p. 9.

16 *Hautes Huttes*, Henry Purcell, n° 301-308, 314-316, 801-804 ; clarines dans les Vosges : n°101-118.

présente les sources d'inspiration ou les références que l'écriture du poème a convoquées, ou plutôt les « échos », non dans l'ordre des poèmes, mais dans l'ordre alphabétique, avec les numéros des quatrains correspondants. Pour le dire autrement, seul le lecteur qui a cru saisir une allusion pourra la confirmer. Il ne s'agit pas pour autant de réserver de telles reconnaissances à quelques *happy few*. Plutôt, le poète signale ses dettes et permet à son lecteur de vérifier la conjonction de sa propre expérience avec celle du poète. Quoiqu'il en soit, le fait de les placer dans cet ordre et en fin de volume, montre assez bien qu'aucune de ces références n'est nécessaire à la beauté du poème, à la joie de la lecture.

Nécessaires images

Avec les circonstances et les références culturelles, c'est aussi le juste emploi de l'image – au sens pictural du terme – que l'on voudrait souligner. À la différence par exemple d'un Ph. Jaccottet ou d'un Y. Bonnefoy, G. Pfister n'a aucune méfiance, les images sont au contraire nécessaires : puisque l'on gaspille sa force et tant de vie « à ne pas voir » (872), elles rendent le sens de la vue et la beauté de ce monde : « l'image seule / est véridique // la beauté seule / dit le réel » (811).

L'image sera empruntée aussi bien à l'iconographie chrétienne qu'à la mythologie antique, ainsi la Vierge dans *Ce qui n'a pas de nom*, ou les figures d'Hercule et de Méduse dans *Hautes Huttes*. L'usage qu'il fait de la première nous semble exemplaire. Il ne s'agit pas de Marie en tant que telle, mais de certaines de ses représentations ; pas de la personne que le nom désigne, mais de ses *images* : une Vierge noire de Bologne, des *Assomption*, *Pietà* et *Annonciation* du Titien, un *Couronnement* de Véronèse, dans une quarantaine de quatrains disséminés en plus ou moins longues laisses. L'image n'est pas descriptive, elle sert de support visuel à cet innomé que l'on perçoit, qui s'échappe et se mue en autre chose. On passe d'une Nativité à la Piéta (521), où le poète juxtapose la symbolique des couleurs : le bleu de la mort, le rouge de la vie (522-523). Ailleurs, on croit reconnaître une Vierge et c'est en fait une déesse vivifiante et destructrice qui se dessine : « la vierge / aux mille noms // toujours naissante / toujours mourante », « toi féconde infiniment / destructrice // comme la terre / comme l'eau » (480 et 483). Ici encore, le poète est conséquent : une telle plasticité de l'image procède au moins autant de la porosité des souvenirs et fantasmes d'un imaginaire libre à l'égard de ses sources, faisant feu de tout bois, que de l'éthique d'un langage qui ne fige ni ne tue ce qu'il vise : « puisque la langue est meurtrière / écrire avec des sons // des couleurs des mots / qui sauraient enfin chanter » (485).

Vie et désir

L'ensemble des références et des images employées, tissées librement, reprises avec d'infimes variations dans une cadence soutenue, vise à dire le mystère de la vie et de sa joie. Plusieurs fois, *Hautes Huttes* évoque une vie mal aimée : « vivre / est-ce cela // périr / et mépriser la vie » (359) ; « Qu'est-il arrivé / à notre vie // que nous sachions / si mal l'aimer » (418) ; « vivre / est-ce cela // nous fuir / et mépriser la vie » (dans une suite consacrée à Alexandre le Grand, 511-518) ; « pourquoi / toujours la vie // est-elle si mal aimée / si mal servie » (523), pour n'en citer que quelques uns. Pourtant, la vie dans ce monde, sensible et charnel, peut être et devrait être synonyme de « joie » : « ici / nous avons notre joie // marchant dans l'eau froide / du ruisseau », « notre corps / l'a toujours su / nous avons manqué seulement / de courage » (899-900). La grande affaire de l'homme devrait être la joie (plutôt que le plaisir) d'être chair vivante sur la terre « maintenant » (999), sans nier pour autant la douleur et la plainte : « est-il joie / plus forte // plus paradoxale / qu'en cette plainte » (314) demande-t-il à propos de la lamentation de Didon par Purcell, on pourrait penser aussi au Christ johannique.

