

STEVEN WINSPUR
Le génie du lieu,
l'errance poétique chez
André Frénaud et Bernard Noël

*Certains lieux, plusieurs spectacles, j'éprouvais leur
force contre moi bien grande, sans découvrir le
principe de cet enchantement.*

Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*

Repérer dans l'errance citadine les contours d'une subjectivité moderne est un projet scriptural qui semble sous-tendre aussi bien *Les Petits Poèmes en prose* de Baudelaire qu'un roman tel que *Nadja* de Breton. On trouve pourtant dans d'autres récits d'errance une structure narrative qui se prête moins à la découverte progressive de l'identité du promeneur qu'à des épiphanies multiples d'un sens qui existerait indépendamment de celui-ci. Épiphanies qui, à la lecture, cessent d'être des expériences propres à une subjectivité d'écrivain pour constituer le dévoilement d'un *espace extérieur*. Souvent identifié à un lieu spécifique, cet espace acquiert ainsi un rôle déterminant dans le récit. On remarque sa présence non seulement dans les titres des chapitres qui structurent la narration, mais aussi dans une charge affective qui traverse le texte, transformant les endroits parcourus par le narrateur en une expérience profonde de la lecture qui est accessible à chacun.

Le Paysan de Paris nous offre un exemple frappant de cette valorisation du lieu. Aragon y déclare que les mythes sont indispensables au bon fonctionnement de l'esprit et que les erreurs de la sensation fournissent à notre connaissance un champ bien plus fertile que les certitudes de la raison¹. Tout au long de l'ouvrage, ces deux affirmations trouvent leur confirmation dans les promenades que fait le narrateur dans certains quartiers de Paris. En prolongeant la racine étymologique commune aux mots « erreur » et « errer », ces promenades dévoilent le lien étroit qui rattache certaines inexactitudes logiques à des déplacements spatiaux. Loin d'être de simples faussetés, les erreurs des sens relatées par le narrateur après ses pérégrinations dans le passage de l'Opéra ou dans le parc des Buttes-Chaumont témoignent d'une évidence bien particulière: elles mettent en lumière une force spécifique des lieux que le promeneur traverse. « L'erreur s'impose par l'évidence », affirme Aragon, et cette évidence a un ancrage précis: « c'est

1. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926); Paris, Folio / Gallimard, 1972, p. 10 et p. 141.

l'erreur avec ses caractères inconnus, l'erreur qui, seule, pourrait témoigner à celui qui l'aurait envisagée pour elle-même, de la fugitive réalité».

Aragon appelle « sentiment de la nature » cette « fugitive réalité », et il l'identifie aussitôt au « sens mythique » qui réside chez l'être humain². Faire coïncider ainsi le sentiment du réel et notre appétit pour les mythes s'accorde parfaitement avec le projet épistémologique que le mouvement surréaliste a développé au cours des années trente, selon lequel la création de nouveaux mythes déclencherait une libération de l'imagination artistique et scientifique³. Mais plutôt que de m'attacher à l'équation que pose Aragon entre sentiment du réel et sens mythique, j'aimerais examiner ici le rapport étroit entre l'écriture poétique et les découvertes fulgurantes que provoquent les promenades et autres voyages. Il s'agira ainsi de chercher une réponse à l'énigme qu'a formulée Aragon et que j'ai posée en épigraphe à cet essai, à savoir: quel est le principe de « l'enchantement » qu'évoquent pour nous certains lieux?

Deux longs poèmes d'André Frénaud et Bernard Noël illustrent, à mon sens, ce rejaillissement poétique qui provient de « l'évidence des erreurs », et développent l'intuition éprouvée par le poète surréaliste à propos du génie des lieux. Il s'agit respectivement de « La sorcière de Rome » et, plus récemment, du « Passant de l'Athos »⁴. Dans ces deux textes, nous retrouvons une expérience du lieu analogue à celle que décrit *Le Paysan de Paris* et qui semble reposer sur la même juxtaposition des mythes et de la réalité quotidienne. Tandis que le narrateur du poème de Frénaud flâne dans les rues de la capitale italienne, celui du poème de Noël fait un séjour dans un monastère de l'église chrétienne orthodoxe sur la presqu'île du mont Athos en Grèce.

