



HAL
open science

Les Dieux étouffés, un recueil "clandestin" ou "comment replacer les mots dans leur vrai sens"

Anne-Christine Royère

► To cite this version:

Anne-Christine Royère. Les Dieux étouffés, un recueil "clandestin" ou "comment replacer les mots dans leur vrai sens". Jean-Yves Debreuille (dir.). Jean Tardieu : des livres et des voix, ENS Éditions, pp.279-289, 2016, Signes, 978-2-84788-201-8. hal-02942625

HAL Id: hal-02942625

<https://hal.science/hal-02942625>

Submitted on 22 Oct 2021

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.

Les dieux étouffés, un « recueil clandestin » ou comment « replacer les mots dans leur vrai sens »¹

Anne-Christine Royère Université de Reims Champagne-Ardenne

S'interrogeant sur les relations qui unissent la poésie à l'événement, Georges-Emmanuel Clancier remarque que le caractère clandestin de la publication littéraire sous l'Occupation, « en obligeant les poèmes à conserver leur allure de chant secret, les préservait par cela même d'un échec proprement poétique »². Benjamin Péret ne démentit pas cette intuition, lorsqu'il s'attaque avec virulence à *L'honneur des poètes*, publié aux Éditions de Minuit clandestines le 14 juillet 1943. Accusant ces derniers d'être de « simples agents de publicité », il leur reproche d'avoir dévoyé le message poétique de « libération totale de l'esprit humain », en le mettant au service d'une liberté « décorée d'attributs religieux ou nationalistes »³. Les deux hommes se font l'écho d'une double problématique, reliant poésie, histoire et éthique : comment ajuster la parole poétique à la réalité vivante d'une part, et, de l'autre, comment concilier esthétique et morale ?

Au vu de ces difficultés et de ces réticences, la publication d'un recueil tel *Les dieux étouffés*⁴ relève de la gageure. Jean Tardieu réunit en effet quelques-unes de ses productions clandestines dans cet *opus* aux modestes dimensions (dix-neuf textes), au regard des écrits plus denses qui, chronologiquement, l'encadrent : si l'on excepte *Le démon de l'irréalité*, paru un mois après *Les dieux étouffés*, des ouvrages comme *Le témoin invisible* (1943) et *Jours pétrifiés* (1948) présentent de nombreuses subdivisions dont certaines contiennent parfois une dizaine de poèmes. Tout donne donc aux *Dieux étouffés* l'allure d'un recueil clandestin : constitué de textes originellement publiés sous le manteau, marginalisé par sa taille, il pourrait ressembler à une parenthèse au sein de l'œuvre. Pourtant, même si l'intégralité des textes de la Résistance n'a pas été reproduite dans ce recueil, il ne faut pas voir, de la part de Tardieu, une volonté de le minimiser, mais au contraire celle de porter au grand jour ces écrits secrets.

D'un côté *Les dieux étouffés* n'est pas un recueil isolé, mais fortement ancré dans la production poétique de Tardieu. La justification du tirage explique qu'« à la faveur de l'ambiguïté propre au langage poétique », certains poèmes « ont été glissés dans le recueil *Le témoin invisible* »⁵. Ayant passé la censure, ces poèmes appartiennent de droit à la publication officielle comme au tirage clandestin, et l'un d'entre eux possède le même titre que celui du recueil de 1946, faisant du *Témoin invisible* la matrice des *Dieux étouffés*. De même, en 1948, ce dernier est intégralement repris dans *Jours pétrifiés*, recueil qui par ailleurs contient des poèmes parus sous l'Occupation⁶. Enfin, la parenté thématique est évidente entre *Le démon de*

¹ Daniel Trévoux [Jean Tardieu], « Le Langage », *L'Éternelle Revue*, n°2, juillet 1944, non paginé.

² Georges-Emmanuel Clancier, « La poésie et l'événement », *Fontaine*, n°41, tome VIII, avril 1945, p. 116.

³ Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes* [1945], Paris : José Corti, 1986, p. 24, 30 et 32.

⁴ Jean Tardieu, *Les dieux étouffés*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1946.

⁵ Il s'agit des poèmes suivants : « La ville en moi fermée », « Les dieux étouffés », « La ville au pied de l'espace » et « Le masque ».