Devant ou dans cette vie, le poète dit la puissance d'un désir. S'il prend parfois couleurs et vocabulaire sexuels (401-411), c'est un désir plus profond, ontologique qui est exprimé : « nous n'étions / qu'un unique désir // si profond / que nous l'avons oublié » (792), « si simple si nu / ce n'était // que la pure joie / d'exister ». Il « s'égare » parfois dans « l'illusion » (670), puisque son

objet réel excède tous les supports et images transitoires sur lesquels il se fixe : « le plus désirable / excède tellement nos désirs // comment sauraient-ils / le reconnaître » (623).

Une poésie mystique ?

Il ne faut pas oublier que l'auteur est aussi éditeur et commentateur des traditions spirituelles rhéno-flamandes, avec un intérêt particulier pour l'héritage de maître Eckhart auquel il a consacré, entre autres, un roman : *Le Livre des sources*.¹⁷ Si l'on peut qualifier sa poésie de mystique, et bien qu'il emprunte visiblement aux traditions sus-nommées, elle n'est ni affective (encore moins sponsale) ni conceptuelle, non plus d'ailleurs qu'explicitement chrétienne. Le « tu » inaugural jamais n'est nommé, bien que des indices de la foi chrétienne parsèment ces livres. Il s'agirait de n'être « personne » (Ulysse devant Polyphème, 843) : À qui est la « voix » qui apparaît dans les dernières pages des *Hautes Huttes* ? Elle invite à « laisser », thème eckhartien s'il en est, « pour n'être plus que maintenant » (999). On pourrait y lire une invitation faite par le poète au lecteur, par l'innomé au poète, en même temps qu'on y reconnaît le *nunc dimittis* de Syméon, l'interprétation reste heureusement ouverte.

Gérard Pfister nous offre une poésie à la fois espiègle et rigoureuse, célébrant la vie et de ce fait accueillante à ses drames sans rien céder à la plainte. La langue y est matière à travailler, quelque chose comme une pulsation intérieure ; c'est une poésie spirituelle d'être solidement charnelle, sûre qu'il existe un « absolu présent »¹⁸. Il ne s'agit pas seulement de le dire ou d'en témoigner, plutôt d'inviter à sa très haute joie, voire de la susciter.

*

Christophe Tarkos : « pas spécialement poétique » (N. Quintane)

Je change à présent tout à fait de registre. *Le Kilo et autres inédits* de Christophe Tarkos est paru en 2022 chez son éditeur historique P.O.L., grâce à un patient travail de collecte dans les archives du poète-performeur mort en 2004 conservées à l'Institut pour la Mémoire de l'Édition Contemporaine : dessins, enregistrements, pages de carnet, courriers. Comme le dit Tarkos lui-même dans une note reproduite en fac-similé en début d'ouvrage : « on va s'amuser / on va écrire / on va présenter / on va monter une idée », et ce sept-cent quatre-vingt-dix-huit pages durant. L'entretien en préface éclaire les choix des éditeurs, David Christoffel et Alexandre Mar, tant sur le plan des productions retenues que de l'architecture non chronologique du volume (p. 9-21). Ainsi, après les *Écrits poétiques* rassemblés en 2008, l'édition livre, cd et dvd de *L'Enregistré* en 2014, suivis en 2019 de l'anthologie en format poche de *Le petit bidon et autres textes*, P.O.L. poursuit son travail de mise à disposition et de promotion d'une œuvre pour laquelle les adjectifs ne manquent pas : singulière, avant-gardiste, expérimentale, burlesque, outrancière, irrespectueuse et, pour d'aucuns certainement dispensable. La parution de *Le Kilo* s'est accompagnée d'une exposition « Tarkos poète » au Centre International de Poésie de Marseille et au Frac de la région PACA, où l'on pouvait apprécier le travail graphique – textes, dessins, caviardages – de Tarkos, écouter sa voix et voir des captations de son corps sur scène.