Les deux narrateurs mêlent des anecdotes quotidiennes à des réflexions sur des épisodes historiques propres aux lieux et, à la première lecture, il semble que les traces de quelques grands événements du passé, encore lisibles au présent, confèrent aux deux sites religieux leur valeur unique. Le poème de Bernard Noël s'ouvre par une évocation du délabrement d'un monastère qui conserve néanmoins – sous la forme d'une fresque peinte sur une voûte, représentant les apôtres, des anges et Dieu – des éléments de sa splendeur passée:

un mot cherche mon cœur moi autour de lui
je cherche comment s'accrocher à son présent
un peu de cette chose qui flotte ici

2. *Ibid.*, p. 151, 155.

3. Voir à ce sujet la fin du 3^e chapitre de l'étude de Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

4. André Frénaud, *La Sorcière de Rome*, suivi de *Depuis toujours déjà* (1973), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 35-75, et Bernard Noël, « Le passant de l'Athos », dans *Le Reste du voyage*, Paris, P.O.L., 1997, p. 9-46.

partout dévastation ruines et cependant
que sa belle image est mordue par le temps
saint Jean trempe sa plume dans la lumière
d'un geste égal mais le jet lumineux vise
on ne sait quelle partie du corps⁵.

À la première page du texte de Frénaud, on trouve la description de la splendeur romaine qui annonce le rôle central joué par la ville dans deux périodes célèbres de l'histoire occidentale – l'époque chrétienne et l'empire romain :

Le ciel est clair et les dômes, de proche en proche,
tiennent en ordre les quartiers.
Les déesses marchent, assurées, dans le jardin précieux.
Des fontaines jouent. Entrepôts qui regorgent. Partout
l'abondance à tout pourrir et les rats.

Depuis toujours la gloire et, plus l'on creuse, la gloire,
égarée dans ses éboulis.
Et plus l'on monte, plus l'on se hausse
pour s'égaliser et pour confondre.
Et tout haut fait est, à mesure, commémoré.
Et la Croix, encore un coup, irradiera au faite.
Les demeures se rengorgent de voûte en voûte
et de colline à colline⁶.

Trois expressions ironiques démentent la splendeur architecturale de la capitale : « Partout / l'abondance à tout pourrir et des rats », « Les demeures se rengorgent » et puis la critique du pouvoir politique et culturel de l'Église dans « la Croix, encore un coup, irradiera au faite ». Derrière les façades grandioses grouille une vie animale (suggérée par la référence à la pourriture), qui est plus durable que les monuments humains. La strophe suivante souligne cette dualité fondamentale de la ville dont l'identité profonde est distincte de ses apparences majestueuses :

Assez de tes éloges sur les arcs triomphaux,
DUX, PONTIFEX IMPERATOR.
Assez de marches pour vous hausser, assez
d'inscriptions déchiffrables.
De la ruine d'un four à pain s'extirpant, le grillon
module de sa voix maigre, de père en fils,
le même cri anonyme⁷.

5. « Le passant de l'Athos », *op. cit.*, p. 9.

6. *La Sorcière de Rome*, *op. cit.*, p. 37-38.

7. *Ibid.*, p. 38.

Ce cri animal, d'un grillon du foyer, désigne de manière métonymique une autre sorte de demeure constituée par les bâtiments de la ville, et, par extension, une forme de vie tenace qui résiste à l'usure du temps depuis des générations. Une telle vie anonyme, mais attirante, est le sujet des vers qui suivent immédiatement:

Et le grand tout, depuis toujours son mouvement
Nous emporte au-delà des gestes mémorables –
à travers le cortège immobile des marbres,
impatiens dans la rumeur.