⁶ Paru en 1943 dans *Messages*, cahiers trimestriels publiés sous la direction de Jean Lescure à Genève par les Éditions des Trois Collines, *Domaine français, un manifeste des lettres d'aujourd'hui* en est à sa huitième édition en 1945. Réunissant des écrivains aussi divers que Louis Aragon, Paul Claudel, Henri Michaux, Paul

l'irréalité, accompagné du poème dramatique « Les dieux inutiles », et *Les dieux étouffés* ; leur parution à un mois d'écart en faisant pratiquement des recueils siamois.

De l'autre, ce dévoilement volontaire s'accompagne d'une parfaite lucidité concernant les enjeux d'une poésie résistante. Des réflexions contemporaines des *Dieux étouffés* révèlent la sensibilité de Tardieu aux relations unissant poésie et événement. Dans le premier numéro des *Cahiers de la Pléiade*, en avril 1946, il salue, à propos de Charles d'Orléans, « le secret d'une œuvre qui ne voulut rien recevoir de l'expérience » et qui, « en refusant les lamentations alors en honneur », a su poursuivre sa recherche comme « un défi lancé à l'atrocité du siècle »⁷. Si le parallélisme avec la situation des poètes au sortir de la guerre est saisissant, ces propos font également écho aux analyses de Tardieu concernant la peinture de Lopicque, qui soulignent la difficulté d'un positionnement de l'art face à la réalité, à l'histoire et aux événements : « Ainsi déjà nous est-il malaisé de savoir si les peintres d'à présent cherchent à s'attacher à la réalité ou à la dominer, s'ils la méprisent ou la craignent, si leurs couleurs sont des objets ou des prétextes »⁸. Si l'art devient « prétexte », il tombe justement dans le travers dénoncé par Benjamin Péret : celui d'un asservissement réactionnaire aux « puissances sociales »⁹. Héritier improbable de Charles d'Orléans, Lopicque a su traduire « les formes imprévisibles de sa lutte avec le monde », délivrant « ce monstre qui est l'avenir et dont le silence rugissant nous rappelle une ancienne complicité perdue, une participation exaltante, une plénitude d'existence, une présence universelle et instantanée toute pareille à l'acte du *poème* »¹⁰.

Il n'a pas échappé à Tardieu que le lien exigeant tissé entre poésie et réalité se doublait de leur relation à la morale. Alors que Benjamin Péret fustige l'engagement idéologique des poètes, c'est sur la modalité interrogative, et dès le poème liminaire des *Dieux étouffés*, que Tardieu avance sa réflexion concernant la responsabilité morale de la poésie clandestine. Les trois distiques en décasyllabes de « Vacances » questionnent la responsabilité des « vivants » face aux « morts » :

Puisque les morts ne sont pas revenus,
que reste-t-il à savoir aux vivants ?

Puisque les morts ne savent pas se plaindre,
de qui, de quoi se plaignent les vivants ?

Puisque les morts ne peuvent plus se taire,
Est-ce aux vivants à garder leur silence ?¹¹

Valéry ou Romain Rolland, dont la rencontre en ce lieu de publication manifeste, selon Jean Lescure, « la profonde intimation de la liberté dans l'homme » (p. 13), il présente les poèmes suivants de Tardieu (p. 205-206) : « Vous étiez pourtant responsable », qui paraîtra dans la section « Dialogues pathétiques » de *Jours pétrifiés* ; « L'habitant de soi-même », qui prendra le titre « Jours pétrifiés », dans le même recueil ; « Mémoire », un des poèmes de la section « Six mots rayés nuls », dans *Jours pétrifiés*, mais aussi « Petit matin », qui est un poème des *Dieux étouffés*.

⁷ Jean Tardieu, « Charles d'Orléans », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 296, 297.

⁸ *Id.*, « Lopicque ou ce qui est » [1945], *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 285.

⁹ Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Jean Tardieu, « Lopicque ou ce qui est », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 286.

¹¹ *Id.*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 239.