Performer « Patmo »

Car c'est d'abord d'un corps qu'il s'agit, corps de toute part excédé de parole, donc parlé et parlant, et son art est d'abord une pratique concrète du signe.¹⁹ De fait, le geste graphique (dessins ou écrits) ou scénique (oralisations et performances semi-improvisées) fait trace et vestige :

¹⁷ *Le livre des sources*, Pierre-Guillaume de Roux, 2013. 435 p.

¹⁸ *Présent absolu, oratorio*, Arfuyen, 2014, 181 p.

¹⁹ « Le poème comme acte du corps ou comme corps en acte », dans : Ph. Castellin et J. Mauche, « Entretien : tout-se-tient », *Cahier Critique de Poésie (CCP)* : dossier Christophe Tarkos, 30/2015, Marseille, Cipm, p. 9.

éphémères dans l'air, plus durables sur la page ou la bande magnétique. Dans tous les cas, c'est une poésie d'un rythme incarné, une pratique du souffle et un modelage par soi de la matière verbale et sonore, aussi de soi et du monde par cela qui précède et traverse, ce que le poète appelle *patmo*. Il s'agit là d'un « concept » central de sa poétique, moins théorique que pragmatique. *Patmo*, plutôt que « pâte des mots », une matière à la fois mentale et physique qui emplît la bouche et en sort « collé » :

Il n'y a plus de mots ... parce que les mots n'existent pas. Un mot tout seul ça veut absolument rien dire. Donc il lui faut toute une petite étoffe, [...] beaucoup d'étoffe autour du petit mot.²⁰

Ce qu'on lit ou entend peut paraître pur jeu formel de rimes internes et d'échos, de calembours faciles et appositions parfois scabreuses, une verbigération non régulée, qu'entraîne la fascination des concaténations sonores, épanorthoses et ruptures de rythmes, dans des listes improbables (voir les notes compilées en fin de volume) ou d'étourdissantes coulées verbales. Ainsi dans « [JM]J »²¹ : « marie est la mère de marie, joseph, jésus, marie est fils de joseph et père de jésus et jésus est père de marie et de joseph. marie, joseph et jésus sont les père et mère de jésus » ... puis de même avec *bouboule*, *Boubouille* et *Boubou*, *Moi*, *Je*, *Ça* et *A*, *B*, *C*. On entend et on lit un *pidgin* qui s'auto-engendre, emporté par sa force d'inertie, qui dérape, résolument incontrôlé, jusqu'à la « catastrophe » et la « jubilation » d'une matière vibrante et sonore²², apparemment délivrée de toute fonction référentielle ou communicationnelle. Mais, comme le notait Christian Prigent, on aurait tort de s'arrêter à cela.²³ De fait, la « violence » qui parcourt toute sa poésie nous avertit qu'il n'y a pas là qu'un jeu :

J'écris de la poésie. Pour écrire de la poésie, je travaille dans les Anciens et j'apprends à les imiter. [...] Ils sont grands et beaux. Une fois entraîné à copier les Anciens, je recherche dans mon cœur la plus violente violence, puis je m'applique à la retranscrire selon les règles poétiques pratiquées.²⁴

Qu'est-ce qu'un poète ?