Dans le poème de Bernard Noël on retrouve le même rejet de l'histoire humaine et culturelle au profit des forces élémentaires de la nature. Celles-ci se manifestent dans la détérioration progressive des traces humaines sur la presqu'île de l'Athos: l'effritement de la fresque des apôtres (p. 9, 12, 24) et l'entassement des gravats aux pieds de murs délabrés (p. 20, 33) où la poussière des œuvres détruites se mêle parfois aux excréments des pigeons (p. 10, 35); des portes dégonflées et des planchers « rongés par la pluie » (p. 11, 32, 37); une bibliothèque vide (p. 36), des amas de chiffons, de ficelles ou des clés rouillées abandonnées à côté de flacons et autres récipients vides (p. 34, 36, 43); « l'ostéophylakion », une salle du monastère où l'on conserve sur des rayons les crânes des moines morts, accompagnés d'une étiquette qui indique la date du décès (p. 13, 14). « [À] quoi bon chercher un cadavre / particulier dans l'immense charogne / qu'est aujourd'hui l'Empire » se demande le narrateur dans la suite la plus développée du poème (p. 43). La longue série de détails, dans ce tableau mortuaire, est cependant ponctuée de signes de vie: les vagues de la mer, des descriptions du ciel et du trajet du soleil, les mouvements vifs d'un jeune cheval, le profil des figuiers à l'extérieur du monastère et des maisons habitées de la presqu'île. Ces indices d'une force vitale qui résiste à la mort semblent confirmer la conclusion provisoire qui suit:

tout ce qui précède la raison et qui
crie sans mesure la plainte naturelle
tout cela monte des corps et de la terre⁸.

Bernard Noël et André Frénaud dévalorisent les vestiges de l'histoire humaine tout en soulignant la continuité d'une vie animale, et leur stratégie double fournit la clé d'une nouvelle appréciation du lieu. Si les deux poètes insistent sur la fragilité de certains monuments du passé, c'est que ces monuments ont dénaturé les sites qu'ils commémorent. Ils illustrent une conception traditionnelle du savoir historique qui, au lieu de réintégrer les gens dans le monde physique qui les entoure, ne fait que les en éloigner:

8. « Le passant de l'Athos », *op. cit.*, p. 39.

tout événement célébré par un monument est essentiellement, en effet, une série d'actions réalisées par des êtres humains. Elle fait abstraction du paysage qui a soutenu ces événements, transformant celui-ci en une scène de théâtre dont la valeur dépend non pas de l'espace qui la constitue, mais des gestes humains qui occupent cet espace.

Par ailleurs, les faits historiques tels qu'on les apprend d'habitude obéissent toujours à une raison quelconque: ils se sont produits, croyons-nous, parce qu'ils devaient se réaliser ainsi. Cette croyance sous-tend l'idéologie impérialiste – qu'illustrent des épopées telles que *l'Enéide* – et elle a joué un rôle dans l'expansion de l'empire chrétien, en convaincant les peuples convertis que la prééminence de cette religion était déterminée par l'histoire elle-même. Cette illusion d'un déterminisme fondamental méconnaît cependant la première leçon de l'histoire, à savoir que les communautés humaines, comme celle de Rome, se sont développées en grande partie sous l'influence du hasard. Comme l'affirme Frénaud dans le deuxième « mouvement » de son poème,

Non, tu n'es pas, Rome,
pénétration de l'abîme et soleil qui monte,
l'aigle éternel dans sa gravitation,
ni l'épreuve et la preuve
d'un avènement promis décisif⁹.

Faire valoir une raison qui serait à la base de l'histoire est une illusion dont les conséquences continuent à entraver notre pensée. Pour échapper à leur emprise, il faut reconnaître la force de certaines expériences corporelles dont l'intensité dépasse les platitudes rationnelles:

le saut dans la mort la folie ou l'extase
tous excès qui délivrent de la raison
autrement dit du transformateur de l'être
en Nécessité sous les ruines ou dessus
j'apprends qu'un certain état religieux
vous fait arracher toute chose à ses gonds
et d'abord les mots à l'ordre du langage¹⁰.

Restaurer les mots poétiques à « l'ordre du langage » fait partie intégrante de l'acte de louer l'expérience corporelle. Car pour André Frénaud et Bernard Noël, c'est la raison qui nous fait méconnaître les liens intimes entre le langage et la matière, surtout quand elle définit le langage comme simple réseau de symboles désincarnés qui servent à représenter les idées. Prouver, au contraire, que les emplois de langage sont des énonciations particulières, chacune ayant lieu dans des circonstances uniques et s'inscrivant dans une

9. *La Sorcière de Rome*, op. cit., p. 40.