Fonctionnant comme une antiphrase, le titre est moins à comprendre comme un synonyme de « repos » que comme celui de « viduité » ; d'une « déshérence » qui revêt trois aspects : les « vivants » n'ont désormais plus accès à une quelconque connaissance du monde ; la légitimité de leur « plainte » – autrement dit de la parole élégiaque – est déstabilisée, ainsi que celle de leur rôle de garant de la parole des « morts ». L'antithèse entre les expressions « garder le silence » et « ne peuvent plus se taire », transforme les voix des morts en un silence assourdissant que les « vivants » ne peuvent ni « enfermer » ni « préserver », conformément aux différents sens du verbe « garder ». Leur rôle de « dépositaires » est ici scruté, infléchissant le sens du terme « témoin », déjà cher à Tardieu : ce dernier n'est plus, dans ce contexte de guerre, « un inconnu pressenti »¹², mais l'inconcevable garant de la mémoire.

L'impossibilité d'assumer cette responsabilité morale, qu'on appellerait sans doute aujourd'hui le « devoir de mémoire », mine le recueil (dans « Le visiteur », le poète réitère sa question « Que dirai-je à ce silence / Ferai-je même la réponse ? ») et place la parole poétique sous le sceau de la culpabilité : les morts resteront « cachés dans notre mémoire / comme nos propres remords ». Et le poète implore : « pardonnez à ceux qui parleront de vous ! »¹³. Les trois questions oratoires de « Vacances » ouvrent donc le recueil sur un constat désespéré : se positionnant sur le terrain des relations entre poésie et événement, il en constate aussi bien l'échec éthique qu'esthétique, puisque la déploration est impossible. De toute évidence, la poésie clandestine des *Dieux étouffés* pousse à son paroxysme l'interrogation sur la nature et l'usage de la parole poétique. Dès lors, comment concilier « biographie “historique” » et « biographie “secrète” »¹⁴, pour reprendre les termes même de Tardieu, afin de trouver cet « accord avec le démon caché »¹⁵ ?

* * *

Les dieux étouffés est un recueil soumis à « la circonstance historique », selon l'expression de Gaëtan Picon¹⁶. Pour prendre la mesure de cette dimension circonstancielle, il faut examiner l'organisation du recueil. La *dispositio* suit approximativement l'ordre chronologique de publication : les dix premiers textes – exception faite du poème « Les portes de Thèbes », publié en mai 1944, mais qui a pu être écrit avant – datent des années 1942-1943 ; les cinq suivants, en revanche, sont tous de l'année 1944 ; quant aux quatre derniers, ils sont postérieurs à la Libération. Cette facture assure au recueil une double dimension événementielle : celle du journal intime et celle de la chronique.

L'écoulement temporel ne garantit pourtant pas à lui seul la continuité de la composition ; il se double de ce que Dominique Combe nomme « une dimension *configurative* destinée à unifier l'ensemble pour lui donner sens », et qui, en transformant « la chronologie des poèmes » « en une logique qui motive la place de chacun des éléments dans

¹² *Id.*, *Le témoin invisible*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 137.

¹³ *Id.*, *Les dieux étouffés*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 243, 247, 244.

¹⁴ *Id.*, « Charles d'Orléans », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 298-299.

¹⁵ *Id.*, « Lapicque ou ce qui est », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 287.

¹⁶ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p.199.

l'ensemble », signale « le travail rhétorique de la composition »¹⁷. La présence des « Portes de Thèbes » dans la première moitié du recueil semble se justifier ainsi : elle évoque en effet le contexte du mythe d'Œdipe, au même titre que le quatrième poème, « Les dieux étouffés », ravive celui d'Orphée dans l'image des « rochers refermés sur les dieux », comme si toute communication avec le monde infernal avait cessé. « Petit matin », situé quasiment au centre du recueil, entérine la chute de ce monde mythique, garant de l'humanité :

Peut-être le ciel est-il vide
l'astre l'éclair enchaînés
la vie et l'amour trahis,
peut-être l'Homme est-il mort ?¹⁸

Dès lors, et conformément à son titre, les allusions mythologiques disparaissent du recueil et cèdent la place à une évocation plus directement historique des événements : dans les titres même des textes, les notations temporelles (« Actualités 1942 », « Ballade 1944 ») et spatiales (« Ô pays nommé France », « Oradour », « France retrouvée ») se multiplient.