« Pas spécialement poétique », disait Quintane de l'un de ses recueils, formulation que Antoine Hummel a reprise pour l'étendre à Tarkos.²⁵ *Pas spécialement poétique* : pas pour ses objets – la poésie moderne sait depuis longtemps faire feu de tout bois, y compris du plus prosaïque –, pas pour ses formes – la prose, le vers libre ou l'oralisation n'ont pas attendu les poètes de la génération 1990. C'est plutôt par la position dans le « cadastre des discours » qui y est refusée ou assumée.²⁶ Pour le dire brièvement : pas de majuscules à « poète » ou « poésie », un poète n'est pas plus voyant, guide et prophète que quiconque, non plus le bouffon et l'amuseur public à quoi on a risqué de réduire Tarkos.²⁷

Qu'est-ce, alors, qu'un poète ? C'est d'abord un usager de la langue : il ne sait pas bien d'où il parle ni ce qu'il va dire, comme tout un chacun, estime Tarkos, de l'homme de la rue au philosophe. Pour lui, l'adage de Boileau « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement » n'a aucun sens : on énonce parce que l'on ne sait pas ce que l'on conçoit. L'homme, baigné dans *patmo*, parle, usant

20 « Je gonfle - j'ai un problème voilà – tambour et tombola », <https://www.youtube.com/watch?v=KGW5dxXZFTY>, à partir de 1 min. 09 s. ; 2 min. 49 s, pour la « définition » de *patmo* (3/09/22).

21 « [JM]J », p. 29-38.

22 Ch. Prigent, « Sokrat à Patmo », dans : *La langue et ses monstres*, P.O.L, 2014 (ed. corr.), p. 297-311, en part. p. 302-303.

23 *Id.*, p. 306.

24 « J'écris de la poésie », p. 502.

25 A. Hummel, *Pas spécialement poétique : dé-spécialisation de la poésie au tournant du 21^{ème} s. à partir des œuvres de Nathalie Quintane et Christophe Tarkos*. Thèse de doctorat en lettres soutenue en 2020, disponible sur : <https://www.testanonpertinente.net/PSP/> (5/09/22)

26 *Id.*, « 2. La question-qui. Introduction : « dé-spécialiser tout », § 29 ; et : « conclusion générale », § 10.

27 N. Quintane, « Tout le monde connaît Tarkos », préface à Ch. Tarkos, *Le Petit Bidon et autres textes*, P.O.L., p. 9.

pour ce faire de tout le disponible, et peu importe son origine ou ses emplois premiers. Mieux : plus un vocabulaire sera « spécifique » à une discipline, plus il sera nécessaire de le « dé-spécialiser », voir ce que ça fait quand on l'emploie ailleurs, ou plutôt *autrement*. Ainsi, « Axiomes 7 », qui se présente, formellement et lexicalement, comme une suite de principes et de (pseudo-)déductions métaphysiques.²⁸ Mais Tarkos s'intéresse bien moins à la signification ontologique des termes qu'aux possibles discursifs du syntgame « ce qui est », selon une (quasi-)logique d'écriture, une « (im-)procédure »²⁹ permettant de faire dérailler, dans le texte en cours, la langue des philosophes. Tautologies (« ce qui est bien est bien ») ou affirmations péremptoires dont on se demande d'où elles viennent (« un trou est intéressant », « un trou n'est pas sans valeur » bien qu'un « un trou ne [prenne] pas de place »), ponctuent les paralogismes pour conclure : « c'est beau / mais c'est malheureux ». Quant au lecteur (s'il n'a pas abandonné la lecture en cours de route), il se demande bien, étourdi, ce qu'on a voulu lui dire.

Peut-être précisément cela : non pas *dire quelque chose*, mais *dire qu'il y a du dire*, qu'il y a un *vouloir-dire*, et son étonnement. Puisque, malgré tous les efforts de dé-mythologisation, « poète » reste un titre et une étiquette, Tarkos joue de ses masques et assignations culturelles, transgresse les frontières génériques, disciplinaires ou sociales, hybride les discours. Ce faisant, le produit sera poème d'être non un méta-poème auto-référencé, mais une pratique critique du tout de la langue, du moins en visée, puisque *patmo* excède ; une pratique critique de tous les langages, du moins dans les limites personnelles de ce qu'il est possible à l'auteur d'intégrer. Exemple à ce titre est « ce texte est remanié »³⁰ que l'on pourrait prendre pour un commentaire introductif d'un texte ultérieur, avant de comprendre que le texte ne parle de rien d'autre que de lui-même, de ses différentes versions et de ses remaniements, et de les donner à lire :