10. « Le passant de l'Athos », op. cit., p. 30.

configuration précise de l'espace qui reflète les corps en mouvement qui l'occupent, c'est rendre aux mots leur résonance essentielle. « [U]n jeune cheval / m'a démontré en passant le sens exact / du mot "fringant", constate le narrateur du "Passant de l'Athos", mais à quoi me servira / la signification sans le cheval¹¹ »?

À ce propos, on remarque que le trait fondamental de la « sorcière » dans le poème de Frénaud est sa voix, c'est-à-dire la manière dont ses énoncés – transcrits en italique, et qui hantent le poème du début à la fin – prennent corps. Les premières paroles de la sorcière sont des questions énigmatiques – « *Que trouvions-nous marqué, que nous sachions lire? / Que se trouve-t-il masqué, que nous ne saurons dire? / Qui se terre, qui doit se taire?* » – et elles provoquent le commentaire qui suit, au début du troisième mouvement du poème:

Qui n'oublierait cette voix dans la rue enjouée,
si le soleil du matin flâne par la ville?
Allegrìa.

La voix existe dans une situation précise, de sorte que le son de cette voix et les jeux de la lumière sur les formes animées dans la rue ne font qu'un. C'est une impression unie et totale, résumée par le mot « bonheur » en italien. Dans le troisième mouvement du poème, Frénaud fournit d'autres détails sur cette confluence d'êtres, de statues et de bruits confus qui semble exprimer la voix énigmatique de la sorcière:

Pied de marbre géant, conservé sans nul corps
en statue pour nous divertir, tortue
porteuse du monde, éléphant sous sa colonne,
petit enfant joueur [...]
la lente fontaine qui s'élève, le murmure
de vasque en vasque entre les escaliers,
entre les statues qu'on voit au bout du ciel,
une tourterelle et un *fiasco* sur la marche.

Qui a voulu
des fragments de colline et la beauté des portes
en ce palais? Qui a voulu
les nuits exposées aux bêtes en ce palais?

Dans les deux questions qui terminent cet extrait, une réponse se profile déjà: personne n'avait ordonné à l'avance la configuration particulière des bâtiments et des êtres dans le relief propre à cette région. Le charme du lieu est purement création du hasard. Il n'est le fruit d'aucune raison – d'où un contraste évident par rapport aux règles civiles que les ancêtres avaient instaurées dans la ville:

11. *Ibid.*, p. 23.

Il faut bâtir des palais pour occuper les pauvres.
 Pour les divertir d'eux et nous en protéger.
 La blancheur des vestales brûle aux petits couvents.
 Les esclaves châtrés sur le parvis
 de la Fortune Virile. Tel est l'Ordre.
 Ne bâille pas¹².

Plus on lit ce poème, plus on comprend que la sorcière de son titre est une personnification de la force vitale qui se reflète dans chaque détail du désordre quotidien de la capitale romaine: le va-et-vient des motocyclettes (p. 50, 66), les gens sortant des bureaux et les rencontres dans les tramways (p. 64), « un archipel d'odeurs » (p. 63), les repas en famille (p. 50), et ainsi de suite. Puisqu'il n'a d'existence qu'à travers les bruits de la ville – les bruits des animaux (p. 65, 74) ou le marmotement des vieilles femmes sur les perrons (p. 70), que Frénaud compare aux propos indéchiffrables des sibylles antiques (p. 45, 75) –, le corps de la sorcière s'identifie à l'espace qui supporte sa voix. C'est la ville de Rome tout entière qui nous parle à travers les manifestations d'une vie anonyme.

On retrouve cette voix profonde de la vie dans « Le passant de l'Athos ». Cette fois, la force vitale qui s'identifie au site loué par Bernard Noël est signalée, moins par des indices sonores que par des allusions à une surface visible qui se profile derrière les bâtiments et le paysage. Il s'agit d'une blancheur éclatante qui dissout d'un coup les objets qu'elle touche. Sa première apparition est occasionnée par la peur de trébucher que le narrateur éprouve lorsqu'il monte sur un escalier délabré:

le regard soudain cassé par le soleil
 le vide et la peur de l'escalier pourri
 les yeux tâtent l'air sur leur gauche et surgit
 la brusque surprise
 le Blanc le Blanc le Blanc
 pousse au fond du ciel son érection de craie
 et par-dessus vie morte et réalité
 plante un formidable NON à leurs raisons¹³.