À « s'efforcer [ainsi] vers l'être humain »¹⁹ et la circonstance, le recueil consolide sa dimension testimoniale, entendu que celle-ci

suppose, dans son projet intrinsèque, une continuité minimale entre passé et présent, entre l'espace social de l'événement témoigné et l'espace social de l'inscription du témoignage. Autrement dit, le témoin a la charge d'incarner, de rendre possible la continuité d'un partage d'expérience au moins potentiel²⁰.

Stylistiquement parlant, cette consolidation se marque, dans la seconde moitié du recueil, par le recours au « vous », qui incarne « la communauté recevant le témoignage »²¹ : « Charniers d'otages » demande ainsi des comptes aux bourreaux (« qu'avez-vous fait de ces têtes / de ces jambes de ces bras / de ces ventres de ces mains ? ») et apaise les victimes (« Troupeaux troupeaux de victimes / sur les champs du mois de juin / paisez de vos dents très longues »)²².

Faire office de témoin présume également d'autres implications, que souligne très bien Tardieu lorsqu'il confie en 1944 :

J'ai, du moins, fait mon possible pour militer dans le domaine intellectuel et plus spécialement poétique [...] par ailleurs, dans le peu de pages que j'ai publiées ouvertement, j'ai toujours pris une position aussi nette que possible, de façon à établir entre moi et ceux qui pensaient comme moi une sorte de langage convenu qui nous assurait les uns les autres de la conformité de nos vues²³.

¹⁷ Dominique Combe, « Du "recueil" au "Poème-livre", au "Livre-poème" », *Méthode !*, n°2, textes réunis et présentés par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric et Jean-Marie Gleize, Billière, Éditions de Vallongues, 2002, p. 18.

¹⁸ Jean Tardieu, *Les dieux étouffés*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 142, 240.

¹⁹ *Id.*, *Jours pétrifiés*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 278.

²⁰ Jean-François Chiantaretto, « Présentation », *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque publique d'information, les 23 et 24 mars 2001, Paris, BPI Centre Pompidou, 2002, p. 11-12.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² Jean Tardieu, *Les dieux étouffés*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 247.

²³ Jean Tardieu cité dans Laurent Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Nizet, 1993, p. 57-58.

Certainement « convenu » paraîtrait à Benjamin Péret le sonnet en hexamètres rimés intitulé « Ô pays nommé France ». La forme fixe est ici au service d'une double célébration, s'apparentant autant au tombeau qu'au panégyrique : les quatrains déplorent, grâce à l'anaphore du « ô » lyrique, la France victime de la capitulation de 1940 (« Ô pays nommé France / en tombeau transformé / [...] ô misère qui pense »), alors que les tercets adoptent un ton plus belliqueux :

On arrache la guerre
et l'orgueil et le blé
à tes bras désolés

mais déjà ta colère
et ta force première
rechargent les cités²⁴.

Le sentiment patriotique est souligné par l'utilisation symbolique du « blé », qui évoque moins la mythologique Déméter que la républicaine Semeuse.

La poétique des *Dieux étouffés* peut alors paraître revêtir bien des aspects de ce que, d'un commun accord, Gaëtan Picon et Benjamin Péret nomment « l'aspect réactionnaire »²⁵ de la poésie clandestine. Outre le recours à l'objectivité historique, il faudrait également remarquer l'usage de la rime et de l'alexandrin dans « Le vent » ; l'emploi récurrent d'un « nous » communautaire, qui estompe la dimension personnelle de la confiance ; l'oscillation entre un vocabulaire général, métonymique et fédérateur (« formes de fer », « masques de feu ») et des termes illustrant concrètement la guerre (« l'âtre des ruines », « une porte brûle », « la baïonnette ») ; l'utilisation du futur prophétique ainsi que d'un vocabulaire liturgique (par exemple, dans « La ville au pied de l'espace », l'isolexisme et la définition négative teintent les propos de mysticisme : « force toujours plus forte d'être absente, / espace, joins le temps, pour délivrer / nos corps par l'espérance torturés ! »)²⁶.