Ce texte est remanié de fond en comble ; je suis parti du titre, que j'ai changé, le précédent donnant une idée fautive, voire contraire, de ce qui suit – cette erreur, assez grossière, comme on peut le constater, m'avait complètement échappé lors

de la première rédaction –, j'ai donc modifié le titre, ce qui m'a contraint à revoir l'ensemble du texte et son organisation. [...]

On ne comprend pas, ou difficilement, la première idée, si l'on n'a pas lu d'abord la seconde. (§1-3)

De cette position de poète qui assume toutes les positions possibles, découlent la juxtaposition et l'imbrication de registres et de genres différents, ce dont notre volume témoigne allègrement : correspondance sérieuse et/ou hilarante avec des poètes, un propriétaire peu arrangeant ou un assureur, réflexions métaphysiques dignes d'un théologien médiéval devenu fou, notices auto-biographiques plus ou moins fantaisistes (car le poète refuse toute assignation identitaire³¹), dessins sans art où la légende écrite importe autant que le tracé, à mettre en relation avec les textes littéralement illisibles qui ne valent que pour leur aspect plastique, textes présentés lors de l'exposition sus-mentionnée.

Le Kilo, *sa vérité*

Le texte le plus important, peut-être le plus étrange, donne son titre au recueil : *le kilo*³², à savoir l'unité de mesure et son support physique, un cylindre de métal, que l'auteur dit « gardé », par Jean Terrien (soit n'importe qui, l'un des « gens de la terre »), dans une cave, à Sèvres (p. 49). C'est une forme de conte philosophique, où Tarkos passe de son gardien au cylindre nommé K (« et lui seul » est ainsi nommé, p. 51), conservé sous cloche de verre et son pouvoir vertigineux de fascination. Tarkos s'approche de K. avec prudence (« attendre avant d'arriver au kilo », p. 50), tout

28 « Axiomes 7 », p. 761-781.

29 Nous reprenons le terme à A. Hummel : *id.*, glossaire : « improcédure », tout en élargissant la définition.

30 « ce texte est remanié », p. 460-461.

31 « Moi », p. 491-497 ; « Christophe Tarkos, Artiste, 34 ans », p. 500 ; « Poème de naissance », p. 506-507 ; « L'histoire de Tarkos en dix chapitres », p. 508-518.

32 « Le Kilo », p. 49-148.

comme Jean s'en saisit *avec des pincettes*, pour le nettoyer ou le faire servir à des pesées, car : « il ne faut pas poser une main sur lui, il est le poids de toute chose » (p. 49). De ce fait, à son égard « certains gestes anodins ont une portée cosmique » (p. 78). Il y a d'autres cylindres (pesés p. 122), mais celui-ci est particulier : « le kilo unique au monde » (p. 53). À tel point que si K en venait à perdre ne serait-ce qu'un micron de matière, il resterait « K », mais le poids des autres choses du monde en seraient affecté.

En première approximation, K « pèse un kilogramme », mais on précise déjà entre parenthèses ce qui va s'affirmer au fur et à mesure : « (1 kilogramme est K) » (p. 58). Le passage du « pèse » à « est » n'est pas anodin, il indique l'oscillation constante de la description à la définition, d'une approche purement phénoménologique à une affirmation métaphysique. Cette hésitation entre les deux usages et points de vue est habituelle et consciemment assumée par l'auteur.³³ L'évolution n'est pas non plus linéaire, elle progresse plutôt en spirales, ainsi un peu plus loin : « Il pèse exactement 1 », « c'est la définition de un. Même en cherchant avec une infinie précision, il est d'un bloc sans faiblesse [...]. ce cylindre d'acier est un cylindre absolu. » (p. 67)