En identifiant « le Blanc » à une pulsion érotique qui se soustrait à toute causalité, à toute explication, ces vers insistent sur la nature irréductible d'une telle expérience. L'apparition de la blancheur est ressentie comme une force qui se suffit à elle-même, qui n'a besoin de rien d'autre pour se justifier. Elle est une forme de jouissance (et de terreur) auto-suffisante – « un embrassement du haut et du bas / circulaire et sans fin une roue toujours / en mouvement » – et sa circularité imite la force profonde de la vie.

12. *La Sorcière de Rome*, op. cit., successivement p. 41, 42, 42, 43.

13. « Le passant de l'Athos », op. cit., p. 10.

C'est pour « coloniser [c]es obscurs battements qui pulsent la vie¹⁴ », que les religions ont formulé leurs règles et mystères. Mais parfois, quand on visite les lieux mêmes de ces cultes divins, l'irruption d'une force hors de tout contrôle remet en question la raison d'être de la religion:

à quoi bon ça
tous ces murs ces monceaux de pierres taillées
de par le monde en forme de vérité
sinon pour détourner la venue du rien
bâtir contre elle tout massif un grand ordre
à l'abri desquels chacun peut ignorer
le vide en se faisant combler par la chose
l'occupante céleste ou philosophique
le mal le péché valent mieux que l'angoisse
d'être devant le rien l'impensable rien
qui stupéfait à tel point tête et langage
que voilà leur activité suspendue¹⁵.

L'irruption vitale est caractérisée ici comme une absence de sens, ou comme un vide que le langage ne saurait désigner – car il « n'a de nom dans aucune langue¹⁶ » –, mais dont les remous se font sentir en poésie. Car ce sont les poèmes, justement, qui nous apprennent que les mots ne constituent pas une simple nomenclature qui servirait à étiqueter les objets du monde. Chaque poème, une fois lu, vit de sa vie propre et il emporte mots et lecteurs dans un mouvement qui n'est pas rattaché à des significations préétablies:

les mots se passeraient bien des choses comme
les doigts des morts n'ont pas besoin d'être utiles
le tonnerre au loin remue un tas de caisses
vides [...]
le poème se fout de l'égalité
des rayons du cercle ou que deux plus deux fassent
fatalement quatre il est d'ailleurs le seul
espace vital où la loi devient folle
mange l'irréversible et retourne la mort¹⁷.

Les mots d'un poème ont donc la capacité de faire sentir aux lecteurs une force analogue à celle qu'éprouve le poète lors de leur composition. Car même si le texte ne peut nommer ni expliquer l'irruption du vide et de la blancheur ressentis par Bernard Noël pendant son séjour à Athos (« ce

14. *Ibid.*, p. 30.

15. *Ibid.*, p. 28.

16. *Ibid.*, p. 43.

17. *Ibid.*, p. 13, 35.

que les yeux ont vu là-bas [...] cela s'érige et rôde et rue contre le mouvement du poème¹⁸»), au moins peut-il transposer l'effet bouleversant de cette irruption dans sa propre « folie » verbale:

être cette folie qui chasse les preuves
et les certitudes élit le désordre
[...]
le poème
sème dans le langage la même folie¹⁹.

La blancheur suprême qui domine le paysage de l'Athos et le jeu continu des sons et de la lumière qui remonte des rues de Rome sont l'empreinte d'une altérité irréductible qui appartient au lieu spécifique célébré dans chacun des deux poèmes. Dès l'épigraphe énigmatique de « La sorcière de Rome » (« *Qui l'a dit? / Laisse venir les signes qui s'ouvrent au-dessous. / Laisse affluer / toutes figures affrontées dans la parole*²⁰ »), dès les premiers vers du « Passant de l'Athos » (« un mot cherche mon cœur moi autour de lui / je cherche comment s'accroche à son présent / un peu de cette chose qui flotte ici²¹ »), il est évident que les façons dont les écrivains parviennent à transposer cette altérité dans le cadre d'un texte constituent la richesse particulière des deux ouvrages.