Ce ne serait pourtant pas rendre justice aux *Dieux étouffés* que d'y voir le « triomphe de l'esprit de réaction »²⁷, car le principe de tout « recueil » est certes de « recueillir », de « sauver », mais aussi de « sélectionner ». Tardieu a opéré un tri : d'une part en écartant un certain nombre de textes clandestins²⁸, de l'autre en pratiquant des suppressions ou des modifications dans les poèmes qu'il a retenus pour *Les dieux étouffés*. L'élimination la plus significative concerne le poème « Oradour » : deux vers particulièrement revanchards sont exclus de la cinquième strophe :

Oradour honte des hommes
Oradour honte éternelle
[nos cœurs ne s'apaiseront
que par la pire vengeance]

²⁴ Jean Tardieu, *Les dieux étouffés, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 241.

²⁵ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française, op. cit.*, p. 199.

²⁶ Jean Tardieu, *Les dieux étouffés, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 244, 142, 241, 159.

²⁷ Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes, op. cit.*, p. 15.

²⁸ L'étude des poèmes publiés dans le n°32 de *Fontaine*, en 1944, montrerait que la relégation des poèmes semble avoir pour but d'éviter la redondance et l'allusion trop explicite au contexte guerrier.

haine et honte pour toujours²⁹.

À défaut d'être « concertant »³⁰, *Les Dieux étouffés* est un recueil concerté. Les choix délibérés de Tardieu supposent, comme le note judicieusement François Chiantaretto :

l'investissement de l'écriture par le témoin comme outil lui permettant d'interroger son acte et plus particulièrement le travail mémoriel qui le sous-tend. Cette disposition est décisive, ajoute-t-il, puisqu'elle protège de la réduction d'une mémoire vivante, par définition en travail, à un *document*³¹.

Il ne s'agit pas, pour *Les dieux étouffés*, d'attester ce qui fut, mais, à l'image du travail artistique de Lapicque, de rendre compte du mouvement d'une expérience, d'une « organisation en cours de route »³². Aussi la définition, proposée par Gaëtan Picon, de la modernité poétique des années quarante – « il ne s'agit plus d'annexer le réel à la poésie, mais d'annexer la poésie au réel »³³ – semble, par le mouvement de va-et-vient qu'elle suppose, rendre compte de la voie/x que tente de se frayer le recueil.

* * *

Les nombreuses reprises des *Dieux étouffés* en font un recueil formellement mouvant. Les deux « anthologies personnelles »³⁴ que sont *Le fleuve caché*³⁵ et *La part de l'ombre*³⁶ font, chacun à leur manière, et selon leur propre optique générique, un sort au recueil. La première reprend tout ou partie de chacune des sections de *Jours pétrifiés* ; seules deux subdivisions sont totalement éliminées : « Fenêtre » et « Les dieux étouffés ». Or l'éviction de ce dernier opus, aux connotations historiques manifestes, permet à Tardieu de clore cette réédition de *Jours pétrifiés* sur le poème « Le temps révolu », comme s'il s'agissait de mettre l'accent sur le refus de considérer les liens entre poésie et histoire. De même, cette relation équivoque conduit Tardieu à renommer le recueil, lorsqu'il l'intègre à la section « La part de l'ombre », de l'anthologie du même titre. Reprenant la quasi-totalité des proses des *Dieux étouffés*, il leur donne le titre de « Au temps des dieux étouffés (1940-1944) »³⁷. Cette modification, tout en insistant sur une période donnée, renvoie à un passé désormais consommé les proses de ce recueil.

Les refontes formelles du recueil *Les dieux étouffés*, qui au fil du temps n'occupe pas le même espace éditorial au sein de l'œuvre, laissent pressentir un remaniement de sa

²⁹ Voir *Lettres françaises*, n°19, août 1944 et Jean Paulhan, Dominique Aury, *La patrie se fait tous les jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1947, p. 350-351. Une seconde allusion à la vengeance était proférée dans la dernière strophe : elle a également été supprimée.

³⁰ Allusion au titre d'une section du recueil *Le démon de l'irréalité*, « Deux poèmes concertants », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 214-217.

³¹ François Chiantaretto, « Présentation », art. cit., p. 13. Nous soulignons.