Devant cet « absolu » qu'est K, il y a de la dévotion chez Jean Terrien, qui réalise comme une liturgie ou catabase en descendant dans la cave, où il s'adresse à K en Tu : « « il n'y a pas d'erreurs / c'est vrai. / C'est la chose pure. / C'est une chose. / Tu / Tu es kilogramme. / non ce qui colle à toi. / Toi, dans la pesée de toi. » (p. 57) ; et plus loin : « Sous la triple enveloppe de cristal / Les portes ouvertes / Étincelant / Que notre regard se porte sur ta présence / En cet endroit sur notre Terre. / Toi seul réuni » (p. 87). Cette dévotion n'a rien de risible, elle procède d'un véritable amour : « l'amour de ce qui est vrai va à l'amour d'une chose qui existe vraiment et qui en est la preuve » (p. 82), or K est « la matière vraie » (p. 109). Voilà, ici, une clé possible de cet étrange texte : K a une double existence, comme chose matérielle, « densité d'être », et comme « preuve » ou étalon d'une mesure universelle. K, dans sa matérialité, prouve que quelque chose que l'on appelle « kilogramme » existe.³⁴ En effet : « À partir de l'instant où la décision est prise que K est le poids, il n'y a pas d'autres chemins que de garder K comme l'unique poids de Un kilogramme. Il est le kilogramme. Le kilogramme est Il. / Une chose est exactement ce qu'il est. » (p. 73), d'autant plus que : « on ne saurait le reproduire. Toutes les tentatives pour le reproduire ont été vaines. Il est là dans l'effort de tentatives de le reproduire le plus exactement possible en vain. Il ne saurait être fait. Il a été fait » (p. 112).

Le fond du texte est bien là, sa « vérité » qui importe tant à Tarkos³⁵ : mettre en lumière les effets tous ensemble langagiers, sociaux et philosophiques d'une convention autant utile qu'arbitraire. Le « kilo » a-t-il enrichi le monde de l'être d'une nouvelle entité ? Kilo existe-t-il absolument ? K. oui, comme réalité matérielle avec sa densité et son volume dans l'espace, mais Kilo n'est que dans une acception minimaliste du verbe *être*³⁶ : en tant qu'unité linguistique, premièrement dans le langage des sciences physiques, et de là comme entité conventionnelle dans les échanges sociaux que cette langue permet. Ailleurs et plus visiblement polémique, c'était « l'argent », « valeur absolue » du capitalisme contemporain mise en mots avec perspicacité, humour et une froide véhémence.³⁷ C'est là sa définition toute pragmatique de la vérité : elle n'est pas antérieure à *patmo*, comme s'il fallait la chercher ou la révéler, elle est sans cesse à produire, dans sa merveille et sa précarité, par le poème.

33 B. Gallet, « Comment ça pousse : de la langue et des choses selon Christophe Tarkos », *CCP*, 30/2015, p. 15-18.

34 Il semble que Tarkos connaissait les recherches de L. Wittgenstein sur le mètre-étalon, dans : *Recherches philosophiques*, § 50.

35 Cf. « Fan Fan », p. 472-483 ; « lettre du 2 1995 décembre à J.-M. Gleize » : « avec la pâte et la poussée, on peut dire la vérité », p.607 ; « lettre du 27 décembre 1995 à Y. Di Manno » : « J'essaye de dir la vérité. Je veux dire la vérité. Alors je ne veux pas que cela n'ait pas de sens. », p. 610.

36 Pour Tarkos, l'être ne se dit vraiment pas de multiples manières. Il écrit dans une de ses notes d'intention qu'il a « une « approche nominaliste » : « Présentation d'un projet en cours », p. 287-288.

37 Bien plus immédiatement politique, la « valeur sublime » qu'est *L'Argent* dans : *Écrits poétiques*, P.O.L., 2008 (1^{ère} éd. : al dante, 1999). Voir J. Lazarus, « *L'Argent* de Christophe Tarkos », *CCP*, 30/2015, p.21-23