J'aimerais, pour conclure, relever trois mécanismes textuels qui sont à la base de ces transpositions. En premier lieu, les poèmes portent les empreintes d'une matérialité sonore et rythmique. Ces empreintes les distinguent du discours quotidien – plus apte à s'évaporer devant les renseignements qu'il fournit qu'à suggérer le poids de l'événement qu'il décrit. Un rythme bien étrange s'impose dans les vers de onze syllabes qui composent les cinquante-cinq suites du « Passant de l'Athos » (à l'exception de la suite 16 et du début de la suite 52, qui rapportent sous forme de prose les discours de deux habitants du monastère). En tant que vers impair, cette unité rythmique ne possède ni la stabilité ni la symétrie des décasyllabes et des alexandrins. Ses enjambements créent donc des pauses à l'intérieur des vers, produisant une cadence saccadée qui souligne l'indécision des phrases où le poète tente d'évoquer « la chose qui menace / et qui pourtant n'est nulle part²² ». Citons à nouveau à titre d'exemple les vers 4 à 9: « partout dévastation ruines // et cependant (/) que sa belle image // est mordue par le temps / saint Jean trempe sa plume dans la lumière / d'un geste égal //

18. *Ibid.*, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 30.

20. *La Sorcière de Rome*, *op. cit.*, p. 35.

21. « Le passant de l'Athos », *op. cit.*, p. 9.

22. *Ibid.*, p. 16.

mais le jet lumineux vise / on ne sait quelle partie du corps // voici / des mouches // [...] ²³.

Comme dans « La sorcière de Rome », les suites du « Passant de l'Athos », dont la longueur varie de quatre vers à une page et demie, ne constituent pas un ensemble fluide. Chaque suite existe, en effet, comme un bloc isolé, ce qui donne au lecteur le sentiment de pénétrer, au début de chaque morceau, dans un espace différent. Voici les vers liminaires d'une dizaine de suites: « assis dans la fraîcheur en ruine », « sous le parquet de l'ostéophylakion », « assis devant un Christ en gloire », « vais à la fontaine chercher de l'eau fraîche », « cellule choisie pour la difficulté », « la porte s'ouvre sur [...] », « la porte a été forcée » ²⁴.

Les pauses entre les divers « mouvements » ²⁵ de « La sorcière de Rome » marquent d'une manière semblable les changements de lieu: on se trouve ainsi sur les remparts de la ville (p. 37), à côté du Tibre (p. 40), dans un temple (p. 45-47), ou au milieu d'une foire (p. 50). Mais à l'intérieur de certains mouvements, la répétition des syntagmes donne au lecteur l'impression d'entrer en profondeur dans une seule et même scène. En voici un exemple tiré du mouvement le plus étendu du poème:

Et les motocyclettes et les combines
de ceux qui les montent, la chaleur claironnant
à la Saint-Jean-d'Été, le goudron qui empoisse
tout ce fin bas violet, la rumeur
de la grande canicule à travers les persiennes,

[...]

Et les motocyclistes et les trombines

de ceux qui les montent, la chaleur s'engouffrant
par l'escalier défait, le goudron qui s'empoisse
les couvertures jaunes, le grondement
de la voix ancienne à travers les persiennes ²⁶.

Dans ces deux extraits, semble-t-il, les mêmes événements sont décrits. Mais dans le second, certains détails prennent plus de poids en raison des changements de termes: la chaleur étouffante se détache du son des cloches dans le premier extrait, et accentue l'atmosphère accablante d'une chambre: « l'escalier défait », « les couvertures jaunes » et « les persiennes ». Tandis que l'absence des cloches, dans le second extrait, est palliée par « le grondement de la voix ancienne » qui semble ainsi résumer toute la lassitude d'un dimanche d'été, décrite dans les deux extraits.

23. *Ibid.*, p. 9.