³² Jean Tardieu, « Lapicque ou ce qui est », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 286.

³³ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, op. cit., p. 199.

³⁴ Nous reprenons l'expression à Olivia Guérin dans « Poétique du recueil dans *La Vie immédiate* de Paul Éluard », *Études littéraires, théories, analyses et débats : Poétiques du recueil*, n°2, vol. 30, hiver 1998, p. 38.

³⁵ Jean Tardieu, *Poésies 1938-1961*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968.

³⁶ Jean Tardieu, *Proses 1937-1967*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1972.

³⁷ *Ibid.*, p. 33-40.

signification. En la matière, l'ajout du texte « Le voyage », à l'occasion de sa reprise dans *Jours pétrifiés* est hautement significative. Stratégiquement, cette adjonction se situe à un des moments-clés du recueil : la place finale. Au lieu de se clore sur « Défaite de la mort », qui impose un bilan de l'expérience guerrière, *Les dieux étouffés* s'achève sur une promesse de mouvement, celui d'un très rimbaldien « voyage », libérant « un navire longtemps captif », dont la « route va traverser l'épaisseur du monde et l'obstacle vainement accumulé des heures »³⁸. Fil d'Ariane et nouveau fil de lecture, « Le voyage » fait écho *in fine* à l'un des premiers et des plus anciens poèmes du recueil, « La ville au pied de l'espace », dans lequel s'élève une plainte poétique, à la fois métaphysique et déchirante :

Trop peu de place et trop de temps ! Ô bouge,
navire espace écrasé dans ce port,
lève la pierre de la tombe de ces morts,
arrache tes cordages de fumée, pars dans la nuit,
fais de chaque fenêtre une béante
ouverture sur la liberté de l'infini !³⁹

Les entraves à la navigation sont d'origine temporelle (« obstacle [...] des heures », « trop de temps », « espace écrasé ») et l'appel au mouvement (que mime le rejet du dernier vers) semble revisiter sur un autre mode, la possibilité d'une parole poétique, interrogée dans sa relation déceptive à l'Histoire dans le poème liminaire : « Vacances ».

En effet, l'orée des *Dieux étouffés* constatait l'impossibilité d'une parole poétique garante, sous la forme de la déploration, d'une mémoire de la guerre. Or, qu'est-ce que « leve[r] la pierre de la tombe de ces morts », sinon récuser définitivement le registre de la plainte, temporellement ancré, et en appeler à un en-avant, à un ailleurs poétique ? L'espace joue donc constamment contre le temps dans *Les dieux étouffés*, et recouvre étroitement l'antithèse mythe / histoire qui gouverne la *dispositio* chronologique des textes. Dans « Le vent », les deux premiers quatrains opposent un « autrefois » mythique, cyclique et saisonnier à un « maintenant » fait de « serrures » et de « silence ». De même, dans « Les dieux étouffés », « les rochers enfermés sur les dieux » asphyxient toute possibilité de parole et font dire au poète : « ouvrez, ouvrez à qui les aime, / ouvrez vos portes dont je meurs ! ». La parole poétique s'étiole dans cette atmosphère confinée : « L'espace, quelle soif ! », s'exclame le poète, qui déplore : « Le temps court, mais la borne est toujours là ! ». Il « serait » donc « temps » d' « ouvrir la marche » à ce « quelque chose [qui] à travers tout dure longtemps / mais se tait »⁴⁰.

Pour autant, cette impulsion de la parole vers l'étendue d'une voix ne signifie pas la restauration d'une voix mythologique, d'un dialogue avec les dieux, contre toute déploration historique. Car, si cette dernière est devenue impossible, c'est que l'expérience de la guerre, en considérant les relations unissant poésie et éthique, en a conclu à la désertion des dieux. Au nom de qui et de quoi se porter dès lors « garant » ? Telle est bien la leçon du *Démon de l'irréalité* qui prolonge la réflexion amorcée dans *Les dieux étouffés*. Le recueil met ainsi en

³⁸ Jean Tardieu, *Jours pétrifiés*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 283.

³⁹ *Id.*, *Les dieux étouffés*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 159.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 244, 142, 159, 147.