24. *Ibid.*, successivement p. 12; p. 13; p. 27; p. 27; p. 29; p. 32, 33, 34, 36; p. 37.

25. C'est ainsi que Frénaud les désigne dans la table des matières.

26. *La Sorcière de Rome*, *op. cit.*, p. 66.

Le second mécanisme qui donne aux descriptions leur charge d'intensité particulière trouve une bonne illustration dans l'extrait que je viens de citer. Il s'agit de l'emploi d'un vocabulaire spécialisé qui introduit dans le cadre du poème la présence d'une seconde langue, désignant à son tour un nouvel espace étranger. Quand Frénaud évoque « les trombines » des jeunes sur leurs motocyclettes, il actualise et rapproche le mot français du terme italien *la tromba* qui désigne la trompette ou le klaxon tant employé par ces jeunes motocyclistes. Il y a maints exemples de transferts d'expressions italiennes dans la langue du poème, et chacun produit chez le lecteur l'impression d'un détail qui sonne faux, d'une « erreur » qui attire néanmoins l'attention et appelle une seconde lecture. En voici quelques-uns : « nous sommes là tous, besognant le parcours », un emploi agrammatical d'un verbe intransitif qui nous avertit de sa signification en italien (*avere bisogno di* : « ayant besoin du parcours ») ; « une tourterelle et un *fiasco* sur la marche » ; « O Michelangelo da Caravaggio / trattoria [« auberge »] pourpre des nourritures, / où les anges sont des nôtres » ; « la face noircie par les fumées [...] Qui brûle et [...] / chante CAMPO DE FIORI [« champ de fleurs »] partout au monde »²⁷.

Bernard Noël, quant à lui, décrit de la manière suivante l'effet sonore du grec qu'il entend prononcé par les prêtres pendant leurs offices : « j'écoute au loin des mots / grecs bulles de son pareilles à ces mystères / qui roulent dans l'espace et font dans l'oreille / des pets »²⁸. Certains termes grecs et anglais ponctuent « Le passant de l'Athos » et leur insertion dans des phrases françaises (notamment p. 13, 15, 41) reproduit parfois l'expérience qui consiste à se trouver pour la première fois dans un pays inconnu.

Le troisième mécanisme textuel qui suscite chez le lecteur le sentiment de traverser différents espaces est l'emploi, par les deux poètes, de renvois à d'autres œuvres artistiques. Chaque poème se greffe sur des textes non-verbaux (la fresque des apôtres, décrite à plusieurs reprises dans « Le passant de l'Athos », et les peintures de Michel-Ange dans « La sorcière de Rome »). Par ailleurs, quand il qualifie de « mouvements » les quinze suites de son poème, Frénaud nous indique que l'unité de son texte imite celle d'une symphonie ou d'un concerto composé de parties distinctes. Or, quand notre œil parcourt les descriptions poétiques d'un tableau, ou que notre souffle s'approprie les répétitions de sons ou de mots dans un poème qui prend pour modèle un morceau musical, on s'aperçoit que, curieusement, le texte ne communique pas une signification (sous forme de message ou de méditation). Il nous transmet plutôt des fragments de surfaces verbales, des bouffées de syllabes et de graphèmes dont la densité phonétique ou graphique s'impose à notre attention à la manière d'une surface peinte ou d'une séquence de notes de musique. Voici, à

27. *Ibid.*, successivement p. 45, p. 42, p. 58, p. 69.

28. « Le passant de l'Athos », *op. cit.*, p. 10.

titre d'exemple, un extrait de la description par Frénaud d'un tableau de Michel-Ange:

Lentes rangées, coquille ourlée, rumeur veinée,
sourde fontaine fauve, minotaure qui va,
sur le vaisseau des larmes, la chasseresse en armes,
dépassés poursuivant, l'un par l'autre aboli,
naissance, à l'infini, mille mêlées du feu.

*La même s'est défait en deux morceaux fuyards,
innombrables remous depuis toujours en quête*²⁹.

Dans la citation suivante du « Passant de l'Athos », l'accumulation de formes visibles s'accompagne d'un long déferlement de sons:

[...] Maximos
célèbre les trois offices quotidiens
six dix-neuf et vingt et une heures j'aime comme
il manie l'encensoir aux douze grelots
un par apôtre et nous fabrique un chemin
de fumée j'aime aussi comme il psalmodie
Kyrie Jesou Christou yié tou Theou
eleison imas Seigneur Jésus-Christ
fils de Dieu aie pitié de nous j'ai compté
jusqu'à soixante-dix-sept fois ce matin³⁰.

Ces extraits font parler des espaces bien distincts de celui de la conversation courante. Ce sont des surfaces remplies de sons ou d'images qui proviennent de plusieurs sources à la fois. Par conséquent, on ne saurait « traduire » ces ensembles signifiants en un message simple, issu d'un énonciateur quelconque. Leur sens et leur richesse résident ailleurs. En un mot, ils résident dans le sentiment de l'espace que chaque bloc de vers suscite chez son lecteur.

Dans une récente étude sur la conjonction de la poésie et des images, Anne-Marie Christin propose de caractériser cette irruption d'un espace « autre » au sein d'un poème par la formule de « vanité verbale³¹ ». Selon

29. *La Sorcière de Rome*, op. cit., p. 58.

30. « Le passant de l'Athos », op. cit., p. 15.

31. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995), p. 195: « Un poème ne dit rien d'autre que ce qui doit le traverser et pénétrer l'énonciation même de chacun de ses diseurs. C'est sa vanité verbale – celle des mots, celle de celui qui, s'efforçant de dire "je", sent bien qu'il en dit aussi la perte – qui en détermine l'existence. » À la page suivante de son livre, on trouve une remarque capitale qui a inspiré certains arguments de la présente étude: « Le poète-illustrateur nous révèle l'évidence de ce que beaucoup d'entre nous, Occidentaux élevés dans l'unique passion du Verbe, nous refusons à admettre: la poésie n'est pas action du langage, elle est regard. »

elle, un texte poétique qui se trouve traversé par la présence d'une image peinte ou dessinée (comme le recueil *Les Mains libres* composé par Eluard et Man Ray) témoigne de cette présence en affichant la nature superflue de ses propres mots. J'aimerais pousser cet argument un peu plus loin, en suggérant que certains poèmes qui portent les traces d'une œuvre non-verbale substituée à leur contenu propositionnel les marques du transfert d'un espace à un autre.

Si on rassemble les effets suscités par les trois mécanismes textuels dont je viens de parler (structuration sonore, emploi de termes techniques et renvois à une œuvre peinte ou musicale), on apprécie mieux l'ampleur du sentiment de dépaysement éprouvé à la lecture de ces poèmes d'André Frénaud et Bernard Noël. Confronté à des signes qui font parler des espaces divers, existant en dehors de la parole, le lecteur peut se mettre à la place du « passant » d'Athos ou du flâneur de Rome, et s'imaginer qu'il est en train de découvrir un lieu hors du commun.

Pendant nos voyages réels, nous reconnaissons le génie particulier d'un lieu chaque fois que nous entendons l'intensité d'un son aux alentours, ou quand nous remarquons l'éclat particulier de la lumière sur des objets qui peuplent ce lieu. Cette intensité vue ou entendue nous foudroie, nous transperce, et nous restons incapables d'y démêler une signification quelconque. (Mais, puisque tout signe nous renvoie *ailleurs*, qu'il occupe donc la place de l'objet qu'il signifie, il n'est pas surprenant qu'un lieu qui ne renvoie pas ailleurs, qui nous ramène inévitablement à lui-même, soit d'abord perçu comme dénué de signification ou fondamentalement indéchiffrable.) La poésie du lieu, quant à elle, est une forme d'écriture qui transpose dans un cadre verbal ces perceptions d'une intensité inouïe, et ceci par le truchement de certains mécanismes qui arrachent le texte au contrôle d'une narration linéaire ou d'un acte d'énonciation solitaire. Ces interruptions dans un discours unifié, que l'on qualifierait normalement de « divagations », d'« erreurs », sont néanmoins des erreurs riches de promesses, dans le sens précis qu'Aragon donnait aux erreurs de la sensation: elles sont « de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles³² ».

Steven Winspur

32. *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 15.