« débat » la notion même d' « espace »⁴¹ et l' « Élégie du temps et des choses » constate la vanité d'une attente des « messagers du monde », comme autant de « main[s] » pour « aider » le poète « à devenir l'espace ». La « main » des dieux, autorité bienveillante qui recueille et protège, s'est retirée, ne laissant qu'un langage faux, inadapté au réel, car il chante l'idée et non la chose :

maintenant que l'espace autour de moi se tait
je ne reconnais plus les sons d'aucun langage
et si ma bouche fait encore un bruit de feuillage
c'est pour voiler de jour une insondable nuit
et d'un frémissement le silence infini.⁴²

Dès lors, où trouver cet espace de la voix ? Si *Les dieux étouffés* évoque la seconde guerre mondiale, s'il suggère aussi un conflit entre mythe et histoire, il n'en est pas moins la « guerre » métaphysique et esthétique que Prométhée, dans « Les dieux inutiles », déclare « à ce qui n'est pas »⁴³. Il n'est plus besoin de « voler » « la voix même de l'Ennemi », comme le revendiquait en 1939 l'argument d'*Accents*⁴⁴. Le passage des années de guerre a révélé un poète camusien, apparaissant sous les traits d'un « Tantale » révolté contre les dieux et « [for[çant] en lui le monde à reparaître », « car tout ce dont il souffre il en est maître »⁴⁵. Aussi quelque dix années après *Accents*, *Jours pétrifiés* proclame :

L'heure les jours les ans qui nous dévorent,
Ce temps n'est plus, nous l'avons dépassé
[...]
nous n'irons plus défier les nuages
nous lamentant de la mort des saisons
[...]
Nous serons là comme sont toutes choses.⁴⁶

L'espace mythologique a cessé d'être un ailleurs attrayant, mais la notion est poétiquement réinvestie dans une poétique de la présence, comme le suggère l'adverbe « là ». Cette dernière place désormais l'espace déserté par les dieux dans le mot, comme l'indique le sixième poème de « Fleurs et abîme » :

Fleurs rouges fleurs noires fleurs violettes,
au plus pur de vous-même, là
où l'avenir hésite
[...]
lorsque le mot est devenu si *vaste*
qu'il n'est plus que rencontre,
un *grand espace* ailé dans l'air,
alors ô fleurs en vous-mêmes à son tour
l'abîme se blottit⁴⁷.

⁴¹ Jean Tardieu, *Le démon de l'irréalité*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 211.

⁴² *Ibid.*, p. 215, 216, 217.

⁴³ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁴ Jean Tardieu, *Accents*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 87.

⁴⁵ *Id.*, *Le témoin invisible*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 156.

⁴⁶ *Id.*, *Jours pétrifiés*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 282.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 258. Nous soulignons.

Il ne s'agit absolument pas ici d'une poésie béate devant la beauté du monde, mais plutôt de l'élaboration complexe d'une poétique qui s'approprie, dans un mouvement d'intériorisation de l'Histoire caractérisant toute « vraie poésie », selon Jean Starobinski⁴⁸, toutes les grandes préoccupations divulguées par la poésie clandestine. L'argument de « Six mots rayés nuls » opère ainsi une translation d'une poésie « convenue » à celle des « lieux communs » et transpose dans le langage poétique, la désertion des dieux constatée pendant la guerre (les « lieux communs » sont des « hautes figures vidées ») pour élaborer une poétique de la présence (ces « signes algébriques » ne prennent « sens que par leur place et leur fonction »⁴⁹). Ainsi écrire « pour ouvrir l'espace / entre les objets »⁵⁰, permet au poète de réintégrer sa fonction de garant du monde :

Si le regard grandit s'il est le même abîme
 il peut tout *contenir et préserver*,
 mais ce n'est pas sans crainte qu'il *accueille*
 cette fleur aux cils lourds
 plus large que la mer.⁵¹

⁴⁸ Jean Starobinski, « La vraie poésie intériorise l'histoire », *La Poésie et la guerre, chroniques 1942-1944*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 1999, p. 15.

⁴⁹ Jean Tardieu, *Jours pétrifiés, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 253.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁵¹ *Ibid.*, p. 257. Nous soulignons.